AUG 29, 1922

BERLIN 1922

Mrs. Rosen

OBJET

BEWO

1·2

REVUE INTERNATIONALE DE L'ART MODERNE
INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT FÜR KUNST UND GESTALTUNG
INTERNATIONAL REVIEW OF MODERN ART

GEGENSTAND

Verlag

VERLAG „SKYTHEN" G. M. B. H. BERLIN W 30

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.

Mitarbeiter sind:

Beauduin / G. Behn / Charly Chaplin / Blaise Cendrars / Corbusier Saugnier / Crag / Dufluk Duisburg / Divoir / Eggeling / Karl Einstein / S. Essenin / Ewreinow / Feininger / Fels Woldemar George / Gleizes / Iwan Goll / Hausmann / Franz Hellens / Vicente Huidobro Hussar / Jeanneret / L. Kassák / Loeb / Léger / W. Majakowski / Malewitsch / Meierhold Ljbomir Micic / Ozenfant / I. Punin / B. Pasternak / Rodschenko / Jules Romain / André Salmon W. Schklowski / Severini / Ardengo Soffici / Sternheim Tairow / Tatlin / Guerino del Torro / Utz / Charles Vildrac

Die Zeitschrift „GEGENSTAND" erscheint einmal monatlich in großen Heften, 23×31 cm, 24 Seiten stark, reich illustriert

Bezugsbedingungen:		Auf ½ Jahr	Auf 3 Monate	Nr. 1–2
In Deutschland und Ländern mit niedriger Valuta	deutsche Mark	110.—	55.—	30.—
In Frankreich, Belgien, Griechenland, Türkei	franz. Frcs.	17.—	8.50	4.50
In der Schweiz	schw. Frcs.	8.50	4.25	3.—
In Italien	it. Lire	34.—	17.—	8.50
In Skandinavien	schwed. Kr.	7.—	3.50	2.—
In Amerika	Doll.	2½	1¼	1.—
In England	Schill.	5.—	2½	1.50
In Rußland	sow. Rubel	150 000.—	75 000.—	50 000.—

Annoncentarife: 1 Seite 2500 deutsche Mark, in Ländern mit höherer Valuta 300 franz. Frcs., ½ Seite 1300 M., 160 Frcs.; ¼ Seite 675 M., 45 Frcs. Auf dem Umschlag: Seite 3500 M., 420 Frcs.

Auslieferung in MOSKAU in den Buchhandlungen „Zentrum" und „Nowaja Pot" und in der Buchhandlung der „Izwestija d. W. Z. I. K."

ПОД РЕДАКЦИЕЙ ЭЛ ЛИСИЦКОГО И ИЛЬИ ЭРЕНБУРГА

GEGENSTAND
INTERNATIONALE RUNDSCHAU DER KUNST DER GEGENWART

ВЕЩЬ

МЕЖДУНАРОДНОЕ ОБОЗРЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

OBJET
REVUE INTERNATIONALE DE L'ART MODERNE

№ 1-2

БЕРЛИН
МАРТ—АПРЕЛЬ
1922

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE EL LISSITZKY ET ELIE EHRENBURG

СОДЕРЖАНИЕ

1. Искусство и общественность. — 2. Литература. Владимир Маяковский. Борис Пастернак. Charles Vildrac. Iwan Goll. Serge Essenine. JulesRomains. Жан Сало. Александр Кусиков. Франц Элленс. — 3. Живопись, Скульптура, Архитектура. Альберт Глез, — О современном состоянии живописи и ее тенденциях. Тео-ван-Десбург, Монументальное искусство. — Анкета: Ответ Фернанда Леже, Ответ Джино Северини, Ответ Липшица, die Ausstellungen in Rußland. Состояние современного искусства. — Корбюзье-Сонье, Современная архитектура. — Первая международная выставка в Дюссельдорфе, май — июль 1922. — Н. Пунин, Татлинова башня. — Дома серийни. — 4. Театр и Цирк. Новые спектакли в Париже: Кокто, „Свадьба на Эйфелевой башне"; Кроммелинка, „Великолепный рогоносец". — Пантомима, балет, цирк в Париже. — А. Таиров, „Записки режиссера". — Новые танцы. — Джаз-Банд. — Цирк. — 5. Музыка. S. Prokofieff. — Музыка и машина. — 6. Кинематограф. — Глафокинематография. 7. Об'явления.

DIE BLOCKADE RUSSLANDS GEHT IHREM ENDE ENTGEGEN, —

das ERSCHEINEN des

„GEGENSTANDES"

ist auch ein Anzeichen dafür, daß der Austausch von Erfahrungen, von Errungenem, von „Gegenständen" zwischen jungen russischen und westeuropäischen Meistern begonnen hat. Sieben Jahre gesonderten Seins haben gezeigt, daß die Gemeinsamkeit der Aufgaben und Ziele der Kunst in den verschiedenen Ländern nicht auf Zufall beruht, auch nicht Dogma oder Mode, sondern eine in sich selber beruhende Eigenschaft der gereiften Menschheit ist. Die Kunst ist von nun ab, bei Wahrung aller lokalen Eigentümlichkeiten und Symptome, international. Die Begründer einer neuen Meisterschaft befestigen sichre Fugen zwischen Rußland, das die gewaltigste Revolution durchlebte, und dem Westen mit seiner jammervollen Blaumontagstimmung nach dem Kriege; hierbei übergehen sie alle Unterscheidungen psychologischer, wirtschaftlicher, völkischer Art. Der

„GEGENSTAND"

ist das Bindestück zwischen zwei benachbarten Laufgräben.

Wir stehen im Beginn einer großen schöpferischen Epoche. Natürlich sind Reaktion und bourgeoiser Starrsinn

LE BLOCUS DE LA RUSSIE TOUCHE À SA FIN

L'APPARITION de

„L'OBJET"

est l'un des indices de l'échange d'experiences, de réussites d'objets qui commence à se faire entre les jeunes artisans de Russie et d'Occident. Sept ans d'existence séparée, ont prouvé que la communaunté d'aspirations et de voies, dans le domaine artistique, entre différents pays, n'est pas un effet du hasard, un dogme, une mode, mais bien la propriété inévitable d'une humanité mûrie.

L'art, aujourd'hui, est international, tout en ayant conservé le caractère local des symptômes et des traits particuliers.

Les constructeurs de l'art nouveau, passant par-dessus les différences de psychologie, de mœurs et d'économie, établissent un lien solide entre la Russie, qui a subi la grande Révolution, et l'Occident avec son lundi — accablant.

„L'OBJET"

est la jonction de deux tranchées alliées. Nous assistons à la naissance d'une grande époque constructive. Il va de soi que la réaction et l'entêtement bourgeois sont encore grands partout, aussi bien en Europe que dans la

БЛОКАДА РОССИИ КОНЧАЕТСЯ

ПОЯВЛЕНИЕ

„ВЕЩИ"

один из признаков начинающегося обмена опытами, достижениями, вещами между молодыми мастерами России и Запада. Семь лет от'единенного бытия показали, что общность заданий и путей искусства различных стран не случайность, не догма, не мода, но неизбежное свойство возмужалости человечества. Искусство ныне ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНО, при всей локальности частных симптомов и черт. Между Россией, пережившей величайшую Революцию, и Западом, с его томительным послевоенным понедельником, минуя разность психологии, быта и экономики строители нового мастерства кладут верный скреп

„ВЕЩЬ"

— стык двух союзных окопов.

Мы присутствуем при начале великой СОЗИДАТЕЛЬНОЙ ЭПОХИ. Конечно реакция и мещанское упорство сильны по всюду, и в Европе, и в сдвинутой с устоев России. Но все усилия староверов могут лишь замедлить процесс строительства новых форм бытия и мастерства. Дни разрушений, осады и подкопов — позади. Вот почему

„ВЕЩЬ"

Veshch

allüberall noch machtvoll genug, sowohl in Europa, als in dem aus den Angeln gehobenen Rußland. Allein der ganze Kraftaufwand der Altgläubigen kann den Aufbauprozeß neuer Seins- und Meisterschaftsformen höchstens verzögern. Die Tage der Zerstörung, der Belagerung, der Unterwühlung liegen hinter uns. Darum auch wird der

„GEGENSTAND“

ein Minimum an Papierquanten für den Kampf mit den Epigonen der Akademie zur Verfügung haben. Die verneinende Taktik der „Dadaisten“, die den ersten Futuristen der Vorkriegszeit wie ein Ei dem andern gleichen, halten wir für einen Anachronismus. Es ist an der Zeit, auf freigelegtem Gelände zu bauen. Was tot ist, wird auch ohne unser Zutun sterben; für das brachliegende Land tut aber nicht ein Programm, nicht eine Schule, sondern Arbeit not. Ebenso lächerlich als naiv ist es, heute noch „Puschkin über Bord werfen zu wollen“. Im Fluß der Formen gibt es verbindende Gesetze, und die Meister der Neuzeit fürchten die klassischen Vorbilder nicht. An Puschkin und Poussin kann man lernen, nicht etwa wie erstarrte Formen zu beleben sind, sondern die ewigen Gesetze der Klarheit, der Ökonomie, der Gesetzmäßigkeit. Der

„GEGENSTAND“

lehnt das Vergangene im Vergangenen nicht ab. Er ruft zum Schaffen des Gegenwärtigen in der Gegenwart auf. Darum auch sind uns die unmittelbaren Überbleibsel des gestrigen Übergangstages feind — Symbolismus, Impressionismus u. a. m.

Grundlegend für unsere Gegenwart halten wir den Triumph der konstruktiven Methode. Wir finden sie sowohl in der neuen Ökonomie, in der Entwicklung der Industrie, als auch in der Psychologie der Zeitgenossen in der Kunst. Der

„GEGENSTAND“

wird für die konstruktive Kunst eintreten, deren Aufgabe nicht etwa ist, das Leben zu schmücken, sondern es zu organisieren.

Wir haben unsere Revue

„GEGENSTAND“

genannt, weil Kunst für uns nichts anderes bedeutet als das Schaffen neuer „Gegenstände“. Damit ist unser Drängen zum Realismus, zum Gewicht, zum Umfang, zur Erde hin gegeben. Man möge aber deswegen nicht glauben, daß wir unter Gegenständen ausdrücklich Gebrauchsgegenstände

Russie déplacée de ses fondements. Mais tous les efforts de vieux croyants ne peuvent que retarder la construction de nouvelles formes de vie et de métier. Les jours de destruction, de sièges et de tranchées sont passés. C'est pourquoi

„L'OBJET“

usera le moins possible de papier dans la lutte contre les „épigones“ de l'Academie.

La tactique négative des „dadaïstes“, qui rappellent de si près nos futuristes d'avant-guerre, nous paraît un anachronisme.

Il est temps de construire sur les terrains déblayés. Ce qui est mort disparaîtra de soi-même, mais les terrains vagues ont besoin non de programmes et d'écoles, mais de travail. Aujourd'hui il est ridicule et naïf de „jeter les Pouchkines par-dessus bord“. Dans la suite des formes le lien qui les unit obéit à certaines lois, et les spécimens classiques n'ont pas de quoi faire peur aux artisans modernes. Pouchkine et Poussin peuvent nous enseigner non la restauration d'anciennes formes, mais les lois immuables de la clarté, de l'économie, de la mesure.

„L'OBJET“

ne nie pas le passé dans le passé — Il invite à faire le moderne dans le moderne.

C'est pourquoi les vestiges de la journée intermédiaire d'hier, tel le symbolisme, l'impressionisme etc... nous sont hostiles. Nous considérons le triomphe de la méthode constructive comme le trait essentiel des temps actuels. Nous l'observons aussi bien dans l'économique nouvelle que dans le développement de l'industrie et la psychologie des „modernes“ dans l'art.

„L'OBJET“

est pour l'art constructif, qui n'embellit pas la vie, mais qui l'organise. Nous avons appelé notre revue

„L'OBJET“

car pour nous l'art est la création d'objets nouveaux. C'est ce qui explique l'attraction qu'exercent sur nous le réalisme, le poids, le volume, la terre.

Mais il ne faut pas conclure de là que par le mot

„OBJET“

nous entendons les objets d'usage courant. Naturellement, dans les objets utilitaires, fabriqués dans les usines, dans un aéroplane ou une automobile, nous voyons l'art de la

будет уделять минимальное количество бумаги борьбе с эпигонами Академий. Отрицательная тактика „дадаистов“, столь напоминающих наших первых футуристов до-военного периода, мнится нам анахронизмом. ПОРА на расчищенных местах СТРОИТЬ. Мертвое само умрет, пустыни же требуют, не программ, не школ, но работы. Теперь смешно и наивно „сбрасывать Пушкиных с парохода“. В течении форм есть законы связи, и классические образцы не страшны современным мастерам. У Пушкина и Пуссэна можно учиться — не реставрации умерших форм, а непреложным законам ЯСНОСТИ, ЭКОНОМИКИ, ЗАКОНОМЕРНОСТИ.

„ВЕЩЬ“

не отрицает прошлого в прошлом. Она зовет делать современное в современности. Поэтому нам враждебны непосредственные пережитки вчерашнего прожежуточного дня, как то символизм, импрессионизм и пр.

Основной чертой современности мы почитаем ТОРЖЕСТВО КОНСТРУКТИВНОГО МЕТОДА. Мы видим его и в новой экономике, и в развитии индустрии, и в психологии современников, и в искусстве.

„ВЕЩЬ“

за искусство конструктивное, не украшающее жизни, но ОРГАНИЗУЮЩЕЕ ее.

Мы назвали наше обозрение

„ВЕЩЬ“

ибо для нас искусство — СОЗИДАНИЕ новых ВЕЩЕЙ. Этим определяется наше тяготение к реализму, к весу, об'ему, к земле. Но отнюдь не следует полагать, что под вещами мы подразумеваем предметы обихода. Конечно в утилитарных вещах, выделываемых на фабриках, в аэроплане или автомобиле, мы видим подлинное искусство. Но мы не хотим ограничивать производства художников утилитарными вещами. Всякое организованное произведение — ДОМ, ПОЭМА ИЛИ КАРТИНА — ЦЕЛЕСООБРАЗНАЯ ВЕЩЬ, не уводящая людей из жизни, но помагающая ее организовать. Итак мы далеки от поэтов, в стихах предлагающих перестать писать стихи или от художников, пропагандирующих с помощью картин, отказ от живописи. Примитивный утилитаризм чужд нам.

verstehen. Natürlich erachten wir auch Gebrauchsgegenstände, die in Fabriken hergestellt werden, Flugzeuge etwa oder Automobile, als Erzeugnisse echter Kunst. Wir wollen aber das künstlerische Schaffen nicht nur auf diese Gebrauchsgegenstände beschränkt wissen. Jedes organisierte Werk — sei es nun ein Haus, eine Dichtung, ein Gemälde — ist ein zweckmäßiger „Gegenstand", nicht dazu angetan, die Menschen dem Leben zu entfremden, sondern berufen, zu dessen Organisierung beizutragen. So haben wir denn nichts mit jenen Dichtern gemein, die in Versen vorschlagen, keine Verse mehr zu schreiben, oder mit Malern, die das Bild als Propagandamittel, auf Malerei zu verzichten, benutzen. Primitiver Utilitarismus liegt uns fern. Der

„GEGENSTAND"

betrachtet Dichtung, plastische Form, Schauspiel als unentbehrliche „Gegenstände".

Mit gespanntester Aufmerksamkeit wird der

„GEGENSTAND"

die wechselseitigen Beziehungen zwischen der neuen Kunst und der Gegenwart in allen ihren vielgestaltigen Erscheinungsformen (Wissenschaft, Politik, Technik, Bräuchen usw.) verfolgen. Wir sehen, daß die Entwicklung der Meisterschaft im Verlauf der letzten Jahre von verschiedenen Erscheinungen beeinflußt wurde, die außerhalb der sogenannten „reinen" Kunst lagen. Der „Gegenstand" wird aber Beispiele aus der Industrie, neue Erfindungen, Umgangs- und Zeitungssprache, sportive Gebärden u. a. m. erforschen, kurz alles, was als unmittelbares Material für jeden bewußt schaffenden Meister unserer Zeit in Frage kommt. Der

„GEGENSTAND"

steht allen politischen Parteien gleich fern, weil er nicht an Problemen der Politik, sondern der Kunst arbeitet. Das bedeutet aber nicht, daß wir für eine Kunst eintreten, die außerhalb des Lebens steht und grundsätzlich apolitisch ist. Im Gegenteil, WIR KÖNNEN UNS EIN SCHAFFEN NEUER FORMEN IN DER KUNST AUSSERHALB DER WANDLUNG GESELLSCHAFTLICHER FORMEN NICHT DENKEN, und, wie sich von selbst versteht, gehören alle Sympathien des

„GEGENSTANDES"

den JUNGEN SCHÖPFERISCHEN KRÄFTEN IN EUROPA UND RUSSLAND, DIE NEUE „GEGENSTÄNDE" SCHAFFEN.

forme. Mais nous ne voulons pas limiter la production des artistes aux objets utilitaires. Toute œuvre organisée — une maison, un poème, un tableau est un objet qui répond à un but, qui ne fait pas sortir les gens de la vie, mais qui leur permet de l'organiser. Ainsi nous sommes loin des poètes qui proposent en vers de cesser de faire des vers ou des peintres qui prêchent, à l'aide de tableaux, le renoncement à la peinture. L'utilitarisme primitif nous est étranger.

„L'OBJET"

considère un poème, une forme plastique, un spectacle, comme des objets indispensables. C'est avec une profonde attention que

„L'OBJET"

observera les rapports réciproques entre l'art nouveau et l'actualité dans ses manifestations variées: la science, la politique, la technique, les mœurs, etc.

Nous voyons qu'en observant le developpement des métiers en dehors de ce „mannequin d'art".

„L'OBJET"

étudiera les modèles d'industrie, les nouvelles inventions, la langue parlée et la langue des journaux les gestes sportifs, etc. . . Comme le matériel immédiat de tout artisan conscient de notre temps.

„L'OBJET"

est en dehors des partis politiques car il est consacré à des questions non pas de politique, mais d'art. Mais cela ne signifie pas que nous soyions partisans de l'art qui se tient en dehors de la vie et qui est en principe étranger à la politique. Au contraire nous NE POUVONS CONCEVOIR LA CRÉATION DE FORMES NOUVELLES DANS L'ART EN DEHORS DE LA TRANSFORMATION DES FORMES SOCIALES, et, naturellement, toute la sympathie, de

„L'OBJET"

va AUX JEUNES FORCES DE L'EUROPE ET DE LA RUSSIE, QUI CONSTRUISENT DES CHOSES NEUVES.

L'effort commun va crée un style collectif international.

Tous ceux qui participent à son élaboration — sont les amis et les compagnons d'armes de

„L'OBJET"

Dans la fièvre de construction que nous vivons, chacun trouvera place. Nous ne soutenons pas les sectes et

„ВЕЩЬ"

считает стихотворение, пластическую форму, зрелище необходимыми вещами.

С величайшим вниманием будет следить

„ВЕЩЬ"

за взаимоотношениями между новым искусством и современностью во всех ее многоликих проявлениях (наука, политика, техника, быт и пр.). Мы видим, что на развитии мастерства последних лет оказали крупные влияние явления, лежащие вне так называемого „чистого искусства"

„ВЕЩЬ"

будет изучать примеры ИНДУСТРИИ, новые изобретения, РАЗГОВОРНЫЙ и газетный ЯЗЫК, СПОРТИВНЫЕ ЖЕСТЫ и пр., как непосредственный материал для всякого сознательного мастера наших дней.

„ВЕЩЬ"

вне политических партий, ибо она посвящена проблемам не политики, а искусства. Но это не означает, что мы стоим за внежизненность и принципиальную аполитичность искусства. Напротив, мы не мыслим СЕБЕ СОЗИДАНИЯ НОВЫХ ФОРМ В ИСКУССТВЕ ВНЕ ПРЕОБРАЖЕНИЯ ОБЩЕСТВЕННЫХ ФОРМ, и разумеется, все симпатии

„ВЕЩИ"

идут К МОЛОДЫМ СИЛАМ ЕВРОПЫ И РОССИИ, СТРОЯЩИМ НОВЫЕ ВЕЩИ.

Общими силами рождается НОВЫЙ КОЛЛЕКТИВНЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ СТИЛЬ. Все, кто принимает участие в его выработке — друзья и соратники

„ВЕЩИ"

В строительной горячке, переживаемой нами найдется место всем. Мы не учреждаем секты и не довольствуемся суррогатами коллектива в виде различных направлений и школ. Мы будем стараться об'единить и координировать труды всех, желающих действительно трудиться, а не довольствующихся рентой предыдущих поколений.

Привыкшему же не трудиться, а любоваться, извечному потребителю, ничего непроизводящему

„ВЕЩЬ"

покажется скучной и убогой. В ней не будет ни философской орментации, ни томной изящности.

Der neue kollektive, internationale Stil ist ein Produkt gemeinsamen Schaffens. Alle, die an seiner Durchbildung teilhaben, sind Freunde und Mitkämpfer des

„GEGENSTANDES"

Das Baufieber, wie wir es heute durchleben, ist so groß, daß sich für alle Arbeit finden wird. Wir gründen keine Sekte, wir begnügen uns nicht mit Surrogaten für das Kollektiv in Gestalt von verschiedenen Richtungen und Schulen. Wir streben danach, die Arbeit aller, die wirklich arbeitswillig sind und nicht nur von den Renten vergangener Generationen zehren wollen, zusammenzufassen.

Jenen aber, die nicht gewöhnt sind zu arbeiten, sondern nur genießend zu staunen, jenen, die nur konsumieren, aber nichts schaffen wollen, wird der

„GEGENSTAND"

fade und dürftig erscheinen.

Man suche in ihm weder nach philosophischer Orientierung, noch nach eleganter Lüsternheit. Der

„GEGENSTAND"

ist ein sachliches Organ, ein Bote der Technik, ein Preisverzeichnis für neue „Gegenstände" und ein Aufriß von noch nicht ausgeführten Gegenständen.

Aus der schwülen Dumpfheit des weißgebluteten Rußlands und des feistgewordenen, hindämmernden Europas tönt der Kampfruf:

LASST DOCH ENDLICH ALLES DEKLARIEREN UND WIDERLEGEN! AUF! SCHAFFT

„GEGENSTÄNDE"

nous ne nous contentons pas de contrefaçons de collectivité sous l'aspect de directions et d'écoles diverses.

Nous tâcherons d'unifier et de coordonner les travaux de tous ceux qui désirent vraiment travailler au lieu de se contenter de la rente que leur lèguent les générations précédentes.

Celui qui a l'habitude non de travailler, mais d'admirer, l'éternel consommateur, qui ne produit rien trouvera

„L'OBJET"

ennuyeux et misérable.

„L'OBJET" n'aura ni orientation philosophique, nigrâce languissante.

„L'OBJET"

est un organe d'affaires, le messager de la technique, le prix-courant des choses nouvelles, et l'esquisse de choses encore non réalisées.

Dans l'atmosphère étouffante, dans la Russie épuisée, l'Europe repue et somnolente, un seul cri s'élève: VITE, CESSEZ DE DÉCLARER ET DE CONTREDIRE, FAITES

DES OBJETS.

„ВЕЩЬ"

деловой орган, вестник техники, ПРЕЙС-КУРАНТ новых ВЕЩЕЙ, и чертежи вещей еще не осуществленных.

Среди духоты и, обескровленной Россия, ожиревшей дремлющей Европы один клич: скорей БРОСЬТЕ ДЕКЛАРИРОВАТЬ И ОПРОВЕРГАТЬ, ДЕЛАЙТЕ

ВЕЩИ!

ВМЕСТО ПИСЬМА В РОССИЮ („ВЕЩЬ" ДОЙДЕТ СКОРЕЕ ПИСЬМА)

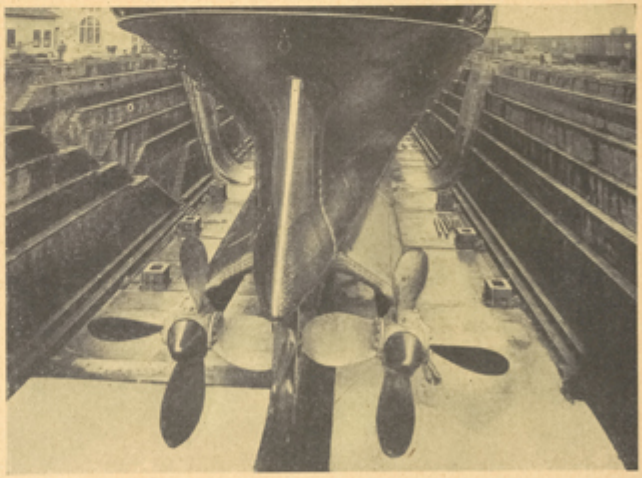
ДРУЗЬЯ „ВЕЩИ"

ШЛИТЕ СКОРЕЕ

СТИХИ
И
ПРОЗУ
СТАТЬИ
И
ФОТОГРАФИИ
КНИГИ
ЖУРНАЛЫ
ЗАМЕТКИ

I

НИ РОЗА
НИ МАШИНА
не являются темой
ПОЭЗИИ
или
ЖИВОПИСИ
они учат мастера
СТРУКТУРЕ
И
СОЗИДАНИЮ



ПАРФЕНОН
И
АПОЛЛОН
XX

1 ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВЕННОСТЬ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС

В марте месяце в Париже состоится „Международный конгресс для выработки директив и защиты современного духа". В комитет входят: Жорж Орик, композитор; Андрэ Бретон, редактор „Litterature"; Роберт Делонэ, художник; Фернад Леже, художник, сотрудник „Вещи"; Амедэ Озанфан, редактор „Esprit Nouveau", сотрудник „Вещи"; Жан Полян, секретарь „Nouvelle Revue Française", Рожэ Витрак, редактор „Aventure".

Мы сожалеем, что местом конгресса назначен Париж. Вне зависимости от добрых намерений комитета, гнездо европейской общественной и духовной реакции мало подходит для подобных заданий. В частности на конгресс безусловно не смогут приехать представители нового искусства России, страны небесполезной, когда речь идет о защите „esprit moderne".

„Вещи" шлет свои братские пожелания конгрессу и твердо верит, что отбросив старые разговоры об искусстве, он приступит к деловой работе — организации мастерства и мастеров.

В Венгрии правительство Хорти запретило ввоз в страну журнала „Ма", издающегося в Вене молодыми венгерскими поэтами и художниками. Даже репродукции кубистических картин задерживаются цензурой наравне с социалистической литературой.

Московский „Музей живописной культуры", созданный исключительной энергией молодых мастеров в 1918-19 гг. лишен помещения. Все картины свалены в одну комнату. В помещение музея в'ехало реорганизованное „Лито" с Серафимовичем.

В социалистическом органе „Journal du Peuple" напечатана статья дадаиста Р. Десень, доказывающего художественное ретроградство политических революционеров и обще-революционную роль „Дада".

В журнале „Clarté", близком французским коммунистам, отличающемся эстетическим эклектизмом, помещены репродукции работ Альберта Глэза и Фернанда Леже.

