

ТРИ ВЕКА

русской
метапоэтики:
легитимация
дискурса

ПЕРВАЯ
ПОЛОВИНА
XX ВЕКА

Том ТРЕТИЙ

АНТОЛОГИЯ

АВАН

ГАРД

2006

Издательство
Ставропольского
Государственного
университета

УДК 82.01 (082.2), «19»
ББК 83.3 (2Рос=Рус)1/6—9,4
Т67

ТРИ ВЕКА РУССКОЙ МЕТАПОЭТИКИ
ЛЕГИТИМАЦИЯ ДИСКУРСА
Антология в четырех томах
Том III

Первая половина XX века. Авангард:
Кубофутуризм. Эгофутуризм. Центрифуга. Лучизм. Имажинизм.
Пролеткульт. Леф. ВАПП. Конструктивизм. ОБЭРИУ

Под общей редакцией доктора филологических наук профессора **К.Э. Штайн**

Руководитель проекта
«Филологическая книга СГУ»:

ректор Ставропольского государственного университета
доктор социологических наук профессор **В.А. Шаповалов**

Составители:

**К.Э. Штайн, Р.М. Байрамуков, Д.И. Петренко,
А.Б. Оболенец, В.П. Ходус, К.В. Зуев**

Подготовка текста:

**К.Э. Штайн, Р.М. Байрамуков, А.Б. Оболенец, Д.И. Петренко,
Е.Н. Сороченко, В.П. Ходус, К.В. Зуев, В.А. Кофанова, Э.В. Пиванова,
Е.Н. Золоторева, О.С. Сало**

Комментарии:

К.Э. Штайн, Р.М. Байрамуков, А.Б. Оболенец, Д.И. Петренко

Именной
и тематический
указатели:

К.Э. Штайн, Э.В. Пиванова (ответственная за подготовку),
К.В. Зуев (систематизация), **В.П. Ходус** (систематизация),
В.А. Кофанова, О.С. Сало, Е.Н. Золоторева

Ответственный
за выпуск:

Д.И. Петренко

Художник **С.Ф. Бобылев**
Корректор **Б.Я. Альтус**
Верстка **Д.И. Петренко**

Составители выражают глубокую благодарность
В.А. Шаповалову

ректору Ставропольского государственного университета,
доктору социологических наук профессору
за издание этой книги

Подготовка текста осуществлена на оборудовании, приобретенном за счет средств гранта Института «Открытое общество» (фонд Сороса) НАВ № 807.

Проект был включен в научную программу Министерства образования Российской Федерации «Фундаментальные исследования высшей школы в области естественных и гуманитарных наук. Университеты России» (ГРНТИ: 17.09.91).

ISBN 5-88648-512-0

© Издательство Ставропольского
государственного университета, 2006
© С.Ф. Бобылев, оформление, 2006

УВАЖАЕМЫЙ ЧИТАТЕЛЬ!



Мы продолжаем издание четырехтомной антологии «Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса». В этот раз издается третий том, в котором собраны манифесты, декларации, статьи русских поэтов авангардистского направления. Третий том является продолжением двух предыдущих, первый из которых посвящен метапоэтике художников XIX века, а во втором представлена метапоэтика поэтов конца XIX — начала XX века, так называемого серебряного века, периода становления теории русской поэзии, которая лежит в основе современных исследований поэтического текста, семиотики. Сама метапоэтика строится поэтами, конечно же, на основе усвоения опыта предшественников — как русских, так и зарубежных.

Философы выделили два главных способа отталкивания от собственного культурного прошлого. Первый способ — разъятие прошлого и оперирование его элементами в новых и новых комбинациях. Это постмодернистский способ. Второй — отмена прошлого и попытка создания чего-то абсолютно нового, как можно более непохожего на то, что было прежде. Это авангардистский способ осмысления прошлого. Таким образом, триада: академизм (классическое искусство), постмодернизм, авангардизм — это постоянно сменяющие друг друга формации в становлении художественного мышления. Так было и после символизма. Уже акмеисты рассматривали символизм в качестве академического искусства и, опираясь на эти же тексты, стали писать стихи с большим количеством реминисценций — так много в них отсылок то к Пушкину, то к Данте, то есть акмеисты действовали, как постмодернисты.

Авангардистские манеры связаны с «отменой» прошлого, хотя наивным было бы мнение, что авангардисты не знали, не исследовали тексты поэтов прошлого. Они делали это уже потому, что новая поэтика, предполагавшая «беспроволочное воображение», то есть воображение, которое находит воплощение в отмене грамматических связей, отношений между словами в тексте, основана на хорошем знании внутренних структур классического текста, выражающих его гармонию. И если гармония создается на основе внутренних вертикальных структур текста, то почему же не поставить ее в основную структурную позицию? Так и делали футуристы. И, может быть, в этом их игра, их «тайна»: ведь «футуристические столбики» В.В. Каменского, тексты сagramматическими связями слов А.Е. Крученых можно обнаружить во внутреннем строении стихотворений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и т.д.

