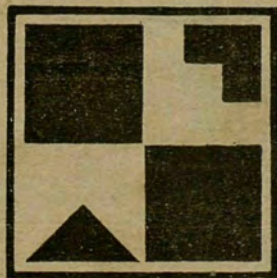


Вл. МАЯКОВСКИЙ КАК ДЕЛАТЬ СТИХИ



■ ■ ■

БИБЛИОТЕКА „ОГОНЕК“

№ 273

АКЦ. ИЗД. О-ВО „ОГОНЕК“

Москва — 1927

31

17.140 3.231/2438

<p>С ТРЕТЬЯКОВ РЫЧЬ, КИТАЙ!</p>  <p>*** Восстановлено из копии № 143 МЛ. РИП. 1947 г. 1947 г. ПОСЛЕД. КОПИЯ</p>	<p>В. ВЕРЕСАЕВ ДВА РАССКАЗА</p>  <p>*** Восстановлено из копии № 141 МЛ. РИП. 1947 г. 1947 г. ПОСЛЕД. КОПИЯ</p>	<p>Д. ПЕТРОВСКИЙ ПОВЕСТЬ О ХЛЕБНИКОВЕ</p>  <p>*** Восстановлено из копии № 137 МЛ. РИП. 1947 г. 1947 г. ПОСЛЕД. КОПИЯ</p>	<p>И.К. ПОГОДИН КАЗАКИ</p>  <p>*** Восстановлено из копии № 143 МЛ. РИП. 1947 г. 1947 г. ПОСЛЕД. КОПИЯ</p>
<p>Вл. КИРИЛЛОВ ИЗБРАННЫЕ СТИХИ</p>  <p>*** Восстановлено из копии № 143 МЛ. РИП. 1947 г. 1947 г. ПОСЛЕД. КОПИЯ</p>	<p>ИВАН НОВИКОВ ВЕШНИЕ ВОДЫ</p>  <p>*** Восстановлено из копии № 143 МЛ. РИП. 1947 г. 1947 г. ПОСЛЕД. КОПИЯ</p>	<p>И. ЭРЕНБУРГ РАССКАЗЫ</p>  <p>*** Восстановлено из копии № 143 МЛ. РИП. 1947 г. 1947 г. ПОСЛЕД. КОПИЯ</p>	<p>Д. ГЕЛСУОРТИ ИЗБРАННЫЕ РАССКАЗЫ</p>  <p>*** Восстановлено из копии № 143 МЛ. РИП. 1947 г. 1947 г. ПОСЛЕД. КОПИЯ</p>
<p>АЛЬФОНС ДОДЭ ПИСЬМА С МЕЛЬНИЦЫ</p>  <p>*** Восстановлено из копии № 143 МЛ. РИП. 1947 г. 1947 г. ПОСЛЕД. КОПИЯ</p>	<p>В. Ф. ОДОЕВСКИЙ 4336-й год</p>  <p>*** Восстановлено из копии № 143 МЛ. РИП. 1947 г. 1947 г. ПОСЛЕД. КОПИЯ</p>	<p>ЖЮЛЬ РОМЭН В САЛОНЕ ДЛЯ ЧИСТКИ ОБУВИ</p>  <p>*** Восстановлено из копии № 178 МЛ. РИП. 1947 г. 1947 г. ПОСЛЕД. КОПИЯ</p>	<p>ОКТАВУС РОЙ КОГЕН ШКОЛАДНЫЙ НАБОР</p>  <p>*** Восстановлено из копии № 171 МЛ. РИП. 1947 г. 1947 г. ПОСЛЕД. КОПИЯ</p>
<p>Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ ТЮРЕМНЫЕ РАССКАЗЫ</p>  <p>*** Восстановлено из копии № 175 МЛ. РИП. 1947 г. 1947 г. ПОСЛЕД. КОПИЯ</p>	<p>Вит. ФЕДОРОВИЧ ОЙРАТ ИДЕТ</p>  <p>*** Восстановлено из копии № 170 МЛ. РИП. 1947 г. 1947 г. ПОСЛЕД. КОПИЯ</p>	<p>Л. МЕРРИК РАССКАЗЫ О БОГЕМЕ</p>  <p>*** Восстановлено из копии № 176 МЛ. РИП. 1947 г. 1947 г. ПОСЛЕД. КОПИЯ</p>	<p>Р. КЕННИ ПРИГВОЗДИЛИ</p>  <p>*** Восстановлено из копии № 170 МЛ. РИП. 1947 г. 1947 г. ПОСЛЕД. КОПИЯ</p>

ВЛ. МАЯКОВСКИЙ

КАК ДЕЛАТЬ СТИХИ?

Акц. Издат. О-во „ОГОНЕК“

Москва — 1927

Дар ГЛБ

„М о с п о л и г р а ф
Типо-цинкография
„Мысль Печатника“, Петровка, 17
Тираж 14.500 экз.
Главлит № 70814.

РОС. НАЦИОНАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
С.Петербург
151

I.

Я должен писать на эту тему.

На различных литературных диспутах, в разговоре с молодыми работниками различных производственных словесных ассоциаций (рап, тап, пап и др.), в расправе с критиками мне часто приходилось, если не разбивать, то хотя бы дискредитировать старую поэтику. Самую, ни в чем неповинную, старую поэзию, конечно, трогали мало. Ей попадало только, если ретивые защитники старья прятались от нового искусства за памятниковые зады.

Наоборот, снимая, громя и ворочая памятниками, мы показывали читателям Великих с совершенно неизвестной, неизученной стороны.

Детей (молодые литературные школы также) всегда интересует, что внутри картонной лошади. После работы формалистов ясны внутренности бумажных коней и слонов. Если лошади при этом немного попортились — простите. С поэзией прошлого ругаться не приходится — это нам учебный материал.

Наша постоянная и главная ненависть обрушивается на романсово-критическую обывательщину. На тех, кто все величие старой поэзии видит в том,

что и они любили, как Онегин Татьяну (созвучие душе), в том им и поэты понятны (выучились в гимназии), что ямбы ласкают ихнее ухо. Нам ненавистна эта нетрудная свистопляска потому, что она создает вокруг трудного и важного поэтического дела атмосферу полового содрогания и замирания, веры в то, что только вечную поэзию не берет никакая диалектика, и что единственным производственным процессом является вдохновенное задиране головы, в ожидании, пока небесная поэзия-дух сойдет на лысину в виде голубя, павлина или страуса.

Разоблачить этих господ нетрудно.

Достаточно сравнить татьянинскую любовь и «науку, которую воспел Назон», с проектом закона о браке, прочесть про пушкинский «разочарованный лорнет» донецким шахтерам или бежать перед первомайскими колоннами и голосить: «Мой дядя самых честных правил».

Едва ли после такого опыта у кого-нибудь молодого, горящего отдать свою силу революции, появится серьезное желание заниматься древне-поэтическим ремеслом.

Об этом много писалось и говорилось. Шумное одобрение аудитории всегда бывало на нашей стороне. Но вслед за одобрением поднимаются скептические голоса:

— Вы только разрушаете и ничего не создаете. Старые учебники плохи, а где новые? Дайте нам правила вашей поэтики! Дайте учебники!

Ссылка на то, что старая поэтика существует полторы тысячи лет, а наша лет тридцать — мало помогающая отговорка.

Вы хотите писать, и хотите знать, как это делается. Почему вещь, написанную по всем шенгелевским правилам, с полными рифмами, ямбами и хореями, отказываются принимать за поэзию? Вы в праве требовать от поэтов, чтобы они не уносили с собой в гроб секреты своего ремесла.

Я хочу написать о своем деле не как начетчик, а как практик. Никакого научного значения моя статья не имеет. Я пишу о своей работе, которая, по моим наблюдениям и по убеждению, в основном мало чем отличается от работы других профессионалов-поэтов.

Еще раз очень решительно оговариваюсь: я не даю никаких правил для того, чтобы человек стал поэтом, чтобы он писал стихи. Таких правил вообще нет. Поэтом называется человек, который именно и создает эти самые поэтические правила. В сотый раз привожу мой надоевший пример-аналогию.

Математик, это — человек, который создает, дополняет, развивает математические правила, человек, который вносит новое в математическое знание. Человек, впервые формулировавший, что «два и два четыре» — великий математик, если даже он получил эту истину из складывания двух окурков с двумя окурками. Все дальнейшие люди, хотя бы они складывали неизмеримо большие вещи, например, паровоз с паровозом, — все эти люди — не математики.

Это утверждение отнюдь не умаляет труда человека, складывающего паровозы. Его работа в дни транспортной разрухи может быть в сотни раз ценнее голой арифметической истины. Но не надо отчетность по ремонту паровозов посылать в математическое общество и требовать, чтоб она рассматривалась на ряду с геометрией Лобачевского. Это взбесит плановую комиссию, озадачит математиков, поставит втупик тарификаторов.

Мне скажут, что я ломлюсь в открытые двери, что это ясно и так. Ничего подобного.

80% рифмованного вздора печатается нашими редакциями только потому, что редактора или не имеют никакого представления о предыдущей поэзии, или не знают, для чего поэзия нужна.

Редактора знают только «мне нравится» или «не нравится», забывая, что и вкус можно и надо развивать. Почти все редактора жаловались мне, что они не умеют возвращать стихотворные рукописи, не знают, что сказать при этом.

Грамотный редактор должен был бы сказать поэту: «Ваши стихи очень правильны, они составлены по третьему изданию руководства к стихосложению М. Бродовского (Шенгели, Греча и т. д.), все ваши рифмы—испытанные рифмы, давно имеющиеся в полном словаре русских рифм Н. Абрамова. Так как хороших новых стихов у меня сейчас нет, я охотно возьму ваши, оплатив их, как труд квалифицированного переписчика, по 30 р. за лист, при условии представления трех копий».