„УДАР"

В Париже вышел первый номер художественно-литературной хроники „Удар" под редакцией Сергея Ромова. В списке сотрудников — друзья и единомышленники „Вещи". Мы приветствуем „Удар" — орган группы русских художников, живших в Париже до революции, и тщательно отгораживающих себя от „кликушества и хлестаковщины" русской эмиграции. Статья Терешковича ставит на свое место группу „мирискусников", выступивших под гордой вывеской „L'art russe". Хороши заметки о последних похождениях Мережковского и Бунина. Но одна статья идет в разрез с общим направлением журнала, и об ней необходимо упомянуть — это ламентации г. Барта по поводу отсутствия в России живописи. Очевидно, автор совершенно не знает работ современных русских мастеров. Судить о них с вышки парижской „Ротонды" довольно трудно. Самое большое, что можно заметить, это Ларионова, который здесь же по соседству шумит. Отсюда вывод — Татлины, Малевичи и пр. — ерунда. Единственное ценное „Larionoff". Друзья из „Удара"! Ударяя, надо знать по чему. Если вы хотите бить искусство России, незачем ругать Мережковских. Если вы хотите бить врагов „левого" искусства, ищите их ближе от себя.

Письмо к Роману Якобсону

Дорогой Рома!

Надя вышла замуж.

Пишу тебе об этом в журнале, хотя и небольшом оттого, что жизнь уплотнена.

Если бы я захотел написать любовное письмо, то должен был бы сперва продать его издателю и взять аванс.

Если я пойду на свидание, то должен буду захватить с собой трубу от печки, чтобы занести по дороге.

Во время докладов „Опояза" я колю дрова. Отдыхаю, топя печку, и думаю, таская кирпичи. Вот почему я продал письмо к тебе „Книжному Углу".

Потоп кончается.

Звери выходят из своих кочегов: нечистые открывают кафе.

Оставшиеся пары чистых издают книги.

Возвращайся.

Без тебя в нашем зверинце не хватает хорошего веселого зверя.

Мы пережили многое.

Мы сумели отдать своего ребенка чужим для того, чтобы его не разрубили.

И он достался чужим, не так, как в толстой книге, которую мой отец читал справа налево, моя мать читала слева направо, а я совсем не читаю.

Да, мы должны сами добывать себе солому для своих кирпичей.

Это опять из той же книги.

Мы сами пишем, сами печатаем, сами торгуем.

И сами отстояли свою жизнь.

Мы знаем теперь, как сделана жизнь и как сделан Дон-Кихот, и как сделан автомобиль, и сколько стоит фунт лыка, и что такое верная дружба.

Возвращайся.

Ты увидишь, сколько сделали мы все вместе, — я говорю только про нас, филологов. Я все расскажу тебе, стоя в длинной очереди Дома Ученых. Времени разговаривать будет много.

Мы поставим тебе печку.

Возвращайся.

Настало новое время, и каждый должен хорошо обрабатывать свой сад.

Лучше чинить свою дырявую кровлю, чем жить под чужой.

А вехи не меняем. Вехи нужны не для нас, а для обозов.

„Книжный Угол". *Виктор Шкловский.*

В ближайших номерах „ВЕЩИ" будут напечатаны СТАТЬИ: „Итоги художественной политики советской власти 1918—1922" и „Роль художественных синдикатов в деле организации искусства"

2 ЛИТЕРАТУРА

Это вам —
упитанные баритоны —
от Адама
до наших лет,
потрясающие театрами, именуемые притоны,
ариями Ромео и Джульет.
Это вам —
центры,
раздобревшие, как кони, —
жрущая и ржущая России краса,
прягущаяся мастерскими
по старому дракона
цветочки и телеса.
Это вам —
прикрывшиеся листиками мистики,
лбы морщинками изрыв —
футуристики,
имажинистики,
акмеистики,
запутавшиеся в паутине рифм.
Это вам —
на растрепанные сменившим
гладкие прически,
на лапти лак,
пролеткультцы, —
кладущие заплатки
на вылинявший Пушкинский фрак.
Это вам —
пляшущие
и в дуду дующие
и открыто предающиеся,
и грешащие тайком,
рисующие себе грядущее
огромным академическим пайком.
Вам говорю
я —
гениален я или не гениален,
бросивший безделушки
и работающий в Росте
говорю вам —
пока вас прикладами не прогнали.
Бросьте!
Бросьте!
Забудьте,
плюньте
и на рифмы
и на арии
и на розовый куст
и на прочие мерехлюндии
из арсеналов искусств.
Кому это интересно,
Что „ах — вот — бедненький.
Как он любил
и каким он был несчастным? . . .“
Мастера,
а не длиноволосые проповедники
нужны сейчас нам!
Слушайте!
паровозы стонут,
дует в щели и в пол, —
„Дайте уголь с Дону!
Слесарей,
механиков в Дело!“
У каждой реки на истоке,
лежа с дырой в боку,
пароходы провыли дожи: —
„Дайте нефть из Баку!“
Пока канителим, спорим,
смысл сокровенный ища:
„Дайте нам новые формы!“ —
Несется вопль по вещам.
Нет дураков,
ждя, что выйдет из уст его,
стоять перед „мастерами“ толпой разинь,
Сегодня дайте новое искусство —
Искусство выволочь Республику из грязи.

Владимир Маяковский.

„Не трогать, свеже-выкрашен“ —
Душа не береглась, —
И память — в пятнах икр и щек
И рук и губ и глаз.

Я больше всех удач и бед
За то тебя любил,
Что пожелтелый белый свет
С тобой — белей белил.

И мгла моя, мой друг, божусь,
Он станет как нибудь
Белей чем бред, чем абажур,
Чем белый бинт на лбу.

Борис Пастернак.

LE JARDIN.

C'étaient deux gars du Nord
Qui arrivaient à pied, de chez eux,
Et allaient s'embaucher je ne sais où
Beaucoup plus loin qu'ici.

C'est chez la mère Hilaire
Que ces deux gars du Nord
Entrèrent au crépuscule,
Pour dîner et dormir.

— Y a t-il pas moyen, la patronne,
Y a t-il pas moyen d'avoir,
D'avoir de la salade
Quelques brins de salade,
Ça nous ferait bien plaisir.

— „Je veux bien, mes enfants,
Mais — sans vous commander — qu'un de vous
Aille choisir lui même:
Au fond de mon jardin
Qu'est tout à l'abandon
Qu'est un jardin de ville
Il y a peut-être encore deux ou trois chicorées.“

Celui qui se leva aussitôt
Et qui tout en mangeant dit: „J'y vais“,
C'était ch'tiot*) Cottineau
Des pays dévastés.

*) Ch'tiot : Petit, en patois du Nord.

Et c'est la nuit tombante
Et voilà brusquement
Voilà ch'tiot Cottineau
Au milieu du silence
Au milieu du jardin.

C'est un endroit à part du monde,
Clos par les murs et la maison
Tous les arbustes et les plantes
Et la terre nue et les pierres
Y regardent celui qui vient.

C'est un jardin comme tous les jardins
Qui sont derrière les maisons de villages
Ch'tiot Cottineau en avait un
Dont le fléau n'a pas laissé trace
Un tout pareil à celui-ci.

Un tout pareil avec sa vigne
En espalier sur le mur gris,
Sa tonnelle de clématite,
Son puits fleuri de pissenlits

Un tout pareil avec ses buis fidèles
Bordant les deux allées en croix
Et son prunier qui dressait la tête
Et son pommier qui tordait ses bras;

Un tout pareil au crépuscule . . .
Et voici, pour qu'une voix parle
Au cœur crispé qui se rappelle,
Que le cri apeuré d'un merle
Ricoche sur l'air immobile:

— Ch'tiot Cottineau, vois ton jardin!
Vois le, déchu et délaissé
Le chiendent mange les fraisiers,
La bêche rouillée gît dans l'herbe;

Vois, l'oseille est montée à graine,
Ce cané inculte est plein de chardons,
Les rames des pois de l'année dernière
Sont restées au sol comme un buisson mort

Et Ch'tiot Cottineau, tour à tour
Va, tombe en arrêt, regarde et rêve.
Mais qui vient vers lui? La mère Hilaire:
C'est pour lui montrer l'endroit des salades.

— „Vous avez là du plan, la patronne,
Du plan qui va se perdre!
Si vous vouliez demain m'éveiller
Une heure avant les autres,
Je vous retournerais ce carré
Rien que pour le plaisir;

Rien que pour le plaisir
De dérouiller la bêche;
Rien que pour le plaisir
De faire . . . de vous faire
Une belle planche de laitues
Comme il y en avait tout l'été
Chez moi, dans mon jardin qui n'est plus,
En pays dévasté."

— „C'est bien aimable à vous, mon garçon
Je vous éveillerai donc.
Mais si vous vous trouvez bien au lit,
Au lit vous resterez!"

Les vieux ne sont pas si matinaux
Que jeunesse en voyage.
Qui réveilla Ch'tiot Cottineau
Ce fut son camarade.

Son camarade qui lui dit:
— „Vite marchons à la fraîche
Et après souper s'il fait chaud
Nous pourrons faire la sieste."

Ce fut seulement sur la route
Alors que les deux gars sifflaient,
Loin du village et de l'auberge
Que ch'tiot Cottineau se souvint
Des salades et du jardin.

Il ne dit rien, n'étant pas parlant,
Mais il s'arrêta brusquement
De siffler l'air du Ch'tiot Quin-Quin*)

Et jusque vers les dix-onze heures
Où il but un coup de vin frais
Au soleil et devant la plaine
Ch'tiot Cottineau eut l'âme en peine
Et du regret.

1922.

Charles Vildrac.

MITTAG (aus dem Poem „Paris brennt")

Hochspannung
700000 Volt
Der Nervenakkumulator rotiert
Die Platinnadel des Eiffelturms schneidet ein Wolkengeschwür
Fieber [aus
Typhusbaracken
Hochöfen
Schneezüge
Eisglut von 44 Grad plus oder minus
Tannenwälder brennen wie Papier ab
Eisberge rutschen den Äquator hinunter
Komete ringeln den Schwanz
Adler aus Aluminium
Fallen herab
O toll dreht sich das Jahrhundert
Am Zifferblatt der goldnen garantierten Sonne
Und ich fürchte mein Herz
Geht plötzlich wie ein Revolver los!

Aber die Sphinx
Aus Ziegelstein
Äugt: ARBEIT - ARBEIT
In den Fabriken näseln hurige Sirenen
Puddeln stoßen schneiden löten drehen baggern
Pflügen heizen fegen sticken tippen heben sterben
O Sozialist: Sebastian im brennenden Rotbart
Auf eine Laterne gestiegen
Heiserer Prophet
Zeig ihnen die neuen Tuilerien
Vaillant-Couturier
Aus Belleville summt die dunkle Wolke näher
Rote Fahnen verbrennen die Gefängnisse.

Iwan Goll.

POUGATCHEFF (Fragment)

Vous êtes fous, vous êtes fous, vous êtes fous,
Qui vous a dit que nous sommes détruits?
Les méchantes bouches, comme des marmites pleines de pour-
Vomissent ignoblement ce mensonge éhonté. [riture.

*) Chanson célèbre du Nord.

Trois fois maudit ce poltron, cette canaille, cette fripouille
Qui a su vous faire avaler pareille bourde!
Aujourd'hui même, dans la nuit, nous sellons nos chevaux,
Avant l'aube, nous serons à Gourieff.
Oui, oui, je sais, nous traversons un affreux malheur,
Mais c'est pour cela qu'avec p'us de méchanceté,
Dans le brouillard, les ailes de bois de nos bateaux
Sur l'eau caspienne battront comme des cignes vers l'Asie.
Asie, Asie, pays bleu
Saupoudré de sel, de sable et de chaux,
Là-bas, si lentement, le char de la lune voyage au ciel,
Faisant du bruit avec ses roues, comme un Kirgiz avec sa voiture.
Mais alors, qui sait combien furieusement, et fièrement,
S'élancent là-bas les fleuves jaunes des montagnes?
N'est-ce pas pour cela que les hordes mongoles sifflent
Avec tout ce qu'il y a de sauvage et de méchant dans l'homme?
Depuis longtemps, longtemps déjà, je cache mon désir
D'aller là-bas vers ces peuples nomades
Pour qu'avec les vagues violentes de leurs brillantes pommettes
Nous nous dressions au seuil de la Russie
Comme l'ombre de Tamerlan!

Serge Essenine.

(Trad. française de Marie Mikalowski et Franz Hellens)

ЖЮЛЬ РОМЕН.

Жюль Ромен — поэт множества. Он пишет при открытом окне, в которое долетает шум города. Но и этого ему недостаточно. Он уходит от рабочего стола на улицу. Если видит группу людей, то направляется к ней, потому что всегда предпочитает двух одному, пятерых—двум, сто — пяти, армию — сотне, народ — армии. Он обнимает множество сильной рукой, прижимая к широкой груди. Он поглощает его и растворяется в нем. Ко множеству он питает беспокойную нежность тренировщика к своему жеребенку, суровую нежность человека к людям. Он дышет со множеством, думает, любит, страдает, кричит с ним, но не так, как делает оно само. Он француз, но европеец больше чем француз, потому что в Европе больше людей чем во Франции. В ритме его стихов чувствуется как бы тяжелый топот толп, он идет шагом. Иногда только прорывается в его стихе легкий и бесконечно гибкий размер. Столь воздушный среди его суровых песен, как смех испуганной девушки в шуме мятежа. Он мыслит о целом городе, фазу о трех или четырех улицах и об их прохожих. Вечерний ветер обдает его лицо, высунувшееся из окна, дыханием величайшего в мире города. Он становится на пути прохожих, что бы они толкали его. Он отдается толпе всегда и везде: на перекрестке улиц, у магазина, в казарме, отдается всецело, вдыхает ее, проникает насквозь. Но он не пассивен; он вливает свою жизнь в жизнь толпы, прибавляет свое слово к ее крикам, ибо он, естественно, является ее вождем. Он любит жалость, от которой трепещет людское множество, молитву, которая бродит в сердцах людей, переполняющих церковь, скирпость тысячи кулаков. Он так ясно чувствует очарование множества, что, нарушая его, считал бы себя виновным в нанесении вреда установившемуся взаимному магнетическому притяжению между ним и толпой, виновным в грехе. Когда он встречает похорон, то не может не присоединиться к ним; свадьбу — ждет ее у дверей мэрии, чтобы увидеть еще большее число плачущих и смеющихся людей. Он властен и некоторые его фразы звучат как приказания, брошенные толпе, непокорной, но которая пойдет за ним. Он верит в себя и в толпу. Он нападает, просит и ведет ее. Он общественен. Если иногда он стонал, взывая к уцелевшей Европе то он говорил и о вожественной душе армии. Он присоединяется ко всем процессиям, что бы чувствовать толпу, но ему нет дела до ее культа.

Но он не мизолюбив. Он не может им быть. Его поэзия,—как всякая искренняя поэзия — полна движения. Движение же всегда вожественно и толпа никогда не бывает в покое. Этот покой, который не смерть, но результат всеобщей смерти, есть ничто, непреодолимое и несуществующее.

(Esprit Nouveau)

Жан Эпштейн.

В ближайших номерах стихи: Блэза Сандрара, Шарля Вильдрака, Андра Сальмона, Николя Бодуэн, Карла Эпштейна, Сергея Есенина, Александра Кусякова, Сергея Будащева, Николая Асеева, Осипа Мандельштама, Марины Цветаевой, Ильи Эренбурга.

EUROPE.

Rue Montmartre, Rue Cannebière,
Oxford Circus, rue Fréderic.
Je vous designe nommément.

Que faites-vous? Qu'attendez vous?
Qui donc a dompté votre force
Et stupefié votre sang?

Il faut que l'on vous reveille, foule de joie.

Naguère vous teniez, ignorant les étoiles,
La plus haute existence, et le plus haut pouvoir.
L'Europe était votre rumeur. Sous vos bitumes
L'esprit des dieux futurs faisait un bruit de source.
Toute la lumière du monde, que fut-elle
Qu'une nappe d'eclair oscillant entre vous?
Maintenant vous gisez dans un sommeil vassal.
Quelqu'un de monstrueux vous remplace à lui seul
Qui fait de votre chair l'ordure de son ventre.

Je vous appele, libres foules,
Vous toutes en qui j'ai brûlé!
Vous toutes, flammes éphémères
Que convulsait le vent d'été
Ou grandes torches qui tentiez
Une naissance de soleil.

Foules du train et du théâtre,
Du café et du music-hall:
Foule de Hyde-Park en Mai;
Foule de Lido en Septembre;
Foules du port et du navire;
Foules de l'Europe vivante;
Foules contraires à la mort!

Je vous répète qu'il est temps.

Jules Romains.

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ.

(„Вещь" печатает перевод письма французского поэта Жана Сало о русской поэзии. Несмотря на некоторую неосведомленность, Сало высказывает ряд любопытных суждений, имеющих также ценность, как взгляд со стороны. Жан Сало (Jean Salot)—автор известной книги „Refroidisseur de Tombe-Issoire").

Вместо стихов и статьи я посылаю вам это письмо . . . о новой русской поэзии. Может показаться чересчур смелым желание иностранца, хотя б и чувствующего явственно ваш язык, говорить в русском журнале о русской поэзии, да к тому же еще предпочтительно об ее формальной стороне. Но мне кажется, что мое письмо представляет некоторый интерес для читателей „Вещи". С 1914 года я не был в России, последние пять лет я не видал новых русских стихов, за исключением некоторых эмигрантских причитаний. Только месяца два тому назад я получил сразу около 50 книг и рукописей, и как бы пережил семь лет в течение нескольких часов кинематографического сеанса. Несомненно, что большая часть прочитанных мною стихов в той или иной степени обязаны своим рождением Революции, и мое мнение — человека не видавшего ее — стоит быть выслушанным. В ваших ушах безусловно сливаются голос и эхо, вы, читая, видите ненаписанное. Я же только пробую явства, не побывав на кухне.

Прежде всего хочу сказать утешительное: в России пишут стихи, и даже бросить это занятие предлагают в стихах. У нас ломка классических форм логически привела поэтов к прозе (пусть ритмической). От стиха осталась только типографская манера разбивать строки. Но это скорей относится к области полиграфического искусства, нежели поэтического. Взгляните на Ромэна, Сандрара, Кокто и др. Они, сами того не зная, пишут прозой. Гюом Аполлинэр, скорей чувствительностью, нежели приемами мастера, держался за

спасательный круг стиха. Ломая метр, мы не создали новой ритмики, повторив классическую ошибку иконоборцев или лютеран. У нас смута длилась недолго, и быстро от отрицания мертвых законов мы пришли к утверждению постоянного закона поэтического ремесла. Благодаря этому внешне ваша поэзия производит известное впечатление капитуляции, как говорится в ваших журналах „поправения". Это напоминает теперешнюю экономическую эволюцию России.

Но позвольте мне это явление приветствовать. У нас о живом искусстве говорят: не левое (gauche), но авант-гардное (avant-garde). Ведь существенна не та или иная радикальная, рассудочная прямолинейность, а смелое выявление требований данной эпохи. Не Бабеф, но Наполеон сыграл решающую роль в развитии Франции и Европы XIX века. „Поправение" новой русской поэзии безусловно. Оно идет резким темпом. Стоит сравнить не только „Трагедию Маяковского" с „Мистерией Буффом" (5 лет), но „Инонию" с „Пугачовым" (3 года), „Поверх барьеров" с „Сестрой моей Жизнью" Пастернака, старые стихи Асеева с „Бомбой" и т. д. Основная тенденция — возрождение конструктивного метода. И в этом отношении ваша новая поэзия пребывает в роли разведчика, наряду с конструктивной живописью, кинематографом и пр. А „дадаисты" остаются в обозе. Архитектурная ясность, экономия материала, разумность приемов — все эти основные черты начинающейся эпохи — я нахожу (часто в зародышевом состоянии) в русских стихах последнего пятилетия.

Правда и у вас еще встречаются явления дадаистической кори (Крученых, Зданевич, Терентьев и некоторые другие). Но они остаются одинокими случаями, далекими от эпидемии. Ясно, что наше время требует нового языка, но отнюдь не „заумного", а „сверх-умного", не глоссаций индивидуального помешательства, а синтетических слов - терминов коллективного обихода.

Книга Хлебникова „Ночь в окопе" мне не сказала ничего нового об этом крупном поэте, который почему то именовал себя футуристом, будучи великолепным анахронизмом, древним корневедом. Я все жду от него оформления, осознания своей миссии, и верю, что он будет Вячеславом Ивановым наших дней. Повторнее „Книга Марии" Петникова, но и в ней мне мил девственный архаизм, „земляниость" — ересь недоступная людям Запада.

Я подхожу к явлению, которое как бы противоречит высказанным мною мыслям к „имажинизму". Но прежде всего должен откровенно признаться, что сравнивая теории различных русских школ и практику их адептов, я не мог притти к иному выводу, как к предположению, что поэтические школы в современной России либо атавизм, либо практическое содружества поэтов, вызванные трудными условиями борьбы за существование. Я прочел в одной, присланной мне, афише следующее—футуристы: Маяковский и Пастернак; имажинисты: Шершеневич и Есенин; акмеисты Мандельштам и Адалис и т. д. Но тщетно я хотел установить связующие моменты, и набрел лишь на одно: Шершеневич напоминает раннего Маяковского. Таким образом скажу несколько слов о теории имажинизма, вне ее применения. Она напоминает однородные: английский „имажизм", испанский „имажизм", наш до - военный „фантазизм" (Тристан Дерем и др.) В 1922 году ее утверждения звучат либо реакционно, либо наивно. Просматривая русские стихи до — имажинизма, я пришел к выводу, что надо было бы вместо культа образа, произвести чистку, ибо ваша поэзия загромождена образами, как современная квартира. Роскошь, избыток явно вредит стройности. Утверждение имажинистов о чтении стихов с конца и пр., самоценность строки - образа явно показывают их отчужденность от конструктивного метода. Перевес пластического подтверждает утерю времени во времеином.

Теория имажинизма оказала некоторое ослабляющее влияние на творчество Есенина, которого я считаю выдающимся поэтом (с ним сравниваю лишь Маяковского и Пастернака). Но он чутьем идет к ясности и строгости. Его книги для меня — некий цельный и безусловный мир. Для нас европейцев достаточно чуждый и может быть поэтому вдвойне притягательный. Я даже порой склонен завидовать стране, которая в 21 веке рождает во плоти, без стилизации или археологии, поэтов средневековья. Это ощущение горожанина, жующего в ресторане хлеб и услышавшего последовательно запахи: земли, зерна, зелени и т. д. Я довольно хорошо знаю Россию, но прочитав книги Есенина, я впервые с такой силой почувствовал деревенский характер всей ее литературы от Ломоносова до наших дней. Земледельческая образность, задыхания и разливы ритма, широкость строк, обилие нестесненных ничем слов — все это у нас убито еще „Плеядой". Еще одно доказательство — исконное стремление первобытного человека одушевлять неодушевленные вещи (это и у Маяковского). Все от луны и от машины передано путем очеловечения (или оживотворения), а мы, ведь, наоборот, идем внешних образов для выявления живого и человеческого.

Другой „имажинист" Кусиков показался мне интересным не только своей „экзотичностью", но и ритмическими приемами.

„Центрофуга" родила великолепного поэта, единственного чистого лирика современности — Пастернака. Здесь отсутствуют внешние национальные признаки и тяжелое недоумение вызывает во мне мысль о том, что подобный поэт не может появиться в современной Франции. У нас только мечтают о „новом классицизме", а ваш Пастернак по новому антологичен. Меня обольщает в нем скупость и разборчивость средств, вместо дешевого этимологического новшества — синтаксическая революция, прежняя метрика преображенная без всякого „нового завета" до неузнаваемости. Я думаю, что преодолев некоторую туманность, вызываемую нажитой ассоциативностью образов (по смежности) и излишнею биографичностью (т. е. невежливостью по отношению к читателю), он станет редким и редкостным поэтом Европы.

Книга Асеева „Бомба", несмотря на изумительные строки все же скорей культурное напоминание о том, как надо делать вещь, нежели вещь в себе. Впрочем, я много жду от этого неторопливого поэта.

Зенитом последнего десятилетия пребывает для меня Маяковский, хотя чтение его книг вызвало во мне сложные и мучительные чувства. Судите сами, я одновременно получил: „Человека", „Мистерию-Буфф", „150.000.000" и отдельные политические стихи революционных лет. Я написал о нем большую статью („Esprit libre" № 9"), ибо в его трагедии вижу трагедию нашего поколения и нашей эпохи. Здесь скажу кратко: „150 миллионов" и другие последние книги говорят мне о героизме и трагичности самого поэта. Это в другой плоскости и неоравненно ярче, но все же сходно с отмеченным мною в начале письма самоубийством французской поэзии. С вещью у Маяковского не роман, но тяжелая борьба. Лучшая книга из всех прочитанных мною за последние годы — „Человек" — носит подзаглавок „Вещь" и действительно таковой является, хотя в ней нет никакого уподобления вещи и вещам. Последние стихи говорят мне о героизме и трагичности самого поэта. Это в другой плоскости и неоравненно ярче, но все же сходно с отмеченным мною в начале письма самоубийством французской поэзии. С вещью у Маяковского не роман, но тяжелая борьба. Лучшая книга из всех прочитанных мною за последние годы — „Человек" — носит подзаглавок „Вещь" и действительно таковой является, хоть в ней нет никакого уподобления вещи и вещам. Последние стихи говорят о вещах, и вместе с тем перестают быть вещами. Я верю в новый оборот спирали и в победу Маяковского. В последних его книгах (начиная с „Мистерии") меня поражает мощь замысла и законченность чертежа. В отношении стиха его трехрольники, расположенные капризными строками — для меня новое подтверждение, что, так называемый, „свободный стих" и в тоническом стихосложении, как и в нашем, счастливо убив некоторые условности, не создал ничего положительного.

Переходя к (употребляю ваш, достаточно дикий, термин) более „правым" формально поэтам, я прежде всего хочу указать на роль, которую по моему начинает играть в русской поэзии Петербург. Его заслуги — европейскость, превосходство линии над хаотическим пятном, архитектура строений, людей, слов. Но все эти заслуги зачеркиваются особенной мертвечиной. Мне издали кажется, что теперь в тишине петербургских вечеров выживается небывалая по масштабу, но, конечно, весьма безвалая по духу Академия. Я показывал своим друзьям издания „Петрополиса" и они, не зная русского языка, глядя только на костюм книг, восклицали: „как будто там не было революции". Я, прочитав стихи, готов также усомниться — была ли война, 1914, 1917, и последующие, был ли явлен России редкий лик трагедии? Или может быть проще—то, что видали все, даже наши ренэле из Мадона, не мог разглядеть поэт Гергий Иванов и многие иные?

Стихи Ахматовой также молодят меня. Они не лучше и не хуже прежних — это нечто раз данное, ровное и неизбывное. Я только страшусь тех минут, когда от классичности „Белой Стаи" она поварачивается к легкой внешней народности.

Если Мандельштам жил бы во Франции, он был бы комичным эпигоном (pompier). Вся эта мифология, географическая звукопись и пр. нам давно ничего не говорят. Но к его работе в России я отношусь с величайшим уважением. Ваш поэтический язык еще настолько девственен, неделан (как я вам завидую!) рыхл, что упругая, конструктивная поэзия Мандельштама (при всей ее археологичности) — явление положительное.