Манифесты, декларации, декреты, которые сменили академические тексты символистов, свидетельствовали о революционном мышлении авангарда, который был характерен в начале XX века для жизни нашей страны в целом. Авангардизм в искусстве, революционное мышление философов-материалистов, ученых — все это явления взаимосвязанные, вписывающиеся в общую структуру идей начала XX века. Поэтому авангардизм, каким бы он ни был эпатажным, необычным, может быть, даже неприемлемым обыденным мышлением, следует изучать, так как он многое объясняет в языке, в поэзии, в искусстве, да и в целом в жизни нашей страны в эпоху воплощения утопических революционных идей, частью которых и был авангард.

Следующая за этим томом метапоэтика XX века раскрывает становление метапоэтики в ходе осуществления революционных идей в нашей стране. Таким образом, будет рассмотрен весь процесс формирования русской метапоэтики, или теории поэзии, написанной самими поэтами. Мы считаем это исследование важным, так как составители антологии — участники межрегионального научно-методического семинара «Textus» — впервые выделили русскую метапоэтику как целостную научную парадигму и впервые осуществляют целостное ее описание на филологических основаниях. Подготовлен учебный словарь «Русская метапоэтика», в котором рассматриваются теоретические и прикладные аспекты метапоэтического дискурса. Такой словарь подготовлен впервые, он обобщает материалы четырехтомной антологии.

Думаю, что такие исследования упрочивают научные и педагогические основы нашего классического университета — первого на Ставрополье.

**Руководитель проекта
«Филологическая книга СГУ»
ректор Ставропольского
государственного университета
доктор социологических наук профессор**

КУБОФУТУРИЗМ

ВАСИЛИЙ
КАМЕНСКИЙ



ЮНОСТЬ

МАЯКОВСКОГО

МАНИФЕСТЫ

ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ

Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

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

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого 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. нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мы взираем 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 веников сделанный вами Венок грошовой 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, В. Маяковский, Виктор Хлебников
Москва, 1912. Декабрь

САДОК СУДЕЙ II

(Предисловие)

Находя все нижеизложенные принципы цельно выраженными в I-м «Садке Судей» и выдвинув ранее пресловутых и богатых, лишь в смысле Метцль и К°, 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 речи*. Мы расшатали синтаксис.

2. Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и *фонической 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 помарки и виньетки творческого ожидания

б) в почерке полагая составляющую поэтического импульса

с) в Москве поэтому нами выпущены книги (автографов) «самописьма».

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, Венедикт Лившиц, А. Крученых

ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ (Листовка)

В 1908 году вышел «Садок Судей». — В нем *гений* — великий поэт современности — *Велимир Хлебников* впервые выступил в печати. Петербургские метры считали «Хлебникова сумасшедшим». Они не напечатали, конечно, ни одной вещи того, кто нес собой *Возрождение Русской Литературы*. Позор и стыд на их головы!..

Время шло... В. Хлебников, А. Крученых, В. Маяковский, Б. Лившиц, В. Кандинский, Николай Бурлюк и Давид Бурлюк в 1913 году выпустили книгу «Пощечина Общественному Вкусу».

Хлебников теперь был не один. Вокруг него сгруппировалась плеяда писателей, кои, если и шли различными путями, были *объединены одним лозунгом*: «Долой словосредство, да здравствует *Самовитое, самоценное Слово!*» Русские критики, эти торгашки, эти слюнявые недоноски, дующие в свои ежедневные вольники, толстокожие и не понимающие красоты, разразились морем негодования и ярости. Не удивительно! Им ли, воспитанным со школьной скамьи на образцах Описательной поэзии, понять Великие откровения Современности.

Все эти бесчисленные сюсюкающие Измайловы, *Homunculus'ы*, питающиеся объедками, падающими со столов реализма — разгула Андреевых, Блоков, Сологубов, Волошиных и им подобных, — утверждают (какое грязное обвинение), что мы «декаденты» — последние из них — и что мы не сказали ничего нового — ни в размере, ни в рифме, ни в отношении к слову.

Разве были оправданы в русской литературе наши приказания чтить *Права поэтов*: на увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами! на непреодолимую ненависть к существовавшему языку!

с ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный вами венок грошовой славы!

стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования!

СЛОВО КАК ТАКОВОЕ

О художественных произведениях

1. Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока! (пение, плеск, пляска, разметывание неуклюжих построек, забвение, разучивание, В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро; в живописи В. Бурлюк и О. Розанова).

2. Чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостиной (множество узлов, связок и петель и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая. В поэзии Д. Бурлюк, В. Маяковский, Н. Бурлюк, Б. Лившиц, в живописи Бурлюк и К. Малевич). У писателей до нас инструментовка была совсем иная, например:

По небу полуночи ангел летел

И тихую песню он пел...

Здесь окраску дает бескровное пе... пе... Как картины писанные киселем и молоком нас не удовлетворяют 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 звука и словосочетания:

Дыр, бул, щыл,

убещур

скуп

вы со бу

р л эз

(Кстати, в этом пятистишии более русского национального, чем во всей поэзии Пушкина.)

Не безголосая, томная, сливочная тянучка поэзии (пасианс)... (пастила...), а грозное ба я ч ь :

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, глина, соль и зыбь...

(Д. Бурлюк)

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, и таким образом ю б к а делалась м и с т и ч е с к о й (это не должно смущать непосвященных, — тем более!..) Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего я з ы к о м 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» (загадке духа, страстей и чувств), но плохо знали, что душу создают баячи, а так как мы, баячи бюджетяне, больше думали о слове, чем об затасканной предшественниками «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 указы
и мы не разбираемся в этой гнили...