Поэту нечем будет крыть. Поэт или бросит писать, или подойдет к стихам, как к делу, требующему большего труда. Во всяком случае, поэт бросит заноситься перед работающим хроникером, у которого хотя бы новые происшествия имеются на его три рубля за заметку. Ведь хроникер штаны рвет по скандалам и пожарам, а такой поэт только слюни расходует на перелистывание страниц.

Во имя поднятия поэтической квалификации, во имя расцвета поэзии в будущем, надо бросить выделение этого самого легкого дела из остальных видов человеческого труда.

Оговариваюсь: создание правил — это не есть сама по себе цель поэзии, иначе поэт вырождается в схоласта, упражняющегося в составлении правил для несуществующих или ненужных вещей и положений. Например, не к чему было бы придумывать правила для считания звезд на полном велосипедном ходу.

Положения, требующие формулирования, требующие правил — выдвигает жизнь. Способы формулировки, цель правил определяются классом, требованиями нашей борьбы.

Например: революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты; расслабленный интеллигентский язычишко с его выхолощенными словами: «идеал», «принципы справедливости», «божественное начало», «трансцендентальный лик Христа и анти-Христа», — все эти речи, шопотком произносимые в ресторанах — смяты. Это — новая стихия языка. Как

его сделать поэтическим? Старые правила с «грезами, розами» и александрийским стихом не годятся. Как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров?

Плюнуть на революцию во имя ямбов?

Мы стали злыми и покорными,
Нам не уйти.
Уже развел руками черными
Викжель пути.

(З. Гиппиус).

Нет! Безнадежно складывать в 4-стопный амфибрахий, придуманный для шопотка, распирающий грохот революции.

Герои, скитальцы морей, альбатросы,
Застольные гости громовых пиров,
Орлиное племя, матросы, матросы,
Вам песнь огневая рубиновых слов.

(Кириллов).

Нет!

Сразу дать все права гражданства новому языку: выкрику — вместо напева, грохоту барабана — вместо колыбельной песни:

Революционный держите шаг!

(Блок)

Разворачивайтесь в марше!

(Маяковский)

Мало того, чтоб давались образцы нового стиха, правила действия словом на толпы революции, — надо, чтоб расчет этого действия строился на максимальную помощь своему классу.

Мало сказать, что «неугомонный не дремлет враг» (Блок). Надо точно указать или хотя бы дать безошибочно представить фигуру этого врага.

Мало, чтоб разворачивались в марше. Надо, чтоб разворачивались по всем правилам уличного боя, отбирая телеграф, банки, арсеналы в руки встающих рабочих.

Отсюда:

Ешь ананасы,
Рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй...
(Маяковский).

Едва ли такой стих узаконила бы классическая поэзия. Греч в 1820 г. не знал частушек, но, если бы он их знал, он написал бы о них, наверное, так же, как о народном стихоизложении, — презрительно: «Сии стихи не знают ни стоп, ни созвучий».

Но эти строки усыновила петербургская улица. На досуге критики могут поразбираться, на основании каких правил все это сделано.

Новизна в поэтическом произведении обязательна. Материал слов, словесных сочетаний, попадающийся поэту, должен быть переработан. Если для делания стиха пошел старый словесный лом, он должен быть в строгом соответствии с количеством нового материала. От количества и качества этого нового будет зависеть, годен ли будет такой сплав в употребление.

Новизна, конечно, не предполагает постоянного изречения небывалых истин. Ямб, свободный стих, аллитерация, ассонанс создаются не каждый день. Можно работать и над их продолжением, внедрением, распространением.

«Дважды два четыре» — само по себе не живет и жить не может. Надо уметь применять эту истину

(правила приложения). Надо сделать эту истину запоминаемой (опять, правила), надо показать ее непоколебимость на ряде фактов (пример, содержание, тема).

Отсюда ясно, что описанию отображению действительности в поэзии нет самостоятельного места. Работа такая нужна, но она должна быть расцениваема, как работа секретаря большого человеческого собрания. Это простое «слушали», «постановили». В этом трагедия попутничества: и услышали пять лет спустя, и постановили поздновато, — когда уже остальные выполнили.

Поэзия начинается там, где есть тенденция.

По-моему, стихи «Выхожу один я на дорогу...», это — агитация за то, чтобы девушка гуляла с поэтами. Одному, видите ли, скучно. Эх, дать бы такой силы стих, зовущий объединяться в кооперативы!

Старые руководства к писанию стихов таковыми безусловно не являлись. Это только описание исторических, вошедших в обычай, способов писания. Правильно эти книги называют не «как писать», а «как писали».

Говорю честно. Я не знаю ни ямбов, ни хореев, никогда не различал их и различать не буду. Не потому, что это трудное дело, а потому, что мне в моей поэтической работе никогда с этими штуками не приходилось иметь дело. А если отрывки таковых метров и встречались, то это просто записанное по слуху, так как эти надоевшие мотивы чересчур часто встречаются — в роде: «Вниз по матушке по Волге».

Я много раз брался за это изучение, понимал эту механику, а потом забывал опять. Эти вещи, занимающие в поэтических учебниках 90%, в практической работе моей не встречаются и в трех.

В поэтической работе есть только несколько общих правил для начала поэтической работы. И то эти правила — чистая условность. Как в шахматах. Первые ходы почти однообразны. Но уже со следующего хода вы начинаете придумывать новую атаку. Самый гениальный ход не может быть повторен при данной ситуации в следующей партии. Сбивает противника только неожиданность хода.

Совсем как неожиданные рифмы в стихе.

Какие же данные необходимы для начала поэтической работы?

Первое. Наличие задачи в обществе, разрешение которой мыслимо только поэтическим произведением. Социальный заказ. (Интересная тема для специальной работы о несоответствиях социального заказа с заказом фактическим).

Второе. Точное знание или, вернее, ощущение желаний вашего класса (или группы, которую вы представляете) в этом вопросе, т.е. целевая установка.

Третье. Материал. Слова. Постоянное пополнение хранилищ, сараев вашего черепа, нужными, выразительными, редкими, изобретенными, обновленными, произведенными и всякими другими словами.

Четвертое. Оборудование предприятия и орудия производства. Перо, карандаш, пишущая машинка, телефон, костюм для посещения ночлежки, вело-

сипед для езды в редакции, организованный стол, зонтик для писания под дождем, жилплощадь определенного количества шагов, которые нужно делать для работы; связь с бюро вырезок для присылки материала по вопросам, волнующим провинции, и т. д., и т. п., и даже трубка и папиросы.

Пятое. Навыки и приемы обработки слов, бесконечно индивидуальные, приходящие лишь с годами ежедневной работы: рифмы, размеры, аллитерации, образы, снижения, стиль, пафос, концовка, заглавие, начертание и т. д., и т. д.

Например: социальное задание — дать слова для песен идущим на питерский фронт красноармейцам. Целевая установка — разбить Юденича. Материал — слова солдатского лексикона. Орудие производства — огрызок карандаша. Прием — рифмованная частушка.

Результат:

Милкой мне в подарок бурка
и носки подарены.
Мчит Юденич с Петербурга,
как наскипидаренный.

Новизна четверостишия, оправдывающая производство этой частушки — в рифме «носки подарены» и «наскипидаренный». Эта новизна делает вещь нужной, поэтической, типовой.

Для действия частушки необходим прием неожиданной рифмовки при полном несоответствии первого двухстрочья со вторым. При чем первое двухстрочье может быть названо вспомогательным.

Даже эти общие начальные правила поэтической работы дадут больше возможностей, чем сейчас, для тарификации и для квалификации поэтических произведений.

Моменты материала, оборудования и приема могут быть прямо засчитываемы, как тарифные единицы.

Социальный заказ есть? Есть. 2 единицы. Целевая установка? 2 единицы. Зарифмовано? Еще единица. Аллитерации? Еще пол-единицы. Да за ритм единица — странный размер требовал езды в автобусе.

Пусть не улыбаются критики, но я бы стихи какого-нибудь аляскинского поэта (при одинаковых способностях, конечно) расценивал бы выше, чем, скажем, стихи ялтинца.

Еще бы! Аляскинцу и мерзнуть надо, и шубу покупать, и чернила у него в самопишущей ручке замерзают. А ялтинец пишет на пальмовом фоне, в местах, где и без стихов хорошо.

Такая же ясность вносится и в квалификацию.

Стихи Демьяна Бедного, это — правильно понятый социальный заказ на сегодня, точная целевая установка — нужды рабочих и крестьян, слова полукрестьянского обихода (с примесью отмирающих поэтических рифмований), басенный прием.

Стихи Крученых: аллитерация, диссонанс, целевая установка — помощь грядущим поэтам.

Тут не придется заниматься метафизическим вопросом, кто лучше: Демьян Бедный или Крученых. Это поэтические работы из разных слагаемых, в

разных плоскостях, и каждая из них может существовать, не вытесняя друг друга и не конкурируя.

С моей точки зрения, лучшим поэтическим произведением будет то, которое написано по социальному заказу Коминтерна, имеющее целевую установку на победу пролетариата, переданное новыми словами, выразительными и понятными всем, сработанное на сроке, оборудованном по НОТ'у и доставленное в редакцию на аэроплане. Я настаиваю — на аэроплане, так как поэтический быт это тоже один из важнейших факторов нашего производства. Конечно, процесс подсчета и учета поэзии значительно тоньше и сложнее, чем это показано у меня.

Я нарочно заостряю, упрощаю и карикатурю мысль. Заостряю для того, чтобы резче показать, что сущность современной работы над литературой не в оценке с точки зрения вкуса тех или иных готовых вещей, а в правильном подходе к изучению самого производственного процесса.