Упомяну еще здесь же, на правом крыле, две книжечки, вышедшие в Берлине, и также типичные для поисков „классицизма": „Разлуку" Марины Цветаевой и „Опустошающую любовь" Эренбурга. Цветаева бросила домашнюю интимность и быт, Эренбург — кликушество, оба для известного возврата к ясным и простым формам. При всей неудовлетворительности такого разрешения вопроса меня порадовали некоторые короткие ямбы Цветаевой и быстрота хорея Эренбурга.

Простите отрывочность и раскиданность настоящего письма. Я не стану подводить итогов. Несомненно, что русская поэзия переживает начало нового расцвета, несмотря на временный ущерб некоторых крупных поэтов. Думаю, что сношения с Западом будут способствовать этому. Ваши стихи, как и российская почва изобилуют природными богатствами. Надо начать их серьезно эксплоатировать. Без европейского капитала, т. е. без влияния нового быта, механизации, кинематографа, прессы и пр., дело не обойдется. Но возможно, что европейская цивилизация оплодотворяя целину вашей поэзии, делает это с энергией и с беспечностью умирающего трутня.

Жан Сало.

МАПА и ПАМА ИМАЖИНИЗМА.

1.

А я не про румын. — Я совсем наоборот.

Критики — это не профессия, а национальность.

Так вот, есть особый род людей „критической национальности", исключительный род, который занимается только темными делами, копун у старухи-печати. Одно из темных занятий этой публики спекуляция живым товаром свежей литературы.

Сведы вне отделов вечека и мечека.

Развелось их ... уйма.

По моим подсчетам, на каждого русского писателя приходится 6½ одинарцев и 3 двойственника. Процент, сравнительно, большой.

Так, например, на одного моего друга поэта приходятся: один Фрич, один Коган, один Абрамович, один Айхенвальд, один не, безызвестный проф. Ященко, один (фамилию его я скромно скрою, ибо она неприличная, он сходит за 1½ человека), один Лебедев-Полянский, один Львов-Рогачевский, и один Сводник-Сипонский.

А нас ведь много.

Так ведь нельзя. Это погибель.

Не успеешь высунуть носа, тем более такого захватистого, как мой (им и это не страшно) — они тут как тут, все в сборе. Одно время, до 1919 года, было совсем исчезли, сгинули куда-то, товару не было, жили себе смирненько у „старушки", да и забыли о нас.

А вот с 1919 года ... на тебе вот, как на грех, высыпали, закопошились, и сыпняк им нипочем ... Но просто сил нет никаких ... Вот нация то.

Как же им не быть. — Запахло свежим.

10-го февраля 1919 года ангел Израфиль в трубу длиною 3000 лет пути, протрубил всему миру о рождении прекрасного младенца. С тех пор и пошло. С тех пор и выясняется: кто же такие отец и мать этого младенца? Спекулируют во всю.

Каждый из этой „нации" написал о младенце и родителях больше, чем Немирович-Данченко и Щупкина-Куперник, каждый выговорился больше, чем все защитники и обвинители по делу Бейлиса,

Тут было все: и отдельные личности являлись родителями и коллектив, и страны, и беспространствие, и хорошие знакомые Фричекоганов, а в тифозном бреду (они от тифа не мрут) „они", „сами", „предсказатели".

Ну слушайте, родненькие, все это хорошо: Италия, Англия, весь Запад, на который нам имажинистам чихать, и вы „сами" ...

Но ведь есть еще такое непринужденное русское слово:

ЧЕПУХА.

Так давайте же говорить по серьезному. — И я закончу вашу манеру разговаривать.

2.

Когда у Магомета спросили, кто родился без отца и без матери — он ответил: жезл Моисея, баран Авраама, летучие мыши, верблюдица пророка Салика, сотканная из чуда для вразумления фемудиан и ...

Вот она сладчайшая боль оборванной недосказанности. И Новый День, сотканный из чуда необходимости, как и верблюдица Салика рождается без отца и без матери.

10-го февраля 1919 года под четко отчетливый целк пулемета, под зигзаговый визг шрапнели, под растоптанный воплем ядовий вой, под поцелуи и скрежет, под любовь и ненависть, в огненной колыбели крови родился Новый День. Окрестили его имажинизмом.

Это — день возрождения. Это — эпоха небывалых зорь.

После „блестящего символизма", который достойно завершился северянщиной, после уродливого кривляньи и потуг бессильного футуризма — пришли Мы.

Мы пришли не потому, что нам захотелось.

Эпоха не изобретается (в противном случае это не эпоха, а футуризм), эпоха — необходимость Нового Дня.

3.

Все до нас было и ничего до нас не было.

Было потому, что жило в осознании нашего стремления, а не было потому, что не было вскрыто.

Вскрывать вещи — это великое проникновение в тайны сокровенного.

И подрубленный страданием фартук рабочего и Евангельский поцелуй „не трудящийся да не ест" — всегда жили в осознании нашего стремления, а ожили только после кумачевой песни прозрения. Значит, все из вчера, из безначального, из ниоткуда, а воплощается сегодняшним, воплощается в ночь Аль-Кадр.

О как хорошо знают об этом имажинисты.

Ладно, не буду щетиниться на символизм, на футуризм — это упадок, это смутное время литературы, к тому же без Бориса Годунова ... А ведь было и прекрасное прошлое, был ведь Пушкин, был Лермонтов, был Тютчев, были ...

Да, да, да, конечно, конечно да, но ведь это прошлое, навсегда прошлое, неповторимое, и нельзя так больше, больше нельзя.

Есть в ушедшем немая скорбь,
Глаз оплывших, стеклянных глаз,
И тропа предо мною вскорь
Так в далеко дорогой легла.

Не тропа, а дорога в далеко, далеко.

Петухи разодрали дол.

За далями дали ... дали ... дали ...

Так больше нельзя. Все по другому. Все по иначему.

О как хорошо знают об этом имажинисты.

Прислушайтесь только, как нежно, быть может с горячайшей усладой обращается Есенин к старому, доброму, заезженному Пегасу,

Старый, добрый, заезженный Пегас,
Мне ль нужна твоя легкая рысь?
Я пришел, как суровый мастер
Воспеть и прославить крыс.

А спросите Мариенгофа, спросите Шершеневича ... то же, то же самое ...

Это небо закатно не моею ли кровью?
Не моей ли слезой полноводится Нил?
Оттого, что вперевой с настоящей любовью
Я стихам о любви изменил.

(Шершеневич)

Нам ли повадно
Траурный трубить марш,
Упокойные
Ставить свечи,
Гнусавить похоронные песни,
Истечь
В надгробных рыданьях?
Нам — кричащим:
Трещи,
Как мусорный ящик,
На двое с земли череп,
Нам губами жадно
Приподающим к дымящейся ране,
Пожившим истинно небывалую в мире трагедию.

(Мариенгоф)

Нет, нам не повадно „траурный трубить марш" — „мы коробейники счастья".

Эпоха наша, наша эпоха.

„Снова и вечно так: наростания своих дорог — Россия. (говорит один из замечательнейших людей нашей эпохи, Сергей Тимофеевич Григорьев, в своей книге „Пророки и предтечи последнего завета"). Пути ее блестают, берега временят, встают на бурной дали. Нам не ждать, что они опять станут за овидью небес, а жадно смотреть

и другим, не зрячим о своем видении. Революция — ее единственный смысл — раскрытие времени. В революции — равно светозарное прошлое и грядущее и ничтожно, бедно до кровавых слез отчаяния настоящее. Поэтому революция — время пророчеств: предсказания прошедшего и предвидения грядущего. Поэтому революция — торжество слова. Поэтому революция — время поэтов. Смотрите, кто умеет смотреть, глядите, обладающие даром зрения! Миг неповторимый. Пегас — не конь поэтов больше: его пора свести на конебойню. Стойло Пегаса можно отдать поэтому Маяковскому, пусть он там стонет, бьет о землю нехованным копытом и ржет стоялым жеребцом:

„Научите нас новому искусству
Вытаскивать автомобили из грязи".

Конь нынешних поэтов не Пегас, а само время . . ."

И вот, в застывающем от замирания дыхания одиночества, когда тишина звонким дисканием лезвий точит в ночи ножи, когда в синих кругах неуловимых мигов бьются желторотые галчата мысли — суровый мастер сегодняшнего дня вскрывает запаянный образ, чтобы клещами познания вытащить к себе на ладонь его первородное зачатие.

Образ, его зачатия, его вскрытия, революция, имажинизм . . .
Наша эпоха . . . наша . . . наша . . .

4.

Кто же родители имажинизма?
Разве Христос породил христианство?
Разве Мухаммед — мусульманство?
Разве имажинисты — имажинизм?
„Революция — ее единственный смысл — раскрытие времени".

Вопрос о родителях слишком ясен, раскрывать этот вопрос нелепо. На то и слепые чутьем, на то и „русская художественная критика", чтобы не понимать этого.

Если верблюдица Салиха появилась, чтобы образумить фемудиан, — наша чудесная верблюдица имажинизма породила „фемудиан", впрочем, может быть для того, чтобы их образумить.

Разрушителями могут быть только созидатели.
Мы пришли строить. — Мы верные дети эпохи.
Нет искусства кроме имажинизма — имажинисты пророки его.
Слава нам!

Берлин 1922 г.

Александр Кусиков.

ЛИТЕРАТУРА И КИНЕМАТОГРАФ

Литературный язык эволюционирует вместе с духом времени, который подвержен сам влиянию экономической и социальной эволюции. Нашему реалистическому времени, эпохе механического упрощения, должно соответствовать очищенное, точное, более того, полезное. Украшение, без которого нельзя представить себе никакой красоты, — теперь не внешнего порядка, как раньше, оно — внутри, оно же декоративно, но пропорционально, целесообразно. Сравните автомобиль и старинную карету: первый чудесен и действует на нас всей внутренней тайной своего механизма; это живое и трепещущее существо, удивляющее нас стройностью своей пластики, равновесием масс. Простейшая линия, отсутствие арабесок и украшений здесь характер стиля. Старинная карета, напротив, ничто сама по себе, если не покрыта снаружи украшениями: стиль здесь внешний. Все волнение, я бы сказал, в упряжи . . . В наше время, чтобы найти истинный литературный стиль, соответствующий нашему торопливому и творческому времени, надо знакомиться с *книгами техников*, авторов, пишущих о машинах, ремеслах и промышленности, всех тех, кто пишет не по профессии, не из любви к самому себе. Некоторые торговые об'явления, появляющиеся в больших газетах и технических журналах, составлены в великолепном стиле, — заключая в себе лишь необходимые и ударные слова, — людьми не знающими даже литературной азбуки, но понимающими лучше наших литературных королей, что фраза, слово должны сжимать мысль, как шелуха сжимает луковицу, что нет двух слов, чтобы точно выразить желаемое. И любопытно, что современная механическая техника учит нас письму, стилю совсем как, в так называемую классическую эпоху, строгий Ла Брюер . . . Автор „Характеров", поставленный в параллель к нынешней машине, вот учителя стиля. Но, не поставили ли недавно Парфенон рядом с автомобилем и не доказали ли простым сопоставлением их, что эпоха „Ренэ" соединяется с эпохой Фидия.

Вышесказанное еще лучше и более непосредственным путем доказывается во взаимоотношении между кинематографом и литературой.

Кинематограф — необходимая в наше время школа для литераторов. Слепы те, кто этого не понимает и продолжает считать, что кинематограф особая область, способная удовлетворить одно любопытство. Раньше говорили, что кинематограф убьет театр; тогда это думали только с экономической точки зрения . . . Кинематограф не убьет ничего, даже театра, в особенности театра. Он совершенно переродит сцену: сценическую оптику, движения актеров, декорации, все. Это — школа бодрости и обновления для всех, кто мыслит, пишет, рисует, строит. Философия и сама наука. Но это заведет меня слишком далеко; хотя я подозреваю многое в этой области, она — не моя.

Превосходные вещи были сказаны и написаны о влиянии кинематографа, бесчисленные вещи или бесчисленные писания. Но странно, что идеи, хотя и смешанные с воздухом, которым мы дышим, становятся парадоксами для большинства людей, когда они формулированы в газетах или книгах. Человеческое суждение идет вперед или назад, как маховик паровоза, но неосязаемая масса, масса идей, цилиндрическая глыба воздушной материи, никогда не перестает двигаться.

Возьму только две работы двух писателей, отлично понявших идею того, что правильно назвали фотогенией. Луи Деллюк, специалист в этой области, изложил нам, между прочим, урок Чарли Чаплина. С большой ясностью и пониманием, Жан Эпштейн, в различных работах о современной поэзии и в этюдах, появившихся в „Esprit Nouveau" выяснил философское значение влияния кинематографа. Большая заслуга Деллюка, как представляется мне, состоит в следующем: он показал нам за работой единственного кинематографического гения современности. Урок его работы, новизны его огромного технического труда, поразителен. Он известен. Когда Вы читаете книгу Деллюка и мнения высказанные Чарли Чаплином, Вы понятие раздавлены обширностью предварительной работы по выработке фильмы, как например The Kid; и сознательность, управляющая этой чудовищной работой, внушает чувство уважения, подобное тому, что мы испытывали перед изысканиями строителя воздухоплавательных или сухопутных машин. Ни одно произведение нашего времени не волнует так ослепительной ясностью своего механизма.

Я сам сделал попытки, в моем современном романе „Малузина" (Melusine), сатирически и лукаво обнаружить влияние странного гения динамики. Я представил Чаплина в образе профессора Лошарлоши, основавшего школы движения во всех частях Европы. Лошарлоши преподает людям повседневное движение посредством машин, упрощенную деятельность которых копируют ученики. Из этих уроков создается новое понимание „социального движения;" легко угадать влияние его на развитие будущих нравов.

Жан Эпштейн в любопытной маленькой книге „Cinéma." (изд. „La Sirène", Paris) говорит истины, которые я регистрирую. Хорошо будет призадуматься над ними. „Кинематограф правдив; история — лжива". И еще: „на экране условности позорны". Еще: „скромнейшая подробность передает звук драмы". Ум в особенности подразумеваемый малая часть вещей. Каждое слово имеет здесь свою ценность. Сожмите его слегка, и оно разорвется как капсюля, полная возможностей. Впрочем, читатель с пользой прочтет все, что автор пишет о уроке кинематографа писателям.

Но если г. г. Деллюк и Эпштейн являются, один — теоретиком, другой — философом, одаренными чувством действительности, столь необходимым в наши дни, их воззрения кажутся не менее ясными, когда они хотят перейти к практике. Оба они сделали литературные опыты, в которых обнаружилась школа кинематографа. Деллюк переложил каждую фильму Ч. Чаплина в маленькие поэмы описательные и лирические одновременно. В них, мне кажется, больше фантазии, чем действительности. Эпштейн в коротких подвижных поэмах создал род литературного кинематографа. Еще переложение. Нам нужно не это. Это бесполезная и ребяческая работа. Мы не требуем этих tours de force — создавать в поэзии как бы автомобильный и кинематографический стиль. Мы хотим, чтобы поэт искал и нашел в форме и механизме автомобиля, кинематографа, меньше тем, людей, чем принципов, направления в суждениях методах и формулах. Привожу, как пример, несколько стихов Эпштейна:

Je roule
Avec mon oreiller en boule
Toute ma vie passée
Portières fermées,
Dans mon dos votre guillotine
Sonne
Et décroche la ville,
Sûrement ce dernier,
Rapide de la saison
Sur ta main gantée,
Fume sa froidaison

Влияние кинематографа на литературу представляется мне более духовным, чем формальным. Оно того же порядка, что и влияние промышленных и других текстов, о которых я сказал выше. Уговоримся. Это влияние должно воздействовать непосредственно на самую форму нынешней поэзии, особенно давая ей руководящие идеи. Кинематограф уничтожил внешнее украшение, фальшивую декорацию, и направил внимание на позитивно „полезное", исключительно необходимое, на то, что создает движение, на динамическую силу. Он показывает ценность и последовательность жестов, точных выразителей мысли и чувства, значение образа, как действительности, а не как простой метафоры.

На мой взгляд, в литературном стиле замечается подлинное влияние кинематографа, у поэтов и прозаиков, как Жюль Ромен, Блэз Сендрар, Луи Арагон, Поль Моран, Эренбург и у экспрессионистов, как Реве Шикеле или К. Эдмидт. Некоторые из них, может быть, удивятся моему утверждению, но это лучшее доказательство вышесказанного, именно: влияние кинематографа есть и будет настолько же моральным, как и технически сознательным или бессознательным.

Когда Жюль Ромэн пишет:

Moi je sais bien ce que nous allons faire,
Il faut pousser la table près du jeu;
J'apporterai mon aiguille et mon fil,
Et quand nous aurons bu notre café,
Tu me parleras de ce carrefour
Qui est dans Amstredam' au centre et le plus fort.

Я ясно вижу, что он понял весь урок кинематографа, и ничего не упустил из него. Он схватил и ритм, и манеру представлять образ.

То же, читая этот отрывок из Поля Морана:

„Я хотел обнять Эйо. Она сделала усилие, чтобы встать, но внезапно размякла, скользнула, произнесла:

— „Я не . . . ."

И упала на пол, разметав крестом руки.

Он положил ее на постель. Она с трудом дышала. Ее лиф лопнул, как кора, и я увидел розовую грудь, хорошо приделанную к плечам грудными костями, укрепленными греблей. Я положил ей на лоб холодный компресс. Ее ноги были открыты и полны тени. . . .

— „Нет", сказала она.

— „Подняла веки, села, ей захотелось блевать".

Это не транспозиция, в литературной материи, действительных или воображаемых фильм, но ассимиляция, методическая или нет, питательных, если можно так выразиться, элементов кинематографа.

Франц Элленс.

Статьи о русской поэзии в иностранных журналах

В № 11 „Esprit Nouveau" напечатана статья Галлиэ Иадебской „Русская поэзия в большевистские дни". Некоторая малосведомленность, но серьезный подход и благожелательность. Отрывки стихов Маяковского, Ахматовой и др. — переведены хорошо. Проводится связь между „тенденциями новой русской поэзии и французским „упаднизмом".

В № 4 „Signaux" статья Эренбурга „Русская поэзия и революция".

В журнале „Promenoir", выходящем в Лионе напечатана статья Жана Ладруа о Сергее Есенине.

В бельгийском журнале „L'Art Libre" перевод с немецкого статьи Лео Матьаса о современной русской поэзии и искусстве под названием „Кафэ Домино". Статья, отличающаяся полной посведомленностью и художественный ремесленностью.

В „Revue de France" враждебная статья Имвольской об Андрее Белом, Маяковском, Есенине и др.

В „Mercure de France" ряд статей Шкловского о русской поэзии, столь же враждебных и реакционных.

В американском журнале „Broom" (№ 6) статья Лозинского о новой русской поэзии.

В № 13 „Esprit Nouveau" напечатана статья Ильи Эренбурга „Русский театр и революция". Иллюстрация — постановки Московского Камерного Театра.

В № 7 „Clarté" статья Труа „Русский пролетариат и театр". Автор (как это часто бывает среди социальных революционеров типа „Clarté") в вопросах искусства настроен крайне реакционно. Он совершенно умаляет о работах Таирова. О постановках Мейерхольда отзывается неодобрительно. Более всего ему нравится спектакль „Пролетариям", „между Мейерхольдом, который провозглашается и пролетарской культурой, которая побеждает — различие: — одно возрождение вульгаризированной техники, другое рождение вечной красоты". Изжитая Русской больницы принимается на Западе.

В № 11 „Ecrits Nouveaux" большая статья Андрэ Жилиеса о новом русском театре. Спектакли автора частично направлены в сторону Станиславского.

В № 4 американского журнала „Broom" — статья Эренбурга „Заметки о современном русском театре" и фотографии некоторых московских постановок.

Переводы

В „Humanité" стихи Есенина.

В венгерском журнале „Ma" стихотворение Маяковского „Поэт — рабочему".

В „Signaux" стихи Маяковского, Цветаевой, Эренбурга.

В польском журнале „Nowa Sztuka" отрывок из „Облака в штанах" Маяковского.

В сербском журнале „Зенит" отрывок из „Войны и Мира" Маяковского.

В „Action" стихотворение Эренбурга.

В № 3 „Menschen" переводы Ивана Голя стихов Блока, Белого, Маяковского, Есенина и Мариенгофа.

В ближайших номерах будут напечатаны письма: Висенто-Уидобро, **Испанская литература** — Франца Элленса, **Бельгийская литература** — Любомира Мицича, **Сербская литература** — Герольда Лэба, **Американская литература** — Лайоса Кошака, **Венгерское искусство**, также статьи о поэзии и прозе — Виктора Шкловского и всех „Опдяцев", Романа Якобсона, Блэза Сандрара, Андре Сальма, Ардейчо Софичи, Корпуса Барга.

ЖИВОПИСЬ СКУЛЬПТУРА АРХИТЕКТУРА

О современном состоянии живописи и ее тенденциях.

Вне пассивности огромного большинства, зажимающихся профессией живописи, существует меньшинство, части которого еще не приведены в порядок, стремящееся расширить миссию живописи, согласовав ее с потоком общих идей, опрокинувших всюду устаревшие формулы. Будет правильно признаться сначала в том, что если мы способны сейчас видеть ясно тенденцию этого движения, понимать пока не пробил еще час великих осуществлений, то это потому, что мы можем сделать уже выводы из двойного начального движения, известного под именем „кубизма" и „футуризма". Эта первоначальная стадия уже принадлежит прошлому. Происходит потрясение принятых формул, потрясение до разрушения непрочного единства. Сначала приученные творить свои индивидуальные фантазии по внешней формуле — живописцы теперь атакуют ее. Они разбили единство перспективы, показали предметы с различных точек зрения. В итоге они уничтожили анатомическое единство.

Из чрезмерного стремления к реалистической выразительности, из добросовестности по отношению к внешнему миру, — они принудили дух к поступку давно пренебрегаемому и сделали настоящее нововведение, вернув разуму роль распорядителя и произведении искусства.

Два фактора перспективный и анатомический, составленные в одно — были новым сознанием, которое переработало повторные владения творящей воли, достояние художника. Вещь должна быстро освободиться от ослабляющих ее иллюзий и живопись вместо того, чтобы быть изображением внешнего мира, (общего), деформированного индивидуальным чувствованием, должна стать изображением внутренним, индивидуальным, построенным по неколеблющимся, общим для всех, законам. К этой концепции направлены все современные значительные поиски художников. Мир внутренний, индивидуальный оформлялись, согласуется с конструктивными законами. Это — свержение реалистического понимания или, точнее, чистка этого понимания, выявление того, что в нем есть главного, определенного, вне случайного и преходящего, чем до сих пор исключительно интересовались художники и скульпторы. Среди развалин этого случайного показался реальный несокрушимый сруб, тот который всегда управляет пластической конструкцией. Реализм пластических искусств был совершенно очищен от всякой фантазии и снова привел к знанию и приложению архитектонических законов природы. Художник, стараясь творить формы, не напоминающие образов, окружающих его, может это сделать, лишь найдя вновь грамматику форм и цветов.

Жажда порядка — самая высокая потребность человека

она родила искусство

АЛЬБЕРТ ГЛЕЗ 1922 ALBERT GLEIZE

Опасность уступки, вызванной скукой от имитации внешнего мира со всеми вольностями деформации, принятыми во имя эмоций и т. д. — была велика. Вследствие усталости живопись рисковала потонуть в полосе анархии, из которой выплыл бы академизм.

Я лично рассматриваю анархический феномен, как результат особенной посредственности мыслей художника. По мере рассматривания художника, как существа импульсивного, действующего по вдохновению, всегда находящегося под ударом бредового воображения, жертвы своих эмоций и ощущений, требующего бесконтрольной свободы — кончили убеждением, что в его области интеллектуальность не нужна и приобщение к культуре не входит в его потребности. С того дня, как он доказал, что повторять уже существующее помимо его — ужасно, он сумел только прикрыться разнузданной фантазией и быстро обрушился в рутину.

Проблема, поставленная перед художником та же, что стоит во всех других областях человеческой действенности. Если наблюдать, что делается всюду — всюду тупик. Может быть нужно, чтобы найти дорогу, вернуться по своим следам; это единственное средство выйти из закоулка. Вернуться по следам — значит спросить свое прошлое, узнать его не по букве, но по духу, и, окончив работу переоценок, отправиться по настоящему пути. Мне много раз случалось говорить о духе прошлого всегда правдивом, о котором мало кто знает, боясь углубиться в него, и вместе с тем бранят его за разврат его буквы. Утерять прямой и глубокий смысл духа, привязаться к относительной и поверхностной букве — вот настоящая причина упадка и отчаяния. Противодействовать неминуемому падению можно только реконструируя основные базы. Для художника одно спасение — перестроить человека. Нужно сделать мышление совершенным.

■

Во Франции у художников действительно благоприятная среда для того, чтобы найти себя. В этой стране протекла последняя большая фаза эволюции человечества. С V века это географическое место благоприятно для человеческого синтеза. В мрачном пространстве — это островок, к которому направляется все активное, пришедшее из четырех углов света. В Средние Века там вырабатывается социальный порядок, настолько полный, насколько он мыслим для данной эпохи. Я не могу в пределах этой статьи распространяться о федеративной и корпоративной организации галлов, но, мне кажется, необходимым напомнить об этом строе, на котором, как на здоровом растении прекрасные цветы, расцвели церкви и соборы, романские и готические с их скульптурой и фресками. Италия, также усвоившая после падения Восточной Империи, оправляется с Чимабуэ и Джотто от этой „заразы". Какой урок для современного художника, если он сумеет пройти через усыпляющий внешний вид буквы к источнику породившему ее. Он узнает насколько эти скульпторы и живописцы были учеными, как они умели быть хозяевами своих впечатлений и чувств, как они владели своим воображением, какой ограниченной свободой пользовались они. Какую параллель установит он между ними и собой, и каким законным желанием усовершенствования загорится он, чтоб не краснеть перед ними! Он узнает, изучая их, до пределов их плоти, причины их упадка, причины развития образа до открытия способа *обмана глаза*. Он увидит мировой закон, уступающим законам чувственной механики человека, закон произведения искусства, все более и более покинутым, до полного забвения, для того, чтобы уступить дорогу правилам перспективы — средству продолжить на плоской поверхности иллюзию трехмерного пространства, как мир, в котором мы действуем, пространства с тремя измерениями, по крайней мере для наших физических чувств — и слово рисунок, принимающее значение странно суженное до полного совпадения с имитацией окружающих предметов.

