

SLAVISCHE
PROPYLAEN

TEXTE IN NEU- UND NACHDRUCKEN

**МАНИФЕСТЫ И ПРОГРАММЫ
РУССКИХ ФУТУРИСТОВ**

**DIE MANIFESTE UND PROGRAMMSCHRIFTEN
DER RUSSISCHEN FUTURISTEN**



WILHELM FINK VERLAG MÜNCHEN

МАНИФЕСТЫ И ПРОГРАММЫ РУССКИХ ФУТУРИСТОВ

SLAVISCHES PROPYLÄEN

TEXTE IN NEU- UND NACHDRUCKEN

Herausgegeben von Dmitrij Tschizewskij
in Zusammenarbeit mit Dietrich Gerhardt,
Ludolf Müller, Alfred Rammelmeyer
und Linda Sadnik-Aitzetmüller

МАНИФЕСТЫ И ПРОГРАММЫ РУССКИХ ФУТУРИСТОВ

**DIE MANIFESTE UND PROGRAMMSCHRIFTEN
DER RUSSISCHEN FUTURISTEN**

Mit einem Vorwort herausgegeben

von

VLADIMIR MARKOV

WILHELM FINK VERLAG MÜNCHEN

© Wilhelm Fink Verlag, München-Allach
Satz des Kyrillischen: Setzmaschinenbetrieb Leo Andrejeff, München
Satz und Druck: Graphischer Betrieb Eder & Poehlmann, München
Buchbindearbeiten: Rudolf Eimannsberger, München

Preface

Around 1916 Vadim Šeršenevič, an active participant in the futurist movement in Russia, wrote: "It is precisely futurism that began with [poetic] practice, and it is in futurism that we find almost no theory." This statement is only partly correct. The main (and most successful) futurist group, which later came to be called "cubo-futurist", did wait almost three years before publishing their first manifesto, *A Slap into the Face of Public Taste* (Poščecina obščestvennomu vkusu), but all the other groups were not so patient and usually announced their appearance with some kind of declaration. Such was the futurist tradition (however oxymoronic this combination of words sounds) established by Marinetti himself, who raised theoretical declaration to the level of a work of art, and in fact overshadowed with his own manifestoes even the best of his poetry and prose. It should also be stated right here that the lack of ties between Russian and Italian futurism has been greatly exaggerated. Marinetti did influence Russian futurists, and had zealous followers among them.

Šeršenevič was wrong, however, in the second part of his statement, which had been printed in his own theoretical treatise¹ at the time most futurist theory had already been published and certainly known to him. Though their theory is largely inferior, both quantitatively and qualitatively, to that of their predecessors, the Russian Symbolists, it is by no means negligible (as this booklet may prove), and shows, first of all, that Russian futurism was a complex, varied, diffuse, and exasperatingly self-contradictory movement. Still, there is no need to reduce it, as often is the case, to the activities of only one group which produced Chlebnikov and Majakovskij. Actually Russian futurism united all avant-garde poetry of the period under one label. Despite all mutual accusations and continuous efforts to prove that "our" group presented "genuine futurism" while most others were nothing but pretenders, alliances between futurists of different denominations were an easy and common thing, whereas there is no record of collaboration with the other leading post-Symbolist poetic movement of the time, Acmeism. Perhaps the only correct approach is to accept the heterogeneity of futurism and to stop looking for "genuine futurism", i. e. to shun the path of the contemporary critics and the futurists themselves.

Manifestoes in the strict sense of the word were not always concerned with theory. Most of them were largely arrogant and vitriolic attacks on

¹ Vadim Šeršenevič, *Zelenaja ulica. Stat'i i zametki ob iskusstve*. "Plejady", Moskva 1916, S. 80.

preceding and contemporary literature, more often on fellow-futurists; at other times their aim was to *épater les bourgeois*, rather than declare their aesthetics. Therefore the material in this book consists not only of manifestoes, but of essays, prefaces, and polemical writings (although the polemical aspect as such is not emphasized by the compiler). Only pre-revolutionary works are included, since Russian futurism before 1917 is an entity which had a beginning and an end, as well as a more or less definite direction. After the Revolution, despite the fact that many of the participants were futurists veterans, the picture became much more scattered (though no less rich), and with few exceptions (such as Kručenyč), post-revolutionary futurism was based on, but did not necessarily continue, pre-revolutionary futurism.

2.

Futurism in Russia began with the publication, in March or April of 1910, of the almanac *Sadok sudej* (A Trap for Judges), but this book contained no manifestoes and no theory or polemics whatsoever, though the group did call itself unofficially *budetljane*, which means "men of the future" (the neologism invented by Chlebnikov and used by him and some others even after the group began to call itself by other names). However, the first appearance of some futurist poets as a group in a publication with avant-garde claims took place earlier. Two months before *Sadok sudej* appeared, Chlebnikov and the two brothers, David and Nikolaj Burljuk, printed some poetry (including Chlebnikov's famous laughter-poem) in another almanac, *Studija impresionistov* (Studio of Impressionists). This raises an important question concerning the impressionist beginnings of Russian futurism. Impressionism as a literary school has never appeared in Russia, but the word was often and sometimes indiscriminately used, and applied to such literary figures of the past as Anton Čechov and Afanasij Fet, and to our contemporaries, such as Boris Zajcev. Attempts to describe impressionism in literature have been few and varying in success. In this case, however, the picture becomes extremely complicated, because Russian futurists and their fellow-travellers obviously attached a broader meaning to the word "impressionism". It not only contained the familiar features of "lyrical realism", suggestive detail, and fragmentary composition in an effort to capture fleeting moments of reality (as in the works of Elena Guro); it also extended further into the domain of painting, since most of the futurists began as professional impressionist artists, and eventually widened to the rather vague ideas of "new" or "free" art. At any rate, it is hard to avoid this uncomfortable term when one is faced with so many facts. The future futurists called themselves, or at least were very close to those who called themselves, "impressionists". Later they tried to get rid of this quality on their way to a "more genuine" New Art. (Maja-

kovskij was accused of being impressionistic in his early tragedy in verse — by one of his friends² — and Livšic left the group because it was too impressionistic for him.) Since this early phase was never theoretically expounded by a futurist, this book begins with an essay by Dr. Nikolaj Kul'bin which can be considered the creed of impressionism as understood during this period, and is perhaps the first declaration of avant-garde art in Russia. The author, though never a member of a futurist group, was very close to the leading futurists, lectured together with them, and supported some of them materially.

3.

The group of ego-futurists, which originated in St. Petersburg in October, 1911, was in its origins completely independent from the "impressionists", and it was the former who gave currency to the word "futurism". It was created by Igor' Severjanin, who was destined to become a national poetic celebrity about a year afterward, and Konstantin Olimpov, the mentally unbalanced son of Konstantin Fofanov, one of the predecessors of Russian decadence. Almost from the very beginning, the group tried to give a philosophical foundation to their poetry in "The Tables" (*skrižali*), and such attempts never ceased throughout their subsequent history, when Ivan Ignat'ev became simultaneously publisher of ego-futurist editions and the leader of the group. "The Tables" gave way to "The Doctrines", written in September, 1912, by Severjanin and Olimpov, and finally to "The Charter" (*gramota*) in January of 1913. When the latter was published, ego-futurism was beginning its new phase under the leadership of Ignat'ev, Severjanin having broken with the group, and Olimpov standing more or less to one side. During all of 1913 and until his premature death, Ignat'ev remained the only theoretician of ego-futurism, tirelessly explaining its tenets, arguing with other groups, and introducing the reader into the confused history of his group. If in its poetry and the social activities, as well as the day-dreaming, of its members, ego-futurism was a kind of naive neo-romanticism of "fairy tales", "dreams" and "princesses in the forests", as well as a rather clumsy attempt to create a European-looking, Oscar Wilde-inspired dandyism, its theory was much more ambitious, trying as it did to establish creative relationships between Man on the one hand, and God and Universe on the other. It tried to present itself as the latest stage in the development of human thought which extended from Buddha and Jean Jacques Rousseau to Friedrich Nietzsche and Maksim Gor'kij, and it included virtually anything from theosophy to socialism. This ill-digested, pretentious, and semi-literate *mélange* can hardly be taken seriously — and it wasn't — but it was reflected in some of their poetry. More im-

² Michail Matjušin in *Pervyj Žurnal Russkich Futuristov*.

portantly, moreover, it was in many respects a link with the ideals of the poetry of early Russian decadence; thus it shows that there is more unity to the evolution of 20th century Russian poetry than is usually assumed. Another noteworthy fact is that as time went by, Ignat'ev began to de-emphasize ideology and to stress poetic form and verbal experiment, i. e., to follow the same path as other futurist groups.

4.

In the meantime, the group from *Sadok sudej*, which almost disintegrated after their first venture, was back in December, 1912, with the almanac *A Slap into the Face of Public Taste*, containing the famous manifesto of the same title. The aggressive tone of the manifesto and its attacks on everyone from Puškin to its contemporaries, distracted attention from a more important fact. The idea of the "self-oriented word" (*samovitoe slovo*) was proclaimed here for the first time, though at that time its implications and long-range significance were probably not realized, even by those who coined the slogan. For them it primarily meant creation of neologisms, but it also implied that "the word as such" was becoming the main protagonist of poetry, that it was ceasing to be merely the means to express ideas and emotions and that ultimately, poetry could grow directly from language. The people who signed the manifesto called themselves "Hylaea", from the name of the area where Hercules presumably performed his deeds, and which the ancient Greeks placed somewhere in present-day southern Russia. The estate managed by the Burljuks' father, with its patriarchal, almost Homeric way of life, was located in the Cherson area, and it was there where the leaders of the group, which by then had increased its membership, decided to switch from vague impressionism to neo-primitivism with its coarseness, clarity of outlines, and national, folk tradition. All this did not mean, of course, the elimination of impressionism, which continued in the works of Guro and Nikolaj Burljuk. A good example is Vasilij Kamenskij, who even in his bizarre, extreme avant-garde "ironconcrete" poems, hardly resembling poems at all, remained essentially an impressionist. On the other hand, Elena Guro, the least "Hylaeian" member of the group (she even refused to sign the manifesto in *The Slap*), shows in her work some elements of *zaum'*, i. e., a new poetic language invented by the poet and bearing little or no resemblance to his native language (unlike the case with neologisms). Thus the movement, which clearly shows three distinct stages of development — from impressionism, through neo-primitivism, to verbal abstractionism — mixed the elements of all three throughout its history. One consequence of emphasizing the word was attention to visual aspects, and graphics and typography were a central preoccupation, especially in the publications of Aleksej Kručenyč, where the borderline between illustration and text seemed to

disappear, and the letters were either originally written by hand and then mimeographed, or were printed with maximum variety in size and combination. "Hylaea", however, which some time during 1913 accepted the name "futurist" and more specifically, "cubo-futurist", which produced the best futurist poets (Chlebnikov and Majakovskij), and was most regularly in the limelight, had difficulties with theory. Its manifestoes were usually self-contradictory conglomerations composed by many authors and not necessarily endorsed by all signatories in all points. The group simply didn't have a single leader-theoretician who could speak in the name of the movement. People of intellectual stature either had little interest in literary politics or formulation of objectives (like Chlebnikov, who began to write systematically on futurist aesthetics only after the Revolution), or were prevented by the circumstances of life (like Livšic, who spent a whole year in the army where he could not write), and soon drifted away from the group. The remaining members, David Burljuk, Kamenskij, Majakovskij, and Kručenyč, lacked not only the necessary intellectuality, but the education as well, for this kind of activity. Still, the first two dabbled with theory, both rather belatedly — Burljuk in his American exile and Kamenskij, in 1918, in his anarchistic autobiography³, but the results were either naive or muddle-headed. Majakovskij expressed some ideas in a striking and memorable manner in his newspaper articles, which mostly dealt with painting, but they were merely popularizations. In this situation of ungrasped opportunity or sheer inability, Kručenyč, whose background hardly qualified him for the role of theoretician, achieved the most spectacular results in this area. Though never quite taken seriously by his friends, and consistently abused by the critics, who normally dismissed Kručenyč as a militant mediocrity and a poetic "hooligan", he almost singlehandedly took on himself aesthetical polemics, and more importantly, brought the idea of the "self-oriented" word to its conclusion, establishing the foundations of *zaum'* (transrational word), which was an aesthetical, if not necessarily artistic, climax of futurism. In pamphlet after pamphlet (all in all he must have published no less than 150), he scandalized the readers with his incomprehensible or shocking poetry, prose, and criticism (often freely mixed within the same booklet), and through the appearance of his editions. Actually, however, he did more than scandalize the philistines. He provided the only consistent examples of aesthetical polemics with symbolists, and of fruitful collaboration with contemporary modernist artists. The "antipoetical" aspect of futurism, its fight against the past and its movement towards pure-language poetry, in which abstractionism touches the absurd, found in Kručenyč one of its clearest spokesmen. His ideas and practice of *zaum'* finally crystallized during his fruitful sojourn in the Caucasus (Tiflis), which was still not under Bolshevik control, and where he organized the most extreme group within Russian

³ *Ego-moja biografija velikogo futurista "Kitovras"*, M. 1918.

futurism, "41°" (1918—1920). These ideas were soon expressed by him in a manifesto published in 1921 in Baku (already under the Soviets), which is included in this anthology exceptionally.

5.

In discussions of Russian futurism, the grossest simplification is to reduce this movement to the ego- and cubo-factions. Actually there were more groups, and ignoring them leads to a one-sided picture. "The Mezzanine of Poetry" (*Mezonin Poézii*), for example, existed for only four months, and was allied with the Ignat'ev ego-group in St. Petersburg. It also actively opposed the ideas of "Hylaea". Still, it would be wrong to consider it merely a Moscow branch of ego-futurism. Though they shared dandyism with the ego-futurists, they never accepted the latter's metaphysical pretensions (and they were anti-positivist in outlook). The leaders of the "Mezzanine of Poetry", Vadim Šeršenevič (later the head of Soviet Imagism) and Lev Zack who wrote poetry under the name "Chrisanf", and criticism under the name "M. Rossijanskij"), were much more genuinely European in background than the ego-futurists, and their knowledge of French poetry was firsthand. Simplicity of style, clarity of outline, discipline and good manners (so surprising to encounter among futurists), are good proof of their French orientation. They were aesthetes, not rebels, and they never rejected the past. (In fact, Šeršenevič's highest authority, judging by the number of citations, was Puškin.) The most important characteristic of the "Mezzanine of Poetry" was their systematic attempt to enlarge the poetic palette by cultivating non-metrical verse and by trying all possible kinds of unusual rhyme.

Another Moscow futurist group, which recognized Ignat'ev, but fought "Hylaea", called itself "The Centrifuge" (*Centrifuga*). It was a newcomer to the literary scene, making its appearance only at the beginning of 1914, when the signs of disintegration in Russian futurism were only too visible. It is incomprehensible that critics and scholars ignore this group, since it had a relatively long history (its last publication dates from 1922), was a starting point for such poets as Pasternak and Aseev, and managed to unite under the same cover, in addition to its own members, all surviving ego-futurists and most contributors to the "Mezzanine" editions, and even a few Hylaeans as well. "Centrifuge" was an offshoot of a neo-symbolist group of young poets which called itself "Lirika" (1913—1914), and is perhaps the best demonstration of futurism's close ties with symbolism. In fact, often it is difficult to draw a line between the two in the theory or poetry of "Centrifuge". Theorizing in the group was almost exclusively in the hands of the erudite and tyrannical Sergej Bobrov, a former participant in Andrej Belyj's seminars on metrics. Bobrov had an excellent knowledge of French and German poetry, and his pantheon included A.

Bertrand, Mallarmé, Rimbaud, Novalis, E. T. A. Hoffmann, and among Russians, Puškin, Baratynskij, Jazykov, and the pioneer symbolist Konevskoj. The word "futurism" was seldom mentioned in "Centrifuge", but the idea of *lirika* was very important. This *lirika* was for Bobrov and his followers something apart from the usual pair, form and content — something which made genuine poetry possible. This quality, however, was analyzable, and Bobrov undertook such an analysis in *Liričeskaja tema* (The Lyrical Theme), an abstruse treatise which contains polemics with older Symbolist theoreticians, dissects poetry not only logically, but mathematically as well, and demonstrates its points with examples from the Rig-Veda to Pasternak. It is interesting that Bobrov first printed this work in a symbolist journal in 1913, then published it as a separate book, with no essential changes, under the imprint of the futurist "Centrifuge". Verse rhythm stood in the center of Bobrov's attention, and many of his essays are devoted to this subject. In fact, in the history of the study of Russian poetic rhythm from Andrej Belyj to contemporary cybernetics, a place should be reserved for Bobrov. He was also fond of unorthodox rhythmical procedures in his own poetry, now unjustly neglected. "Centrifuge" was perhaps the most broad-minded and cultivated futurist group, but it lacked clearly defined goals and this is probably the reason why it, as a group, did not succeed, and was forgotten.

6.

Considering futurism as a whole, its disintegration began in January, 1914, with Ignat'ev death after which ego-futurism ceased to exist. Nevertheless, for several years its banner was waved by Viktor Chovin, who edited the magazine "The Enchanted Wanderer" (*Očarovannyj Strannik*), and conducted a campaign for a return to the ideals of early decadence. Later, however, Chovin broke with Igor Severjanin and began to preach an extreme but vaguely defined futurism, which had a cubo- rather than ego-orientation. Impressionism was an important part of Chovin's creed, and it is from this viewpoint that he established the cult of I. Annenskij as critic, and Elena Guro as poet.

It is an ironic fact that Marinetti's visit to Russia in January-February, 1914, was a catalyst in futurism's disintegration. To his disappointment, "the commander-in-chief of the futurist troops", as Bobrov called him, was lionized rather than booed by Europe-adoring Russians, and most futurists refused to unite with him and either boycotted him or argued with him. The very appearance of Marinetti raised the question of what real futurism was, and Šeršenevič, for example, became a real Russian Marinettian. Disagreement about the proper attitude toward Marinetti led to a genuine split in "Hylaea", after which Livšic left for good and Chlebnikov withdrew for two years. Actually there was never real unity in

"Hylaea", with Burljuk, Kamenskij and Majakovskij occupying one wing, Guro with Kručnych on the other, and Clebnikov and Livšič keeping aloof. However, even this picture is not quite precise, and there is a strong indication that Majakovskij was not only wooed by both "Centrifuge" and the former "Mezzanine" poets, Šeršenevič and Bol'šakov (who both briefly joined "Hylaea" in 1914), but even considered forming a separate "urbanist" group with the latter two. War contributed to the process of disintegration, depriving futurists of much of the attention they enjoyed previously, and forcing them to make alliances with unlikely figures in search of publishing opportunities. War also brought a noticeable nationalist tinge, especially in the thinking of some "Hylaeans" (Burljuk, Livšič).

One fascinating page in this process of falling apart is the group "Liren", which can be described as a Hylaeian heresy within "Centrifuge", though with an admixture of Mallarmé and Novalis. It consisted of Aseev and Grigorij Petnikov, and also included Božidar (Bogdan Gordeev), who died early. They recognized Chlebnikov as their mentor.

7.

The anthology also contains examples of manifestoes which are hoaxes or crude imitations, and which demonstrate the ways in which futurist theory captured the imagination of the audiences (mostly provincial). It is interesting that cubo-futurism (sometimes mixed with some ego-elements) was imitated mostly in theoretical writings (whether intended seriously or as parodies), whereas in provincial poetry the influence of ego-futurism was the stronger.

Most of Russian futurism in poetry was closely connected with avant-garde painting. This is why a few examples of manifestoes written by artists are included in this book.

An effort was made to reproduce the individual orthography and punctuation of the originals, no matter how bizarre, sloppy or "illiterate", except in the very few cases where misprints were considered as definitely not desired by an author. On the whole, however, modern orthography was followed.

Los Angeles
Im März 1967

VLADIMIR MARKOV

СОДЕРЖАНИЕ

I. ИМПРЕССИОНИЗМ

1. Н. Кульбин: Свободное искусство
как основа жизни 15

II. ЭГО-ФУТУРИЗМ

2. Г[рааль]-А[рельский]: Эгопоэзия в поэзии. 23
3. Казанский: Первый год футуризма 25
3а. И. В. Игнатъев: Эго-футуризм 33
4. И. В. Игнатъев: Эго-футуризм 37

III. «ГИЛЕЯ» — КУБО-ФУТУРИЗМ

5. Пощечина общественному вкусу 50
6. [Из альманаха «Садок судей»] 51
7. А. Крученых и В. Хлебников: Слово как
таковое 53
8. [Слово как таковое] 59
9. Буква как таковая 60
10. А. Крученых: Из «Взорваль» 61
11. А. Крученых: Декларация слова,
как такового 63
12. А. Крученых: Новые пути слова 64
13. Бенедикт Лившиц: Освобождение слова 73
14. Н. Бурлюк: Поэтические начала 77
15. Идите к чорту 80
16. А. Крученых: Из книги «Тайные
пороки академиков» 82

IV. «МЕЗОНИН ПОЭЗИИ»

17. Увертюра 86
18. М. Россиянский: Перчатка
кубофутуристам 89
19. М. Россиянский: Moment philosophique 91
20. Вадим Шершеневич: Открытое письмо
М. М. Россиянскому 94

V. ЦЕНТРИФУГА

21. С. Бобров: Лирическая тема	98
22. С. Бобров: Предисловие	107
23. Турбопэан	109
24. Грамота	110
25. Борис Пастернак: Вассерманова реакция	112
26. Э. П. Бик: Два слова о форме и содержании	117
27. С. Бобров: Из «Записок стихотворца»	120
28. С. Бобров: Предисловие и эпилог к сборнику стихотворений «Лира лир»	128

VI. РАСПАД ФУТУРИЗМА

29. В. Ховин: Медь гремящая и кимвал звучащий	131
30. В. Ховин: Футуризм и война	134
31. В. Ховин: Динамиту, господа, динамиту!	136
32. Василиск Гнедов: Глас о согласе и злогласе	137
33. Мы и запад [Плакат № 1]	138
34. Несколько слов о «Леторее»	140
35. Вадим Шершеневич: Декларация о футуристическом театре	141
36. Вадим Шершеневич: Предисловие	147
37. Вадим Шершеневич: Зеленая улица	148
38. Давид Бурлюк: Отныне я отказываюсь говорить дурно	153
39. В. Маяковский: Капля дегтя	158
40. Труба марсиан	160
41. Челионати: Лирики	164

VII. ПРИЛОЖЕНИЕ

42. Глеб Марев: Вседурь	165
43. Манифест психо-футуризма	167
44. Ольга Розанова: Основы нового творчества и причины его непонимания	168
45. Почему мы раскрашиваемся	173
46. Лучисты и будущники	175
47. Декларация заумного языка	179
48. G. Ribemont-Dessaignes: Из предисловия к драме Зданевича: «лидантЮ фАрам»	181

I. ИМПРЕССИОНИЗМ

1. Н. КУЛЬБИН: СВОБОДНОЕ ИСКУССТВО КАК ОСНОВА ЖИЗНИ

Гармония и диссонанс

(О жизни, смерти и прочем)

Гармония и диссонанс — основные явления мироздания. Они универсальны, общи для всей природы. На них основано искусство.

Жизнь обуславливается игрой взаимных отношений гармонии и диссонанса, их борьбой.

Жизнь природы, общая жизнь Дома, — жизнь в великой гармонии, в красоте, в Нем.

Совершенная гармония — нирванна, к ней стремится усталое Я.

Совершенная гармония — смерть.

Смерть — покой жизни, а не отсутствие ее. Нета нет. Смерть похожа на круг: в ней нет только начала и конца; остальное все есть. Пружина замкнута и не движется, но Сила в ней не отсутствует, а покоится. Сила — в покое, в возможности («в потенции»), потенциальная, спящая сила.

Откройте замок, и пружина прыгнет, как разбуженный зверь; проявится деятельная, бодрствующая сила, энергия.

Гармония — правильность отношений, симметрия.

Что такое правильность? То, что правильно для человеческого Я, правильно-ли для макрокосмоса?

Чем крепче спит жизнь, тем больше в ней симметрии.

Правильно то, что крепко спит. В спящей природе крепче всего спит камень, Кристалл. В камне — наибольшая плотность; стремление к единению, притяжение, сродство наиболее насыщено. Любовь спаяла элементы; они привыкли друг к дружке.

В кристалле — наибольшая симметрия, наибольшая правильность отношений. Кристалл поваренной соли, куб — один из примеров великой гармонии. В нем равны все грани, площади, углы; все отношения его правильны.

В нем спят двое лютых: Натр и Хлор. Крепко спаял их брак, и лютость удовлетворена. Без пробудителей, в сухом виде эта чета не действует, а покоится в гармонии. Но является вода, чета Кислорода с Водородом, форма усложняется, раздаются диссонансы, и соль проснулась для авантюры.

Усложнение формы сопровождается диссонансом.

По мере усложнения формы, она становится все менее правильной, и сильнее звучит диссонанс. Кривая линия диссонирует. Самая диссонирующая форма — та, которую имеют живые клетки, форма человека — форма студенистая, «коллоидальная». [...]

Диссонансами и тесными сочетаниями вызывается жизнь.

Это, конечно, вовсе не значит, что всякий диссонанс полезен для жизни и для искусства. Важно взаимное отношение между созвучием и диссонансом.

Только при очень целесообразном применении диссонансов и разрешений их в гармонию возникает жизнь в природе и в искусстве. В этом случае диссонансы являются в художественном произведении могучим средством для воздействия на сознание, чувство и волю зрителя.

О разрешениях диссонансов в музыке имеются целые трактаты. В каждом учебнике гармонии можно почерпнуть сведения о них. Обращаю внимание на особое явление, которое я называю «гармонией последовательности».

Большинство слушателей (зрителей) считает только с созвучием одновременно взятых тонов, в виде аккорда, и с арпеджио.

Диссонанс, например, из одновременно звучащих до и ре, взятый отдельно, производит вредное, неприятное впечатление.

Это — какофония.

Но представьте себе, что перед этим диссонансом взяты звуки, которые созвучны с одной из нот диссонанса, например, с до, а после диссонанса — другие звуки, которые гар-

монируют с второй нотой, т. е. с ре. Тогда получается гармония последовательности. Часть диссонанса консонирует с воспоминанием, а другая часть — с будущим.

Это явление стало обыденнейшим в словесности, где оно легче осуществимо. У поэтов часто рифмуются и вообще созвучны не близко стоящие слова, а слова, разделенные даже многими строками.

В современной музыке и более всего — в произведениях Скрябина, напр., в его «Поэме экстаза» можно проследить диссонансы, дающие гармонию с воспоминаниями, которые уже забыты большинством публики, но хранятся в душе внимательных слушателей, способных к познанию искусства.

Если мы поймем, что весь мир — цепь воспоминаний, то станет ясным громадное значение гармонии последовательности.

Гармония последовательности особенно типична для современного искусства.

Вообще, по мере развития культуры, применение диссонансов во всех отраслях искусства получает все большее и большее распространение и значение.

Диссонансы находятся в связи с психологическим законом контраста и способствуют его применению в искусстве.

Они играют роль острой приправы, уничтожающей пресность, и придают художественному произведению раздражающую силу, способность возбуждать симпатическое воображение зрителя.

В старинном искусстве, например, в музыке старинных композиторов диссонансы играли меньшую роль, и разрешения их были осторожными, спокойными.

Однако великие художники уже пользовались смелыми диссонансами и гармонией последовательности.

Примеры этого можно встретить в сочинениях Софокла и других мастеров древности и в величайших произведениях народной поэзии: в «Слове о полку Игореве» и пр.

Явился Шекспир, великое воплощение мировой души совершилось. Зазвучала дивная игра диссонанса с гармонией.

Гамлет любит Офелию и знает о ее кристальной чистоте. Перед ее приходом он говорит:

Офелия! о нимфа! помяни
Мои грехи в твоей святой молитве!
Офелия входит, возвращает ему подарки.
Гамлет. А-а! Ты честная девушка?
Офелия. Принц!

Гамлет. И хороша собой?

Офелия. Что вы хотите сказать, принц?

Гамлет. То, что если ты добродетельна и хороша, так добродетель твоя не должна иметь дела с красотою. [...]

Некоторые диссонансы приятны и без разрешений. Понятие о диссонансах — относительное.

В психике человечества есть неправильности. Примеряя к ней совершенную гармонию, мы убеждаемся, что эта риза неполне идет человеку. Для горбатого портной изменяет часть покроя платья. Человеческая гармония приспособляется к человеку.

Среди консонансов есть неприятные. А унисон слишком беден.

Вся наша жизнь, вся жизнь мира — гармония последовательности.

Не смотрите слишком пристально на отдельную часть картины, не смотрите долго в одно окно. В этом окне — пьяный отец развращает своих детей, через другое окно видны развешанные на стенах пошлые картины.

Взгляните на весь дом. Он, правда, тоже довольно поганый ящик. Но улица уже красива.

Диссонанс — горе. Гармония — покой. Горе вызывает радость. Сегодня в трамвае один из столпившихся там людей говорил: «Мои дочери после каждого удовольствия приходят в дурное расположение духа и страдают». Трамвай остановился, пассажиры переменялись, и осталось невыясненным, не увеличивается-ли, наоборот, способность этих дочерей к удовольствиям после настоящих страданий. Вероятно, это так.

Естественно предположить, что диссонанс обыкновенно — результат ошибок неопытных музыкантов. Но с одной стороны, диссонанс может привести к тому, что неспособные к музыке бросят музыку, и гармония восстановится. С другой стороны, всякое начинание сопровождается ошибками и диссонансами. Среди этих диссонансов некоторые ведут к рождению жизни, т. е. гармонии последовательности. Когда женщина рождает, бывает скорбь; но родился человек, и возникает великая радость.

Художник, познавший или бессознательно ощутивший гармонию последовательности, становится очень чутким. В нем загорается способность к творчеству, проявляется воля. Он становится смелым и творит новую поэзию.

ЗНАЧЕНИЕ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

Многие говорят:

«Теория искусства? Какое нам дело до теории? Что-то сухое, книжное. Претензии на что-то? Мне нужно искусство, а не рассуждения. Художник творит потому, что в нем горит священный огонь; он творит не рассуждая, и я хочу наслаждаться, а не рассуждать. Мервящий анализ искусства убивает искусство».

Говорящие так не замечают, что они не ушли от теории, а все сказанное ими является их собственной теорией искусства. В таком очень обыкновенном рассуждении обывателя есть доля правды, и эта доля может быть выражена в виде первого из наших положений теории художественного творчества.

— Дальше, как можно дальше от сухого, кабинетного, мертвящего!

Признаем только гармонию, диссонанс, ритм, стиль, краски, радость и горе!

Теория искусства — песнь художника, его слово, его музыка, его пластика (воплощение, изображение).

Но может быть тогда не нужно и никаких теорий? Будем только читать поэмы, слушать симфонии и смотреть картины.

Нет! Не существует поэм, симфоний и вообще картин без мыслей. Картина слова музыки и пластики есть выражение художника. Произведения искусства — живые, яркие письма искусства.

Не всякому дано читать эти иероглифы. Всякий способен сказать, похожа ли фотография или академическая картина на его рутинное представление о «природе». Но здесь нет искусства.

Для того, чтобы зритель понял настоящие предметы искусства и мог наслаждаться поэзией, которая в них заключена, нужно пробудить в нем мысли искусства. Для того, чтобы художник создал предметы искусства, нужно пробудить в нем поэта.

Поэзия искусства — теория искусства.

Мы, клеточки тела живой Земли, исполняем ее желания, но не все слышим ее голос.

Трудно, очень трудно непосредственно читать иероглифы жизни и строения кристалла, цветка и прекрасного животного.

Не всякому дано и чтение грамоты искусства прекраснейших из животных: первобытного человека и нашего ребенка, хотя оно уже легче.

Мало любящих сердец, способных читать мысли искусства в великих произведениях былого искусства. Толпа, противопоставляющая старых художников новым, она глуха и к мыслям старых художников. Любящие, мыслящие и желающие — они цвет Земли. Они желают поэзии и слышат ее в Книге Благовеста и в мыслях Леонардо да Винчи, Шекспира, Гете и других великих и малых грамотных, которые являются настоящей теорией искусства.

Эта теория художественного творчества — ключ к счастью, потому что искусство — счастье. Она — философский камень, волшебный жезл, превращающий жизнь в сказку. Она — поэзия.

Эта поэзия — начала искусства. Знание их возбуждает настроение искусства, обостряет зрение.

Знающий эти начала видит поэзию в искренних произведениях, которые пипет гонимый художник, всегда новый художник, в тех произведениях, о которых темные говорят: «дрянь, мазня».

Рожер Бэкон спрашивает: что лучше, уметь-ли нарисовать от руки совершенно прямую линию, или изобрести линейку, при помощи которой всякий может провести прямую линию?

Такою линейкой является для художника теория художественного творчества. Без нее каждый художник должен был-бы проделать вновь всю творческую культуру. На это ушли-бы все его силы, и он не имел-бы возможности сказать собственное новое слово. Но почему же мы тогда ежедневно видим, что патентованные «художники», изучающие анатомию и перспективу, и историю живописи в казенных академиях, остаются чиновниками искусства. Напротив, уличные дети и пастухи иногда являются художниками-поэтами. Ответ дает нам теория искусства:

— Там не преподается теория художественного творчества.

— Там учат и учатся благонравные чиновники и выдохшиеся художники. Они — хорошие люди, но не имея крыльев, нельзя летать. Если и попадает в такую академию настоящий художник, то он терпит судьбу орленка среди куриного

стада. Или его заключают, пока у него еще не окреп клюв, или сам он кого-нибудь обидит.

На воле пастух Джотто читает теорию искусства прямо в природе, изучает краски и рисунок, перегоняя стадо из одной прекрасной картины в другую. Перейдя в город, он смотрит произведения искусства и берет из них те линейки, которые в них заключены, читает и беседует об искусстве и жадно впитывает сок из плодов искусства, отбрасывая шелуху и гниль. В собственных творениях Джотто проводит в жизнь художественную правду, правду искусства.

Крылья орла работают не беспорядочно, а по строгим законам, которые и являются теорией орлов.

Это — теория художественного творчества. Она необходима и талантам и гениям.

Толстой — солнце. Но в его эрудиции пренебрежены науки Мефистофеля. И вот, к изумлению многих, — на солнце есть пятна.

Чехов меньше, но он изучил науки жизни. Знания врача не только не мешали ему творить, но придали его творчеству необычайную силу, человечность, близкую к евангельской.

Рюиздаль проявил художественные способности в четырнадцатилетнем возрасте, но он сделался сначала врачом, а потом уже живописцем, и это помогло ему основать новую великую отрасль живописи, — пейзаж.

Теория художественного творчества научила человека слагать поэму, находить краски, находить живую гармонию. Эта теория заключается и в самых картинах, и в речах о картинах. Без нее не было-бы искусства, и людям, отрицающим теорию искусства, но требующим предметов искусства, один художник вложил в уста следующие слова:

«пусть сохнет, говорит . . . ничуть не пожалею. Мне были-б желуды, ведь я от них жирею!»¹ [. . .]

1. Теория

Идеология. Символ мира. Наслаждение. Красота и добро. Любовь — тяготение. Процесс красоты. Искусство — искание богов. Творчество мифа и символа. Свобода. Борьба титанов с Олимпом. Прометей и Геркулес. Живопись и служение.

Единое искусство — слово, музыка и пластика.

Творчество. Мысль — слово. Чувство. Воля. Личность. Ребенок. Художник. Талант. Темперамент. Ощущение. Контраст. Динамический принцип в психологии. Наростание и падение. Ассоциации. Откровение и сознание. Искание, воображение, осуществление. Художественное видение. Владение бессознательным творчеством. Накопление впечатлений, их переработка (муки творчества). Порывы творчества (вдохновение). Чередование творчества и самокритики. Гармония. Диссонанс. Покой и жизнь. Гармония последовательности. Ритм. Стиль.

Синий цвет. Мысль в слове, звуках и красках. Рисунок — мелодия.

Красный цвет. Настроение. Звуки красок. Краски слова. Краски звуков. Гаммы. Орнамент.

Желтый цвет. Пластика. Свободное творчество. Иллюзия и форма. Психология изображения. Совместное творчество художника и зрителя.

Познание. Зрение и слепота. Психология зрителя. Сочувственное переживание. Критика.

Дополнения. Жизнь художника, картины и зрителя.

2. История Искусства

Источники искусства. Природа. Люди. Народ.

Движение маятника, реализм — идеализм. Муравьи, пауки и пчелы. Поступательное движение. Эволюция и революции в искусстве. Циклы искусства. Разрушение, удобрение, декадентство. Посев. Новые стили. Цветы и плоды. Школа. Академизм. Вырождение.

Прошлое. Первобытное искусство. Древние периоды. Средние века. Последние циклы.

Настоящее. Современные течения искусства.

Новые веяния. Переоценка ценностей.

Статья, которая дается здесь в отрывках, открывает собой сборник Студия импрессионистов, Спб., 1910. Николай Иванович Кульбин (1868—1917), врач при Генеральном Штабе, художник, приятель многих футуристов.

¹ Цитата из басни И. Крылова «Свинья под дубом».

II. ЭГО-ФУТУРИЗМ

2. Г.-А.: ЭГОПОЭЗИЯ В ПОЭЗИИ

Из первородной туманности родилась жизнь. Загорелись в опрокинутой вселенской чаше яркие звезды. Темные планеты стали замыкать незримые орбиты. Родилось движение, родилось время, родился человек. Природа отразилась в его представлении ярко и образно, непонятно и божественно. Страх перед смертью, так неожиданно обрывающей нить жизни, желание чемнибудь продлить свое кратковременное существование, заставил человека создать религию и искусство. Смерть создала поэзию. Долгое время поэзия и религия были связаны неразрывно, до тех именно пор, пока наконец небо не перешло на землю. Но с самого раннего периода жизни человека, у последнего возникает мысль всеобщего синтеза. Он стремится найти ту незримую нить, которая могла-бы связать *credo* всех людей. Перед нами проходит целый ряд философских учений Египта, Греции, Рима, еще безмолвного, спящего в голубых снегах Севера, и ярко красочного и экстазно-порывного Востока. Египет признает свое бессилие. Пустыни наполняются пирамидами. Все глеч. Все проходит, и все повторяется вновь. Восток создает — Нирванну. Греция — Красоту. Три полюса. Они не могут соединиться и объединить. И вот в тенистых садах Галилеи, где голубые озера и тихая светлая радость, — родится Христос. Он говорит, что любовь это та самая нить, которую так тщетно все искали.

Проходят века, попрежнему, — смыкаются орбиты, попрежнему вопрос остается неразрешенным. На сцену выступает наука. Она собрала факты и на них начинает строить

храм Разума. Здание растет. Бережно и поспешно кладутся кирпичи. Абсолютная реальность. Cogito ergo sum. Но опять проходят века. Наука условна, как все. Нет у ней того, что проходило-бы через все века не изменяясь. Разум только фотографическая камера. Мы можем познать только тот мир, который создается в нашем представлении, воспринимаемый пятью органами чувств. Мир, царящий в нашем разуме, не реальный, — воображаемый. Если разбирать все искания человека, можно заметить следующее: Человек стремится перенести свои идеалы к «нездешнему», к вселенской тайне. Думая, что для того, чтобы познать «нездешнее», необходимо убийство природы, он стремится побороть вложенные в него природой качества эгоиста. Он стремится привить себе чуждый ему альтруизм. Это называется Культурой. Перед нами вся история. Природа создала нас. В своих действиях и поступках мы должны руководиться только Ею. Она вложила в нас эгоизм, мы должны развивать его. Эгоизм объединяет всех, потому что все эгоисты. Разница только в биологической лестнице. Один требует счастья для себя, другой для окружающей его группы лиц, третий для всего человечества. Сущность остается всегда одна. Мы не можем чувствовать себя счастливыми, если вокруг нас — страдание, а потому лично для своего счастья мы требуем счастья другим. Во вселенной нет нравственного и безнравственного, есть Красота — мировая гармония и противоположная ей сила диссонанс. Поэзия в своих исканиях должна руководиться только этими двумя силами. Цель Эгопоэзии, — восславление эгоизма, как единственной правдивой и жизненной интуиции.

Бог — вечность. Человек рождаясь, отдробляется от нее. Но в нем остаются те же законы, которые ведут мировую жизнь к совершенной Красоте. Душа — жизнь. Отбрасывая в сторону разум, надо стремиться слиться с природой, растворяясь в ней светло и беспредельно. Чувство светлого просвещения и познания, вне Разума, мировой гармонии, — интуиция. Все дороги ведут к истинному счастью, — к слиянию с вечностью. Каждый рождающийся день говорит людям о этом счастье и зовет их светлой дорогой к Солнцу.

Напечатано в сборнике Оранжевая урна. Альманах памяти Фофанова, «Петербургский Глашатай», Спб., 1912. Г.-А. инициалы псевдонима Грааль-Арельский (Степан Степанович Петров,

1889—?). Арельский — ранний эго-футуристский поэт (по профессии астроном), автор двух сборников стихов (Голубой ажур, 1911; Летейский берег, 1913). Оставил эго-футуризм в 1912 г. и примкнул к Цеху Поэтов.

3. КАЗАНСКИЙ: ПЕРВЫЙ ГОД ФУТУРИЗМА

... Я не могу понять ...

... Что значит дикое слово «триолет»?!

Из провинциальных рецензий о футуризме.

Каждый преподаватель физики, дойдя в своих объяснениях до Инерции, считает непременно обязанностью сослаться на следующий довольно характерный эпизод.

Однажды, в одной из южных провинций Франции, полотно железной дороги переползало необозримое количество гусениц. В это время должен был проходить экспресс, паровоз которого врезался в середину живого наводнения. Колеса локомотива заработали на одном месте, и, как ни бился машинист, поезд не трогался ни назад ни вперед. Кончилось, кажется, тем, что паровоз взорвался ...

Такое же зеленое наводнение жирных, тупых гусениц представляла и представляет наша так называемая, pardon, «Критика», способная уничтожить все нежное, чуткое, ценное, передовое.

За последнее десятилетие, — или, вернее, пятилетие российской пресса вынуждена была подтянуться. Сначала «днями свободы»,² а затем всевозможными дельцами американской складки à la г. Корнфельд,³ дающими невзыскательной улице сенсационные новости и доходящими в погоне за лишним читательским пятяком до шуллерских приемов. Все это, однако, только в области техники, отделов, графики. Но ни одна искорка от новых лучей не заглянула в мрачный уголок «Критики».

И если *зетыре* года тому назад Эллис⁴ жаловался на «вандализм в современной критике», то в настоящий момент вандализм этот усугублен до *зетвертой* степени.

Тот же «пересказ своими словами», та же искажаемость, те же выхваты наугад, прицепление к опечаткам, бранное раздувание мелочей и замалчивание сущности.

Вот при такой «критической» обстановке и суждено было родиться эго-футуризму.

В Ноябре прошлого 1911 года издательством „Его“ был выпущен первый боевой снаряд — брошюра г. Игоря-Северянина⁵ «Пролог Эго-футуризм», вызвавший переполох необычайный.

Ежедневники и еженедельники хрипели до остервенения. И только один единственный критик И. В. Игнатъев *признал первый* надлежащее значение Игоря-Северянина («Нижегородец» № 78, 1912, 25.XI.).

Следовательно, *мэтром* новой интуитивной школы и является г. Северянин.

