

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

МАЯКОВСКИЙ РЕДАКТИРУЕТ...

В середине 1922 г. я стал свидетелем, как за самоварным столом в Водопьяном переулке становилось все шумнее, Маяковский грохотал чаще и громче — готовились первые номера журнала «ЛЕФ».

Борьба литературных группировок обострялась. Странно представить сегодня, но на Маяковского и его соратников обрушивались атаки со всех сторон. Даже позже, в 1929 г., известный украинский поэт Павло Тычина, приехав в Москву, отметил: «На писательской встрече не обошлось, разумеется, без нападок на Маяковского. Я говорю «разумеется», потому что нападки на него были тогда в моде».

«ЛЕФ» все обучали идеологии. Маяковский отвечал:

«Но почему безработные анархисты из «На посту», перебегающие из одной литературной передней в другую, должны исправлять коммунистическую идеологию Лефа? Этого я понять никак не могу... Для меня ясно, что в данном случае линия литературных наименований с линией литературного существа не совпадает и нужно свои дряхлые отрешья литературных группировок сбросить, сбросить с самой большой решительностью, на какую мы способны».

Виктор Шкловский писал: «Великими редакторами были Некрасов, Салтыков-Щедрин, Горький и Маяковский».

Маяковскому нужен был «ЛЕФ», потому что он, как и Пушкин, считал занятие искусством государственным делом. Ему надо было переделывать жизнь.

Он любил свой журнал, потому что он не был групповщиком».

Но на первые два номера журнала, вышедшие скромным тиражом 3 тысячи экземпляров, где были напечатаны, среди прочих материалов, поэма самого Маяковского «Про это», первомайское воззвание к Интернационалу искусств на трех языках, стихи Н. Асеева, В. Каменского, С. Третьякова, отрывки из романа Синклера Льюиса «Бейбит», лингвистические статьи Г. Винокура, иллюстрации А. Родченко и немецкого графика Георга Гросса, накиннулись «рапповцы», «имажинисты», «напостовцы», «перевальцы», «литфронтовцы», «сменовеховцы», «неоэкспрессионисты», «эго-футуристы», тывкали из угла остатки «ничевоков» и последние акмеисты, символов — словом, друзей было «раз и обчелся», зато врагов всех мастей хватало.

Лефовцы не только спорили, огрызались, нападали и защищались, но, по счастью, не были лишены юмора.

Даже в коллективном разделе «Полесмесь», где сосредоточивалась вся полемика, можно было прочесть нечто подобное тому, что позже перенес Маяковский в лексику мадам Мезальянсовой из «Бани»:

«А Сахновский в необъятной балет-рецензии... обнаружил два вклада в русскую музыкальную литературу... Есть в этой рецензии абзац о небесном балете... Место действия и характер определены «в свободном ощущении Востока», среди сказочных кефалов, пандин, жирамбов, балер, эротанов и т. д.

ИЗ «НЕНАПИСАННЫХ МЕМУАРОВ»

Згара-Амбу (строка из стихотворения В. Каменского. — С. Ю.) треплют, а того, что под носом, не видят. Требуем равноправия, а то у нас возникают, черт его знает, какие ассоциации: например, жирамба — это жирафа, съевшая Згара-Амбу, кефал — муж кефали, балера — балерина выше 10 пудов, а эротаны — вообще что-то совсем неприличное».

Из первых выпусков журнала мне особенно запомнился номер третий за 1923 год. Сначала по причинам объективным; он вошел в историю советской культуры публикацией двух манифестов: «Монтаж аттракционов» С. Эйзенштейна и «Киноки. Переворот» Дзиги Вертова. До этого дня прогрессивное кино всех стран пользуется и развивает мысли и практику великих советских мастеров.

Вторая причина была гораздо более мелкой и субъективной. Параллельно с работой в театре я сотрудничал в еженедельном журнале «Зрелища».

Журнал хотя и держал «левую линию» на театральном фронте, но в нем безраздельно царил Вадим Шершеневич.

Маяковский не уважал Шершеневича ни как «лидера» имажинистов, ни как поэта и теоретика, а «Зрелища» не читал. Тем более неожиданным было предложение мне от Маяковского: «А вы бы съездили от «ЛЕФа» в Питер — там Татлин затеял поставить «Зангези» Хлебникова. Посмотрите, опишите, напечатает».

Поручение было ответственным по многим причинам — у москвичей не ладились отношения с «леваками» города на Неве. Ни один из них не сотрудничал в «ЛЕФе». Хотя многие считались его союзниками — художники Татлин, Филонов, режиссер и поэт Игорь Терентьев, но композитор Артур Лурье, сочинивший музыку к «Левому маршу» Маяковского, женился на Анне Ахматовой и «переметнулся» к бывшим акмеистам, а всеми командовал теоретик Николай Пунин, демонстративно порвавший с социальными установками Маяковского и «ЛЕФа».

Поэтому с понятным трепетом взялся я за поручение Маяковского — зная, что любит он Хлебникова, только что ушедшего из жизни, и уважает Татлина, и одновременно я сомневался, как оценит он вызывающее провозглашение театрального и прочего «супрематизма» и «беспредметничества», т. е. пользуюсь сегодняшней терминологией, чистого абстракционизма в противовес социальном-агитационным устремлениям поисков «ЛЕФа».