Тогда художник, ища свою дорогу, поймет течение, утвердившееся с Возрождением итальянским и французским XV и XVI веков. И он поймет его не только в своем ремесле, но и в настоящей его сущности, которая пропитывает все другие профессиональные категории. Он будет присутствовать при всеобщем пробуждении, при желании познать. Он узнает, как средневековый коллектив расшатался, предоставляя личность мало по малу самой себе. Он увидит, как она вновь изобретала знания, беря основанием опыт, проверенный непосредственно чувством. Тайнее знания, сохраненной только для посвященных и следовательно недоступной, — наследует желание распространить это знание в каждой, индивидуальной молекуле, чтобы наконец открыть эру вульгаризации. Он не удивится, что господство опыта и события способствовали искажению живописи, употребляемой как средство имитации. И, наконец, видя, как произведение живописи эволюционирует от здорового чувства — XVI век — к болезненной галантности XVIII века, несмотря на то, что в ее жилах самая лучшая живопись находит еще лекарство в обновлении сюжета, который решаются брать в низшем реализме — после Фуке и Клуэ — Филипп де Шампань, Ле Нэн, Шардэн и др. — современный художник увидит возврат духовной ценности, после почти полного падения школ и мастерских с преподаванием не только не удовлетворительным, но отрицательным по безграничной покорности добродетелям чувств и впечатлений. Эта покорность должна была быстро поглотить остов работы, отказавшись от всяких правил, методов, дисциплин, отбросив перспективные принципы и суровую точность рисунка. Он поймет окостеченный индивидуализм, претворяющий в пустое место все, что составляло наследие художника, чтобы превознести во что бы то ни стало оригинальность и даже

перешагнуть через поставленную цель — защиту личности. Художник выведет заключение, что кубизм и футуризм были самыми решительными действиями после некоторых скромных попыток неоимпрессионистов и беспокойного жеста Сезанна, из которого сделали фетиш. Кубизм был мужским началом в творчестве поколения, которое рождалось, ему выпала на долю конструктивная часть работы концентрации. Футуризм был как бы элементом женским, рассеявшимся в чувствах, анекдотах, слишком злободневных. Кубизм был силою, футуризм — нежностью. Конструктивный кубизм, не зная сам об этом, (только сегодня это мне кажется ясным) повторил с особенностями эпохи, процесс уже бывший в XIV и XVI веках, от Джотто до Паоло Учелло. В самом деле, характеристика Джотто:

1. Закон картины рассматривается как некий мир, преобладающий надо всем.

2. Христианский анекдот обтягивает этот остов. Отсюда в одной и той же картине различные точки зрения и *пластическая* анатомия прежде анатомии подражательной.

Характерные черты кубистической картины:

1. Предмет разбит и представлен с различных точек зрения.

2. Композиция картины построена на собственной ценности, а не на единстве действий внешних элементов.

Разве это не поразительно?

Некоторые кубисты уже в 1914 году искали осуществления большего нежели соединения нескольких последовательных точек зрения. Неумело, потому что им законы еще не были ясны, они стремились к синтезу: намерение было лучше осуществлений, потому что отправной точкой, оставался внешний сюжет деформированный чувствами.

Медленно показался свет. Вместо того, чтобы приклеивать к плоской поверхности картины сюжет — поняли, что плоская поверхность ценна сама по себе. Это было открытием. Она являлась частью материала, который должен был одушевить художник. Занялись рассматриванием поверхности и изучением ее. Ее свойства выявились. И так как кубизм и футуризм уже сказали свое последнее слово, то, что их пережило, является чистой живописью с ее законами, наконец, найденными. Творчество живописца не находится больше в зависимости от растяжимых ценностей, как чувствительность или впечатление, но руководятся числами и строгой дисциплиной. Если живописать, значит — оживлять поверхность линиями, формами и цветом — картина является зрительным всеобщим сознанием. Так же как мир полон грандиозного ритма законченного и безграничного — картина это ритм, приведенный к пропорциям рамы и видимый, ибо он освобожден от эпизодических случайностей, которые его заслонили. Он закончен и безграничен, как ритм космоса. Это творчество в самом широком смысле этого слова, если творить это не извлекать нечто из небытия. Это значит давать материалу новые формы. У художника обновленное мышление, которое не оставляет его бесчувственным по отношению ко всему, что происходит вокруг него во всех областях, которое проверяет беспокойство других людей, находящихся вне его специальности, оно идет в ногу с общим духом эпохи, жаждущей синтеза. В области науки, люди создали металлические организмы, вырабатывающие энергию, которую до сих пор ждали только от организмов естественных. Двигатели стремятся заменить мускулы людей и животных. Двигатель — человеческое создание, созданный человеком, он более очеловечен, нежели дерево или даже тело человека, к созданию которого он не причастен. Картина в области художественной будет соответствовать двигателю, она должна быть как он, подвержена точным организующим законам, которые не находится в области фантазии, но вытекают из глубокого изучения природы. Когда, наконец, будут установлены эти законы, касающиеся поверхности, остова, соответствий, равновесия, пропорции, гармонизации цвета, художник сможет дать внятную форму своей личности, подчиняя ее дисциплине, связывающей с коллективом. И так живописать — это делать нечто прямо противоположное распространенному и официально поддерживаемому мнению. В этом феномен духовной революции. Прежде отправная точка была в занятности сюжета, служа посредником между *художником-творцом и зрителем;* теперь она в инстинкте художника, стремящегося сделать ее разумной при помощи строгих законов созидания. Мы больше не находимся в присутствии какого то мнения, предложенного неким индивидуумом, по поводу зрелища существовавшего до него, деформации, всегда незаконной, мыслей частного случая, — касательно пред нами индивидуум, личность которого выявляется согласно конструктивным законам мира. Это не — игра образов воспоминания, — такие слова всегда скверно слышны, потому что останавливают зрителя на передаточной букве, — но игра реальных архитектонических законов, которые покоятся на всем, что живет вокруг нас. Реализм вместо того, чтобы отожествляться со скоропреходящей видимостью, растворяясь в ней — обопрется на правду вечных законов, всегда действенных.

Сегодня человек сознает свою творящую миссию. Он не удовлетворяется больше пассивным приспособлением, он начинает высчитывать ту часть деятельности, которая приходится на него в преобразовании материала. Физические потребности родили более быструю деятельность обязывающую к решениям, лишенным сентиментализма. Самые боязливые оставили старый дилеммс, что бы оценить преимущество автомобиля. Но разве логично, выходя из автомобиля, входить в ретроспективную клетку и продолжать там жить? Увы, но это так. Человек производит впечатление захваченного в беспрерывный конфликт материальных интересов, перевешивающих чувства интересов духовных, которых он же замечает, за исключением тех, что были некогда. Царство буржуазии забавно развило это гибридное тело человеческого существа, недоступного для уступки своим чувствам, когда идет дело о немедленных потребностях его физической природы и доступного для самых смешных, обидных сентиментальностей, когда он случайно думает, что ему нужно удовлетворить свой дух. Желательное единство вырабатывается все же в индивидуальном одиночестве. Если в плане чисто утилитарном ищут синтеза, его ищут также в области духовной. Живопись и скульптура открыли дорогу другим ветвям искусства. Если еще не все поставлено на место по пути к реализации, — то, что уже принято позволяет предвидеть пластический расцвет, в согласии с новой социальной концепцией человечества. Федеративная и корпоративная форма французского средневековья, обновленная новой экономикой, заставит исчезнуть паразита посредника, который присваивает вещь, не ощущая ее. Уничтожение сюжета - повода позволит в ближайшем будущем поколению, очищенному от, академических формул, стремящихся продлить царство двусмысленности, наслаждаться произведениями искусства в реальности. Художник будет подобен ученому. Далее придет потребность сооружений для нового коллективного строя: домов синдикатов, народных домов и пр., которые будут строить, конечно, не по образцам прошлых веков. Открывается эпоха строительства. На стенах этих новых соборов художники смогут свободно выявить свой разум и гений не в анекдотичности сюжетов, а как закладыватели мировой жизни, из'ясненной новыми средствами. Так некогда мастера итальянского и французского средневековья, под внятной всем видимостью народных верований, выражали научное ощущение мировой жизни. Но тогда это было доступно только немногим. Художники же новой человеческой веры смогут говорить со зрителем, у которого будут раскрыты духовные глаз.

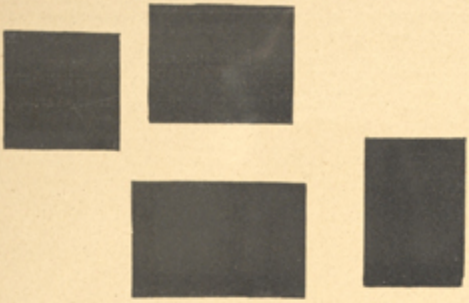
Альберт Глез.

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО.

Одна вещь невозможна без другой. Новое пластическое сознание заключает: сотрудничество всех пластических искусств, чтобы достигнуть, на основе соответственной равновесию, чисто монументальный стиль. Монументальный стиль заключает: разделение различных искусств.

Разделение труда определяет: каждый художник ограничивается своей собственной сферой деятельности.

В это ограничение входят: пластическое выражение средствами, свойственными данной области. Применение средств, свой-



ТЕО ВАН ДЕСБУРГ
ОСНОВА ЖИВОПИСИ

TEO VAN DOESBURG
BASE GENERALE DE PEINTURE

ственных данной области заключает истинную свободу, так, например, оно освобождает архитектуру от множества вещей, непринадлежащих ее способу выражения (например, цвет) и порождающих иные понятия, не те, что в живописи, с точки зрения эстетической и конструктивной.

Эти теории были давно провозглашены заслуженными архитекторами, но на практике, за некоторыми исключениями, старые методы оставались в силе, архитектор занимал место художника и скульптора, что должно было естественно приводить к произвольным результатам, между прочим, к *архитектуре* живописной, скульптурной, т. е. *разрушительной*.

Каждое искусство требует всего человека, архитектура также, как живопись или скульптура. Когда это снова поймут (как это было в прошлые эпохи), можно будет поднять вопрос о развитии архитектуры в смысле монументальности стиля. В то же время, будет уничтожена идея прикладного искусства и всякое подчинение одного искусства другому, каким бы оно не было. К счастью, молодые мастера архитектуры не только понимают, но и применяют это на практике.

Действуя в этом смысле, они не ограничиваются поощрением, но делают возможным культуру дома и в то же время культуру монументальности.

С тех пор, как архитекторы больше не забавляются капризной игрой барокко, идея монументальности значительно изменилась в пользу чувства стиля.

Через кубизм и футуризм, произошло значительное углубление в живописной концепции в пользу архитектуры. Главным образом, благодаря завоеванию плана, плоскому цвету, пространству — плану и принципу уравновешенных соотношений.

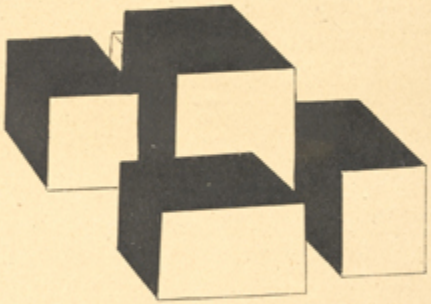
Наше духовное направление больше не позволяет нам считать монументальной живописью несколько фигурок, написанных на стене (по возможности, с девизами), не имеющих никакой органической связи с этой стеной. Представлять или символизировать не есть еще творить. Это нужно считать областью человеческого сознания, *односторонню идеализма*, где дух, так сказать, боится запечатлеться в конкретной массе, как форма, цвет или соотношение между ними.

Такое „монументальное" искусство, в действительности, лишь декоративная видимость монументального. Оно, наверно, соответствовало изнеженной архитектуре прошлого. В мужественной архитекуре будущего ему не будет места. „Стилизация" естественной формы под орнаментальную форму, основанную на наблюдении над естественными формами и размножении по образу природы, не имеет ничего общего с пластическим выражением, достигнутым *глубоко эстетическими соотношениями*.

С развитием идеи, по которой *понятие* должно выражаться в *форме*, а *форма в средстве*, в монументальном искусстве происходит значительная перемена. Иллюстрированный и декоративный характер должен быть отвергнут, как состоящий в полном противоречии с его существом, которое заключается в том, чтобы творить, по конструктивному плану, эстетическое пространство, посредством соотношений цветов.

Архитектура дает конструктивную пластику, следовательно *замкнутую* уравновешенными соотношениями плоских цветов. В этом живопись нейтральна по отношению к архитектуре.

Архитектура соединяет, связывает, живопись раз'единяет, развязывает. Гармоническое соответствие рождается не из равенства характеров, но из противопоставления, в этом *дополнительном* соотношении, архитектуры — скульптуре, пластических форм —

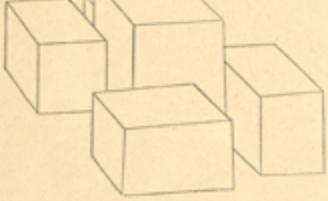


ОСНОВА СКУЛЬПТУРЫ

BASE GENERALE DE LA SCULPTURE

плоским. Чистое монументальное искусство находит свою основу, не только потому, что живопись противопоставляет конструктивно замкнутое — подвижному и открытому, ограничение — расширению, но она еще освобождает органическую замкнутую пластику от ее неподвижного характера, противопоставляя движение — статичности. Это движение, конечно, исзрительно и материально, а эстетично, и поэтому, выражаясь в живописи соотношениями цветов, оно должно быть уравновешено противоположным движением. Нейтральный характер архитектурной пластики способствует этому. Последовательным развитием этого сотрудничества живописи и архитектуры, цель монументального искусства может быть достигнута, на совершенно новой основе: *поставить человека в пластическое искусство (а не перед ним) и этим самым заставить его участвовать в этом искусстве.*

Голландия. *Тео-ван-Десбург.*



ОСНОВА АРХИТЕКТУРЫ

BASE GENERALE DE L'ARCHITECTURE

АНКЕТА

„Вещь" обратилась к художникам, скульпторам, архитекторам различных направлений с просьбой ответить, как они оценивают состояние современного искусства. Печатаем ответы: **ЖИВОПИСЦЕВ ЛЕЖЕ, ВАН-ДЕСБУРГА, ГЛЭЗА, СЕВЕРИНИ, СКУЛЬПТОРА ЛИПШИЦА.**

В следующих номерах ответы: Пикассо, Ларка, Вламенка, Гриса, Фейнингера, Архипенко, Татлина, Малевича, Удальцевой, Родченко, Корбюзье-Соньe, Экстер, Ривера и др.

ОТВЕТ ФЕРНАНДА ЛЕЖЕ.

С той поры, когда мы впервые доказали, что можно построить пластическое произведение без необходимости обычного зрительного изображения, *освободительное* движение усилилось, дойдя до крайних пределов, и одновременно с ним — движение реакционное. Меж ними обозначилось среднее направление (конструктивное), которое я считаю правильным.

Крайняя левая: современная фабричная вещь, *полезная вне художественных устремлений*, прекрасна в абсолютной пластике. Этим уничтожается всякое творчество.

Лично я, если хотите, как представитель *среднего* течения, скажу об этом следующее: я первый признал красоту современной вещи. Я первый в 1917 году поставил на полотне проблему *механического элемента*. И так я считаю себя вправе говорить об этом. Я думаю, что наличность прекрасной индустриальной вещи не уничтожает наличности художественного творчества.

Цель:

Сочетая сознательное (построение, воля, знание пластических приемов) с бессознательным (творческий инстинкт), как достичь *эквивалентности вещи*.

Вся драма здесь.

Плохой художник *копирует вещь* и пребывает в состоянии *уподобления*.

Хороший художник *изображает вещь* и находится в состоянии *эквивалентности*.

Я убежден, что я могу сделать моими средствами нечто столь же прекрасное и *более*, нежели красивый предмет обихода.

Кто изображает — прав.

Кто копирует — лжет.

Крайне правая тенденция: геометрическое начертание форм — ошибка. Это внешняя сторона вещи. Внутренняя — оболочка, окружающая предметы, меняющаяся атмосфера — физический факт, коим нельзя пренебречь. Подобные суждения я считаю *ложными* и находящимися вне пластики.

Чтобы лучше вам пояснить вопрос об эквивалентности и уподоблении, я проанализирую мое собственное состояние в 1917 году, когда я остро почувствовал индустриальную вещь. Я научился *по войне* пониманию механической красоты. Когда я снова вернулся к своей работе, я начал как ребенок *копировать машины* (уподобление). Шесть месяцев я вел борьбу с машиной и это было, верьте мне, глубокой и очень мучительной драмой. Я сталкивался с такой волей, с такой геометрической мощью, что я не мог изменить ни одной линии, не уничтожая этим всего качества. В эту эпоху выставки аэропланов, автомобилей или земледельческих машин делали меня больным. У меня появилось желание *больше ничего не делать*. Я стал простым зрителем жизни.

Но пришел день, когда я подумал, что я — живописец, и бессмысленно хотеть передать на плоской поверхности об'емные формы.

ФЕРНАНД ЛЕЖЕ. ГОРОД 1920 — FERNAND LÉGER. LA VILLE 1920

Я оставил вещи. Я взял карандаш и начал составлять соотношения форм, геометрически обоснованные, локализированные в цвете, но я уже был *спасен*. Я собрал состояние эквивалентности.

С тех пор я не изменился. *Я все изобретаю* после чувственного толчка от сочетания каких-либо реальных форм, которые являются для меня отправной точкой.

Ответ Джино Северини.

Господствующее теперь стремление — порядок и точность.

В продолжении 15 лет мы много разрушали; разнообразнейшие направления от импрессионистов до нас, были *реакцией*, и следовательно, исчезли или исчезают.

Итак, в наши дни хотят точности, порядка, метода. Но художники еще слишком *индивидуалисты, слишком невежественны в великих и вечных законах гармонии и конструкции*, чтобы достигнуть художественного осуществления этого порядка. И хотя много говорят о духе, все художники вообще чудовищные натуралисты и чувственники. Поэтому, хоть и стараясь направлять *инстинкт* волей, они не могут возвыситься до спиритуалистического искусства; вся их личность лишена воспитания в области разума. Тем не менее они пишут и говорят, как ученики Платона, но, живя с ними и умея анализировать их работу, я ясно вижу, что их платонизм совершенно *намеренный*.

Искусство нашего времени анархично по существу, как, впрочем, все устройство нашего общества, которое я определил в моей книге словами гвардейца Бонно „жить своей жизнью". В практическом осуществлении искусства, каждый выворачивается, как может; одни заметствуют некоторые „индивидности" у французского XVIII в. (Ватто, Шардэн и т. д.), другие у примитивов Флоренции и Сиены; в общем, возвращаются к *прошлому, но вместо того, чтобы проникнуться духом произведений прошлых времен, принимают их видимость. Поэтому лучшие „намерения"* приводят только к *приспособлениям, к приблизительному* или еще, как это случилось с некоторыми кубистами, к декоративному искусству, которое хотят *перерядить*

в пластическое искусство. Я мог бы даже сказать, что это случилось со всеми кубистами наших дней. Я забыл упомянуть, что существует много художников, исходящих от Сезанна и *разделяющих все его недостатки*. Я без колебания говорю, что Сезанн был эмпириком, что он ошибался, стремясь стать *„классиком по ощущению“*, потому что *классиком становится только по духу*. Опасно избрать его учителем; я думаю, что *направление исходящее от него, никогда ничего не достигнет*.

Что касается моих личных мыслей, пространно изложенных мною в моей книге, они заключаются в следующем:

1. Невозможно осуществить возвышенное искусство, не опираясь на прочную методу, построенную разумом. Другими словами именно „средствами“ разума сооружают гармонию.

2. Нелепо искать новых „приемов“ для нового искусства, старыми „приемами“ можно и должно осуществлять новое искусство. Примеры истории наглядно показывают это. Греки восприняли „приемы“ Египтян; Римляне — греков; Готы — заимствовали у Востока и Рима; Итальянское искусство — тоже у Рима, у греков и у готов. Некоторые основные геометрические фигуры, как например, треугольник, соотношения между основанием и высотой которого $\frac{146}{233} = 0{,}63$, находим мы на портике храма Хонса, на фасаде Парфенона, на большом нефе собора Парижской Богоматери и т. д. Так же известные соотношения гармоний, как $\frac{\sqrt{5}-1}{2}$ или $\frac{1}{\sqrt{2}}$ и т. д. находим в храмах египтян, греков, римлян, готов, Возрождения.

3. Из этого я заключаю, что можно *строить* действительно только числом и геометрией, а не *геометризацией* наших старых футуристических изысканий и сегодняшних кубистических; эти геометризации — *видимость* конструкции; настоящая конструкция не видна, она остается за видимостью картины, она „средство“, а не „цель“.

Художник должен быть хорошим геометром, хорошим математиком, должен знать некоторые части физики и биологии. Я сказал, в моей книге, что Искусство есть очеловеченная Наука; Искусство и Наука неразлучны. Будущее принадлежит художникам, которые являются в то же время архитекторами, конструкторами, а не модистками, которые работают исключительно чувствами и ради чувств.

Вот, насколько это возможно в беглом изложении, синтез идей, которые я защищал в Париже последние годы; их отголосок может быть дошел до вас, но кто знает, каким искаженным.

В общем, и, по крайней мере, в *намерениях* этот дух порядка и методы, названный мной „классическим“, носится в воздухе, и не мало художников чуют, что это единственный истинный путь. Но большинство бесконечно любят удобство маленьких индивидуальных находок, кубистических или других, которые, к тому же, обеспечивают их насущный хлеб; они обосновались среди этих развалин, на спех построили маленький барак и стойко защищают свое. Это — человеческое, но в таком случае лучше откровенно признаться, что плюешь на все, и что все теории, более или менее платоновские, или, вернее, пегадо-платоновские, имеют лишь ценность об'явлений на 4-ой странице газет, чтобы привлечь клиента.

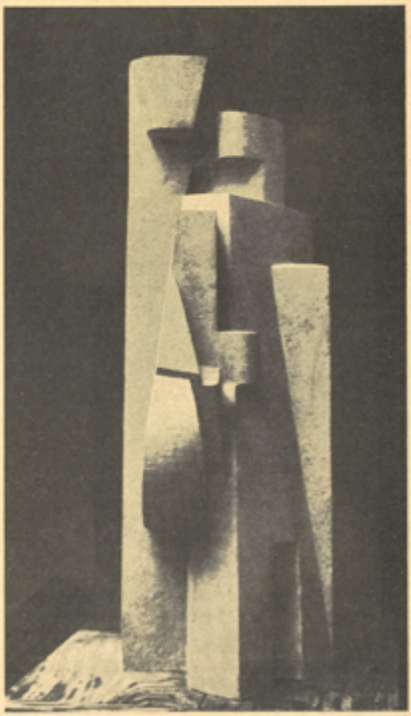
Чтобы сорвать маску с этой лжи и дать возможность художникам, понятие любящим свое искусство больше самого себя, возвыситься до искусства строения, я и решил издать книгу „От кубизма до классицизма“, настаивая, что никогда не сделаешь ничего хорошего, если не научишься управлять циркулем и числом.

ОТВЕТ ЛИПШИЦА.

. . . Не понимаю, что такое пассеизм и модернизм. Для меня люди, которые в искусстве делают машины, подобны Гогэну, который поехал на Таити искать своих людей. Это род экзотизма. Что меня поражает и что мне дает меру человеческого гения — это *первая повозка*. Когда человек ее изобрел, дорога к автомобилю ему была открыта. Вот эта то сущность человека меня интересует и является основой моей и нашей эстетики. Наша эпоха — эпоха, когда человек начал всемного полнее познавать свое „Я“ и когда, наконец, отделившись от земли, смог летать на собственных крыльях. Вполне ясно, что мы должны жить сегодняшним, но его сущностью, а не аспектом. Все остальное будет провинциализмом или варварством. Не надо, как негр, одевать манжеты на ноги — такому модернизму я предпочитаю сознательный пассеизм. Постараюсь нам очертить, что именно я принес современной скульптуре. Бросьте взгляд на ее состояние в 1911—1912 годах. Родэн и его ученики (Аршипенко — ничто иное, как запоздалый ученик Родена) находятся в каком то романтическом трансе. Гладят, что все, что до сих пор делалось, не то, а сами выкручивают торсы, обрезывают руки, ноги, ломают головы — одним словом, уничтожают, проходя мимо сущности, скульптуру. Лишь Майоль строит фигуры на греческий лад, т. е. где красота тела является эстетической базой, а сфера — базой формы. Надельман, а затем Бранкузи его резюмирует, дойдя до яйца. Но сфера — это усмушая сила, а телесная красота — только внешность.

И вот, заметив это, я первый, в 1912 году, стараюсь вывести *сферу* из этой инерции („Женщина со змеей“). Но вижу, что покойника не воскресить, — делаю в 1913 году „Танцовщицу“, где сферу перемещиваю с призматическим об'емом, а затем совсем покидаю сферу. Эту мою упорную работу и для меня чрезвычайно важную мало кто заметил, благодаря во 1) тому, что я ее не выставлял, а во 2) музейной оболочке, которой она была *обернута*. Замечу, что я всегда исключительно делал *полные организмы* и замыкающие свою жизнь в себе. Никогда не делал кусков — голов, торсов и пр., что в скульптуре считаю *ересью*, за исключением портретов, на которые смотрю не как на скульптуру. Потом война. Я в Испании продолжаю начатое в Париже. В мае 1915 года возвращаюсь в Париж. Здесь, отбросив остатки сферического мяса, если так можно выразиться, я дохожу до скелета скульптуры и вижу, что это ничто иное как архитектура. В это время, в 1915-16 гг., я сделал все, к чему сейчас стремится современная пластика, т. е., *вещь, которая вполне автономна в природе и параллельна ей*. С помощью об'емов в пространстве черпал свет. Утилитарность скульптуры — здесь. Она дает меру человеческого Я и его поэтическое познание вселенной. Поэтому я верю в своего рода *„станковую“ скульптуру*, зная, что она не паразит, а наоборот также необходима, как солнце и вехи.

Затем эволюцию моего искусства вы знаете — имеются движения вспять, чтобы лучше двинуться вперед. Во всяком случае всегда я старался создать вещь автономную в природе и как таковую хотел ее однородной. Избегал и бросил, так называемый, point de contact кубистов — одни последовали за мной, другие впадают в самый низкий натурализм. . .



ЛИПШИЦ LIPSCHIZ

Die Ausstellungen in Rußland.

Der Oktober hat vieles in Rußland auseinander gestäubt; so auch die Gruppierung der Künstler in den Ausstellungen. Was verband früher die einzelnen Künstler untereinander? „Die Kunstausstellung". Was stellt eine solche vor? Ein oder mehrere Zimmer, deren Wände vom Fußboden bis zur Decke mit mannigfaltigster Leinwand, in den mannigfaltigsten Farben mit verschiedenartigsten Rahmen geschmückt sind. — Hier hängen diese Bilder in der Erwartung, eines schönen Tages von einem gütigen Käufer erworben zu werden, um dann als Wandschmuck dessen Salon zu zieren. Einige wenige „Glückliche" unter ihnen haben die Aussicht, späterhin in die stille Ruhe eines Museumalkovens zu gelangen. Und von Jahr zu Jahr und von Saison zu Saison bemalten die Künstler ihre Leinwand, um mit ihr die Wände der Ausstellungsräume zu behängen, und sie behängten diese so dicht, daß sie es selbst nicht gewahr wurden, wie sie sich vom eigentlichen Leben loslösten und ganz in der Welt der *Kunst* als solche versanken und dort versteinerten. Bereits einige Jahre vor der russischen Oktober-Revolution begannen vereinzelte Revolutionäre der Kunst, sich wieder den Weg zur Erde, zum Leben zurück zu erkämpfen. Sie verbanden sich zu diesem Zwecke zu vereinigten Ausstellungsgruppen; aber dies waren Vereinigungen von einzelnen zu einander in Gegensatz stehenden Individuen. Nur der gemeinsame Wunsch, die Mauern des sie alle bedrückenden Gefängnisses zu sprengen, hatte sie zusammengeführt. So entstanden: „Der Caro Bube" (die russischen Cezannisten und deren Folgeerscheinungen), „Der Eselsschwanz", „Die Zielscheibe", „Der Tramway B", „Die letzte Futuristische", „Die 0,10" und andere mehr.