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, уничтоживший 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 эгопшютистам (см. «Мезонин поэзии»).

Любят трудиться бездарности и ученики. (Трудолюбивый медведь Брюсов, пять раз переписывавший и полировавший свои романы Толстой, Гоголь, Тургенев), это же относится и к читателю.

Речетворцы должны бы писать на своих книгах:

п р о ч и т а в , р а з о р в и !

А. Крученых и В. Хлебников

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!

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 бюджетянами, именно: «Старинная любовь» переписывалась для печати М. Ларионовым. «Взорваль» Н. Кульбиным и др., «Утиное гнездышко» О. Розановой. 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 чары, которыми снабдил ее почерк в час «грозной вьюги вдохновения».

В. Хлебников,
А. Крученых

ИДИТЕ К ЧЕРТУ!

Ваш год прошел со дня выпуска первых наших книг: «Пощечина», «Громокипящий Кубок», «Садок Судей» и др.

Появление Новых поэзий подействовало на еще ползающих старичков русской литературочки, как беломраморный Пушкин, танцующий танго.

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...

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

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

Брось, Вася, это тебе не пробка!..

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

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

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

Сегодня мы выплевываем навязшее на наших зубах прошлое, заявляя:

1) *Все футуристы объединены только нашей группой.*

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

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

ТРУБА МАРСИАН

ЛЮДИ!

Мозг людей и донныне скачет на трех ногах (три оси места)! Мы приклеиваем, возделывая мозг человечества, как пахари, этому щенку четвертую 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 клокочущие котлы прекрасных задач.

Мы верим в себя и с негодованием отталкиваем порочный шепот людей прошлого, мечтающих уклонить нас в пяту. Ведь мы босы. 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, Божидар,
Григорий Петников, Николай Асеев

МАНИФЕСТ ЛЕТУЧЕЙ ФЕДЕРАЦИИ ФУТУРИСТОВ

Старый строй держался на трех китах.

Рабство политическое, рабство социальное, рабство духовное.

Февральская революция уничтожила рабство политическое. Черными перьями двуглавого орла устлана дорога в Тобольск. Бомбу социальной революции бросил под капитал октябрь. Далеко на горизонте маячат жирные зады убегающих заводчиков. И только стоит неколебимый третий кит — рабство Духа.

По-прежнему извергает он фонтан затхлой воды — именуемый — старое искусство.

Театры по-прежнему ставят: «Иудейских» и прочих «царей» (сочинения Романо-новых), по-прежнему памятники генералов, князей — царских любовниц и царицыных любовников тяжкой, грязной ногой стоят на горлах молодых улиц. В мелочных лавочках, называемых высокопарно выставками торгуют чистой мазней барских дочек и дочек в стиле Рококо и прочих Людовиков.

И наконец, на светлых праздниках наших поем не наши гимны, а седовласую одолженную у французов марсельезу.

Довольно.

Мы пролетарии искусства — зовем пролетариев фабрик и земель к третьей бескровной, но жестокой революции, революции духа.

Требуем признать:

I. Отделение искусства от государства.

Уничтожение покровительства привилегий и контроля в области искусства. Долой дипломы, звания, официальные посты и чины.

II. Передачу всех материальных средств искусства: театров, капелл, выставочных помещений и зданий академии и художественных школ — в руки самих мастеров искусства для равноправного пользования ими всего народа искусства.

III. Всеобщее художественное образование ибо мы верим, что основы грядущего свободного искусства могут выйти только из недр демократической России, до сего времени лишь алкавшей хлеба искусства.

IV. Немедленная, наряду с продовольственными, реквизиция всех под спудом лежащих эстетических запасов для справедливого и равномерного пользования всей России.

Да здравствует третья Революция, Революция Духа!

Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Маяковский
Дан Москве 1918 года, март.

ВЕЛИМИР
ХЛЕБНИКОВ



1885 — 1922

О, дostoевскиймо бегущей тучи!
О, пушкиноты млеющего полдня!
Ночь смотрится, как Тютчев,
Безмерное замирным полня.
<1908—1909>

ЗАКЛЯТИЕ СМЕХОМ

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
Смейево, смейево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
<1908—1909>

ОР. #13

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй — пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.
1908—1909

ВОЗЗВАНИЕ ПРЕДСЕДАТЕЛЕЙ
ЗЕМНОГО ШАРА

Только мы, свернув *ваши* три года войны
В один завиток грозной трубы,
Поем и кричим, поем и кричим,
Пьяные прелестью той истины,
Что Правительство земного шара
Уже существует.
Оно — Мы.
Только мы нацепили на свои лбы
Дикие венки Правителей земного шара.
Неумолимые в своей загорелой жестокости,
Встав на глыбу захватного права,
Подымая прапор времени,
Мы — обжигатели сырых глин человечества
В кувшины времени и балакири,
Мы — зачинатели охоты за душами людей,
Воем в седые морские рога,
Скликаем людские стада —
Эго-э! Кто с нами?
Кто нам товарищ и друг?
Эго-э! Кто за нами?
Так пляшем мы, пастухи людей и
Человечества, играя на волынке.
Эво-э! Кто больше?
Эво-э! Кто дальше?
Только мы, встав на глыбу
Себя и своих имен,
Хотим среди моря ваших злобных зрачков,
Пересеченных голодом виселиц
И искаженных предсмертным ужасом,
Около прибоя людского воя,
Назвать и впредь величать себя
Председателями земного шара.
Какие наглецы — скажут некоторые,
Нет, они святые, возразят другие.
Но мы улыбнемся, как боги,
И покажем рукою на Солнце.
Поволоките его на веревке для собак,
Повесьте его на словах:
Равенство, братство, свобода,
Судите его вашим судом судомоек
За то, что в преддверьях
Очень улыбчивой весны
Оно вложило в нас эти красивые мысли,
Эти слова и дало
Эти гневные взоры.