Я, возведенное на пьедестал, в момент, когда «Державиным стал Пушкин», когда было «пустынно на опушке Олимпа грезовых лесов», когда уходили Одни (импрессионисты) и не пришли еще другие (эго-футуристы), — взбаламутило дремное море «критики». Она, не доросшая даже до понимания Ушедших, с ожесточенностью набросилась на «Грядущего Держателя».

Это было первую горстью зерен, посеянных на *русской* территории.

Собственно говоря, подчеркивание русской территории здесь излишне, ибо само слово эго-футуризм и без того достаточно ясно заявляет, о чем в данном случае идет речь. Но вселенский *эго-футуризм* постоянно смешивают с *футуризмом* итало-французским, родоначальником которого признан уже около трех лет тому назад издатель римского футур-журнала „Poesia“ — Marinetti. Точно также слышен всегда вопрос Непосвященных.

— В чем же точно и обстоятельно заключается *credo* эго-футуризма?

На этот вопрос отвечает программа Академии Эго-Поэзии, выпущенная в январе 1912 г.

АКАДЕМИЯ ЭГОПОЭЗИИ.⁶

(Вселенский Футуризм).

19 Его 12.

Предтечи :

К. М. Фофанов и Мирра Лохвицкая.⁷

С к р и ж а л и :

I. Восславление Эгоизма:

1. Единица — Эгоизм.
2. Божество — Единица.
3. Человек — дробь Бога.
4. Рождение — отдробление от Вечности.
5. Жизнь — дробь вне Вечности.
6. Смерть — воздробление.
7. Человек — Эгоист.

II. Интуиция. Теософия.

III. Мысль до безумия: безумие индивидуально.

IV. Призма стиля — реставрация спектра мысли.

V. Душа — Истина.

Р е к т о р и а т :

Игорь-Северянин.

Константин Олимпов.⁸ (К. К. Фофанов).

Георгий Иванов.⁹

Грааль Арельский.

Имена членов ректориата начинают встречаться затем на страницах *первого периодического издания эго-футуристов*, — газеты «Петербургский Глашатай», основанной и издаваемой И. В. Игнатьевым с 12 февраля 1912 г. Несмотря на то, что облик первого номера газеты был довольно робок и неопределен, — она пронеслась ураганом от «Урала до Алтая, от Амура до Днепра».¹⁰ Всколыхнулась провинциальная интеллигенция — полетели в Петербург приветственные послания со всех сторон России, из Владивостока, Костромы, Рыбинска, Смоленска... Новым течением заинтересована вся серьезно-читающая публика. Тут-то и начинается главная роль посредника между Читателем и Автором — «Критики». Сюсюкая идиотским хихиканьем, она топчет Новое, встающее на ноги, вместо того, чтобы помочь ему подняться. «Больные»... «Декаденты»... «Желтые люди»... «Сумасшедшие»... Каждый трубит в свою дуду — черные бьют в набат, крича «о загаживании русского языка» («Земщина»), красные нажимают педаль на «слуг разжиревшей буржуазии» (3 фельетона «Рыбинской Копейки», «Поволжский Вестник», «Северное Утро»). Бездоказательное неприятие, беззастенчивое хулиганское издевательство, попугайские вы-

крики «декадент! декадент!» (а Вы знаете разницу между Декадансом и Мистическим Анархизмом,¹¹ госпожа тупорылая «Критика»?!) вот встреча эго-футуризма со стороны нечистоплотной дряни, стоящей у кормила Оценки. Но все это не приводит ни к чему. «Критика» делает попытки к замалчиванию — Читатель настойчиво требует сведений о Новом Светлом Течении. Приходится идти на компромиссы. Вот почему в России нет ни одного захудалого листка, не посвятившего хотя-бы колонку строк эго-футуризму, который крепнет, яснее, растет.

Это видно и по второму «Петербургского Глашатая», вышедшему 11 марта 1912 г.

Такой чисто суворовский штурм и победы побуждают Дирекцию устроить ряд редакционных раутов, банкетов и soirées, о которых говорит весь Петербург.

Благовоспитанное времяпрепровождение за чтением поэм и фиалом крем де-Виолетта является протестом интеллектуальных интимников против мещанства публичных эксцессов футуристов итало-французских, отличающихся крайнею стадностью и нетерпимостью. (Между прочим, ими преданы публичному сожжению творения Римского-Корсакова, Чайковского, Сен-Санса и др.)

В начале весны текущего года намечался к устройству открытый поэзо-концерт. Были разосланы приглашения, в том числе и А. И. Куприну, ответное письмо которого помещено на первой странице. Был даже обнародован проект программы.

Ego.

МЫЗА

«ИВАНОВКА»

Ст. Пудость. Балт. ж. д. Гатчинская Мельница. В парке при Охотничьем Дворце Павла 1-го, на Эстраде у мраморных урн, в прелюде Мае 1912 г.

Первый весенний концерт Вселенского-Футуризма организованный Дирекциею Газеты «Петербургский Глашатай».

Соисполнители:

Игорь-Северянин.

И. В. Игнатъев.

Константин Олимпов.

И. С. Лукаш.¹²

Начало точно в полночь.

В парке лиловая иллюминация. Золо-колокольчики.
Незримые окарины и свирели.

Киоски :

Уединения.

Эго-сборников.

Молока и черного хлеба.

Шалэ Амура.

Буфет на восточной веранде Дворца у самой Эстрады.
Вина садов князя Юсупова: Ликер Crème de Violettes¹³
фирмы Cusenier. Розовые гатчинские форели; хариусы;
Bonbons-Violettes от Гурмэ. Чай из лепестков fleur d'orange.
Гондолы для переправы через р. Махалитту:

«Принцесса Греза»,¹⁴ «Алави».

Вшаг по пригласительным вержэткам.

Обратный поезд 5 ч. у.

О дне Концерта будет анонсировано во всех
столичных изданиях.

Директор Газеты И. В. Игнатъев.

Но неблагоприятная погода всего мая во-первых, и трение со стороны администрации, во-вторых, привел Дирекцию к мысли заменить устройство поэзо-концерта выпуском *первого альманаха*, посвященного памяти Фофанова¹⁵).

«Оранжевая Урна» с участием г. Валерия Брюсова открывает собою новую эру в жизни «Петербургского Глашатая»¹⁶ — из *газеты* он превращается в *Издательство*, в которое охотно, словно в новые страны, идут авторитеты.

Итак, огонь, тщетно всеми искавшийся, оказался у современных прометеев — эго-футуристов. Он горит только во славу Искусства, чуждаясь Материальности и Политики, так как «Где Политика и Золото, там нет Искусства». Поэтому у нас объединены такие контрасты, как г. Леонид Афанасьев (альманах «Стеклянные Цепи») и г. Федор Сологуб, г. А. Скалдин (из «Аполлона») и г. Валерий Брюсов.¹⁶

¹⁵ Из иностранных предтеч эго-футуризма укажем на Оскара Уайльда и Шарля Бодлэра.

Далее — с настоящего альманаха печатаются *дебютанты*.

В Июле месяце г. И. В. Игнатьев уезжал в Нижний-Новгород, где намечалось издание вестника местных эго-футуристов «Я».¹⁷

В Июле же сторону эго-футуристов приняла «Русская Мысль». Таким образом права нового литературного государства были признаны могущественнейшим из держав Слова.

В Августе «Петербургским Глашатаем», эстампируются «Стеклянные Цепи» и выпускается первый сборник поэм г. П. Широкова: «Розы в вине», разошедшийся без остатка в течение двух недель.

В Сентябре возобновляет свои функции „Его“ оттиском «Доктрин вселенского эго-футуризма».

1. Признание Эгобога (Объединение двух контрастов).
2. Обрет вселенской души (Всеоправдание).
3. Восславление Эгоизма, как своей индивидуальной сущности.
4. Беспредельность искусственных и духовных изысканий.

По поводу первого пункта доктрин нам приходилось слышать указания на то, что еще г. Минский,¹⁸ сравнительно давно и сравнительно подробно, вдавался в вопрос о том, что душа постоянно балансирует между двумя контрастами, например, Добром и Злом. Не считаясь *особенно* с г. Минским, заметим, что *эго-футуризм есть квинт-эссенция всех школ*.

Нельзя отрицать и того, что всеоправление признавалось еще эпикурейцами. Нам приводили пример «всеоправдания». Убийца, когда он убивает, прав по своему. Судья, карающий убийцу, также прав по своему. Прав, конечно, и тот, кто назначает и судью, и тюремщика, — т. е. закон.

Все это так, но взгляд сей пригнан в рамки государственности, «порядка» систематизации, а не с точки зрения своего собственного Его-Я, с точки зрения эгового анархизма^{b)}.

Из пункта второго — «обрет вселенской души» вытекает вопрос-следствие — если говорится об обрете вселенской души, — значит эго-футуристы признают душу. Как же именно объясняют они ее признание: в качестве факта или необходимости?

Ответ может быть только один — душа признается — как факт, ибо еще в программе академии эго-поэзии (пункт V)

b) В квалифицированном анархизме — «Я» растворяется бесследно.

сказано: «Душа — Истина», т. е. Бессмертие Души — аксиома.

— Но, возражат нам, чем вы опровергнете г. Ф. М. Достоевского, который сказал: — «моя душа взбунтуется и возвратит билет на бессмертие»?¹⁹

Об опровержении говорить не приходится. Ясно, что Ф. М. Достоевский был неправ, говоря вышеприведенное.

Мысль Непосвященного направлена теперь в другую сторону.

— Да, я вижу, что эго-футуризм — это нечто колоссальное, творящее целый переворот в Искусстве. Я принимаю близко к душе катехизис эго-футуристов, но что же должен сделать, в какой ритуал войти, чтобы считаться истинным эго-футуристом?

Ответят доктрины.

— Каждый искусствовик или мыслитель, солидарный в доктринах с основателем, есть Эго-Футурист.

Цель каждого Эго-Футуриста — самоутверждение в Будущем.

Вообще, эго-футурист фундаментуруется на Интуиции.

Если же Ты не интуит, не приближайся к Эго-Футуризму. Он светит только имеющим душу. Для импотентов Души и Стиха есть «Цех поэтов», там обретают пристанище Трусы и Недоноски Модернизма.²⁰

Там душа не нужна так же, как и у иностранных футуристов, осмертивших местоимение Я и не знающих всеоправдания (Отрицание бессмертной души, безымянное коллективное творчество).

С этой и со следующей строчки следовало бы начать подвод и оценку итогов нашей интуитивной школы грядущего осознания жизни и искусства. Но это не к спеху, цену мы себе знаем всегда, наша работа у всех на виду. Балансируя годовой труд (для наших единомышленников-читателей и подписчиков) мы потеряли надежду на то, что Хамы нашей «Критики» хотя немного подрастут.

Завернемся же в тогу Безразличия и повторим им слова незабвенного Huysmans'a («A rébours»):

— «Где бы укрыться от бесконечного потопа человеческой глупости?!» ...

Напечатано в третьем эго-футуристском альманахе Орлы над пропастью, «Петербургский Глашатай», Спб., 1912. Иван Васильевич Казанский (1882—1914) стал более известен под псевдонимом Иг-

натъев. Эго-футуристский поэт, теоретик и издатель. Издавал два номера газеты *Петербургский Глашатай*, Игнатъев организовал издательство под тем же именем и выпустил девять альманахов, одну собственную теоретическую брошюру и несколько стихотворных сборников поэтов-эго-футуристов (в том числе свой *Эшафот эго-футуры*, 1914).

¹ Триолет — форма, культивировавшаяся Северянином и его подражателями.

² Дни свободы — время после обнародования царского манифеста о «свободах» 17 октября 1905 г.

³ Корнфельд — основатель и издатель журнала *Сатирикон*.

⁴ Эллис (Е. Е. Кобылинский, 1879—?), второстепенный поэт-символист и критик.

⁵ Игорь-Северянин (Игорь Васильевич Лотарев, 1887—1941), крупнейший поэт эго-футуризма и вождь его первой фазы, автор многих книг стихов. «Пролог Эго-Футуризм» был потом перепечатан в его лучшем и известнейшем сборнике *Гром окипящий Кубок* (1-е изд. М., «Гриф», 1913). Цитаты в тексте из «Пролога».

⁶ Академия Эго-Поэзии существовала, главным образом, в воображении Северянина и его соратников и была одним из мифов раннего эго-футуризма. См. стих. Северянина «Поэзоконцерт» (*Ручьи в лилиях*, потом вошла в *Гром. Кубок*). См. Георгий Иванов, *Петербургские зимы*, Париж, 1928, гл. 3.

⁷ К. М. Фофанов (1862—1911) и Мирра Лохвицкая (М. А. Жибер, 1869—1905). Поэты-предшественники русского декаданса и символизма. Северянин провозгласил их также предшественниками эго-футуризма и сделал их предметами поэтического культа. По-видимому их Казанский выше называет «импрессионистами».

⁸ Константин Олимпов (Константин Константинович Фофанов, 1880—1940), сын поэта К. М. Фофанова, поэт-эго-футурист и теоретик ранней фазы движения. Автор многих книг стихов.

⁹ Георгий Владимирович Иванов (1894—1958). Как и Грааль-Арельский, перешел из эго-футуризма в Цех Поэтов. В эмиграции вырос замечательного поэта.

¹⁰ «От Урала до Алтая» и т. д. — слова из солдатской песни («Многие лета, многие лета, православный русский царь»).

¹¹ Мистический анархизм — течение в позднем русском символизме, связанное с именами Вячеслава Иванова и Георгия Чулкова.

¹² Иван Созонтович Лукаш (Оредеж (1892—1940) был некоторое время связан с эго-футуризмом и напечатал в их изданиях несколько стихотворений, имитирующих Уолта Уитмена. В эмиграции стал писателем-прозаиком.

¹³ *Crème de violettes* — образ поэзии Северянина и название одного из его сборников (Юрьев, 1919).

¹⁴ Принцесса Греза — русское название популярной пьесы Э. Ростана *La princesse lointaine*.

¹⁵ Еще два номера газеты «Петербургский Глашатай» были впоследствии выпущены, но они сознательно не касались эго-футуризма.

¹⁶ Л. Афанасьев, поэт, недолгий сотрудник эго-футуристских изданий. Сологуб и Брюсов интересовались эго-футуризмом и печатались в э.-ф. изданиях. *Аполлон* (1909—1917) известный журнал искус-

ства и литературы. Казанский имеет в виду благожелательную рецензию В. Брюсова «Сегодняшний день русской поэзии» (Русская Мысль, 1912, № 7).

¹⁷ Сборник **Я** не был издан. Его не следует путать с одноименным сборником, выпущенным в 1914 в Саратове (см. № 43).

¹⁸ Н. Минский (Виленкин, 1855—1937), поэт и эссеист раннего декаданса.

¹⁹ См. гл. 4, кн. 5 Братьев Карамазовых Ф. М. Достоевского. Эти слова — цитата из „Resignation“ Шиллера.

²⁰ Казанский имеет в виду Арельского и Иванова, перебежавших в «Цех Поэтов», поэтический кружок, из которого вырос Акмеизм.

За. И. В. ИГНАТЬЕВ: ЭГО-ФУТУРИЗМ

Шествуя по лестнице Культуры, человек старался вытравить в себе все ему присущее, *Природное*.

Взамен того, чтобы итти навстречу Богу, он шел от Него в противоположную сторону.

Он не развивал своего «Я», своего Лица, своего Индивидуала, он стремился старательно «подчищать» эластичною резиночкой все признаки малейшего „Его“, Эгоизма. И этому не виделось помехи и этому помехой не считалось то, что результат подчисток был всегда один — дыра.

Человек, проповедуя альтруизм, не видел, не желал видеть, что корни альтруизма растут из эгоизма.

— «Сознательный эгоизм почти равен альтруизму: он не ищет борьбы: инстинктивный эгоизм вызывает и ведет борьбу, и, только благодаря эгоизму других, может быть ограничен в своих желаниях.

Все эгоистичны, но не все одинаково понимают это, и, в большинстве случаев, эгоизм разыгрывается на началах какбы альтруистических за общие желания и интересы, но это только кажется, сущность-же борьбы в эгоизме личностей, а все идеи, сопутствующие ей, служат ее подспорьем и поддержкой личного эгоизма человека.

Принимая в расчет и уважая чуждые нам эгоизмы, мы более служим альтруистическим идеям, чем эгоистично проповедуя альтруизм, которого в действительности нет.

Только, так сказать, от трения эгоизмов друг об друга создается нечто похожее на альтруизм^{а)}.

Закон Природы сам по себе таков, что «Я» не может быть эгоистично в отношении к самому себе, и как-бы альтруистичен не был данный индивид, — его конечный альтруизм поκειται на эгоизме . . .

Чем дальше глубь веков, тем сильнее и прочнее вытравление личности, Природы.

Ее исконный враг — Культура. Это смертоносный яд для «Я».

Противоядьем яду, сражающему Нетленное, осознано давно и разносторонне.

Мы знаем Будду Гаутама, Жан-Жака Руссо, Фридриха Ницше, Александра Ивановича Герцена, Максима Горького, Генрика Ибсена, Евгения Соловьева (Андреевича),¹ Иоганна Готлиба Фихте . . .

Возможность достижения человеком божественности.

Сверх-человек.

«Я» и «не-я».

Самостоятельность Личности.

Презрение условностями и освобождение от цепей общности . . .

Герцен «боялся всякого подчинения», возводя на пьедестал анархию, в смысле признания высшей, верховной санкции за самим человеком, за его «Я».

Он требовал «отделения человека от официальной жизни своего народа, признания за личностью ее религиозной, нравственной и даже политической «автономии».

На то, что «идея освобождения личности дошла до анархии и атеизма» указывал еще Евгений Соловьев.

Тот-же Евгений Соловьев приходит к идеологии силы, делая, в виде компенсации, оговорку: . . . «силы, *поддержанной и основанной непременно трудом*».

Идеология силы переходит в формулу: «только сила кристаллизуется в право, а не бессилие». «Каждое право должно быть заработано: не заработанное право миф, мечта, прекраснотушие».

Соловьевский индивидуализм почерпнут из чаши Горького.

^{а)} П. М. Фофанов. «Оранжевая Урна». Изд. «Петербургский Глашатай». 1912. Стр. 4.

Этот индивидуализм ширился, сближаясь с общественной идеологией, пришедшей от эгового индивидуализма к индивидуализму коллектива, индивидуализму классовому, — индивидуальному самосознанию Пролетариата.

С точки зрения интересов развития Личности исходят отношения Евгения Соловьева к Ж.-Ж. Руссо и Толстому.

Борьба за свободу и самостоятельность своего „Его“ у Руссо и у Толстого неразрывна от борьбы против разврата Культуры, Культуры вообще.

— «Разврат это ложь. Развратно все, что лживо, все, что не отвечает истинным потребностям и влечениям человека, все, что ведет его совесть к компромиссу, все, что позволяет ему жить чужим трудом и носить чужое лицо». ^{b)}

Следственно, первое условие индивидуализма Толстого: «жить своим трудом, за свой счет и страх, чтобы сохранить святую свою личность».

Основанием его общественной личности будет «воздать труду должное, т. е. уничтожить эксплуатацию масс, все равно под каким-бы знаменем — государственности или капитализма — ни происходила эта эксплуатация».

Ж.-Ж. Руссо — великий плебей и великий пролетарий, попавший в общество герцогов и принцев крови, которые смотрели на него, как редкого зверя. Его всячески соблазняли, чтобы он перешел на сторону праздных и сильных. Но Руссо остался верен себе. Несмотря на все соблазны, он не на минуту не прекращал войны с «частными людьми хорошего тона», с приличным обществом. И тут он беспощаден. Его красноречие стихийно. Здесь ненависть веков и поколений, здесь злоба и негодование всех трудящихся и обремененных, *здесь гордое и могучее «Я», выступившее на защиту своего попираемого достоинства, ревниво оберегавшее свое одиночество и независимость против соблазнов лести, богатства, славы»* . . .

Христианство — религия рабов, протест против римской цивилизации.

Идеи Пролетариата — религия Труда и Капитала.

Эгоизм-же — религия рабов духовного крепостничества, Культуры, Города (т. е. общежития) . . .

Такого рода броскости от Теософии к Социализму, от Биологии к Философии, от Мистического Анархизма к Эго-

b) «Л. Н. Толстой» — Монография Андреевича.

Центризму, и обратно, и, наконец, к Эго-Футуризму, интуитивному осознанию, интуитивному озарению, все это претерпевало такое ничтожное в своем величии и великое в своей ничтожности — человеческое «Я».

* *
*

В ощущении непровергнутого предела таится трагизм асимметричности Потребности и Возможности, Влечения и Средств к Достижению.

Фундамент трагизма — сила.

Сущность трагедии — непрерывное недовольство духа.

Смысл ее — муки и ошибки, боль и радость Искания.

Отсюда — Трагическая Красота, отсюда прогрессивность пути ее.

— «Из семян, посеянных трагическим искусством, — говорит Петр Пильский,² — вырастет то отдаленное, что будет называться возвышенной и прекрасной человеческой индивидуальностью».

По Максиму Горькому «в карете Прошлого далеко не уедешь», вот почему «мы и должны жить для человека Будущего».³

Горький, правый совершенно в первом, не прав во втором.

Мало того, что мы — люди Настоящего, — мы сами, а не кто Иной, Последующий, — люди Будущего. Ибо наше Бытие — непрерывный ряд мгновений: мгновенья Настоящего, мгновенья Будущего.

Цель современья в выявлении индивидуальности и отделении ее от коллектива, в непрерывном трагичном процессе, в непрерывном устремлении к достижению возможностей Будущего в Настоящем.

* *
*

Часто, при химическом опыте необходима продолжительная реакция и только лишь после толчков, оканчивающихся нередко взрывами, удается получить искомое.

Точно такую-же историю повторил собою и «Эго-Футуризм».

Впервые слово это встречается в брошюре г. Игоря-Севе-

рянина «Ручьи в лилиях» (С.-П.Б. 1911), в виде подзаголовка к поэме «Рядовые люди» («Из цикла Эго-Футуризм»). Затем, оно находит применение в «Прологе Эго-Футуризм» того-же г. Игоря-Северянина, в «Скрижалях Академии Эго-поэзии», в «Доктринах интуитивной школы Эго-Футуризм» и целом ряде сборников «Петербургского Глашатая», в одном из коих, именно в «Орлы над пропастью», — закончен обозрением «Первый год Эго-Футуризма» . . .

Доктрины г. Северянина разослались осенью, а в октябре редакции обошел листок г. Олимпова.

«Хартия интуитивной школы Вселенский Эго-Футуризм», — основана 13 января 1912 года — начертаны скрижали Эго-поэзии Вселенского Футуризма — Константином Олиповым (К. К. Фофановым) совместно с Игорем-Северяниным, а в октябре 1911 года образован кружок „Его“, причем знак Его принят по предложению Константина Олимпова. Слово «Поэза» создано и впервые начертано Константином Олиповым 19 мая 1911 года, на траурной ленте надгробного венка своему Отцу — Поэту К. М. Фофанову — «Великому Психологу Лирической Поэзы» с одного конца ленты, с другого эпитафия из Фофанова — «Поэзия есть зверь, путающий людей». [. . .]

Напечатано в пятом альманахе эго-футуристов «Засахаре кры» (1913). Здесь приведена первая часть.

¹ Евгений Андреевич Соловьев, писавший под псевдонимом Андреевич (1867—1905), критик.

² Петр Моисеевич Пильский (1876—1942), критик.

³ Обе цитаты из пьесы Горького «На дне».

4. И. В. ИГНАТЬЕВ: ЭГО-ФУТУРИЗМ

1. Не в первый раз (и не в последний, вероятно) приходится нам оботвечать вопрос:

— В чем сущность и заслуги эго-футуризма.

И наши критики, не дожидаясь ответа от молчаливых «со-счетов» нового течения пытаются отыскать сами эту «таинственную» сущность.

Ищут и не находят, — задача, повидимому, нелегкая, — приходится втиснуть в рамки устойчивости вечно движущуюся, нетленную Струю Овчей Купели.¹

Но, все же, постараемся и мы проникнуть в ее изменчивую глубину, сделаем попытку запечатлеть фазы ее переливов.

2. Как принять растяжимое слово «эго-футуризм»? Как постигнуть это широкое «Я — Будущее»?

Нашим критикам² угодно принимать его, как «Меня оценят и признают в Будущем», «Будущее мое, за мной». Однако, почему же Будущее *именно* за эго-футуристами? Ведь Будущим обязан жить каждый индивидум, не говоря уже об артисте.

Ведь все «живут». «Живут» прошлым, настоящим, будущим. В прошлом нет жизни. Им не живут — доживают.

Настоящему присуща буржуазная спячка, именуемая в житейском обиходе спокойной, трезвой жизнью.

Все-таки и на кладбище прошлого и на болоте настоящего яркими, быть может, нездоровыми, опасными огнями вспыхивает Будущее.

Говорим — *нездоровыми* для трезвых благонамеренцев, заранее предугадывая радостные вопли наших книжных репортеров («критики» то-ж), разжеваввших все, что угодно, и подавившихся (эго) футуризмом. (Беда с катаральными желудками, привыкшими к приличной тепленькой стряпне!)

В какой неопикуемый восторг должны притти эти господа, узнав, что (слабые пока еще) маяки Будущего — нездоровые огни.

Что же делать, если все, неукладывающееся в благопристойный «шар» господина Буржуа нездорово и сумасшедше.

Эго-футуризм прессой так и принят: — «Сумасшествие»!

Просмотрите все периодические издания России за 1912—1913 г.г. и вы не найдете буквально ни одного самого захудалого листка, который бы не посвятил для эго-футуризма пятую-другую «сумасшедших», «идиотов» etc.

Оставим, однако, эту оценку на совести и порядочности нашей прессы (если таковые есть у нее). Прессе ведь «лучше знать»! «Критике» также.

Раз первой нравится роль жвачного лгуна и шулера, то отчего второй не выдавать свою безмозглую болванку за череп психиатра?

Итак, наш толмач для публики — пресса приняла эго-фу-

туризм («сумасшествие!») за «Я-Будущее»! Не правда-ли, как глубоко, проникновенно и как... обычно!

Никто из наших компетентных братцев Александров и Владимиров не знает, что эго-футуризм появился необычно — это была «начаянная радость» поэта (Игоря Северянина), которого в бытность его эго-футуристом поносила поголовно вся наша «критика» и теперь лишь, за спиною Брюсова и Сологуба,³ вежливо просит:

— «Добро пожаловать»!..

Это тоже одно из характернейших явлений нашей «материальной этики»!

Уста, хулившие и плевавшие, прикладываются к ручке новоявленного патент-таланта, лишь чуть подул противный ветер.

Вот единственное доказательство «галиматийности и смехотворности» эго-футуризма, которое мы можем представить.

Нам скажут:

— Эго-футуристы лишились своего «лидера».

Да, Игорь-Северянин печатно отказался от эго-футуризма, но отказался-ли от него эго-футуризм — это вопрос.

Мы не хотим сказать что эго-футуристы ждут «второго пришествия» Игоря-Северянина. Двери Возврата закрыты для него не всегда. Их нет уже, они замурованы и, в то же время, выше явлен новый вход — он не для бывших. Да и Игорю Северянину не чувствуется необходимости в этом входе:

— «Мавр сделал свое дело!»⁴

Северянин оборвал нить своего Эго-Северянизма, ибо тот эго-футуризм, который был до ухода «мэтра» «школы» — есть только Эго-Северянизм. [..]

5. Только тот поэт — Поэт, во власти коего ключи к вратам Грядущего.

Только тому критику принадлежит право на этот титул, если он ищет в мусорной куче запыленные таинственные гроздья жемчуга и не боится их признать за таковые.

И только те издания — Издания Нового, Несказанного, кои являются органами отверженных и гонимых индивидуалистов (каждый талант индивидуален).

Игорю-Северянину приходится закрыться в своем издательстве с 1913 г. У него три тома поэм. И лишь за то, что он прогрессировал, пытался сказать новое слово, только за то,

что «шел своей дорогой» — его замалчивала и травила круговщина.

Найти-ли тут издателя, который дал бы возможность поэту выступить перед широкой аудиторией?!

Хорошо еще, что Северянин — эго-футурист. Он верует, он ломит судьбу — ему приходится быть «волком» («Я волк, а критика — облава»),⁵ хорошо еще не выть, — другой на его месте давно бы взвыл и отправил и себя и свое творчество ad patres.

Ноябрьские «доктрины» Северянина дали новость — междоусобицу между ним и Олиповым.

Все пункты «докtrin», кроме объединения контрастов («признание эго-бога») являются популяризацией, разжижением квинт-эссенции — «скрижалей».

Самые слабые места эго-футуризма — заимствования и веяния.

Вряд-ли нужно оспаривать влияние западных футуристов на русских «вселенцев».

Несомненно, что русский (эго-) футуризм (как слово и творчество) — плод западных веяний.

Но, вопреки принятому мнению, влияние итало-французских футуристов на эго-северянистов невелико. Зато заметны их симпатии в Америке.

«... Не знаю скверных, не знаю подлых:
все люди правы»
... Я презираю, благословляя» ...

Это — Северянин.⁶

Сравните:

— «... Корни всего, что растет, я рад и готов поливать».

Это У. Уитмана, канонизованного г. К. Чуковским⁷ в первого футуриста и которого, как и Э. Верхарна, итало-французские футуристы считают лишь предтечей.

В прозе эго-северянистов⁸ (а. № 2 «П. Глашатай» 1912. в. «Оранжевая Урна» 1913.) влияние Уитмана более чем неоспоримо...

Северянин и Олипов завели полемику.

Оба работали, оба наговорили в манифестах друг другу дерзостей и разошлись в разные стороны.

Казалось, тому хрупкому, несформировавшемуся «Нечто от футуризма» грозит падение: Северянин ушел, Олипов, как оказалось, почти не продуктивен.

Эго-футуризму суждено было вспыхнуть под видом *Интуитивной Ассоциации*, объединенной «Грамотой»:

1. Эго-футуризм — непрерывное устремление каждого эгоиста к достижению возможностей будущего в настоящем.

2. Эгоизм — индивидуализация, осознание, преклонение и восхваление «Я».

3. Человек — сущность. Божество — тень человека в зеркале Вселенной.

Бог — природа. Природа — Гипноз. Эгоист — Интуит. Интуит — Медиум.

4. Созидание Ритма и Слова.

Ареопаг:

Иван Игнатьев.

Павел Широков.

Василиск Гнедов.

Дмитрий Крючков.⁹

От северянинского эго-футуризма остались лишь буквы, вывески — в них зажила новая энергия, иной силы и окраски. Вместо вялого северянинского всеоправдания («Я равнодушен; порой прощаю, порой жалею»), затрепетал новый лозунг:

— Борьба!

Разве жизнь — не сплошная борьба?

Даже в нашей крови ведут непримиримую борьбу вечные враги — кровавые шарики и не будь этой борьбы — тело умерло-бы.

Игорь-Северянин «верил», но вера без дел мертва: его поэзные брошюры — залпы по мусору «опушки». С одной «верой» он остался-бы и по сей час на прежнем месте, писал-бы заурядные стишки — и не было-бы воспрославленного «мэтра», хотя эго (или какой другой) -футуризм пришел-бы и без него рано или поздно. [. . .]

8. Эго-футуризм, как эго футуризм, возникает лишь на «могиле» Северянина — эго-футуриста.

За Ассоциацией мы можем указать заслуги:

- а. Движение и игнорирование темы в прозе.
- б. Обновление и игнорирование метра стиха.
- в. Сдвиг в области рифмы.
- г. Эго-призму.
- д. Современность и
- е. Механичность.

Все вышеперечисленное взято нами в усечении приблизи-

тельности, ибо opus'ы эго-футуристов вследствие своей «масивности» трудно разлагаемы.

Движение в прозе мы можем проследить в opus'е И. В. Игнатъева «Следом за»... («Бей, но выслушай» «П. Глашатай». 1913 г.¹⁰ Цена 50 к.)

... сердце простужено Подождите вы меня узнаете скорей бы
счет Падает Как в лифте ехать или не. Хочу Отдаться. Доминику;
Пишешь пишешь, а денег не платят Скажите, какая птица и на-
шим и вашим зажгите электричество — «Всецело Ваш» не думает,
мне известно он отрещи порода дает себя «Витязь»!!! Виязь Wi
барышня будьте пожалуйста четыреста Шопенгауэр в шагрене
сорок четыре двадцать девять двадцать десять двадцать одиннад-
цать двадц...

Достаточно? Сдачи не надо...

Игнорирование темы иллюстрируется Василиском Гнедовым, большим мастером в области эго-футуристической прозы.

На возле бал.

Слезотеки невеселий заплакучились снотекивой борзо гагали бе-
резям веселячы охотеи Веселодчем сыпало перебродое грохло.
Голоса двоенились на двадцать кричаков...

Где-то, кажется в «Обзоре печати» «Нового Времени»,¹¹ заметили по поводу участия В. Брюсова и Ф. Сологуба в эго-футуристических сборниках.

— «Старички-символисты торопятся ухватиться за штанишки юнцев эго-футуристов».

Эго-футуристами, наверное, и не отрицается преемственная связь между ними и символистами.

Северянин экзотичен по Бальмонту, И. Игнатъев к Гишпиус. Д. Крючков к Сологубу, Шершеневич¹² к Блоку, подобно тому как их собратья москвичи («кубо-футуристы») Д. Бурлюк к Бальмонту — Ф. Сологубу, Маяковский — к Брюсову, Хлебников — Г. Чулкову.

Присяжная критика наша спрашивает и не видит заслуг эго-футуристов.

Вот две поэмы В. Шершеневича:

Толпа гудела, как трамвайная проволока
И небо вогнуто, как абажур...
Луна просвечивала сквозь облако,
Как женская ножка сквозь модный ажур.
И в заплеванном сквере среди фейерверка
Зазывов и фраз, экстазов и поз —
Голая женщина скорбно померкла,
Встав на скамейку, в перчатках из роз.

И толпа хихикала, в смехе разменивая
Жестокую боль и упреки, — а там
У ног — копошилась девочка сиреневая
И слезы, как рифмы, текли по щекам
И когда хотела женщина доверчивая
Из грудей отвислых выжать молоко,
Кровь выступала, на теле расчерчивая
Красный узор в стиле рококо.

(«Всегдай». 1913. «П. Глашатай». 65 к.)

Год позабыл, но помню, что в пятницу
К *entrée* подъехав в коляске простой,
Я приказал седой привратнице
В лифте поднять меня к Вам в шестой
Вы из окна, лихорадочно фиалковая,
Увидали и вышли на верхнюю площадку;
В лифт сел один и, веревку подталкивая,
Заранее ласково снял правую перчатку
И вот уж когда до конца укорачивая
Канат подъемника, я был в четвертом —
До меня донеслась Ваша песенка вкрадчивая,
А снизу другая, запетая чертом —
И вдруг застопорил лифт привередливо
И я застрял между двух этажей
И бился и плакал и кричал надоедливо,
Напоминая в мышеловке мышшей.
А Вы все выше уходили сквозь крышу
И чорт все громче, все ярче пел
И только одну его песню я слышал
И вниз полетел.

(Ibid)

В этом же «Всегдае»¹³ находим небольшую статью, посвященную «новой рифме».

— «До сих пор были в обращении следующие созвучия стихов:

1. Мужские (ямбические) — с ударением на последнем слоге (Доска — тоска).
2. Женские (хореические) — ударение на предпоследнем слоге (Индеец — гвардеец).
3. Дактилические — ударение на предпоследнем, третьем от конца, слоге (Холодная — природная).
4. Гипердактилические — ударение на четвертом слоге от конца (Томительного — упоительного).
5. Белые (или чужие).
6. Дактило-хореические (Ария — тротуаре).
7. Внутренние (З. Гишпиус — «Неуместные рифмы»).
8. Передние. Как контраст тривиальным, задним рифмам. (Ibid).

9. Тавтологические (Улыбаюсь — стен — улыбаюсь — измен).
10. Полу-рифмы (Полубелые рифмы) : а — в — с — в, а — в — а — с.
11. Ассонансы (Надсон — признаться).
12. Диссонансы (Театр — перламутр — метр — пюпитр — смотр — лютр).

По подразделениям: а. Синонимы. б. Однокоренные рифмы. в. Глагольные. г. Существительные. д. Прилагательные. е. Составные («спайные»). ж. Монотонные (Одну — сну — волну etc.).

В отпечатанной на-днях эго-футуристической эдиции (И. В. Игнатъев — «Эшафот». Изд. «П. Глашатай» 1913 г.) автор придерживается, очевидно, следующей системы:

Гласные рифмы: глаза — ее — огни — Mimi — добро — какаду — мы — онъ — мэмэ — юлю — дитя.

Согласные рифмы: рак — брег — их; лап — хлеб — сив — иф; бежать — сыроед; дурач, мураш, пращ — еж; час — плац — желез (гортанные, губные, зубные).

Любое из этих слов может рифмоваться с любым своим соседом.

Кроме сего рифмуются: между собою «плавные» буквы:
м — н — л — р:
нам — озон; ель — дар; etc.

А также «твердо-мягкие» гласные:

глаза — дитя
добро — ее
какаду — юлю
мы — огни (Mimi)

Богатый материал для перетасовки дают «дифтонги» (независимо от метра стиха): рай — дорогой — струй — дальний — эй — лентяй — горюй (При условном-же метре «дифтонги» диссонансят).

Это уже значительное полевание эго-футуристов.

«Кривую» прогрессирования можно проследить по очередным сборникам «Петербургского Глашатая»: а) газета «Петербургский Глашатай» (1 и 2 №№) и в) альманахи: «Оранжевая Урна», «Стеклянные Цепи», «Орлы над пропастью» — это пробег аэроплана «Эго-футуризм» перед полетом, который открывается альманахом «Дары Адонису»¹⁴ и последующими: «Засахаре Кры», «Бей! — но выслушай!» и «Всегда».

Ко второму периоду относятся и две книжки Василиска Гнедова: «Гостинец Сантиментам» (Ритмеи) и «Смерть Искусству» (15 поэм с предисловием И. В. Игнатьева).¹⁵

— «Разве не ясна была для каждого искусствца агония настоящего, прошлого и пошлого? — спрашивает предизатор.

— Разве все не в напряжении к последнему биению пульса его?..

Искусство дня умерло...

Умер «Театр», умерла «Живопись», умерла «Литература».

Умерла скорная жизнь.

Люди, превратившее искусство и жизнь в жратву, хлопочут вокруг пугающего их одра искусства (а затем и жизни), — но кислород, но возбуждающие снадобья их лишь ускоряют ждутный миг...

Каждому искусствцу льстит приятие последнего воздуха, и уже в преддверии конца не одна мазурническая глотка крикала:

— Я, только я, первый принял последнюю искру жизни. Я! Я!!! Я воздвиг последнюю ступень, я перекинул трапы с Галеры Вчерашнего на Аэроплан Сегодня... Я!!!

Слово подошло к пределу. Оно утончено до совершенства. Запутанный клубок человеческих психо-пертурбаций разматывается младенчески легко на катушки современного словства.

Штампованными фразами заменил человек дня несложный словообиход. В его распоряжении множество языков, «мертвых» и «живых», со сложными литеро-синтаксическими законами, вместо незамысловатых писем Первоначалья.

Когда человек был один, ему не нужно было способов сношения с прочими, ему подобными, существами. Человек «говорил» только с Богом и это был так называемый «Рай».

Никто не знает эту пору, но мы не знаем, будем-ли и впредь в незнании ее.

Человеком постигнуты земля, вода, твердь, но не вполне.

Раскроются они полностью, — и неизвестное падет пронзенным от меча узная, и, может быть, вернется человеку «потерянная горнесть».

Пока мы коллективцы, общежители — слово нам необходимо.

Когда же каждая особь преобразится в объединиченное Его — Я слова отбросятся самособойно.

Одному не нужно будет сообщения с другим.

... Человеческая мембрана и теперь способна звать и откликаться зовам неизвестных стран.

Интуиция — недостающее звено, утешающее нас сегодня, в конечности спаяет круг иного мира, иного предела, — от коего человек ушел и к коему вновь возвращается. Это по видимому, бесконечный путь естества.

Вечный круг, вечный бег — вот самоцель эго-футуриста. «Жизнь» для них — «Ожидание» («*Всегда*»), в котором он плачет, как «неутешаемый вдовун». И когда ступени пройдены — «восток молитвенно неясен и в небе *зреющий пожар*», поэт эго-футурист «ждет», но не отдыха, а «нового зодиака», который начертит неведомое кудесницам, радостный, бодрый новою бодрью:

Я снова в верте верных чудищ
И транс-планетных кораблей
Несусь вперед Границей Будищ...

(«Бей, но выслушай!»)¹⁶

Одними из эго-футуристов делаются попытки к «объединению Дроби», другими наша речь т. с. «стенографируется».

В «Бей» помещена «Мело-литера: графа»,¹⁷ являющаяся первым дерзанием собрать «многое во единое».

«Читателю» (странно звучит здесь этот термин — читателю необходимо быть и зрителем, и слушателем, и, главное, интуитом) даны: слово, цвет, мелодия и *схема* ритма (движение), *записанная* слева.

«Стенографированию» же отведен весь сборник «Смерть Искусству».

Наиболее колоритны поэмы:

«Грохлит»:

— «Сереброй Нить — Коромысля. Брови».

Тут перед нами встает электризованный, продолженный импрессионизм, особенно характерный для японской поэзии.

«Поюй:

У — »

И только? Только. Всего одна буква, заглавие и тире. Даже (ах, какой пассаж!) нет в конце точки.

Пусть объяснит предисловие:

— «Давно пора знать, что каждая буква имеет не только звук и цвет, — но и вкус, но и неразрывную от прочих литер зависимость в значении, осязание, вес и пространственность. Например, как много можно выразить одним лишь куценым двусложением «Весна». От буквы «с» получается пред-

ставление солнечности, буквой «а» — радость достижения долгожданности и пр. — целая пространная поэма»

У каждого читателя, при том, может быть индивидуальное восприятие, ибо «современным творчеством предоставлена полная свобода к личному постигу».

«... В словах pendant'ные составы, безукоризненные точности, тоно-выразительность и характерность.

И каждый знает, — это не конечность. Будущий, нескорый путь литературы — безмолвие, где слово заменится книгою откровений — Великой Интуицией».

9. Не есть ли пение современности (механическое — допускаем) — искусство будущего, — футуризм. Бард современности — ни в коем случае — не «будущник»,¹⁸ он «настоящник».

Чтобы быть поэтом будущего нужно вещать.

И современные поэты стараются идти этим направлением. Вместо стихов, газелл, поэм, ритмей — являются «откровения».

Таким подзаголовком украшена книжка Рюрика Ивнева,¹⁹ нужно полагать, эго-футуриста, т. к. два opus'a его помещены в «Всегда».

Какое совпадение! «Откровения» Ивнева носят заголовок «Самосожжение», «единый правый путь» —

Отряхнуть время жизни разок
И губами к огню прильнуть.

Потому что:

Простерев к неземному руки
Я пойму окончательный смысл.
Станут ясны прежние муки,
Станет ясно зарево числ.

В эго-футуризме «эго» больше, нежели «футуризма» (итало-французского).

Но все-же в нем встречаем отсутствие адюльтера и механическое творчество («Третий Вход», «Онан» — «Бей, но выслушай!»; «Гурейка Прокленушков» — «Дары Адонису») [...]

Напечатано отдельной книжкой осенью 1913 г. Здесь дано в сокращении.

¹ Образ Силоамской купели из Ев. от Иоанна (5) встречается также в редакционном эпиграфе к Студии импрессионистов.