Смысл настоящей статьи отнюдь не в рассуждении о готовых образцах или приемах, а в попытке раскрытия самого процесса поэтического производства.

Как же делается стих?

Работа начинается задолго до получения, до осознания социального заказа.

Предшествующая поэтическая работа ведется непрерывно.

Хорошую поэтическую вещь можно сделать к сроку, только имея большой запас предварительных поэтических заготовок.

Например, сейчас (пишу только о том, что мо-

ментально пришло в голову) мне сверлит мозг хорошая фамилия «господин Глицерон», происшедшая случайно при каком-то перевернутом разговоре о глицерине.

Есть и хорошие рифмы:

(И в небе цвета) К р е м
(вставал суровый) К р е м л ь.
(В Рим ступайте, к французам) к н е м ц а м
(там ищите приют для) б о г е м ц а.
(Под лошадиный) ф ы р к
(когда-нибудь я добреду до) У ф ы.
У ф а
г л у х а.

Или

(Окрашенные) н а г у с т о
(и дни и ночи) а в г у с т а
и т. д., и т. д.

Есть нравящийся мне разговор какой-то американской песенки, еще требующей изменения и руссифицирования:

Хат Хардет хена
Ди вемп оф совена
Ди вемп оф совена.
Джи-эй.

Есть крепко скроенные аллитерации по поводу увиденной мельком афиши с фамилией «Нита Жо».

Где живет Нита Жо?
Нита ниже этажом.

Или по поводу красильни Ляминой:

Краска — дело мамино.
Моя мама Лямина.

Есть темы разной ясности и мутности:

1) Дождь в Нью-Йорке.

2) Проститутка на бульваре Капуцинов в Париже. Проститутка, любить которую считается особенно шикарным потому, что она одноногая — другая нога отрезана, кажется, трамваем.

3) Старик при уборной в огромном геслеровском ресторане в Берлине.

4) Огромная тема об Октябре, которую не доделать, не пожив в деревне, и т. д., и т. д.

Все эти заготовки сложены в голове, особенно трудные записаны.

Способ грядущего их применения мне неведом, но я знаю, что применено будет все.

На эти заготовки у меня уходит все мое время. Я трачу на них от 10 до 18 часов в сутки и почти всегда что-нибудь бормочу. Сосредоточением на этом объясняется пресловутая поэтическая рассеянность.

Работа над этими заготовками проходит у меня с таким напряжением, что я в девяносто из ста случаев знаю даже место, где на протяжении моей пятнадцатилетней работы пришли и получили окончательное оформление те или иные рифмы, аллитерации, образы и т. д.

Улица.

Лица У... (Трамвай от Сухаревой башни до Срет. ворот, 13 г.).

Угрюмый дождь скосил глаза,—

А за... (Страстной монастырь, 12 г.).

Гладьте сухих и черных кошек. (Дуб в Кунцеве, 14 г.).

Леевой.

Левой. (Извозчик, на Набережной, 17 г.).

Сукин сын Дантес, (в поезде около Мытищ, 24 г.).

И т. д., и т. д.

Эта «записная книжка» — одно из главных условий для делания настоящей вещи.

Об этой книжке пишут обычно только после писательской смерти, она годами валяется в мусоре, она печатается посмертно и после «законченных вещей», но для писателя эта книга — все.

У начинающих поэтов эта книжка, естественно, отсутствует, отсутствует практика и опыт. Сделанные строки редки, и поэтому вся поэма водяниста, длинна.

Начинающий ни при каких способностях не напишет сразу крепкой вещи; с другой стороны, первая работа всегда «свежее», так как в нее вошли заготовки всей предыдущей жизни.

Только присутствие тщательно обдуманных заготовок дает мне возможность поспевать с вещью, так как норма моей выработки при настоящей работе это — 8—10 строк в день.

Поэт каждую встречу, каждую вывеску, каждое событие при всех условиях расценивает, только как материал для словесного оформления.

Раньше я так влезал в эту работу, что даже боялся высказывать слова и выражения, казавшиеся мне нужными для будущих стихов, — становился мрачным, скучным и неразговорчивым.

Году в тринадцатом, возвращаясь из Саратова в Москву, я, в целях доказательства какой-то вагонной спутнице своей полной лояльности, сказал ей, что

и «не мужчина, а облако в штанах». Сказав, я сейчас же сообразил, что это может пригодиться для стиха, а вдруг это разойдется изустно и будет разбазарено зря? Страшно обеспокоенный, я с полчаса допрашивал девушку наводящими вопросами и успокоился, только убедившись, что мои слова уже вылетели у нее из следующего уха.

Через два года «облако в штанах» понадобилось мне для названия целой поэмы.

Я два дня думал над словами о нежности одинокого человека к единственной любимой.

Как он будет беречь и любить ее?

Я лег на третью ночь спать с головной болью, ничего не придумав. Ночью определение пришло.

Тело твое

буду беречь и любить,
как солдат, обрубленный войною,
ненужный, ничей,
бережет
свою единственную ногу.

Я вскочил полупроснувшись. В темноте обугленной спичкой записал на крышке папиросной коробки — «единственную ногу» и заснул. Утром я часа два думал, что это за «единственная нога» записана на коробке и как она сюда попала.

Улавливаемая, но еще не уловленная за хвост рифма отравляет существование: разговариваешь, не понимая, ешь, не разбирая, и не будешь спать, почти видя летающую перед глазами рифму.

С легкой руки Шенгели у нас стали относиться к поэтической работе, как к легкому пустяку. Есть

даже молодцы, превзошедшие профессора. Вот, например, из объявлений харьковского «Пролетария» (№ 256):

«Как стать писателем.

Подробности за 50 коп. марками. Ст. Славянск, Донецкой железной дороги, почт. ящик № 11».

Не угодно ли?!

Впрочем, это продукт дореволюционный. Уже приложением к журналу «Развлечение» рассылалась книжица «Как в 5 уроков стать поэтом».

Я думаю, что даже мои небольшие примеры ставят поэзию в ряд труднейших дел, каковым она и является в действительности.

Отношение к строке должно быть равным отношению к женщине в гениальном четверостишии Пастернака:

В тот день тебя от гребенок до ног,
как трагик в провинции драму шекспирову,
таскал за собой и знал на зубок,
шатался по городу и репетировал.

В следующей главе я попробую показать развитие этих предварительных условий делания стиха на конкретном примере писания одного из стихотворений.

II

Наиболее действенным из последних моих стихов я считаю — «Сергею Есенину».

Для него не пришлось искать ни журнала, ни издателя, — его переписывали до печати, его тайком вытащили из набора и напечатали в провинциальной газете, чтения его требует сама аудитория, во время чтения слышны летающие мухи, после чтения люди жмут лапы, в кулуарах бесятся и восхваляют, в день выхода появилась рецензия, состоящая одновременно из ругани и комплиментов.

Как работался этот стих?

Есенина я знал давно — лет десять, двенадцать.

В первый раз я его встретил в лаптях и в рубаше с какими-то вышивками крестиками. Это было в одной из хороших ленинградских квартир. Зная, с каким удовольствием настоящий, а не декоративный мужик меняет свое одеяние на штиблеты и пиджак, я Есенину не поверил. Он мне показался опереточным, бутафорским. Тем более, что он уже писал нравящиеся стихи и, очевидно, рубли на сапоги нашлись бы.

Как человек, уже в свое время относивший и отставивший желтую кофту, я деловито осведомился относительно одежды:

— Это что же, для рекламы?

Есенин отвечал мне голосом таким, каким заговорило бы, должно быть, ожившее лампадное масло.

Что-то в роде:

— Мы, деревенские, мы этого вашего не понимаем... мы уж как-нибудь... по-нашему... в исконной, пасконной...

Его очень способные и очень деревенские стихи нам, футуристам, конечно, были враждебны.

Но малый он был как будто смешной и милый. Уходя, я сказал ему на всякий случай:

— Пари держу, что вы все эти лапти да пестушки-гребешки бросите!

Есенин возражал с убежденной горячностью. Его увлек в сторону Ключев, как мамаша, которая увлекает развращаемую дочку, когда боится, что у самой дочки нехватит сил и желания противиться.

Есенин мелькал. Плотно я его встретил уже после революции у Горького. Я сразу со всей врожденной неделикатностью заорал:

— Отдавайте пари, Есенин, на вас и пиджак и галстук!

Есенин озлился и пошел задираться.

Потом стали мне попадаться есенинские строки и стихи, которые не могли не нравиться; в роде:

Милый, милый, смешной дуралей
и т. д.
Небо—колокол, месяц—язык,
и др.

Есенин выбирался из идеализированной деревенщины, но выбирался, конечно, с провалами и рядом с

Мать моя родная,
Я—большевик...

появлялась апология «коровы». Вместо «памятника Марксу», требовался коровий памятник. Не молоконосной корове а ля Сосновский, а корове-символу, корове, упершейся рогами в паровоз.

Мы ругались с Есениным часто, кроя его, главным образом, за разросшийся вокруг него имажинизм.

Потом Есенин уехал в Америку и еще куда-то и вернулся с ясной тягой к новому.

К сожалению, в этот период с ним чаще приходилось встречаться в милицейской хронике, чем в поэзии. Он быстро и верно выбивался из списка здоровых (я говорю о минимуме, который от поэта требуется) работников поэзии.

В эту пору я встречался с Есениным несколько раз, встречи были элегические, без малейших раздоров.

Я с удовольствием смотрел на эволюцию Есенина: от имажинизма к ВАПП'у. Есенин с любопытством говорил о чужих стихах. Была одна новая черта у самолюбленнейшего Есенина: он с некоторой завистью относился ко всем поэтам, которые органически спаялись с революцией, с классом и видели перед собой большой и оптимистический путь.