Винovníк — Оно.
Ведь мы исполняем солнечный шепот,
Когда врываемся к вам, как
Главноуполномоченные его приказов,
Его строгих велений.
Жирные толпы человечества
Протянутся по нашим следам,
Где мы прошли.
Лондон, Париж и Чикаго
Из благодарности заменят свои
Имена нашими.
Но мы простим им их глупость.
Это дальнее будущее,
А пока, матери,
Уносите своих детей,
Если покажется где-нибудь государство.
Юноши, скачите и прячьтесь в пещеры
И в глубь моря,
Если увидите где-нибудь государство.
Девушки и те, кто не выносит запаха мертвых,
Падайте в обморок при слове «границы»:
Они пахнут трупами.
Ведь каждая плаха была когда-то
Хорошим сосновым деревом,
Кудрявой сосной.
Плаха плоха только тем,
Что на ней рубят головы людям.
Так, государство, и ты —
Очень хорошее слово со сна —
В нем есть 11 звуков,
Много удобства и свежести,
Ты росло в лесу слов:
Пепельница, спичка, окурок,
Равный меж равными.
Но зачем оно кормится людьми?
Зачем отечество стало людоедом,
А родина его женой?
Эй! Слушайте!
Вот мы от имени всего человечества
Обращаемся с переговорами
К государствам прошлого:
Если вы, о государства, прекрасны,
Как вы любите сами о себе рассказывать
И заставляете рассказывать о себе
Своих слуг,
То зачем эта пицца богов?
Зачем мы, люди, трещим у вас на челюстях
Между клыками и коренными зубами?
Слушайте, государства пространств,
Ведь вот уже три года
Вы делали вид,
Что человечество — только пирожное,
Сладкий сухарь, тающий у вас во рту;
А если сухарь запрыгает бритвой и скажет: мамочка!
Если его посыпать нами,
Как ядом?
Отныне мы приказываем заменить слова: «Милостью Божьей» —

«Милостью Фиджи».
Прилично ли Господину Земному Шару
(Да творится воля его)
Поощрять соборное людоедство
В пределах себя?
И не высоким ли холопством
Со стороны людей, как едомых,
Защищать своего верховного Едока?
Послушайте! Даже муравьи
Брызгают муравьиной кислотой на язык медведя.
Если же возразят,
Что государство пространств не подсудно,
Как правовое соборное лицо,
Не возразим ли мы, что и человек
Тоже двурукое государство
Шариков кровавых и тоже соборен.
Если государства плохи,
То кто из нас ударит палец о палец,
Чтобы отсрочить их сон
Под одеялом: н а в е к и?
Вы недовольны, о государства
И их правительства,
Вы предостерегающе щелкаете зубами
И делаете прыжки. Что ж!
Мы — высшая сила
И всегда сможем ответить
На мятеж государств,
Мятеж рабов, —
Метким письмом.
Стоя на палубе слова «надгосударство звезды»
И не нуждаясь в палке в час этой качки,
Мы спрашиваем, что выше:
Мы, в силу мятежного права,
И неоспоримые в своем первенстве,
Пользуясь охраной законов о изобретении
И объявившие себя Председателями земного шара,
Или вы, правительства
Отдельных стран прошлого,
Эти будничные остатки около боен
Двуногих быков,
Трупной влагой коих вы помазаны?
Что касается нас, вождей человечества,
Построенного нами по законам лучей
При помощи уравнений рока,
То мы отрицаем господ,
Именующих себя правителями,
Государствами и другими книгоиздательствами,
И торговыми домами «Война и К°»,
Приставившими мельницы милого благополучия
К уже трехлетнему водопаду
Вашего пива и нашей крови
С беззащитно красной волной.
Мы видим государства, павшие на меч
С отчаяния, что мы пришли.
С родиной на устах,
Обмахиваясь веером военно-полевого устава,
Вами нагло выведена война