² Не всех критиков, которых имеет в виду Игнатъев, можно опознать. Больше всего он ссылается на статью Вл. Кранихфельда «Литературные отклики» (Современный Мир, 1913, № 4). Есть также отклики на статью А. Редько «У подножья африканского идола», напечатанную в № 5—6 (и потом продолженную в № 7) Русского Богатства за 1913 г. Именно авторов этих двух статей, видимо, Игнатъев ниже называет «братцами Александрями и Владимирями».

³ Брюсов сперва положительно оценивал Северянина в критических очерках, Сологуб написал восторженное предисловие к Громокипящему кубку.

⁴ «Мавр сделал свое дело» и т. д. — ставшая крылатой в русском переводе фраза из «Заговора Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера (Der Mohr hat seine Arbeit getan, der Mohr kann gehen. Akt III, 4).

⁵ «Я волк» и т. д. — из «Поэзы вне абонемент» Северянина (вошла в Кубок); вселенцы — эго-футуристы.

⁶ Цитата из стих. Северянина «Рядовые люди».

⁷ К. Чуковский, популярный критик, переводчик Уитмана. В своей лекции о футуризме (из нее вышла статья «Эго-футуристы и кубофутуристы» в Шиповник, кн. 22 [1914], впоследствии перепечатанная в книге статей К. Чуковского Лица и маски, Спб. 1914, а после революции появившаяся отдельным изданием как Футуристы, Петроград, 1922), а также в книге Поэзия грядущей демократии (М. 1914) провозгласил Уитмана первым и истинным футуристом.

⁸ Игнатъев называет «прозой» свободный стих Лукаша.

⁹ Павел Дмитриевич Широков (1893—1963), Василиск (Василий Иванович) Гнедов (р. 1890) и Дмитрий Александрович Крючков (1887—?) — поэты-эго-футуристы; каждый издал больше чем по одной книге стихов. Крючков также выступал как критик в альманахе Очарованный Странник (1913—1916) под псевдонимом Келейник.

Цитаты в следующих абзацах сперва из стих. Северянина «Рядовые люди», потом из его же стихотворного манифеста «Пролог Эгофутуризм» (вошел в Громокипящий Кубок).

¹⁰ Бей, но выслушай, 1913, шестой э.-ф. альманах. Приведенный этюд Игнатъева, написанный отчасти по технике «потока сознания», в оригинале напечатан несколькими шрифтами, включая немецкий готический. Отрывок из Гнедова взят из пятого э.-ф. альманаха Засахаре кры, 1913.

¹¹ Новое Время, газета, издававшаяся А. Сувориным.

¹² Вадим Габриэлевич Шершеневич (см. ниже в «Мезонин Поэзии» и «Распад») (1893—1942), московский поэт, выступал в союзе с группой Игнатъева и печатался в пяти из его альманахов.

¹³ Всегда, 1913, седьмой э.-ф. альманах. Статья о новой рифме появилась анонимно, но впоследствии Игнатъев перепечатал ее в своем сборнике стихов.

¹⁴ Дары Адонису, 1913, четвертый э.-ф. альманах.

¹⁵ С небольшими сокращениями Игнатъев здесь (и снова несколько ниже) приводит свое предисловие к сборнику Гнедова Смерть и искусству, 1913.

¹⁶ Цитаты из разных стихотворений Крюčkова и Игнатъева самого.

¹⁷ «Мелолитераграфой» Игнатъев называет свое стихотворение «Третий вход».

¹⁸ Возможно, что слово «будущники» было впервые употреблено художником М. Ларионовым. См. № 46.

¹⁹ Рюрик Ивнев — псевдоним Михаила Александровича Ковалева (р. 1893), который сотрудничал во многих футуристских изданиях и издал несколько книг стихов, но показал в своей поэзии мало авангардных черт. После революции участвовал в имажинизме, потом перешел, главным образом, на романы и переводы.

III. «ГИЛЕЯ» —

КУБО-ФУТУРИЗМ

5. ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ

Читающим наше Новое Первое Неожиданное.¹

Только *мы* — *лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности.

Кто не забудет своей *первой* любви, не узнает последней.

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот?

Вымойте Ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимам Горьким, Куприным, Блокам, Соллогубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминым, Буниным и проч. и проч.² — нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество! . .

Мы *приказываем* чтить *права* поэтов:

1) На увеличение словаря в *его* объеме произвольными и производными словами (Слово—новшество),

2) На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.

3) С ужасом отстранять от гордого чела своего, из банных венков сделанный Вами Венок грошевой славы.

4) Стоять на глыбе слова «МЫ» среди моря свиста и негодования.

И если *пока* еще и в наших строках остались грязные клейма Ваших «Здравого смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже трепещут *впервые* Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова.

Д. Бурлюк,
Александр Крученых,³
В. Маяковский,
Виктор Хлебников.

Москва. 1912. Декабрь.

Этот манифест открывает одноименный альманах, вышедший в ноябре или декабре 1912 г. в Москве. Этим альманахом группа «садкосудейцев» опять заявляла о своем существовании после почти трехлетнего перерыва. На этот раз она была подкреплена новыми членами: Владимир Владимирович Маяковский (1893—1930) и Алексей Елисеич Крученых (р. 1886) и выступала в основном под неопримитивистским знаменем.

¹ О деталях коллективного сочинения манифеста см. Крученых, Зверинец, М. 1930.

² Ошибки в написании фамилий Сологуба и Кузмина, по-видимому, намеренны и намекают на то, что «настоящие» Соллогубы, т. е. известное дворянское семейство, писали свою фамилию через два «л», а также на то, что обычное, «плебейское» написание второй фамилии — через «мягкий знак».

³ Крученых иногда пользовался именем Александр как частичным псевдонимом, особенно в теоретических выступлениях.

6. [ИЗ АЛЬМАНАХА «САДОК СУДЕЙ»]

Находя все нижеизложенные принципы цельно выраженными в 1-м «Садке Судей»¹ и выдвинув ранее пресловутых и богатых, лишь в смысле Метцль и К⁰,² футуристов, — МЫ тем не менее считаем этот путь нами пройденным и оставляя

разработку его тем, у кого нет более новых задач, пользуемся некоторой формой правописания, чтобы сосредоточить общее внимание на уже новых открывающихся перед нами заданиях.

Мы выдвинули впервые новые принципы творчества, кои нам ясны в следующем порядке:

1. Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь *направляющие резы*. Мы распатали синтаксис.

2. Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и *фонизеской характеристике*.

3. Нами осознана роль приставок и суффиксов.

4. Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание.

5. Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали главным образом до нас), но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами:

а) считая частью неотделимой произведения его по марки и виньетки творческого ожидания.

в) в почерке полагая составляющую поэтического импульса.

с) в Москве поэтому нами выпущены книги (автографов) «само-письма».³

6. Нами уничтожены знаки препинания, — чем роль словесной массы — выдвинута впервые и осознана.

7. Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления) согласные, — краска, звук, запах.

8. Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер — живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках — всякое движение: — рождает новый свободный ритм поэту.

9. Передняя рифма — (Давид Бурлюк) средняя, обратная рифмы (Маяковский) разработаны нами.

10. Богатство словаря поэта — его оправдание.

11. Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф и наоборот.

12. Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности — воспеты нами.

13. Мы презираем славу; нам известны чувства, не жившие до нас.

Мы новые люди новой жизни.

Давид Бурлюк, Елена Гуро, Николай Бурлюк, Владимир

Маяковский, Екатерина Низен, Виктор Хлебников, Бенедикт Лившиц, А. Крученых.

Напечатано без заглавия в альманахе Садов судей. 2, «Журавль», Спб. 1913, который появился в феврале. Это наиболее детальное выражение технической программы группы «Гилея».

¹ Ссылка на первый Садов судей (1910) является чистой литературной «политикой». На самом деле в том сборнике почти не было того, что можно назвать авангардом.

² Метцль и Ко. — рекламная контора в Петербурге. В этом намек на коммерческие связи вождя эго-футуристов Игнатьева, который к тому времени пустил свою группу по пути словесного эксперимента и начал полемизировать с «гилейцами».

³ Пункт 5 манифеста имеет в виду, главным образом, гектографические издания Крученых (иногда при участии Хлебникова), в которых текст писался от руки и потом так воспроизводился в печати.

7. А. КРУЧЕНЫХ и В. ХЛЕБНИКОВ: СЛОВО КАК ТАКОВОЕ

О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

1) чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!

(пенье плеск пляска, разметыванье неуклюжих построек, забвение, разучиванье. В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро; в живописи В. Бурлюк и О. Розанова).

2) чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостинной

(множество узлов связок и петель и заплат занозистая поверхность, сильно шероховатая. В поэзии Д. Бурлюк В. Маяковский, Н. Бурлюк и Б. Лившиц, в живописи Д. Бурлюк К. Малевич.

Что ценнее: ветер или камень?

Оба бесценны!

Примеры: 1-ый род — из В. Хлебника:¹

(княжна и оборотень летят над землей

И, чтоб спастись от стужи
морозной выси
из рыси
он стал медведем.

Она ему: «куда мы едем?»
он отвернулся и в ветер бурк:
мы едем в Петербург...
к холоду нежна
скукожилась княжна...
и вот летят к земле турманом
Туда где золотом Исакий манит
И прямо сверху от солнечного лучьбища
Они летят в дом женского всеучьбища...
(Шуточная поэма в «Дохлой луне»)

Или из Е. Гуро:²

Ф и н л я н д и я
... Лулла, лолла, лалла-лу,
Лиза, лолла, лулла-ли.
Хвои шуют, шуют,
ти-и-и, ти-и-у-у...

(именно шуют! лиственные деревья шумят, а хвойные шуют)
или

Взорваль
огня
печаль
коня
рубли
ив
в волосах
див.

(А. Крученых «Взорваль»)³

в то время как в произведениях этого первого рода сравнения чаще всего ограничиваются одним словом, во 2-м роде они тянутся на несколько строк и состоят главным образом из существительных чем окончательно способны «занозить» язык, напр.:

... «лохмотьями губ моих в пятнах чужих позолот
дымом волос над пожарами глаз из олова...»

(В. Маяковский)

«Небо — труп»!! не больше!
Звезды — черви — пьяные туманом
Усмирню боль ше-лестом обманом
Небо — смрадный труп!!

Звезды — черви — (гнойная живая) сьпь!!

(Д. Бурлюк)⁴

то стихом управляет первая ярко выраженная согласная: она окрашивает стих и дает повышение стиха, замедление, конец

напр.:

я жрец я разленился
к чему все строить из земли
в покои неги удалился
лежу и греюсь близ свиньи

на теплой глине
испарь свинины
и запах псины
лежу добрею на аршины.

Какой-то вестник постучался...

и т. д.

в первых 8-и строчках управляющая буква р расположена так:

р, р
р
р
р
р, р

стихотворение началось двумя р и ими же заканчивается *художественное предложение* (а не грамматическое) поэтому после 8-ой строчки и поставлена точка, а не раньше.

у писателей до нас инструментовка была совсем иная, напр. —

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел...⁵

Здесь окраску дает бескровное пе... пе... Как картины писанные киселем и молоком нас неуютворяют и стихи построенные на

па-па-па
пи-пи-пи
ти-ти-ти

и т. п.

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок.

Мы дали образец иного звуко и слово сочетания:⁸

дыр бул щыл
убещур
скум
вы со бу
р л эз

(кстати в этом пятистишии больше русского национального чем во всей поэзии Пушкина)

не безголосая томная сливочная тянучка поэзии (пасьянс... пастила...) а грозная *баязь*:

Каждый молод молод молод
 В животе чертовский голод
 Так идите же за мной...
 За моей спиной
 Я бросаю гордый клич
 Этот краткий спич!
 Будем кушать камни травы
 Сладость горечь и отравы
 Будем лопать пустоту
 Глубину и высоту
 Птиц, зверей, чудовищ, рыб,
 Ветер, глины, соль и зыбь!..

(Д. Бурлюк)⁷

до нас предъявлялись следующие требования языку: ясный, чистый, честный, звучный, приятный (нежный) для слуха, выразительный (выпуклый, колоритный, сочный).

впадая в вечно игривый тон наших критиков можно их мнения о языке продолжить и мы заметим, что все их требования (о ужас!) больше приложимы к женщине, как таковой, чем к языку, как таковому.

в самом деле: ясная, чистая (о конечно!) честная (гм! гм!), звучная приятная, нежная (совершенно правильно!), наконец — сочная колоритная вы... (кто там? входите!)

правда в последнее время женщину старались превратить в вечно-женственное, прекрасную даму,⁸ и таким образом юбка делалась *мистической* (это не должно смущать непосвященных, — тем более!..) Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего *языком* и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря.

из вышеизложенного видно что

до нас речетворцы слишком много разбирались в человеческой «душе» (загадки духа, страстей и чувств), но плохо знали, что душу создают баячи, а так как мы, баячи будетляне, больше думали о слове, чем об затасканной предшественницами «Психее», то она умерла в одиночестве и теперь в нашей власти создать любую новую... захотим ли?

...!Нет!...

пусть уж лучше поживут словом как таковым а не собой.

так разрешаются (без цинизма) многие роковые вопросы *отцов*, коим и посвящаю следующее стихотворение:

поскорее покончить
 недостойный водевиль —
 о конечно
 этим никого не удивишь
 жизнь глупая шутка и сказка

старые люди твердили...
нам не нужно указки
и мы не разбираемся в этой гнили⁹

живописцы бюджетяне любят пользоваться частями тел, разрезами,
а бюджетяне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык), этим достигается наибольшая выразительность, и этим именно отличается язык стремительной современности уничтожившей прежний застывший язык (см. подробнее об этом в моей статье «Новые пути слова» в книге «Трое»). Этот выразительный прием чужд и непонятен выцветшей литературе до-нас, а равно и напудренным эго-пшютистам (см. «Мезонин поэзии»)

любят трудиться бездарности и ученики
(трудолюбивый медведь Брюсов, 5 раз переписывавший и полировавший свои романы Толстой, Гоголь, Тургенев) это же относится и к читателю.

речетворцы должны бы писать на своих книгах:

прогитав — разорви!

Хрюкает конь и учиться не хочет
(лень обуяла ретивых)
конь улыбается в одиночку
впереди скорых и сильных
пробежав тмени метров
и всех перегнав
измеряет оком незаметно
плетущихся шагом

ленивей всех быстрый
и мудрый — глупее
и храбрый под выстрелами
прячет уши в шею

в этом году открывается бюджетянский зерцог (театр)
новые зерцожные слова
(составили В. Хлебников и А. Крученых)

обликмен, ликомен, ликарь — актер
особы — действующие лица
людняк — трушпа
застенчий — суфлер
деймо, сно, зно — действие акт
деюга — драма

и т. п.

Настоящий год художественной жизни начался великолепно: вышло 6 будущелских¹⁰ книг, 29 сентября открылась выставка деес несравненной Н. Гончаровой, предстоит открытие выставки несносного М. Ларионова, 6 октября вечер будетлян и проч. и проч. . . . [. . .]

Появилось отдельным изданием в сентябре (?) 1913 г. с иллюстрациями К. Малевича и Ольги Розановой. Велимир (Виктор Владимирович) Хлебников (1885—1922) и Крученых выступают здесь скорее как автономное меньшинство «будетлянского» толка, чем как официальные представители «Гилеи».

¹ Отрывок из поэмы Хлебникова «Внучка Малуши».

² Отрывок из стихотворения Гуро, напечатанного в альманахе Трое, Спб., 1913.

³ Взорваль — книжка стихов и теоретических высказываний Крученых, вышедшая в июне 1913 (Спб.).

⁴ Строчки из стихотворения Маяковского «От усталости» (альманах Дохлая луна, М. осень 1913). Отрывок из стихотворения Д. Бурлюка, тоже напечатанного в Дохлой луне. Стихотворение Крученых было впервые напечатано в № 3 альманаха Союз Молодежи, Спб. 1913.

⁵ Строки взяты из раннего стихотворения Лермонтова.

⁶ Заумное стихотворение Крученых впервые появилось в его книжке Помада, М., начало 1913, потом часто перепечатывалось и цитировалось и автором и другими (нередко с искажениями).

⁷ Стихотворение Бурлюка было напечатано в Дохлой луне; оно основано на „Fêtes de la faim“ Артюра Рембо.

⁸ Упоминание «прекрасной дамы» полемически направлено против символизма вообще и Александра Блока в частности.

⁹ Выражения, напечатанные вразбивку в стихотворении Крученых, являются цитатами из Достоевского и Лермонтова или же аллюзиями.

¹⁰ Слово «будущел» взято из поэмы Хлебникова «Война-смерть» (Союз Молодежи). Говоря о шести книгах, Крученых очевидно имеет в виду коллективные футуристские издания: Пощечина общественному вкусу (фактически вышла в 1912 г., но на обложке стояло 1913), Садоk судей 2, Союз Молодежи № 3, Трое, Требник трoих и Дохлая луна. «Вечер будетлян» состоялся 13 октября в «Обществе Любителей Художеств» в Москве.

8. [СЛОВО КАК ТАКОВОЕ]

В 1908 году¹ готовился «Садок Судей» I. Часть произведений попала в него, а часть в «Студию Импрессионистов». В обоих сборниках В. Хлебников, Бурлюки,² С. Мясоедов³ и др. наметили новый путь искусства: слово развивалось, как таковое.

Отныне произведение могло состоять из *одного слова*⁴ и лишь умелым изменением его достигалась полнота и выразительность художественного образа.

Но выразительность иная — художественное произведение и принималось и критиковалось (по крайней мере это предчувствовалось) только как слово.

Произведение искусства — искусство слова.

Отсюда само собой вытекало изгнание тенденциозности, литературщины всякого рода из художественных произведений.

Близость к бесстрастно-страстной машине.

Итальянцы подхватили русские воздухи и стали писать шаргалки искусства, подстрочники.

Дел словесных у них не было и до 1912 года (время выпуска большого сборника)⁵ и после.

Понятно: итальянцы шли от тенденциозности. Как чортик Пушкина,⁶ воспевали и несли на себе современность, а между тем не проповедовать надо было, а вскочить на нее и мчаться, дать ее как итог своих произведений.

Ведь проповедь, не вытекающая из самого искусства, есть дерево, подкрашенное под железо. Кто доверится такому копыю? Итальянцы оказались крикливыми хвастунами, но молчаливыми художниками-пищателями.

Нас спрашивают об идеале, пафосе? — Ни хулиганство, ни подвиг, ни фанатик, ни монах, — все Талмуды одинаково губительны для речетворца, и остается всегда с ним лишь слово как (таковое) оно.

А. Крученых, В. Хлебников.

Черновик 1913 г., опубликованный Крученых в № 18 Неизданного Хлебникова (М. 1930) без заглавия и потом перепечатанный в пятом томе Собрания произведений Хлебникова под заглавием «Слово как таковое».

¹ 1908 намеренно неверная дата (книга подготавливалась в конце 1909 г., а вышла в начале 1910 г.); в 1913 г. русские футуристы стре-

мились убедить всех, что они никак не восходят к футуристам итальянским.

² Братья Бурлюки: Давид Давидович (1882—1967), поэт и художник; Николай Давидович (1890—1929?), поэт и прозаик; Владимир Давидович (1888—1916). Последний в Студии импрессионистов не участвовал.

³ С. Мясоедов, математик, поместивший причудливый рассказ без конца в первом Са д к е с у д е й, сразу после этого исчез с горизонта.

⁴ Примером произведения, состоящего из одного слова, может служить «Заклятие смехом» Хлебникова (Студ. импр.), в котором все слова построены на одном корне.

⁵ «время выпуска большого сборника» — по-видимому Крученых имеет в виду миланский сборник 1912 г. | р о е т i f u t u r i s t i .

⁶ Такого чертика у Пушкина нет. Видимо авторы описались, имея в виду Гоголя (?)

9. БУКВА КАК ТАКОВАЯ

О слове, как таковом, уже не спорят, согласны даже. Но чего стоит их согласие? Надо только напомнить, что говорящие задним умом о слове ничего не говорят о букве! Слепорожденные! . .

Слово все еще не ценность, слово все еще только терпимо.

Иначе почему же его не облачают в серый арестантский халат? Вы видели буквы их слов — вытянуты в ряд, обиженные, подстриженные, и все одинаково бесцветны и серы — не буквы, а клейма! А ведь спросите любого из речарей, и он скажет, что слово, написанное одним почерком или набранное одной свинцовой, совсем не похоже на то же слово в другом начертании.

Ведь не оденете же вы всех ваших красавиц в одинаковые казенные армяки!

Еще бы! Они бы плюнули вам в глаза, но слово — оно молчит. Ибо оно мертво (как Борис и Глеб) ,оно у вас мертворожденное.

А, Святополки окаянные!¹

Есть два положения :

- 1) Что настроение изменяет почерк во время написания.
- 2) Что почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов. Так же должно поставить вопрос о письменных, зримых или просто

осязаемых, точно рукою слепца, знаках. Понятно, необязательно, чтобы речарь был бы и писцом книги саморунной, пожалуй, лучше если бы сей поручил это художнику. Но таких книг еще не было. Впервые даны они будетлянами, именно: «Старинная любовь» переписывалась для печати М. Ларионовым. «Взорваль» Н. Кульбиным и др., «Утиное гнездышко» О. Розановой.² Вот когда можно наконец сказать: «Каждая буква — поцелуйте свои пальчики».

Странно, ни Бальмонт, ни Блок — а уже чего казалось бы современнейшие люди — не догадались вручить свое детище не наборщику, а художнику...

Вещь, переписанная кем-либо другим или самим творцом, но не переживающим во время переписки себя, утрачивает все те свои чары, которыми снабдил ее почерк в час «грозовой вьюги вдохновения».

В. Хлебников.
А. Крученых.

Также черновик 1913 г. и также впервые опубликован в № 18 Неизданного Хлебникова.

¹ Борис и Глеб — дети киевского князя Владимира, убитые по приказу их старшего брата Святополка в 1015 г. и позднее причисленные к лику святых.

² Все перечисленные книги выпущены Крученых в 1912—13 гг. Михаил Ларионов (1881—1964), известный художник авангардного направления (см. № 46).

10. А. КРУЧЕНЫХ: ИЗ «ВЗОРВАЛЬ»

Переживание не укладывается в слова (застывшие, понятия) — муки слова — гносеологическое одиночество Отсюда стремление к заумному свободному языку (см. мою декларацию слова),¹ к такому способу выражения прибегает человек в важные минуты. Вот образец — речь хлыста В. Шипкова:² носоктос лесонтос футр лис натруфунтру кресерефире кресентре ферт чересантро улмири умилисантру — здесь подлинное выражение мятущейся души — религиозный экстаз.

Привожу свои стихотворения на заумном и вселенском —
из гласных — языках:

и
че
де
мали
гр
ю
юх
д д д
д д д
се
в
мь
мь
а
е!
мь
мь

сержамелепета
сенял ок
ризум
мелева
алик а лев амах
ли ли люб бюл

из подлого
 презрения к
женщине и
 детям в нашем
языке будет
лишь мужский
 род³

.

27 апреля в 3 часа пополудни я мгновенно овладел в совершенстве всеми языками. Таков поэт современности Помещаю свои стихи на японском испанском и еврейском языках:

икэ мина ни
сину кси
ямах алик
зел

ГО ОСНЕГ КАЙД
М Р БАТУЛЬВА
ВИНУ АЕ КСЕЛ
ВЕР ТУМ ДАХ
 ГИЗ

ШИЩ⁴

Здесь помещен самый конец книжки Крученых Взорваль, Спб., 1913. В оригинале книга воспроизводит гектографически письмо от руки.

¹ декларация слова — см. № 11

² слова сектанта В. Шишкова взяты из статьи Д. Г. Коновалова «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве» (часть статьи, напечатанная в апрельской книжке Богословского Вестника за 1908 г.). Под влиянием этой статьи написаны и строки об овладении всеми языками.

³ Примеры насильственного перевода слов в мужской род можно найти у Крученых в Победе над солнцем, Спб., 1913, (озер).

⁴ Конечное слово «шиш», конечно, русское, но в оригинале оно написано как бы еврейскими письменами.

11. АЛЕКСЕЙ (АЛЕКСАНДР) КРУЧЕНЫХ:

ДЕКЛАРАЦИЯ СЛОВА, КАК ТАКОВОГО

4) МЫСЛЬ И РЕЧЬ НЕ УСПЕВАЮТ ЗА ПЕРЕЖИВАНИЕМ ВДОХНОВЕННОГО, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общй язык связывает, свободный¹ позволяет выразиться полнее (Пример: го оснег кайд и т. д.). 5) СЛОВА УМИРАЮТ, МИР ВЕЧНО ЮН. Художник увидел мир по новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию еуэ² — первоначальная чистота восстановлена. 2) согласные дают быт, национальность, тяжесть, гласные — обратное — ВСЕЛЕНСКИЙ ЯЗЫК. Стихотворение из одних гласных:

о е а 3) стих дает (бессознательно) ряды гласных
и е е и и согласных. ЭТИ РЯДЫ НЕПРИКОСНО-
а е е ъ³ ВЕННЫ. Лучше заменять слово другим,
ближним не по мысли, а по звуку (лыки-мыки-кыка). Оди-
наковые гласные и согласные, будучи заменены чертами,
образуют рисунки, которые неприкосновенны (напр. III-I-
I-III). Поэтому переводить с одного языка на др. НЕЛЬЗЯ,
можно лишь написать стихотворение латинскими буквами и
дать подстрочник. Бывшие д. с. п.⁴ переводы лишь подстроч-

ники, как художественные произведения, они — грубейший вандализм. 1) Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот. 6) ДАВАЯ НОВЫЕ СЛОВА, я приношу новое содержание, ГДЕ ВСЕ стало скользить (условность времени, пространства и проч. Здесь я схожусь с Н. Кульбиным, открывшим 4-е измерение — тяжесть, 5-е — движение и 6 или 7-е время). 7) В искусстве могут быть неразрешенные диссонансы — «неприятное для слуха» — ибо в нашей душе есть диссонанс, которым и разрешается первый. Пример дыр бул щыл и т. д. 8) Всем этим искусство не суживается, а приобретает новые поля.

Эту значительную декларацию, где впервые дано теоретическое обоснование заумному языку, Крученых опубликовал в виде листовки летом 1913 г. Он также утверждает, что написал ее еще в 1912 г. Впоследствии он часто перепечатывал ее текст в разных своих изданиях. Нумерование пунктов намеренно хаотично.

¹ Пример «свободного языка» из собственного заумного стихотворения Крученых, впервые напечатанного в Союзе Молодежи № 3 и потом часто перепечатываемого.

² Крученых дал название «Еуы» также своему издательству. Буква «у» напоминала ему цветок лилию. Хлебников же, со своей стороны, находил в самой последовательности гласных нечто напоминающее «тугие лепестки» лилии (см. его письмо к Крученых от 31 августа 1913, Неизданные произведения, стр. 367).

³ Это гласные начала молитвы «Отче наш».

⁴ д.с.п. = до сих пор.

12. А. КРУЧЕНЫХ: НОВЫЕ ПУТИ СЛОВА

(язык будущего смерть символизму)

никто не станет спорить, если сказать что у нас нет литературной критики (судей речетворчества)

не станут же принимать за таковых вурдалаков питающихся кровью «великих покойников» ни душителей молодого и живого

вурдалаки гробокопатели станичники паразиты — единственные достойные имена наших критиков

перегрызть друг другу горло, заклевать, утопить «в ложке воды» — их всегдашнее занятие даже охота

любят наши критики сводить счеты или заниматься политическим да семейным сыском и всегда оставляют вопросы слова в стороне

русские читатели (даже они!) презирают их и с отвращением отодвигают жвачку предлагаемую вместо пищи

но к позору истинных ценителей и любителей искусств надо отнести то, что нужное слово никем сказано не было

Не надо удивляться, что *нас* баячей будущего забрасывают грязью «критичек»

Мы уподобились воинам напавшим тусклым утром на праздных неприятелей — и вот они на потеху победителей и всего мира дают друг другу пинки цепляются за волосы и неприятелю могут бросить одну лишь *грязь и брань*

не страшны нам такие воины а их переполох — наша добыча!

смотрите толстогубые!

мы показываем оружие хитро заостренное и лучшего закала, оружие за которое вы блудливо хотели взяться и только порезали свои руки . . .

до нас не было словесного искусства

были жалкие попытки рабской мысли воссоздать свой быт, философию и психологию (что называлось романами, повестями, поэмами и пр.) были стишки для всякого домашнего и семейного употребления, но

искусства слова

не было

странно? скажем больше: делалось все, чтобы заглушить первобытное чувство родного языка, чтобы вылущить из слова плодотворное зерно, оскопить его и пустить по миру как «ясный чистый честный звучный русский язык» хоть это был уже не язык, а жалкий евнух неспособный что-нибудь дать миру. Его лечить и совершенствовать нельзя, и мы совершенно правильно заявили «бросить Пушкина, Толстого, Достоевского и проч. с парохода современности»¹ чтоб не отравляли воздух! после былили и «слова о полку Игоре» словесное искусство падало и при Пушкине оно стояло ниже чем при Тредьяковском (хотя и совершенствовались «пути сообщения», — смотри ниже).

Ясное и решительное доказательство тому, что до сих пор слово было в кандалах является его *подгиненность смыслу*

до сих пор утверждали:

«мысль диктует законы слову, а не наоборот».

Мы указали на эту ошибку и дали свободный язык, замный и вселенский.

Через мысль шли художники прежние к слову, мы же через слово к непосредственному постижению.

В искусстве мы уже имеем первые опыты языка будущего. Искусство идет в авангарде психической эволюции.

В настоящий момент у нас есть три единицы психической жизни: ощущение, представление, понятие (и идея), и начинается образовываться четвертая единица — «высшая интуиция» (*Tertium Organum* П. Успенского).²

В искусстве мы заявили:

СЛОВО ШИРЕ СМЫСЛА

слово (и составляющие его — звуки) не только куца мысль, не только логика, но, главным образом, замное (иррациональные части, мистические и эстетические) . . .

г л а д и а т о р ы и м е ч а р и

мысль одна, но слова разные и настолько что скорей я скажу: смехири³ и мечари имеют один смысл, чем мечари и гладиаторы, потому что звуковой состав слова дает ему окраску жизнь и слово только тогда воспринимается, живо действует на вас когда имеет эту окраску

гладиаторы — тускло серо иностранно, мечари — ярко красочно и дает нам картину мощных людей, закованных в медь и сетку

на бирже и в конторе Метцль⁴ надо пользоваться, как сче- тами, первым словом — мертвым бесцветным, как телеграф- ный знак, в искусстве же это мертвец на пиру

Лермонтов обезобразил русскую баячь (поэзию) внесши в нее этого смрадного покойника и щеголя в л'азури . . .⁵

морг — это смешно и напоминает жирного немца с пивом, *трупарня*⁶ дает даже ощущение мертвецкой

университет — этим можно дразнить собак, всеучьбище⁷ — убеждает нас в важности обозначаемого и т. д.

Важна каждая буква, каждый звук!

Зачем заимствовать у безъязыких «немцев» когда есть великолепное свое?

Русские читатели привыкли к оскопленным словам, и уже видят в них алгебраические знаки репающие механически задачу мыслишек, между тем все живое надсознательное в

слове, все, что связывает его с родниками, истоками бытия — не замечается.

Искусство же может иметь дело лишь с живым, до покойников ему нет заботы!

И сами писатели тосковали, сами понимали всю ненужность созданного.

«О если б без слова сказаться душой было можно?» (Фет).

«Мысль изреченная есть ложь» (Тютчев)

трижды правы!

Почему же было не уйти от мысли, и писать не словами — понятиями, а свободно образованными?

Ибо если художник бессилен знает он не овладел материалом! . .

Люди исключительной честности — русские сектанты — решились на это.

Обуреваемые религиозным вдохновением (а вдохновение всегда возвышенно) они заговорили на языке «духа святого» (по собственному их великолепному выражению), пили «живую воду».

И вот получилось *новое* слово, которое уже не ложь, а истинное исповедание веры, «обличение вещей невидимых».⁸

«намос памос багос» . . .

«герезон дроволмире здрувул
дремиле черезондро фордей»

(из речи хлыста Шишкова).⁹

Замечательно, что некоторые сектанты (особники) из простых крестьян, начинали вдруг говорить не только на таком заумном языке, но и на *многих иностранных языках до того им неизвестных!*

И вот мимо таких воистину пророков исследователи языка (критики тож) проходят мимо! . . Но не думайте, что мы являемся лишь подражателями обособников.

Художник замечает удивительные краски на старой стене — они дают ему толчек и он создает произведение искусства так же далекое от природы, как белое море от черного! . .

Удивительна бессмысленность наших писателей так гонящихся за *смыслом*.

Они желая изобразить непонятность алогичность жизни и ее ужас или изобразить тайну жизни, прибегают все к тому же (как всегда, как всегда!) «ясному четкому» всеобщему языку

это все равно что голодного кормить булыжниками или пытаться поймать реязей в гнилую сеть!

Мы первые сказали, что для изображения нового и будущего нужны *совершенно новые слова и новое соетание их*.

Таким решительно новым будет сочетание слов по их внутренним законам, кои открываются речетворцу, а не по правилам логики или грамматики, как это делалось до нас.

Современные живописцы постигли ту тайну 1) что движение дает выпуклость (новое измерение) и что обратно выпуклость дает движение

и 2) неправильная перспектива дает новое 4-е измерение (сущность кубизма).

Современные же баячи открыли: что неправильное построение предложений (со стороны мысли и гранесловия) дает движение и новое восприятие мира и обратно — движение и изменение психики рождает странные «бессмысленные» сочетания слов и букв.

Поэтому мы распатали грамматику и синтаксис, мы узнали что для изображения головокругительной современной жизни и еще более стремительной будущей — надо по новому сочетать слова и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений — тем лучше.

Прилизанные символисты ужасно боятся, что их не поймет публика («Огонька» и «Русской Мысли»),¹⁰ мы же радуемся этому! недалекие символисты все боятся как бы не сказать глупости бессмыслицы (с точки зрения тех же читателей).

Известно, что приготовишки очень стараются быть умными и взрослыми! . .

Еще Достоевский заметил: «у каждого писателя свой стиль а следовательно и свое правописание» но сам он «пояснул» лишь на запятую и мягкий знак! . .

И я вдруг подумал: если перевернуть
вверх ножками стулья и диваны.
кувьрнуть часы? . .
пришло-б начало новой поры,
открылись бы страны.
тут же в комнате прятался конец
клубка вещей,
затертый недобрым вчерашним днем
порядком дней
тут же рядом в комнате он был!
я вдруг поверил что так
и бояться не надо ничего
но искать надо тайный знак.

«Шарманка» Е. Гуро.¹¹

Неправильности в построении речи возможны:

1) неправильность — неожиданность — грамматическая:
а) несовпадение падежей, чисел, времен и родов подлежащего и сказуемого определения и определяемого: пробегал озеро белый летучие

б) опущение подлежащего или др. частей предложения, опущение местоимений предлогов и пр.

в) произвольное словоупотребление (чистый неологизм): а ему все тирко (Сад. Суд. 1),¹² дыр бул щыл и пр.

г) неожиданность звуковая:

еуы, рлмктжг . . . («Возрощем»)¹³

Здесь не лишним будет указать на молодцов из «Мишени»¹⁴ на днях выступивших в печати и заимствующих нашу речь то из одних гласных то из согласных, то разбросанность букв и слов и заматающих свои следы ссылкой на 1912 г. как время написания (?!) своих подражаний! (Оригинально!)

д) неожиданное словообразование:

Сумнотичей и груститстелей
Зовет рыданственный желел
За то что некогда свистели
В свинце отсутствует сулед
Пушек рокочущих-ли звук, гроза-ль,
Но к лбу прильнет смертнирь-лобзаль
и некто упадет на землю ничком
и землю оросит кровавым ручейком
«Мое собро» — укажет нав
В недавнем юноше узнав
Кто пашней стал свинцовых жит
Кто перед ним ничком лежит

(В. Хлебников, «Союз Молодежи», сб. III)¹⁵

Благодаря таким неожиданностям впечатление войны доходит до обмана чувств.

Образцы неологизмов см. также Е. Гуро, Садок Судей II.

2) неправильность смысловая:

а) в развитии действия:

забыл повеситься
лечу к америкам
на корабле полез ли
кто
хоть был пред носом

«Взорваль» См. также «Петух мудрости»
Садок Судей II)

б) неожиданность сравнения:

стучат огнем кочерги . . .

(Мирсконца)¹⁶

Этими видами не исчерпываются все возможные неправильности и неожиданности: (недаром они неправильности) можно напр. назвать необычность размера, рифмы, начертания, цвета и положения слов и пр.

Наша цель лишь указать на самый способ неправильности, показать ее необходимость и важность для искусства.

Наша цель подчеркнуть важное значение для искусства всех резкостей, несогласов (диссонансов) и чисто первобытной грубости.

Когда хилому и бледному человечку захотелось освежить свою душу соприкосновением с сильно-корявыми богами Африки, когда полюбился ему их дикий свободный язык и резец и звериный (по зоркости) глаз первобытного человека, то семь нянюшек сразу завопили и стараются охранить заблудшее дитя — ты погрязнешь в жестокости, эгоизме, — кричит А. Е. Редько (см. Русское Богатство за июль с. г.) твой путь бездна — лукаво кричит А. Бенуа,¹⁷ не говори бесмыслицы — предостерегает Брюсов, другие просто квохчут шипят и плюются.

И все преподносят свои советы, свою чажлую бескровную философию не подозревая, что она лишь неудачная поэзия (что хорошо известно бывшим пророкам!) . . .

До нас было скучное тягучее повествование, (3000 страниц!) которое претит современной стремительной душе, воспринимающей мир живо и непосредственно (интуитивно), как бы входящей в вещи и явления, трансцендентное во мне и мое, а не сидящей где то в стороне и слушающей одни описания и повествования.

Наши новые приемы учат новому постижению мира, разбившему убогое построение Платона и Канта и др. «идеалистов», где человек стоял не в центре мира, а за перегородкой.

Раньше мир художников имел как бы два измерения: длину и ширину; теперь он получил глубину и выпуклость, движение и тяжесть, окраску времени и пр. и пр.

Мы стали видеть *здесь* и *там*. Иррациональное (заумное) нам так же непосредственно дано как и умное.

Нам не нужен посредника — символа, мысли, мы даем свою собственную новую истину, а не служим отражением некоторого солнца (или бревна?).

Идея символизма необходимо предполагает ограниченность каждого творца и истину спрятанной где то у какого то *гестного дяди*.

Конечно, с такой предпосылкой откуда же взяться радо-

сти, непосредственности и убедительности творчества? Неудивительно, что наши кислые символисты вымирают и идут на промысел в «Ниву»¹⁸ и «Огонек» . . .

Мы первые нашли нить лабиринта и непринужденно разгуливаем в нем.

Символизм не выдерживает взгляда современной гносеологии и прямой души. Чем истина субъективней — тем объективнее Субъективная объективность — наш путь. Не надо бояться полной свободы — если не веришь человеку — лучше не иметь с ним дела!

Мы рассекли объект!

Мы стали видеть мир насквозь.

Мы научились следить мир с конца, нас радует это обратное движение (относительно слова мы заметили, что *его можно гитать с конца и тогда оно полугает более глубокий смысл!*).¹⁹

Мы можем изменить тяжесть предметов (это вечное *земное притяжение*), мы видим висящие здания и тяжесть звуков.

Таким образом мы даем мир с новым содержанием . . .

Творчество всегда вдохновенно, бог может быть черный и белый корявый и многорукий — *он тайна*, но не *нуль*, хотя бы повторенный сто раз подряд.²⁰

Итальянские «забавляющиеся» футуристы с бесконечными *ра та та ра та та*²¹ уподобляются Метерлинковским героям, думающим что дверь повторенная сто раз преобразуется в откровение

Эти механические ухищрения — бездушные однообразные ведут к *смерти жизни и искусства*.

Не с целью дразнить читателя трещащей пустотой и надоедливым лаяньем, а изыскивая все новые способы изображения скрещивающихся путей, бросающих нас, искателей будущего в трясины и пустоты, мы выбираем *коварные* пути сбивающие с толку своей неожиданностью подъемов и спусков новичков. В искусстве может быть несоглас (диссонанс), но не должно быть грубости, цинизма и нахальства (что проповедуют итальянские футуристы) — ибо нельзя войну и драку смешивать с творчеством.

Мы серьезны и торжественны, а не разрушительно-грубы...

Мы высокого мнения о своей родине!

Не увлекайтесь подражанием иностранному.

Не употребляйте иностранных слов, в художественных

произведениях, они уместны лишь в одном случае — когда хотят придать словам мелко оскорбительное значение.

Вспомните: Пушкин, будучи спрошен об уме особы, с которой он долго беседовал, отвечал: не знаю, ведь я с ней говорил по-французски! . .

Создавайте новые родные слова!

Новое содержание *тогда лишь выявлено*, когда достигнуты новые приемы выражения, новая форма.

Раз есть новая форма следовательно есть и новое содержание, форма таким образом обуславливает содержание.

Наше речетворчество вызвано *новым углублением духа* и на все бросает новый свет.

Не новые предметы (объекты) творчества определяют его истинную новизну.

Новый свет, бросаемый на старый мир, *может дать самую пригудливую игру*.

Неимеющие нового света судорожно хватаются за новые предметы — но положение их тем печальнее: новое вино моментально прорывает старые мехи — так кончились потуги Брюсова-Вербицкой, Бальмонта-вечного балалаечника, Сологуба-пирожного, Андреева-отставного и эго-футуристов-зевунов: И. Северянина, И. Игнатьева, Василиска Гнедова и др.

Я уже не говорю о М. Горьком, Куприне, Чирикове и проч. «бытовиках» или о «классиках» которых никто не читает.

Разве могут сравниться с радостью существования в новых измерениях какие бы то ни были убогие отрады прежних земель?

Не поддавайтесь укорам и «добрым советам» трусливых душенок, у которых глаза вечно обращены назад . . .

Статья была напечатана в сборнике Трое, Спб., 1913, который также содержал произведения Хлебникова и Гуро и вышел в сентябре. Пунктуация Крученых здесь (как и в Слове как таковом) намеренно капризна.

¹ Цитата из «Пощечины общественному вкусу» (см. 5).

² *Tertium Organum* Петра Успенского (1878—1947), оккультистское своеобразное произведение, читалось как кубо- так и эго-футуристами.

³ Неологизм «смехирь» из хлебниковского стихотворения «Черный любирь» (Дохлая луна).

⁴ Метцль — см. примечания к № 6.

⁵ Алостроф в слове «лазурь» насмешливо намекает на дворянскую «грассировку» в произношении.

⁶ «Трупарня» неологизм из «Маркизы Дезес» Хлебникова.

⁷ «Всеучьбище» неологизм из «Внучки Малуши» Хлебникова.

⁸ «Обличение вещей невидимых» — из определения веры в официальном церковном катехизисе. Также см. № 47, 6, 1b.

⁹ Цитаты из сектантов — см. № 10.

¹⁰ Огонек — иллюстрированный журнал. Русская Мысль — «толстый» журнал. С 1909 г. литературный отдел его редактировал Брюсов.

¹¹ Шарманка, Спб., 1909 (февраль), первая книга Елены Генриховны Гуро (1877—1913).

¹² Фраза из Садка судей взята из рассказа С. Мясоедова «В дороге».

¹³ Возропщем, Спб., 1913 — книжка Крученых.