Вернувшись из Питера, я сдал Маяковскому заметку, чье название «Сухарная столица» вытекало из эпиграфа Хлебникова: «Сухарями сохнут столицы». В ней содержалась настолько резкая критика, что я позволил себе напомнить из нее несколько фраз, которые, по моим предположениям, могли вызвать гнев Маяковского:

«В мае 1923 года в помещении Музея художественной культуры Татлин сделал

попытку реализации драматической поэмы Хлебникова «Зангези»... Спектакль был мертв. Точнее спектакля не было. Афиша гласила: действуют люди, вещи, прожектора».

Бездействовало все. Уныло бродил прожектор по унылому «контррельефу» Татлина, не оживали малярно выполненные дощечки с хлебниковской задумью, спускавшиеся по тросу, глухо падали и отскакивали порой гениальное слово от ничего не понимавшей и отупевшей от 3-часового сидения публики. Бездействовало все, ибо не действовали обещанные «люди».

Даже Н. Пунин вынужден был признать, что зрители «не поняли самого главного, что, казалось, даже не может вызвать недоумения».

И мне пришлось ему ответить: «Не поняли не публика, а сами устроители... Не поняли, что «горняки-студенты» (они были заняты в спектакле. — С. Ю.) не заменят никаких актеров, даже самых плохих, не поняли, что не нужна театру «умная параллель» расталантившегося конструктора, не поняли, что «Зангези» не простая драматическая колеска, в которую достаточно лишь запрячь хотя бы захудалую театральную кобылу, чтобы сдвинуться с места. Надо было изобрести совершенно новый мотор».

В какой же еще сверхгигантский рупор надо прокричать о вреде экспериментальной «камернизации», под каким бы соусом она ни преподносилась?..

«В набор», — распорядился Маяковский, прочитав, и тут я в полной мере оценил его редакторскую мудрость. Она заключалась, конечно, не в оценке качества того, что я написал, а в тактическом продолжении своих личных пристрастий и групповых соображений, казалось, диктовавших необходимость уступок для консолидации всех лефовцев.

Маяковский же принципиально выступил в защиту от вселеского «беспредметничества», и «супрематизма» живой материи социально действенного театра.

Стоит ли говорить, что я был на седьмом небе от счастья, трезво сознавая, что моя скромная журналистская заметка, тиснутая петитом в конце номера, несравнима с действительно эпохальными материалами Дзиги Вертова и Эйзенштейна, но для меня драгоценным навсегда осталась редакторский урок Маяковского и его доверие к мнению 19-летнего рецензента.

Вскоре я стал военным служащим, руководил драматическим кружком в клубе «Крылья Коммуны» и обратился за советом о репертуаре опять же к Владимиру Владимировичу.

«Вы что, кроме себя, в «ЛЕФе» ничего не читаете? — насмешливо буркнул в ответ Маяковский. — Вы бы лучше заглянули повнимательнее в тот же номер журнала».

Смущенно ретировавшись, я действительно нашел на предыдущих страницах содержательный отзыв Н. Асеева на пьесу немецкого дра-

матурга коммуниста Карла Витфогеля «Красные солдаты».

Поэт писал: «Красные солдаты» — политическая трагедия, посвященная автором товарищу Ленину. В ней романтика авантюристического типа удачно применена к развитию действия в современности...

«Красные солдаты» — это коммунисты в Германии, соединенные стальной дисциплиной...

Советы Маяковского и Асеева оказались пророческими. Пьесу я поставил, ее с увлечением разыграли самодельные актеры из числа слушателей Высшей школы военных летчиков.

Отсюда начинался прямой путь в кино. Но он оказался гораздо более тернистым.

Первый же мой полнометражный фильм из жизни комсомольцев ткацкой фабрики «Кружева», остро критикующий инертность клубной работы и проявление в связи с этим отдельных хулиганских замашек у молодых рабочих, прямо тематически смыкался с выступлением Маяковского 30 сентября 1926 г. в Политехническом музее на диспуте о хулиганстве. Поэт заявил:

«Нужно видеть, где хулиганство — именно бесцельное озорство. Не нужно выступать резкими моралистами, нужно изживать хулиганство культурными и административными мерами, развертыванием работы клубов...»

Фильм «Кружева» встретил поддержку зрителей, общественности и критики, в том числе лефовской. Поэт П. Незнамов, в частности, писал: «Эта работа на труднейшем материале, где, как не сейчас у нас, в кинематографии, нет более трудного задания, чем задания, связанного с изображением рабочей среды. Изображения этой среды бегут, как огня, наши старые, стажированные режиссеры».

Зато т. Ефремов из Совкино, который в том же 1927 г. сказал про сценарий Маяковского «Как поживаете?»: «Никогда еще такой чепухи не слышал!» — и отклонил его, а просмотрев мои «Кружева», изрек: «Картина про хулиганов, значит, и сам режиссер хулиган».

На следующий день директор 1-й Госкинофабрики И. Трайнин меня уволил.

Но одновременно из Ленинграда пришла телеграмма от АРКа (Ассоциация революционной кинематографии), где участники просмотра поздравляли нас с успехом.

Я уехал на студию «Ленфильм», на которой проработал десять лет, поставив, в частности, фильмы «Златые горы», «Встречный», «Шахтеры», «Человек с ружьем», стараясь по мере сил сохранять завет Маяковского:

Цените искусство, наполняющее кассы, Но искусство, разносящее Октябрьский гул, Но искусство, блещущее оружием класса, Не сдавайте врагу ни за какую цену.

С конца 1928 года, после отъезда в Ленинград, я Маяковского больше живым не видел.

Сергей ЮТКЕВИЧ, народный артист СССР, Герой Социалистического Труда.