В круг Невест человека.
А вы, государства пространств, успокойтесь
И не плачьте, как девочки.
Как частное соглашение частных лиц,
Вместе с обществами поклонников Данте,
Разведения кроликов, борьбы с сусликами,
Вы войдете под сень изданных нами законов.
Мы вас не тронем.
Раз в году вы будете собираться на годичные собрания,
Делая смотр редееющим силам
И опираясь на право союзов.
Оставляйтесь добровольным соглашением
Частных лиц, никому не нужным
И никому не важным,
Скучным, как зубная боль
У Бабушки 17 столетия.
Вы относитесь к нам,
Как волосатая ного-рука обезьянки,
Обожженная неведомым богом-пламенем,
К руке мыслителя, спокойно
Управляющей вселенной,
Этого всадника оседланного рока.
Больше того: мы основываем
Общество для защиты государств
От грубого и жестокого обращения
Со стороны общин времени.
Как стрелочники
У встречных путей Прошлого и Будущего,
Мы так же хладнокровно относимся
К замене ваших государств
Научно построенным человечеством,
Как к замене липового лаптя
Зеркальным заревом поезда.
Товарищи-рабочие! Не сетуйте на нас:
Мы, как рабочие-зодчие,
Идем особой дорогой, к общей цели.
Мы — особый род оружия.
Итак, боевая перчатка
Трех слов: Правительство земного шара —
Брошена.
Перерезанное красной молнией
Голубое знамя безволода,
Знамя ветреных зорь, утренних солнц
Поднято и развеивается над землей,
Вот оно, друзья мои!
Правительство земного шара.
Пропуск в правительство звезды:
Сун-ят-сену, Рабиндранат Тагору,
Вильсону, Керенскому

П р е д л о ж е н и я

Законь быта да сменяются
Уравнениями рока.
Персидский ковер имен государств
Да сменится лучом человечества.
Мир понимается как луч.
Вы — построение пространств,

Мы — построение времени.
Во имя проведения в жизнь
Высоких начал противоденег
Владельцам торговых и промышленных предприятий
Дать погоны прапорщика
Трудовых войск
С сохранением за ними оклада
Прапорщиков рабочих войск.
Живая сила предприятий поступает
В распоряжение мирных рабочих войск.
21 апреля 1917

ПОЭТ

Как осень изменяет сад,
Дает багрец, цвет синей меди,
И самоцветный водопад
Снегов предшествует победе,
И жаром самой яркой грезы
Стволы украшены березы,
И с летней зеленью проститься
Летит зимы глашатай — птица,
Где тонкой шалью золотой
Одет откос холмов крутой,
И только призрачны и наги
Равнины белые овраги,
Да голубая тишина
Просила слова вещуна, —
Так праздник масленицы вечной
Души отрадою беспечной
Хоронит день недолговечный,
Хоронит солнца низкий путь,
Зимы бросает наземь ткани
И, чтобы время обмануть,
Бежит туда быстрее лани.
Когда над самой головой
Восходит призрак золотой
И в полдень тень лежит у ног,
Как очарованный зверок, —
Тогда людские рощи босы
Ткут пляски сердцем умиленных
И лица лип сплетают косы
Листов зеленых.
Род человечества,
Игрою легкою дурачась, ты,
В себе самом меняя виды,
Зимы холодной смоешь начисто
Пустые краски и обиды.
Иди, весна! Зима, долой!
Греми, весеннее, трубой!
И человек, иной, чем прежде,
В своей изменчивой одежде,
Одетый облаком и наг,
Цветами отмечая шаг,
Летишь в заоблачную тишь,
С весною быстрою сам-друг,
Прославив солнца летний круг.

Широким неводом цветов
Весна рыбачкою одета,
И этот холод современный
Ее серебряных растений,
И этот ветер вдохновенный
Из полуслов, и полупения,
И узел ткани у колен,
Где кольца чистых сновидений.
Вспорхни, сосед, и будь готов
Нести за ней охапки света
И цепи дыма и цветов.
И своего я потоки,
Моря свежего взволнованней,
Ты размечешь на востоке
И посмотришь очарованней.
Сини воздуха затеи.
Сны кружились точно змеи.
Озаренная цветами,
Вдохновенная устами,
Так весна встает от сна.
Все, кто предан был наживе,
Счету дней, торговле отданных,
Счету денег и труда, —
Все сошлись в одном порыве
Любви к Деве верноподданных,
Веры в праздник навсегда.
Крик шута и вопли жен,
Погремушек бой и звон,
Мешки белые паяца,
Умных толп священный гнев,
Восклицали: Дева — Цаца!
Восклицали нараспев,
В бурных песнях опьянев.
Двумя занятая лавка,
Темный тополь у скамейки.
Шалуний смех, нечаянная давка,
Проказой пролитая лейка.
В наряде праздничном цыган,
Едва рукой касаясь струн,
Ведет веселых босоножек.
Шалун,
Черноволосый, черномазый мальчуган
Бьет тыквою пустой прохожих.
Глаза и рот ей сделал ножик.

Она стучит, она трещит,
Она копье и ловкий щит.
Потоком пляски пробежали
В прозрачных одеяньях жены.
«Подруги, верно ли? — Едва ли,
Что рядом пойман леший сонный?
Подруги, как мог он в веселия час
Заснуть, от сестер отлучась? —
Прости, дружок, ну, добрый путь,
Какой кисляй, какая жуть!»
И вот, наказанный щипками,
Бежит неловкими прыжками
И скрыться от сестер стремится,
Медведь, и вдруг свободнее, чем птица,
Долой от злых шалуний мчится.
Волшебно-праздничною рожей,
Губами красными сверкнув,
Толпу пугает чернокожий,
Копье рогожей обернув.
За ним с обманчивой свободой
Рука воздушных продавщиц,
Темнея солнечной погодой,
Корзину держит овощей.
Повсюду праздничные лица
И песни смуглых скрипачей.
Среди недолгой тишины
Игра цветами белены.
Подведены, набелены,
Скакали дети небылицы.
Плясали черти очарованно,
Как призрак с призраком прикованные,
Как будто кто-то ими грезит,
Как будто видит их во сне,
Как будто гость замирный лезет
В окно красавице весне.
Слава смеху! Смерть заботе!
Из знамен и из полотен,
Что качались впереди,
Смех, красиво беззаботен,
С осьминогом на груди,
Выбегает, смел и рьян, —
Жрец проделок и буян.
Пасть кита несут, как двери,
Отворив уста широко,
Два отшельника-пророка,
В глуби спрятаны, как звери,
Спорят об умершей вере.
Снег за снегом,
Все летит к вере в прелести и негам.
Вопит задумчиво волынка,
Кричит старик «кукареку»,
И за снежинкою снежинка
Сухого снега разноцветного
Садилась вьюга на толпу
Среди веселья беззаветного.
Одетый бурной шкурой волка,
Проходит воин, медь и щит.