¹⁴ Ослиный хвост и мишень — альманах, выпущенный в июле 1913 г. в Москве группой художника М. Ларионова. В обзоре поэзии, напечатанном в этой книге под подписью С. Худакон (по всей видимости, псевдоним), заявляется о существовании целой группы молодых поэтов-модернистов и даются примеры из их супер-авангардных стихов.

¹⁵ Отрывок из хлебниковской поэмы «Война-смерть».

¹⁶ Мирсконца, М., 1912, книжка Крученых.

¹⁷ Александр Бенуа, художник, один из основателей группы «Мир Искусства», историк искусства и художественный критик, часто нападавший в это время на кубизм в своих статьях.

¹⁸ Ни ва — популярный иллюстрированный журнал.

¹⁹ Примеры чтения слова с конца можно найти в произведениях Хлебникова.

²⁰ Имеется в виду статья А. Балльера «Аполлон будничный и Аполлон чернявый» в № 3 Союза Молодежи.

²¹ ра та та — пародия на ономапееи Маринетти.

13. БЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ: ОСВОБОЖДЕНИЕ СЛОВА

I

В порочном круге, в коем искони, благодаря традиционному невежеству и наследственной умственной лени, мечется российская литературная критика, иногда наблюдаются любопытные явления. Среди переполоха, поднятого во стане критики еще безымянными выступлениями «ГИЛЕИ»,¹ наиболее смехотворно и, вместе с тем, наиболее характерно в руках руководителей общественного вкуса прозвучало брошенное нам обвинение в эпигонстве. Заставь дурака Богу молиться, он и лоб расшибет. Еще на памяти у всех время, когда нашу критику приходилось отучать от излюбленных ею ка-

гастрофических понятий «искусственной прививки», «занесения с Запада» и т. п. сообщением ей иных, новых для неё, понятий эволюционного характера. Увы, это испытание оказалось ей не по силам: как у всех умственных недоносок, сложная формула причинной обусловленности у наших критиков превратилась в несравненно более простую: *post hoc, ergo propter hoc*. За грехи наших отцов — культуртрегеров расплачиваться приходится нам. Преемственность преемственности, но неужели всякий танец начинается от печки российского символизма? Неужели примат словесной концепции, впервые выдвинутый нами, имеет что либо общее с чисто идеологическими ценностями символизма? Не разделяли ли блаженной памяти символисты рокового рабского убеждения, что слово, как средство общения, предназначенное выражать известное понятие и связь между таковыми, тем самым и в поэзии должно служить той же цели? Из чьих уст до нас изошло утверждение, что будь средством общения не слово, а какой либо иной способ, поэзия была бы свободна от печальной необходимости выражать логическую связь идей, как с незапамятных времен свободна музыка, как со вчерашнего дня — живопись и ваение?

Не более основательны указания критики на то, что наше понимание задач поэзии произвольно, не основано ни на каких объективных данных и что нашей конструкции можно противопоставить, в качестве эквивалентных, сколько угодно иных. Мы существуем — с нас этого довольно.

Идущим вслед за нами историкам литературы, для коих наше заявление — конечно, лепет непосвященных, рекомендуем обратиться к наемникам Проппера³: у них там все очень хорошо объяснено. Но, вопрошают нас более глубокомысленные, откуда черпаете вы уверенность, что ваше понимание — единственно-возможное из представляющихся современному творческому сознанию? Только в нашем отечестве, где с легкостью, не возбуждающей недоумения, появляются на свет всякие эго-футуризмы и акмеизмы — эфемерные и пустотельные — и только в ушах наших присяжных ценителей тщетно пытающихся уловить зыбкий смысл этих одуванчиковых лозунгов, — может возникнуть вопрос. И его приходится слышать, уже ступив за порог великого освобождения слова!

II

Едва ли не всякое новое направление в искусстве начинало с провозглашения принципа свободы творчества. Мы повто-

рили бы основную методологическую ошибку большинства этих деклараций, если бы попытались говорить о свободе творчества, не установив нашего понимания взаимоотношения между миром и творческим сознанием поэта. Нам представляется невозможным творчество в «безвоздушном пространстве», творчество «из себя», и, в этом смысле, каждое слово поэтического произведения вдвойне причинно — обусловлено и следовательно, вдвойне несвободно: во-первых, в том отношении, что поэт сознательно ищет и находит в мире повод к творчеству: во вторых, в том, что сколько ни представлялся поэту свободным и случайным выбор того или иного выражения его поэтической энергии, этот выбор всегда будет определяться некоторым подсознательным комплексом, в свою очередь, обусловленным совокупностью внешних причин.

Но если разуместь под творчеством свободным — *полагающее критерий своей ценности не в плоскости взаимоотношений бытия и сознания, а в области автономного слова*, — наша поэзия, конечно, свободна единственно и впервые для нас безразлично, реалистична ли, натуралистична или фантастична наша поэзия: *за исключением своей отправной точки она не ставляет себя ни в какие отношения к миру, не координируется с ним, и все остальные точки её возможного с ним пересечения заранее должны быть признаны незаконными.*

Но подобное отрицание известного отношения между миром и сознанием поэта в качестве критерия творчества последнего *отнюдь не есть отрицание всякого объективного критерия*. Выбор поэтом той или иной формы проявления его творческой энергии далеко не произволен. Так, прежде всего, поэт связан пластическим родством словесных выражений. Во-вторых, пластическою валентностью их. В третьих, словесною фактурой. Затем, задачами ритма и музыкальной инструментовки. И наконец, общими требованиями живописной и музыкальной композиции. Во избежание недоразумений, следует оговориться, что хотя кое-что из перечисленного (правда, слабо понятое и весьма вульгарно намеченное) и являлось в некоторых случаях конгрессионтом суждений о ценности поэтического произведения, но лишь нами впервые, в строгом соответствии со всею системою нашего отношения к поэзии, *придан характер исключительности* этим основным моментам объективного критерия.

Отрицая всякую координацию нашей поэзии с миром, мы

не боимся идти в своих выводах до конца и говорим: она неделима.. В ней нет места ни лирике, ни эпосу, ни драме. Оставляя до времени в неприкосновенности определения этих традиционных категорий, спросим: может ли поэт, безразличный, как таковой, ко всему, кроме творимого слова, быть лириком? Допустимо ли превращение эпической кинетики в эпическую статику, иными словами, возможно ли, коренным образом не извращая понятия эпоса, представить себе эпический замысел расчлененным искусственно — не в соответствии с внутреннею необходимостью последовательно развивающейся смены явлений, а сообразно с требованиями автономного слова? Может ли драматическое действие, развертывающееся по своим исключительным законам, подчиняться индукционному влиянию слова, или хотя бы только согласовываться с ним? Не является ли отрицанием самого понятия драмы — разрешение коллизии психических сил, составляющей основу последней, не по законам психической жизни, а иным? На все эти вопросы есть только один ответ: конечно, отрицательный.

III

В заключение: если ошибка — думать, что вышеизложенные принципы уже нашли полное осуществление в произведениях поэтов, их признающих, то гораздо большее уклонение от истины — утверждение, что новое течение сводится, в конечном счете, к словотворчеству в тесном смысле этого слова. Напрасно не в меру прозорливые и услужливые друзья, с усердием, достойным лучшей участи, помогающие нам конституироваться, толкают нас на этот путь. Применяя к узкому своему пониманию происходящее у них на виду, они, верим, вполне добросовестно упускают самое ценное, что есть в новом течении — его основу: изменение угла зрения на поэтическое произведение. Если «Пушкин, Достоевский, Толстой и пр. сбрасываются с парохода современности» не потому что «мы во власти новых тем»,⁴ а потому что под новым углом зрения, в новом ракурсе их произведения утратили значительнейшую долю своего, отныне незаконного, обаяния, то, равным образом, не в согласованности или несогласованности с духом русского языка наших неологизмов, или с академическим синтаксисом — нашего предложения, не в способах нахождения новой рифмы, не в сочетании слов, казавшихся несоединимыми, следует искать, как это делает напр. В. Брюсов, сущность и мерило ценности нового тече-

ния. Все это — на периферии последнего, все это лишь средства нашего переходящего сегодня, от которых мы, может быть, завтра без ущерба для нашей поэзии откажемся. Но что непроходимой пропастью отделяет нас от наших предшественников и современников — это исключительный акцент, какой мы ставим на впервые свободном — нами освобожденном — творческом слове.

Медведь,⁵ весна 1913 г.

Главный организатор кубо-футуристов, Давид Бурлюк, возлагал большие надежды на то, что Бенедикт Константинович Лившиц (1887—1939) может стать основным теоретиком группы. Однако Лившиц выступил в этой роли только один раз — в приводимой статье, которая открывает оба издания *Д о х л о й л у н ы* (осень 1913 и весна 1914).

¹ Лившиц был против наименования «футуристы», поэтому он в статье говорит только о «Гилее».

«Безымянными» — альманах *П о щ е ч и н а* появился без всякого группового наименования.

² Лившиц очевидно имеет в виду статью В. Брюсова «Новые течения в русской поэзии. Футуристы» (*Русская Мысль*, 1913, № 3), где критик действительно утверждает, что ни одно из положений футуристов не ново, возводя некоторые из них к символизму.

³ С. М. Проппер — издатель ежедневной газеты *Биржевые Ведомости*, рецензенты и критики которой часто высмеивали футуризм.

⁴ Цитаты взяты из «Пощечины общественному вкусу» и затем из манифеста ко второму *Садку Судей*. В последнем случае Лившиц вступает в полемику с Крученых, который был автором пункта о «новых темах».

⁵ Медведь — местечко, где Лившиц отбывал воинскую повинность.

14. НИКОЛАЙ БУРЛЮК: ПОЭТИЧЕСКИЕ НАЧАЛА

«Так на холсте каких-
то соответствий,

Вне протяжения жило
Лицо»

В. Хлебников.¹

Предпосылкой нашего отношения к слову, как к *живому организму*, является положение, что поэтическое слово *губственно*. Оно соответственно меняет свои качества в зависи-

мости от того — написано ли оно, или напечатано, или мыслится. Оно воздействует на все наши чувства. Ранее, когда мы говорили «дерево», мы должны были этим логическим обобщением возбудить воспоминание о каком-нибудь определенном дереве и тогда прочувствовано уже *воспоминание*. Теперь — путь созерцания эстетических ценностей.

В связи со сказанным слово лишь настолько имеет значения для передачи предмета, насколько представляет хотя бы часть его качества. В противном случае оно является лишь словесной массой и служит поэту вне значения своего смысла. Мы можем отказаться от слова, как жизнедеятеля, и тогда им воспользоваться, как мифотворцем.

Прежде всего, нужно различать авторский почерк, почерк переписчика и печатные шрифты. Иные слова никак нельзя печатать, т. к. для них нужен почерк автора. В последнее время это отчасти поняли, напр., стали фамилию автора передавать в его почерке.²

Понятно, какую громадную ценность для истинного любителя являются автографы сочинений. «Литературная компания»³ выпустила писанные от руки книги. О роли шрифта я не стану говорить, т. к. это для всех очевидно.

Громадное значение имеет расположение написанного на бумажном поле. Это прекрасно понимали такие утонченные Александрийцы, как Аполлоний Родосский и Каллимах, располагавшие написанное в виде лир, ваз, мечей и т. п.

Теперь о виньетке. Вы все помните Дюреровскую «Меланхолию», где не знаешь конца надписи и начала гравюры. Еще более показателен Гоген. „Soyez amoureuses vous serez heureuses“, „Soyez mystérieuse“ и т. д. Это элизиум вокабул, где буквенные завитки оплакивают свое прошлое... Моей мечтой было всегда, еслиб кто-нибудь изучил графическую жизнь письмен, этот «голос со дна могилы» увлечения метафизикой. Сколько знаков нотных, математических, картографических и проч. в пыли библиотек. Я понимаю кубистов, когда они в свои картины вводят цифры, но не понимаю поэтов, чуждых эстетической жизни, всех этих

∫ ~ + § × ♂ ♀ √ = > △

и т. д. и т. д.

Раньше более понимали жизнь письмен, откуда же не чувствуемое теперь нами различие между большими и малыми буквами, особенно в немецком. Возьмите рукописные книги

XIV—XV веков, с какой любовью там наравне с миниатюрами украшается и усиляется буква, а наши церковные книги — даже XVIII ст. Здесь я должен указать на светлую жизнь Федорова,⁴ московского ученого (недавно умершего). Он в тяжелую эпоху символизма и «декаденства» тщетно указывал на роль в эстетике письмен.

Соотношение между цветом и буквой не всегда понималось, как *окрашивание*. В иероглифах цвет был так же насущен, как и графическая сторона, т. е. знак был *цветное пятно*. Если вы помните, Эгейское море обязано черному флагу,⁵ а наши моряки до сих пор во власти цветного флага. При переходе от *вещевого* (письма) через *символическое* к звуковому письму мы утеряли *скелет* языка и пришли к словесному рахитизму. Только глубокий вкус спас наших переписчиков и маляров при окрашивании заглавных букв и надписей на вывесках. *Часто только варварство может спасти искусство.*

Уже в 70-х гг. во Франции Jean-Arthur Rimbaud написал свое *Voyelles*, где пророчески говорит:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.

Запах и слово. Я молод и не имею коллекции надушенных женских писем, но вы, стареющие эротоманы, можете поверить аромату. Надушенное письмо женщины говорит больше в ее пользу, чем ваш пахнувший сигарой фрак. Кажется японцы и китайцы душат книги, т. ч. книга обладает своим языком благоволия.

Когда я еще был херсонским гимназистом, для меня являлось большим удовольствием ходить по старому Екатерининских времен кладбищу и читать надгробные надписи, звучащие различно на камне или на меди.

«... Корсаков
он строил город сей и осаждал Очаков».

Стремясь передать третье измерение букв, мы не чужды ее скульптуры.

Возможно ли словотворчество и в каком размере? Где искать критерия красоты нового слова? Создание слова должно идти от корня или случайно?

Теоретически отвечая на первый вопрос, скажу, что возможно до бесконечности. На практике, конечно, немного иначе: *слово связано с жизнью мифа и только миф создатель живого слова.* В связи с этим выясняется второй ответ: —

критерий красоты слова — миф. Как пример истинного словотворчества, я укажу «Мирязь» Хлебникова, *словомиф*, напечатанный в недавно вышедшей «*Пощегине общественному вкусу*». Я не буду распространяться о взаимоотношении между мифом и словом. *Корневое слово имеет меньше будущего — чем слугайное*. Чересчур все прекрасное *слугайно* (см. философия случая). Различна судьба двух детищ случая: — рифма в почете, конечно, заслуженном, оговорка же, *lapsus linguae*, — этот кентавр поэзии — в загоне.

Меня спрашивают, — национальна ли поэзия? — Я скажу, что все арапы черны, но не все торгуют сажей, — и потом еще — *страусы* прячутся под *кустами* (Strauch). Да. Путь искусства через национализацию к космополитизму.

Я еще раз должен напомнить что истинная поэзия не имеет никакого отношения к правописанию и хорошему слогу, — этому украшению письменников, аполлонов, нив⁶ и прочих общеобразовательных «органов».

Ваш язык для торговли и семейных занятий.

Николай Бурлюк при участии Давида Бурлюка.

Напечатано в Футуристы. Первый Журнал Русских Футуристов, № 1—2, М., 1914.

¹ Эпиграф представляет собой две последние строчки из стихотворения Хлебникова «Бобэоби пелись губы» (Пощечина).

² По-видимому Бурлюк говорит здесь о том, что стало обычным помещать факсимиле авторской подписи на обложку книги.

³ Литературная компания — «Гилея».

⁴ Н. Ф. Федоров (1828—1903) — русский философ, по специальности — библиотекарь.

⁵ Говоря об Эгейском море, автор имеет в виду миф о Тезее.

⁶ «Аполлонов, нив» — имеются в виду журналы Аполлон, Нива.

15. ИДИТЕ К ЧОРТУ

Ваш год прошел со дня выпуска 1-х наших книг: «Пощечина», «Громокипящий кубок», «Садок Судей» и др.

Появление Новых поэзий действовало на еще ползающих старичков русской литературочки как беломраморный Пушкин танцующий танго.¹

Коммерческие старики тупо угадали раньше одурачиваемой ими публики ценность нового и «по привычке» посмотрели на нас карманом.

К. Чуковский (тоже не дурак!) развозил по всем ярмарочным городам ходкий товар: имена Крученых, Бурлюков, Хлебникова...²

Ф. Сологуб схватил шапку И. Северянина, чтобы прикрыть свой облысевший талант.³

Василий Брюсов привычно жевал страницами «Русской Мысли» поэзию Маяковского и Лившица.

Брось, Вася, это тебе не пробка!...⁴

Не затем ли старички гладили нас по головке,⁵ чтобы из искр нашей вызывающей поэзии наскоро шить себе электропояс для общения с музами?..

Эти субъекты дали повод табу на молодых людей, раньше без определенных занятий, наброситься на литературу и показать свое гримасничающее лицо: обсвищенный ветрами «Мезонин поэзии», «Петербургский глашатай» и др.⁶

А рядом выползала свора адамов с пробором⁷ — Гумилев, С. Маковский, С. Городецкий, Пяст, попробовавшая прицепить вывеску акмеизма и аполлонизма на потускневшие песни о тульских самоварах и игруппечных львах, а потом начала кружиться пестрым хором вокруг утвердившихся футуристов...

Сегодня мы выплевываем навязшее на наших зубах прошлое, заявляя:

1) *Все футуристы объединены только нашей группой.*

2) *Мы отбросили наши слугайные клички эго и кубо и объединились в единую литературную компанию футуристов:*

Давид Бурлюк, Алексей Крученых, Бенедикт Лившиц, Владимир Маяковский, Игорь Северянин, Виктор Хлебников.

Этот наиболее заносчивый и наименее теоретический манифест кубофутуристов был напечатан в альманахе Футуристы. Рыкающий и Парнас, Спб., 1914 (январь). Он также документально свидетельствует о недолговременном союзе гилейцев с Северянином.

¹ Танго было в то время последним криком моды и в глазах многих ассоциировалось с футуризмом.

² О лекции Чуковского см. прим. к № 4.

³ Говорится о протезировании Сологуба Северянину.

⁴ «Красивое», римски-звучащее имя Брюсова, Валерий, заменяется

здесь прозаическим Василием. Пробка — намек на предприятие брюсовской семьи (торговля пробками).

⁵ Брюсов и Сологуб были благосклонны к группе «Мезонин Поэзии», Чуковский включил образцы поэзии «мезонинцев» в свою маленькую хрестоматию футуризма с комментариями (Ш и п о в н и к, 22, 1914).

⁶ «Петербургский Глашатай» — издательство эго-футуристов.

⁷ «Свора адамов с пробормом» — акмеисты, к которым манифест с натяжкой причисляет С. Маковского, редактора журнала А п о л л о н, и поэта В. Пяста (В. А. Пестовского).

16. А. КРУЧЕНЫХ: ИЗ КНИГИ

«ТАЙНЫЕ ПОРОКИ АКАДЕМИКОВ»

[...] ТЕЛЬ (АЛЕ СТИЛЬ) ЛИТЕРАТОРОВ

Сонный свист!

однообразный, тонкий засасывающий, царство объятые конвульсиями сна — спят сморщенные лбы щеки и волосы спят полинявшие деревья, птица вздрагивая одной ногой повисла в воздухе . . .

в пустыне улиц подымается дымок ветра и пронизывает свистом уши с одного конца земли до другого . . . металлические вещи покрылись ржавчиной,

пшвист пшвист — кричат двери, но их никто не слышит

люди разучились говорить и только по вечерам со сна свистят . . .

в тоске безумных сожалений
к ее ногам упал Евгений
она вздохнула и молчит
и на Онегина глядит
без удивления без гнева . . .
его больной угасший взор
молящий вид немой укор —
ей внятно все.

вот только и слышно пронизывающее уши: с — с — с . . . и
еще; ени ени ени . . . или —

Онегин добрый мой приятель
родился на берегах Невы
где может быть родились вы
или блистали мой читатель

вот еще любимое: тся
 поэты бегут глагольных рифм потому что они очень доступны и потому что переполняют стих разными: ел... те... ся... тся... но Пушкин перенес это внутрь и простору для *ся* и *тся* стало больше! всего «Евгения Онегина» можно выразить в двух строчках:

ёни — вони
 се — и — тся

Сонный свист торжествует!

Слякоть ползет!

но бедный читатель уже в школе так напуган Пушкиным что и пикнуть не смеет и до наших дней «тайна Пушкина»¹ оставалась тайной

вот еще пример:

От Триумфальных ворот прачешная счет г-ну Ющинскому:

1 простыня	5 к.
2 крахм. рубахи	20 „
5 воротничков	30 „
2 пары манжет	20 „
3 наволочки	9 „
1 фуфайка	5 „

если сравнить эти строки с 8-ю строчками из «Онегина» — в тоске безумных сожалений и т. д.

то окажется: стиль их выше Пушкинского! в самом деле: на восьми строчках счета мы видим такие редкие и звучные буквы русичей: ы, щ, ф, ю, ж... (и так редки они в романе) вообще тут больше звуков чем у Пушкина и нет *ся* — *ся*, *те* — *те* и проч.

Тут видим и цифры — что дает зрительное разнообразие.

И если стиль писателя определяется количеством слов то должен мериться и количеством букв — буква то же слово (звук форма и образ.). Жидок Пушкин — но таков Лермонтов и все реалисты и символисты:

и звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли...

или:

... *бестелесен* поцелуй (Ф. Сологуб) — та же околосоца и слякотца.

вечная женственность ныне
 в теле нетленном на землю идет...
 (В. Соловьев).²

Точно жить точно дышать среди этого сопения и сипения. а они еще поддают: завели аллитерацию чтоб в каждом

слове вы уже обязательно встречали какую-нибудь милую парочку

пе — пе — пе
пи — пи — пи
се — се — се
ля — ля — ля

и т. д.

а если даже и звучная буква то будучи повторена 20 раз подряд она становится надоедливой и глухой символисты знали аллитерацию но неведома им *алфавитация*.

В их поэзии (да и в мировой) исключительно сонный ритм салонного танца (раз два три) ритм любви или крепко спящего человека . . .

любите любите любите
хвалите хвалите любовь
(Бальмонт).

Может ли быть что нибудь мертвее и однообразнее?

тише тише засыпаю
не буди меня —

говоря словами самого Бальмонта . . .

Даже у итальянцев:

фара фара фа.
рата рата та
.

Не было ни одного стиха подобного лихой рубке подобного будетлянскому:

дыр бул щыл
у бещур
скум
вы со бу
р л эз
(«Помада»).

Или еще чистый спондей:

зю/ цю/ э/ спрум/
(«Возропцем»).

Потому мы и говорим, что мы единственные в мире живые люди. [. . .]

Поэзия зашла в тупик и единственный для нее почетный выход

не употреблять выживших образов эпитетов и слов — перейти к заумному языку:

сарча кроча буга
навихроль
опохромел . . .

(Садок Судей II).³

Совершенно не похоже на умершую литературу!

Ничто тут не стесняет человека и никаких сделок с художественной совестью ненужно!

Не желая творить на допотопном языке тем паче не желаем быть «ни в тих ни в сих» и поем как можем только мы смелые и задорные:

Плясовая:

кваб
тарад
пин
пур
квара
куаба
вабакр
трбрк
брктр

.

Уйдем ли мечтать в пустыню узнав какова она и что там делают уединенные?!.

Но не пойдем и в другую Америку — болтовню о крайней современности как патентованном средстве от всех бед и недугов — эта тема не выше всякой иной!

будем верны слову как таковому

и в нашем искусстве исходить

из него, изнутри его задач —

будем речетворцами

а не смехотворцами! . .

Отрывки взяты из полемической книги Крученых Тайные пороки академиков, Петроград, 1916.

¹ «Тайна Пушкина» — насмешка над тенденцией некоторых современных критиков и ученых-пушкинистов искать таинственных глубин в творчестве и биографии Пушкина (напр., «Утаенная любовь Пушкина»).

² Владимир Соловьев (1853—1900), русский философ и поэт, предшественник символизма.

³ Заумные строки из Садка судей принадлежат самому Крученых.

IV. «МЕЗОНИН ПОЭЗИИ»

17. УВЕРТЮРА

Миленькая! Пожалуйста, приходите к нам на верниссаж нашего Мезонина! Вас очень просит и наша хозяйка, и все мы, жильцы. Мы уже готовы к приему — комнаты освещены, стол накрыт, камини теплятся, — и мы ждем вас. Конечно, притти или не притти зависит от Вас. Мы будем очень рады, если Вы придете и если Вам понравится у нас, и, наверное, мы несколько дней будем грустить и злиться друг на друга, если Вы не почувствуете себя хорошо в комнатах нашего мезонина, но, все-таки, Вы, пожалуйста, не слишком важничайте и, главное, не дразните нас: у всех нас ужасно большое самомнение. Тем, что мы зовем Вас в наш Мезонин, мы хотим сделать приятное и Вам и себе — не правда ли Вам будет удовольствием познакомиться с нашей чудесной, очаровательной хозяйкой и провести несколько времени в ее обществе? Нам же кажутся такими уютными наши комнаты и такой божественной наша хозяйка, что, просто, нет возможности утерпеть и не показать их и ее Вам: нужно же с кем-нибудь разделить свой восторг, — не то наши души разорвутся, как бутылки с шампанским, если их держать в слишком большом тепле. Нужно сознаться, что, вообще, мы все чуть-чуть сумасшедшие, то-есть, я хочу сказать этим, что все жильцы Мезонина ужасные чудаки, но это абсолютно не важно. Один из них, например, вообразил, что он ненапудренный Пьерро, и поэтому налепил себе на правую щеку черную мушку, вырезанную как сердце, и стал уверять всех, будто бы вся беда в том, что все слишком мало лгут. Другой убежден, что одним росчерком пера завоевал огромное государство, и я мог бы рассказать о чудачествах всех осталь-

ных, если бы думал, что это очень важно. Но в том то и дело, что самое главное не в этом. Самое главное в том, что все жильцы нашего Мезонина бесприсветно влюблены в свою хозяйку, и эта любовь по самые края наполняет их души. Утром, когда Самая Очаровательная еще спит, все они дежурят у дверей ее спальни, чтобы не опоздать сказать ей с добрым утром и иметь возможность, как только она выйдет, подарить ей по большой розе от каждого. Днем, когда она занята хозяйственными заботами, они все бегают за ней по Мезонину, поднимают платок, который она уронила, потихоньку целуют подол ее платья, громко говорят ей самые остроумные комплименты, помогают ей в кухне, смотрят ей в глаза, дрожат при каждом ее движении, обнадеживаются, теряют надежды, веселятся, грустят, замирают, умирают от нежности, от очень грустной нежности на-веки. И, хотя она очень грустная, эта нежность, все-таки все мы счастливы потому, что знаем эту нежность, и только благодаря нашей почти безнадежной влюбленности мы гордо глядим на все с очень высокой горы. Правда, наша влюбленность почти совсем безнадежна: Самая Очаровательная неприступна, и когда вечером мы провожаем ее до дверей ее спальни, она отвечает милой улыбкой на наше «спокойной ночи» и одна уходит в комнату, которую не видел до сих пор никто из жильцов Мезонина, а они все на цыпочках расходятся, и каждый, любя и тоскуя, по своему молится у себя в комнате. И все-таки наша влюбленность не совсем, а только почти безнадежна: мы знаем, что были некоторые, которых любила наша хозяйка, и поэтому самая маленькая надежда все-таки есть у каждого из нас. Конечно, мы не смеем, совсем не смеем, думать о том, чтобы однажды вечером Самая Очаровательная позвала одного из нас в свою спальню, но каждый ухаживает за мыслью удостоиться ее поцелуя. Кой-кому из нас она позволила поцеловать ее руку — на сегодняшнем верниссаже Вы узнаете этих счастливых: наверное, они будут говорить массу бессмыслицы, но таким тоном, что Вам захочется расцеловать их. Между прочим, если Вы, миленькая, придете сегодня на верниссаж нашего Мезонина, то увидите тех его друзей, о которых говорят, что они пользуются особенной благосклонностью хозяйки. Уверяю вас, что мы все ничуть не ревнуем и, наоборот, чувствуем к ним очень большое уважение — совсем не так, как наши соседи, которые иногда из своего окна машут платочком нашей хозяйке, маня ее к себе, и которые во что бы то ни стало хотят рассе-

ять слухи о том, что эти друзья Мезонина удостоились внимания Самой Очаровательной. И правда, почему бы, все таки, Вам не притти к нам на верниссаж? Ведь Вы уже так давно не видели нашей хозяйки, а она с тех пор сильно изменилась, хотя и ни капельки не постарела, даже помолодела, пожалуй. Да и рассмотрели ли Вы, как нужно, тогда ее лицо? Ведь Вы всегда гуляете под руку с поверхоскользием, миленькая. Что же касается нас, жильцов Мезонина, то Вам будет скорее любопытно, чем страшно познакомиться с нами: не страшно потому, что мы очень любезный народ и никогда не обращаемся с нашими гостями хуже, чем гости с нами; любопытно потому, что мы кое-чем отличаемся от других. Мы любим то, что близко, а не то, что далеко. Мы говорим о том, что мы знаем, а не о том, о чем мы только слышали от других. Из окон нашего Мезонина виден дом булочника, и мы не станем рассказывать Вам, миленькая, о старинном замке с великолепными башнями, и если нам грустно, то нашу грусть мы сравним скорее с перочинным ножом, чем с бурным океаном — где этот океан? Мы его не видели, да если бы и увидели, то не смогли бы его полюбить, то-есть понять так же хорошо, как понимаем мы комнаты нашего Мезонина. Скорее сравним мы океан с суповой миской, в которой кипящий бульон, чем эту миску с океаном. Я вижу, миленькая, что при этих словах Вы уже пугаетесь и говорите: «*Fi donc*, как это прозаично», но мы, жильцы Мезонина, уверены, что дом булочника ничуть не менее поэтичен, чем старинный замок, а бульон вовсе не хуже океана. Образ Самой Очаровательной, который заперт в душе у каждого из нас, делает одинаково поэтичным все вещи, все мысли и все страсти. С нами происходит то самое, что и со всеми влюбленными. Влюбленный идет по улице, и все, что встречается ему, так или иначе, но непременно напоминает ему о любимой; то же самое и у нас: во всем мы видим лицо нашей очаровательной Поэзии. Да, миленькая, мы романтики больше чем другие, мы романтики от котелка до башмаков. Итак, не бойтесь и приходите к нам на верниссаж нашего Мезонина. Все наружное, весь уличный шум, все маленькие человеческие поступки, все чувства, все мысли, просачиваясь сквозь стекла его окон, становятся высокой музыкой. Мы угостим Вас, быть может, не сытным, но, наверное, изысканным в своей простоте обедом, и в изысканном и простом платье выйдет навстречу Вам Самая Очаровательная.

Оставьте, грусти и шалости,
Чуть-чуть сумасшедших.
Возьмите свечи, пожалуйста,
Нужно зажечь их.
Встретьте на нашей лестнице
Гостей верниссажа!
Про того, кто встретит поленился,
Госпоже мы расскажем.
Здравствуйте! Вот наши комнаты —
Столовая и гостиная.
Побудьте здесь и запомните
Верниссаж Мезонина!

Сентябрь 1913.

Анонимная «Увертюра» к первому альманаху «мезонинцев» Верниссаж (Москва, сентябрь 1913) написана редактором-издателем Львом Васильевичем Заком (р. 1892), который выступал в критике как М. Россиянский, а в прозе и в поэзии как Хрисанф.

18. М. РОССИЯНСКИЙ: ПЕРЧАТКА КУБОФУТУРИСТАМ

а) Основным положением группы футуристов выступившей с «Пощечиной общественному вкусу» и с другими изданиями, является следующее: «слово самоценно, поэзия есть искусство сочетания слов, подобно тому, как музыка звуков». Исходя из этого совершенно правильного основоположения, кубофутуристы приходят тем не менее к абсурду. Это происходит благодаря их непониманию того, что́ есть слово.

б) Слово не есть только сочетание звуков. Каждое слово, имея свой особый корень, свой особый смысл, свою собственную историю, возбуждает в человеческом уме множество неуловимых, но для всех людей совершенно одинаковых ассоциаций. Эти ассоциации придают слову индивидуальность. Можно сказать, что каждое слово имеет свой особый запах. Поэтическое произведение есть сочетание не столько слов-звуков, сколько слов-запахов. Слово «между» отличается от слова «меж» не смыслом (смысл у них совершенно одинаковый), и не столько звуком, сколько чем то неопределенным, чем и должен пользоваться поэт.

с) Кубофутуристов, сочиняющих «стихотворения» на «соб-

ственном языке, слова которого не имеют определенного значения», как, напр.

дър бул щыл
убещур
скуп
вы со бу
р л эз

можно уподобить тому музыканту, который, вскричав: «истинная музыка есть сочетание звуков: да здравствует самовитый звук!» для подтверждения своей теории стал бы играть на немой клавиатуре. Кубо-футуристы творят не сочетания слов, но сочетание звуков, потому что их неологизмы не слова, а только один элемент слова. Кубофутуристы, выступающие в защиту «слова как такового», в действительности, прогоняют его из поэзии, превращая тем самым поэзию в ничто.

d) Непонимание сущности слова, как поэтического материала, приводит кубофутуристов ко всяким нелепостям. Такой нелепостью является пункт 3-ий «Декларации слова, как такового»: «переводить с одного языка нельзя, можно лишь написать стихотворение латинскими буквами и дать подстрочник». Это требование есть опять-таки один из путей к полному уничтожению слова. Не ясно ли, что русское слово, написанное латинскими буквами и тем самым переведенное на все европейские языки, для немца, француза и т. д. уже не есть слово, а только сочетание звуков, не вызывающее тех ассоциаций, на которые рассчитывает поэт. (Любопытно, между прочим, какой подстрочник дадут кубофутуристы к немецко-французско-итальянскому переводу вышецитированного стихотворения).

e) Полное уничтожение содержания (сюжета) не есть, как полагают кубофутуристы, приобретение новых полей в искусстве, но, наоборот, суживание его поля. Абсолют, лирическая сила, раскрывающийся в словесных (могущих быть безсюжетными) сочетаниях, бросает свой отблеск на те предметы, мысли и чувства, о которых говорится в этих сочетаниях. Летний сад в Петербурге приобретает особую прелесть и физиономию после упоминания о нем в «Евгении Онегине». Поэзия есть не только выявление Абсолюта декоративным методом творчества, но познание вещей, выявление Абсолюта во внешнем.

f) Рассмотрев, без всякого предвзятого мнения и без насмешек, которыми толстая и тонкая публика маскирует свое равнодушие к судьбам искусства, теоретические рассуждения

и поэтические творения кубофутуристов, мы приходим к выводу, что как те, так и другие, основываясь на поверхностном отношении к основному элементу поэзии — к слову, — уничтожают самое поэзию и не только не открывают новых дорог, но закрывают старые заставами своего недомыслия. Бросая кубофутуристам перчатку, мы не можем не пожалеть, что наши противники не знают элементарной логики, плохо разбираются в том, что есть сущность поэтического материала и, что, собираясь «сбросить с парохода современности» тех, кто до сих пор были его рулевыми, они еще не умеют узнавать путь по звездам и не постигают устройства и цели простейшего из всех приборов мореплавания — компаса.

Так же, как и № 17, из Верниссажа. Направлено не только против «Пощечины общественному вкусу», но и против Помады и Декларации слова как такового Крученых.

19. М. РОССИЯНСКИЙ: MOMENT PHILOSOPHIQUE

[. . .] Я знаю, Вы позитивист, а по-русски это значит положительный человек. Вы знаете наизусть несколько очаровательных слов, как, например, «прогресс», «человечество», «гуманность» и т. д. Вы верите в науку и даже купили себе изобретенный Эдиссоном граммофон, а летом снимаете виды аппаратом кодак, Вы хвалите XX-й век каждый раз, когда Вас поднимает на пятый этаж лифт и, кажется, Вы собираетесь купить себе автомобиль. Пушкина Вы считаете великим поэтом и, может быть, даже и читали его, однако, я уверен, Вы не сможете ответить на вопрос: «на какой цветок похож Пушкин?» тогда как это ведь так ясно и просто. Вы человек нашего времени, а значит, — без предрассудков. Когда однажды за Вашим столом оказалось тринадцать человек, и когда хозяйничавшая в тот вечер пепельноглазая Ира спросила Вас, как-же быть, то Вы расхотелись над ее суеверием и, Вам казалось, успокоили ее. Вы не верите в то, что разбитое зеркало и три свечи в комнате означают дурное. Вы гоните от себя всякий запах предчувствий, Вы не сомневаетесь в том, что линии на Вашей руке не могут означать ни-

чего решительно. Но, милый мой, когда Вы были еще совсем маленьким мальчиком, почему, ложась спать, Вы должны были непременно повернуть одеяло так, чтобы красные цветы были у стены, а не с другой стороны кровати? Не чувствовали-ли Вы, что, не сделав Вы этого, ночью Вам приснится что-нибудь очень страшное? Почему, идя утром в гимназию, Вы должны были на углу Мясницкой три раза сказать про себя: «Однажды лебедь, рак да щука?»¹ Не полагали-ли Вы, что это предохранит Вас от латинской двойки? «Ребячество, ребячество», говорите Вы мне, но разве не с таким же правом могу я ответить Вам на это: «Нет, это не ребячество?» Не ребячество, говорю я Вам, не ребячество все эти смешные и странные суеверия, все эти еле-уловимые предчувствия, все те предрассудки, которые мы сами создаем себе и которых сами-же стыдимся. Неужели-же только потому, что Ваша хваленая наука не может объяснить случая с моим знакомым, который однажды вечером открыл дверь своей комнаты, прислушался и сказал: «Сейчас в Америке умер мой брат», и который, действительно, на завтра получил телеграмму о смерти этого брата, неужели-же только поэтому говорить, что весь рассказ — выдумка, и, вообще, отрицать возможность предчувствий? Или, может быть, Вы вовсе и не станете отрицать существования их? Быть может, Вы скажете только, что со временем и предчувствия будут объяснены электричеством — есть-же и теперь такая сверхъестественная вещь, как беспроволочный телеграф? О, бедный, о, глупый! Только потому, что не знаете Вы каким цветком пахнут Пушкинские стихи, только потому, что и музыка, и живопись, и поэзия заперты от Вас (Вы можете слушать музыку, но *музыки* Вы не услышите, Вы можете смотреть на картины, но *живописи* Вы не увидите. Вы можете читать стихи, но никогда, никогда не почувствуете *поэзии*), только потому нужно Вам электричество, чтобы объяснить предчувствия и предзнаменования. Только потому, что люди веками смотрели на все с этой электрической точки зрения, мы до сих пор так-же не понимаем привидений, предчувствий и колдовства, как не понимали их при Цицероне. Бедные и глупые! Мы живем и стараемся возможно подробнее рассмотреть жизнь, но познаем только *содержание* жизни, но не жизнь. Тот ясновидец, который почувствовал на расстоянии смерть своего брата, сумел почувствовать *форму* жизни.

— «Вы с Вашей метафизикой, а мне нужно ехать к портному на примерку!»

Ну, вот, Вы говорите совершенно так, как и студент Аристарх. Как-же вы можете ехать на примерку к портному, когда еще не знаете, целесообразно-ли это? Быть может, гораздо лучше будет Вам проколоть сейчас этим фруктовым ножичком сердце, повеситься или разодрать на кусочки свой костюм. Неужели-же Вы не чувствуете, что прежде всего нужно покончить с секретом, в который мы включены против своей воли? Подождите, подождите! Вот Вам про поэта Хрисанфа.

Я лежал на диване и подбирал ключи к секретному замку. Дьявол сидел в углу и тревожил меня своими гримасами. Невидимые музыканты в красных фраках по приказанию ночи уже играли тишину, и к их музыке только изредка прицеплялся легкий, ночной шум улицы. Хрисанф вошел, как всегда похожий на бритого старичка (это было в последний его приезд из Парижа), в своем старомодном черном сюртуке, поставил осторожно свой цилиндр на стол, бросил в него свои голубые перчатки, вынул из дамского ридикюля, который всегда при нем, фарфоровую чашечку и кисточку, сел и начал рисовать по фарфору — это его постоянное занятие, без этого, как бабушка без вязанья, не может ни спокойно сидеть, ни разговаривать. Впрочем, это раскрашивание фарфора приносит ему некоторую прибыль: если раньше Хрисанф служил помощником в аптеке, потом занимался магией и имел хиромантический кабинет, после был пиротехником, еще после механиком в кинематографе, то теперь он относит свои синие, красные и оранжевые чашечки к торговцу фарфором М. Bourlon, 3, Boulevard turque, который и платит ему прилично.

Я: Милый Хрисанф, почему в вашем стихотворении «Арктический бальзам» вы написали: «Страсть окровавленная, как игла?» Разве игла всегда бывает окровавлена?

Хрис.: Конечно, игла не всегда окровавлена, но если-бы игла и никогда не могла бы быть окровавленной, я все-таки написал-бы так.

Я: Почему?

Хрис.: Потому что я чувствовал, что так нужно, *mon cher*.

Я: Разве кто-нибудь требовал от вас именно этих слов?

Хрис.: Предыдущая строфа требовала этих слов.

Я: Предыдущая строфа? Но там-же было сказано, если я не ошибаюсь «И меч, и рок». Я не понимаю, почему меч и рок должны требовать у страсти, чтоб она была окровавленной, как игла.

Хрис.: Mon cher, никто и не сомневается в том, что меч и рок вовсе не должны требовать у страсти, чтоб она была окровавлена, как игла, но совершенно очевидно, что в моем стихотворении, в *этом* стихотворении Хрисанфа слова «и меч, и рок» требуют после себя не каких-нибудь других слов, но, именно, слов «страсть окровавленная, как игла». Поймите, для того, чтобы эта чашка, которую я сейчас раскрашиваю, была такою, какою я хочу ее видеть, т. е., для того, чтобы вы, увидя эту чашку, почувствовали то «самое главное», тот «дух», который и водит моей рукой при создании этой чашки, я должен непременно нарисовать рядом с этим зеленым цветком фиолетовый, и мне совершенно безразлично, есть ли в действительности такой фиолетовый цветок, или же такого и совсем не бывает. В действительности зеленый цветок вовсе не требует, чтобы рядом с ним был фиолетовый, при создании-же этой чашки я нахожусь в подчинении, именно, у этой необходимости, и я могу сказать без всяких оговорок и ленточек, что этот цветок фиолетовый потому, что тот зеленый, и что «страсть окровавлена, как игла» потому, что «и меч, и рок». [. . .]

Приводится только середина эссея, напечатанного во втором альманахе «Мезонина Поэзии» Пир во время чумы (М., октябрь 1913).

¹ Цитата из басни И. Крылова.

20. ВАДИМ ШЕРШЕНЕВИЧ: ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО М. М. РОССИЯНСКОМУ

Дорогой Михаил! Когда я прочел в «Верниссаже» твой ответ кубофутуристам, я внимательно вдумался в твои рассуждения о том, что такое слово. Твой разбор составных частей слова не удовлетворил меня, хотя я и знал, что ты намеренно схематизировал статью по чисто редакционным соображениям. Ты постарался все упростить и свести почти к аксиоме, доказывать которую надо только готтентотам — вспомни, что так мы с тобой называли нашу здравомыслящую, логическую публику. Я не стал бы возражать тебе и не для того

я писал это письмо. Некоторые мелкие расхождения я мог бы выяснить в частном письме к тебе.