Ungefähr seit Beginn des Jahres 1910 bekämpften diese Ausstellungen die alten Auffassungen nicht nur mit ästhetischen Geschossen. Die anarchistisch gesinnten Künstler mit und ohne System liefen gegen das Leben Sturm: von der Bühne des Cafés, vom Katheder des Hörsaales und von den Blättern gedruckter Flugschriften aus, kämpften sie mit scharfer Dialektik und mit dem Feuer intuitver Prophezeiung für ihre Sache. So traten sie in die Reihen derer, die das Leben organisieren und nicht derjenigen, die dasselbe schmücken. —

Vor der Revolution jedoch spielte sich alles dieses in den Dachstübchen ab. Das Feuer der Revolution verbrannte diese. Die Möglichkeiten weiteten sich plötzlich erschreckend. Die Alten von der Akademie verschwanden in Erwartung „normaler" Zeiten. Die Jugend eilte an deren Plätze, organisierte sich professionell, je nach dem Zeichen ihrer Arbeit in der schöpferisch tätigen Gesellschaft. Die Kunst wurde dem gesamten Volke entgegen getragen. Der Künstler hörte auf, nur der Belieferer von Ausstellungen zu sein, die seine Werk en gros und en détail zum Schmuck gemütlicher Kabinette verkauften.

Trotzdem bedarf die Kunst noch der Schaustellung (Automobile und Aeroplane bedürfen einer solchen nicht). Und hier ergab sich klar als erste Aufgabe: auf die Kunst, als eine der lebendigen Erscheinungen der materiellen menschlichen Kultur hinzuweisen. Die Einheitlichkeit ihres Anwachsens und ihrer Meisterschaft zu zeigen, die Einheitlichkeit ihrer Entwicklung mit der der gesammten Kultur aufzudecken, ihre Aktivität zu demonstrieren und endlich zu zeigen, was in ihr revolutionär und was gegenrevolutionär ist. *Das Leben* der Kunst selbst.

Die russischen Futuristen, Maler und Dichter, riefen schon am ersten Tage der Revolution — bringt alles auf die Straße heraus, holt Eimer mit Farben und bemalt die Zäune! (Alles dieses ist später in ganz Rußland verwirklicht worden. Und noch jetzt hängen an der Ecke bei der Kuznezowbrücke in Moskau zwei Gemälde Burljuck's.) Daher muß man als erste Ausstellung die zur Feier des Oktoberjahrestages auf den Straßen und Plätzen Petersburgs und Moskaus organisierten Riesengemälde und Bauten betrachten.

Doch kehren wir jetzt in den Innenraum zurück um zu sehen, was dort im Laufe dieser Jahre vor sich gegangen ist.

Petersburg und Moskau gelangten auf verschiedenen Wegen zum Ziele. Petersburg mit seiner Akademie, seinen Monumenten und Prospekten legte auch seine Ausstellung monumental mit weiter Perspektive an. Im einstigen Winterpalais, das nun zum Kunstpalais geworden war, wurde lange gesammelt. Und dann wurde eine Gründerversammlung von Vertretern aller Gruppen, von den Ultra-Akademisten bis zum „Jugendverbande" einberufen. Mehr als 3500 verschiedene Nummern. Noch nie hatte Rußland eine so gewaltige Ausstellung gesehen. Sie war sehr öde, sehr tot. Es war eigentlich keine rechte Ausstellung, sondern ein mittelmäßiges Museum. Hier war zum ersten Mal das ganze Schaffen Filolonows zu sehen. Und was den Expressionismus anbetrifft, so mußte die ganze Schagalowsche Erotik des gepuderten Rokoko vor der Macht dieses versteinerten Skythen verblassen. Es gab hier auch einen „*Clou*": die letzte Etappe des Naturalismus, einen „Gegenstand" von Iwan Puni — einen Teller (einen wirklichen), der mit Nägeln (wirklichen) an ein Holzbrett (auch ein wirkliches) geschlagen war.

Die Ausstellung wurde von einer großen Menge Volkes besucht. Im Empfangssaal des Palais wurden außerordentlich lebhafte Meetings und Dispute abgehalten, und die neuen Ideen wurden mit vollen Händen in die Masse geworfen. —

Gleichzeitig fand in der Akademie eine Ausstellung von Wettbewerbsarbeiten zu Denkmälern, Modellen, Gravüren und Porträts der neuen Führer zwecks Ausfüllung der von den einstigen Kaiserbildern befreiten Rahmen statt. Das alles sollte dem Gedächtnis der Revolution dienen. Möge all diesen Arbeiten die Erde leicht werden!

Moskau. Das rote, siedende. Hier hatte sich stets die Vorhut der russischen Kunst befunden. Hier hatten die neuen Künstler die Abteilung der bildenden Künste des Narkompros in die Hand genommen, und als eine der Sektionen entstand das zentrale Ausstellungsbureau. Dieses sollte das ganze Ausstellungswesen im Lande organisieren. — Es sollte nicht die Aufklärung über die Kunst, sondern deren Propagandierung leiten. Wir wollen hier nicht diese Pläne kritisieren, sondern verfolgen was geschah. In Moskau wurden mehr als 20 große Ausstellungen organisiert und viele auch im ganzen Lande. Diese Ausstellungen waren bemüht, nur Erzeugnisse der neuen Kunst zu zeigen. Sie lehnten jeden Retrospektivismus ab. Sie marschierten in der Richtung gegen den hartnäckigsten Widerstand. Die erste Ausstellung war den Werken der während ihrer Arbeiten zum Oktoberjubiläum auf den öffentlichen Plätzen erkrankten und mittlerweile verstorbenen Künstlerin Olga Rosanoff gewidmet. Sie war eine der Ersten, aus der Zahl der jungen russischen Neuerer. Von hohem Intellekt getragen und mit feinstem Farbensinne begabt, hatte sie durch den Kubismus, den Futurismus, und den Suprematismus hindurchschreitend als eine der Frühesten den Weg zur Produktionskunst betreten und man hatte sie mit dem Umbau der Kunsthandwerksstätten auf der Grundlage der Produktion betraut.

Die nächsten Ausstellungen waren die der — je nach ihrem Handwerk — in professionellen Verbänden organisierten Künstler: der Maler, der Bildhauer, Graphiker und Kunsthandwerker.

Die Maler verfügten außerdem noch über eine Föderation der Linken.

Die bedeutendste Ausstellung des Jahres 1919 war die der „Gegenstandslosen und Suprematisten". Hier war das Fazit der Entwicklung der Malkunst als Farbenausdruck gezogen worden, und hier hatte man den letzten Punkt über das i gesetzt. Malewitsch stellte Weißes auf Weißem aus; Rodschenko Schwarzes auf Schwarzem. Udalzowa, Popoffa, Kljun loderten in allen Farben. Hier fand das Bild als solches seine Vollendung. Hier wurde in der Komposition eine neue Symmetrie geboren. In der Sehnsucht nach der Materie hüllte man sich in die Flamme des abstraktesten Idealismus und vernichtete alles Stoffliche in sich, um rein zu werden für die Empfängnis des neuen Gegenstandes. Hier wurde mit der Komposition abgeschlossen, um demnächst zur Konstruktion überzugehen.

Die nach der Rosenoffschen folgende Ausstellung war ebenfalls den Werken eines einzelnen Künstlers geweiht, und zeigte die in 20jähriger Arbeit geschaffenen Werke K. Malewitschs. Auf diesen großen Künstler und Menschen, den Schöpfer des Suprematismus, der als Führer einer

ganzen Generation bis zuletzt das jugendliche Feuer des Revolutionärs ausgestrahlt hat, werden wir noch im besonderen zurückkommen*).

Die Ausstellung von 1919 bildete den Gipfel der „Gegenstandslosigkeit" und kennzeichnet den Umschwung zur neuen Stofflichkeit. Hier strebt der Individualist Rodschenko danach analytisch, die zerstreuten Farben zusammenzufassen und zerlegt die Form, die Malewitsch zur Fläche übergeführt hatte, bis auf die Linie. Hier finden wir den zerfahrenen Kandinsky, diesen Rußland so fremden Menschen. Wie etwas Vorsintflutliches steht er — ein Monstrum — vor unseren Tagen, unseren Tagen der Organisierung, der Klarheit und Genauigkeit des Planes. Und am anderen Flügel die Gruppe der Synthese in Malerei, Architektur und Bildhauerei. — Hier gab es sieben Entwürfe zu einem Hause der Räte, die von einem Bildhauer, zwei Malern und Architekten angefertigt waren. Hier fanden sich auch allerlei andere Entwürfe und Skizzen. Noch immer recht viel Ästhetik, aber doch schon Hände, die den lebendigen Stoff behandeln und in neue Formen zu fassen suchen.

So fühlte man deutlich unterirdische Kräfte sich an der Konstruktion der Malerei tränieren, um demnächst zur Konstruktion von Gegenständen überzugehen. Auf diesem Wege hatte die alte Bildermalkunst Luft geschöpft und zeitigte stoffliche *Darstellungen* von Gegenständen. Die Ausstellung des Künstlers Sternberg im Jahre 1922 zeigte eine Reihe von Bildern, auf denen mit hoher Malkultur und liebevoller Behandlung von Gläsern, Tellern, Spitzen und Konfekt, durch äußerst ökonomische Mittel Darstellungen erreicht wurden, die der Beschauer mit den Händen zu betasten versucht ist.

Zugleich mit der Erweiterung und Lösung ihrer Aufgaben wurde es den jungen Künstlergruppen klar, daß die alte Form der Kunstausstellung nicht mehr imstande ist, ihren Zwecken voll zu entsprechen. Das, was nun die Wände bedeckte, diente ja schon nicht mehr der Befriedigung des Anschauens. Was der Künstler nun malte, war ja nicht mehr das Resultat irgendeiner Gefühlserregung, z. B. des Entzückens beim Anblick eines Sonnenunterganges, von dem der Nachbar angesteckt werden sollte, um von der wirklichen Sonne abgelenkt zu werden. Ein roter Kreis ist ja keine Sonne, und hier liegt irgend etwas durchaus Unverständliches. Nun versuchten manche, neben ihren Arbeiten postiert, ihren eigenen Führer für die Beschauer zu spielen (so haben die russischen Künstler viel Selbstaufopferung gezeigt). Andere wieder gingen auf die Straße hinaus. Der Bildhauer Gabo, die Maler Pevsner und Kluzis stellten ihre Werke im offenen Musikpavillon auf dem Tverschen Boulevard in Moskau aus und befestigten an den Häusern der Stadt ihr „Realistisches Manifest". Es herrscht ein reger Verkehr auf diesem Boulevard und des Abends sprechen die Verfasser in freien Versammlungen zu dem Publikum.

Größeren Erfolg hatte Tatlin. Es gelang ihm, auf der zum 8. Allrussischen Kongreß der Räte organisierten Ausstellung sein Modell zu einem Denkmal der III. Internationale von 5 m Höhe zur Schau zu bringen. Und hier, mitten im Saale des Staatsverlages, standen neben dem Modell sein Schöpfer und dessen zwei Gehilfen und erklärten den Abgeordneten aus Sibirien, aus Turkestan, aus der Krim und der Ukraine den Sinn und den Zweck des turmartigen Denkmals.

Diese zur neuen Form von Kunstausstellungen führende Richtung wurde von zwei Gruppen weiter ausgebaut: der „Obmochu" (Gesellschaft junger Künstler) und der „Unowis" (Verfechter der neuen Kunst).

Die Ausstellungen der „Obmochu" sind neu in ihrer Form. Hier sehen wir nicht nur Kunstwerke, die an den Wänden hängen, sondern hauptsächlich solche, die den Raum des Saales ausfüllen.

Diese jungen Künstler konzentrieren die Erfahrungen der vergangenen Generation in sich, arbeiten gut, empfinden fein die spezifischen Eigenschaften der Stoffe und konstruieren räumliche Werke. Zwischen der Technik des Ingenieurs und der „ziellosen Zweckmäßigkeit" der Kunst hin und her schwankend, versuchen sie vorwärts zu dringen.

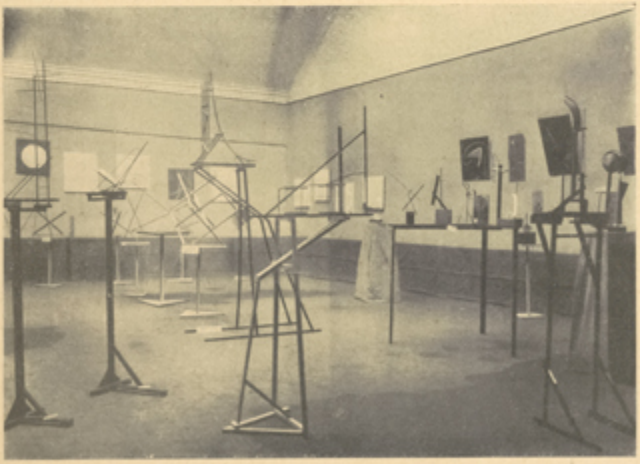
Die „Unowis" greift die Probleme in der Tiefe an. Sie baut eine neue Methode aus. Sie sieht ihr Ziel deutlich vor sich liegen — und zwar die Schaffung einer neuen Symmetrie im Aufbau wirklicher Körper, als Grundlage einer neuen Architektur im weitesten Sinne dieses Begriffes. Aber sie kennt die Grenzen der Wissenschaft und diejenigen der Kunst. Sie weiß, was man in der Kunst wissen kann und muß und wo jenes, jenseits des Verstandes Liegende, beginnt, das uns mit der unerbittlichen Sicherheit des Mondsüchtigen zum erforderlichen Ziele führt.

Und die „Unowis" stellt sich zur Aufgabe, eine Ausstellung zu liefern, wie z. B eine technische: hier ist das rote Eisenerz, hier wird das Metall gewonnen, hier zu Stahl verarbeitet, hier zu Schienen gewalzt usw. So nähert sich die „Unowis" dem von der Malerei in unsern Tagen Erreichten, dem Kubismus, dem Futurismus, dem Suprematismus, und die Ausstellung demonstriert, wie die neuen in uns sich realisierenden Konstruktionssysteme zu verstehen sind und wie wir Hand in Hand mit ihnen wiederum dem Leben zuschreiten. — Auf diese Weise tritt hier die Malkunst als Vorübung auf dem Wege zur organisierten Teilnahme am Leben auf und ihr Studium ist für den Lernenden nicht mehr mit dem Zwang verbunden, durchaus Kunstmaler zu werden.

Alles hier Erreichte lebt in der neuen russischen höheren Kunstschule weiter fort. Hier liegt die Arena des Kampfes für die Losungen: „die Kunst im Leben" (und nicht außerhalb desselben) und „die Kunst ist eins mit der Produktion". In der ehemaligen russischen Akademie hat eine der rühmlichsten Revolutionen stattgefunden.

Ulen.

*) Wir kehren zu ihm im nächsten Aufsatz, der den Suprematismus behandeln wird, zurück.



ВЫСТАВКА „ОБМОХУ"
МОСКВА 1921

EXPOSITION „OBMOCHU"
MOSKAU 1921

СТАТЬЯ РАУЛЯ ГАУСМАНА

„ОПТОФОНЕТИКА"

В СЛЕДУЮЩЕМ №

К АНКЕТЕ

Состояние современного искусства.

Цель природы — искусство.
Цель искусства — стиль.

Нынешнее состояние искусства — экспериментально и хаотично. У всех художников, независимо от национальности, в конце концов одна цель: найти для пластического эксперимента *общую и архитектоническую базу*. После поисков *единого способа выражения* различными „измами", последовательные художники поняли, что искусство будущего — коллективное *и конструктивное, антииндивидуалистическое искусство*.

Тенденции.

Вот почему тенденция искусства направлены в сторону возвышения всякой действительности (как: отвлеченность — действительность, дух — природа, положительное — отрицательное), определения и равновесия соотношений и точного выражения в конструкции.

Синтез.

Эволюция нового искусства в сторону отвлеченного и всемирного, исключив внешнее и индивидуальное, сделала возможным осуществление коллективного стиля, общими усилиями и общими понятиями. Возвышаясь над личностью и нацией, этот стиль выражает точно и реально самые возвышенные, глубокие и общие потребности красоты.

Голландия. *Тео-ван-Десбург.*

СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА

Архитектура не движется вперед на равне с другими отраслями современной деятельности. Она очень сильно опоздала, ибо с восемнадцатого столетия находится в статическом состоянии.

Эволюция деятельностей экономической, индустриальной, политической, социальной и эстетической настолько быстра у последних поколений, что кажется революцией. Ни одна эпоха не видала столь потрясающих явлений: изменился облик вещей, изменился быт общества.

Остается одно непонятное: дом, тесно связанный со всем переработанным бытом, сам не развился, являя собой опасный анахронизм.

Однако в архитектуре к новым основам прибавляются каждый день новые выводы, вытекающие с одной стороны из модификации разума, с другой стороны — из бесконечных приобретений индустрии.

Они составляют запас нового материала, который может быть взят в работу сейчас же, немедленно, как только час архитектуры пробьет, и все мысли сосредоточатся, наконец, на этом задании.

Всюду дома недостаточно отвечают требованиям гигиены, минимуму комфорта и особенно минимуму утилитарности. Беседуют по телефонам, мчатся по железным дорогам, устанавливают восьмичасовой рабочий день, кинематограф растягивает кругозор народа, но дом остается устарелым убежищем старого общества. Старые дома стали лачугами или предметами для тщеславия.

Дома богатых скверно приспособлены к требованиям богатых; дома буржуа или рабочих восстают против насущных нужд буржуа или рабочих. Проблема архитектуры стоит настолько серьезно во всех странах, что если ее не разрешат в кратчайший срок, она явится причиной революции.

* * *

Говоря это, я хотел показать, что кризис мировой архитектуры близок к концу, и что решение неминуемо. Новые основы, новые причины складываясь, помогают разрешить проблему архитектуры. Эволюция сознания привела к концепциям, начинающим уже оформляться и эти концепции здоровы и логичны, в соответствии с разумом, воодушевляющим современность.

Следует указать на полезную работу Франции, Германии, Америки и Англии, другие же страны пока живут лишь отражениями. Ни Италия, ни Россия, ни Скандинавия, ни Южная Америка, ни Испания не заслуживают разговоров, т. к. ничего не внесли в эту область.

Проблема архитектуры не затрагивает „стиля", корни ее в фундаментальных принципах: *конструкции и пластическом чувстве*.

С давних пор Англия обладает „Home", т. е. архитектурной организацией дома, удовлетворяющей еще сегодняшнюю домашнюю экономию. Англия точно определила элементы, другие же народы отнеслись к этому сознательно лишь в последние годы. Они заметили, что такая архитектура приноровлена к жизни семьи и благополучно, на опыте последующих поколений, разрешает вопрос дома.

Сейчас английская архитектура имеет большое влияние на другие страны. Обидно, что это влияние не ограничивается исключительно практической областью, а распространяется на эстетику, принеся, таким образом, английский „стиль".

Английская традиция естественно продолжалась в Америке, смешавшись с голландской. В Америке жизнь общества характеризуется двумя моментами: жизнь на воздухе, в деревне, в больших обрабатывающих колониях в предместьях. И с другой стороны исключительно интенсивная жизнь в огромных городах. Напряженная жизнь привела к совершенно новой архитектурной концепции — к небоскребам. Так американцы поставили основы конструкции больших городов, так же они использовали технические средства. Их концепция является ценным указанием, конечно, если принять во внимание, что она находится в зачаточном состоянии и что архитектурные возможности построения городов вновь, еще не использованы. Американские небоскребы вносят в город хаос и большие американские города очень хаотичны. Впервые в № 40 l'Esprit Nouveau за 1921 г. были сделаны архитектурные выводы из американских опытов, и эти выводы были сделаны французами.

Америка прибавила к основным базам новой архитектуры *индустриализацию элементов строения*. В этой стране вследствие ее отважного и предприимчивого духа индустриализация отдельных моментов строения впервые высказала свои возможности. Необходимо настаивать на этом капитальном событии, играющем огромную роль в будущем архитектуры: *индустриализация постройки и фабрикация элементов сериями, будут определяющими моментами новой архитектуры*. Когда отдельные люди, как обитатели, так и строители домов поймут производство сериями, новая архитектура подымется на должную высоту.

Немецкий архитектурный взнос наиболее потряс всех тем, что можно назвать смелостью концепций, новизной изобретений, качеством мастерства. Эта репутация — результат пропаганды — правой руки пангерманизма. В продолжении последних двадцати лет, Германия проявила во всей своей деятельности единую мощь, безгранично потрясшую всех за границами. Эта мощь частично разрушена, но новые дома, которыми Германия покрыла свою землю, остались, как и осталась слава немецкой архитектуры.

С 1870 года, эта страна перестроила свои города. Население ее, удвоившись, заселяло новые дома. Во всей Европе это единственная страна, одетая во все новое, селящая свои семьи, богатые или бедные, в чистые дома, выкрашенные риполином, отопляемые центральным отоплением. Факт исключительно экономический и политический, без всяких эстетических побуждений, но сюда внешивается эстетический характер, требующий проверки: журналы, блестяще организованные, распространили по всему свету результаты попытки, сделанной немецкой архитектурой. В ней выявился немецкий дух: у немецких домов и дворцов — эстетическая форма,

которая налагает отпечаток на современную эстетику. Пропаганда журналов была настолько сильна, что влияние немецкой архитектуры распространилось во всех странах, особенно в Швейцарии, Италии, России, Польши, Чехословакии, Австрии, Скандинавии, теперь оно проникает во Францию и в Америку.

Нужно обладать разумностью, чтобы точно определить вклад Германии в современную архитектуру; этот вклад порядка поверхностного. План дома берет свое начало в плане английского дома; эстетические попытки при строении дворцов — восемнадцатый век Франции. Немецкая архитектура выявляется в разработке поверхности; эта орнаментация считалась до 1900 года готическим стилем; потом произошло недоразумение Сецессиона, принесшее искусственную формулу. Германия под напором пангерманизма пришла к архитектуре все более и более повелевающей, стремящейся удивить и подавить. Не могли придумать ничего лучшего, как обрести Людовика XIV. Людовик XIV был в моде, и остается поныне, после того, как готика оставлена. В архитектуре дома эстетическое устройство квартиры связано со стилем Людовика-Филиппа; безделушки, маленькие произведения искусства, набойка с цветами на холсте и на обоях; это было очаровательной песенкой, но вне новых современных понятий и стремлений. Внешний же вид дома был продиктован областным архитектором. Приезжий с радостью констатирует, что жители моются в ванных комнатах. Значительный феномен в жизни народа; это настоящее завоевание, но оно экономического порядка, а не архитектурного.

Все же несколько мудрецов, во время войны, вошли в контакт с индустрией и противоставили Людовику XIV и готике органическую красоту конструкций инженера, — *железо*, бетон, машинные депо и т. д. После войны, глубокое смятение, царящее в умах в Германии нашло себе выражение в *экспрессионизме*, именно среди тех, которые призывали до войны к машинам и к инженерам. Непростительная эволюция! Она доказала, что это движение, по видимости реалистическое, взяло свое начало у футуризма: футуризм прекрасная заготовка экспрессионизма. В экспрессионизме, как и в футуризме, нет архитектуры! — Несовместимость, ибо архитектура основана на законах физических и статических, она выявляет себя в искусстве средствами высших соотношений, пропорциями, которые тесно связаны с физическими и статическими факторами вещи.

Во Франции не видно ничего, что должно притти.

Другим странам кажется, что Ecole des Beaux Arts единственный источник архитектурного французского производства. Ecole des Beaux Arts показала образцы своей работы на Grand Palais, в некоторых вокзалах Парижа и провинции, она вывозит свое производство и в Америку, где пользуется еще кредитом, и в страны Средиземного моря, т. к. колеблющаяся культура молодых народов находит в ней еще некоторое удовлетворение. Во Франции иностранцы ничего не замечают, т. к. не особенно к ней приглядываются. Пока Ecole des Beaux Arts производит свою крохотную работу, Франция делает автомобили, аэропланы, пароходы. Дух этой страны, где разум контролирует все, не благоразумно сводить к кортонному тесту Ecole des Beaux Arts. Еще никто не созрело, нужно изучать основы, причины лежащие в глубине. Ничего не замечают, а Франция изобрела железо-бетон и самые определенные методы его приложения, это одно революционизирует конструкцию. Ничего не замечают, а французская выставка 1889 года была самым решительным проявлением модернизма со своими дворцами на металлических скелетах, с машинами Halles, Эйфелевой башней и т. д. Население Франции уменьшилось. Не было необходимости строить и в столице, и провинции жили в старых домах. Если в Германии был Сецессион, во Франции была выставка 1889 г.: первый — произвольный эстетизм, вторая — законная конструкция. Ни в Париже, ни в провинции не видно ничего нового; но *конструктивный метод* создал целое поколение изобретателей, и можно утверждать, настолько позволяет утверждение, что отныне техническая сила Франции имеет большое значение и вес.

Не видели ничего, что должно притти в архитектуре, но с удивительной беспрерывностью, живопись и скульптура отмечали на камнях этой страны крепкие вехи традиций, связанных сейчас с кубизмом и его продолжениями. Кубизм и его продолжение основаны на физике картины и на психологии чувства; немецкий же экспрессионизм отбрасывает физические условия вещи и призывает к сентиментальным ожесточенным чувствам, почти всегда болезненно несчастным. Здоровье — во Франции. В архитектуре — здоровье — основа; в архитектуре — физика — одно из основных условий; в архитектуре — психология чувств — сам процесс работы, так как пропорции — результат соотношений масс и линий, отмеченных чувствами.

Конструкция — опора всякой архитектуры, архитектура над конструкцией, она в творчестве, в соотношениях высшего порядка. Эти отношения — *пластические*, они могут быть созданы *умом, сделавшим здоровые выводы из пластических условий и из технических данных*.

При мировом беспорядке, оказывающим влияние на искусство во Франции существует вера*); при всемирном беспорядке, влияющем на архитектуру есть уверенность, что во Франции неизбежно и логично придут к архитектуре, не к архитектуре плоскости, но к архитектуре, основанной на технических взносах эпохи и на ее эстетических понятиях. Архитектура самое рациональное из всех искусств, разумность ее не может быть нарушена характером личности.

Архитектура вытекает из главных и мелких условий конструкции и общего состояния духа в данную эпоху. Архитектура не делится на Людовика Филиппа, Людовика XIV, Людовика XVI, Людовика XV и т. д. . . это классификация библиотекарей. Архитектура делится на периоды, об'единенные общими мыслями и чувствами, общей конструкцией.

Общность мыслей и чувств является выводом из общности условий; способ конструкции основан на технических средствах, очищенных соревнованием и опытом.

И так можно сказать уверенно: есть современная архитектура, она уже в пути, она уже видна, она возможна при великих выявлениях индустрии. Она будет реализована завтра людьми, которые сами явятся продуктом этой эпохи, которые будут интересоваться не „стилем", но *архитектурными периодами:* начала первобытного человека, архитектура египетская, греческая, романская, готическая, восемнадцатого века, современная.

Корбюзье — Сонье.