Жаровней-шляпой богомолка
Старушка набожных смешит.
Какие синие глаза!
Сошли ли наземь образа —
Дыханьем вечности волнуя,
Идут сквозь праздник поцелуя
Священной живописью храма,
Чтобы закрыл глаза безбожник,
(Как) дева нежная ислама,
Иль в руки кисти взял художник?
«Скажи, соседка, — мой Создатель! —
Кто та живая Богоматерь?» —
«Ее очами теньевыми
Был покорен страстей язык,
Ее шептать святое имя
Род человеческий привык».
Бела, белее изваяния,
Струя молитвенный покой,
Она, божественной рукой,
Идет, приемля подаяние.
И что ж! И что ж! Какой злодей
Ей дал вожатого шута!
Она стыдится глаз людей,
Ее занятие — нищета!
Но нищенки нездешний лик,
Как небо синее, велик.
Казалось, из белого камня изваян
Поток ее белого платья,
О, нищенка дальних окраин,
Забывшая храм Богоматерь!
Испуг. Молчат...
И белым светом залита,
Перед видением толпа детей, толпа
девчат.
Но вот веселие окрепло.
Ветер стона, хохот пепла,
С диким ревом краснокожие
Пробежали без оглядки,
За личинами прохожие
Скачут в пляске и присядке.
И за ней толпа кривляк,
С писком плача, гик шутов,
Вой кошачий, бой котов,
Пролетевшие по улице,
Хохот ведьмы и скотов,
Человек-верблюд сутулится,
Говор рыбы, очи сов,
Сажка плачущих усов,
На телеге красный рак,
С расписными волосами,
В харе святочной дурак
Бьет жестяною в бочонок,
Ташит за руку девчонок.
Мокрой сажки непогода,
Смоляных пламен костры,
Близорукие очки текут копотью по лицам,
По кудрявых влас столицам.

И в ночной огнистой чаре,
 В общей тяге к небылицам
 Дико блещущие хари,
 Лица цвета кумача
 Отразились, как свеча,
 Среди тысячи зеркал,
 Где огонь, как смерть, плескал.
 Смеху время! Звездам час!
 Восклицали, ветром мчась.
 И копыта упорных снежинок,
 Упавших на пол мостовой.
 Скамья. Голо выбритый иннок
 Вдвоем с черноокой женой.
 Как голубого богомольца,
 Качались длинных кудрей кольца,
 И полночь красным углем жег
 В ее прическе лепесток.
 И что ж! Глаза упорно-синие
 Горели радостью уныния
 И, томной роскоши полны,
 Ведут в загадочные сны.
 Но, полна метели, свободы от тела,
 Как очи другого, не этого лика,
 Толпа бесновалась, куда-то летела,
 То бела, как призрак, то смугла и дика.
 И около мертвых богов,
 Чьи умерли рано пророки,
 Где запады — с ними востоки,
 Сплетался усталый ветер шагов,
 Забывший дневные уроки.
 И, их ожерельем задумчиво мучая
 Свой давно уж измученный ум,
 Стоял у стены вечный узник созвучия,
 В раздоре с весельем и жертвенник дум.
 Смотрите, какою горой темноты,
 Холмами, рекою, речным водопадом
 Плащ, на землю складками падая,
 Затмил голубые цветы,
 В петлицу продетые Ладою.
 И бровь его, на сон похожая,
 На дикой ласточки полет,
 И будто судорогой безбожия
 Его закутан гордый рот.
 С высокого темени волосы падали
 Оленей сбесившимся стадом,
 Что, в небе завидев врага,
 Сбегает, закинув рога,
 Волнуясь, беснуясь морскими волнами,
 Рогами друг друга тесня,
 Как каменной липой на темени,
 И черной доверчивой мордой
 Все дрожат, дорожа и пылинкою времени,
 Бросают сердца вожжаку
 И грудой бегут к леднику, —
 И волосы бросились вниз по плечам
 Оленей сбесившихся стадом,
 По пропастям и водопадам.

Ночным табуном сумасшедших оленей,
 С веселием страха, быстрее, чем птаха!
 Таким он стоял, сумасшедший и гордый
 Певец (голубой темноты строгий кут,
 Морскою волною обвил его шею измятый
 лоскут).