Думая над вопросом: чем тебе пришлось поступиться ради ясности, я понял, что ты выкинул дифференциацию элементов слова. В самом деле, мы можем рассматривать слово с четырёх точек зрения. Прежде всего, есть то, что ты назвал, по моему — довольно метко, «слово — запах». Для большей ясности я позволю сказать себе, что ты под этим подразумевал внутреннюю физиономию слова. Далее, в слово входят известные звуки, и мы можем сказать, что существует при известном взгляде «слово — звук». Далее, есть то, чем руководились все до наших футуроопытов. Слово имеет в себе известное значение, содержание. Отделим еще «слово — содержание». Однако, содержание внесено в слово умственной работой. При интуитивном возникновении слов они знаменовали собой не определенное значение, не ясный смысл, а хранили некий образ. Это вполне ясно и давно известно. Чтобы не останавливаться на этом, укажу такой примитивный пример: слово «копыто» первоначально обозначало вовсе не конец ноги; оно живописало нечто такое, что копало землю. Этим обстоятельством мы обязаны известной звукоподражательностью наших слов, их жизненностью, и поэтому так мертвы надуманные языки; (теперь ум не может создавать образов и он создает слова по значению). Эту живописность слов приходится иметь в виду, и отметить «слово — образ».

Если мы вникнем в сущность исторического процесса, то ясно увидим, что постепенная замена преобладающего элемента слова, т. е. образа, содержанием, влечет за собой неизбежно безобразность слов, обуславливающую их безобразность. В самом деле, всякое выражение в момент его зарождения было не комбинацией «слов-содержаний», а сплавом «слов-образов». Затрудняюсь сейчас сказать: кто первый употребил выражение: питать надежду. Но ясно, что это было образное сочетание. Время, со свойственной ему любовью к чистоте и опрятности, тщательно стерло образ, и у нас остался трафарет, говорящий очень много нашему воображению, и пустой для нашего воображения. Я думаю, что, если выкинуть устаревшее слово «питать» и заменить его более современным «кормить», то выражение: я кормлю надежду — покажется странным, не только потому, что в нем одно слово заменено другим, а потому, что оно заставляет понять живописно образность выражения.

Я чувствую, что, прочитав эти старые и скучные тирады, ты внимательно посмотришь на дату письма, может быть, сосредоточенно поймаешь муху, и, уж наверно, будешь нетерпеливо ждать чьегонибудь звонка по телефону. Ты хмуришь брови и спрашиваешь: зачем он, чьи стихи ты так любишь, написал тебе это скучное письмо, почти рекомендацию к тебе своей старьевщицы.

Подожди; сейчас я объясню, зачем я пережевывал эту скучную материю. Я часто думал над загадкой: почему поэзия у нас, хотя и медленно, но все-таки эволюционирует, тогда как художественная проза застыла памятником нашей косности?

Мне кажется, что причину этого следует искать в непонимании задач прозаика. Уже довольно давно наши поэты, лидируя за собой массовое признание, дошли до мысли о свободе поэзии. Редкие вспышки реализма так мизерны, что об них говорить не стоит. Поэзия освободилась от роли прислуги, и ей к лицу гордый лозунг: искусство для искусства. Но почему никто не обратит внимания на прозу? Прозы у нас нет. Проза служила и служит то логике, то быту, то психологическим экспериментам. Прозы для прозы мы не знаем. Правда, были попытки обновить прозу: укажу хотя бы на прозаические симфонии А. Белого. Он стоял почти на правильном пути, но увлечение звуковой и смысловой инструментальной отклонило его от главного. Б. Лившиц предлагал сломать грамматику; но это нелепо и бесполезно. В чем же метод обновления? Я знаю, что наши писатели и филологи полагают обязательным пользование в художественной прозе смысловым элементом слова. Но это утверждение не столько истина, сколько привычка. Ведь, «слово-содержание», как материал, не отграничит художественной прозы от прозы вообще, и мы принуждены будем отказаться от мысли определить: как пользуется писатель словом в художественной прозе?

Вот тут-то, дорогой Михаил, и вспомни, что я скучно говорил тебе сначала! Писатель должен пользоваться «словом — образом» при художественной прозе. Он должен отрешиться от «слова — содержания». Предоставим это кропотливым ученым и философам; нам в слове нужно его девственное состояние: его образ. Если мы примем этот метод, то увидим, что проза будет сочетанием слов-образов, подобно тому, как поэзия есть сочетание «слов — запахов». В прозе мы будем оперировать с физиономией слова, тогда как в поэзии мы

имеем дело с физиономией физиономии того же слова. Я не буду оспаривать твоего восклицательного (а может быть, и вопросительного) знака: как можем мы отрешиться от содержания слова, если весь процесс нашего разговора есть сочетание «слов — содержаний». Это трудно, но это не немислимо; могли же мы работать в поэзии исключительно над «словом — запахом». Немного усилий — и мы справимся с новой трудностью и, как мне кажется, получим чистую художественную прозу. Я думаю, ты задашь вопрос: почему я все это не написал именно по новому методу? Но, ведь, это рассуждения, скучный разбор, а не произведение искусства. Для того, чтобы ты мог еще яснее понять меня, я вкладываю в письмо образцы новой прозы. Не укоряй меня за краткость, которая повлекла некоторую неясность. Ты поймешь меня с полуслова, даже с четвертислова, а я, право, не в состоянии писать длинные письма, на которые надо наклеивать три марки.

Я буду очень рад, если ты возразишь мне и опровергнешь мои безделушки, которые мне дороже многого; впрочем, я буду не менее рад, если ты разовьешь мои положения и выразишь мне многое, что для меня драгоценно своей неvollständigkeit.

Вадим Шершеневич.

P. S. Чтобы затруднить твою атаку и привить себе от нее защиту, я позволю себе добавить два слова. Конечно, я не собираюсь требовать от прозаика филологического отношения к своей работе; я предполагал, что слова будут комбинироваться в образы и при этой комбинации в расчет будут приниматься, главным образом, «слова-образы». Впрочем, я боюсь, что я своим объяснением еще больше запутал дело. Чтобы отклонить от себя упрек в никчемном оригинальничаньи, добавлю, что мной все время руководила (вдумайся в это слово: в нем так мало осталось образа, и я сам употребил его почти бессознательно) мысль о необходимости дифференциации искусств.

В. Ш.

Напечатано в третьем и последнем альманахе «Мезонина» Креаторий здоровыслия (конец 1913 г.). Упомянутые образцы новой прозы самого Шершеневича (два отрывка из романа «Интродукция самоубийцы») и Хрисанфа (рассказ «Княжна Каракатицева») напечатаны в той же книге.

V. ЦЕНТРИФУГА

21. СЕРГЕЙ БОБРОВ: ЛИРИЧЕСКАЯ ТЕМА

Предисловие

— Поэту, вообще говоря, нет никакой надобности теоретизировать . . . — Нам очень хорошо известно, что следует за этой фразой — какого рода словесные бури поднимаются. Вот так, приблизительно: — утверждая примат творчества над познанием, мы, говоря по существу, знания не отрицаем, так как истинное знание — интуитивно, в противоположность знанию неистинному; хотя, конечно, с другой стороны . . . — Следует только что сказанное в перевернутом и переделанном виде, затем болтовня окончена — нам остается благодарить, *faire bonne mine* и удалиться. Все на своем месте.

Однако: мы не хотели бы быть непонятыми. Мы не желаем повторить путь профессоров Академий, посему мы нетерпимы, мы приводим примеры лишь из тех авторов, тенденции коих нашей соответствуют. Мы берем факты не так, как они есть, ибо надеемся, что они личным бытием не обладают. Мы вводим в цепь суждений наших *фантастическую* направляющую, мы мысль ведем *лирически*. Что это значит? Первое: что устремления наши совпадают с третьей линией мира (т. е. мир 1] существенен, 2] формален и 3] — скажем — активен; активен он в фантастике своего умысла), второе, — что нам нет никакого дела до какого-либо существенного или формального стремления мысли, мы возводим мысль в несуществующую гиперболу и, таким образом, приходим к приятию лишь одного лика ее, который, суммируя в себе формальное и контенуальное, явно возвышен и над тем и над

другим, и только он есть голос, что можно слышать. Пусть не подходят к нам во всевозможных всеоружиях, наши слова легкий звон — и только, мы не ими говорим.

Однако, вернемся. Итак:

— Поэту, вообще говоря, нет никакой надобности теоретизировать. Истина всем давно известная. Мы можем привести массу указаний на то, что действительные поэты все же теоретизировали. Но примеры, во первых, служат для того лишь, чтобы опровергать только что сказанное; во вторых, поэтам этим все же неизбежной надобности в теоретизировании не было. Поэту дано знать то или другое, он всего навсегда, в конце концов, хороший поэт или негодный рифмач. Теоретизация тут не при чем. Сколько ни будет теоретизировать какой-либо модернист, стихи его лучше не станут. И обратно.

Но однако есть времена, когда необходимо писать и еще писать о писаниях (в конце концов, своих собственных...). Когда люди утрачивают представление о существе, о существовании, о смысле, о форме, о движении искусства и становятся способны исключительно на более или менее талантливый *commerce*, приходится говорить с ними их языком. — Все, что есть сейчас ценного в литературе русской, усиленно замалчивается, исчезает, чахнет, расплывается туманом. Все, что откровенно пошло, претенциозно, бессмысленно, тупо-самодовольно, тупо-почтенно — прославляется, боготворится. Не будем приводить примеров, надеемся, что это и так достаточно ясно. Мы не спорим с ними, мы ведем свой путь, на наш взгляд — понятный. И теперь мы, выступая с тетрадой афоризмов, играем в двойную игру: с одной стороны — мы говорим с ними на их языке, с другой стороны — мы ни на миг не покидаем поэзии. Наши афоризмы настолько же хороши или плохи, насколько хороши или плохи наши стихи.

Два слова в заключение: нам приходилось слышать, что наш опыт непонятен; к сожалению, не в нашей власти стать понятней; здесь мы только вспомним Маллармэ, сказавшего однажды: „l'ancien souffle lyrique“, — эти три слова суть существо, форма, и лирика наших афоризмов.

Ноябрь 1913 г.

Москва.

I

Чтоб очаровывать сердца,
Чтоб возбуждать рукоплесканья,
Я слышал, будто для певца
Всего нужнее дарованье.¹

От бездарных поэтов мы отмежевываемся, ибо форма их души только форма движений ротационной машины. Но и талантливому поэту мы или принимаем, или принимаем отчасти, или вовсе отвергаем. И это так потому, что мы рассматриваем поэта с точки зрения действительности лиричности его души.

В стихотворении не одна форма, не одно содержание. Мы имеем ряд форм, ряд содержаний; — как бы формулу бинома Ньютона; — где середина формулы заменена точками; точки есть тайное и нескрываемое место единения формы и содержания. Раскрывая форму и содержание, индивидуализируя их, отделяя их в каждом данном стихотворении и указывая (что и есть цель всех этих процедур) на то, что форма проникает в содержание и обратно, мы лишь указываем на то, что буквы нашего бинома и в начале (содержание), и в конце (форма) — одинаковы. Но мы решительно ничего не можем сказать о точках. Подставляя цифры (живое стихотворение) в формулу, мы оживляем точки, но буквы, объявленные цифрами и — теперь — цифры, слагаются в неразбиваемые числа и в каком-нибудь числе, 49, никто не найдет первоначальных цифр 4 и 3. И рухнет попытка наша объяснить точки. А формула лишь эмблема, пользующаяся показателем „n“. И если мы здесь укажем (всегда a priori, ибо a posteriori не можем ровно ничего сказать, — цифры исчезли) на одинаковость букв в первых и последних членах формулы и эти грубые формы единения и объявим им самим — впадем в схематизм совершенно безнадежный и скажем: — мы умерли! — ибо единство формы и содержания наших стало схемой, — ибо не может быть мирозерцанием: «сумма углов треугольника равняется 2 d».

Но как края рядов рождают центр, так и центр утверждает их бытие, ибо иначе они не могли бы сойтись и утвердиться. И средний член, не имеющий себе равного, утверждающийся во всем разложении как число первоначальное, рожденный краями, в свою очередь, их рождает (и, уж, во всяком случае, — конец, то есть, конец [форму] даже наглядно). Но для нас возможно определить, что есть средний член.

— Он есть момент перелома (направления) творческой силы — от хаотического содержания, данного в переживании, идущей к уяснению его для поэта (и внутреннему его [содержания] оформлению) — до перелома — и (непосредственно) к внешнему для поэта его оформлению и далее — вплоть до метафор, синекдох, метонимий, сравнений, эпитетов, слов, ритма, букв. Но такой перелом должен быть вызван к жизни некоторой энергией, некоторой действенностью души, а именно — лирической.

Лирическая действенность тождественна действенной лиричности (то есть, лирическая действенность действует действенной лиричностью и наоборот; разница та, что действенность в стихотворении не может быть не лирической, а лиричность может быть и не действенной, поскольку она не воплощена).

Поскольку лиричность действительна, она есть внутренняя лирика (поэта); поскольку она есть внутренняя лирика, она есть внешняя лиричность (для поэта); поскольку она есть внешняя лиричность, постольку она есть внешняя, читателем непосредственно ощущаемая, *лирика*.

Так лирическая действительность есть главный и единственный нам ценный *воплонитель*. Поскольку взращен поэтом сей воплонитель, постольку мы его (поэта) и принимаем. Ибо у плохого (все же не бездарного) поэта весь ход от хаоса, данного в переживании, до стихотворения, изобилует всякого рода дырами и пропастями, куда и проваливаются или автор, или читатель.

То — переживание все втиснуто в стихотворение и ограничено от других и — чтобы получить желанное 2ⁿ бинорма — оно прямо сложено с формой в грубом смысле; — середина разложения отсутствует и автор летит в эту пропасть.

То — переживание объявляется темой, тема стремится доказывать за поэзий лежащие истины, правая часть разложения заменяется набором кое-как подходящих слов, левая развивается не вправо, а уезжает в пространство; — в середине опять пропасть, и вновь проваливается автор.

Но не потому проваливается, что стал развивать левую часть разложения — в пространство, а потому попал в пространство, что провалился. Для читателя провал автора в его (читателя) сознании есть результат методологической ошибки (выражаясь мягко), для поэта он есть ее причина. Конечно, оба эти явления протекают одновременно. (Для читателя в такого рода построениях есть известная опасность и, если

он от такого поэта не зачурается, то сам, спасая от бездны автора [утверждая его в некотором пространстве], в нее ринется, ибо повторит путь поэта. — Здесь возможна оценка читателя).

Исходя из этого, мы можем сказать: всякое, не душой рожденное и ею бесконечно поддержанное, содержание отразится на поэме так, что читатель получит бьющую в глаза, голую форму. Она не есть лирическое подтверждение содержания, ибо лирика лежит над (или под) формой и содержанием, и такая форма всегда есть опасливый (и беспомощный), на себе покоящийся, жест. И присутствие таких жестов в поэме убеждает нас в безумышленности замысла ее. Обилие таких жестов (могут существовать и обратные — в сторону содержания, — обыкновенно локализующиеся в так называемых *живописных образах*) заставляет нас — и признавая талантливость автора — отвергать его. Здесь нам на самом стихотворении ясна воплощенность лирической действительности (что есть небрежность — целого ряда — форм) или статичность ее. [...]

IV

Единственный пафос, которым живет и которым творится поэзия — лирический.

Внесение в поэзию какого-либо иного пафоса ставит всякую поэму в неустойчивое равновесие, — центр тяжести ее находится вне ее самой. Первая часть (правая) разложения уходит в пространство, а с ней и поэзия.

Ужели нет певцов сказанья?
Есть хор сказателей простых,
Что отлучили излишня
От дел и подвигов святых.
И как решились, как терпели
Нам не поведали они,
Итог лишь мертвый нам воспели,
А не души живые дни.⁹⁾

Кроме этого, так как нет никакой возможности истинно (например) живописный пафос внести в поэзию, он просто подменяется каким-либо качеством (и отнюдь не главным) живописи (а не живописного пафоса). Так живописность подменяется живописанием (принципом, не имеющим с живописью

⁹⁾ Ив. Коневской.

почти ничего общего), фигуральной красочностью^{b)} etc. скульптурность — какой-то выпуклостью,^{c)} чеканностью;^{d)} музыка: — в лучшем случае — более, менее приятной инструментальной^{e)} или формальным фугизмом^{f)}, — в худшем — превращением слов в дикое бормотание и всякие chuchotements, долженствующие стать музыкальными образами. То-есть терпимо сие вторжение музыки только тогда, когда поэт не понимает, что есть музыка и слово «музыкальный» для него значит просто «приятный». Дело обстоит, конечно, совсем хорошо, если поэт под словом «музыка» понимает самую лирику, как это делал Стефан Маллармэ, говоря: „la Musique rejoint le Vers pour former . . . la Poésie,“ — но это, увы, слишком редко.

V

Лирика имеет прямую связь лишь с идеей стихотворения.

Однако не с мыслью его. И мыслитель еще не поэт, если не развивает мысль свою лирически. Одна прекрасная (формальная) одежда мысли еще не спасает стихотворения (сравн. Баратынский — «О, мысль, тебе удел цветка . . .»). Преобладание моралистической, эмпирической мысли (явно правильной) губит стихотворение. И двояко: — ибо нет надобности 1) более, менее очевидные истины пояснять (неизбежно слабыми) образами и 2) заставлять лирику распевать: «друзья мои, будьте культурны». Резонерство есть всюду, а тем более в стихах, вещь достаточно невыносимая. Тут уж ошибка в оформлении переживания. — Поэт механически фиксирует переживание в его сопровождавших словах. Как бы они точны ни были, всегда они — стукотня, а не поэзия. Хорошо, конечно, говорить существенно, но поэзия не есть сметка и лучше о ней недоговорить, чем переговорить. [. . .]

XIV

Чрезвычайно сильные построения — *лирическое возвращение*.

b) Гюго.

c) Эредиа.

d) А что значат эти выражения никто не ведает! И почему ни один из критиков никогда не скажет, что динамо такой-то системы работает скульптурно.

e) „De la musique avant toute chose.“

f) Например — «Фуга» Вяч. Иванова.

Эпитет (метафора и т. п.), кроме того, апеллирует к апперцептивным ассоциациям читателя, вызывает иные ассоциации, повторяясь — появляясь снова и снова в стихотворении в другой оправе. То же справедливо — еще в большей степени — относительно отдельных слов.⁹⁾

Лирической малой идее (монаде) невозможно оставаться на одном месте, — но и невозможно ей оставаться и на ином месте,

Нет, предписан ей закон:
Рано ль, поздно ль возвратиться
На старинный небосклон.²⁾

Это непрерывное движение эпитетов, слов etc. по всему пространству стихотворения есть — так сказать — его *лирическая жизнь*, и мертво стихотворение, где оно невелико.^{h)}

Такое движение существует не только в поэме, стихотворении каком-либо, — но в целой книге, во всем творчестве отдельного поэта. Потому-то некоторый, поверхностный критик и говорил однажды о «словах-тиках».³⁾

Лестница, от поэта к читателю идущая, по теориям Маллармэ построенная, рисуется так:

ПОЭТ
созерцание
возмущение
настроение
с т и х о т в о р е н и е
внушение
настроение
постижение
ЧИТАТЕЛЬ

Эта лестница возникает в каждый данный момент; цепь таких лестниц возникает из всего стихотворения, образуя, — если так можно выразиться, — некий, меж поэтом и читателем, безостановочно пролетающий, *лирический простор*.⁴⁾

Сей простор мы уподобим равнине, над которой бегут грозы; мы его уподобим облакам, под которыми пробегают грозы; — лучи солнца промчатся через сети дождя и радугой кинутся в небо. Равниной жаждущей стелется душа чтеца,

9) См. нашу статью «Жизнь и творчество Артюра Римбо», — «Русская Мысль», Октябрь, 1913, стр. 152.

h) Потому-то, например, сонет — форма, предписывающая употреблять в одном стихотворении каждое данное слово не больше одного раза — есть принадлежность холодных, статических поэтов.

облаками громовыми проносятся вихри жизни. Ливнями многодробными — угрожая — низвергаются на жаждущую землю грозы. Ливнями переламывают скрежещущие жизни грозы — в новое отчаяние — земные тростинки. Молниями крепкие расщеплены дубы. — Солнца лучи, безжалостно бедную землю палящие, иссушающие — ринутся, низвергнутся в крепкоструйные дождя сети. — Торжествует первозданная земля неизмерным благовестием — радугой — из себя истекая, в себя прибегая. Между темным круговратным хаосом и драгоценными зелеными — божественной иллюзии гармоничное вознося торжество.

(Или это — электроны, несущиеся в Круксовой трубке, — но это лишь отчасти).

Слово появляется в „а“. Вновь возникает в „б“. Несется в „а“ и комплексным числом является в „б“. И так далее. Это — почти бесконечный бег. [...]

XVII

Не в сказке ли лирика? — не в лирике ли сказка? — Новалис говорит про сказку: «Сказка есть как бы изображение сна... гармонические сюиты Эоловой арфы, сама Природа... В истинной сказке все должно быть странным, таинственным, разъединенным; все должно быть одушевлено... Мир сказки противоположен миру реальному так же, как Хаос дезорганизованному миру... Истинная сказка есть в одно и то же время пророческое описание, идеальное описание, безусловно характерное описание...»

Это суть все пути лирики.

А задача ее — *создать внутреннюю жизнь, создать движение в поэме*, которое связывает читателя и поэта.

Создать тот *лирический простор*, о котором мы говорили.

Лирика:

- a) организует ряд форм-содержаний;
- b) возводит гармонию;
- c) оживляет эпос;
- d) устанавливает свой пафос единственным для поэзии;
- e) изгоняет всякие иные цели, кроме своих;
- f) утверждает методы символизации;
- g) устрояет поэтическое единство;
- h) связывает эпитеты, образы etc.;
- i) построит как эмблемы свои — иллюзии;
- j) иллюзии эти через связь с символикой оживляет;
- k) связывает символизм с символикой;

- l) символику в ней самой утверждает;
- m) оживляет слово;
- n) проводит эпитеты в метафоры и образы, явное сим создавая движение;
- o) перемещает слова, эпитеты, метафоры — создавая *лирический простор*.

Поэтому мы должны признать лирику главным средством и пригиной созданий поэзии.

XVIII

В стихотворении, говоря вообще, — три темы.

Тема содержания, тема формы, тема лирики.

Тема содержания распадается на массу таких же малых тем; тема формы тоже.

Тема лирическая не распадается — она едина — лишь пронизывает она и контентуальные и формальные темы.

Лирическая тема есть — задача построения движений лирических монад.

Москва

1912—1913

Этот трактат, который приводится здесь лишь в отрывках, был сперва напечатан в символистском журнале Труды и Дни (№ 1—2, 1913) под названием «О лирической теме». Вскоре после этого ее автор, Сергей Павлович Бобров (р. 1889) стал ведущей фигурой в неосимволистской группе молодых поэтов «Лирика» (1913—1914), которая распалась после того, как Бобров, вместе с Николаем Николаевичем Асеевым (1889—1963) и Борисом Леонидовичем Пастернаком (1890—1960), откололся и образовал футуристскую группу «Центрифуга» в самом начале 1914 г. Под маркой «Центрифуги» он тогда опубликовал отдельной книжкой и с немногими изменениями в тексте свою старую символистскую статью, назвав ее теперь *Лирическая тема*. XVIII экскурсов в ее области, М., 1914. Не только для Боброва, но и для Асеева с Пастернаком (а также и для других членов и союзников группы) *Лирическая тема* оставалась фундаментом и отправной точкой для теоретических и полемических выступлений.

¹ Эпиграф — начало стихотворения Е. Баратынского.

² Цитата из стих. Баратынского «К А. Свербеевой».

³ Имеется в виду Иннокентий Анненский (см. Аполлон, 1909, № 1, стр. 39).

⁴ Ср. название раннего стихотворения Пастернака «Лирический простор».

22. СЕРГЕЙ БОБРОВ: ПРЕДИСЛОВИЕ

... Mais alors messire Hugues, le prévôt, cracha dans un brasier de fer avec la grimace d'un cagou qui a avalé une araignée en mangeant sa soupe.

(A. Bertrand)

Кто совершенно выяснил себе что импрессионизм лишь железный лист за сценой, что пытается стать громом; что интимизм¹ лишь стразовое ожерелье, — тому поэты модернисты перестанут давать слова для творчества.

— Всякое искусство символично. Но символическая школа последнего времени, русский символизм — не всякая школа. Вечная символичность искусства едина. Но множественная символичность модернистов не вечна. Символизм всякого искусства — говоры мировой души, он уловляет ее единства. Вчерашний символизм уловил лишь единство формы и содержания. Но теперь это уже общее место. Мировой символизм не может иссякнуть, вчерашний символизм иссякает на наших глазах в последних книгах своих вожжаков. Он во все ударился в пустоту в бесчисленных книжонках эпигонов своих,²) хладные чувства которых умеют лишь в тысячный раз переповторять Бодлэра:

Nous voulons
Plonger au fond du gouffre
Au fond de l'inconnu pour trouver le nouveaux !

Но глуби стали аллегоричны, неведомое обратилось в ресторан (а в устах «акмеистов» — просто в некую квадратуру круга), ибо его так же легко вызвать на страницы книги стихов, а глаголемое новое оказалось на поверку импрессионистующим надсоннианством.³ — Благоприличное, придушенное горение риторик объявило — остротой, ретроградность — гениальностью, путаницу — гармоническими волнениями. Модернисты опоили русскую литературу специями сла-

¹) Эльснер, Шагинян, Шершеневич, Ахматова, Городецкий, Скалдин и т. д.²

достными, стряпней елейной, супом дерзания и смирения; они напустили на нас легионы аматоров и специалистов по тонкостям; их соратники художники затопили все столь легко — увы — воспринимаемыми Бирдслеем и «ампиром». Кричали они: «Искусство — не только искусство!»⁴ и вот — пожинайте добрые плоды! — никто не знает теперь, что есть искусство, никто не верит в него, а всевозможные ничтожества ринулись в открытые ворота... Покинем их *опытные плантации!* Все разрушено и уже не дымится.

Что это случилось — всем понятно, даже скудоумной российской критике, которая аплодирует смерти символизма, надеясь, что снова Эртели⁵ будут писать честные и понятные вещи, не предполагая, что символизм лишь в другой маске и что борьба будет жестока и не будет сожаления — им.

Но тому кто воспринял конец сей не формально, какие остались пути? — Ему придется отдать себя чистой лирике, поняв значение и смысл внутреннего изучения схем лирических движений в поэме, и неустанно развивая существенный максимальный метафоризм, для истоков свежих — обратиться вспять, минуя раздерганного на кусочки модернистами Тютчева, к пушкинианцам⁶ и больше всего к несравненным россыпям алмазов всеми забытого *Николая Михайловича Языкова.*

Эти пути и ввели творчество Николая Асеева, произведения которого ЛИРИКА предлагает любителям поэзии.

Предисловие к первой книге стихов Н. Асеева *Ночная флейта*. М., 1914. Хотя книга была выпущена от имени «Лирики», Бобров и Асеев в это время уже переходили к футуризму. Французский эпиграф — из *Gaspard de la nuit* („La tour de Nesle“).

¹ Трудно точно сказать, что Бобров подразумевает под «интимизмом», однако термин был тогда в ходу и один раз был, напр., применен к Елене Гуро (см. *Союз Молодежи* № 3).

² Молодые поэты, перечисленные в подстрочном примечании, все выпущены по книге, а то и больше, в 1913 г. Большинство из этих книг было прорецензировано В. Брюсовым в статье «Новые течения в русской поэзии. Эклектики». (*Русская Мысль*, 1913, № 8). «Эклектиками» Брюсов считал и группу «Лирика», чей первый (и последний) альманах *Лирика* (М., 1913) он разбирал в своей статье.

³ Надсонианство — от имени посредственного, но в высшей степени популярного поэта 80-х годов С. Я. Надсона (1862—1887). Во времена Боброва имя Надсона в поэтической среде обычно ассоциировалось с поэзией хороших намерений, но малых достижений.

⁴ «Искусство не только искусство» — одна из идей-лозунгов поздних символистов.

⁵ А. И. Эртель (1855—1908), — писатель-реалист.

⁶ «Пушкинианцами» Бобров называет здесь поэтов так называемой «Пушкинской Плеяды».

23. ТУРБОПЭАН

Завертелась ЦЕНТРИФУГА,
Распустила колеса:
Оглушительные свисты
Блеск парящих сплетных рук!
— Молотилка ЦЕНТРИФУГИ,
Меднолобцев сокруши!
Выспрь вертительные круги
Днесь умчащейся души; —
Блеск лиет, увалов клики,
Высей дымный весен штурм, —
Взвейся непостиженно
В трюм исторгни кипень шум.
В бесконечном лете вырви
Построительных огней, —
Расступенных небосводей
Распластанный РУКОНОГ;
Но, втекая — стремись птицей,
Улетится наш легкий, легкий зрак! —
— И над миром высоко гнездятся
Асеев, Бобров, Пастернак.
О, протки чудесий туго
Безпристрастий любосот,
Преблаженствуй ЦЕНТРИФУГА,
В освистельй круголет.

Стихотворный манифест был напечатан в первом альманахе «Центрифуги» Руконог, М., 1914. Возможно, что он написан всеми тремя поэтами, упомянутыми в тексте и составлявшими основное ядро группы.

24. ГРАМОТА

Мы, меньше всего желавшие междуусобий в Русской Поэзии, отвечавшие молчанием на неоднократные заигрыванья пассаеистов, не желая больше поощрять наглость зарвавшейся банды, присвоившей себе имя Русских футуристов, заявляем им в лицо, дабы вывести общество из заблуждения, коим они пользуются для личных своих расчетов, следующее:

1. Вы предатели и ренегаты, ибо осмеливаетесь глумиться над делом *первого Русского Футуриста* покойного И. В. Игнатьева (стр. 130 «Первого Журнала Русских Футуристов»).'¹

2. Вы самозванцы ибо А) Вас и именно Вас назвал пассаеистами главнокомандующий армиями футуристов Ф. Т. Маринетти в бытность свою в Москве; Вы тщетно старались представить ему фальшивые паспорта, собственноручно-сфабрикованные Вами под футуристические; он не захотел проверять их подлинности, настолько наивна была подделка; В) Старший русский Футурист И. Северянин публично (в газетах) указал Ваше место в пределах родины, ибо Вы со своей деятельностью давно подошли под нормы некоего кодекса, действующего в Империи.²

3. Организовав трест российских Бездарей,³) Вы с злобой и бесстыдством забываете о порядочности и распространяете клеветнические сплетни о поэтах инакомыслящих с Вами (стр. 141 «Перв. Жур. Русск. Футуристов»).³

4. Вы трусы, ибо, ратуя за подъятое забрало и клеймя псевдоним = анониму, Вы прикрываете инсинуаторов своего лагеря вымышленными именами (стр. 131, 141, 142).⁴

5. Вы трусы и еще раз, так как, желая во что-бы бы то ни стало очернить Ваших противников в поэзии и приводя статьи, якобы реабилитирующие Вашу истинность в глазах будущих, — Вы умышленно пропускаете все наиболее для Вас компрометантное (стр. 130, «Ж. Р. Ф.»).⁵

¹) Мы не имеем в виду Хлебникова и Маяковского, поэтов, очевидно, по молодости лет, не отвечающих за своих товарищей.

Вновь повторяя все эпитеты, характеризующие Вас в грамоте этой, мы, подписываясь полными именами, говорим Вам в лицо: если у Вас есть средства оправдания, мы готовы отвлечь за свои слова. Если эти оправдания будут лишь новыми сплетнями и инсинуациями анонимов и псевдонимов, то Вы, ложно именуяющие себя «Русскими Футуристами» будете поставлены в необходимость получить в руки свой истинный послужной список ПАССЕЙСТОВ.

Николай Асеев
Сергей Бобров
Илья Зданевич⁶
Борис Пастернак

Тоже, как и предыдущий №, из Руконога. Эта «грамота» (ср. название третьего манифеста эго-футуристов) была вызвана появлением кубо-футуристского Первого Журнала Русских Футуристов, в котором «гилейцы» вступили во временный союз с бывшими «мезонинцами» Шершеневичем и Большаковым. Шершеневич был избранной мишенью нападков «Центрифуги».

¹ «Насмешка над делом Игнатъева» в Первом Журнале, собственно говоря, не так уж задевает Игнатъева; это нападка на Боброва. На стр. 130 там стоит: «...можно ли вступать в какие-либо дискуссии с гг. Бобровыми, заранее поставляющими себя вне субъективных условий вменяемости публичным заявлением, что у них (эго-футуристов) «развороченные черепа». Развороченные черепа — название девятого и последнего альманаха эго-футуристов. Бобров напечатал в нем стихи и критическую статью с нападками на кубо-футуристов.

² Имеется в виду «Поэма истребления» Северянина, где он предлагает сослать Бурлюков на Сахалин.

³ В Первом Журнале на стр. 141, в рецензии на книгу стихов Боброва, говорится о «делах», которые будто бы Брюсов имел с Бобровым и приводится эпиграмма на Боброва, будто бы основанная на действительных словах Брюсова.

⁴ На стр. 141 и 142 помещены рецензии. Одна из них подписана псевдонимом Егух (по-видимому, друг Шершеневича Ю. Эгерт), другая — Георгий Гаер (псевдоним Шершеневича). На стр. 131, однако, Давид Бурлюк, ответственный за весь журнал, с некоторой непоследовательностью осуждает всю практику прятания за псевдонимами.

⁵ На стр. 130, посреди образцов газетной ругани по адресу кубо-футуристов, приводится также полемический обзор творчества членов «Гилеи», напечатанный в Развороченных черепах Бобровым, но один абзац из этого обзора, критикующий Кручных, опущен.

⁶ Подпись Ильи Михайловича Зданевича (р. 1894) — чистая случайность. Еще незадолго до этого он был в союзе с художником М. Ларионовым, позже, с конца 1917 до 1920 г., участвовал в заумной группе «41°» на Кавказе. В изданиях «Центрифуги» он никогда не принимал участия.

25. БОРИС ПАСТЕРНАК: ВАССЕРМАНОВА РЕАКЦИЯ

В наш век . . . демократизма и техники понятия призвания и личного дара становятся вредными предрассудками. „Laissez faire, laissez passer“ проникает и в область художественного производства. В блаженные времена кустарно-цехового строя своеобразие человеческих способностей было еще той живою правдой, к голосу которой не только прислушивался сам производитель, но которым руководствовался и потребитель в своих запросах. К седой этой старине нужно отнести и такие ныне смысла лишившиеся выраженья, как талант, *feu sacré* и т. п.

Земельная собственность перестает быть сословною привилегией. Свободный выбор профессии еще ранее появляется на сцене вместе с мещанством: это его героическая роль.

Но, если ремесло, некогда коренившись в лирике замысла, согретого интимностью лично взлелеянного приема, было художеству сродни; и такое, между *Meisterwerk*‘ом и *Meistergesang*‘ом колебавшееся мастерство погибло; то не естественно ли, что и самое творчество ожидала его особая эпоха Герогов?

Как и всегда, знак был подан с рынка. У читателя нет потребности в сношениях с деятелем *Dei gratia*, как не занимает его и вопрос о том, задуман ли узор его сукна Ланкастерским сукноделом или безымянно подкинут машиною. Демократизация спроса была с восторгом замечена из всяческих мансард и мезонинов,¹ ныне кооперативных депо, с напрасно удержанною терминологиею, утратившей всякий смысл.

Те сомнения в личном избранничестве, которые доселе скрашивали ореолом мученичества любую историю дарования, были отброшены. И не потому, чтобы рассеяны были они внезапным блаженством во все степени посвящающего труда, но скорее именно потому самому, что те сомнения нашли любопытное себе подтверждение. Негласный манифест потребляющей толпы о низложении гения и уничтожении последних геральдических отличий явился признанием духовного пролетариата в его правах на художнический труд.

Клиент-читатель стал господином нового вида промышленности. В такой обстановке бездарность стала единственно

урочным родом дарования. Это избавило держателя от своеволгия мастера-собственника.

Читатель неузнаваем сейчас. Он или без разбора принимает все, что выпускает к его услугам индустрия последних сроков, или же с тем же безразличием отвергает все рыночные новинки, из слепого недоверия все к той же, на его взгляд недостаточно испытанной дате. Дата и снова дата, вот что притягивает его или отталкивает.

Но нет читателя, который умел бы отличать поэта от самозванца, ибо нет читателя, который ждал и нуждался бы в поэте. Есть передовой и есть отсталый читатель, вот и все. Привычка — добрый гений последнего, — непривычное — опият первого.

Науки достигли высокой специализации.

Бывают предметы, колеблющиеся в своей неподведомственности между одной и другою.

Таковы некоторые представители микробиотики, животно-растительные виды, сданные одною наукою на рассмотрение другой.

В таких случаях единственным определением первой оказывается отрицание принадлежности данного вида к ее предмету.

Часто методические мотивы такого отказа служат теми элементами, из которых соседнею наукою складывается формула признания предмета за свой собственный.

Тут обнаруживается медиальное строение методов, круговая их порука в единстве научного сознания.

Мнимо художественные продукты подлежат исследованию какой угодно теории, но они не представляют для эстетики ни малейшего интереса.

Исходная точка футуризма в общем такова, что экземпляры, ложно к нему относимые, подпадают ведению социально-экономических дисциплин.

Истинный футуризм существует. Мы назовем Хлебникова, с некоторыми оговорками Маяковского, только отчасти — Большакова,² и поэтов из группы «Петербургского Глашатая».

Существует футуризм истинный. Уже этого было бы до-

статочно для того, чтобы существенно ожидать и ложного футуризма. Действительность предваряет нас в наших догадках. Среди ее сокровищ есть у нее про нас и теоретически допущенный нами вид.

Мы привыкли, слава Богу, к тому, как создает сам потребитель все угодные ему продукты текстильной и нетекстильной промышленности через эластичную среду безличного предпринимателя. Нетекстильная промышленность обогатилась новым видом. Читатель стал производителем через посредство безразличного для него поэта. Перевороты такие подготовляются силою вещей. Их последствия сложны и взаимодейственны. Потребитель не разбирается уже в достоинстве продукта, потому что причина недостатков последнего именно это господство невежественного потребителя и его подрядчика в индустрии. Он довольствуется одним только вероятием для него привычных признаков, а эти признаки в лучшем случае второстепенны и неполны, к тому же это признаки потребительские, а не фабрикационные. Наряду с этим промышленность эмансипируется, выбор ремесла и профессии представляются личному произволу каждого. Так и здесь, читатель эмансипировал дотоле неприкосновенную степень, предоставив всякому желающему патент на производство угодных ему катренов.

И как когда то на смену цеховых устоев и цеховой совести кустаря явилась убогая по своей невежественности программа невзыскательной клиентелы, легши в основу предпринимательского кодекса, так точно и сейчас встречаем мы первый по своей яркости пример того, как симпатическими чернилами по нейтральной поверхности безразличного для нее посредника вычерчивает потребительская психология новое свое установление. Уложение читателя о стихе.

Такой поучительный для экономиста пример являет нам В. Шершеневич, жертва юридической доступности стихотворчества, как эмансипированного ремесла.

В последних его фабрикатах³ совершенно отсутствует все то, тайна чего и не подозревается непосвященными, и напротив, они изобилуют зато всем тем, в чем публика всегда видела родовой признак поэзии. Соответствие это настолько полно, что мы вынуждены сознание производителя приравнять к сознанию потребителя, а такое уравнение есть формула непроизводительного, посреднического сознания.

Лирический деятель, называйте его как хотите — начало интегрирующее, прежде всего. Элементы, которые подвер-

гаются такой интеграции или, лучше, от нее только получают свою жизнь, глубоко в сравнении с нею несущественны.

Последовательный прозаизм шершеневичевых строф (мы говорим о стихах, помещенных в журнале «футуристов») проистекает вовсе не от того бытового балласта, которым он обременяет метафорический свой аппарат. Повторяем, это все лишь элементы, и мы отказываем им во всяком самостоятельном значении. Как таковые, они модулятивно повлияли бы на общий строй стиха, если бы ферментом их движения было лирическое целое. Достаточно, к примеру, указать на Маяковского, у которого какоморфия, с точки зрения обывательской, образов оправдывается движением лирической мысли. Тематизм, другими словами *quantité imaginaire* в стихах Шершеневича отсутствует. Это и есть как раз тот элемент, который не поддается определению покупателя и не может поэтому стать условием спроса и сбыта. Начало это вообще выше понимания нашего индустриала, и мы предоставляем более счастливым его соседям, поэтам Маяковскому и Большакову разъяснить своему партнеру, что под темою разумеется никак не руководящая идея или литературный сюжет, но как раз то, что заставляет Большакова ломать грамматику в строках:

Сымпровизировать в улыбаться искусство...

Чтоб взоры были, скользя коленей, о нет, не близки...

ИЛИ

Потому, что вертеться веки сомкнуты...

Потому, что вертеться грезится сердце...

Черта эта, составляющая единственную соль большаковско-го жанра, и есть лирическая основа его пьес, тот интеграл бесконечной функции, вне которого конечную метафору постигла бы судьба констант и шершеневичевых метафор. Говоря популярно, не будь в некоторых строчках Большакова такой стихии, к которой Шершеневич, как критик, обнаруживает курьезную глухоту,⁴ коллекция его сравнений представляла бы собою праздную симуляцию расстроенного внимания, не более того. И мы без труда нашли бы экономических виновников такого расстройства.

Фигуральная образность, вот что связывалось всегда в представлении обывателя с понятием поэзии. И так как историческое место разбираемых строф — в истории спроса, то снова нас не должна удивлять та половинчатая новизна, с какою, сверх всякой надобности, заполняются футуризмом

фигурационные гнезда стихотворения, нисколько не задевая другой, единственно существенной, но публике неведомой тематической стороны.

Однако и строй метафоры шершеневичевой таков, что не кажется она вызванною внутренней потребностью в ней поэта, но внушенной условиями внешнего потребления.

Если метафору хочется сравнить с тем узорчатым замком, ключ от коего хранит один лишь поэт, да и то — в худших случаях; с замком, сквозь скважину которого разве только подсмотришь за таящейся в *stanz'e* затворницей (см. Dante, *De vulgari eloquio*, игра слов *stanza* — горница и станс, стихотворная форма), ключи от шершеневичевских затворов — в руках любителей из толпы.

Факт сходства, реже ассоциативная связь по сходству, и никогда не по смежности — вот происхождение метафор Шершеневича. Между тем только явлением смежности и присутствия та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически. Самостоятельная потребность в сближении по сходству просто несмыслима. Зато такое, и только такое сближение может быть затребовано извне. Неужели Шершеневич не знает, что непрозрачное в своей окраске слово не может заимствовать окраски от сравниваемого, что окрашивает представление только болезненная необходимость в сближении, та чересположность, которая царит в лирически нагнетенном сознании. Такое неведение и приводит его к Аппенинскому сапогу; тому самому, которым был дан первый толчок обращению Шершеневича в футуриста; тому самому, след которого не изгладился, вероятно, и по нынешний еще день на половиках московских корридоров.⁵

Образ мыслей Шершеневича — научно описательный. Это тот вид мышления, который, оставляя нетронутым все синтаксические богатства языка академического, не говоря уже об уклоняющихся от этого канона попытках, раздражается градом категорических положений типа: S есть P. Простые предложения, нескончаемые вереницы подлежащих, сказуемых и обстоятельств ложатся правильными рядами, разделенные точками, символами терпеливого предчувствия последней, до которой иным и случается доходить.