Первая международная художественная выставка в Дюссельдорфе.

(Май—Июль 1922).

Организовавшийся международный союз нового искусства устраивает первую с 1914 года международную выставку на территории Германии. В своей декларации они пишут.

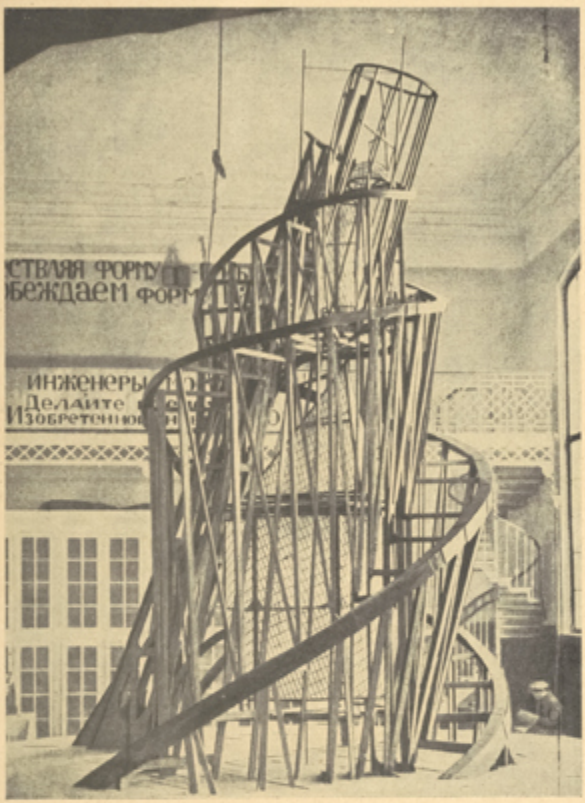
„Со всех концов света доносятся голоса призывающие прогрессирующих художников к об'единению. Горячий живой обмен между творящими всех стран стал необходимостью. Связи порванные политическими событиями приближаются теперь друг к другу и уже сливаются. Мы хотим плодотворных встреч всех созидающих. Мы хотим совместной международной работы в искусстве. Мы хотим совместный международный журнал. Мы хотим совместной международной длительной выставки для всех мест земли.

Печальная изолированность творящих должна наконец придти к концу. Искусство требует единства людей, для которых оно существует".

Декларация подписана пока Германией, Францией, Америкой, Италией, Японией.

*) Не нужно поддаваться обманному впечатлению от некоторых книг, как, например, „Архитектура" Люсьен Мань, вышедшей недавно и дающей значительное количество фотографий с архитектурных вещей Франции последнего периода. Здесь — дело идет о вещах, находящихся вне Ecole des Beaux Arts, но также не имеющих ничего общего с новым пониманием современности: они не одолжая старья романского или Людовика XIV, взяли старье более или менее готическое под предлогом конструкции. Единственное за что можно похвалить эту архитектуру, это за то, что она сделана с честным намерением ремесленника, но все таки она вне законов архитектуры, т. е. *соотношения масс и света*. Уважение перед техникой средних веков похвально, но непозволительно человеку нашей эпохи предпочитать ее величью современной индустрии.

ТАТЛИНОВА БАШНЯ



TOUR DE TATLINE

В 1919 г. Отделом Изобразительных Искусств Народного Комиссариата по Просвещению было поручено худ. В. Е. Татлину выработать проект памятника Третьему Интернационалу. Художник Татлин немедленно приступил к работе и исполнил проект.

Основная идея памятника сложилась на основе органического синтеза принципов архитектурных, скульптурных и живописных и должна была дать новый тип монументальных сооружений, соединяющих в себе чисто творческую форму с формой утилитарной. В согласии с этой идеей проект памятника представляет собой три больших стеклянных помещения, возведенных по сложной системе вертикальных стержней и спиралей. Помещения эти расположены одно над другим и заключены в различные гармонически связанные формы. Благодаря особого рода механизмам, они должны находиться в движении различных скоростей. Нижнее помещение, представляя по своей форме куб, движется вокруг своей оси со скоростью одного оборота в год и предназначено для целей законодательных. Здесь могут происходить конференции Интернационала, заседания интернациональных с'ездов и других широких законодательных собраний. Следующее помещение, в форме пирамиды, вращается по оси со скоростью одного полного оборота в месяц и предназначено для целей исполнительных (Исполком Интернационала, секретариат и др. административно-исполнительные органы). Наконец, верхний цилиндр, вращающийся со скоростью одного оборота в день, имеет в виду центры осведомительного характера: информационное бюро, газета, издания прокламаций, брошюр и манифестов, словом все разнообразие средств широкого осведомления международного пролетариата, в частности же телеграф, проекционные фонари для большого экрана, помещающегося на осях сферического отрезка и радио, мачты которого поднимаются над памятником. Необходимо указать, что, по мысли художника Татлина, стеклянные помещения рассчитаны на двойные перегородки с безвоздушным пространством (термо-), благодаря чему легко будет поддерживать температуру внутри помещения. Отдельные части памятника, равно как и все помещения будут соединены с землей и между собою исключительно электрическими под'емниками сложной конструкции, приспособленной к различным вращательным скоростям помещения. Таковы технические основы проекта.

Н. Пунин.

ДОМА СЕРИЯМИ.

(Из статьи Корбюзье-Сонье, напечатанной в „L'Esprit Nouveau").

Россия после разрушений, произведенных семилетними войнами и после длительного бездействия стоит накануне строительного периода. Необходимость найти способ изготовления современного, экономного, удобного и красивого дома в России еще острее нежели во Франции или в Бельгии.

„Ведь" приглашает русских архитекторов и инженеров воспользоваться ее страницами для практической разработки этой крайне важной проблемы.

После войны необходимо спешно выстроить 50.000 дешевых квартир. В истории строительства — исключительное событие, положение требующее *исключительных средств*. Ничто не подготовлено для реализации этого грандиозного плана. Не хватает понимания, чтобы выстроить дома сериями, чтобы жить в таких домах. Все нужно сделать, ничто не готово. Специалисты только что приступили к постройке, нет нужных фабрик, нет специальных техников. Но если бы родилось понимание домов сериями, сразу все стало бы на ноги. Во всех отраслях строения, *индустрия* всемогущая, как природная сила, нахлынувшая потоком, заменяет природный сырой материал — „новыми материалами". Цемент, известь, железо, глина, система труб, железные и медные части, непромокаемые смазки и т. д. — все это прикладывается вразброс, стоит огромного ручного труда, потому что различные части строения не делаются сериями. Без разумного понимания частей невозможно строение целого. Понимание производства сериями ненавистно архитекторам и обывателям. Перед разрушенной страной поют на флейте Пана и говорят, говорят в бесчисленных комитетах, комиссиях, потом голосуют резолюции; например, следующая заслуживает быть отмеченной: на линии Париж — Диепп нужно выстроить 30 станций, чтобы каждая была другого стиля и выявляла характер местности (колмик, яблонь), душу ее и т. д.

Роковая флейта Пана! . .

Первый этап индустриальной эволюции в строительстве — замена природных материалов искусственными, разнородных и сомнительных — искусственно однородными, проверенными лабораторными опытами. *Точный, определенный материал должен заменить материал природный, изменчивый до бесконечности. Затем права закона экономии:* листы железа, цемент подлежат точному исчислению; старые материалы — деревянные балки с тайными предательскими сучками и обтесыванием, с потерей значительной части материала должны исчезнуть. Некоторые области, наконец, техника захватила в свое полное владение: водопроводы, освещение быстро прогрессируют, центральное отопление взяло на рассмотрение структуру стен и окон — охлаждающих поверхностей — и природный „добрый"

амень в стенах толщиной с метр оказался благополучно замененным двойной легкой перегородкой. Крыши не должны больше заостряться кверху т. к вода стечет и без этого, прекрасная амбразура окон только мешает свету, а массивное, „вечное" дерево выскакивает и топорщится возле радиатора, который выдерживает какая-нибудь пластинка в три миллиметра толщиной и т. д.

Прошли дни, когда лошади подвозили огромные камни и масса людей, надрываясь, выгружала их, обтесывала, поднимала на леса и прилаживала, долго проверяя с метром в руке; дом строился два года, сегодня он может быть выстроен в два месяца.

„Р. — О." кончил свой грандиозный охладитель в Tolbiac'е. В его постройки вошли только печники и mâchefer величиной с орех. Стены тонки, как пленка, это здание выдерживает огромные грузы. Тонкие стены, чтоб защищать от перемен температуры, и перегородки в одиннадцать сантиметров несмотря на грузы. Вот как изменились времена.

Свирепствует кризис транспорта; заметили, что перевозка материала для домов трудна. Если выбросить 4—5 этого материала? Для этого нужно современное понимание и разум.

Война встряхнула заснувших: предприниматели приобрели различные остроумные машины, станут ли скоро леса — фабрикой? Говорят о домах, которые будут выливать сверху из жидкого бетона в один день, так, как наполняют бутылку.

Неужели после пушек, аэропланов, грузовиков, вагонов нельзя на фабрике строить дома?

Это было бы современно. Для этого ничто не подготовлено, но это могло бы быть. Через каких-нибудь двадцать лет индустрия найдет абсолютно точные материалы, как металлургические; техника намного уйдет вперед от того, что мы знаем (освещение, отопление, рациональная структура каждой вещи). Дома не будут болезненно вылупляться из лесов. Финансовая и социальная организация, обдуманным методом, разрешит задачу жилищ; „леса" станут огромной фабрикой.

Социальная эволюция изменит отношения хозяев и квартиронанимателей, изменит само понимание „дома" и города вместо хаотических станут строго организованными. Дом не будет больше огромной недвижимостью, старающейся пережить века или определенным признаком богатства, нет, он станет необходимым орудием, как автомобиль стал орудием. Дом не будет больше архаическим существом, вросшим глубоким фундаментом, как корнями в землю, построенным из „вечного" и которому предана семья, который хранит ее культ и т. д. и т. п.

Если вырвать из головы и из сердца людей понятие, что дом недвижимость, если заставить об'ективно и критически задуматься над этим вопросом — то придут к дому-орудию, к домам в сериях, доступным и здоровым, несравнимым со старыми (и моральною), прекрасным красотой орудия работы, сопровождающего наше существование.

Аэроплавная фабрика „Voisin" уже изготовляет дома, одного типа, складные, на блоках, с самым разумным комфортом. Через три дня после заказа по телефону на автомобиле привозят оставшие части, а через три часа после этого дом обитаем.

4 Театр и цирк

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ В ПАРИЖЕ.

„Свадьба на Эйфелевой Башне". Кокто.

Это карикатура. Применение духа Гильома Аполлинера. Там, где бабка Аполлинера в „Mamelles de Tirésias" говорила „булочница каждые семь лет меняет кожу", потому что Аполлинер услыхал гипотезу одного ученого: „человеческое тело обновляется каждые семь лет". Кокто извлекает театральные эффекты из обычного обращения фотографов к детям: „сейчас вылетит птичка". Отсюда забавные неожиданности. Из аппарата выскакивает лев, который пожирает генерала, страуа, танцовщица, ребенок, уничтожающий всех свадебных гостей с помощью шаров, идея, нанятая у ярмарочных бараков. Сравнение претворяется в действие. Вместо того, чтобы написать: „Это мираж, все равно, как если бы мне показалось, что там на дороге велосипедист", показывают зрителям велосипедиста и говорят: „это мираж". У всех персонажей картонные головы, чтобы остались только жесты, чтоб в игру не вмешалось лицо.

Элемент введенный этим спектаклем в театр элемент ярмарочных развлечений. Это только забавно, но почему не позабавиться? „На все есть время", сказал бы Кокто, устами пожарного, который перед зеркалом завивает свои усы в разгаре пожара.

„Великолепный Рогоносец" Кроммелинка.

Может ли театр быть верным отражением видимости повседневной жизни?

Пример: „Я тебя люблю" Гитри. Зрители могут взойти на сцену и продолжать диалог, для этого нужен лишь некоторый оптимизм.

Результат — пустота, которую оживляет на миг какая-нибудь тирада, хорошая тирада старого театра.

По моему провал.

Повседневность ничтожна. Кто ее копирует, впадает в ничтожество. В жизни ценны только минуты страстные, мучительные, героические.

Что же? Брать только эти минуты (Трагедия). Деформировать повседневные чувства (комическая карикатура драмы)? Может быть дать исключительным минутам форму повседневной жизни, создать перемещение планов и добиться таким путем неожиданных эффектов?

Пример: „Великолепный рогоносец" Фернанда Кроммэлинка.

Сюжет: „ревнивец. Кроммэлинк его внутреннее преображает в внешность. Уничтожает все внешние преграды на пути расширения этого внутреннего. Ревнивец обожает тело своей жены, он хочет, чтобы и другие обожали его, и этим сам пробуждает свою ревность. Он покрывает власяницей свою любимую и послушную жену. Он заставляет носить ее маску. Он хочет перестать сомневаться. Средство — быть уверенным в том, что она ему изменила. Он принуждает к этому жену. Остается сомнение — кого она предпочитает? Он пропускает перед собой всю деревню — тот, кто не придет — виновник.

Нормальная психология? Да, уверяет Кроммэлинк. Страшная психологическая драма? Кроммэлинк отрицает — это фарс. Нормальная психология. Может быть, но не нормальные жесты. Ревнивец может, конечно, все это чувствовать, но не признаться в этом жестами. Вот почему я говорю, что эта пьеса делает внешними внутренние явления.

Результат: живая страсть. Кажется, что она выявлена в плачище карикатурном, т. е. вне своего нормального плана. Ее вид через увеличительное стекло.

Образ — муха. Насекомое, настроенное с виду. Муха в комнате занимает мало места. Посмотрите на нее в лупу. Она становится ужасным чудовищем, вооруженным огромной секирой, с грандиозными маяками глаз. Показать ее так, значит ли, нарушить истину? Нет. Муха — нормальна. Она ведь невинна в своем нормальном плане из за величины предметов ее окружающих.

Вот метод, который избрал Кроммэлинк для своего „Великолепного Рогоносца".

Результат: интересное произведение, высоко-ценное своим ясным и четким языком. Но чудовище — муха.

Ф. Дювуар.

Во втором номере — статья Фернанда Дювуара, написанная для „Вещи" о французском театре за 1914 — 1922 гг.

Пантомима, балет, цирк в Париже.

Как в России, где В. Э. Мейерхольд первый провозгласил значение цирка в театре, — в убогом французском театре были сделаны попытки цирковых постановок. Лучшей из них явилась в 1917 и 1920 гг. постановка „Парада", муз. Эрика Сати, декорации и костюмы П. Пикассо, либретто Жана Кокто („Русский балет" С. Дягилева). Цирковой парад: menager'ы — кубические строения с трубами, неуклюже припрыгивали, лошадь, состоявшая из двух танцоров, брыкалась*).

Первая постановка „Парада" вызвала шумный скандал. Ныне „Парад" признан и широкой публикой.

Китаец вытаскивает яйцо из скатерти, с'едает его, находит его снова на кончике своей сандалии, изрыгает огонь, обжигается, топчется, чтобы погасить искры и т. д.

Маленькая американка прогуливается на велосипеде, подрагивает, как фильма, изображает Шарло**), гонится за вором с револьвером, боксирует, пляшет Рэг-тайм, засыпает, терпит кораблекрушение, катается по траве апрельским утром, фотографирует кодаком и т. д.*)

Тот же Жан Кокто, французский поэт и хореограф, поставил в театре Елисейских Полей в Париже в 1920 г. свою пантомиму „Бык на крыше", где использовал кинематографический прием замедленных движений. Играли акробаты из цирка Медрано, бр. Фрателлини. Действие изображало бар. Электрический вентилятор отсекал головы. Тот же автор, в том же театре, в 1921 г. поставил „Свадьбу на Эйфелевой Башне" в исполнении труппы Шведского балета, под управлением Жана Борлина.

Здесь был применен прием искусственных огромных голов-масок работы Ирэн Лагю. Характер действия буффонада. Два огромных граммофона по обоим сторонам сцены, исполняли роль об'ясняющих усиленных голосов. Музыка для этих постановок написана молодыми соратниками Кокто, учениками Сати: Дариусом Милло, Жоржем Ориком и др. Кстати, заметим, что И. Стравинский написал „Рэг-Тайм", Ж. Орик — фокс-трот „Adieu, New-York", Дариус Мильо шимми для джаз-банда „Caramel" и т. д.

Еще два театральных жанра не умирают в Париже: Guignol („Петрушка", театр марионеток для детей) и Grand Guignol, а также „театр 2-х масок" — театры ужасов, ультра-реалистические.

Валентин Парнах.

„Записки режиссера".

А. Таиров.

В издании Камерного Театра вышла книга Александра Таирова (режиссера Камерного Театра) „Записки Режиссера". В этой книге Таиров разбирает впервые театр с точки зрения нового конструктивного метода захватившего сейчас всю современную Европу.

„Я не философ и не ученый! Я режиссер, я формовщик и строитель театра и из всех наук меня волнует лишь одна — да и то пока несуществующая — наука нашего искусства". — „Путь к чаемому нами театру лежит через полное преодоление диллетантизма и через предельное утверждение мастерства".

О мастерстве — книга Таирова. Исходя из отрицания театров натуралистического и условного, Таиров приходит к следующим утверждениям:

Театр — искусство коллективное. Актер, режиссер, автор, художник, музыкант в одинаковой степени творят театральное действие. Голос, жест, освещение, форма декораций все важно и должно быть обдумано и использовано в связи с единой формой действия, как в автомобиле важен каждый винтик. Театр должен быть синтетическим, т. е. „сливающим органически все разновидности сценического искусства, так что в одном и том же спектакле все, искусственно раз'единенные теперь элементы слова, пения, пантомимы, пляска и даже цирк гармонически сплетаются между собой, являют в результате единое монолитное театральное произведение.

Творцом такого театра может быть лишь актер - мастер. Таиров энергично восстает против диллетантизма и страницы, уделенные ему, полны ядовитой ненавистью.

„В искусстве актера и творческая личность и материал и инструмент и самое произведение искусства совмещаются в одном и том же об'екте, органически будучи не в состоянии отделяться друг от друга."

Вы актер, вы (ваше „Я") являетесь творческой личностью, задумывающей и осуществляющей произведение вашего искусства, вы же, ваше тело (т. е. ваши руки, ноги, корпус, голова, глаза, голос, речь) представляете собой и тот материал, из которого должны творить, вы же, ваши мускулы, сочленения, связки — служите нужным вам инструментом, и вы же, т. е. все ваше индивидуальное целое, воплощенное в сценический образ, являетесь в результате и тем произведением искусства, которое рождается из всего творческого процесса."

Для всего этого необходима огромная техника, внутренняя и внешняя. Работа режиссера сводится к соединению и выявлению всех элементов театрального представления в единую форму зрелища.

„Режиссер — это кормчий театра: он ведет корабль театрального представления, избегая мелей и рифов, преодолевая возникающие внезапно препятствия, борясь с бурей и штормом, распуская и свертывая паруса и все время ведя его к раз поставленной творческой цели".

Роль литературы в театре сводится к одному из материалов помогающих действию и подлежащего всяческой переработке и обработке. Во время наивысшего развития театра актеры не нуждались в писанных пьесах, умея без них творить свое искусство.

Искусство музыки наиболее близко театру, подчеркивая внешний и выявляя внутренний ритмы, оно помогает разнородным элементам театрального произведения соединиться в единую гармонию.

Таиров уделяет много места вопросу сценической атмосферы, т. е. того пространства, в котором движется актер. Отрицая натуралистические и чисто живописные плоские декорации условного театра, Таиров, исходя из того, что тело актера трехмерно, доказывает, что разработка сценической коробки должна быть не красочной, но архитектурной. Отсюда — необходимость снова вернуться к макету, не макету натуралистического театра, а к неомакету. Для выявления динамической сущности актера необходимо разработать пол сцены — основную базу, на которой осуществляется движение. „Прежде всего пол сцены должен быть сломан. Он не должен представлять собой одной цельной плоскости, а должен быть разбит в зависимости от задач спектакля, на целый ряд разновысотных горизонтальных, либо наклонных плоскостей, ибо ровный пол кино невыразителен: он не дает возможности рельефно выявить спектакль, он не дает возможности актеру раскрыть в должной степени все свое движение."

„Изламывая пол сцены и базируясь на разновысотных сценических площадках, мы тем самым из сферы горизонтального построения переходим в сферу построения вертикального" ... „Вертикальные построения отвечают главным образом задачам масштаба" ... „С жизненной точки зрения эти построения могут показаться условными. На самом деле они воистину реальны; реальны с точки зрения искусства театра, т. к. они дают актеру реальную базу для его действия и прекрасно гармонизируются с реальностью его материала". Интересен вопрос о динамических сдвигах сценической атмосферы, которые к сожалению не могут быть сейчас осуществлены в России из-за ослабления техники. То же самое — о свете, играющем огромную роль на сцене.

Костюм актера не должен давать представление об эпохе, стиле, не должен быть украшающим нарядом — он „вторая оболочка актера, нечто неотделимое от его существа, это видимая личина его сценического образа". Костюм должен помогать выявлению тела, жеста, движения. „Бессмертие костюмов Арлекина и Пьеро, говорит Таиров, в том, что они органически слиты со своими сценическими образами, и что стащить с Арлекина его костюм так же невозможно, как содрать с него кожу".

Несмотря на ряд блестящих эскизов костюмов — таких еще у нас нет. В нашей бесформенной жизни Таиров видит только один костюм связанный с образом — костюм летчика или автомобилиста. Книга заканчивается главой о зрителе и о его роле в театре — творящей или воспринимающей.

„Театральная постановка представляет собой уже готовое, монолитное, самостоятельное произведение театрального искусства, поэтому каждое участие в ней зрителей, как активное начало создают не соборное действо, а бессмыслицу и хаос, антихудожественный кавардак".

Театр вышел из религиозных культов и через Эсхила — Софокла — Еврипида — постепенно освободился от чуждых ему элементов, выкристализовавшись в самодовлеющее и самоценное искусство — поэтому нелеп был бы возврат к соборности. Народные празднества, карнавалы, игры соприкасаются с театром, но никоим образом театр не должен стать ими.

„Зритель не должен активно участвовать в спектакле, он должен творчески его воспринимать".

Итак:

„Театр есть театр".

*) Цирковой прием, который мы находим в американских цирках во Франции и Испании.

**) Знаменитый американский кино-комик Чарли Чаплин.

„Действующий — Актер".
„Мастерство Актера — вот высшее и подлинное его содержание".
„Ритм действия его организующее начало".

Обложка книги, рисунки и буквы исполнены художницей А Экстер, работавшей вместе с Таировым над постановками „Саломеи", „Фамиры Кифареда" и „Ромео и Джульеты". Ее работы — первые опыты трехмерных архитектурных декораций.

Перевод этой книги на иностранные языки был бы крайне полезен для театральной Европы, пребывающей пока в состоянии хаоса.

Л. К.

Новые Танцы.

Траншейная война, обрекшая миллионы тел на длительную неподвижность, способствовала явлению, которое охватило всю Европу после перемирия. Разряд: города затанцевали. Прерывистая, быстрая и легкая походка англичан и американцев, короткие отталкивания рычагов, подрагивания и синкопические движения частей машин, наконец древняя культура ритма и слуха американских негров и индейцев — создали необходимые нашему веку танцы, теперь ордой завладевшие Америкой и Европой. One-step — Уан-степ („одношаг"), two-step — ту-степ („два шага"), испанское paso doble — пасо-доблс („двойной шаг") scotish ragtime — скотиш-рег-тайм, fox-trot — фокс-трот („собачий шаг"), shimmy — шимми — вот названия, известные всему Парижу.

В то время как плавный вальс опьянял романтические души прошлого века, шаржированная походка двух стиснутых между собою тел, с внезапным ускорением, машинной четкостью, отрывистым дроблением счета, единственно способна удовлетворить танцующие тела нашего времени. Прерывное начало *синкопа*, управляет как новым танцем, так и новой музыкой, оставляя лишь в такто место для *плавного и круглого* элемента. Несложность one step, одного шага укрепляет идею современного опьянения простой собственной походкой. Уан-степ разнообразится то разделением тел и параллельным друг другу плоским (египетским) ходом, то внезапным сгибом одного колена и мгновенным пружинным приседанием, то описыванием беглой дуги, соответствующей полуколесу в современной живописи. Музыка one-step'а проще и более быстрого темпа, чем в других танцах. Fox-trot, фокс-трот несколько более медленного темпа, с той же механизацией шага, минутным закреплением пунктуацией остановок, с минутной перестановкой ступней, отталкиванием одной и вытягиванием другой, коротким кружением и, иногда, с вариациями, из которых выработалась дрожь Shimmy.

Shimmy (Шимми) усложненный фокс-трот более позднего происхождения, со скольжениями, выворачиваемыми ступнями и в лад этой дрожи четким ритмным движением плеч, которое мы встречаем в национальных испанских танцах.

Автор этих строк изобрел ряд новых движений танцев, в исполнении которых он выступал соло в Париже, Риме, Севилье, Берлине. Аккомпанирует музыка американских фокс-тротов и шимми. Отталкивания рычага и порывистых стержней прерываются падением тела, грохнущегося среди танца о пол — *лежачий танец*, вставленный в первый.

Движения автора: 1. личные причуды собственного тела, 2. механические циркули (рычаг, танк, винт и др.), 3. из фантастики (падающая башня), 4. из древне восточного мира (египетский ход, египетская иероглифика, многорукий и многоногий индусский бог Сива), 5. испано-реалистические (терреодорствование и т. д. Житейские повседневные движения, походка и т. д. перерабатываются, усложняются, шаржируются.

Развивается значение *международного танца*.

Джаз-Банд.

Jazz-band*) („оркестр переполох") явился в Европу из С. Америки, занесенный неистовыми музыкантами-неграми. 1. Огромный *барабан*, изнутри сияющий электричеством. На нем расписанная марка оркестра. Обвешан извивающимися хрипучками, рожками автомобилей, свистульками, снабжен педалями. 2. *Система гонгов*, вздрагивающих на стержне, под искусными ударами - прицелами палочки, ошейники с колокольцами, хомуты. 3. *Банджо* (bango) род мандолины, обтянутой барабанной кожей — дрожь тенора в ансамбле. 4. *Саксофон* с вогнутой пастью, причудливая медная раковина, род тромбона, издающий пронзительный вых, пронзая раскаленную атмосферу „фонжар" синкопов и диссонансов. 5. *Ксилофон* (xylophone) — система деревянных клавиш, по которым шлепают два молоточка, издающие звонкий плеск. 6. Скрипки, пианино.

Все вышеописанные танцы находят свое полное выражение в исполнении этого оркестра, в музыке диссонансов, синкопов, бухающих и взлетающих медных звуков, подрагивания, хрипов, свистов, воев, внезапных остановок, трещоток, тревожных сигналов сирен, как бы переменного электрического тока и т. д.

Несложная, лихая, лукавая, плотская мелодия — аккомпанимент диссонансов, иронизирующих над наивностью темы. Новый „пафос" не уступающий радениям хлыстов и дервишей, воскрешает удары корибантийской меди.

Оглушительный *джаз-банд* является в то же время *мимическим оркестром*. Саксофонист синкопично поднимает вверх тромбон и ловко вонзает в него медную заклепку, для усиления пронзительности.