В этом, по-моему, корень поэтической нервозности Есенина и его недовольства собой, распираемого вином и черствыми и неумелыми отношениями окружающих.

В последнее время у Есенина появилась даже какая-то явная симпатия к нам (лефовцам): он шел к Асееву, звонил по телефону мне, иногда просто старался попасться.

Он обрюзг немного и обвис, но все еще был по-есенински элегантен.

Последняя встреча с ним произвела на меня тяжелое и большое впечатление. Я встретил у кассы Госиздата ринувшегося ко мне человека, с опухшим лицом, со свороченным галстуком, с шапкой, случайно держащейся, уцепившись за русую прядь. От него и двух его темных (для меня во всяком случае) спутников несло спиртным перегаром. Я буквально с трудом узнал Есенина. С трудом увильнул от немедленного требования пить, подкрепляемого помахиванием густыми червонцами. Я весь день возвращался к его тяжелому виду и вечером, разумеется, долго говорил (к сожалению, у всех и всегда такое дело этим ограничивается) с товарищами, что надо как-то за Есенина взяться. Те и я ругали «среду» и разошлись с убеждением, что за Есениным смотрят его друзья—есенинцы.

Оказалось не так. Конец Есенина огорчил, огорчил обыкновенно, по-человечески. Но сразу этот конец показался совершенно естественным и логичным. Я узнал об этом ночью, огорчение, должно быть, так бы и осталось огорчением, должно быть, и под-рассеялось бы к утру, но утром газеты принесли предсмертные строки:

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей...

После этих строк смерть Есенина стала литературным фактом.

Сразу стало ясно, скольких колеблющихся этот сильный стих, именно — стих, подведет под петлю и револьвер.

И никакими, никакими газетными анализами и статьями этот стих не аннулируешь.

С этим стихом можно и надо бороться стихом и только стихом.

Так поэтам СССР был дан социальный заказ написать стихи об Есенине. Заказ исключительный, важный и срочный, так как есенинские строки начали действовать быстро и без промаха. Заказ приняли многие. Но что написать? Как написать?

Появились стихи, статьи, воспоминания, очерки и даже драмы. По-моему, 99% написанного об Есенине просто чушь или вредная чушь.

Мелкие стихи есенинских друзей. Их вы всегда отличите по обращению к Есенину, они называют его по-семейному — «Сережа» (откуда это неподходящее слово взял и Безыменский). «Сережа», как литературный факт, не существует. Есть поэт — Сергей Есенин. О таком просим и говорить. Введение семейственного слова «Сережа» сразу разрывает социальный заказ и метод оформления. Большую, тяжелую тему слово «Сережа» сводит до уровня эпиграммы или мадригала. И никакие слезы поэтических родственников не помогут. Поэтически эти стихи не могут впечатлять. Эти стихи вызывают смех и раздражение.

Стихи есенинских «врагов», хотя бы и примиренных его смертью, это — поповские стихи. Эти просто отказывают Есенину в поэтическом погребении из-за самого факта самоубийства.

Но такого злого хулиганства

Мы не ждали даже от тебя...

(Кажется, Жаров).

Стихи этих, это — стихи наскоро выполняющих плохо понятый социальный заказ, в котором целевая установка совершенно не связана с приемом и берется совершенно не действующий в этом трагическом случае фельетонный стилёк.

Вырванное из сложной социальной и психологической обстановки самоубийство, с его моментальным немотивированным отрицанием (а как же иначе?), угнетает фальшивостью.

Мало поможет для борьбы с вредом последнего есенинского стиха и проза о нем.

Начиная с Когана, который, по-моему, изучал марксизм не по Марксу, а постарался вывести его самостоятельно из изречения Луки — «блохи все не плохи, все черненькие и все прыгают», — считающий эту истину высшим научным объективизмом и, поэтому, заочно (посмертно) пишущий уже никому ненужную восхваляющую статью, и кончая дурно пахнущими книжонками Крученых, который обучает Есенина политграмоте так, как будто сам Крученых всю жизнь провел на каторге, страдая за свободу, и ему большого труда стоит написать шесть (!) книжечек об Есенине рукой, с которой еще не стерлась полоса от гремящих кандалов.

Что же и как написать об Есенине?

Осматривая со всех сторон эту смерть и перетряхивая чужой материал, я сформулировал и поставил себе задачу.

Целевая установка: обдуманно парализовать действие последних есенинских стихов, сделать есенинский конец неинтересным, выставить, вместо легкой красоты смерти, другую красоту, так как все силы нужны рабочему человечеству для начатой революции, и оно, несмотря на тяжесть пути, на тяжелые контрасты нэпа, требует, чтобы мы славили радость жизни, веселье труднейшего марша в коммунизм.

Сейчас, имея стих под рукой, легко формулировать, но как трудно было тогда его начинать.

Работа совпала как раз с моими раз'ездами по провинции и чтением лекций. Около трех месяцев я изо дня в день возвращался к теме и не мог придумать ничего путного. Лезла всякая чертовщина с синими лицами и водопроводными трубами. За три месяца я не придумал ни единой строки. Только от ежедневного просеивания слов отсеивались заготовки — рифмы, в роде «в иной — пивной». «На постов — по сто». Уже под'езжая к Москве, я понял, что трудность и долготь писания — в чересчур большом соответствии описываемого с личкой обстановкой.

Те же номера, те же трубы и та же вынужденная одинокость.

Обстановка заворачивала в себя, не давала выделиться, не давала ни ощущений, ни слов, нужных

для клеймения, для отрицания, не давала данных для призыва бодрости.

Отсюда почти правило: для делания поэтической вещи необходима перемена места или времени.

Точно так, например, в живописи, зарисовывая какой-нибудь предмет, вы должны отойти на расстояние, равное тройной величине предмета. Не выполнив этого, вы просто не будете видеть изображаемой вещи.

Чем вещь или событие больше, тем и расстояние, на которое надо отойти, будет больше. Слабосильные топчутся на месте и ждут, пока событие пройдет, чтоб его отразить, мощные забегают настолько же вперед, чтоб тащить понятое время.

Описание современности действующими лицами сегодняшних боев всегда будет неполно, даже неверно, во всяком случае, односторонне.

Очевидно, такая работа — сумма, результат двух работ — записей современника и обобщающей работы грядущего художника. В этом трагедия революционного писателя — можно дать блестящий протокол, например, «Неделя» Либединского, и безнадежно сфальшивить, взявшись за обобщения без всякой дистанции. Если не дистанции времени и места, то хотя бы головы.

Так, например, уважение, оказываемое «поэзии» в ущерб фактам и хронике, заставило рабкоров выпустить сборник «Лепестки» со стихами, в роде:

Я — пролетарская пушка,
Стреляю туда и сюда.

В этом урок: 1) бросим бред с разворачиванием «эпических полотен» во время баррикадных боев — все полотно раздерут; 2) ценность фактического материала (отсюда и интерес к корреспонденциям рабселькоров) во время революции должна тарифицироваться выше, во всяком случае, не ниже, чем так называемое «поэтическое произведение». Скороспелая поэтизация только выхолащивает и коверкает материал. Все учебники поэзии а ля Шенгели вредны потому, что они не выводят поэзию из материала, т.е. не дают эссенции фактов, не сжимают фактов до того, пока не получится пресованное, сжатое, экономное слово, а просто накидывают какую-нибудь старую форму на ювый факт. Форма чаще всего не по росту: или факт совсем затеряется, как блоха в брюках, например, Радимовские поросята в его греческих, приспособленных для «Илиад», пентаметрах,—или факт выпирает из поэтической одежды и делается смешным, вместо величественного. Так выглядят, например, у Кириллова «Матросы», шествующие в раздирающемся по швам 4-стопном поношенном амфибрии.

Перемена плоскости, в которой совершился тот или иной факт, расстояние — обязательно. Это не значит, конечно, что поэт должен сидеть у моря и ждать погоды, пока пройдет мимо время. Он должен подгонять время. Медленный ход времени заменить переменной места, в день, проходящий фактически, пропускать столетие в фантазии.

Для легких, для мелких вещей такие перемеще-

ние можно и надо делать (да оно так и само делается) искусственно.

Хорошо начинать писать стих о первом мае этак в ноябре и в декабре, когда этого мая действительно до зарезу хочется.

Чтобы написать о тихой любви, поезжайте в автобусе № 7 от Лубянской площади до площади Ногина. Эта отвратительная тряска лучше всего оттенит вам прелесть другой жизни. Тряска необходима для сравнения.

Время нужно и для выдержки уже написанной вещи.

Все стихи, которые я писал на немедленную тему при самом большом душевном подъеме, нравившиеся самому при выполнении, все же через день казались мне мелкими, не сделанными, однобокими. Всегда что-нибудь ужасно хочется переделать.

Поэтому, закончив какую-нибудь вещь, я запираю ее в стол на несколько дней, через несколько вынимаю и сразу вижу раньше исчезавшие недостатки.

Заработался.

Это опять-таки не значит, что надо вещи делать только несвоевременные. Нет. Именно своевременные. Я только останавливаю внимание поэтов на том, что считающиеся легкими агитки на самом деле требуют самого напряженного труда и различных ухищрений, возмещающих недостаток времени.

Даже готовя смешную агит-вещь, надо ее, например, переписывать с черновика вечером, а не утром.

Даже пробежав раз глазами утром, видишь много, легко исправляемого. Если перепишите утром — большинство скверного там и останется. Умение создавать расстояния и организовывать время (а не ямбы и хорей) должны быть внесены, как основные правила всякого производственного поэтического учебника.