Нас мало интересуют те фигурационные диковинки, которыми оснащены однообразные жардиньерки его шаблонных предложений. Природа этих последних такова, что с места же отбрасывают они нас в область факта, научного явления,

протокола. Так именно мыслит мечтательный обыватель, воспитанный на определениях, суждениях, описаниях. В таком именно стиле пишется он свои прочувствованные послания с Болги или из Швейцарии. Не надо удивляться тому, что этот склад его мысли выразился в продукте, футуристически изготовленном по его плану.

Эта статья (тоже из Руконога) не вошла в самое полное издание Пастернака, осуществленное издательством Мичиганского Университета. Она целит, главным образом, в Шершеневича.

¹ Мансарды и мезонины — намек на уже прекратившуюся группу «Мезонин Поэзии»; «ныне кооперативное депо» намек на союз Шершеневича с кубо-футуристами.

² Константин Аристархович Большаков (1895—1940), поэт-футурист. Был близок к «Мезонину Поэзии», потом ненадолго присоединился к кубо-футуристам. «Центрифуга» хотела отщипить его от этого союза, в чем и преуспела: Большаков скоро стал печататься в ее изданиях.

³ Последние его фабрикаты — урбанистская поэзия Шершеневича, напечатанная в Первом Журнале.

⁴ Пастернак имеет здесь в виду рецензию Шершеневича в Первом Журнале на книгу Большакова Сердце в перчатке, М., 1913. Рецензия не негативна, но несколько снисходительна.

Цитаты взяты из вышеупомянутой книги Большакова, из стихотворений «Посвящение» и «Иммортель».

⁵ Слова об Аппенинском сапоге и московских коридорах — аллюзия на приезд Маринетты в Россию, после которого Шершеневич-поэт превратился из салонного дэнди в агрессивного урбаниста.

26. Э. П. БИК: ДВА СЛОВА О ФОРМЕ И СОДЕРЖАНИИ

Не так давно из весьма левым себе именующим лагеря — на вопрос: каково новое искусство и чем оно отличается от старого? — последовала такая формула: «1) искусство досимволическое: содержание превалирует над формой; 2) искусство символистов: равенство формы и содержания; 3) искусство футуризма: форма превалирует над содержанием».

Формулы такой следовало дожидаться. Она совершенно необходима, иначе мы не будем понимать, о чем говорим. Отношение к форме и содержанию существенно определяет художника. Следовательно, по этим немногим словам мы

имеем полное основание судить о теоретическом и мирозерцательном багаже лиц, которым улыбается такая позиция.

Формула эта, по всему своему виду, обладает всем, чем таковой формуле обладать приходится. Она не только отмежевывает футуризм от недавнего символизма, но и указывает его место в словесности вообще. Но, увы, это только по внешности, внутренняя сторона ее — ничтожна. Уже не говоря о том, что символическая школа последнего времени не может быть противопоставлена всей мировой литературе (да и где был символизм? французский — нечто весьма далекое от русского. Верлэн, Маллармэ, Римбо — много ли оказали на русскую литературу влияния? В Германии... но ужели сверх-эстеты школы Стефана Георге — прекрасного версификатора — и один Рильке делает символизм? Не все ли это? Остаются: Уайльд, Гамсун, Аннунцио, Ибаньес, Деглавс, Пшибышевский и всякие Мань),¹ мы должны всячески эту формулу отвергнуть. Первая часть ее относится к поэзии до-символической, преимущественно к поэзии реалистической. Только середина формулы постижима непосредственно, края ее, первая и третья часть — негативны. То-есть, реалисты (кто это, между прочим?) отвергали форму, футуристы отвергают содержание. Так, в буквальном значении — реализм бесформенен, футуризм бессодержателен. Но оба эти определения (не говоря об их бесформенности и бессодержательности) совершенно бессмысленны. Символизм вовсе не присваивал себе исключительного права на формулу: «содержание равносуще форме», что было его философским осознанием всей сущности искусства, никто из символистов не пытался на деле применять это речение, да это и не могло иметь места, — нельзя же, в самом деле себе приказать: буду гармоничным. Если в построении стихов и были попытки утвердить (в конце-концов, внешними приемами) это положение, то эти случаи — тому обратное доказательство.

Познание немислимо без субъекта и объекта. Но объект не может существовать без формы и содержания. Содержание есть элемент его становящести, форма — элемент становления. Возьмем простейший пример. Метафорическое речение «деревя улыбаются» (Гоголь) удачно может служить таковым. — В метафоре этой, как и во всем существующем, находим три момента: 1) момент континуальный; 2) момент формальный; 3) момент активный (лирический). Или: 1) момент пассивный; 2) момент ему противоположный, условно определяемый как активный; 3) момент чистой активности.

Или: 1) момент результатной, но не целевой добродетели; 2) момент добродетели внутреннего принуждения; 3) момент чистой и «существенной» добродетели. — Первый момент есть существо метафоры, связанный со всем метафорическим учением, здесь коренится связь, подчинившая речение стать метафорой, и другая — соединяющая два слова, входящие в метафору (в данном случае — два именно) — это пункт простейший и элементарнейший. Второй момент есть разрез метафоры на три части — словарнообразную, существеннообразную и силовую, он есть метафора, становящаяся ею, определение ее индивидуальное, здесь же появляются все элементы, побуждающие речение отклониться от метафоры, здесь слова разламывают метафору. Третий элемент, наиболее важный и сложный, — он есть воссоединение раздробленных направлений, формально-контентуального характера; здесь диада формы и содержания предстает единством в том смысле, что элементы диады, соединяясь, не уничтожают друг друга; триада формы (= 1) словарнообразность, 2) существеннообразность, 3) сила [аллюзия — отчасти]), покоящаяся совершенно неопределенно на формальном утверждении метафоры, возникает несомненно, ибо там ее третий элемент откидывает первые две части во внешний вид речения, уничтожая его сопротивляемость качественным преобразованием третьей ее части. Третий элемент есть подкоп под косный элемент содержательности, он есть солнце, рассеивающее облако формы. Третий элемент появляется перед нами победителем двух первых. Малопонятная синекдоха содержания и острая метонимия формы — суть ничто перед бесконечной метафорой лирики.

То, что мы сказали, относится и к реалистам, и к символистам. Деревянные аллегории лихого «новатора», уснащенные самыми дешевыми и простейшими риторическими фигурами, подчинятся схеме нашей так же хорошо, как и сложнейшие анаколуфы Тютчева.

Совершенно ясно, что без одного из указанных нами элементов речение просто перестанет существовать. Оно не сможет возникнуть. — Чего же стоит тогда приведенная нами формула «футуризма»? И что же она после всего этого? — Она есть всего на всего чисто обывательское рассуждение, ничуть не теоретическое. Просто-на-просто она значит, что реалисты обращали все свое внимание на содержание (и как это плоско и не глубоко!), символисты делили свои пристрастия поровну меж содержанием и формой, а «футуристам»

нравится форма. Теперь, освобожденная от своих quasi-научных и quasi-теоретических обрамлений и лишенная всякой торжественности, формула эта предстает нам, как простейший пустяк. Теперь очень ясно, что это сболтнуто так себе, чтобы запугать и запутать неопытного читателя. Формула эта, по существу своему, глубоко не верна, — указывает на незнакомство ее автора с творениями тех, о ком он говорит, и его совершенное им непонимание ни реализма, ни символизма, ни нового искусства (имя — *ad libitum*). Реалисты знали и любили форму (об уродливых проявлениях реализма в роде Надсона и Золя говорить нечего), символисты весьма мало заботились о содержании, определяя нарочито его отдаленно и туманно. Если бы «футуризм» отрицал содержание, мы не слышали бы такого гимна контентуальным завоеваниям мира.

Вот и все. Чего же стоят «теоретики», выступающие перед нами с таким умственным багажом и такой культурой.

Э. П. Бик — один из многих псевдонимов С. Боброва, статья же, напечатанная во *Втором Сборнике Центрифуги*, М., 1916, является откликом на мысли, высказанные М. Россиянским в *Крематории здравомыслия*.

¹ В перечислении писательских имен Аугустс Деглавс (1862—1922) — латышский романист; Станислав Пшибышевский (1868—1927), польский писатель-модернист; «всякие Манны» — Генрих Манн и Томас Манн.

27. СЕРГЕЙ БОБРОВ: ИЗ «ЗАПИСОК СТИХОТВОРЦА»

1. [ЯЗЫКОВ]

Николай Михайлович Языков — поэт совершенно не оцененный в наше время, непонятый и достаточно забытый. Из десятилетия в десятилетие повторяется о нем столько благоглупостей *незабвенного* Белинского, — лишь послания Пушкина, Баратынского и Дельвига слабо напоминают о прекрасном имени. — Что Языков сейчас забыт и никому не интересен, конечно, не удивительно. Мощь буйных коней

Аполлоновых и дроблений ими златейшей орбиты сапфир — современной пародии на человека и не нужны и диетически неприемлимы. Золотые кони сребросердого бога... увы! их заменила черная кобыла Гекаты. Поклонники ее со страстью уверяют, что и она умеет убивать — но черные ее стрелы... ах, ими подпираются многотонкие мудрецы эти, зыблясь на «творчестве жизни»¹ — ах, стрелы, тростинки — *тростогки*: — дурнейшего вкуса словообразование! — Но поверьте мне! верьте мне, друзья мои! пришло время широких вздохов! Мудрецы наши дулись, надеясь сравняться... с чем, увы, никто не знает! — тихо, плавно расплылся с воздухом слившийся пузырь ложной мудрости и пустого лукавства.

Баян! прекрасный Баян! — имя, которое сам Языков вспоминал так часто, — истинно его имя. Прекрасная сила Языковского велеречия, дифирамбическая константа его песен — они поистине несравнимы. Мы не имеем другого, ему подобного поэта, мы не имеем ему сходного и среди поэтов иноземных. Кн. Вяземский в своем некрологе говорил о закате последней звезды пушкинской плеяды. Эта оценка чрезвычайно ценна, но лучшее в ней не договорено Вяземским: Языков являлся некоторым декадансом пушкинской школы, все ее достоинства и недостатки в нем дошли до пределов крайних, его широкий дух раздвигал, разламывал, разбрасывал рамки современного ему стихотворчества. Языков знаменует собой некий прекрасный рубеж, за него не могла перейти пушкинская школа: за ним лежат уже бесплодные риторические перетончения и ничтожная каламбуроподобная мадригальность Бенедиктова.^{а)}

Языковский талант разнообразен до крайности, его обширность, его расточительность даже как то пугает читателя: от хитрейших, тончайших лирических и метрических ходов,^{б)} от бурного своими неожиданностями ритма — переходит он в описание, заключающее в себе maximum впечатления; его описания никогда не оставляют после себя лишь воспоминания о цепи равнотекущих слов: они ярко совпадают с нашими воспоминаниями, тем более, что Языков никогда не описывал каких-либо никому неизвестных и ненужных редко-

а) Современная оценка Бенедиктова, во всяком случае, совершенно ошибочна: не говоря о другом, Бенедиктов обладал редким стихотворческим талантом и был тончайшим знатоком своего дела.

б) См. «Лирическая тема» § VII, стр. 10; «Новое о стихосложении А. С. Пушкина», стр. 22, прим. 2.²

стей, предметы его описаний — предметы столь же прекрасные, сколь и обыкновенные. Приведем небольшой пример, —

Или путем дугообразным
С небесных падая высот,
Звезда над озером блеснет,
Огнем рассыплется алмазным
И в отдаленьи пропадет!³

Таковыми же описаниями полна поэма о Тригорском.

Мы уверены, что Языков еще ждет своего исследователя. И тому откроются в стихах его красоты вовсе неожиданные. Новый Кассань⁴ сделает эпоху в изучении русского языка. [...]

2. ЛЮБОВЬ К ПУШКИНУ

Пушкин . . . Какой полновесной, медвяной, отягчающей сладостью напитано прекрасное это слово!

В наше время может быть совершенно безразлично многое что писано о нем, что писано многократно и многословно. Но нам кажется, что могла бы в настоящее время быть чуть не секта людей, полоненных, опьяненных Пушкиным. Мы, лично, — быть может, к сожалению, — весьма далеки от того, что принято называть патриотизмом, — нам очень ясно непонятно, что есть государство, и потому мы не знаем как можно *это* любить. Но одно трогает нас: едва лишь подходим мы к Пушкину, становятся такими истинными слова Тютчева:

Не поймет и не заметит . . .⁵

Правда, иностранцу совсем непостижим Пушкин; чтобы любить его, нужно обладать каким-то особым, чуть ли не хлыстовским, складом души. Иностранец может оценивать так, иначе Россию, но здесь ему то интересно, что для него экзотизмом является, — и заманивается иностранец к нам даже не калачами, а клюквой. Тяжелая серебряная дрянь от Хлебникова с Кузнецкого⁶ будет ему убедительней вещей Иванова в Румянцевском музее. Иностранец всегда, всюду желает забросать нас нашим собственным экзотизмом. Вот почему ажиотажное направление нашей живописи, живое до мозга костей своих, родилось в Петербурге — западно-европейском городе. Направление, сбравшееся ввести нас в *мир искусства*, и приведшее на выставки книжных скорпионов, узурпировавших это имя.⁷

Россия была, есть и будет — в Москве . . .

3. НЕДАЛЕКОЕ БУДУЩЕЕ

В начале года обычаем освящено, да — говорят — и не бесполезно предаваться гаданиям. Попробуем здесь погадать на одну тему, которая, хотя и не пользуется особенным благоволением, но, думать нужно, заслуживает его в той или иной степени. Но конечно, так называемое «общество» тут мало обвинено быть может; «общество» живет последними новостями, последние же наши новости столь автономны во всех мыслимых отношениях, что всякая иная новость им покорно старится в чреве зародителя своего фиктивного сезона 1915—16 гг. И где же, правда, обычным бутафорическим новостям ласкать слух любовникам коммеража, раз что кровавистые и хладные новости Великой Машинной Войны себе подчинили всю индустрию потребностей и все потребительные способности нашей выделки! И не справедлив ли будет гнев читателя, терпеливо осилившего проволочные заграждения нашего вступления (увы, только в статью!), чтобы поморщиться, увидав слово *поэзия*. Но один из наших воеводителей звука словесного, Федор Тютчев писал про нее, про поэзию:

Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих зыбей,
В стихийном пламенном раздоре,
Она с небес слетает к нам —
Небесная — к земным сынам.
С лазурной ясностью во взоре,
И на бунтующее море
Льет примирительный елей.⁸

Поэт кропотливого выпиванья и утонченного бисерометанья не мог здесь, конечно, отказать себе в удовольствии забежать перед читателя и разостлать ему под ноги коврик ассоциативных рифмовок.^{с)} Но не в этом суть дела.

Сказанное в стихотворении Тютчева весьма характерно для уже отжившего понимания поэзии. Вглядитесь: бутафория прекрасна и весьма возвышенна. Громы, огни и клокочущие зыби предвещают появление прекрасной странницы; стихии теряют свое консервативнейшее согласие, их обуева-

с) Очень яркий пример. Расположение рифм весьма нарочито и, как принято было недавно еще выражаться, — и зы с к а н н о. В самом деле: «стихийный раздор» и «бунтующее море» рифмуют по противоположности с «ясным взором»; «нам/сынам» по бесстыдному сходству; «огни» же и «клокочущие зыби» — весьма «победительно» выкликают со дна стихотворения «елей».

ет «пламенный раздор». Выразитель этого «раздора», его за-родитель и, вместе с тем, его дитя — есть поэзия. Ее нисхожде-ние пишется нежными бланжево-голубыми красками. Как великий Зевс, далее обращается она на своего собственного родителя и моря великий бунт укрощен ее елейными возли-ваниями. За сим следует многообещающая точка... и впрямь: уже на следующей странице все начинается снача-ла. Какое прекрасное изобретение! — граната с леденцами! торпеда с тянучками! Сперва: *бум!* потом еще: *бум!* далее — еще раз: *бум!!* а в результате отличнейший пломбир! Те-те-те! — догадываемся, — тройной «бум» был заздравным ту-шем! — и все, — чистейшие пустяки, — дело шло о улучше-нии пищеварения плотно уже закусившего потребителя. Од-нако, будем серьезны, весьма серьезны, преувеличенно серь-езны.

Но что в серьезности; дело и так ясно. Положение цитован-ного стихотворения гласит: рождение поэзии среди пламен-ного раздора приводит нас неизъяснимо (однако, легко изъ-ясняется, как мы только что видели) к безоблачной гармо-нии. Гармония дитя бури, — что за прекраснѣйшій поэтический status quo ante!

У Баратынского уже не то:

Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.
Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей;
И чистоту поэзия святая,
И мир отдаст причастице своей.

Здесь чрезвычайно ценен истый и живой гуманизм поэта. Ве-роятно, это писано человеком истинно «печалью вдохновен-ным». ^{d)} Здесь уже стих достигает высокой нивеллировки, а бутафория благополучно сдана в «разрозненные томы из би-блиотеки чертей».

Но у Языкова читаем^{e)}:

Тебе стихи мои звучали
Живые, светлые, как ты.
Так разноцветными огнями
Блестит речная глубина,

d) Стих Баратынского.

e) Стихотворение «К Музе».

Когда, торжественно мирна,
В одежде, убранной звездами,
По поднебесью ночь идет
И смотрится в лазури вод.

Итак мы приходим к другому объяснению сущности поэзии, лучше сказать к другому изложению картины ее появления. Легко заметить: — позиция Тютчева чрезвычайно — будем говорить просто! — эгоистична, и ее великолепные плафоны с возлетающими гениями, со всеми молниеподобными путями (полная иллюзия!) простое изложение (*sui generis* канцелярским языком!) скромных и невидных «прозрений», кои без этого антуража вовсе бы сошли на-нет. Позиция Баратынского гораздо проще со своей внешней стороны и потому много более убедительна. У Языкова же мы видим воочию сей великий мир и чистую гармонию. Но везде (и пристрастно и безпристрастно!) видим одно: через громы и личные печали — к гармонии.

Передвинемся к эпохе, ближе к нам лежащей. Вот слова Ивана Коневского, прекрасного поэта, к сожалению, у нас почти неизвестного.^{f)}

Замолкли дикие порывы.
Конец и детским нашим спорам.
Теперь мы тихо-горделивы,
И блеска нет безмолвным взорам.
Природу истины мы знаем —
И убежденья, упованья
Мы редко даже вспоминаем,
Как пошлое негодование.
Игрой нас мысль очаровала,
Мысль наша легкая гордыня.
Она все билась, восставала
И на себя встает доньше.
Себя поглотит и возникнет
Опять из собственной утробы.
И кто к игре ее привыкнет,
В том исчезают жизни злобы.
Он холоден и чужд душою
Порывам, юношеским спорам.
Но жизнь красую не чужою
Открыта скрытным, ясным взорам.

Этот удивительный поэт, только заглянувший в нашу эпоху (Коневской скончался 23 лет, он утонул, купаясь в реке Аа),

^{f)} И. Коневский род. 16 сент. 1877 г. в СПб.; ум. 8 июля 1901 г. — Его сочинения изданы к-вом «Скорпион» (М. 1904. Ц. 1 р.).

уже совсем по иному раскладывает отношения меж поэтом и поэзией. Это твердое и, в основе своей, аскетическое, почти святое самоуглубление, — которому открыта жизнь «красою не чужою»! . . . о если бы поэзия русская текла славным и чистым руслом этим!

Попробуем теперь обратиться к современной поэзии, к ее сегодняшнему дню. Начнем с самого внешнего, с рифмы. Эта странная привеска, чудная побрякушка иногда может быть симптоматичной. В настоящее время рифма исчезает; кое где еще попадаются ухищренные полные рифмы, но это уже редкость. Ассонансы самые любопытные попадают, но, так как, вероятно, довольно затруднительно к каждому стихотворению подобрать надлежащее количество красивых ассонансов, — где ассонируют слова, сходные по одной букве, и т. д. — Теперь внешнее строение стиха. Ямб, хорей и трехдольники развиваются при помощи пауз или им обратных ходов — триолей и квартолей,⁹⁾ практически же, в длинных многостопных дву- и трехдольниках это сводится на рифмованно-прозаические строки; опять это есть «рабочая» сторона дела, сказанные строки суть несчастливые исключения.

Эти незначительные на первый взгляд особенности современной техники суть источники особых, имеющих быть, явлений.

Когда был в моде или, лучше, когда безраздельно царил в поэзии четырехстопный ямб (— «Мой дядя самых честных правил . . .»), когда артистизм определялся в ремесле стихотворном пристрастием к редким видам сонета (с кодой, например), к белому пятистопному ямбу (— «Учись, мой сын. Науки сокращают . . .») и т. д.⁹⁾ — работники привлекались к поэзии следующим образом. Юношу призывал явственно поющий напев четырехстопного ямба своей необыкновенно характерной мелодией,^{h)} своей емкостью, многообразием, своим свойством легко поддаваться разнообразнейшей обработке и т. д. С другой же стороны его не могли не пугать технические трудности писания сонетами, секстинами и им по-

9) См. «Новое о стихосложении А. С. Пушкина».

h) Которая в большинстве случаев есть следующая по цезурам и пиррихиям: « ∪ — ∪ || — ∪ || ∪∪ — »

добными искусственными формами, — которые, действительно, поддаются стихотворцу лишь после упорной работы. Думаем, что мы с полным правом можем предположить, что начинающему вовсе невдомек будут безконечные совершенно сложности ямбов Ломоносова, Державина, Пушкина (в особенности), Баратынского, Языкова и др. Теперь же начинающему автору предстоит нечто диаметрально противоположное. Напев современного стиха мало привлекателен для человека непосвященного и к нему непривыкшего; мысль, изложенная кратко, имеет уже лишь 10 шансов, чтобы сразу уложиться в новый стих, из тех ста, что имела она в царстве ямба. Но с другой стороны покровы стиха кажутся внешне очень несложными и общедоступными. Совершенно очевидно, что теперь с начинающими дилетантиками случаться будут на каждом их шагу странные истории. Раньше нежно баюкал их напев ямба, легко принимавший в себя различные вовсе лишние дву- и односложные слова и певший очень мило, даже будучи исключительно набит словами без определенного смысла, различными: «тогда», «так», «же», «да», «как», «и», «вновь», «даже», «уж», «перед (или пред)» и т. д. до безконечности. Теперь многостопный паузник, набитый товаром этого сорта, хило прохрипит и ничего, кроме недоумения, не вызовет. А несомненно, что видимая легкость нового стиха вызовет многочисленные попытки в этом роде.

И ясно, что читателю будет много легче разбираться в предлагаемом материале и отбрасывать лишнее, явно (уже) графоманское. Читатель не будет ничем баюкаем, ничем обманываем «сладостно», и дело будет вестись на чистоту.

Теперь: технические особенности эти, не породят ли они особого отношения к поэзии?

Мы твердо уверены, что да. — Читатель, не забрасываемый маниловской макулатурой, прекраснодушными пустячками, научится серьезнее и тщательнее относиться к искусству стихотворскому, что вообще должно поднять его, читателя, уровень.

И та гармония, что приносит поэт миру, не будет лишним в мире прихлебателем.

Три отрывка под этим номером взяты из сборника критических и теоретических статей С. Боброва Записки стихотворца, «Му-

саге», М. 1916. Первый — начало статьи «Дерптские письма Н. М. Языкова».

¹ «Творчество жизни» насмешливый намек на идеи символистов.

² Оба названия в прим. b — сочинения самого Боброва.

³ Цитата из стих. Языкова «Две картины».

⁴ Jacques de Cassagne (1636—1679) теоретик поэзии, автор книги о Цицероне.

Второй отрывок — начало статьи «Любовь к Пушкину».

⁵ Приведенная строчка — из известного стихотворения Тютчева «Эти бедные селенья», где, среди прочего, говорится о неспособности иностранцев понять Россию.

⁶ Хлебников здесь не футуристский поэт, а владелец известного ювелирного магазина в Москве, который, в отличие от Фаберже, специализировался по дешевым украшениям массового выпуска.

⁷ Имеются в виду художественная группа «Мир Искусства» и связанное с символистами книгоиздательство «Скорпион».

Третий текст представляет собой несокращенную статью.

⁸ Целиком приведено стих. Тютчева «Поэзия».

⁹ Цитаты из «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова» Пушкина.

28. СЕРГЕЙ БОБРОВ: ПРЕДИСЛОВИЕ И ЭПИЛОГ К СБОРНИКУ СТИХОТВОРЕНИЙ «ЛИРА ЛИР»

— «Опять начинается эта собачья музыка!» закричал синьор Критико и опрометью бросился вниз по лестнице, зажав уши.

(Ант. Фиренчеоли)¹

АВТОР: — Все, что Вам угодно, Милостивые Государи! все, что Вам угодно! Сюда дамы и кавалеры! Сюда смокингосцы, сюда голубчик-дерюга: все равно все Вы не поймете ни обола, — так бегите же скорее, скорее! — Сюда, маэстро, псалмопевец по IV разряду! сюда глиняный кувшин систематизованной околесной! Сюда, миляга: — махорки на две семитки? Отпустим и махорочки. Получи — три пуда двадцать фунтов благороднейшего мяса! Эй Вы, антропофаги, газетчики, могильщики, камло, — ах, да смотрите же под ноги: удавалось ли Вам бегать так проворно по рваным мозгам? Лучшие эффекты, сорок тысяч метров, все, что можно достать в новейших кухмистерских! — Начинается, сейчас

начинается! не бойтесь, не будет скучно — хлебайте, мои дорогие убийцы, кровосмесители, прелюбодеи, воры, завистники, идолопоклонники, сифилитики, — мы торгуем самым изысканным товаром, мозгами, лимфой, гормонами и кровью. Если Вы за чечевичную похлебку отдавали свое первородство — то что мне стоит перевернуть этот жалкий мир, владея *такой божественной похлебкой!*

15. VI. 915

Москва

ЭПИЛОГ

— И когда обернусь, вижу неясным: стихи, стихи, стихи, мечты Мар Иолэна,² первое исполнение — «Вертоградари», которых я теперь читаю, как читают знакомую и надоевшую чужую книгу. «Вертоградари»,³ конечно, не плохая книга — я даже подозреваю, что и, кроме меня, ее кто-нибудь читает . . . все может быть — но я не понимаю человека, который написал ее, — как и ему, разумеется, непонятен автор «Алмазных Лесов», как автору «Лесов»³ — чужой человек пишущий эти строки. — Тащась по черной лестнице воспоминаний (парадный подъезд — библиография), останавливаюсь у вчерашнего дня и полагаю, что в этой книге есть вещи (не все, конечно), которые меня удовлетворяют по отдаленности своей от так называемых «переживаний», от людей, которых, по счастью, с каждым годом все меньше около меня. — Иногда мне кажется, что наше поколение захлопывает какую то книгу поэзии, верно ли это — я не знаю. Вот перед нами дошипели последние капли Северянинского кубка,⁴ последние взрывы общечеловеческой поэзии, по типу *ubi vita, ibi poesia*. Чтобы придать себе жизни, они хлебнули из Фруго-Фофаново-Минаевской помойки.⁵ Больше черпать неоткуда. Это кончено. А передо мной еще тысячи верст работы. Работы, работы, работы. — Будирующие глупцы уверяют, что поэт есть фикция, что он лишь рупор, какой рычит куча присяжных поверенных, дантистов, начальников станций, клэрков, портных и т. д. Конечно, я не могу спорить с сими идеологами хамства, но, если они правы — тем лучше. Теперь, когда они будут визжать, просмотрев «Лиру Лир», что это — *не поэзия, что это не певузе, бессмысленно, безумно, похоже на издевательство* и т. д. — я спрошу:

— А то, что вы, собаки, устроили в 191* году, это по вашему поэтично, певуче, осмысленно, умно, не издевательство?

И их зловонные морды покроются пеной бешенства.

Декабрь 1915.

Москва.

Здесь даны неозаглавленное предисловие и «Эпилог» к третьей (и единственной по-настоящему футуристической) книге стихов Боброва Лира лир, М., 1917, запоздало изданной, когда предреволюционный русский футуризм был уже почти мертв.

¹ Ант. Фиренчеоли — видимо, выдуманный Бобровым автор. Бобров часто мистифицировал читателя цитатами и эпиграфами из несуществующих авторов.

² Мар Иолэн — один из бобровских псевдонимов и его поэтическое «другое я».

³ Вертоградари над лозами, «Лирика», М., 1913 и Алмазные леса, «Центрифуга», М., 1917, два первых сборника стихов Боброва, содержащие его дофутуристскую поэзию.

⁴ «Северянинский кубок» — имеет в виду Громокипящий кубок Северянина.

⁵ С. Фруг (1860—1916), К. Фофанов (1862—1911), Д. Минаев (1835—1889) второстепенные русские поэты конца прошлого века. Единственное, что у них есть общего, это известная популярность в известное время у известного читателя.

VI. РАСПАД ФУТУРИЗМА

29. ВИКТОР ХОВИН: МЕДЬ ГРЕМЯЩАЯ И КИМВАЛ ЗВУЧАЩИЙ

[.]

Истина современного символизма — истина необычайно скользкая. С одной стороны искусство — только медь гремющая и кимвал звучащий, если оно не преследует целей, — с другой утверждения, что искусство свободно, а поэт есть певчая птица; с одной — неомраченность художнической совести чуждыми творчеству целями, — с другой символист не только певчая птица, а искусство идейно, преследует далекие и высокие цели; и дальше: искусство автономно, но оно есть идол; символизм есть мировоззрение, борющееся со всеми мировоззрениями, не свободно текущими из творчеств, но сам символизм — тоже мировоззрение, лежащее «вне эстетических категорий» и ставящее цели, вне искусства лежащие. Все это из одной только статьи Андрея Белого и все это венчается откровенным признанием, «что от круга мыслей на творчество до самого творчества огромное расстояние». И мысль читателя захлестывается потоком шумных и потрясающих своей значительностью слов, закруживается вихрем терминов, вихрем эклектических утверждений, все примиряющих и все сглаживающих. Но не для того прошли мы искусы декаданса и отравлялись ядовитыми отварами чарований искусства, не для того, облаченные в тогу романтики поверили в светозарную многоликость бездомной Психеи, не для того, чтобы от бушующих лиловых миров¹ и психологизма мятущейся личности снова притти к ограниченности и законченности философических доктрин, к школьному догматизму . . .

Из всех литературных групп современности только эго-футуризм остался верен русскому декадансу в борьбе его за самодовлеющую ценность искусства, того искусства, которое хочет быть только искусством и не посягает ни на что другое, хотя бы и большее. И, вступив на путь утверждения свободы творческого произвола, эго-футуризм должен был притти к отрицанию всякой значительности и всякого смысла существования школ, ибо как же может существовать значительность и смысл этого вопроса для тех, кто верен заветам декаданса.

«Я одинок в своей задаче»² — пишет Игорь Северянин — и это не только выражение личного настроения поэта, а действительно верность художественной совести, не искушенной доктринерством, — вера в благословенную, божественную интуицию. «Одинокество» не грозит никакими трагизмами, а путь индивидуализма не обрекает на них. И если из порывной и громной стихии безразумного встанут лиловые миры, если встанут оттуда угрозные видения, то не канонами и догматами отражать их, не в логической законченности мирозерцаний искать спасения.

Индивидуализм сам по себе ничего не определяет и ни на что не обрекает; свергая всякое идолопоклонство, снося все препоны, мешающие самовыражению поэта, он открывает широкие пути свободному творчеству и люди, которые идут этими путями никогда «не знают куда это приведет их». И если бы признали мы каноничность творчества Данте, Гомера, Пушкина, то завтра обречены мы на смятение перед гением, придушим в мир и открояющим нам сказочные дали неведомых еще достижений.

Знаменательно, что с эго-футуризмом пришло и утверждение интуитивной критики, бегущей от мертвых образцов догматической литературы к широким звездным просторам неустанных творческих преobraжений.³) Уйдя от традиций русской критики, базирующейся на позорном профессионализме, поставившей своей задачей популяризацию достижений художника, перевод с «языка богов» на язык обывательский, сужение диапазона переживаний до обывательского диапазона, она поверила в иррациональность творческого начала. И поверив, должна была отказаться от попыток утверждения

³) Это не значит, что эго-футуризм впервые возвестил об интуитивной критике.

каких либо категорических императивов, определяющих творческое поведение художника, ибо, идя путем выявления своего творческого духа, поэту нет дела до всего того, что лежит вне этого пути.

Значит, искусство для искусства? — злорадно спросят теоретики, претендующие на жречество. Я не знаю, что ответить г-дам классификаторам, ибо никогда не спрашивал себя — во имя чего? Но если так уж необходимо прибегать к давно истрепавшимся формулам, если так уж необходимо классифицировать, то конечно искусство для искусства. Непонятно только почему, когда говорят об этом, то принято говорить о формальной эстетике, а не об эстетике вообще, о красивости, а не о красоте, о мастерстве, а не о творческом вдохновении . . .

Символисты демократического толка тех, кто не ответил — во имя чего? возлюбивших в искусстве величайшую безцельность, называют мечтателями, беглецами от жизни, которым нравятся «теплицы праздного мечтательства». Да, мы праздные мечтатели, мы не верящие в ваше всенародное искусство, восклицаем: «цветов, цветов, чтобы прикрыть ими черную дыру», да, мы восклицаем это, но для нас это — не снобизм и не нас обделили музы художественным прозрением и верой в истину воскресения. Верные заветам индивидуализма на нашей стороне и художественное прозрение, и вера в воскресение, ибо не сводим мы их на степень жизненности, до диапазона обывательских переживаний. И пусть упоительна мечта Оскара Уайльда о том времени, когда жизнь станет искусством, когда облечется она в линии и краски искусства, быть может упоительна и мечта «Трудов и Дней» о всенародном искусстве, но во имя достижений будущего, мы не хотим делать уступок настоящему. И вдохновенное искусство зовет своих служителей не к актуальности, не в жизнь, что равно обручению с ней, а к вдохновенному созерцанию.

Виктор Романович Ховин был редактором quasi-футуристического альманаха Очарованный странник (десять выпусков с 1913 до 1916). Альманах сперва подчеркивал декадентские элементы в эго-футуризме. Название статьи, напечатанной в № 3 (1914), конечно, происходит от 1 Посл. к Коринф., XIII, 1, но Ховин полемизирует здесь с поздним символизмом, который, по его мнению, предал идеалы раннего декаданса, и берет этот образ не непосредственно из Священного Писания, а из статей символистов, с которыми спорит. Главным обра-

зом, он имеет в виду следующие статьи (и иногда цитирует из них): «Заветы символизма» Вяч. Иванова (Аполлон, № 5—6, 1910) и «О символизме» Андрея Белого (Труды и Дни, № 7).

¹ «Лиловые миры» — один из символистских образов для приближающейся апокалиптической катастрофы.

² Северянинская цитата — из «Пролог Эго-футуризм».

30. ВИКТОР ХОВИН: ФУТУРИЗМ И ВОЙНА

[...] Я боюсь показаться наивным, но ему, Маринетти, глашатаю итальянского футуризма, готов приписать я роковую роль в мировой войне, охватившей Европу дымом сжигаемых «почтенных» городов и «почтенных» музеев.

Я боюсь показаться наивным, но мне чудится, что это Маринетти, или если не он сам, то маринеттист прусского толка в каске немецкого лейтенанта руководил толпою вандалов, поджигавших Лувен. Не он ли бомбардировал Реймский Собор и, такой специалист по аэропланной части, не он-ли сбрасывал бомбы на Собор Парижской Богоматери?

Еще так недавно раскидывал маринеттизм по Европе свои крикливые манифесты, в которых требовал войны... мировой войны!

«Мировая война — гигиена мира», — шумел Маринетти и пушечные выстрелы, сравнявшие с землею «бирюзовый» Лувен, не показались-ли ему прельстительно-призывными зовами грядущего мира.

Громькая бумажным мечом, рассказывает Маринетти в своих манифестах о пощечинах и апельсинном бое, которые имели место на выступлениях итальянских футуристов. Как военачальник устраивает он смотры своему славному воинству, «батальонам» футуристических поэтов на улицах то ли Триеста, то ли Венеции, а потом доносит: «после триестской битвы, после тумачков и звонких оплеух, которыми боролись мы в театрах важнейших итальянских городов» и т. д.

Это еще не мировая война, это только апельсинный бой, война комедийная, но все же знаменательная... [...]

Идеал обновления, внушаемый кулаком и пощечиной...

Идеология маринеттизма необычайно практична, порази-

тельно утилитарна. Истериические выкрики о дерзании, о бунте, о вечной юности, а в сущности откровенная проповедь деловитости и приобретательства. Вот совсем, как уличный оборвыш, герой кинематографических неожиданностей города, пораженный грандиозностью универсального магазина и поставивший целью своей жизни — весь мир покрыть сетью подобных ему.

Ну, как же не грандиозная идея, как же не грандиозный замысел? Это не просто приобретательство, а приобретательство идейное, не без энтузиазма и вот отсюда то проповедь делового авантюризма, проповедь своеобразного дерзания. При этом манифесты говорят о «методическом и повседневном героизме», о «привычке к энтузиазму», ибо какая же деловитость без повседневной методичности, без привычки к ней. [..]

Но рассеется пороховой дым, потухнут последние зарницы жутко кровавые в голубой лазури, и новое солнце бросит свои приветные лучи истинному футуризму, рожденному у нас так недавно и заглушенному истерикой русского маринетизма.¹

И если до последнего времени футуризм это — по преимуществу кучка вандалов, потрясающая мир наглостью хищнического и практического авантюризма, то религией истинного футуризма будет религия неустанного созидания, мятежом пламенеющего. [..]

Вы ждете, что кину я вам в лицо желтую тряпку² или «разрубленное слово», эти блистательные атрибуты революционного кубизма.

Но нас не увлекает кажущееся буйство и истерика спекулирующего новаторства, ибо приверженные художественному вкусу презираем мы крикливый авантюризм. Нам нечего бояться и обвинений в консерватизме и немятежности; враждебные традиционности и догматизму, не променяем мы путь творческой свободы на путь преднамеренного осуществления художником тех или иных, все равно — старых или новых, теоретических положений. Мы не хотим уподобляться цехам и иным профессиональным поэтическим организациям, в которых выдаются промысловые свидетельства на принадлежность к тому или иному миропониманию, определяющему и тот или иной творческий метод.

Но если все же мы и теперь хватаемся за достаточно потрепанную кличку «футуристов», то только потому, что в

самом названии отразилась наша мечта о будущем искусства.

— «Футуризм» не определяет ни мироощущение, ни творческий метод его представителей, он впитал в себя наш радостный и уверенный в себе клич:

Искусству будущего не нужны литературные школы! [. . .]

Осень 14 г.

Это выдержки из лекции Ховина, которую он читал перед поэтическими выступлениями Северянина в Москве и Петербурге. Позднее напечатано в № 6 Очарованного странника (зимний номер).

¹ «Русскими марионеттистами» Ховин называет «гилейцев».

² Намеки на желтую кофту, в которой выступал Маяковский, и на словесные эксперименты Крученых.

31. [ВИКТОР ХОВИН]: ДИНАМИТУ, ГОСПОДА, ДИНАМИТУ!

— Взрываем часть своего прошлого. Сами взрываем в упоении свершаемого подвига!

Не подумайте только, что здесь роль играют какие то юбилейные сроки, ибо 10 выпуск все-таки юбилей.

Однако, взрыв динамитный отнюдь с ним не связан.

Это так уж издавна пошло, что оглядка назад и некий почтительнейший реверанс перед будущим всегда приноровляются к юбилейным и иным срокам и даже часто носят название особое — «переоценки всех ценностей».

Но только тут никакой переоценки и нет, а просто старенькие рельсы на окраинах нашего города взорвать необходимо. Для нас ли они?

Выступив на неутрабованную дорогу литературного новаторства и приверженный ему всем чувствилищем своим, «Очарованный Странник», сознаться нужно, попалал изредка на рельсы изъезженные и «надармовщину» по ним прокатывался.

Что скрывать, что и дармовщина бывала? А жизнь то творческая донельзя не любит ее.

И груз с собою «Очарованный Странник» взял препорядочный.

Горбом сидело на спине наследье прошлого и понукал брюзжащий старик и сил на него потрачено было не мало.

Но так и должно было случиться, что и груз взятый с собою и слова, поднятые в мире прошлого, все это оказалось в непримиримой вражде с настоящим «Очарованного Странника».

— Старый истрепавшийся чемодан декаданса напрасно пытались открыть новеньким ключиком, а старые, прогрессивным парализмем пришибленные, недвижимые слова и понятия наполнили не приспособленным к их вместилищам содержанием, так что слова дали трещины и рисковали остаться без всякого содержания.

А вот теперь:

ДИНАМИТУ, ГОСПОДА, ДИНАМИТУ!

Этой анонимной заметкой, напечатанной в последнем (десятом) номере Очарованного странника, Ховин оповестил о прекращении выпуска альманаха.

32. ВАСИЛИСК ГНЕДОВ: ГЛАС О СОГЛАСЕ И ЗЛОГЛАСЕ

До сих пор плыли на звуках. Стихи и рифмы были звукокольшающимися (музыкальны). Тысячелетия накренились. Стихи уже изменены; но главным приемом для достижения гармонии остается (музыкальная) рифма. Настоящее заявление заполняет этот пробел и дает новую дорогу в поэзии на тысячи лет. Рифма — звуковой консонанс, кроме нее возможен предлагаемый мною консонанс понятий — рифма понятий. Так-же возможны и крайне необходимы диссонансы понятий, которые впоследствии станут главным строительным материалом. Пример: 1) Арабское *коромысло* Над озером *дугой* . . . (В. Гнедов). Коромысло — дуга: рифма понятий (кривизна); сюда же — небо, радуга и т. д. 2) Вкусовые

рифмы: хрен, горчица, молочай, те-же — рифмы горькие. 3) Обонятельные: — мышьяк — чеснок, шафран — иодоформ. 4) Осязательные — сталь, стекло и т. д. — рифмы шероховатости, гладкости и т. д. 5) Зрительные — как по характеру написания (начертания), так и по понятию: вода — зеркало — перламутр и проч. 6) Цветные рифмы — наиболее наглядные и тонко переплетаемые: с и з цветн. рифмы (свистящие) имеющие одинаковую основную окраску (желт. цвет) к и г (гортанные), ш и щ (шипящие) и т. д., и т. д. Диссонансы: коромысла — смысла, предм. веществ. и невестеств. рог и лог есть совпадение звуковой рифмы и понятий и т. д.

Этот манифест был опубликован Гнедовым, к тому времени уже бывшим эго-футуристом, вместе с перепечатками кубо-футуристских манифестов, в «свитке» Грамоты и декларации русских футуристов, «Свирельга», Спб., 1914.