И только алмаз Кизил-э
 Зажег красноватой воды
 Звездой очарованной, к булавке
 прикованной,

Плаща голубые труды,
 Девичьей душой застрахованной.
 О девушка, рада ли,
 Что волосы падали
 Рекой сумасшедших оленей,
 Толпою в крутую и снежную пропасть,
 Где белый белел воротничок?
 В час великий, в час вечерний,
 Ты, забыв обет дочерний,
 Причесала эти волосы,
 Крылья дикого орлана,
 Наклонясь, как жемчуг колоса,
 С голубой душою панна.
 И как ветер делит волны,
 Свежей бури песнью полный,
 Первой чайки криком пьяный, —
 Так скользил конец гребенки
 На других миров ребенке,
 Чьи усы темнеют нивой
 Пашни умной и ленивой.
 И теперь он не спал, не грезил и не жил,
 Но, багровым лучом озаренный,
 Узор стен из камней голубых
 Черными кудрями нежил.
 Он руки на груди сложил,
 Прижатый к груди камней призрак,
 Из жизни он бежал, каким-то светом
 привлеченный,

Какой-то грезой удивленный,
 И тело ждало у стены
 Его души шагов с вершин,
 Его обещанного спуска,
 Как глина, полная воды,
 Но без цветов — пустой кувшин
 Без запаха и чувства.
 У ног его рыдала русалка. Она,
 Неясным желаньем полна,
 Оставила шум колеса
 И пришла к нему, слыхала чьи
 Песни вечера не раз.
 Души нежные русалочки
 Покорял вечерний час.
 И забыв про ночные леса,
 И мельника с чертом божбу,
 И мельника небу присягу,
 Глухую его ворожбу,
 И игор подводных отвагу.

Когда рассказом звездным вышит
 Пруда ночного черный шелк
 И кто-то тайну мира слышит,
 Из мира слов на небо вышед,
 С ночного неба землю видит
 И ждет, к себе что кто-то выйдет,
 Что нежный умер и умолк.
 Когда на камнях волос чешет
 Русалочий прозрачный пол
 И прячется в деревьях липы,
 Конь всадника вечернего опешит,
 И только гулкий голос выпи
 Мычит на мельнице, как вол,
 Утехой тайной сердце тешит
 Усталой мельницы глагол,
 И все порука от порока.
 Лишь в омуте блеснет морока,
 И сновидением обмана
 Из волн речных выходит панна
 И, горделива и проста,
 Откроет дивные уста.
 Поет про очи синие, исполненные прелести,
 Что за паутиной лучей,
 И про обманчивый ручей,
 Сокрыт в неясном шелесте.
 Тогда хотели звезды жгучие
 Соединить в одно созвучие
 И смуглую веру воды,
 Веселые брызги русалок,
 И мельницы ветхой труды,
 И дерево, полное галок,
 И девы ночные виды.
 И вот, одинока, горда,
 Отправилась ты в города.
 При месяце белом
 Синеею телом
 Пугает людей. Стучится в ворота
 И входит к нему.
 В душе у девы что-то,
 Неясное уму.
 Но сердце вещее не трогали
 Ночные барышни и щеголи,
 Всегда их улицы полны
 И густо ходят табуны.
 Русалка, месяца лучами —
 Невеста в день венца,
 Молчанья полными глазами,
 Краснея, смотрит на певца.
 Глаза ночей. Они зовут и улетают
 Туда, в отчизну лебедей,
 И одуванчиком сияют
 В кругах измученных бровей,
 И нежно-нежно умоляют.
 «Как часто мой красивый разум,
 На мельницу седую приходя,
 Ты истязал своим рассказом
 О празднике научного огня.

Ведь месяцы сошли с небес,
 Запутав очи в черный лес,
 И, обученные людскому бегу,
 Там водят молнии телегу
 И толпами возят людей
 На смену покорных коней.
 На белую муку
 Размолот старый мир
 Работою рассудка,
 И старый мир — он умер на скаку!
 И над покойником синеет незабудка,
 Реки чистоглазая дочь.
 Над древним миром уже ночь!
 Ты истязал меня рассказом,
 Что с ним и я, русалка, умерла,
 И не река девичьим глазом
 Увидит времени орла.
 Отец искусного мученья,
 Ты был жесток в ночной тиши,
 Несу венок твоему пенью,
 В толпу поклонниц запиши!»
 Молчит. Руками обнимая,
 Хватает угол у плаща
 И, отшатнувшись и немая,
 Вдруг смотрит молча, трепеща.
 «Отец убийц! Отец убийц —
 палач жестокий!»

А я, по-твоему, — в гробу?
 И раки кушают меня,
 Клешнею черной обнимая?
 Зачем, чертой ночной мороки
 Порывы первые ломая,
 Ты написал мою судьбу?
 Как хочешь назови меня:
 Собранием лучей,
 Что катятся в окно,
 Ручей-печаль, чей бег небесен,
 Иль *нет* из да — в долине песен,
 Иль разум вод — сквозь разум чисел,
 Где синий реет коромысел, —
 Из небытия людей в волне
 Ты вынул ум, а не возвысил
 За смертью дремлющее «но».
 Или игрой ночных очей,
 (Всегда жестоких и коварных) —
 На лоне ночи светозарных,
 И омутом, где всадник пьет,
 Иль месяца лучом, что вырвался из
 скважин,
 Иль мне быть сказкой суждено?
 Но пощади меня! Отважен,
 Переверни концом копье!»
 Тогда рукою вдохновенной
 На Богоматерь указал.
 «Вы сестры. В этом нет сомнений.
 Идите вместе, — он сказал. —
 Обеим вам на нашем свете