Вот почему стих об Есенине я двинул больше на маленьком перегоне от Лубянского проезда до Чаеуправления, на Мясницкой (шел погашать аванс), чем за всю мою поездку. Мясницкая была резким и нужным контрастом после одиночества номеров, — мясницкое многолюдие после провинциальной тишины, возбуждение и бодрость автобусов, авто и трамваев, а кругом, как вызов старым лучинным деревьям — электротехнические конторы.

Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтоб не мешать мычанию, то помычиваю быстрее в такт шагам.

Так обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова.

Некоторые слова просто отскакивают и не возвращаются никогда, другие задерживаются, переворачиваются и выворачиваются по несколько десятков раз, пока не чувствуешь, что слово стало на место (это чувство, развиваемое вместе с опытом, и называется талантом). Первым чаще всего является главное слово — главное слово, характери-

зующее смысл стиха, или слово, подлежащее рифмовке. Остальные слова приходят и вставляются в зависимости от главного. Когда уже основное готово, вдруг выступает ощущение, что ритм рвется — нехватает какого-то слога, звучика. Начинаешь снова перекраивать все слова, и работа доводит до иступления. Как будто сто раз примеряется на зуб не сажающаяся коронка и, наконец, после сотни примерок ее нажали, и она села. Сходство для меня усугубляется еще и тем, что когда, наконец, эта коронка «села», у меня аж слезы из глаз (буквально) от боли и от облегчения.

Откуда приходит этот основной гул-ритм — неизвестно. Для меня это всякое повторение во мне звука, шума, покачивания, или даже, вообще, повторение каждого явления, которое я выделяю звуком. Ритм может принести и шум повторяющегося моря, и прислуга, которая ежеутренне хлопает дверью и, повторяясь, плетется, шлепая в моем сознании, и даже вращение земли, которое у меня, как в магазине наглядных пособий, карикатурно чередуется и связывается обязательно с посвистыванием раздуваемого ветра.

Старание организовать движение, организовать звуки вокруг себя, находя ихний характер, ихние особенности, это одна из главных постоянных поэтических работ — ритмические заготовки. Я не знаю, существует ли ритм вне меня или только во мне, скорей всего — во мне. Но для его пробуждения должен быть толчок, — так от неизвестно какого скрипа начинает гудеть в брюхе у рояля, так, грозя

обвалиться, раскачивается мост от одновременного муравьиного шага.

Ритм, это — основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество. Магнетизм и электричество, это — виды энергии. Ритм может быть один во многих стихах, даже во всей работе поэта, и это не делает работу однообразной, так как ритм может быть до того сложен и трудно оформляем, что до него не доберешься и несколькими большими поэмами.

Поэт должен развивать в себе именно это чувство ритма и не заучивать чужие размерчики; ямб, хорей, даже канонизированный свободный стих, это — ритм, приспособленный для какого-нибудь конкретного случая, и именно — только для этого конкретного случая годящийся. Так, например, магнитная энергия, отпущенная на подковку, будет притягивать стальные перышки и ни к какому другому делу ее не приспособишь.

Из размеров я не знаю ни одного. Я просто убежден для себя, что для героических или величественных передач надо брать длинные размеры с большим количеством слогов, а для веселых — короткие. Почему-то с детства (лет с девяти) вся первая группа ассоциируется у меня с

Вы жертвою пали в борьбе роковой...

а вторая — с

Отречемся от старого мира...

Курьезно. Но, честное слово, это так.

Размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами, словами, выдвигаемыми целевой установкой (все время спрашиваешь себя: а то ли это слово? А кому я его буду читать? А так ли оно поймется? и т. д.), словами, контролируруемыми высшим тактом, способностями, талантом.

Сначала стих Есенину просто мычался, приблизительно, так:

та-ра-ра (ра ра) ра, ра ра, ра (ра ра)
ра-ра-ри (ра ра ра) ра ра (ра ра ра ра),
ра-ра-ра (ра-ра ра ра ра ра ри)
ра-ра-ра (ра ра-ра) ра ра (ра) ра ра.

Потом выясняются слова:

Вы ушли ра ра ра ра ра в мир иной.
Может быть, летите ра ра ра ра ра ра.
Ни аванса вам, ни бабы, ни пивной.
Ра ра ра (ра ра ра ра) трезвость.

Десятки раз повторяю, прислушиваясь к первой строке:

Вы ушли ра ра ра в мир иной
и т. д.

Что ж это за «ра ра ра» проклятая, и что же, вместо нее, вставить? Может быть, оставить без всякой «рарары».

Вы ушли в мир иной.

Нет! Сразу вспоминается какой-то слышанный стих:
Бедный конь в поле пал.

Какой же тут конь! Тут не лошадь, а Есенин. Да и без этих слогов какой-то оперный галоп получается, а эта «ра ра ра» куда возвышеннее. «Ра ра ра» вы-

кидывать никак нельзя — ритм правильный. Начиная подбирать слова.

Вы ушли, Сережа, в мир иной...
Вы ушли бесповоротно в мир иной.
Вы ушли, Есенин, в мир иной.

Какая из этих строчек лучше?

Все дрянь! Почему?

Первая строка фальшива из-за слова «Сережа». Я никогда так амикошонски не обращался к Есенину, и это слово недопустимо и сейчас, так как оно поведет за собой массу других фальшивых, несвойственных мне и нашим отношениям словечек: «ты», «милый», «брат» и т. д.

Вторая строка плоха потому, что слово «бесповоротно» в нем не обязательно, случайно, вставлено только для размера: оно не только не помогает, ничего не объясняет, оно просто мешает. Действительно, что это за «бесповоротно»? Разве кто-нибудь умирал «поворотом»? Разве есть смерть со срочным возвратом?

Третья строка не годится своей полной серьезностью (целевая установка постепенно вбивает в голову, что это недостаток всех трех строк). Почему эта серьезность недопустима? Потому, что она дает повод приписать мне веру в существование загробной жизни в евангельских тонах, чего у меня нет — это раз, а, во-вторых, эта серьезность делает стих просто погребальным, а не тенденциозным — затемняет целевую установку. Поэтому я ввожу слова «как говорится».

«Вы ушли, как говорится, в мир иной». Строка сделана — «как говорится», не будучи прямой насмешкой, тонко снижает патетику стиха и одновременно устраняет всяческие подозрения по поводу веры автора во все загробные ахинеи. Строка сделана и сразу становится основной, определяющей все четверостишие, — его нужно сделать двойственным, не приплясывать по поводу горя, а с другой стороны не распускать слезоточивой нуди. Надо сразу четверостишие перервать пополам: две торжественные строки, две разговорные, бытовые, контрастом оттеняющие друг друга. Поэтому сразу, согласно с моим убеждением, что для строк повеселей надо пообрезать слога, я взялся за конец четверостишия.

Ни аванса вам, ни бабы, ни пивной,
ра ра ра ра ра ра ра трезвость.

Что с этими строками делать? Как их урезать? Урезать надо «ни бабы». Почему? Потому что эти «бабы» живы. Называть их так, когда с большой нежностью им посвящено большинство есенинской лирики — бестактно. Поэтому и фальшиво, поэтому и не звучит. Осталось:

Ни аванса вам, ни пивной.

Пробую пробормотать про себя — не получается. Эти строки до того отличны от первых, что ритм не меняется, а просто ломается, рвется. Перерезал, что же делать? Не достает какого-то слога. Эта строка, выбившись из ритма, стала фальшивой и с другой стороны — со смысловой. Она недоста-

точно контрастна, и затем взваливает все «авансы и пивные» на одного Есенина в то время, как они одинаково относятся ко всем нам.

Как же сделать эти строки еще более контрастными и вместе с тем обобщенными?

Беру самое простонародное:

нет тебе ни дна, ни покрывки,
нет тебе ни аванса, ни пивной.

В самой разговорной, в самой вульгарной форме говорится:

ни тебе дна, ни покрывки,
ни тебе аванса, ни пивной.

Строка стала на место и размером и смыслом. «Ни тебе» еще больше законтрастировало с первыми строками, а обращение в первой строке «Вы ушли», а в третьей «ни тебе» — сразу показало, что авансы и пивные вставлены не для унижения есенинской памяти, а как общее явление. Эта строка явилась хорошим разбегом для того, чтобы выкинуть все слога перед «трезвость», и эта трезвость явилась как бы решением задачи. Поэтому четверостишие располагает к себе даже ярых приверженцев Есенина, оставаясь по существу почти издевательским.

Четверостишие в основном готово, остается только одна строка, незаполненная рифмой.

Вы ушли, как говорится, в мир иной,
Может быть, лежите ра-ра-ра-ра,
Ни тебе аванса, ни пивной—
Трезвость.

Может быть, можно оставить не зарифмованной? Нельзя. Почему? Потому, что без рифмы (понимая рифму широко) стих рассыплется.

Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе.

Обыкновенно рифмой называют созвучие последних слов в двух строках, когда один и тот же ударный гласный и следующие за ним звуки приблизительно совпадают.

Так говорят все и, тем не менее, это ерунда.

Концевое созвучие, рифма, это только один из бесконечных способов связывать строки, кстати сказать, самый простой и грубый.

Можно рифмовать и начала строк:

улица—
лица у догов годов резче,

и т. д.

Можно рифмовать конец строки с началом следующей:

Угрюмый дождь сносил глаза,
а за решеткой, четкой

и т. д.

Можно рифмовать конец первой строки и конец второй одновременно с последним словом третьей или четвертой строки:

Среди ученых шеренг
еле-еле
в русском стихе разбирался Шенгели

и т. д., и т. д. до бесконечности.

В моем стихе необходимо зарифмовать слово «резвость».

Первыми, пришедшими в голову, будут слова, в роде «резвость», например:

Вы ушли, как говорится, в мир иной.
Может быть, лежите... знаю вашу резвость!
Ни тебе аванса, ни пивной —
Трезвость.