33. МЫ И ЗАПАД (ПЛАКАТ № 1)

Европу в ее творческих исканиях (достижений не было!) постиг кризис, внешне выразившийся в обращении к Востоку. НЕ ВО ВЛАСТИ ЗАПАДА ПОСТИЖЕНИЕ ВОСТОКА, ибо первым утрачено представление о пределах искусства (смешаны вопросы философии и эстетики с методами воплощения в искусстве) ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО АРХАИЧНО И НОВОГО ИСКУССТВА В ЕВРОПЕ НЕТ И НЕ МОЖЕТ БЫТЬ, т. к. последнее строится на КОСМИЧЕСКИХ элементах. Все же искусство Запада ТЕРРИТОРИАЛЬНО. Единственная страна, доселе не имеющая территориального искусства, есть РОССИЯ. Вся работа Запада направлена на ФОРМАЛЬНОЕ ОБОСНОВАНИЕ достижений старого искусства (старая эстетика). Все же попытки Запада в сторону построения новой эстетики, как апприорные, а не апостериорные, ФАТАЛЬНО-КАТАСТРОФИЧНЫ: новая эстетика следует за новым искусством, а не наоборот Признавая различие в ходе Западного и Восточного искусств (искус-

ство Запада — воплощение геометрического мировосприятия, идущего от объекта к субъекту, искусство Востока — воплощение мировосприятия алгебраического, направляющегося от субъекта к объекту), мы утверждаем, в качестве начал ОБЩИХ для живописи, поэзии и музыки:

- 1) произвольный спектр,
- 2) произвольную глубину,
- 3) самодовление темпов, как методов воплощения, и ритмов, как непреложных;

и в качестве СПЕЦИАЛЬНЫХ

ДЛЯ ЖИВО-
ПИСИ:

1) отрицание построения по конусу, как тригонометрической перспективы;

2) диссонансы.

ГЕОРГИЙ
ЯКУЛОВ.

ДЛЯ ПОЭЗИИ:

1) непрерывность единичной словесной массы;

2) дифференциация масс разной степени разреженности: литоидных, флюидных и фосфеноидных;

3) преодоление акциденталистического подхода.

БЕНЕДИКТ
ЛИВШИЦ.

ДЛЯ МУЗЫКИ:

1) преодоление линиарности (архитектоники) путем внутренней перспективы (синтез-примитив);

2) субстанциональность элементов.

АРТУР-ВИНЦЕНТ
ЛУРЬЕ.

Этот антиевропейский манифест был написан 1-го января 1914 г. и сначала отпечатан как листовка на русском, французском и итальянском языках, а затем перепечатан в *Грамотах*, как и № 32. Артур Лурье (1892–1966) – композитор, близкий к футуризму; Георгий Якулов (1884–1928), авангардный художник. Французский перевод манифеста был послан Гийому Аполлинэру, и тот опубликовал его в *Mercure de France* (CVIII, Apr. 16, 1914, pp. 882–883) с комментариями.

34. НЕСКОЛЬКО СЛОВ О «ЛЕТОРЕЕ»

Видение слова преследует человечество со времен первобытных. В слове человек узнает самого себя.

Слышимый мир огромнее мира видимого, так как в нем есть кроме названий — имен мира видимого — звания мыслей, воплощаемых без пространственной помощи. Ряды душевных движений, вызывающих к жизни слово, превращаются в хотенье творца вызывающее к жизни строку и стих. Но слово всегда позади человека. Больнее же всего кинутые в спину: речи, слухи, брань. Язык без костей; он гибок и силен и бросает слова далеко. Все дело в *оснастке* слова; уснастить его можно по-разному: умом, либо красотой, либо жизнью.

Ум вливает в слово яд, красота дает ему полет, а жизнь лишь в том сочетании звуков, что остаются у людей многовечно открываясь внезапно созвучиями корней в языках разных рас. Ядовитое слово ранит и умирает, летное — облетает легко город, страну, мир, задевая крыльями множества губ, перекликая многоповторенным эхом, но *живое* — живет не будя повторенным, быть может, ни разу долгое время — как в дереве огонь. К такому слову устремлены дыхания всех существ и — кто знает — не обгонят ли в этом человека — камни, потому что немота человека охватывает все чаще и все на большие промежутки веков.

Но такое слово жжется больнее, чем раскаленная медь. Рынок, взявший огромную кису остывших, истертых слов, доволен их службой обменной монеты. Он принимает за злобную шутку горячие деньги. Он студит их, затаптывая каблуками в грязный снег.

И, если весной находят новенькие блестящие денежки — они уже холодны и радуют своей позволительностью к ним прикоснуться. О, несчастные классики, купившие нищенство за ласку рынка! И старость!

Не хлеб и рыбы — камни и змей несите на рынок . . . Еще и еще раз утверждайте единственную ответственность творчества — правило новаторства. Но не технического . . . изма, а признания за каждым пушущим своего не боящегося хотенья поражающего ходячий смысл. Родится ли слово жизни

в душе избранника — это все равно неизвестно будет толпе. Красота и ядовитость — только сподручники. Их может и не быть. Слово у современного человечества может явиться только в стихе. А стих не является размерной однообразной качкой купэ первого класса, как думали доселе. Он без костей размера! Он без третьего блюда рифмы! Он только сочетание звуков, ведомых проснувшейся волей. Боевое слово является в нем внезапно поражая чувство и ум. Напряженная душевною силою речь!

Поэтому для нас необязательны ни ранее существовавшее правило о содержании творимого, ни ныне вошедшее в силу учение о форме слова и слога. Поток звуков может образовывать мысли, **НО ОНИ НИКОГДА НЕ БУДУТ УПРАВЛЯТЬ ИМ.** Стих может быть размерен и созвучен, **НО РАЗМЕР И СОЗВУЧИЕ НЕ МОГУТ БЫТЬ ПРИЗНАКАМИ СТИХА.**

Дикое слово ведется нами из душевных дремлин.

Может быть оно умрет не вынеся неволи. Но может быть дойдет и, разъяренное, перервет горла домашним псам, ревниво охраняющим за корм и угол, лавченки рынка.

Лирень.

Леторей, М., 1915, состоял из стихов Асеева и Петникова, и предисловие было, вероятно, написано одним Петниковым. Это единственный пример теории группы «Лирень». Григорий Николаевич Петников (р. 1894), поклонник Новалиса и Малларме, выпустил лучшие свои книги стихов уже после революции. В данном манифесте он возражает против излишнего интереса к вопросам ритмики, свойственного Боброву.

35. ВАДИМ ШЕРШЕНЕВИЧ: ДЕКЛАРАЦИЯ О ФУТУРИСТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Эй, мои великолепные друзья, футуристы Константин Большаков и Георгий Якулов!

Вы знаете лучше меня, что двадцатый век прежде всего отличный памятник старому театральному искусству. Сегодняшний театр не удовлетворяет никого. Его смертельная бо-

лезнь ясна не только нам, но и всем, кто хоть сколько-нибудь способен понимать искусство. Даже совсем глухие заговорили о кризисе театра. Но мы будем прежде всего откровенны: не о кризисе говорить, а о смерти кричать.

Кому же как не нам радоваться у изголовья умирающего опекуна?

Близорукицы говорят, что кинемо заменит театр; но это ложь, мои друзья, мои сополетчики, это гнусная ложь.

Кинемо в сегодняшнем виде — одно из позорнейших явлений наших дней. Кинемо обращен в котел, переваривающий настроение толстых дам, еле втискивающих свою жирную улыбку в кресла. Кинемо — это дешовый дом свиданий, и за это ему почет от публики. Кинемо уже весь традиционен. Вместо того, чтобы оглушать нас, наш мозг мощной силой, спортизмом, динамикой улиц, веселым, животным, т. е. единственно благородным, смехом, оглушать при помощи возможности перемен, энергичной быстротой, вседостижением, — кинемо обращен в наглядное обучение адюльтеру, под одеялом темноты. Пошлые мелодрамы, более скучные, чем греческие трагедии, заученные растрепанные движения, нудные инсценировки русской и иностранной классической пошлятины от Тургенева до Уайльда, разметанные волосы, вскинутые руки, однообразные приемы фарсового простака, мертвь горных вершин, — вот душа современного кинема.

Крикнем же ему наше презрение! Твой жасминовый тенор, К. Большаков, под руку с твоим громоздким басом, подобным ворчанию локомотива, Георгий Якулов, будут великолепным оркестром, аккомпанирующим барабанному бою слов.

Этим воплем мы перекричим заодно и те жалкие похвалы, которые посылаются готентотами нашим театрам. Выразим со всей убедительностью наших горловых связок и гортанной логики презрение антихудожественному театру, поседевшему вместе со Станиславским. Сознаемся, что, к счастью, недоношенный Свободный удовлетворяет нас только как средство от бессонницы. О не будем унижать себя бранью по адресу Незлобинского, Малого, Коршевского!

Воистину: роскошный парад старичков, несущих подобно улиткам свои домики-могилы. Старички, захлебнувшиеся в мутных каналах традиций! Вам наше проклятие, театры! Но не лучше и золотая молодежь, воспитываемая Евреиновым, Мейерхольдом и пр. Все эти стилизаторы ужасно напоминают крыс: головой они зарылись в бумагу прошлых веков, а

хвостик торчит, и на него глупцы навязывают деньги и сердца, еще более засаленные, чем кредитки.

И вот после отлично проведенной ночи, когда один из нас спал в галлерее Станиславского, смотря на интимное заигрывание с господином Шекспиром, другой дремал в Малом, обливаемый настойкой на дешевой реторике, лоскутьях быта и психологических отбросах, гарнированных трагическим попотом актеров, а третий благополучно бежал от Незлобинской няни, ковыляющей, то к Станиславскому, то к казенцам, — я понял наконец в чем вся ошибка театрального искусства и для того, чтобы заткнуть рот кинемам, слишком похотливо потирающим свои наследнические руки, я решился крикнуть эти гоночные слова: *театр умер — да здравствует театр!* Для того, чтобы создать театр, надо прежде всего создать театральное искусство. Императивно: каждое искусство вполне самостоятельно и не может зависеть от других искусств.

А между тем, и вы это отлично знаете, наше псевдоискусство театра всегда фундаментировалось на других искусствах. Каждое театральное представление — это самая бесовская мешанина музыки, живописи, пластики и отвратительной словесности, ужасно напоминающей отрывку объевшегося психологией. Каждое представление — это противоестественный сплав руки художника, уха музыканта, дырявой бочки Данаид автора, и над всем Сухаревой Башней возвышается приказательная поза и тон режиссера. Позорное зрелище!

Бедный актер, главным достоинством которого является безразсудительное повиновение! Будь совершенным дураком, но слушайся! Драматург вложит в твои губы риторически размахивающие фразы, художник нарядит тебя в костюм, оградит сцену, чтобы ты не убежал, красочной анемией, музыкант размерит твои движения, а режиссер неуклонно заставит тебя быть обезьяной своих желаний выдвигаться. Актер в современном театре — солдат, отлично вымуштрованный, но лишенный своего основного достоинства: возможности геройствовать на войне.

Необходимо создать настоящее театральное искусство, а для каждого искусства необходим свой материал. Этим материалом для театра является движение, подобно тому, как литература оперирует со словом, музыка со звуком, скульптура с рельефом и т. д. Каждому смешно, если художник пишет картину на литературную тему, если скульптор раскра-

пивает свой мрамор: такое смешение искусств антихудожественно и убивает искусство. Протестуйте же против смешения искусств в театре! До сих пор театр являлся только местом инсценировки, создадим же подлинный театр!

— Мимодрама! — кричат мне в одно ухо.

— Балет! Хореография! Босоножье! — вопят другие.

К чорту, глупцы, — ни то, ни другое. Наше театральное искусство будет кричащим, зовущим; в нем не будет отвратительных ужимок гречанки, вставшей из гроба и назвавшейся Дункан; в нем не будет геометрической размеренности музыкальной иллюстрации, которая вызвала бурю дешевых восторгов за границей по адресу нашего балета. Мы создаем впервые новое театральное искусство, самостоятельное, динамическое и многосильное.

Надо брать движение как самоценность, и при помощи его можно выразить все буквально. Допускается любая аллегоричность, любая путаница, — это заставит сильнее работать головы зрителей. Широко открывая наши души, мы кричим наш первый императив: Долой в театре слово! Да! Долой слово, этот вульгарный способ воздействовать на корзину, набитую ненужными бумагами, т. е. на зрительный зал. Долой слово, связь театра с литературой! Мы отнимаем у актера слово, эту тросточку эквилибриста, пусть он ходит без нее. Мы освобождаем театральное искусство от литературы, чтобы оно не зависело от биржевых пертурбаций литературы. Пусть актер говорит, кричит, поет любые нечленораздельные восклицания, но долой смысловую речь! Действовать на публику при помощи слова так же скверно для актера, как для художника передавать рельеф на картине при помощи толщины красок.

Мы хотим уничтожить возможность писать пьесы. Роль автора сводится только к даванию темы в самой краткопримитивной форме: Битва, Поезд, Город, Убийство плюс ревность и т. д. Все остальное разработает сам актер.

Уничтожая театр-экран для литературы, мы уверены, что существует много рек, через которые надо устроить отличные мосты из трупов режиссеров. Недурно также бросить в эти сверкающие под солнцем печи все декорации. Какая тоска сочтется из этих стен, способных стоять недвижно часами. Довольно, достаточно электрического водопада, чтобы окрасить сцену на пару минут в любой цвет.

Уничтожая всякую предусмотрительность, предусмотренность, направляющую известность театрального представле-

ния, мы даем широкий простор интуитивной импровизации актера, сведенной сегодня на нет. Актер каждый день будет играть по новому, а сегодня он только пудель, подающий скучным мозгам публики, в своих зубах, хлыстик писательской белиберды с монограммой логики и быта, с психологическими вензелями.

О, разгорается полная свобода актера! Он не знает, что будет сегодня изображать, так как анонсов и афиш нет. Актер приходит в театр и только тут узнает тему импровизации. Этим мы уничтожим возможность домашней подготовки. Мы не допустим двух одинаковых изображений, так как число участников каждого спектакля произвольно, и возгласы из публики дополнят суматоху. Нужно дьявольское напряжение, чтобы довести пьесу до конца.

Все можно выявить при помощи движения, этого самовитого материала театрального искусства! Но надо прежде всего освободить театр от шаткого фундамента зависимости! Только самостоятельное искусство может развиваться.

Во имя этого нового, свободного театрального искусства, мы будем протестовать и бороться против:

— Писанных пьес, заранее готовящих смертоносный самум скуки.

— Воздействия на публику при помощи смыслового Слова, таящего в своем брюхе голую мысль. К чему это воздействие? Неужели публика настолько глупа, что не может одолеть читаемое?

— Режиссеров и театральных школ, обучающих актера тривиальным нелепостям, делающих из актера клавиши сцены, при помощи которых разыгрывается карьера драматурга и режиссера.

— Стилизаторских тенденций современных книжников, Станиславского, Евреинова, Мейерхольда и пр.

— Вырезывания кусков быта русского и заграничного и наклеивания этих лоскутков на сцену, что делают все наши театры.

— Декораций, застывающих мертвецами за спиной актера.

— Выдержанности тона, несовременности, историзма, игры на психологический эффект, всех условностей театра.

— Длинных пьес, тянувшихся часами.

— Всего того, что связано с сегодняшним театром.

Вместо этого, мы требуем:

— Наибольшего выявления современности при помощи одного движения. Все может быть сказано движением, под-

крепленным криком, который может рассматриваться так же как движение.

— Бешеной импровизации, уничтожающей всякие каналы тоскливого известного.

(Интуитивная импровизация превратит актера из передаточного пункта в соиздателя).

— Признания, что единственным режиссером является случайный каприз, прихоть актера.

— Чтобы в вечер давалось масса пьес-обрывков; это гарантирует антисон.

— Чтобы всякая декорация была не материальна, а светова и менялась, как можно, чаще.

— Полного освобождения театра от посторонних искусств, самого пышного применения технических изобретений.

— Самого высшего выявления динамики, уничтожающей статические паузы и интервалы.

О, мои друзья футуристы! Только теперь театр может стать искусством, догнать свой век и приобрести свое неотъемлемое право: вызвать динамический взрыв в психике зрителя. Вот мы молодые, сильные, смелые, талантливые, бросаем бедным актерам, раздавленным телами режиссеров, этот вскрик призывный, подобный пушечному залпу. И если они не смогут поднять наш крик и разбросать его по зрительному залу лопатами своих жестов, — мы будем убеждены, что они не актеры, а лакеи, что мы знаем лучше всех болезнь театра. И мы не можем не верить, что скоро флаг нашего искусства заплещет оплеухами на тех зданиях, что слухат сегодня мертвецкой для иллюстраций! . .

Театральный манифест Шершеневича был напечатан в газете *Новь* (26 апр. 1914) и представляет из себя скорее размахивание руками в футуристическом стиле, чем серьезную попытку реформировать русский театр (хотя в творчестве Шершеневича заметен интерес к драме, а позже он работал в советском кино). Московский Художественный Театр часто служил мишенью нападков со стороны футуристов. Перечислены также другие частные московские театры: театры Незлобина и Корша, Свободный театр, а также государственная сцена («казенцы») — Малый Театр. Н. Евреинов и В. Мейерхольд в то время пробовали возрождать старинные пьесы в стилизованных постановках. «Босоножка» намек на упомянутую ниже американскую танцовщицу Айседору Дункан. «Наш балет» имеет в виду представления русского балета в Париже под антрепризой С. Дягилева, начавшиеся в 1909 г.

36. ВАДИМ ШЕРШЕНЕВИЧ: ПРЕДИСЛОВИЕ

Выпуская «Автомобилью Поступь», я не считал возможным не написать предисловия.

Предисловие — автомобильная сирена. Эта сирена своим воем и пронзительным гуденьем хватает за руки внимание прохожих, возвещая близость тэф-тэфа.¹ С другой стороны — сирена позволяет спортсмену развить любую скорость и изведать сладострастное ощущение: побитие рекорда, — отшвырнув опасность раздавить изумленных пешеходов и ленивых коров, романтично кушающих тощую травку.

В предисловии принято фарисейски,² патетично восклицать: «Кому нужна эта книга?!» Надо этот вопросительный знак вывести в тираж. Каждый поэт уверен, что его книга нужна читателю; убежден в этом и я.

Наша эпоха слишком изменила чувство человека, чтобы мои стихи могли быть похожи на произведения прошлых лет. В этом я вижу главное достоинство моей лирики: она насквозь современна.

Поэзия покинула Парнас; неуклюжий, старомодный, одинокий Парнас «сдается по случаю отъезда в наем». Поэтическое, т. е. лунные безделушки, «вперед-народ»,³ слоновые башни, рифмованная риторика, стилизация, — распродается по дешевым ценам. Этим объясняется мнимая непоэтичность и антиэстетность моей лирики. Слишком все «поэтичное» и «красивое» захватано руками прошлых веков, чтобы оно могло быть красивым. Красота выявляется отовсюду, но в мраморе она расхищена в большей степени, чем в навозе.

Урбанизм со своей динамикой, красотой быстроты, со своим внутренним американизмом — растоптал нашу цельную душу; у нас сотни душ, но каждая умеет в нужное время сжаться и распрямиться с наивысшей экспрессией. Мы потеряли способность постигать жизнь недвижимой статуи, но движение холерных бацилл во время эпидемии — нам понятно и восхитительно.

Здесь не место доказывать те или иные теоретические устремления поэта, не место спорить о тех или иных формальных заданиях, о том, что пренебрежительно зовут «тех-

никой». Кстати, именно эта техника и создает поэта из стихотворца.

Я считаю ненужным объяснять мои методы, так как это дело критика и внимательного читателя. Только один прием нуждается в объяснении, так как может быть истолкован неверно.

Я подразумеваю часто мною допускаемые, вопреки законам современной поэтики, переносы слов из одной строки в другую при помощи тире.⁴ Конечно, не оригинальничанье и не эпатаж побудили меня поступать так. Это не ново, и на эпатаж у меня нет ни времени, ни охоты.

Мной руководила уверенность, что связь этих двух строк должна достигаться чисто-поэтическим приемом, и эти переносы дали возможность связать строки при помощи голой формы, не держась за пресловутый смысл.

Других приемов, как-то ритмического стиха, политематизма, ассо-диссонансов и т. д., — я объяснять не стану. [...]

Авторское предисловие к сборнику Шершеневича *Автомобилья поступь. Лирика.* (1913—1915), «Шлеяды», М. 1916, написанное летом 1914 г., пожалуй, самый ясный пример русского маринетизма. Конец опущен.

¹ Тэф-тэф — видимо, автомобиль (cf. нем. töff-töff).

² Интересно отметить, что именно Шершеневич «фарисейски» задавал такой именно вопрос в предисловии к своему раннему, эго-футуристскому сборнику *Романтическая пудра*, «Петербургский Глашатай», Спб. 1913.

³ Рифма «вперед — народ» символизирует здесь так наз. «гражданскую» поэзию.

⁴ Шершеневич имеет в виду здесь рифменные enjambements типа «буквы-стук вы/лезает». Под «ритменным стихом» он подразумевает обычный акцентный стих типа ударника, обычно с четырьмя ударениями на строку (хотя длина строки может варьироваться), напоминающий стих Маяковского.

37: ВАДИМ ШЕРШЕНЕВИЧ: ЗЕЛЕНАЯ УЛИЦА

[.]
Поэзия есть искусство сочетания самовитых слов, слово-образов.

Поэтическое произведение — непрерывный ряд образов.

Образность каждого слова воспринимается еще резче при содействии другого образа, так как мы все воспринимаем слухительно, сравнительно.

Чем обширнее, чем неожиданнее образы, тем больше в них потенциальной способности пережить день своего рождения.

Повторенный образ уже не образ, а клише скучное и истертое. Для того, чтобы обладать наибольшей выразительностью — основным достоинством поэзии — надо отрешиться раз навсегда от категорий образов. Нет образов эксцентричных и естественных, простых и сложных; в длинной цепи образов, где один цепляется за другого, как колесики механизма часов, есть только один критерий удачности: выразительность, базирующаяся на исключительной новизне. Как только один образ стар, стерт, он будет, подобно старому колесику, провертываться, и нарушит ход часового механизма.

«Образы не цветы, которые можно срывать и выбирать с мелочной бережливостью, как говорил Вольтер. Они составляют самую сущность поэзии. Поэзия должна быть непрерывным рядом новых образов, иначе она только анемия и бледная немочь» — пишет Маринетти.

Общая экономичность в словах, необходимая в поэзии, требует краткости в самом образе. Короткий, как пуля, быстрый, он не имеет права развиваться в длинную разъяснительную канитель. Интуиция читателя сама разовьет и продолжит образ, если это необходимо. Так продавец молока не запрещает покупателю кипятить молоко, но сам не продает кипяченого.

[.]

Каждый поэт должен забыть, что есть история, что существовали века. Он описывает только познаваемое сегодня. Ведь поэт — это шпион, высматривающий у доверчивой жизни ее тайны. Я высматриваю сегодняшние тайны, а в 15-ом веке были свои шпионы, а если их не было, значит, эпоха была недостойна своего поэта.

Валерий Брюсов писал:

Всего будь холодный свидетель . . .

Эта роковая ложь кабинета отравила не мало поэтов. Именно «холодный свидетель» не поэт. Он — нотариус истории, он писарь в штабе событий, но не поэт.

Поэт не имеет права стоять, наблюдая, в стороне, он должен быть в центре, его душа — фокус, собирающий лучи и прожигающий ими бумагу сердец.

Каждая эпоха отличается от другой не эпизодами, не анекдотами, не фактами, а общим ритмом.

Был век шагов, век лошадей, век авто (20-ый), будет век аэропланов.

Если ритм движения 18-го века мы обозначим через a , то ритм 19-ого века будет — a плюс x , а ритм 20-ого — a плюс x плюс y .

Соответственно этому и ритм искусства этих веков будет равен: a_1 , a_1 плюс x_1 , a_1 плюс x_1 плюс y_1 .

Задачей современного поэта является выразительная передача динамики современного города. Эта динамика не может быть передана при помощи содержания. Сколько мы ни говорили бы о городе, города этим не передать. Ритм современности только в форме и, следовательно, должен быть найден формальный метод.

Обратимся к манере письма прежних поэтов. Обычно брались какой-нибудь образ, положенный в основу пьесы, так сказать: лейт-образ, и все стихотворение, лучась, логически его развивало. Все прочие образы находились в зависимости соподчинения к этому лейт-образу.

Этот прием, совершенно законный и правильный по существу при передаче прежнего темпа жизни, медленного и строгоправильного, нынче абсолютно непригоден.

Хаос улицы, движение города, ревы вокзалов и гаваней, всю полнь и быстрь современной жизни, душу души 20-ого века, нельзя передать иначе, как внутренним движением стиха.

Это движение стиха обуславливается многотемием, политематизмом. Это движение стиха достигается несоподчинением образов лейт-образу. Каждая строка несет в своей утробе новый образ, иногда прямопротивоположный предыдущему. Все эти образы следуют максимуму беспорядка. При таком соревновании образов невольно достигается высшее напряжение и внимание самих образов. Как только встретится один образ, более слабый и анемичный, чем другие, свора этих других затрет, замнет слабого, и получится пустое место, дефектирующее всю строку и все стихотворение. Образы не должны укладываться гладко, с аккуратностью институт, ложащихся спать, в дортуары восприятия читателя. Эта аккуратность и последовательность дает не синтез города, а бег лошади на корде. Ничего не значит, что один образ вытеснит только-что бывший, так как противоречит ему; зато читательское восприятие все время будет настороже, будет

ловить грубый и сильный лиризм образов, как борзая ловит зверя.

На проспекте мелькают перед моими зрачками ежесекундно сотни авто, трамвов, велосипедов — и, однако, я сохраняю их в своем восприятии; отчего же говорят, что подобный беспорядок быстроты в стихах не дает слушателям ничего?

[.]

Человеку свойственна традиционность. Раз сказав что-нибудь, он считает позорным отречься от своего заблуждения. Он упорствует и, только в том случае, когда явно побежден, ловко вывертывается наизнанку и начинает упрекать других в том, в чем упрекали его самого. Эта традиционность приводит к тому, что человек боится пойти против слышанного и — увы! — ведет за собой других. Кто-то когда-то упрекнул декадентов в том, что они безпринципны и антинравственны. До сих пор это мнение властвует в мозгу среднего обывателя.

Аналогичное происходит в отношениях публики и прессы к футуризму. Кто-то однажды заявил, что у футуристов нет цели, что они ведут к дыре, к разрушению культуры, к нигилизму — и все в один голос стараются убедить в этом себя и других. Убеждают со стойкостью, которой мог бы позавидовать Галилей.

Футуризм безцелен сам по себе — так говорят его противники. Говорят об итальянском футуризме и, особенно, о русском, который существует вопреки всем «чуковским» заявлениям. Больше — не только существует, но идет впереди итальянского, так как последний — это *ars vivendi*, тогда как русский касается только искусства. Итальянский — это общественное движение; русский — переворот в искусстве. Итало-футуризм бежит от берегов пассаизма потому, что щупальцы пассаизма душат его; это бегство из плена. Русский бежит от пассаизма, как человек, готовящийся сделать прыжок, отходит назад; это — мешание могуществу соседа, это предусмотрительность.

Всемирный футуризм отталкивается от старой земли — к новой земле, но обязательно к земле, так как вне земли, вне земного — нет жизни. На флаге футуризма, который вьется под ветром современности, стоит: «Я не люблю мистики. Чем ближе к небу — тем холоднее!» К земле прежде всего! — вот *l'art poétique* футуризма.

Футуризм не ведет к цели — лепечут критики + публика. Но разве кто-нибудь говорил, что футуризм — экспресс, на

котором за плацкартный билет вас с комфортом провезут от Чухломы к Нью-Йорку? Нет! Вас повезут от Чухломы. Торопитесь! Поезд отходит в 5 ч. 45 м. Куда? Но разве это не все равно? Вы будете в движении, перед окнами вагона промелькнут туннели прежних увлечений. Куда везете нас? Футуристы везут не «к», а «от». Но ведь и пилот, постигающий великолепный смысл рекорда, взлетает не к небу, а от земли. Разве какой-нибудь пилот скажет, что он летит к солнцу, к небу? Нет, но не потому, что он не надеется достигнуть неба, а потому, что ему небо ненужно. Он летит от земли и в этом процессе отлетания, в быстроте движения, в захватывающем прорезании пространства — здесь его цель.

Таков и футуризм! Футуризм зовет выйти из затхлых подвалов привычек, где измялась душа молодою; привычек, которые складками легли на платье буйности и порыва. Ведь и сама жизнь ведет не к новому времени, а от старого. Футуризм идет от старого и придет к новому, потому что таков закон. Земля кругла, как жизнь и время, и выйти из нее нельзя. И если футуризм зовет к гаваням, к площадям от захолустных переулков, к лоснящимся на солнце небоскрегам от пузатых, раскарячившихся особняков, к трамваям и авто от конки и клячных извозчиков — так это не потому, что гавани и авто прекраснее сел и кляч, а потому что таков закон. Математическое изображение красоты = ∞ . Она может быть нулем и бесконечно большой величиной. Дело не в красоте. Старое анемичное слишком давит суровым тоном душу. К новому, с которым мы будем на товарищеской ноге — зовет футуризм. С новым мы вместе родились, оно смотрит на нас, как на сверстников, на братьев, а старое и парализующее гладит по головке или журит, как воспитатель, настроение которого зависит от плохо действующего желудка.

На мое изложение пожмут плечами, как бы оботвечая мои слова: — Оттолкнитесь! Стоит затрачивать столько энергии на начальный толчок! Ведь так у вас не хватит сил на самый путь!

Но не напрасно футуристы славят машинизм! Они знают, что больше всего электроэнергии затрачивается на то, чтобы сдвинуть лифт общественного вкуса с места, чтобы зажечь лампочку. Лифт идет, лампочка горит, почти не поглощая энергии, и половина счетов за электричество относится к щелканью выключателем.

Футуризм имеет вполне определенную цель. Цель заклю-

чается не в знании, к чему зовешь, а в знании, от чего зовешь. Да и само «к» явилось логическим следствием «от». Зная положение пушки в момент выстрела, вы знаете, куда упадет ядро. Притом, не надо забывать, что ядро, вылетев, свирепеет и описывает кривую (экспессы, эпатаж).

Три отрывка взяты из второй теоретической книги Шершеневича Зеленая улица. Статьи и заметки об искусстве. «Плеяды», М. 1916. Первый отрывок — часть 15-ой главы, «Образы». В нем можно увидеть семена, из которых потом взойдет послереволюционный имажинизм Шершеневича. Цитата — из Маринетти («Технический Манифест Футуристической Литературы» от Мая 1912 г.) и дана Шершеневичем в собственном переводе (Манифесты итальянского футуризма, М. 1914, стр. 37).

Второй отрывок — глава 16 («Ритм эпох») — полностью. Цитата из стих. Брюсова «Поэту» («Ты должен быть гордым, как знамя»). «Полнь» и «быстрь» — неологизмы Шершеневича (второе из них даже стало названием одной из его книг), сделанные по пушкинскому образцу; Пушкин же, в свою очередь, оправдывал употребление таких слов («мольвь») русским фольклором.

Третий отрывок — глава 23 («Цель футуризма») — полностью. О том, что футуризм идет к «дыре», было сказано в лекции Чуковского (см. № 4): Шиповник, стр. 131. Надпись на флаге футуризма заимствована Шершеневичем из Пушкина, который, в свою очередь, цитирует своего друга, поэта Дельвига. Чухлома — город в Костромской области, имя которого часто употребляется как символ далекой провинции.

38. ДАВИД БУРЛЮК: ОТНЫНЕ Я ОТКАЗЫВАЮСЬ ГОВОРИТЬ ДУРНО ДАЖЕ О ТВОРЧЕСТВЕ ДУРАКОВ

ЕДИНАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РОССИЯ

Сезон художественной жизни — под гром военной живительной непогоды — ознаменовался небывалыми явлениями.

Мы посетили выставки на которых «зубры» мирно висели, на радость «крепких» художественных критиков, — и тут же рядом раскинулись доски — озонаторы¹ — «натюр-морты» и разная другая «бесшабашь», — «крикунов» и «отвер-

гателей» — тех, имя кому футуристы — и кто, казалось, не мыслим был никогда не только смотреться, но даже «висеть» рядом — так таки вплотную — с изделиями, мудро написанными со всем знанием не только школы — прежних «веков» (!), но и вкусов и аппетитов быстро текущей толпы.

Вот вам указание на факт. Но не для этого я взобрался на изломанный лафет австрийской гаубицы — не для сего звучит мой хриплый голос.

Слово мое, мало заинтересованное успехом конечного результата, имеет целью показать перемену в настроениях и мыслях отчаянных голов — футуристов, главным образом, конечно, моей. Много пройдет времени (другое помешает), а на некоторых и надежды нет никакой — они никогда не сообразят почему их старые бутылки приклеенные к хвосту, озонатор прибитый к доске — зависели вдруг рядом с куинджико-крыжицко-вершино-лукоморьевской² мануфактурой.

3 предшествовавших войне последних года мы пережили бурную, в искусствах наших, революцию.

Дерзновенные временщики захватывали власть. Толпа бежала покинув старых, к подножью новых кумиров.

Цитадель старых вкусов держалась крепко в руках публики и худож. критики —, но, памятуя, что в осажденных крепостях месяц идет за год службы (а в Севастополе — чуть не за пять лет), мы нисколько не поражаемся: Прошло 3 года... и что же: наша внимательная широкая публика, если не постигла, поняла, — то приняла и кубизм и футуризм и *Свободу творчества*.

Двери цитадели широко раскрыты.

Теперь бесноваться, проповедывать, стучать кулаком в лоб слушателя, значит ломиться в открытый ход!

Нас приняли — нас соглашаются и согласились слушать — *Настало время творчества* — для этого поколения, кое выступило с таким шумом вслед за символистами и было им так враждебно и непримиримо.

На днях вышла книжка «Стрелец»³ — футуристы торчат в ней как тараканы меж солидно отсыревших (климат такой) бревен символизма.

Под мышкой у каждого символиста зажато по футуристу.

Трогательное единение — лишний раз подкрепляющее мою мысль, что в стае авторов всех искусств приняты, *насколько возможно*, любовно, равноправно дикие новопришельцы.

Так как это мое выступление *не* является выступлением

от какой либо группы или партии — а публичное исповедание моих *лижных* взглядов (симптоматичных все же, должно быть, для этой эпохи, в кою мы вступаем, и посему — достойных внимания); то я обращаюсь и к публике, (она является глиняным тиглем, — где плавятся смеси золота-железа-меди-свинца) и к представителям искусств — и правых и левых и даже искусств, коих никто, кроме авторов, за искусство не считает. — Обращаюсь и убеждаю: будьте подобны мне — мне носящему светлую мысль: *«всякое искусство — малейшее искусство — одна попытка, даже не достигшая (увы!) цели — добродетель»!*

Достоин всяческого уважения плюгавый старичок, пишущий в тени своего зонта арку большого цирка; по правилам лисировок,⁴ — наряду с коими Калам⁵ — дерзкий, весокрушающий новатор.

Достоин всяческого уважения футурист на лугу общественного внимания члено-раздельно упивающийся звуками родного языка!

Попытка на искусство — уже добродетель.

Не принимая! «непротивление злу насилием» во имя бунта жизни — роста этических идеалов — это прекрасно — и так будет всегда!! Утверждаю здесь, — что принятие любовное *всего искусства*, включая малейшее и «то что не искусство» — ничего общего не имеет с настроением «переписки с друзьями».

После всей неразберихи — *нужной, живительной* — не только тех годов, что прожили, но и этих переживаемых, — России, Великой России — кроме «густо развитой сети железных дорог» — нужно будет, и сейчас это началось, достаточное количество Культуры. В мире художественной жизни — о коей речь у нас — это означает — уважение к чужому мнению.

Допущение веры иной — «чем моя»!

Я обращаюсь ко всем жрецам искусства — даже тем безымянным — чье имя диллетант и чей жертвенник падает лишь в краткие моменты свободы от каторги жизни, — Пусть каждый имеет своего бога! — Путь свободен на свою веру! — в мире творчества это значит — «видит мир по своему» — проводит и чтит красоту так, как он ее понимает!⁶ —

Пусть сильный не душит сознательно слабых.

Слабые стаей не загрызают сильного.

В мире эстетических отношений — *уважение к гужому*

мнению (творчеству) единственное, всякого культурного человека достойное, поведение.^о)

Не усложняя темы, два слова — о творчестве.

Неанонимное произведение, пока автор жив, — является частью его высшего, лучшего «я».

Критика, коя до сего момента, почему то, полагала роль «запленных дел мастера» — своим единственным предопределением — мало считалась с этим, набрасываясь с звериной жестокостью, на плоды — «звуков сладких и молитв» (не иначе как).⁷

Не удивительно, что у нас на «суде публики» — именно всегда и звучит как какое то публичное позирование у позорного столба.

«Суд современников» — ... сколько мы уже, малые дети, — видели его справедливость! — «о мертвых или хорошо или ничего». — Вот он «суд истории»...!!

Критики не часто стригут свои ногти — именно в забвении обычном только что сказанного.

Будем же надеяться, что отныне это враждебное отношение к «ягоде не своего поля» — к «колдцам не своей степени» — уступит место большему добродушию, — определенно устремленному к вопросам теоретического изучения и исследования проблем творчества и памятникам таковых.

Остается последний пункт и самый трудный. Как логически вытекающее из сказанного — «Уважение к чужому мнению» — (культура) это нам нужно — а в искусстве это значит — «уважение к чужому творчеству» — хотя бы популярному — явствует — никто и никогда деспотически не будет утверждать, справедливо, — что жизни — в коей «всякое» искусство — уже добродетель,

более нужен тот — а не другой род красоты.

Что жизни нужно смотреть правым, или левым глазом, а не двумя и т. д.

Утверждать так, — *забывая* —, что жизни —, а *России* особенно —, *вообще* нужно искусство, — при чем *всякое* — на какое только ее сыны способны; И одним можно обижать Великую Россию — это *малым* количеством. Искусства.

^о) «Не делай другому того, чего себе не желаешь».

Конечно это — ось человеческих отношений — и это мир реальных отношений.

Было бы количество — а качество (на все вкусы! — я вас миру!) найдется. —

И какими милыми в своем страхе — являются музейные консерваторы — комиссии по покупке — произведений для отечественных галлерей! —

Боясь «запоганить» — свои светлые, казенные залы, — они действуют с такой экономией, осмотрительностью, выбором — забывая, что музей — это есть, ничто иное как кладбище, где полководец лежит рядом с воином — Великий поэт с сапожником.

Забывая, что музей должен быть подобен гербарию хорошего ученого, где собраны все образцы флоры — если ученый ставил целью дать полное представление об данной местности!

Музейные комиссии — поступают проникнутые духом узкого человеконенавистничества и через двадцать пять лет культурный зритель будет благодарить их за то, что там так неполно, так эгоистически *односторонне* представлено творчество родного народа.

К ним тоже обращается мой голос: «малейшее искусство — добродетель» — уважайте чужое мнение — это признак культуры.

О публика! о тигль — из огнеупорной глины! Ты тоже можешь быть справедливой более сознательно. Люби искусство! Люби полную свободу — в искусстве. Это начало всего. *Не бойся оригинального* — не бойся даже погони за оригинальностью, как ты *не боялась до сего времени шаблона и повторения старого* (здесь нет и тени упрека!).

Бойся пустых стен в своих квартирах!

Бойся пустых полок в книжных шкафах!

Преклоняйся пред «именами», но помни, что все они были созданы твоим тысяче-голого-сердечным поклонением и в твоей власти поднимать голову к небу творчества, где каждый день занимает свои все новые светила мощного человеческого духа.

Статья напечатана в альманахе Весеннее контрагентство муз, М. 1915. Несмотря на намеренную развязность и агрессивность, Бурлюк проповедует здесь единый эстетический «фронт» даже с нефутиристами на патриотической, общенациональной базе. Кое в чем статья перекликается с Маяковским (см. № 39). Интересно также от-

метить, что футурист, который незадолго до этого, подобно Маринетти, выступал против музеев, теперь признает их значение.

¹ Озонатор — электрический вентилятор. Встречался, например, на полукубистских композициях художника И. Клюна.

² А. И. Куинджи (1842—1910), К. Я. Крыжицкий (1858—1911) — русские пейзажисты; Вершины и Лукоморье — художественные журналы для среднего вкуса.

³ Бурлюк имеет в виду первый выпуск альманаха Стрелец, Петроград, 1915, где футуристы впервые были напечатаны рядом с Блоком, Кузминым, Ремизовым и другими признанными литераторами.

⁴ «Лисировка» неправильное написание «лессировки» (Lacieren).

⁵ Александр Калам (Calame — 1810—1864), швейцарский художник.

⁶ Многочисленные кавычки в тексте не обязательно обозначают цитаты; иногда они подчеркивают, дают оттенок, иногда же это полуцитаты, намекающие на фразу или заглавие из Толстого или Гоголя.

⁷ Цитата из «Поэт и толпа» Пушкина.

39. В. МАЯКОВСКИЙ: КАПЛЯ ДЕГТЯ

«Речь, которая будет произнесена при первом удобном случае»

Милостивые государи и милостивые государыни!

Этот год — год смертей: чуть ни каждый день громкою скорбью рыдают газеты по комнибудь до срока ушедшем в лучший мир. Каждый день тягучим плачем голосит пегит над множеством имен вырезанных Марсом. Какие благородные и монашески строгие выходят сегодня газеты. В черных траурных платьях похоронных объявлений, с глазами блестящими кристальной слезой некролога. Вот почему было как то особенно неприятно видеть что эта самая облагороженная горем пресса подняла такое непристойное веселье по поводу одной очень близкой мне смерти.

Когда запряженные цугом критики повезли по грязной дороге, дороге печатного слова гроб футуризма недели трубили газеты: «хо, хо, хо! так его! вези, вези! наконец то!» (Страшное волнение аудитории: «как умер? футуризм умер? да что вы?»)

Да умер.

Вот уже год вместо него огнеслового, еле лавирующего между правдой, красотой и участием, на эстрадах аудиторий пресмыкаются скучнейшие когано-айхенвальдообразные¹ старики. Год уже в аудиториях скучнейшая логика, доказывание каких то воробьиных истин вместо веселого звона графинов по пустым головам.

Господа! да неужели вам не жалко этого взбалмошного в рыжих вихрах детины немного неумного, немного некультурного, но всегда, о! всегда смелого и горящего. Впрочем как вам понять молодость? Молодые, которым мы дороги, еще не скоро вернуться с поля брани; вы же, оставшиеся здесь для спокойного занятия в газетах и прочих конторах; вы — или неспособные носить оружие рахитики или старые мешки набитые морщинами и сединами дело которых думать о наиболее безмятежном переходе в другой мир, а не о судьбах русского искусства.

А знаете я и сам не очень-то жалею покойника, правда из других соображений.

Оживите в памяти первый гала-выход российского футуризма ознаменованный такой звонкой «попечиной общественному вкусу». Из этой лихой свалки особенно запомнились три удара под тремя криками нашего манифеста.

1) Смять мороженницу всяческих канонов делающую лед из вдохновения.

2) Сломать старый язык бессильный догнать скачье жизни.

3) Сбросить старых великих с парохода современности.

Как видите ни одного здания ни одного благоустроенного угла, разрушение, анархизм. Над этим смеялись обыватели как над чудачеством сумасшедших, а это оказалось «дьявольской интуицией» воплощенной в бурном сегодня. Война расширяя границы государств и мозг заставляет врываться в границы вчера неведомого.

Художник! тебе ли тоненькой сеточкой контуров поймать несущуюся кавалерию. Репин! Самокиш!² уберите ведра — краску расплещет.

Поэт! не сажай в качалку ямбов и хореев мощный бой — всю качалку разворотит!

Изламыванье слов, словоновшество! Сколько их новых во главе с Петроградом,³ а кондуктрисса! умрите Северянин! Футуристам ли кричать о забвении старой литературы. Кто за казачьим гиком разслышит трель мандолиниста Брюсова. Сегодня все футуристы. Народ футурист.