Джаз-бандист (в узком смысле слова) заведующий барабаном, гонгами, хрипучками, рожком и свистком одновременно прерывно подскакивает на стуле в лад музыке, вдруг спотыкается плечом при ударе в гонг.

В июле 1921 г. в „Трокадеро" в Париже состоялись гастроли негритянского оркестра из Америки. Музыканты, заканчивая нумера, эксцентрически танцуя, уходили поочередно, каждый по своему, каждый со своим инструментом. Негр-дирижер, в фантастической военной форме, огромного роста, маневрировал кулаками и торсом, создавая новые дирижерские жесты.

Джаз-банд орудует пока только в лучших отелях, танцульках, ресторанах и кафешантанах Парижа, Лондона, Берлина. Пора его сделать общим достоянием.

Валентин Парнах.

*) По-французски жаз-банд. По-немецки яз-банд. По-английски джаз-банд.

Цирк.

Самое значительное в цирке это *толпа*, воодушевленная, жестокая и нежная, просто принимающая радость жеста. Театральная публика — эти ледяные существа, презирающие *зрелище*, не ходят в цирк.

Театр — представление. Цирк — зрелище.

Театр — фикция. Нужна воистину наивная душа, чтобы поверить театральной игре. В цирке все реально. В цирке не надо верить, а только смотреть.

Цирк тесно связан со спортом, он *выявление спорта в искусстве*.

Новой дух должен вдохновиться цирком, цирк должен проникнуться новым духом.

Мощь и простата жеста, эластичность криков радости при удачном прыжке — создают героическую атмосферу вокруг жонглеров, акробатов, эквилибристов и феерических наездниц.

Цирк реален, ибо реальна опасность.

Как кинематограф цирк живет *действительностью*. Он должен развиваться, не забывая об этом, так как реальность его существо.

Селин Арнольд.

В ближайших номерах статьи о русском цирке в годы революции и о номерах парижских акробатов братьев Фрателлини.

5 — МУЗЫКА

S. PROKOFIEFF.*)

Der Grundzug von Prokofieffs Schaffen besteht vor allen Dingen in der Rückkehr zur Herrschaft eines persönlichen Willens, und zwar unmittelbar nach Skrjabin, der sich voll und ganz unter der Hypnose eines unpersönlichen kosmischen Urbegriffes befand. Selbstverständlich steht er in keinerlei Zusammenhang mit Skrjabin und geht auch nicht von diesem aus. In ihm sprudelt einfach eine junge, schöpferische Begeisterung, die so ursprünglich ist, daß es schwer fallen dürfte, auf irgend jemand als seinen Vorgänger hinzuweisen. Aber in ihm wirkt zweifellos jene kostbare Tatquelle, die ich als vom Lebensdrang vergeistigtes Klingen bezeichnen würde. Ich meine, daß in den Werken S. Prokofieffs, wie bisher noch nie in der russischen Musik, dieser vielen Komponisten eigene lebendige Quell ein Flußbett gefunden hat, von dem er in kristallklarem Strahle dahingeleitet wird. Man darf behaupten, daß wir in den Schöpfungen des hier genannten Komponisten einen idealen Ausdruck und eine ebensolche Manifestation des zeitgemäßen Lebens finden. Subjektiv bleibend, d. h. jede Erscheinung des Lebens in seinem persönlichen Bewußtsein verarbeitend, ohne sie jedoch in eigenen Stimmungsausdruck zu verwandeln, umfaßt S. Prokofieff in seiner Synthese das Dürsten gesunder, ursprünglicher Wildheit, die Grimassen unheimlicher Phantome, die Auswirkungen einer bis zum ungeheuerlichen verschärften Einbildungskraft und neben einer naiven Auffassung von Natur und Leben die Grausamkeit des Hohnes. Alles dieses wird von einem unbarmherzigen Urwillen beherrscht, der seinen Drang bald zu unerbittlicher Beschaulichkeit, zu hartnäckiger Betrachtung der Grundtiefen verlangsamt, bald wieder ihn unaufhaltsam der Sonne, der Freiheit, der Wärme und der Freude entgegenstreben läßt. Weder dem Psychologen und Realisten Tschaikowsky (realistische Musik fasse ich als Projektion des Subjektiven, Persönlichen, nach außen hin, auf), noch dem Psychologen und Romantiker Mussogsky ähnlich (die musikalische Romantik denke ich mir als Spiegelung einer weniger vom Bewußtsein als gerechtfertigt anerkannten, sondern eher einer aus dem Gefühl verdichteter persönlicher Aufnahme der Lebenserscheinungen hervorgegangenen Auffassung) — baut S. Prokofieff seine ideale Welt auf den durch die musikalischen Elemente gegebenen Grundlagen auf, wobei er sich nur von intuitiven Hinweisen, die aus persönlichen inneren Anregungen hervorgehen, leiten läßt, nicht aber von herkömmlichen Anordnungen (Schemata). Aus diesem Grunde schafft er die Form seiner Werke stets aus dem lebendigen Versuche heraus, und zwar in einer gewissermaßen an Improvisationen gemahnenden Art. In ihrem Fluß ist sie fest gefügt, und die falschen Vorwürfe und Beschuldigungen Prokofieffs in melodischer Stimmführung gehen von Leuten aus, die allzusehr an den verstandesgemäßen Formeln hängen, welche die allgemeinen statischen Normen aller lebendigen individuellen Konzeptionen bedingen. Für die Musik Prokofieffs ist durchaus nicht seine streitbare Ungezähmtheit, sondern die uneingeschränkte Gewalt seiner schöpferischen Kraft bezeichnend. In ihm allein besitzen wir den einzigen echten Vertreter unserer Zeit, in dem das Leben als schöpferische Tat, und diese als wahres Leben empfunden werden: er weiß, daß seine Sendung darin besteht — sich in schöpferischem Lebensdrange zu offenbaren. Dort, wo er mit dem unmittelbar durchbrechenden tierischen Elemente der menschlichen Natur, mit dessen gieriger Sinnlichkeit und dem unbewußten Drange zum lebenspendenden und alles organisierenden Sonnenquell in Berührung kommt, ist er elementar und grausam; durchdrungen und gesammelt dort, wo er sich bemüht, mit den auf seine Einbildungskraft einwirkenden laufenden Eindrücken aus der äußeren und inneren Welt ins reine zu kommen; demütig und still in der Verehrung irgendeines ihm teuren Gegenstandes, und ursprünglich, wenn er versucht, den Kampf der Leidenschaften zu schildern; er ist rührend romantisch, wenn er von den rauhen Elementen der Natur erzählt, oder von den Schönheiten alter Legenden, und unwiderstehlich anziehend ist er in seinen lieblichen Stimmungs-Tagebüchern. Er kennt das Lachen: das junge, schalkhafte, aber auch das kalte und zerndurchbebte. Auch der Zauber der Beschwörung ist ihm nicht fremd: Dann tauchen vor uns in grausigem Halbdunkel Schemen und fratzenhafte Abbilder des Lebens auf, die an den Teufel in der Andersenschen „Schneekönigin" erinnern. — Aber immer und überall erscheint S. Prokofieff als gedankenvoller Künstler, und seine musikalischen Konzeptionen tragen nie den Stempel irgendeines Schemas, weder inhaltlich noch in ihrer Form. Er bleibt sich darin immer treu, sowohl in seinen Opern, als auch im Ballett und in seinen sonstigen Tonwerken. Er läßt stets den rein musikalischen Konzeptionen in allen seinen Stücken freien Spielraum, indem er sie nicht nach verstandesgemäßem Plane deren Inhalt anpaßt, sondern aus dem Innern durchempfindend, d. h. psychologisch bedingt.

Von den beiden Richtungen der Tonwelt: der diatonischen und der chromatischen, ist letztere S. Prokofieff fremd. Durch die Diatonik ist er mit den tiefsten Wurzeln der russischen Tonkunst verwachsen: mit dem Volksliede und dessen Urwesen: der Wirksamkeit (dem Dramatischen) seiner Lyrik, die auf voller geistiger Durchdrungenheit der Töne und auf der Idealität seines lebendigen Inhaltes beruht und durch sein gänzliches Aufgehen im Bewußtsein der Masse, durch Jahrhunderte hindurch, bedingt ist. Selbstverständlich ist dieser Zusammenhang keineswegs ein gewollt ethnographischer. Außerdem entspricht die Diatonik durchaus dem eigentlichen Wesen S. Prokofieffs, der einesteils nicht zu mystischer Berührung solcher Gebiete neigt, die von einer gesunden, im Gleichgewicht befindlichen Persönlichkeit nicht aufgenommen werden können, und der andernteils stets von dem Wunsche getragen wird, seine Gedanken genau, klar und übersichtlich auszudrücken. Dieses ist aber nur im Bereiche der Diatonik möglich, die der Verkörperung des konkreten Lebens viel mehr Spielraum bietet, als der eng spezialisierte Rahmen der Chromatik, welcher den Komponisten, ungeachtet aller Freiheitsillusionen, im Bannkreise eines ein für allemal gewählten harmonischen Horizontes festlegt, oder seine Einbildungskraft einer ungewöhnlichen, farb- und charakterlosen tonalen Gleichgültigkeit, einer form- und „skelettlosen" undinglichen Nebelhaftigkeit, gegenüberstellt. Die Ausdehnungsmöglichkeiten der Chromatik, ihre verschiedenartigen Temperierungen sind trügerisch, scheinbar und unwirklich.

Die Diatonik wird von S. Prokofieff eigenartig und in weitem Maßstabe ausgebeutet. Im Gegensatz zu den Meistern der russischen Diatonik, Kastalsky und Rachmaninoff, erwartet er, in Übereinstimmung mit dem siedenden Tempo seiner ganzen schöpferischen Anlage, die Rahmen der Gammen und des Tonfalles, indem er in dieselben eine Menge plötzlicher Tonakkorde hineinfügt, deren Aufbau durch seine Frische, Schlagfertigkeit und Logik in Erstaunen versetzt. Von der schöpferischen Kraft S. Prokofieffs kann man behaupten, daß sie auch die Verwendung von Allgemeinplätzen nicht zu fürchten braucht: die landläufigsten Akkorde werden von ihm in überraschend neuem Lichte und in ungewöhnlichem Zusammenhange geboten. — Eine Einteilung der Tonfolgen in triviale, abgedroschene, flache und in originelle, geschmackvolle, ungewöhnliche muß ihm lächerlich erscheinen, wenn diese außerhalb ihres Zusammenhanges in kraftloser Unbeweglichkeit, in wellenloser „vertikaler" Versteinerung gebracht werden. In der Bewegung, in freiem Dahinfließen leben sie alle, sich gegenseitig überholend, ereilend, sich kreuzend oder einander gegenüberstellend; indem sie von frei dahingleitenden Stimmen oder zentralen Nebenklängen ausgefüllt werden. Dieses ist der Fall, wenn jede, oder eine beliebige Stimme in ihrer horizontalen Lage als örtliches Tonzentrum betrachtet wird (unabhängig von ihrer Verkettung mit anderen Hauptstimmen), um welches sich diese oder jene nur ihr verwandten tonalen Nebenlaute gruppieren. Beim Vorhandensein eines so komplizierten Schemas der Motive kann in keinem Falle weder von einer Armut an Mitteln, noch von der Ausdruckslosigkeit der Diatonik die Rede sein. Der sich bei rein verstandesgemäßer Betrachtung (der sich dem Auge darbietenden musikalischen Struktur) ergebende trügerische Eindruck eines fremdklingenden Stimmendurcheinanders bewahrheitet sich nicht beim Anhören der Stücke oder bei aufmerksamer, jedoch nicht voreingenommener Analyse ihres Gesamtaufbaues. Schließlich sind ja die ersten grundlegenden Hinweise auf die reichen Möglichkeiten, die in diesem Prinzip enthalten sind (d. h., daß jede Stimme ihr besonderes Motiv in sich birgt und daß man infolgedessen Nebentöne einfügen muß, indem man nicht den Akkord in seiner Unbeweglichkeit, seiner ihm eigenen Einheit, sondern in

*) S. Prokofieff ist im Jahre 1891 geboren. Seine Hauptwerke sind: Quatres études pour piano, op. 2. Reminiscences, Élan, Suggestion diabolique, pour piano, op. 4. Toccate, pour piano, op. 11. Quatres sonates pour piano (Quatrième sonate, op. 29), Sarcasmes, pour piano, op. 17. Visions fugitives (20 pièces pour piano, op. 20). 3 Klavierkonzerte. 1 Violinkonzert (D-dur, op. 1[c]), Symphonietta, Klassische Symphonie, Skythen-Suite. Opern: Maddalena, Der Spieler, Die Liebe zu drei Orangen. Ein Ballett „Der Narr". Eine Ouverture über hebräische Themata, und mehrere Werke für Gesang und Klavier.

Verbindung mit dieser oder jener Bewegung der Stimme zu berücksichtigen hat) — bereits von Bach in dessen Stimmführung gegeben worden, und zwar in der bei ihm recht gewöhnlichen und häufig anzutreffenden Art und Weise, die Modulationen der verschiedenen Stimmen zeitlich nicht zusammenfallen zu lassen, wodurch dennoch der Eindruck des geschlossenen Ganzen, ungeachtet des äußerst losen Gleichgewichts, keineswegs gestört wird.

Der vor S. Prokofieff liegende Weg scheint mir sowohl in psychologischem Sinne außerordentlich fruchtbar zu sein, da er offenbar in die Sphäre schöpferischer musikalischer Synthese neue Fühlungen im Ausdruck des Seelenlebens hineinbringt, — als auch, was den rein lautlichen Aufbau anbetrifft, da er die Gebiete der Gehörseindrücke unendlich bereichert. Besonders wünschenswert erscheint uns die Entwicklung der schöpferischen Tätigkeit dieses Komponisten auf dem Gebiete der Theatermusik (der dramatischen), und zwar, weil die russische Oper unbedingt an einer Überfülle von statischer, beschreibender und kalt-objektiver Musik leidet.

Während Stravinsky mit Mühe den Einfluß Korsakoffs und das Verführerische des französischen Impressionismus überwunden hat, zeigte sich Prokofieff schon in den ersten seiner Kompositionen der Gegenwart gegenüber als freier und unabhängiger Künstler und offenbarte sich sofort als einer der bemerkenswertesten russischen Musiker unserer Tage.

Igor Gleboff.

Музыка и Машина.

Машина есть главное проявление нашего времени: машина летательная, машина двигательная, машина регистрирующая, машина воспроизводящая действительность звуком и образом, и даже говорящая машина. Основа всякой машины есть движение. Удачно построенная машина двигается равномерно и не боится случайностей. Хорошо урегулированная, она приобретает еще большую чувствительность и дает все степени быстроты движения. Замедляет ход, чтобы отдохнуть от скорости и вновь бежать. Кинематограф замедляет движение для анализа и ускоряет его для создания большей силы впечатлений от быстроты смены изображений.

В музыке восставали против Вагнера, не только по причине посредственности самого действия, но и потому, что музыка эта абсолютный язык борьбы страстей, обладает неравномерностью движений борьбы этой, и, не заботясь о требованиях искусства, постоянно смешивает быстроту и медлительность; ритм-же, в основе своей, есть известное построение восприятий. Он, совместно с обычными реакциями восприятий, составляет механизм физиологической основы, как, например, биение сердца, дыхание и т. д. Вагнер отдалился от самого первоисточника чистой музыки, и создал музыку философских и литературных заданий. Сейчас я сижу в Elite Café Herp-Bance в эти часы не играет, но зато дети занялись музыкой, своей музыкой. Они бьют в маленький барабан, в большой барабан, в тарелки. Один из них уселся за рояль. Очень скоро они достигают между собою полного согласия движений, равномерной непрерывности звучания. Звучание утвердилось, длится, усиливается согласно телеской динамике. Эти дети преподают мне урок примитивного ритма, но урок убедительный.

Cantus firmus контрапунктических упражнений — слишком легко ускользающая основа.

Музыкант строит восприятие, он создает в другом состояние, которое парализует все его способности.

Я слышу, среди ночи, звуки граммофона, играющего Rag Time эта музыка откровенная, определенная и самоуверенная, приковывает меня своей звучностью. Rag Time прерывается; пустота овладевает мной и тогда я начинаю понимать, насколько все мое существо было полно этой музыкой. Я жажду вновь услышать Rag, жажду этого всеми силами моими, потому что пустота давит меня. Затем следует медленный вальс. Тогда я измеряю разницу воздействия ритма, трехдольный размер вальса возмутил двухдолевую сущность, вселившуюся в меня.

И так, музыкант для пользы музыки должен изучать влияние ритма на человеческий организм. Существует много учебников гармонии, но до сих пор еще нет сводки законов ритма. А между тем музыкальная эмоция подвластна началу ритма. Древние и первобытные народы уделяли ему более внимания, чем ученые музыканты нашего века.

Но вот приходят и негры. Они постоянно пользуются перебоями ритма, синкопами. Они идут наперекор физиологическому равновесию и бессознательно требуют от него же, по одной самодовлеющей реакции с нашей стороны, восстановления нарушенного равновесия.

Ритмика раздражающая, высокого напряжения, но не подлежит сомнению доказательство власти ее на организм.

Западный музыкант, вдохновляясь этим принципом механизма ощущения, воссоздает музыку влияния длительного. Это — Перизм. Сати в „Сократе", Пулен в „Жонглере" и в „Сюите" для рояля вводят музыку, в которой движение поступательно. Эта „каждодневная" музыка без пафоса, является сейчас красноречивым залогом возрождения ритма, раскрывающего искусству звука широкие новые дали. К тому же разряду следует отнести: „Пастораль" Холеттера или начальный отрывок Ориха из Mariés de la Tour Eiffel.

Противовес этому течению — эстетика Клоделя. („L'homme et son désir", Théâtre des Champs Elysées), которого приносит не в жертву медлительности.

Прокофьев в „Шуте" вносит свет в инструментовку Стравинского, но не прибавляет ничего к мастерству этого великого музыканта.

Наши чувства подготовлены к движению, к механизму. Все нас к этому побуждает: и улицы, по которым завтра будут проноситься Морганы, и воздух, в котором парят большие птицы, и залы со светящимися экранами.

Кинематограф воспитывает глаза людей нашего времени. Явление, пока только забавное, но превосходное по методу. Миллионы завсегдатаев темных зал научились искусству видеть скоро и видеть все. Невидимая рука заставляет их уточчать и усиливать свои восприятия. Неподвижность образа и даже сама медленность станут для них невыносимыми. Кинематограф освобождает мечту от законов тяготения.

„Pieyela" с ее валиками в 84 отверстия принимает размах неслыханной звучности. Она освобождает игру на рояле от векового рабства десяти пальцам рук. Ее репертуар составляет все последовательно от Баха до „Весны Священной" и „Петрушки".

Благодаря музыкальной механике, любитель музыки будет слушать по своему вкусу и выберает из коллекции валиков подходящую себе программу.

Шедевры мастеров, записанные при исключительных условиях и удачно подобранные, будут развивать его вкус, а исполнение их придаст новую прелесть домашней обстановке. Таким образом музыка уже не будет в беспомощных руках инструментатора — дилеттанта или капризного виртуоза. И к „Pieyela" несомненно вскоре присоединется домашний кинематограф.

Воспитание посредством образов, воспитание слуха, анахронизм видимого и слышимого в визиофоне, который дает немедленную возможность создания лирической фильмы, воспитание посредством ритма (Жак Далькроз и его ученики) — все это показывает полезную и целесообразную подготовку к пониманию искусства завтрашнего дня.

Мы еще лучше поймем ту реформу, которую внес в оркестр Стравинский, если мы, вняде парадокса для будущего допустим возможность существования механического оркестра, составленного из инструментов с механической записью. Мы следим с величайшим интересом за смелыми опытами людей в роде Milhand, которой доводит до крайнего минимума группу выразительных струнных инструментов, в то время как в партитуре „L'homme et son désir", он дает преобладание ударным.

При свете новой музыкальной эстетики мы искренно наслаждаемся несколькими главными страницами „Légende de Saint-Christophe" Vincent d'Indy, одними из лучших у этого мастера, но мы не можем не подметить значительную отсталость композиторов с другого берега Ламанша и Тихого Океана, Вогана Вилиамсеса, Гриффса и других, которых мы слышали на концертах Дельгранша и Монте. Совершенное и убедительное исполнение M-lle Сальва заставляет нас ожидать большего от чешской музыки.

В общем, война не нанесла искусству того смертельного удара которого можно было ожидать. Наоборот, творческий под'ем становится сильнее, чем когда бы то ни было. Война привела промышленность к применению максимума изобретательности в производстве и присвоеблении. Она сотворила совершенные типы. Машина и механика стали чувствительными.

Музыка — искусство динамическое в своей основе, уже теперь осмеливается предвидеть возможность создания новой техники более согласной с духом нашего времени, основанной на обновленной эстетике, построенной на современной основе.

L'Esprit Nouveau. *А. Жаннере.*

В следующих номерах будут напечатаны сл. статьи:

1. Симфониццо — Игоря Глебова.
2. Основоположения теории Б. Л. Яворский — Ф. Гаршмана.
3. Пианизм Скрябина и Прокофьева — А. Боровского.
4. Начало ритма в современной русской музыке — В. Бюлова.
5. Новые методы партитурной записи.

Статья П. Сувчинского в № 3

ЛЕЖЕ ШАРЛО. LÉGER CHARLOT.

Вся кинематографическая печать Америки и Европы посвящает большие исследования и статьи последней фильмы „Дитя" первого и единственного кино-комедианта **Чарли Чаплина** (Шарло). В этой фильме **Чаплин** впервые ввел трагический элемент и она по справедливости может быть названа трагедией-буффом.

Творчеству **Чарли Чаплина** посвящена вышедшая в 1921 г. в Париже монография Люнея Дюлюка („Charlot") и большая статья Эли Фора в „Esprit Nouveau" № 6.

Во втором № „Вещи" будет напечатана статья Дюлюка о **Чарли Чаплине**, написанная для „Вещи".

Люис Дюлюк, автор нескольких книг о кинематографе и редактор „Сівеа" занят теперь постановкой фильмы „La Femme de pulh part", в которой кинематограф должен окончательно сбросить последнюю шелуху театра.

Центром кинематографического производства является г. Лос-Анжелос в Америке. В одном из ближайших номеров мы напечатаем письмо в „Вещи" Робэрта Хилл из Лос-Анжелоса о последних изобретениях в области кинематографической с'емки.

6 КИНЕМА-ТО ГРАФ

Глифокинематография.

Все посетители кинематографа наблюдали искажения картин, показываемых на обыкновенном, плоском экране. Эти искажения особенно заметны на боковых краях экрана, когда зритель занимает в зале место сбоку. К этому еще присоединяются искажения верхних и нижних краев в зависимости от близости к экрану; особенно значительные от того, насколько зрители находятся выше или ниже экрана.

Эти искажения являются следствием того, что прямая линия кажется кривой в глубине нашего глаза, на сетчатой оболочке которого отражается образ. Когда упомянутая прямая линия растягивается или когда наш глаз приближается к ней, кривая увеличивается. Так что, если мы устанавливаем шахматную доску, образованную из прямых линий, пересеченную под прямыми углами, образ, который получается на нашей сетчатке, от этого искажен. Только средние перпендикуляры остаются неизменными, что касается других, то они составляют сегменты гиперболы.

Доктор Пеш, профессор медицинского факультета в Монпелье, первый воспользовался этим наблюдением, чтобы воспроизвести изображение абсолютно прямоугольное на нашей сетчатке, отражая на ней образ, в виде гиперболической кривой. Профессор Пеш применяя свое интересное открытие к кинематографу. Он спроэктировал и установил экраны, которые вместо того, чтобы быть плоскими, представляют из себя гиперболическую вогнутость.

Вычисляя параметры, т. е. величины уравнений гиперболы, применительно к размерам экрана, можно получить идеальный экран, выгодные стороны которого заключаются в следующем:

1. Картины, изображенные на нем, дают верное ощущение третьего измерения, без видимого искривления.

2. Картины ясны во всех частях и их освещение равномерно, потому что экран занимает приблизительно фокусную поверхность об'ектива кинематографического аппарата.

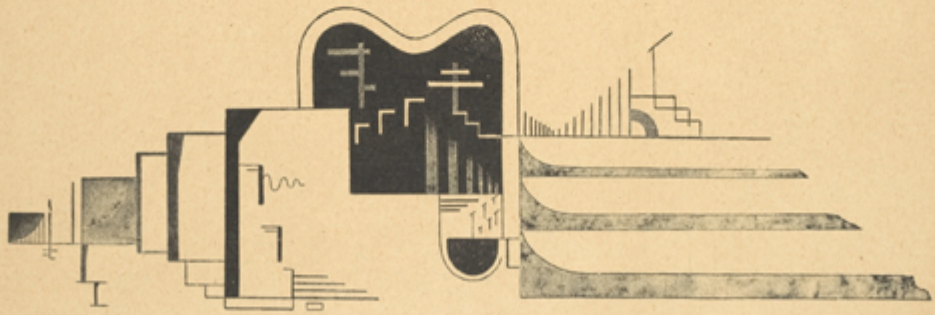
3. Даже видимые с очень боковых мест и на близком расстоянии от экрана картины совершенно не кажутся неприятно искаженными, как это бывает при плоском экране.

4. Из этого следует, что продолжительный сеанс при таком экране совершенно не утомляет зрителей.

Это очень интересное достижение основано на опыте до сих пор неизвестного фактора — рельефного зрения: искривление образа, отраженного на сетчатке, посредством системы преломления лучей в глазу.

Эти экраны известны под именем глифографов, что обозначает — предметы, кажущиеся вылепленными на поверхности.

Статья Гильбесеймера „Динамическая живопись" (о беспредметном кинематографе Рихарда Эггерлинга) в следующем №.



РИХАРД ЭГГЕРЛИНГ. RICHARD EGGERLING.

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

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

Принимается подписка и производится розничная продажа журнала

„ВЕЩЬ“

в Генеральном Представительстве для всех стран — в книжном складе

„Образование“, Berlin W. Nürnberger Str. 65.

В России: в книжных магазинах „Знамя“ и „Наш Путь“, (в Москве) во всех отделениях т-ва „Книга“ и в книжном складе „Известий В. Ц. И. К.“

В ВЕНЕ

Русско-Украинский Книжный Магазин и Библиотека.

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.

Центральный Книжный Склад

„ОБРАЗОВАНИЕ“

в Берлине

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

Быстрое и аккуратное выполнение заказов за-границу на 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—33

N. Simrock G. m. b. H. Berlin

Tauentzienstraße 7b / Fernspr.: Steinplatz 8300

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ:

Либретто
Мандолины / Гитары
Музыкальн. литература
Струны для всех инструментов
Большой выбор немецкой и иностранной музыки
Пианино / Рояли фис-гармонии
Струнные инструменты
Русская музыка

Вышел из печати

№ 1 „ВЕСТНИК РУССКОГО КНИЖНОГО РЫНКА“

Издание русского книжного магазина „МОСКВА“ в Берлине.

Краткое содержание:

ОБЩИЕ СТАТЬИ:

Переход на новую орфографию. — Проф. БРАУН. О новом русском правописании. — А. Н. ТОЛСТОЙ. Предисловие к роману „Хождение по мукам“. — Ответ Ященко.