Можно эту рифму оставить? Нет. Почему? Во-первых,— потому что это рифма чересчур полная, чересчур прозрачная. Когда вы говорите «резвость», то рифма «резвость» напрашивается сама собою и, будучи произнесенной, не удивляет, не останавливает вашего внимания. Такова судьба почти всех однородных слов, если рифмуется глагол с глаголом, существительное с существительным, при одинаковых корнях или падежах и т. д. Слово «резвость» плохо еще и тем, что оно вносит элемент насмешки уже в первые строки, ослабляя, таким образом, всю дальнейшую контрастность. Может быть, можно облегчить себе работу, заменив слово «резвость» каким-нибудь легче рифмуемым, или не ставить «резвость» в конец строки, а дополнить строку несколькими слогами, например: «резвость, тишь»?.. По-моему, этого делать нельзя — я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало. В результате, моя рифмовка почти всегда необычайна и уж во всяком случае до меня не употреблялась, и в словаре рифм ее нет.

Рифма связывает строки, поэтому ее материал должен быть еще крепче, чем материал, пошедший на остальные строки.

Взяв самые характерные звуки рифмуемого слова «резв», повторяю множество раз про себя, «прислушиваясь ко всем ассоциациям»: «рез», «резв», «резерв», «влез», «врез», «врезв», «врезываясь». Счастливая рифма найдена. Глагол — да еще торжественный!

Но вот беда, в слове «трезвость», хотя и не так характерно, как «резв», но все же ясно звучат «т», «сть». Что с ними сделать? Надо ввести аналогичные буквы и в предыдущую строку.

Поэтому слово «может быть» заменяется словом «пустота», изобилующим и «т», и «ст», а для смягчения «т» оставляется «летите», звучащее отчасти, как «летытье».

И вот окончательная редакция:

Вы ушли, как говорится, в мир иной.
Пустота — летите, в звезды врезываясь...
Ни тебе аванса, ни пивной —
Трезвость.

Разумеется, я чересчур опрощаю, схематизирую и подчиняю мозговому отбору поэтическую работу. Конечно, процесс писания окольной, интуитивней. Но в основе работа все-таки ведется по такой схеме.

Первое четверостишие определяет весь дальнейший стих. Имея в руках такое четверостишие, я уже прикидываю, сколько таких нужно по данной теме, и как их распределить для наилучшего эффекта (архитектоника стиха).

Тема большая и сложная, придется потратить на нее таких четверостиший, шестистиший да двухстиший-кирпичей штук 20—30.

Наработав, приблизительно, почти все эти кирпичи, я начинаю их примерять, ставя то на одно, то на другое место, прислушиваясь, как они звучат, и стараясь представить себе производимое впечатление.

Попробирив и продумав, решаю: сначала надо заинтересовать всех слушателей двойственностью, при которой неизвестно, на чьей я стороне, затем надо отобрать Есенина у пользующихся его смертью в своих выгодах, надо выхвалить его и обелить так, как этого не смогли его почитатели, «загоняющие в холм тупые рифмы». Окончательно надо завоевать сочувствие аудитории, обрушившись на опошлявающих есенинскую работу, тем более, что они опошлявают и всякую другую, за какую бы ни взялись,— на всех этих Собиновых, быстро ведя слушателя уже легкими двухстрочиями. Завоевав аудиторию, выхватив у нее право на совершенное Есениным и вокруг него, неожиданно пустить слушателя по линии убеждения в полной нестоящести, незначительности и неинтересности есенинского конца, перефразировав его последние слова, придав им обратный смысл.

Примитивным рисуночком получится такая схема: имея основные глыбы четверостиший и составив общий архитектурный план, можно считать основную творческую работу выполненной.

Далее идет сравнительно легкая техническая обработка поэтической вещи.

Надо довести до предела выразительность стиха. Одно из больших средств выразительности — образ. Не основной образ-видение, который возникает в начале работы, как первый туманный еще ответ на социальный заказ. Нет, я говорю о вспомогательных образах, помогающих вырастать этому главному. Этот образ — одно из всегдашних средств поэзии и течения, как, например, имажинизм. Делавшие его целью, обрекали себя по существу на разработку только одной из технических сторон поэзии.

Способы выделки образа бесконечны.

Один из примитивных способов делания образа, это — сравнения. Первые мои вещи, например: «Облако в штанах», были целиком построены на сравнениях, все «как, как и как». Не эта ли примитивность заставляет поздних ценителей считать «Облако» моим «кульминационным» стихом? В позднейших вещах и в моем «Есенине», конечно, эта примитивность выведена. Я нашел только одно сравнение: «утомительно и длинно, как Доронин».

Почему, как Доронин, а не как расстояние до луны, например? Во-первых, взято сравнение из литературной жизни потому, что вся тема литературская. А, во-вторых, — «Железный пахарь» (так, кажется?) длиннее дороги до луны, потому что дорога эта нереальна, а «Железный пахарь», к сожалению, реален, а затем дорога до луны показалась бы короче своей новизной, а 4.000 строк Доронина по-

ражают однообразием 16 тысяч раз виденного словесного и рифменного пейзажа. А затем — и образ должен быть тенденциозен, т.-е., разрабатывая большую тему, надо и отдельные образишки, встречающиеся по пути, использовать для борьбы, для литературной агитации.

Распространеннейшим способом делания образа является также метафоризирование, т.-е. перенос определений, являвшихся до сего времени принадлежностью только некоторых вещей, и на другие слова, вещи, явления, понятия.

Например, метафоризирована строка:

И несут стихов заупокойный лом.

Мы знаем — железный лом, шоколадный лом. Но как определить поэтическую труху, оставшуюся непримененной, не нашедшей себе употребления после других поэтических работ? Конечно, это лом стихов, стиховый лом. Здесь это лом одного рода — заупокойного, это стихов заупокойных лом. Но так эту строку нельзя оставить, так как получается «заупокойных лом», «хлом», читающийся, как «хлам», и искажающий этим т. н. сдвигом всю смысловую сторону стиха. Это очень частая небрежность.

Например, в лирическом стихотворении Уткина, помещенном недавно в «Прожекторе», есть строка:

не придет он так же вот,
как на зимние озера летний лебедь не придет.

Получается определенный «живот».

Наиболее эффектным является первая строка

стиха, выпущенного Брюсовым в первые дни войны в журнале «Наши дни»:

Мы ветераны, мучат нас раны.

Этот сдвиг уничтожается, давая одновременно простейшее и наиболее четкое определение расстановкой слов —

стихов заупокойный лом.

Один из способов делания образа, наиболее применяемый мною в последнее время, это — создание самых фантастических событий — фактов, подчеркнутых гиперболой.

Чтобы врассыпную разбежался Коган,
встреченных увеча пиками усов.

Коган становится, таким образом, собирательным, что дает ему возможность бежать врассыпную, а усы превращаются в пики, а чтобы эту пиковость усугубить, валяются кругом искалеченные усами.

Способы образного построения варьируются (как и вся остальная стихотворная техника) в зависимости от пресыщенности читателя той или другой формой.

Может быть обратная образность, т.е. такая, которая не только не расширяет сказанного воображением, а, наоборот, старается втиснуть впечатление от слов в нарочно ограниченные рамки. Например, у моей старой поэмы «Война и Мир»:

В гниющем вагоне на 40 человек —
4 ноги.

На таком цифровом образе построены многие из вещей Сильвинского.

Затем идет работа над отбором словесного материала. Надо точно учитывать среду, в которой развивается поэтическое произведение, чтобы чуждое этой среде слово не попало случайно.

Например, у меня была строка:

Вы такое, МИЛЫЙ МОЙ, умели.

«Милый мой» — фальшиво, во-первых, потому, что оно идет вразрез с суровой обличительной обработкою стиха; во-вторых — этим словом никогда не пользовались мы в нашей поэтической среде. В-третьих, это — мелкое слово, употребляемое обычно в незначительных разговорах, применяемое, скорее для затушовки чувства, чем для оттенения его; в-четвертых, — человеку, действительно размякшему от горести, свойственно прикрываться словом поглубже. Кроме того, это слово не определяет, что человек умел — что умели?

Что Есенин умел? Сейчас большой спрос, пристальный и восхищенный взгляд на его лирику; литературное же продвижение Есенина шло по линии т. н. литературного скандала (вещи не обидной, а весьма почтенной, являющейся отголоском, боковой линией знаменитых футуристических выступлений), а именно — эти скандалы были при жизни литературными вехами, этапами Есенина.

Как не подходило бы к нему при жизни:

Вы такое петь душе умели.

Есенин не пел (по существу, он, конечно, цыганогитаристый, но его поэтическое спасение в том, что он хоть при жизни не так воспринимался и

в его томах есть десяток и поэтически новых мест). Есенин не пел, он грубил, он загибал. Только после долгих размышлений я поставил это «загибать», как бы ни кривило такое слово воспитанников литературных публичных домов, весь день слушающих сплошные загибы и мечтающих в поэзии отвести душу на сиренях, персях, трелях, аккордах и ланитах. Без всяких комментариев приведу постепенную обработку слов в одной строке:

- 1) наши дни к веселью мало оборудованы;
- 2) наши дни под радость мало оборудованы;
- 3) наши дни под счастье мало оборудованы;
- 4) наша жизнь к веселью мало оборудована;
- 5) наша жизнь под радость мало оборудована;
- 6) наша жизнь под счастье мало оборудована;
- 7) для веселий планета наша мало оборудована;
- 8) для веселостей планета наша мало оборудована;
- 9) не особенно планета наша для веселий оборудована;
- 10) не особенно планета наша для веселья оборудована;
- 11) планетишка наша к удовольствиям не очень оборудована;

и, наконец, последняя, 12-я—

- 12) для веселия планета наша мало оборудована.