ФУТУРИЗМ МЕРТВОЙ ХВАТКОЙ ВЗЯЛ РОССИЮ.⁴

Не видя футуризма перед собой и не умея заглянуть в себя, вы закричали о смерти. Да! футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением.

Но раз футуризм умер как идея избранных, он нам не нужен. Первую часть нашей программы разрушения мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего и голос футуризма вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности сегодня выльется в медь проповеди.

Единственный футуристический манифест, написанный одним Маяковским, был напечатан в альманахе Взял. Барабан футуристов, изданном в декабре 1915 г. в Петрограде Осипом Бриком. Говоря о смерти футуризма, автор, главным образом, имеет в виду недавно разыгравшуюся на страницах Голоса Жизни дискуссия: В. Шкловский, «Предпосылки футуризма», Д. Философов, «Разложение футуризма», В. Ховин, «Голос из подполья».

¹ П. Коган, Ю. Айхенвальд — критики.

² И. Репин, Н. Самокиш — художники-реалисты.

³ Маяковский рассматривает переименование Петербурга в Петроград как «словотворческий» акт.

⁴ Выделенное слово «ВЗЯЛ» объясняет название альманаха.

40. ТРУБА МАРСИАН

Люди!

Мозг людей и доньяне скачет на 3 ногах (3 оси места)! Мы приклеиваем воздельвая мозг человечества, как пахари, этому щенку 4-ю ногу, именно *ось времени*.

Хромой щенок! Ты больше не будешь истязать слух нам своим скверным лаем.

Люди прошлого не умнее себя, полагая, что паруса государства можно строить лишь для осей пространства.

Мы, одетые в плащ только побед, приступаем к постройке молодого союза с парусом около *оси времени*, предупреждая заранее, что наш размер больше Хеопса, а задача храбра, величественна и сурова.

Мы суровые плотники снова бросаем себя и наши имена в клокоущие котлы прекрасных задач.

Мы верим в себя и с негодованием отталкиваем порочный попот людей прошлого, мечтающих уклонить нас в пяту. Ведь мы босы (Ошибка в согласной).¹ Но мы прекрасны в неуклонной измене своему прошлому, едва только оно вступило в возраст победы и в неуклонном бешенстве заноса очередного молота над земным шаром, уже начинающим дрожать от нашего топота.

Черные паруса времени шумите!

Виктор Хлебников, Мария Синякова,² Божидар,
Григорий Петников, Николай Асеев

«ПУСТЬ МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ РАСКОЛЕТСЯ НА МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ ИЗОБРЕТАТЕЛЕЙ И МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ ПРИОБРЕТАТЕЛЕЙ»

— *Вот слова новой священной вражды.* —

Наши вопросы в пустое пространство, где еще не было человека — их мы будем властно выжигать и на лбу Млечного пути, и на круглом божестве купцов — вопросы как освободить крылатый двигатель от жирной гусеницы товарного поезда старших возрастов. Пусть возрасты разделятся и живут отдельно! Мы вскрыли печати на поезде за нашим паровозом дерзости, — там ничего нет, кроме могил юношей.

Нас семеро.³ Мы хотим меча из чистого железа юношей.

Им, утонувшим в законы семей и законы торга, им у которых одна речь: — «ем», не понять нас, не думающих ни о том, ни о другом, ни о третьем.

Право мировых союзов по возрасту. Развод возрастов, право отдельного бытия и делания. Право на все особо до Млечного пути. Прочь шумы возрастов! Да властвуют звон прерывных времен, белые и черные дощечки и кисть судьбы. Пусть те, кто ближе к смерти, чем к рождению, сдадутся! падут на лопатки в борьбе времен под нашим натиском дикарей. А мы — мы, исследовав почву материка времени, нашли что она плодотворна. Но цепкие руки *оттуда* схватили нас и мешают нам свершить прекрасную измену пространству. Разве было что пьянее этой измены? Вы! чем ответить на опасность родиться мужчиной, как не *позицинем времени*? Мы зовем в страну, где говорят деревья, где научные союзы, похожие на волны, где весенние войска любви, где *время цветет как гермуха* и двигает как поршень, где зачеловек в переднике плотника пилит времена на доски и как токарь обращается

с своим завтра. (О, уравнения поцелуев — вы! О луч смерти, убитый лучом смерти поставленным на пол волны). Мы идем туда юноши и вдруг кто-то мертвый, кто-то костлявый хватает нас и мешает нам вылинять из перьев дурацкого *сегодня*. Разве это хорошо?

Государство молодежи, ставь крылатые паруса времени; перед тобой второе похищение пламени приобретателей.

Смелее! Прочь костлявые руки — *вгера* — перед ударом Балашова⁴ пусть будут искромсаны ужасные зрачки. Это — новый удар в глаза грубо пространственного люда. Что больше: «при» или «из»? Приобретатели всегда стадами крались за изобретателями, теперь изобретатели отгоняют от себя лай приобретателей, стаями кравшихся за одиноким изобретателем.

Вся промышленность современного земного шара с точки зрения самих приобретателей есть «кража» — (язык и нравы приобретателей) у первого изобретателя — Гаусса. Он создал учение о молнии. А у него при жизни не было и 150 рублей в год на его ученые работы. Памятниками и хвалебными статьями *вы* стараетесь освятить радость совершенной кражи и умерить урчание совести, подозрительно находящейся в вашем червеобразном отростке. Якобы вапе знамя — Пушкин и Лермонтов были вами некогда прикончены как бешеные собаки за городом, в поле! Лобачевский⁵ отсылался *вами* в приходские учителя. Монгольфьер был в желтом доме. А мы? Боевой отряд изобретателей?

Вот ваши подвиги! ими можно исписать толстые книги!

Вот почему изобретатели в полном сознании своей особой породы, других нравов и особого посольства отделяются от приобретателей в независимое государство *времени* (лишенное пространства) и ставят между собой и *ими* железные прутья. Будущее решит кто очутился в зверинце, изобретатели или приобретатели? и кто будет грызть кочергу зубами.

В. Хлебников

ПРИКАЗЫ

1. Славные угастники бюджетлянских изданий переводятся из разряда людей в разряд марсиан.

2011
1007

Подписано: Король времени Велемир 1-й.

2. Приглашаются с правом совещательного голоса, на правах гостей в думу марсиан: Уэлльс и Маринетти.

Предметы обсуждения.

«Улля, улля»,⁶ Марсиане!

1) Как освободиться от засилья людей прошлого, сохраняющих еще тень силы в мире пространства, не пачкаясь о их жизнь (мыло словотворчества), предоставив им утопать в заработанной ими судьбе злобных мокриц. Мы осуждены завоевать мерой и временем Наши права на свободу от грязных обычаев людей прежних столетий.

2) Как освободить быстрый паровоз младших возрастов от прицепившегося непрошенным и дерзким образом товарного поезда старших возрастов?

Старшие! Вы задерживаете бег человечества и мешаете клочущему паровозу юности взять лежащую на ее пути гору. Мы сорвали печати и убедились, что груз — могильные плиты для юности.

Под видом груза, прицепленного к нашей свистящей надменно грезе заячьим способом провозится грязь донебесных людей!

Среди подписавших этот манифест фигурирует уже два года как умерший Божидар (Богдан Гордеев, 1894—1914), член «Лирня», поэт и исследователь стиха. Как первая часть, подписанная пятью именами, так и вторая, подписанная только Хлебниковым, написаны им одним. Манифест был издан в виде свитка в Харькове в 1916 г. под маркой «Лирня». Ему предшествовала организация в Москве утопического «Общества 317». Идеи манифеста потом не раз развивались Хлебниковым в других произведениях.

¹ «Ошибка в согласной» означает, что фразу «мы босы» следует читать «мы боги».

² Мария Сияякова-Уречина (р. 1898), художница, сестра жены Асеева, иллюстрировала несколько футуристических книг.

³ Число «семь» имело особое значение для Хлебникова, который ассоциировал его с «семьей». Поэтому для него было исполнено смысла, что «Гилея» состояла из семи членов (см. его стих. «Семеро»). В данном случае он был единственным «гилейцем» из подписавших «Трубу марсиан», которых, включая его, было лишь пять. Известно, что в 1916 г. Хлебников, порвавший было со своими «гилейскими» друзьями сразу после приезда Маринетти, хотел опять воссоздать «Гилею». Тогда «семеро» имеет свой первоначальный смысл — «Гилея».

⁴ Балашов — душевнобольной, который разрезал ножом в 1913 г. картину Репина «Иван Грозный убивает своего сына».

⁵ Н. И. Лобачевский (1792—1856) русский математик, один из создателей «неевклидовой геометрии».

⁶ «Улля, улля» — крики «марсиан» в русском переводе романа Герберта Уэльса «Война миров».

41. ЧЕЛИОНАТИ: ЛИРИКИ

Последнее десятилетие русская лирика переживает подлинный ренессанс. Если слово, как поэтический материал, под влиянием культуры времени начинает действительно терять свой девственный смысл (возможность возникновения «научной», «философской» или какой-либо другой подобной поэзии), то естественно, что молодые русские поэты во главу своего отношения к лирике поставили изучение слова вообще.

Символизм теоретически и практически стремился в главном углубить *внутренний* смысл слова, любовался его ароматом — слово важно не потому, что оно слово, а потому, что в нем символ, мир, бытие, душа вещей или мистический мир иной. Бытие — транскрипция существующего, реального мира, как музыка не в нотах, а за нотами, так мир не в вещах, а за ними, так за словами понятия — философская сущность жизни. Современные поэты к слову подошли с иной стороны. Форма слова, сцепление букв, вид их, звучание важнее возможного смысла. Тайна лирики в волшебстве организации слова. Поэтому не новый символ, а новая организация слова — словотворчество. Раз слово — тонический или графический материал, то его можно увеличить, раздробить или изобрести вновь (заумный язык). От этого упоение стихией слова, культ формы — одной формы. Не речь, а *представление* слова, а от *состояния* слов — лирика, ничего кроме лирики не создающая и не желающая создавать. Не Запад и его языки, образы, имена или фамилии, не античный мир, откуда черпали свое вдохновение символисты, а Русский Язык, который единственно вдохновляет современных поэтов [. . .]

Начало статьи из альманаха Московские мастера. М. Весна 1916. Челионати — псевдоним Самуила Вермеля, попутчика футуристов в 1915—16 гг.

VII. ПРИЛОЖЕНИЕ

42. ГЛЕБ МАРЕВ: ВСЕДУРЬ

Недавний парад «Чемпионата Поэтов» увершил историю Поези предельным достижением. Пушкин — золото; символизм — серебро; современье — тускломедная Вседурь, пугливая выявленьем Духа Жизни (*perpetuum mobile*) века Железа. Человечество у мертвой точки: наивно опознанное самоцелью, оно не более, как ток Разума к совершеннейшим формам. Был Рай, — и Адам в преизвержность чувств обожал Бога. Вседурь сограничит Аду, покореная Разумом. Бытие испаряясь к нему, приспособилось к перевоплощению его в оконченность — Механику. Открытие пороха не только опасный случай, но и выражение направляющей силы... Нечеловеческие завоевания Причиностью человечности торжественно подчеркивают неизбежность механизации материи... Электрическая станция слепок с частного вида гармонии Движения: пропорциональность вещества, времени и пространства. Вселенная в сферах Энергетики, где суждено затонуть Вседури.

Футуризм, наметив робкие шаги к Истине, взрывно бухнул в пучину изживаемого, приняв видимость за сущность...

Акмеизм, в смысле новейшего рецепта к оздоровлению Мира («запах трав», «воркование голубей», «раскомаривание», «самоварчик», «мотня», «навоз»...), — извечно существует, как простодушие бараньего стада. Разительный пример тому «Дровосеки» *Бор Скоробогатко*, созданное, когда акмеисты еще не мечтали о самих себе...

Факел «изломства» и прозрение «искуства» Железного Века по праву принадлежит «Чемпионату»,¹ предтече приемами поэтического бокса катастрофы Вседури.

Слово-ли, гниющие в слюнявой жевательнице — нужнице Разума, стяжает веник бессмертия? Язык в Поэзи = 0. Центр тяжести падет на всю материю... И не станет ни Пушкина, ни Брюсова, ни г-на Северянина...

Не безумие-ли, при мелькании жизненной агонии до одноцвета спектра, усматривать в скопидомстве жрецов культуры («труды», «собрание произведений», «автобиографии»!!!) — безумие, не кирпич аксиоме Движения?

Гений Поэзи претворится в журчании материи, всесути и откровении Конечного Века; отсюда выражение ее необязательно.

Использованная книга и колбасная кожа выметаются.

Вот праздничное меню Вседури:

- 1) Свежие поэзы с филиповскими пирожками.
- 2) «Актеон» из солонины.
- 3) «Дохлая Луна».
- 4) „Nature morte“ по кухне Всеков.²

В антрактах

«Пира во время чумы» пьют вино:

«Чемпионат Поэтов»³

Приветим же первыми появление книг в витринах колбасных, молочных, кондитерских, пока «Чемпионат Поэтов» не вострубит *perpetuum mobile* и не произнесет свое ЖЕЛЕЗНОЕ СЛОВО.

Ноябрь, 913

Возможно, что этот манифест является пародией, но полной уверенности нет. Он открывает брошюрку Вседурь. Рукавица современью, Спб., 1913. Об авторе ничего не известно.

¹ Чемпионат поэтов название другого сборничка, изданного перед этим в том же году той же группой лиц.

² «Всеки» — футуристическая группа, проповедовавшая «всечество», т. е. недогматическое принятие любого стиля и любой манеры. Ее создатель и, кажется, единственный член был Илья Зданевич (см. № 24), хотя в этих идеях с ним солидаризировались художники М. Ларионов и Н. Гончарова.

³ «Меню» содержит намеки на разные футуристические группы: эго-футуристы («поэзы»), «Гилея» (Дохлая луна), «Мезонин поэзии» (Пир во время чумы).

43. МАНИФЕСТ ПСИХО-ФУТУРИЗМА

МЫ ХОТИМ:

1. — явить и овнесловить психость великого Я человека и мира.

2. — Уничтожить трупность физическости и огнешар Вселенной превратить в Дух.

3. — Все средства оправданы этой солнцегранной целью. Как камнебой взрывает скалу и разбивает камень, чтобы вынуть из груди его алмазное сердце, так Мы взорвем неподвижный идиотизм прежности и разобьем привычность вечности, чтобы вынуть из нее огнеяр необычности и дать миру новый молнезоркий Псих.

4. — «Я» — «Эго» — Наше начало. «Самость» — Наш конец. «Эго — самость» — огненный круг психости, в котором мы вечны, ибо Наше «Я» — это весь мир, и весь мир — это Наше «Я».

5. — Мы вечны. Мы вечны. Мы вечны.

6. — Все, что было до Нас, Мы повеленно объявляем несуществующим. Мир начинается Нами и от Нас. Мир был трупностью, а теперь, благодаря Нам, становится психостью. Вы! . . . Станьте на колени и принесите жертву Великому Психу! Вселенскому Я громогулко трясущему своды! Рождается Самость! Рождается Духость! Рождается Психоглубь Вечности! . . .

7. — Мы презираем жалкостный собачий взвой грабителей, воровито расхитивших диадему нездешности с огнезнаком Футуризма. Петля на их шее — их телость и формовитость. Мы психо-футуристы, единое зачатло Вселенной. Мы открываем врата Психости и тем оявляем невозможное.

8. — Мы не боимся взять от мертвячных «Эго» и «кубо» их словность, ибо мы создаем чудо: из мертвой вечности и формости мы творим живой и стремнобегучий Дух, оискряющий пределы пределов миров. Мы поедаем грязь, чтобы очудить ее в движение.

9. — Стремучесть и мигодвижность Психа будет основным элементом нашей творчести.

10. — Мы противим вземленную нищеумность именующих

себя «футуристами» и раскрашенно мессалинящих по улицам, отеливая Дух. Опаутинивание порывностью, оядиванье вспламностью — вот что хотим мы дать Вечности. Мы хотим быть невидимо-слышными, незнаемо-властными, нездешне-чаровными. Изничего одуховить мир, изниоткуда овнеявить чудо.

11. — Мы бросаем вызов телоглупости мира, зачиная новое бытие. Живые люди устремят с нами. А мертвецы пусть гниют в ямах зловонной истории: в миговечном беге Духа оспираливая Вселенную, мы не имеем времени останавливаться на застылых кладбищах теломыслия.

Манифест взят из второго издания Я. Футур-альманах все-ленской самости, Саратов, 1914. История этой мистификации, затеянной с целью «разоблачить» футуризм, рассказана в журнале Нева, 1963, № 7, стр. 182—183.

44. ОЛЬГА РОЗАНОВА: ОСНОВЫ НОВОГО ТВОРЧЕСТВА И ПРИЧИНЫ ЕГО НЕПОНИМАНИЯ

Искусство Живописи есть разложение готовых образов природы на заключенные в них отличительные свойства мировой материи и соиздание образов иных путем взаимоотношения этих свойств, установленного личным отношением Творящего. Эти свойства художник определяет зрительной способностью. Мир — мертвая глыба, изнанка зеркала для невосприимчивой души и зеркало непрестанно возникающих отражений для зеркальных душ.

Как раскрывает себя нам мир? Как отражает мир наша душа? Чтобы отражать — надо воспринять. Чтобы воспринять — коснуться — видеть. Только Интуитивное Начало вводит в нас Мир.

И только Абстрактное Начало — Расчет, как следствие активного стремления к передаче мира, строит Картину.

Это устанавливает следующий порядок в процессе творчества.

- 1) Интуитивное Начало.

2) Личное претворение видимого.

3) Абстрактное творчество.

Очарование видимого, обаяние зрелища приковывает взгляд и из этого первого столкновения художника с Природой возникает у него впервые стремление к творчеству. Желание проникнуть в Мир и, отражая его, отразить себя, — импульс интуитивный, намечающий Тему, понимая это слово в чисто живописном его значении.

Таким образом, Природа является в такой же степени «Темой», как и отвлеченно поставленная живописная задача, и есть тот исходный пункт, то зерно, из которого развивается Произведение Искусства, а интуитивный импульс в процессе творчества является его первую психологической станцией. Как же пользуется художник данными Природы и как превращает видимый Мир в своем к нему отношении?

Конь, поднявшийся на дыбы, неподвижные скалы, тонкий цветок равно прекрасны, если в равной степени выражают самих себя.

Но что выразит художник, повторивший их?

В лучшем случае это будет плагиат Природы бессознательный, который простителен художнику, своих целей не ведающему, и в худшем случае — плагиат в прямом значении этого слова, когда от него упрямо не желают отказаться люди, только по причине творческого бессилия.

Так как не пассивным имитатором Природы должен быть художник, но активным выразителем своего к Ней отношения. Из этого возникает вопрос: до каких пор и в какой степени должно выражаться влияние Природы на художника.

Никогда рабское повторение образцов природы не передается во всей ее полноте.

Пора, наконец, сознаться в этом и открыто и раз навсегда заявить, что нужны иные пути, иные приемы для передачи Мира.

Фотограф и художник — раб, изображая образы природы, их повторяет.

Художник с художественной индивидуальностью, изображая их, отражает себя.

Из свойств Мира, ему раскрытого, он воздвигнет Новый Мир — Мир Картины и, отрекшись от повторения видимого, он неизбежно создаст иные образы, с которыми вынужден считаться, переходя к практическому их осуществлению на полотне.

Интуитивное Начало, как внешний стимул к творчеству и

личное претворение — вторая стадия творческого пути, сыграли свою роль, выдвинув значение абстрактного.

Последнее включает в себе понятие творческого Рассчета, целесообразного отношения к живописной задаче и, играя в Новом Творчестве существенную роль, сблизило навсегда понятие художественных средств с понятием художественных целей. Современное искусство не является более копией реальных предметов, оно поставило себя в иную плоскость, оно решительно перевернуло то понятие об Искусстве, которое существовало до сих пор.

Прикованный к Природе художник Прежнего Искусства забывал о Картине, как о самостоятельном явлении и она в результате была только бледным напоминанием того, что он видел, скучным ансамблем готовых недробимых образов Природы, плодом логики неизменного, не эстетического свойства. Природа художника закрепощала.

И если раньше личное претворение природы и выражалось иногда в том, что художник ее изменял согласно личному о ней представлению (творчество архаических эпох, младенческого возраста народов, примитивы), то все же это были примеры неосознанного свойства, это были только попытки свободной речи, и готовый образ в результате чаще торжествовал.

Только теперь художник вполне сознательно творит Картину, не только не копируя природу, но подчиняя первобытное о ней представление представлениям, усложненным всею психикой современного творческого мышления: то что художник видит + то что он знает + то что он помнит и т. д., и результат этого сознания при нанесении на холст он еще подвергает конструктивной переработке, что, собственно говоря, в Творчестве и есть самое главное, ибо только при этом условии возникает самое понятие Картины и самодовлеющей ее ценности.

При идеальном положении вещей художник непосредственно переходит из одного творческого состояния в другое и Начала: Интуитивное, Личное, Абстрактное органически, а не механически спаяны. Не ставя себе задачей разбора отдельных современных художественных течений, но только определение общего характера Нового творческого Мирозерцания, я буду касаться этих течений лишь постольку, поскольку они являются следствием этой Новой творческой психологии и вызывают то или иное отношение в публике и критике, воспитанной на психологии прежнего представления об ис-

кусстве. Прежде всего для таких людей, если они не сделают попытки стать на требуемую точку зрения, искусство наших дней будет фатально непонятно.

Представление о красоте большей части публики, воспитанной лже-художниками на копиях природы, покоится на понятиях «Знакомое», «Понятное». И вот, когда искусство, на новых началах созданное, вышибает ее (публику) из косного, дремотного состояния раз навсегда установившихся взглядов, этот переход в иное состояние в ней, неподготовившей себя к нему развитием, — рождает протест и вражду.

Только этим можно объяснить чудовищность упреков, возводимых на все Молодое Искусство и его представителей.

Упреки в корысти, в рекламе, в шарлатанстве, в какой угодно низости.

Только нежеланием воспитать себя объяснимы отвратительные взрывы хохота на выставках передовых направлений.

Только круглым невежеством — недоумение перед выраженными техническим языком заглавиями и картинами (лейт-линия, цветовая инструментовка и т. п.).

Несомненно, что если бы человек, пришедший на музыкальный вечер и прочитавший в программе названия пьес: «Фуга — соната», «Симфония» и т. п., вдруг начал бы хохотать, доказывая, что эти определения потешны и претенциозны, окружающие только пожалали бы плечами, поставив его тем самым в положение простака.

Чем отличается от подобного типа распространенный посетитель современных Молодых выставок, когда он кривляется от смеха, встречая специальные художественные термины в каталоге и не дает себе труда объяснить их истинный смысл? [...]

Выяснив существовавшую ценность Нового Искусства, нельзя не отметить еще чрезвычайной повышенности всей творческой жизни нашего времени, небывалого ранее разнообразия и количества художественных путей.

Оставаясь всегда верными себе в своем фатальном страхе перед прекрасным и интенсивно обновляющимся, г-да художественные критики и ветераны старого искусства, пугливые и дрожащие за маленькие сундучки своих скудных художественных достижений, чтобы отстоять на виду эту жалкую собственность и занятое ими положение, не жалеют никаких средств для того, чтобы очернить Молодое Искусство

и для того, чтобы задержать его триумфальное шествие. Они еще упрекают его в несерьезности и неустойчивости.

Пора понять, наконец, что только тогда будущее Искусства обеспечено, когда жажда вечного обновления в душе художника станет неиссякаемой, когда убогий личный вкус потеряет над ним силу, освободив его от необходимости петь перепевы.

Только отсутствие честности и истинной любви к искусству дает наглость иным художникам питаться заготовленными про запас на несколько лет несвежими консервами художественных сбережений и из года в год до 50 лет бормотать о том, о чем они в 20 лет заговорили впервые.

Каждый миг настоящего не похож на миг прошедшего и миги будущего несут в себе неисчерпаемые возможности новых открытий!

Чем, как не леностью объяснима ранняя духовная смерть художников Прежнего Искусства!

Они кончаются, как новаторы, едва достигнув 30 лет, переходя затем к перепевам.

Нет ничего в Мире ужаснее повторяемости, тождественности.

Тождественность есть апофеоз пошлости.

Нет ничего в Мире ужаснее неизменного Лика художника, по которому друзья и старые покупатели узнают его на выставках — этой проклятой маски, закрывающей ему взгляд вперед, этой презренной шкуры, в которую облачены все «маститые», все цепляющиеся за свою материальную устойчивость торгаши искусства!

Нет ничего страшнее этой неизменности, когда она не является отпечатком стихийной силы индивидуальности, а лишь испытанным ручательством за верный сбыт!

Пора, наконец, положить предел разгулу критического сквернословия и честно признать, что только Молодые выставки являются залогом обновления искусства. Презрение обратить на тех, кому дорог только спокойный сон и рецедивы переживаний!

Ольга Розанова иллюстрировала несколько книжек Крученых в разных стилях — от экспрессионизма до геометрического коллажа. Эта статья напечатана в № 3 Союза Молодежи. Розанова принадлежала к группе художников того же названия.

45. ПОЧЕМУ МЫ РАСКРАШИВАЕМСЯ

МАНИФЕСТ ФУТУРИСТОВ

Изступленному городу дуговых ламп, обрызганным телами улицам, жмущимся домам — мы принесли раскрашенное лицо; старт дан и дорожка ждет бегунов.

Созидатели, мы пришли не разрушить строительство, но прославить и утвердить. Наша раскраска ни вздорная выдумка, ни возврат — неразрывно связана она со складом нашей жизни и нашего ремесла.

Заревая песнь о человеке, как горнист перед боем, призывает она к победам над землей, лицемерно притаившейся под колесами до часа отмщения, и спавшие орудия проснулись и плюют на врага.

Обновленная жизнь требует новой общественности и нового проповедничества.

Наша раскраска — первая речь, нашедшая неведомые истины. И пожары, учиненные ею, говорят, что прислужники земли не теряют надежды спасти старые гнезда, собрали все силы на защиту ворот, столпились, зная, что с первым забитым мячом мы — победители.

Ход искусства и любовь к жизни руководили нами. Верность ремеслу поощряет нас, борющихся. Стойкость немногих дает силы, которых нельзя одолеть.

Мы связали искусство с жизнью. После долгого уединения мастеров, мы громко позвали жизнь и жизнь вторгнулась в искусство, пора искусству вторгнуться в жизнь. Раскраска лица — начало вторжения. Оттого так колотятся наши сердца.

Мы не стремимся к одной эстетике. Искусство не только монарх, но и газетчик и декоратор. Мы ценим и шрифты и известия. Синтез декоративности и иллюстрации — основа нашей раскраски. Мы украшаем жизнь и проповедуем — поэтому мы раскрашиваемся.

Раскраска — новые драгоценности народные, как и все в наш день. Старые были безсвязны и отжаты деньгами. Золото ценилось, как украшение и стало дорогим. Мы же свергаем золото и камень с пьедестала и объявляем безценными.

Берегитесь, собирающие их и хранители — вскоре будете нищими.

Началось в 05 году. Михаил Ларионов раскрасил стоящую на фоне ковра натурщицу, продлив на нее рисунок. Но глашатайства еще не было. Ныне то же делают парижане, расписывая ноги танцовщиц, а дамы пудрятся коричневой пудрой и по-египетски удлинняют глаза. Но это — возраст. Мы же связываем созерцание с действием и кидаемся в толпу.

Изступленному городу дуговых ламп, обрызганным телами улицам, жмущимся домам — мы принесли не бывшее: в оранжерее взошли неожиданные цветы и дразнятся.

Горожане издавна розовят ногти, подводят глаза, красят губы, щеки, волоса — но все подражают земле.

Нам же нет дела до земли, созидателям, наши линии и краски возникли с нами. Если бы нам было дано оперение попугаев, мы выщипали бы перья ради кисти и карандаша.

Если бы нам была дана бессмертная красота — замазали бы ее и убили — мы, идущие до конца.

Татуировка не занимает нас. Татуируются раз навсегда. Мы же раскрашиваемся на час и измена переживаний зовет измену раскраски, как картина пожирает картину, как за окном автомобиля мелькают внедряясь друг в друга витрины — наше лицо. Татуировка красива, но говорит о малом — лишь о племени да подвигах. Наша же раскраска — газетчик.

Выражения лица не занимают нас. Что из того, что их привыкли понимать, слишком робких и не красивых. Как взвизг трамвая, предостерегающий торопливых прохожих, как пьяные звуки великого танго — наше лицо. Мимика выразительна, но безцветна. Наша же раскраска — декоратор.

Бунт против земли и преобразование лиц в прожекторе переживаний.

Телескоп распознал затерянные в пространствах созвездия, раскраска расскажет о затерянных мыслях.

Мы раскрашиваемся — ибо чистое лицо противно, ибо хотим глашатайствовать о неведомом, перестраиваем жизнь и несем на верховья бытия умноженную душу человека.

Илья Зданевич.
Михаил Ларионов.

за 1913 г. В тексте приведены несколько фотографий членов группы «Ослиный хвост» с раскрашенными лицами.

46. ЛУЧИСТЫ И БУДУЩНИКИ

МАНИФЕСТ

Мы, Лучисты и Будущники, не желаем говорить ни о новом, ни о старом искусстве и еще менее о современном западном.

Мы оставляем умирать старое и сражаться с ним тому «новому», которое кроме борьбы, очень легкой, кстати, ничего своего выдвинуть не может. Унавозить собою обеспложеную почву полезно, но эта грязная работа нас не интересует.

Они кричат о врагах, их утесняющих, но на самом деле — сами враги и притом ближайшие. Их спор с давно упедшим старым искусством ни что иное как воскрешение мертвых, надоедливая декадентская любовь к ничтожеству и глупое желание итти во главе современных обывательских интересов.¹

Мы не объявляем никакой борьбы, так как где же найти равного противника!?

Будущее за нами.

Мы все равно при своем движении задавим и тех, которые подкапываются под нас, и стоящих в стороне.

Нам не нужна популяризация — все равно наше искусство займет в жизни полностью свое место — это дело времени. Нам не нужны диспуты и лекции, и если иногда мы их устраиваем, то это подачка общественному нетерпению.

Когда художественный трон свободен и обездоленная ограниченность бегаёт около, призывая к борьбе с упедшими призраками, мы ее расталкиваем и садимся на трон и будем царствовать, пока не придет, на смену нам, царственный же заместитель.

Мы, художники будущих путей искусства, протягиваем руку футуристам, не смотря на все их ошибки, но выражаем полное презрение так назыв. эго-футуристам и нео-футуристам,² бездарным пошлякам — таким же самым, как «валеты»,³ «пощечники» и «Союз молодежи».

Спящих мы не будим, дураков не вразумляем, пошляков клеймим этим именем в глаза и готовы всегда активно защищать свои интересы.

Презираем и клеймим художественными халузями всех тех, кто вертится на фоне старого или нового искусства, обдывая свои мелкие дела. Нам ближе простые, нетронутые люди, чем эта художественная шелуха льнущая, как мухи к меду, к новому искусству.

В наших глазах бездарность, исповедующая новые идеи искусства, так же не нужна и пошла, как если бы она исповедывала старые.

Это острый нож в сердце всем присосавшимся к так называемому новому искусству, делающим карьеру на выступлениях против прославленных старичков несмотря на то, что между ними и этими последними по существу мало разницы. Вот уж по истине братья по духу — это жалкое отрепье современности, так как кому нужны мирно-обновленческие затей галдящих о новом искусстве, не выставивших ни одного своего положения, передающих своими словами давно известные художественные истины!

Довольно «Бубновых валетов», прикрывающих этим названием свое убогое искусство, бумажных пощечин даваемых рукою младенца страдающего собачьей старостью — Союзов старых и молодых! Нам не нужно пошлых счетов с общественным вкусом — пусть этим занимаются те, кто на бумаге дает пощечину, а фактически протягивает руку за подавнием.

Довольно этого навоза, теперь нужно сеять!

У нас скромности нет, мы это прямо и откровенно заявляем — Мы себя считаем творцами современного искусства.

У нас есть наша художественная честь которую мы готовы отстаивать всеми средствами до последней возможности — Мы смеемся над словами «старое искусство» и «новое искусство» — это чепуха, выдуманная досужими обывателями.

Мы не щадим сил, и чтобы вырастить высоко священное дерево искусства, и какое нам дело, что в тени его копошатся мелкие паразиты — пусть их, ведь о существовании самого дерева они знают по его тени.

Искусство для жизни и еще больше — жизнь для искусства!

Мы восклицаем: весь гениальный стиль наших дней — наши брюки, пиджаки, обувь, трамвай, автомобили, аэропланы, железные дороги, грандиозные пароходы такое очарова-

ние — такая великая эпоха, которой небыло ничего равного во всей мировой истории.

Мы отрицаем индивидуальность как имеющую значение при рассмотрении художественного произведения. — Апеллировать нужно только к художественному произведению и рассматривать его можно только исходя из законов по которым оно создано.

Выдвигаемые нами положения следующие:

Да здравствует прекрасный Восток! Мы объединяемся с современными восточными художниками для совместной работы.

Да здравствует национальность! — Мы идем рука об руку с малярами.

Да здравствует созданный нами стиль лучистой живописи свободной от реальных форм, существующей и развивающейся по живописным законам!

Мы заявляем, что копии никогда небыло и рекомендуем писать с картин, написанных до нашего времени. Утверждаем, что искусство под углом времени не рассматривается.

Все стили признаем годными для выражения нашего творчества, прежде и сейчас существующие как то — кубизм, футуризм, орфизм и их синтез лучизм, для которого, как и жизнь, все прошлое искусство является объектом для наблюдения.

Мы против Запада, опошляющего наши и восточные формы и все нивелирующего.

Требуем знания живописного мастерства.

Напряженность чувства и его высокий подъем ценим больше всего.

Считаем что в живописных формах весь мир может выразиться сполна:

Жизнь, поэзия, музыка, философия.

Мы стремимся к прославлению нашего искусства и ради этого и будущих наших произведений работаем.

Мы желаем оставить по себе глубокий след и это — почетное желание.

Мы выдвигаем вперед свои произведения и свои принципы, которые непрерывно меняем и проводим в жизнь.

Мы против художественных обществ, ведущих к застою.

Мы не требуем общественного внимания, но просим и от нас его не требовать.

Выдвигаемый нами стиль лучистой живописи, имеет ввиду пространственные формы, возникающие от пересечения от-

раженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника.

Луч условно изображается на плоскости цветной линией.

То что ценно для любителя живописи, в лучистой картине выявляется наивысшим образом. Те предметы, которые мы видим в жизни, не играют здесь никакой роли, то же что является сущностью самой живописи здесь лучше всего может быть показано — комбинация цвета, его насыщенность, отношение цветовых масс, углубленность, фактура; на всем этом тот, кто интересуется живописью, может сосредоточиться всецело.

Картина является скользящей, дает ощущение вневременного и пространственного — в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением, так как ее длина, ширина и толщина слоя краски — единственные признаки окружающего нас мира — все же ощущения, возникающие в картине — уже другого порядка; — этим путем живопись делается равной музыке, оставаясь сама собой. — Здесь уже начинается писание картины таким путем, который может быть пройден только следуя точным законам цвета и его нанесения на холст.

Отсюда начинается творчество новых форм, значение которых и выразительность зависит исключительно от степени напряженности тона и положения в котором он находится в отношении других тонов — Отсюда и естественное падение всех существующих стилей и форм, во всем предшествующем искусстве, — так как они, как и жизнь, являются только объектом для лучшего восприятия и построения в картине.

Отсюда начинается истинное освобождение живописи и жизнь ее только по своим законам, живописи самодовлеющей, имеющей свои формы, цвет и тембр.

Тимофей Богомазов, Наталия Гончарова, Кирилл Зданевич, Иван Ларионов, Михаил Ларионов, Михаил Ледантю, Вячеслав Левкиевский, Сергей Романович, Владимир Оболенский, Мориц Фабри, Александр Шевченко.

Напечатано в альманахе *Ослиный хвост и мишень*, М. 1913. Все подписи — художников, группировавшихся вокруг Ларионова. Восточная ориентация была потом принята и кубофутуристами.

¹ Ларионов считал несущественной борьбу с прошлым, которая в то время подчеркивалась «гилейцами». В тексте есть и другие аллюзии на «Пощечину общественному вкусу».

² Нео-футуристы — еще одна мистификация с целью «разоблачить» футуризм. Альманах *Неофутуризм*, Казань, 1913, обманул очень немногих.

³ «Валеты» — имеется в виду группа «Бубновый валет», к которой Ларионов принадлежал, но потом порвал с ней.

47. ДЕКЛАРАЦИЯ ЗАУМНОГО ЯЗЫКА

1) Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения, (не застывшим) *заумным*. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (пример: го оснег кайд и т. д.).¹

2) Заумь — первоначальная (исторически и индивидуально) форма поэзии. Сперва — ритмически-музыкальное волнение, пра-звук (поэту надо бы записывать его, потому что при дальнейшей работе может позабыться).

3) Заумная речь рождает заумный пра-образ (и обратно) — неопределимый точно, например: безформенные бука, Горго, Мормо; Туманная красавица Иллайяли; Авоська да Небоська² и т. д.

4) К заумному языку прибегают: а) когда художник дает образы еще не вполне определившиеся (в нем или во вне), б) когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть — заумная характеристика: он какой то эдакий, у него четырехугольная душа, — здесь обычное слово в заумном значении. Сюда же относятся выдуманные имена и фамилии героев, названия народов, местностей, городов и проч., напр.: Ойле, Блеяна, Вудрас и Барыба,³ Свидригайлов, Карамазов, Чичиков и др. (но не аллегорические, как-то: Правдин, Глупышкин,⁴ — здесь ясна и определена их значимость).

с) Когда теряют рассудок (ненависть, ревность, буйство...).

д) Когда не нуждаются в нем — религиозный экстаз, любовь. (Глосса восклицания, междометия, мурлыканья, припевы, детский лепет, ласкательные имена, прозвища, — подобная заумь имеется в изобилии у писателей всех направлений).

5) Заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным. От смысла слово сокращается, корчится, каменеет, заумь же — дикая, пламенная, взрывная (дикий рай, огненные языки, пылающий уголь).

6) Таким образом надо различать три основные формы словотворчества:

I. Заумное — а) песенная, заговорная и наговорная магия.

б) «Обличение (название и изображение) вещей невидимых» — мистика.

в) Музыкально-фонетическое словотворчество — инструментовка, фактура.

II. Разумное (противоположность его безумное, клиническое, имеющее свои законы, определяемые наукой, а что сверх научного познания — входит в область эстетики наобумного).

III. Наобумное (алогичное, случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы; сюда же, отчасти, относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент, заикание, сюсюканье и пр.).

7) Заумь — самое краткое искусство, как по длительности пути от восприятия к воспроизведению, так и по своей форме, например: Кубоа (Гамсун), Хо-бо-ро² и др.

8) Заумь — самое всеобщее искусство, хотя происхождение и первоначальный характер его могут быть национальными, например: Ура, Эван — эвое! и др.

Заумные творения могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто.

Баку — 1921 г.

А. Крученых.

Напечатано в виде листовки в Баку, потом часто перепечатывалось, в сокращении или целиком, в разных книгах Крученых. Этот манифест подготавливает богатую и интенсивную деятельность автора в Тифлисе в 1917—20, где он возглавлял группу поэтов-заумников «41°» (Крученых, Зданевич, Терентьев, Чернявский).

¹ Пункт 1 взят без изменений из начала Декларации слова как такового (см. № 11).

² Yajoli — красавица, выдуманная героем Голода К. Гамсуна. Авоська и Небоська — русские фольклорные персонажи.

³ Ойле — страна на отдаленной планете, из стих. Ф. Сологуба. Блейяна — другая нереальная страна, из рассказа Мясоедова «В дороге»

(Садок судей). Барыба — может быть, персонаж из повести Е. Замятина «Уездное». (Вудраса не удалось определить).

⁴ Правдин — персонаж из Недоросля (1782) Д. Фонвизина. Глупышкин — русское имя героя ранних французских кинокомедий Кретинетти.

⁵ Кубоа — слово, изобретенное героем Голода Гамсуна. Хо-боро — заумная строчка Крученых из книжки Учитесь художники, Тифлис, 1917.

48. G. RIBEMONT-DESSAIGNES: ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ

К ДРАМЕ ЗДАНЕВИЧА: «ЛИДАНТЮ фАрам»

[. . .] Le zaoum est un langage d'apparence russe dont les mots et les onomatopées sont tels qu'ils permettent d'être le support du sens de plusieurs mots de sonorités voisines. Inventé par des Russes, il a fatalement l'apparence russe. Mais il pourrait y avoir un zaoum français, un zaoum allemand ou anglais, ou même international, ce qui, d'ailleurs, en diminuerait l'accessibilité. Le russe est peut-être la langue la plus souple, la plus riche en interférences, en possibilité de jeu sonore et verbal, en sons qui, en dehors du sens catalogué, semblent absorber des significations ou des germes de signification émanés du monde extérieur. C'est-à-dire que la figure des sons est infiniment plus expressive dans la représentation du sens du mot et de l'objet verbal, dans la langue russe que dans la française ou l'anglaise, par exemple.

Dans le zaoum, chaque mot comporte donc plus ou moins appuyés, plusieurs sens d'ordre et de plans différents, concrets ou abstraits, particuliers ou généraux.

La part imaginative de l'auditeur est portes et fenêtres ouvertes, puisque c'est en lui que se réveillent les divers éléments évocatoires. Il ne faut cependant pas lui prêter un rôle créateur; les sens évoqués existent même en dehors de la volonté de l'auteur qui peut ne pas les avoir voulus, et il peut s'en présenter qui n'ont pas été invités. On n'est plus le maître d'un mot dès qu'il est formé. Ainsi, Dieu s'est-il trouvé en butte aux réclamations de l'homme à peine créé. Et c'est peut-être qu'avant toute chose existe le verbe, ainsi que l'affirme Saint Jean.

En fait, un nouveau monde voit le jour; de nouveaux êtres vivent comme des étoiles, et chantent comme les signes de mains passionnants des sourds-muets. Une joie énorme dont vous ne connaissez pas les

raisons vous envahit dès que vous entendez les battements de leur cœur et regardez les clignements de leurs yeux. Ils détruisent la création et les sentiments de la création, dont ils sont pleins eux-mêmes, pour se mieux détruire eux-mêmes. Ils traversent ce qui est, à la manière des rayons X, et détruisent ou forment des tumeurs. Ils transportent avec eux les particules des instincts sombres ou des prétentions translucides et élevées: l'érotisme, l'orgueil, la bestialité, l'intelligence ou la stupidité. Ils s'accouplent ou se dévorent.

Le sens de la destruction des idées acquises et de toutes les conventions, la ruine de ce qui l'on aimait le mieux est une des propriétés communes au degré 41 et à Dada. Dans les jardins les plus chers que les bonnes familles cultivent avec amour, on trouve aux fleurs un parfum soudain excrémental, et les collectionneurs de timbres-poste voient surgir sur toutes les vignettes un signe obscène. [. . .]

Отрывок из предисловия к драме Ильи Зданевича *лидант Ю ф А - р а м*, Париж, 1923, написанной на «русской» зауми. Предисловие было издано отдельной книжечкой в 1947 г. и написано бывшим дадаистом G. Ribemont-Dessaignes, который вряд ли мог дать такое детальное описание зауми без помощи самого Зданевича.