Издательская хроника:

Петербург-Москва. — Изд.-во „Задруга. — Берлин — Журналы: Изд.-во „Геликон“, Ефрон, Дьякова, „Огоньки“, „Русское Творчество“, „Универсальное“. — Изд.-во Гржебина.

БИБЛИОГРАФИЯ:

Книги на русском языке, поступившие в продажу после 15-го февраля.

Приложения:

Каталог маг. „МОСКВА“ № 9 февраль 1922 г. Об'явления российских и зарубежных издательств. Обложка работы Богуславской. „ВЕСТНИК“ высылается бесплатно.

Адрес конт.:

Russische Buchhandlung Heinrich Sachs

Berlin SW 48, Wilhelmstraße 20.

РУССКИЙ КНИЖНЫЙ МАГАЗИН

„КНИЖНИЙ САЛОН“

Русского Универсального Издательства

БЕРЛИН, Мартин-Лютерштр. 96 (уг. Мотцштр.)

Тел. Лютцов 57-0

„Russische Bücherstube“

Berlin W 30, Martin-Luther-Straße 96

Трамваи: 8, 50, 51, 54, 57, 60, 61, 91, 92

ВНИМАТЕЛЬНОЕ ОБСЛУЖИВАНИЕ ЧИТ. ПУБЛИКИ.

Раз'яснения, справки и отзывы о книгах — Заказы по телефону Лютцов 5-70

Все новости русского книжного рынка.

Классики. — Соврем. литература — Художеств. издания. Огромный выбор детск. книг. — Иностранный отдел. Учебники. — Журналы и газеты.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

1. **Научно-популярная библиотека.** Серия общедоступных книг по всем отраслям знания.
2. **Литературная библиотека.** Избранные произведения русских и иностранных писателей для народного чтения.
3. **Детская библиотека.** Иллюстрированные сказки, повести и рассказы для детского и юношеского возраста.

В ближайшие дни выходят: **Неорганическая химия.** Проф. К. Оппенгеймера. — **Первая помощь при острых заболеваниях и несчастных случаях.** Д-ра Н. Шварца. — **Телеграф и телефон.** П. Гаммакера. — **Бухгалтерия.** Проф. Г. Обеста.

Требуйте проспекты и каталоги.

Адрес Книгоиздательства: Berlin, Zimmerstr. 61

С 29 октября 1921 года в Париже выходит еженедельный журнал

„СМЕНА ВЕХ“

под редакцией Ю. В. КЛЮЧНИКОВА.

Цена отдельн. номера в Германии 10 марок.

Адрес Редакции: Париж, 12, rue Lagrange.

Продажа в Берлине у главного представителя для Германии:

Книжный Магазин „Москва“,

I. ЗАКСА, WILHELMSTRASSE 20

Сборник

„СМЕНА ВЕХ“

Статьи Проф. Ю. КЛЮЧНИКОВА, Проф. Н. УСТРЯЛОВА, Проф. С. ЛУКЬЯНОВА, А. БОБРИЩЕВА-ПУШКИНА, Проф. С. ЧАХОТИНА и Ю. ПОТЕХИНА.

Прага, июль 1921 г.

Цена 8 фр. = 33 чешск. кр.

Первое издание распродано почти полностью.

Оставшиеся в небольшом количестве экземпляры продаются в магазинах:

„Naša Pev“ Katerinska 40, Praha и 5bis de Presse, de Publicité et d'Editions, 22 rue d'Anjou, Paris.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

„ОГОНЬКИ“

Berlin W 50, Nürnberger Straße 65

Fernsprecher: Steinplatz 91—43

Вышли из печати и поступили в продажу.

А. М. РЕМИЗОВ „В поле блаженном“	М. 35.—
ГР. А. Н. ТОЛСТОЙ „Китайские тени“	„ 40.—
САВВАТИЙ „Тетрадь в сафьяне“	„ 35.—
ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ „Окутанающим любовь“	„ 20.—
МАРИНА ЦВЕТАЕВА „Стихи к Блоку“	„ 25.—

Печатаются:

„МОСКОВСКИЙ АЛЬМАНАХ“ (А. Белый, А. Ремизов, Б. Пильняк, В. Лидин, Я. Яковлев) / А. БЕЛЫЙ „Возврат“ (повесть) / А. БЕЛЫЙ „Зовы времен“ (стихи) / А. Н. ТОЛСТОЙ „Утоли моя печали“ (пов. и рассм.) / САВВАТИЙ „Тавьва и Вавьва“ (роман) / МАРИНА ЦВЕТАЕВА „Версты“ (стихи) / ВЛ. ХОЛОДКОВСКИЙ „То, что случайно“ (стихи) / МАРИЯ ШКАПСКАЯ „Барабан Строгого Господина“ (стихи) / М. ГЕРШЕНЗОН и В. ИВАНОВ „Переписка из двух углов“ / ЛУНДБЕРГ „Дневник Писателя“ (1917—1920 г.) / СОКОЛОВ-МИКИТОВ „На кавуне“ (12 детских игр.)

Обложки работы АЛЕКСАНДРА АРНШТАМА

СКЛАД ИЗДАНИЯ

Russische Bücherzentrale „Obrasowanije“ G. m. b. H.

Berlin W 50, Nürnberger Straße 65

Fernsprecher: Steinplatz 91—43

ИЗДАТЕЛЬСТВО РУССКОЙ ТИПОГРАФИИ В БЕРЛИНЕ ЕВГЕНИЯ АЛЕКС. ГУТНОВА

ВТОРОЙ ГОД ИЗДАНИЯ

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

НА **1922** ГОД

НА ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ОБЩЕСТВЕННЫЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

СПОЛОХИ

Редактор АЛЕКСАНДР ДРОЗДОВ

Издатель Е. А. ГУТНОВ

Подписка принимается во всех почт. отделениях Германии, а также непосредственно в издательстве. Подписная цена в Германии и странах с низкой валютой: на ½ года (3 номера) 50 герм. м., на ¾ года (6 ном.) 100 герм. М., на 1 год (12 ном.) 200 герм. м.

Цена отдельного номера 20 герм. марок.

В Западной Европе, в Америке и Азии другие цены.

ОБ'ЯВЛЕНИЯ: В одном номере журнала: 1 стр. 1200 м., ½ стр. 700 м., ¼ стр. 400 м. — В Зап. Европе и Америке и Азии другие цены.

Деньги можно переводить через любой банк

Адрес редакции, приема подписки и об'явлений:

Eugen Gutnoff, Buchdruckerei u. Verlag

BERLIN S 14, DRESDNER STRASSE 82-83

ВТОРОЙ ГОД ИЗДАНИЯ.

„СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК“

Орган заграничной делегации Р. С. Д. Р. П.

Выходит 2 раза в месяц при ближайшем участии
Р. АБРАМОВИЧА, Ф. ДАНА и Л. МАРТОВА.

Цена отдельного номера в Германии . . М. 4.—
Цена за 3 месяца в Германии . . . . . „ 24.—

В странах с высокой валютой соответствующая надбавка.

Подписка принимается во всех почтовых отделениях Германии и Австрии.

Открыт прием об'явлений от издательств и книжных магазинов

Адрес: **Berlin C. 2, Breitestraße 8—9**

15-го МАРТА 1922 г. ВЫШЕЛ
непериодический Заграничной Делегации Партии Левых Социалистов Революционеров (Интернационалистов)

„ЗНАМЯ ТРУДА“

под редакцией АЛЕКСАНДРА ШРЕЙДЕРА.

Содержание:

1. „Единый фронт“. 2. И. З. Штейнберг „Реальная задача“. 3. Н. Трутовский „Распадение и об'единение левого народничества“. 4. Р. В. Иванов-Разумник „Странница из воспоминаний“. 5. О. Л. Чижиков „Роль сельско-хозяйственной кооперации в борьбе с голодом“. 6. „М. А. Спиридонова“ (письмо А. Измайлович и др. матерьялы). 7. А. Шрейдер „Мельничным вихрянку“. 8. Возможное лево-народническая партия о голоде. 9. Судьба № 10 журнала „Знамя“. 10. Московская Хроника. 11. Письма из Орла, Тамбова, Н. Новгорода, Твери, Читы, Витебска, Ижевска, Воронежа и Петрограда. 12. Жертвы большевистского и белогвардейского террора. 13. За рубежом: а) „Торжество окнутьянства“, б) „Ст. Изаповичу и прочим Португейцам, в) „Среди студенчества“, г) „Комитет помощи л. е.-р. находящимся в тюрьмах России“. 14. Библиографии.

Адрес редакции: **BERLIN W 30, Eisenacher Straße 101I**

ТЕАТРЪ И ЖИЗНЬ

Theater und Leben.

ЖУРНАЛ, ПОСВЯЩЕННЫЙ ПРОПАГАНДЕ РУССКОГО ИСКУССТВА ЗА-ГРАНИЦЕЙ
ВТОРОЙ ГОД ИЗДАНИЯ

В ЖУРНАЛЕ ПРИНИМАЮТ ПОСТОЯННОЕ УЧАСТИЕ:

Н. Агнивцев, А. В. Андреев, А. М. Арцыбашев, Ал. З. Г. Анненкая, Павел Бурьян, Бальм, проф. Оскар Вл. Д. С. Буковецкий, Вл. Бедняк, И. М. Василевский (Не-Буква), М. Н. Германова, Сергей Горный, В. В. Вальтер, А. Ф. Дамаевская, барон Н. Н. Дриен, А. Дроздов, Н. Журавская, Н. Поборовский, А. Кин, В. И. Качалов, О. Л. Книппер, Ф. Ф. Комиссаржевский, А. Кедринский, А. Ксюнин, О. Л. Леонтьев, А. Левинсон, Г. К. Лукомский, С. К. Маковский, Алекс. Моисеи, В. Д. Набоков, Ю. В. Офросимов, Петр Пильский, А. Плещеев, С. Л. Полянов, Наталия Потапенко, Макс Рейнгардт, В. Н. Светлов, П. Соколов-Минятов, Лев Урванцов, И. Ф. Шмидт, С. Юшкевич, Р. Эгель и другие

РЕДАКТОР-ИЗДАТЕЛЬ Е. В. Г. ГРЮНБЕРГ

В КАЖДОМ НОМЕРЕ: Статьи и фельетоны о театре. — Хроника театра и кино. — Корреспонденции из всех центров эмиграции. Искусство в Советской России. — Адреса артистов. — Снимки выдающихся постановок. — Портреты. — Шаржи и карикатуры.

№№ 1—3, 4 и 4 РАСПРОДАНЫ!
ЦЕНА НОМЕРА 15 МАРОК

Адрес редакции и главной конторы:

BERLIN C 2, NEUE PROMENADE 6, KUMMER & Co.

TELEFON NORDEN 2075 u. 3360

Журнал продается в Берлине — в книжн. магаз. И. П. Ладыжникова, Образования, „Москва“, „Слово“, О. Л. Дьяновой, „Родина“ и др. Заграницей — во всех русских книжных магазинах

Непериодические бюллетени литературы, политики и искусства

ЗНАМЯ

(„Standarte“ * „Il Vessillo“)

на русском, немецком и итальянском языках под редакцией

Александра Шрейдера.

Содержание № 1 русского издания: 1. Цели и задачи. 2. О. Л. Чижиков „Партия левых социалистов-революционеров и коммунизм“. 3. В. М. Левин „Цифры“. 4. „Система советов, как новая форма организации социалистического государства“ (тезисы). 5. Л. Кронин „Система бумажной эмиссии“. 6. И. З. Штейнберг „Революция год первый“. 7. Стихи: А. Блока, Н. Клюева и С. Есенина. 8. Иванов-Разумник „Скиф сорокового годов“. 9. А. Белый „Учитель сознания“ 10. Е. Г. Лундберг „В своем углу“. 11. Иванов-Разумник „Изысканный жираф“. 12. А. Шрейдер „Догма ненависти и философия гнева“. 13. Интернационала — „Конференция в Вене“. 14. Из жизни партии: 1) Воссоздание партии“. 2) „Декларация партии левых с.-р. на 8-м с'езде Советов“. 3) „Приветствие трудящимся Запада“. 4) „Тезисы о III Интернационале“. 15. Вести из Москвы: 1) „После Кронштадта“. 2) „Репрессии“ 3) Выборы в Московский Совет“ 4) Наказы. 16. Новые книги. 17. Книги, поступившие для отзыва. — Обложка работы П. А. Хентовой. — **Цена 10 мар.**

Содержание № 2 русского издания: 1. Андрей Белый: „Первое свидание“ Поэма. 2. Александр Блок „Крушение гуманизма“. 3. Андрей Белый „Прыжок в царство свободы“. 4. Р. В. Иванов-Разумник „Пролетарская цивилизация и пролетарская культура“. 5. Стихи: Р. Ивнева, С. Есенина, И. Эренбурга. 6. Константин Эрберг „О догматах и ересях в искусстве“. 7. Леонид Собанеев „Революционер в музыке“. 8. Евгений Лундберг „В своем углу“ 9. Александр Шрейдер „Иллюзия“ и „Действительность“. 10. В. Трутовский „Организация трудовых процессов“. 11. И. З. Штейнберг „Партия левых социалистов-революционеров“. 12. К трудящимся всего мира. 13. Интернационал — Франкфуртское совещание, — Революция, организационного Бюро. 14. Новые книги: а) Ларин и Крицман „Хозяйство в Советской России“. В. Т. б) П. Милюков „История второй русской революции“. М. Авр в) Г. Уэльс „Средний европеец о самом себе“. Ив. Раз. г) Милютин „Социализм и сельское хозяйство“. О. Ч. д) „Голем“. М. В. е) Д. Мережковский „14 Декабря“. „Царство Антихриста“. Е. Л. 15. Книги, присланные для отзыва. 16. Об'явления. — **Цена 10 мар.**

Inhalt des ersten Heftes der deutschen Ausgabe „Standarte“: 1. „Unsere Aufgaben“. 2. A. Block „Skythen“. Aus dem Russischen übertragen von B. Schiratzki. 3. A. Puschkin „Der Prophet“ Aus dem Russischen übertragen von Wolfgang E. Gröger. 4. Reinhold von Walter „Der Totengräber“ (Fragment). 5. Eugen Lundberg „Über die Unvollkommenheit der Form“. 6. Andrei Bjely: „Der Lehrer der Erkenntnis“. 7. Iwanow-Rasumnik „Der Skythe der vierziger Jahre“. 8. Reinhold von Walter „Der letzte Mensch“. 9. Alexander Schreider „Vom Schaffen und von der Ehrfurcht“. 10. Hans Knudsen „Der Expressionismus auf dem deutschen Theater“. 11. Ernst Pingoud „Der Kampf gegen den Nationalismus in der Musik“. 12. B. Schiratzki „Revue der Revues“. 13. Ziele und Aufgaben. 14. Das Sowjet-System als neue Form der Organisation des sozialistischen Staates (Thesen). 15. W. M. Lewin „Zahlen“. 16. „Die Internationale“. — D.e Konferenz. 17. Von dem Parteileben: a) Der Wiederaufbau der Partei; b) Deklaration der Partei der linken Sozial-Revolutionäre; c) An die Werktätigen Westeuropas d) Die Thesen zur III. Internationale e) Repressalien. 18. Nachrichten aus Moskau; a) Nach dem Kronstädter Aufstand; b) Die Wahlen zum Moskauer Sowjet; c) Die Order. 19. Neue Bücher. 20. Der Redaktion eingesandte Bücher. — **Preis 10 Mark.**

Sommario Nr. 1 „Il Vessillo“. Compiti e scopi — Il risorgimento dell'Internazionale — Vita politica in Russia — Partiti: Comunisti; Fra i comunisti; Menscevichi; I socialisti rivoluzionari di destra — Notizie sulla Russia — I Bolscevìche al Potere: Il Terrore; I Tribunali; I processi giudiziari — La vita economica in Russia — Le Finanze — Tendenze nuove — Industria e lavoro — Situazione generale dell' industria — Dei singoli rami d'industria — Il numero dei lavoratori — La rimunerazione del Lavoro — La Russia e gli Stati limitrofi sorti nelle regioni di frontiera — La vita negli Stati limitrofi sorti nelle regioni di frontiera — La Russia e l'Europa — La vita intellettuale in Russia — Teatro e Rivoluzione — Le due correnti nel teatro sovietista. **Prezzo Lire Tre.**

Sommario Nr. 2 „Il Vessillo“: La conferenza di Vienna: Il socialismo creativo. — Roberto Grimm: Tours e Vienna L'imperialismo e la rivoluzione sociale (Tesi della relazione di R. C. Wallhead) — Il sistema dei soviet come una nuova forma di organizzazione dello Stato socialista (Tesi della relazione di Alessandro Schreider) — Le tesi della Commissione di Innsbruck — Il Risorgimento dell'Internazionale: R. Grimm: La Svizzera e i 21 punti di Mosca — La scissione del partito dei socialisti populisti italiano — La Lituania (Relazione della Delegazione del partito dei socialisti populisti rivoluzionari di Lituania alla Conferenza Internazionale di Vienna) — Il populismo Rivoluzionario: Il populismo rivoluzionario — L'appello del partito dei socialisti rivoluzionari di sinistra (internazionalisti) — Ai compagni. **Prezzo: Lire Due.**

Adresse der Redaktion: Berlin W 30, Eisenacherstr. 10, II.

30

ИЗДАТЕЛЬСТВО „СКИФЫ“

приступает в непродолжительном времени к изданию

„ВЕСТНИКА ВСЕХ ИСКУССТВ“

„Вестник всех искусств“ ставит своей задачей ознакомление русского читателя в России и заграницей с Западно-Европейской литературой и искусством за период времени с начала войны по наших дней, и дать полную картину жизни, русской литературы и искусства за тот же период времени.

Журнал будет издаваться по следующей программе:

1. Общая теория и философия творчества — 2. Литература
3. Живопись и графика — 4. Скульптура — 5. Архитектура
6. Музыка — 7. Театр — 8. Пластические искусства

Журнал будет выходить в свет ежемесячно тетрадями в 80 страниц большого формата (23×31 см.) с многочисленными иллюстрациями. В каждом номере будет от 30—40 клише (картин, рисунков, нот, чертежей) в тексте и на отдельных листах.

Первый отдел „Вестника“ — „Общая теория и философия творчества“ — ведется под общим руководством русских художественных критиков и теоретиков искусства. Ставя перед собой, в первую очередь, задачи самой широкой информации, журнал предоставляет в этом отделе возможность сторонникам различных школ и направлений современного искусства изложить свои общие теоретические положения. К ближайшему участию в этом отделе привлечены наиболее видные представители различных школ современного искусства: Андрей Белый, А. Г. Горнфельд, К. Малевич, П. Хлебников, К. А. Эрберг, В. Шкловский, Г. Шпет и многие другие. Общее руководство и редакция этого отдела поручается Константину Эрбергу.

Каждый из остальных отделов журнала разбивается на следующие четыре секции:

Первая: „О материале творчества“. — В этой секции трактуется о влиянии материала на форму и содержание художественных произведений, (о языке — в поэзии; о краске, полотне, картоне, перо, кисти — в живописи и графике; о мраморе, дереве, камне — в скульптуре; о дереве, бетоне, камне — в архитектуре; об инструменте — в музыке; о жесте, о теле актера, о гриме, о сцене — в театре и т. д., и т. д.) и о взаимовлиянии материала и форм творчества. В этой же секции трактуются вопросы о формах творчества и формах художественных творений. Всем этим вопросам, ставшим в порядок дня особенно ясно лишь за последние годы уделяется возможно большее внимание. —

Вторая: „О содержании творений“. — Это остов журнала. В этой секции даются полные обзоры всего, что написано, сделано, построено во всех областях искусства и литературы за истекшие 7 лет. Даются также самые полные обзоры новостей текущей литературной и художественной жизни. Эта секция иллюстрируется особенно полно многочисленными репродукциями с картин, рисунками, чертежами, нотами, цитатами из наиболее интересных художественных произведений. —

Третья: „О социальной значимости“ различных теорий, школ, произведений, о влиянии их на ход современной жизни, об отражении в них веяний эпохи; о влиянии их на нравы, обычаи, моды; о влиянии их на формирование общественного мнения (обзор критической литературы) и т. п. —

Четвертая: „Библиография, биография и автобиография“. — В этой секции каждого из отделов будут даны подробные списки всех вновь вышедших книг, обзоры литературы по отдельным вопросам, критические отзывы о наиболее замечательных и необходимых книгах. Особое внимание будет уделено „автобиографиям“ лиц, учреждений и теорий — т. е. руководителей различных школ, течений, направлений сами будут излагать рост и развитие своих идей. — В связи с об'ективными материалами второй и третьей секции подобные автобиографические сведения дадут самую полную картину жизни различных направлений в искусстве. В этой же секции будут даны материалы по истории наиболее значительных художественных и культурных установлений (театров, академий и пр.). —

К участию в журнал привлечены: Андрей Белый, А. Бенуа, проф. Ф. А. Браун, А. Г. Горнфельд, Игорь Грабарь, Р. В. Иванов-Разумник, Е. Г. Лундберг, К. Малевич, В. Мейерхольд, П. Муратов, Вл. Немирович-Данченко, Л. Сабанеев, А. Тарров, К. Эрберг, А. Эфрос, Г. Якулов и мн. др.

Вышел и поступил в продажу второй номер ежемесячного критико-библиографического журнала

НОВАЯ РУССКАЯ КНИГА

под редакцией проф. А. С. ЯЩЕНКО.

Издательство И. П. ЛАДЫЖНИКОВА.

Содержание:

Статьи Бориса Пильняка „Наш заказ", Георгия Лукомского „Итоги и задачи русской художественной деятельности на границей", Давида Бурлюка „Литература и художество в Сибири и на Дальнем Востоке" (1919—1922), Ю. Геккера „По книжным лавкам Москвы" и др. — Рецензии. — Книгоиздательская хроника. — Судьбы и работы писателей. — Писатели о себе. — Пресса. — Книжная летопись.

Цена номера 20 марок.

Для стран с валютой цена повышается на 100%.

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

Книгоиздательство

ЕЛИ-КОН

Поступили в продажу

М. ТУРГЕНЕВ КАЗНЬ ТРОПМАНА. С рисунками М. Сарьяна. Цена 25 м.

П. МУРАТОВ ТРИ РАССКАЗА. С рисунками Ф. Бонна. Цена 30 м.

L'ART RUSSE. Обзор изданий русского искусства в Париже. Статьи Г. Лукомского, Рене, и др. 24 иллюстрации на отдельных листах. Обложка работы Стеллецкого. Ц. 100 м.

И. ЗРЕНБУРГ А кто-то шепчет на ветрах. (О новом стиле в искусстве). С иллюстрациями инженер. Обложка работы Ф. Лемо. Цена 60 м.

И. ЗРЕНБУРГ Необычайные похождения Хулио Журенито и его учеников (Эмиграция). Цена 75 м.

А. РЕМИЗОВ Рейтар и кальмарат с. I. Обложка работы В. Мавринина. Цена 80 м.

М. ЦВЕТАЕВА Версты. Книга вторая. (Из сумки ручной фрейлины). Обложка работы А. Арнштама. Цена 50 м и в переплете.

Печатаются и вскоре поступят в продажу:

„ЭПОПЕЯ" № 1 литературный ежемесячник под ред. А. Белого. Обложка работы Ал. Лаврентьева.

А. БЕЛЫЙ Путевые заметки. т. II. (Индия и Тунис).

Н. ГОГОЛЬ Пер. С. Малкина. Н. Мазурина.

И. ТУРГЕНЕВ Пьесы переходящей любви. С иллюстр. Б. Малкина.

А. ТОЛСТОЙ Повесть о многих примечательных лицах. (Роман).

Адрес конторы и редакции:
БЕРЛИН SW 68, Alte Jakobstraße 129/30
Телефон MORITZPLATZ 71—73

Часть каждого издания выходит в переплетах.

Нумерованные экземпляры на особой бумаге.

НОВЫЕ КНИГИ

Андрей Белый, „Окрик 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), „Ревен"; пьеса в трех действиях. Цена 24 мар. (8 фр.)
А. Кусиков, „Аль Варрак"; цена 9 мар. (3 фр.)
Ив. Лясицкий, „Про два квадрата - Всем, всем ребятам." Художественное издание; цена 40 мар. (12 фр.)

ИЗДАТЕЛЬСТВО СКИФЫ БЕРЛИН

ГОТОВЯТСЯ

Андрей Белый, „Земля" Сборник стихотворений
Николай Клюев, „Лебяжий Ключ" Сборник стихотворений.
А. Кусиков, „Сборник стихотворений".
Русские сказки. Четыре книжки с рисунками П. А. Хитрово.
Д. Трунфейн, „Тютчев и Пушкин".
А. Шрейдер, „Три года — Из России в Европу"

НОВЫЕ ЦЕНЫ (С 20 МАРТА 1922 г.)

Александр Блок, „Скифы" „Двенадцать" цена 12 мар. (4 фр.)
Александр Блок, „Россия и Интеллигенция" цена 12 мар. (4 фр.)
Александр Блок, „О любви, поэзии и государственной службе цена 6 мар. (2 фр.)
Андрей Белый и С. Есенин, „Россия и Япония" цена 12 мар. (4 фр.)
Иванов-Разумник, „О смысле жизни" 6 мар. (2 фр.)
Иванов-Разумник, „Свое лицо" цена 6 мар. (2 гр)
Иванов-Разумник, „Что такое Интеллигенция" 6 мар. (2 фр)
Н. Клюев, „Избяные песни" цена 6 мар. (2 фр.)
Н. Клюев „Песнь солнценосца" цена 6 мар. (2 фр.).
С. Есенин, „Трипти" цена 6 мар. (2 фр)
А. Шрейдер, „Республика Советов" цена 18 мар. (6 фр.)
И. Штейнберг, „От февраля до октября 1917 г." цена 18 мар. (6 фр.)
И. Майоров, „Земля и Хлеб" цена 15 мар. (5 фр.)

IN DEUTSCHER SPRACHE

Eugen Lundberg, „Merezhkowski und sein neues Christentum". Preis 25 Mark.

JÜNGSTE RUSSISCHE LITERATUR:

Alexander Block, „Gedichte". Übertragen von Reinhold v. Walter. Gebunden Preis M. 8.—
Alexander Block, „Skythen" „Die Zwölf". Übertragen und eingeleitet von Reinhold v. Walter. Gebunden Preis M. 8.—
Wjatscheslaw Iwanow, „Klüfte" Essays. Übertragen von Wolfgang E. Griger. Preis M. 8.—
Brüssow und Balmont, „Gedichte". Übertragen von Wolfgang E. Griger. Preis M. 12.—

Puschkin, „Mozart und Salieri". Übertragen von Reinhold von Walter. Gebunden Preis M. 6.—

DIE POLITISCHE ORGANISATION SOWJET-RUSSLANDS:

Alexander Schreider, „Das Rätesystem". Preis M. 12.—

IN UNGARISCHER SPRACHE:

Alexander Block, „Ungarnzug". Preis M. 13.—

Rechtsanwälterabatt 20% und 11/10

Auslieferung bei САШ. УЗ. УЗ.ЯЗЯЗЦЯ, L.ЮГЗЗЦ

Пересылка и упаковка по обстоятельности.

Типография Отто Эльснера в Берлине.

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