Я мог бы произнести целую защитительную речь в пользу последней из строк, но сейчас удовлетворюсь простым списыванием этих строк с черновика для демонстрирования, сколько надо работы класть на выделку нескольких слов.

К технической обработке относится и звуковое качество поэтической вещи — сочетание слова со словом. Эта «магия слов», это — «быть может, все в жизни лишь средство для ярко певучих стихов»,

эта звуковая сторона кажется также многим самоцелью поэзии, это опять-таки низведение поэзии до технической работы. Переборщенность созвучий, аллитераций и т. п., через минуту чтения создает впечатление пресыщенности.

Например, Бальмонт:

Я вольный ветер, я вечно вею,
волную волны, и т. д.

Дозировать аллитерацию надо до чрезвычайности осторожно и по возможности не выпирающими наружу повторами. Пример ясной аллитерации в моем есенинском стихе, строка:

Где он, бронзы звон или гранита грань...

Я прибегаю к аллитерации для обрамления, для еще большей подчеркнутости важного для меня слова. Можно прибегать к аллитерации для простой игры словами, для поэтической забавы, старые (для нас старые) поэты пользовались аллитерацией главным образом для мелодичности, для музыкальности слова, и поэтому применяли часто наиболее для меня ненавистную аллитерацию — звукоподражательную. О таких способах аллитерирования я уже говорил, упоминая о рифме.

Конечно, не обязательно уснащать стих вычурными аллитерациями и сплошь его небывало зарифмовать. Помните всегда, что режим экономии в искусстве — всегдашнее важнейшее правило каждого производства эстетических ценностей. Поэтому, сделав основную работу, о которой я говорил вначале, многие эстетические места и вычурности надо созна-

тельно притушевывать для выигрыша блеска другими местами.

Можно, например, полурифмовать строки, связать не лезущий в ухо глагол с другим глаголом, чтобы подвести к блестящей громкогромающей рифме.

Этим лишний раз подчеркивается относительность всех правил писания стихов.

К технической работе относится и интонационная сторона поэтической работы.

Нельзя работать вещь для функционирования в безвоздушном пространстве или, как это часто бывает с поэзией, в чересчур воздушном.

Надо всегда иметь перед глазами аудиторию, к которой этот стих обращен. В особенности важно это сейчас, когда главный способ общения с массой — это эстрада, голос, непосредственная речь.

Надо в зависимости от аудитории брать интонацию убеждающую или просительную, приказывающую или вопрошающую.

Большинство моих вещей построено на разговорной интонации. Но, несмотря на обдуманность, и эти интонации не строго-настрого установленная вещь, а обращения сплошь да рядом меняются мной при чтении, в зависимости от состава аудитории. Так, например, печатный текст говорит немного безразлично, в расчете на квалифицированного читателя:

Надо вырвать радость у грядущих дней.

Иногда в эстрадном чтении я усиливаю эту строку до крика:

Лозунг:

вырви радость у грядущих дней!

Поэтому не стоит удивляться, если будет кем-нибудь и в напечатанном виде дано стихотворение с аранжировкой его на несколько различных настроений, с особыми выражениями на каждый случай.

Сделав стих, предназначенный для печати, надо учесть, как будет восприниматься напечатанное, именно как напечатанное. Надо принять во внимание среднесть читателя, надо всяческим образом приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке ее делатель. Наша обычная пунктуация с точками, с запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение.

Размер и ритм вещи значительнее пунктуации, и они подчиняют себе пунктуацию, когда она берется по старому шаблону:

Все-таки все читают стих Алексея Толстого:

Шибанов молчал. Из пронзенной ноги
Кровь алым струилася током,

как

Шибанов молчал из пронзенной ноги...

Дальше:

Довольно, стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться

читается, как провинциальный разговорчик:

Довольно стыдно мне...

Чтобы читалось так, как думал Пушкин, надо разделить строку так, как делаю я:

Довольно,
стыдно мне...

При таком делении на полустрочия ни смысловой, ни ритмической путаницы не будет. Раздел строчек часто диктуется и необходимостью вбить ритм безошибочно, так как наше конденсированное экономическое построение стиха часто заставляет выкидывать промежуточные слова и слоги, и если после этих слогов не сделать остановку, часто большую, чем между строками, то ритм оборвется.

Вот почему я пишу:

Пустота...
Летите,
в звезды врезываясь.

«Пустота» стоит отдельно, как единственное слово, характеризующее небесный пейзаж. «Летите» стоит отдельно, дабы не было повелительного наклонения: «Летите в звезды», и т. д.

Одним из серьезных моментов стиха, особенно, тенденциозного, декламационного, является концовка. В эту концовку обычно ставятся удачнейшие строки стиха. Иногда весь стих переделываешь, чтобы только была оправдана такая перестановка.

В стихе о Есенине такой концовкой, естественно, явилась перефразировка последних есенинских строчек.

Они звучат так:

Есенинское —

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

Мое —

В этой жизни помирать нетрудно,
Сделать жизнь значительно трудней.

На всем протяжении моей работы всего стихотворения я все время думал об этих строках. Работая другие строки, я все время возвращался к этим — сознательно или бессознательно.

Забыть, что нужно сделать именно это — невозможно никак, поэтому я не записывал этих строк, а делал их наизусть (как раньше все и как теперь большинство из моих ударных стихотворений).

Поэтому не представляется возможным учесть количество переработок; во всяком случае, вариантов этих двух строк было не менее 50—60.

Бесконечно разнообразны способы технической обработки слова, говорить о них бесполезно, так как основа поэтической работы, как я неоднократно здесь упоминал, именно в изобретении способов этой обработки, и именно эти способы делают писателя профессионалом. Талмудисты поэзии, должно быть, поморщатся от этой моей книги, они любят давать готовые поэтические рецепты. Взять такое-то содержание, облечь его в поэтическую форму, ямб или хорей, зарифмовать кончики, подпустить аллитерацию, начинить образами, — и стих готов.

Но это простое рукоделие кидают, будут кидать (и хорошо делают, что кидают) во все сорные корзины всех редакций.

Человеку, который в первый раз взял в руки перо и хочет через неделю писать стихи, такому моя книга не нужна.

Моя книга нужна человеку, который хочет, не смотря ни на какие препятствия, быть поэтом, человеку, который, зная, что поэзия — одно из труднейших производств, хочет осознать для себя и для передачи некоторые кажущиеся таинственными способы этого производства.

В роде выводов:

1) Поэзия — производство. Труднейшее, сложнейшее, но производство.

2) Обучение поэтической работе, это — не изучение изготовления определенного, ограниченного типа поэтических вещей, а изучение способов всякой поэтической работы, изучение производственных навыков, помогающих создавать новые.

3) Новизна, новизна материала и приема обязательна для каждого поэтического произведения.

4) Работа стихотворца должна вестись ежедневно для улучшения мастерства и для накопления поэтических заготовок.

5) Хорошая записная книжка и умение обращаться с нею важнее умения писать без ошибок подходящими размерами.

6) Не надо пускать в ход большой поэтический завод для выделки поэтических зажигалок. Надо

отворачиваться от такой нерациональной поэтической мелочи. Надо браться за перо только тогда, когда нет иного способа говорить, кроме стиха. Надо вырабатывать готовые вещи только тогда, когда чувствуешь ясный социальный заказ.

7) Чтоб правильно понимать социальный заказ, поэт должен быть в центре дел и событий. Знание теории экономики, знание реального быта, внедрение в научную историю для поэта — в основной части работы — важнее, чем схоластические учебнички молящихся на старье профессоров-идеалистов.

8) Для лучшего выполнения социального заказа надо быть передовым своего класса, надо вместе с классом вести борьбу на всех фронтах. Надо разбить вдребезги сказку об аполитичном искусстве. Эта старая сказка возникает сейчас в новом виде под прикрытием болтовни о «широких эпических полотнах» (сначала эпический, потом объективный и, наконец, беспартийный), о большом стиле (сначала большой, потом возвышенный и, наконец, небесный) и т. д., и т. д.

9) Только производственное отношение к искусству уничтожит случайность, беспринципность вкусов, индивидуализм оценок. Только производственное отношение поставит в ряд различные виды литературного труда: и стих, и рабкоровскую заметку. Вместо мистических рассуждений на поэтическую тему, даст возможность точно подойти к назревшему вопросу поэтической тарификации и квалификации.

10) Нельзя придавать выделке, так наз. техниче-

ской обработке, самодовлеющую ценность. Но именно эта выделка делает поэтическое произведение годным к употреблению. Только разница в этих способах обработки делает разницу между поэтами, только знание, усовершенствование, накопление, разнообразивание литературных приемов делает человека профессионалом-писателем.

11) Бытовая поэтическая обстановка так же влияет на создание настоящего произведения, как и все другие факторы. Слово «богема» стало нарицательным для всякой художественно-обывательской бытовщины. К сожалению, борьба эта часто велась со словом и только со словом. Реально налицо атмосфера старого литературного индивидуального карьеризма, мелких злобных кружковых интересов, взаимное подсиживание, подмена понятия «поэтический» понятием «расхлябанный», «подвыпивший», «забулдыга» и т. д. Даже одежда поэта, даже его домашний разговор с женой должен быть иным, определяемым всем его поэтическим производством.

12) Мы, леффы, никогда не говорим, что мы единственные обладатели секретов поэтического творчества. Но мы единственные, которые хотим вскрыть эти секреты, единственные, которые не хотят творчество спекулятивно окружить художественно-религиозным поклонением.

Моя попытка — слабая попытка одиночки, только пользующегося теоретическими работами моих товарищей словесников.

Надо, чтоб эти словесники перевели свою работу на современный материал и непосредственно помогли дальнейшей поэтической работе.

Мало этого.

Надо, чтоб органы просвещения масс перетряхнули преподавание эстетического старья.

ВЫШЛИ В СВЕТ:

- № 53. Б. Савинков — Последние помещики.
- № 54. Ал. Арпу — Электрическое кресло.
- № 55. Д. Крентюков — Микиша.
- № 56. Мих. Пришвин — Рассказы.
- № 57. В. Вересаев — Рассказы.
- № 58. Эмиль Золя — Праздник в Коквилле.
- № 59. С. Буданцев — Эскадрилья всемирной коммюны.
- № 60. Матэ Залка — Рассказ о венгерском солдате.
- № 61. Мих. Зощенко — Собачий нюх.
- № 62. В. Джекобе — Выселение полицейского.
- № 63. Борис Гусман — Поэты.
- № 64. И. Бабель — Любка Козак.
- № 65. В. Казин — Избранные стихи.
- № 66. Артем Веселый — Реки огненные.
- № 67. Илья Ренц — Современный кудесник.
- № 68. Ю. Либединский — В коллективе.
- № 69. Ал. Перовский — Пласты.
- № 70. Ефим Зозуля — Рассказ об Аке и человечестве.
- № 71. М. Горький — 26 и одна.
- № 72. В. Юрепова — Актрисы.
- № 73. Л. Н. Толстой — Петр I (неизд. работы).
- № 74. Ю. Волин — Красная мельница.
- № 75. Вл. Кириллов — Пролетарские поэты.
- № 76. С. Штрайх — Заговор и восстание декабристов.
- № 77. Д. Фридман — Мендель Маранц.
- № 78. Ф. Леонтьев — Усталость.
- № 79. Бела Иллеш — Золотой гусь.
- № 80. Г. Гаунтман — Масленица.
- № 81. В. Реймонт — Где правда?
- № 82. М. Рафаил — Рабкоры и селькоры.
- № 83. П. Шнур и О. М. Граф — Рабочая Германия.
- № 84. А. Аросев — Октябрьские рассказы.
- № 85. Л. Н. Толстой — Работа над романом «Декабристы».
- № 86. К. Тренев — Затерянная криница.
- № 87. Н. Асеев — Фантастические рассказы.
- № 88. А. Свирский — Вечные странники.
- № 89. Г. Никифоров — Снизу вверх.
- № 90. Б. Рейзин — Рассказы.
- № 91. И. Соколов-Микитов — Былицы.
- № 92. Л. Авербах — Большевицкая весна.
- № 93. П. Ширяев — К баррикадам.
- № 94. Мих. Зощенко — Рассказы.
- № 95. Б. Савинков — Неизданные письма и записки.
- № 96. Гюи-де-Мопассан — Деревянные башмаки.
- № 97. Леонард Меррик — Окровавленное сердце.
- № 98. И. Новиков — Крушение чисел.

- № 99. Ал. Равитников — Галифе.
- № 100. О. Леонидов — М. В. Фрунзе.
- № 101. А. Ильин-Женевский — Международный шахматный турнир.
- № 102. И. С. Зильберштейн — Из бумаг Пушкина.
- № 103. Д. Фридман — Надельсон и Шнапс.
- № 104. Анатоль Франс — Последние страницы.
- № 105. Б. Волин — Царские послы о 1905 г.
- № 106. Мария Кюри — Пьер Кюри.
- № 107. Леонид Гроссман — Крепостные поэты.
- № 108. Л. Н. Толстой — Война и мир. I часть.
- № 109. » » » II часть.
- № 110. Вера Инбер — Мальчик с веснушками.
- № 111. Л. Н. Толстой — Война и мир III часть.
- № 112. Пьер Амп — Скорый 2638.
- № 113. К. Федин — Рассказы.
- № 114. Б. Волин — Парижская Коммуна по донесениям царского посла.
- № 115. Г. Честертон — Вегетарианская шляпа.
- № 116. А. Аверченко — День делового человека.
- № 117. Ал. Жаров — Избранные стихи.
- № 118. Бернард Шоу — Чудесная месть.
- № 119. Джаованни Папини и др. — Итальянские новеллы.
- № 120. О. Генри — Принц из сказки.
- № 121. А. Зуев — Через сердце.
- № 122. Марсель Мартинэ — Проклятые годы.
- № 123. Д. Фридман — Мендель Маранц меняет квартиру.
- № 124. П. Бляхин — Большевик Мамедка.
- № 125. Ал. Яковлев — Жених полуночный.
- № 126. Д. Фридман — Возвращение Менделя Маранца.
- № 127. Ефим Зозуля — Весенние рассказы.
- № 128. Л. Никулин — Противный случай.
- № 129. В. Александровский — Избранные стихи.
- № 130. М. Колосов — Комсомольские рассказы.
- № 131. Арк. Аверченко — Человек за ширмой.
- № 132. Марк Твен — Почему я подал в отставку.
- № 133. Н. Романов — Юмористические рассказы.
- № 134. В. Гердог — Записки междупалубного пассажира.
- № 135. К. Берковичи — Цыганские рассказы.
- № 136. А. Брагин — А все-таки завертим!
- № 137. Б. Пильняк — Метель.
- № 138. А. Свирикий — Симочка.
- № 139. Э. Толлер — Штурм голода.
- № 140. Г. Уэллс — В морской глубине.
- № 141. Г. Х. Андерсен — Тень.
- № 142. Д. Семеновский — По следам мятежа.
- № 143. Октав Мирбо — Сын земли.
- № 144. Д. Лондон — Встреча.

ЦЕНА КАЖДОЙ КНИЖКИ 15 КОП.

<p>ДЖЕК ЛОНДОН</p> <p>ВСТРЕЧА</p> <p>РАССКАЗЫ</p>  <p>*** ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕНКАМ» № 141 1948 г. 128 стр. 1000 экз.</p>	<p>С. ОБРАДОВИЧ</p> <p>ИЗБРАННЫЕ СТИХИ</p>  <p>*** ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕНКАМ» № 140 1948 г. 128 стр. 1000 экз.</p>	<p>А. МАЛЫШКИН</p> <p>НОЧЬ ПОД КРИВЫМ РОГОМ</p> <p>РАССКАЗЫ</p>  <p>*** ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕНКАМ» № 142 1948 г. 128 стр. 1000 экз.</p>	<p>В. ПРАВДУХИН</p> <p>ФАЗАНЫ</p> <p>ОХОТНИЧЬИ РАССКАЗЫ</p>  <p>*** ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕНКАМ» № 143 1948 г. 128 стр. 1000 экз.</p>
<p>АНАТОЛИЙ МАРЧЕНКО</p> <p>О СЕРГЕЕ Есенине</p> <p>Воспоминания</p>  <p>*** ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕНКАМ» № 144 1948 г. 128 стр. 1000 экз.</p>	<p>ВЛ. БОНЧ-БРУЕВИЧ</p> <p>НЕДАВНЕЕ</p>  <p>*** ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕНКАМ» № 145 1948 г. 128 стр. 1000 экз.</p>	<p>А. П. ЧЕХОВ</p> <p>ДЕЛО СКОПИНСКОГО БАНКА</p> <p>ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕНКАМ»</p>  <p>ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕНКАМ» № 146 1948 г. 128 стр. 1000 экз.</p>	<p>ПАНТЕЛЕЙМОН РОМАНОВ</p> <p>РАССКАЗЫ</p>  <p>ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕНКАМ» № 147 1948 г. 128 стр. 1000 экз.</p>
<p>МИХ. СЛОНИМСКИЙ</p> <p>ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЧЕРНЫША</p>  <p>ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕНКАМ» № 148 1948 г. 128 стр. 1000 экз.</p>	<p>АНДРЕЙ СОБОЛЬ</p> <p>ЛЕГЕНДЫ ВЕЩУЮЩЕГО ЧЕЛОВЕКА</p>  <p>ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕНКАМ» № 149 1948 г. 128 стр. 1000 экз.</p>	<p>КЛОД ФАРРЕР</p> <p>ВОСТОЧНЫЕ РАССКАЗЫ</p>  <p>*** ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕНКАМ» № 150 1948 г. 128 стр. 1000 экз.</p>	<p>ЮРИЙ СОБОЛЕВ</p> <p>АКТЕРЫ</p>  <p>ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕНКАМ» № 151 1948 г. 128 стр. 1000 экз.</p>
<p>И. А. ГОНЧАРОВ</p> <p>НЕИЗВЕСТНЫЕ ГЛАВЫ «ОБРЫВА»</p>  <p>ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕНКАМ» № 152 1948 г. 128 стр. 1000 экз.</p>	<p>А. КУТЕЛЬ</p> <p>ТЕАТРАЛЬНЫЕ РАССКАЗЫ</p>  <p>ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕНКАМ» № 153 1948 г. 128 стр. 1000 экз.</p>	<p>НИКОЛАЙ АСЕВ</p> <p>САМОЕ ЛУЧШЕЕ</p> <p>ИЗБРАННЫЕ СТИХИ</p>  <p>ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕНКАМ» № 154 1948 г. 128 стр. 1000 экз.</p>	<p>МАРИЭТТА ШАГЛЯНИН</p> <p>ТРИ СТАНКА</p> <p>РАССКАЗЫ</p>  <p>ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛЕНКАМ» № 155 1948 г. 128 стр. 1000 экз.</p>

ЦЕНА 15 КОП.

17. 140. 3. 231.

273.8

ПОДПИСКА НА БИБЛИОТЕКУ „ОГОНЕК“

Еженедельно ДВЕ книжки:

1 мес.— 1 р., 3 мес.— 3 р., 6 мес.— 5 р., 1 год—10 р.

А Д Р Е С:

Москва 9, Тверской бульвар, д. 26, телефон 5-51-69.

Акц. Изд. О-во „ОГОНЕК“.