Среди людей не знаю места.
(Невеста вод и звезд невеста).
Но, взявшись за руки, идите
Речной волной бежать сквозь сети
Или нести созвездий нити
В глубинах темного собора
Широкой росписью стены,
Или жилищами волны
Скитаться вы обречены,
Быть божевами наяву
И в белом храме и в хлеву,
Жить нищими в тени забора,
Быть в рубище чужом и грязном,
Волною плыть к земным соблазнам,
И быть столицей насекомых,
Блестя в божественные очи,
Спать на земле и на соломах,
Когда рука блистает ночи.
В саду берез, в долине вздохов
Иль в хате слез и странных охов —
Поймите, вы везде изгнанницы,
Вам участь горькая останется
Везде слышать: «Позвольте кланяться».
По белокаменным ступеням
Он в сад сошел и встал под Водолеем.
«Клянемся, клятве не изменим, —
Сказал он, руку подымая,
Сорвал цветок и дал обеим, —
Сколько тесных дней в году,
Стольких воль повторным словом
Я изгнанниц поведу
По путям судьбы суровым».
И призраком ночной семьи
Застыли трое у скамьи.

16—19 октября 1919, 1921

АЛЕШЕ КРУЧЕНЫХ

Игра в аду и труд в раю —
Хорошеуки первые уроки.
Помнишь, мы вместе
Грызли, как мыши,
Непрозрачное время?
Сим победиши!

26 октября 1920

СЛОВО О ЭЛЬ

Когда судов широкий вес
Был пролит на груди,
Мы говорили: видишь, лямка
На шее бурлака.
Когда камней бесился бег,
Листом в долину упадая,
Мы говорили — то лавина.
Когда плеск волн, удар в моржа,
Мы говорили — это ласты.
Когда зимой снега хранили

Шаги ночные зверолова,
Мы говорили — это лыжи.
Когда волна лелеет челн
И носит ношу человека,
Мы говорили — это лодка.
Когда широкое копыто
В болотной топи держит лося,
Мы говорили — это лапа.
И про широкие рога
Мы говорили — лось и лань.
Через осипший пароход
Я увидел кривую лопасть:
Она толкала тяжесть вод,
И луч воды забыл, где пропасть.
Когда доска на груди воина
Ловила копья и стрелу,
Мы говорили — это латы.
Когда цветов широкий лист
Облавою ловит лёт луча,
Мы говорим — протяжный лист.
Когда умножены листья,
Мы говорили — это лес.
Когда у ласточек протяжное перо
Блеснет, как лужа ливня синего,
И птица льется лужей ноши,
И лег на лист летуны вес,
Мы говорим — она летает,
Блестая глазом самозванки.
Когда лежу я на лежанке,
На ложе лога на лугу,
Я сам из тела сделал лодку,
И лень на тело упадает.
Ленивец, лодырь или лодка, кто я?
И здесь и там пролита лень.
Когда в ладонь сливались пальцы,
Когда не движет легот листья,
Мы говорили — слабый ветер.
Когда вода — широкий камень,
Широкий пол из снега,
Мы говорили — это лед.
Лед — белый лист воды.
Кто не лежит во время бега
Звериным телом, но стоит,
Ему название дали — люд.
Мы воду черпаем из ложки.
Он одинок, он выскочка зверей,
Его хребет стоит, как тополь,
А не лежит хребтом зверей,
Прямостоячее двуногое,
Тебя называли через люд.
Где лужей пролились пальцы,
Мы говорили — то ладонь.
Когда мы легки, мы летим.
Когда с людьми мы, люди, легки, —
Любим. Любимые — людимы.
Эль — это легкие Лели,
Точек возвышенный ливень,

Эль — это луч весовой,
 Воткнутый в площадь лады.
 Нить ливня и лужа.
 Эль — путь точки с высоты,
 Остановленный широкой
 Плоскостью.
 В любви сокрыт приказ
 Любить людей,
 И люди — те, кого любить должны мы.

Матери ливнем любимец —
 Лужа-дитя.
 Если шириною площади остановлена
 точка — это Эль.
 Сила движения, уменьшенная
 Площадью приложения, — это Эль.
 Таков силовой прибор,
 Скрытый за Эль.
 Начало 1920

* * *

На родине красивой смерти — Машуке,
 Где дула войскового дым
 Обвил холстом пророческие очи,
 Большие и прекрасные глаза,
 И белый лоб широкой кости, —
 Певца прекрасные глаза,
 Чело прекрасной кости
 К себе на небо взяло небо,
 И умер навсегда
 Железный стих, облитый горечью и злостью.
 Орлы и ныне помнят
 Сражение двух желез,
 Как небо рокотало
 И вспыхивал огонь.
 Пушек облаков тяжелый выстрел
 В горах далече покотился
 И отдал честь любимцу чести,
 Сыну земли с глазами неба.
 И молния синею веткой огня
 Блеснула по небу
 И кинула в гроб травяной
 Как почести неба.
 И загрохотал в честь смерти выстрел тучи
 Тяжелых гор.
 Глаза убитого певца
 И до сих пор живут не умирая
 В туманах гор.
 И тучи крикнули: «Остановитесь,
 Что делаете, убийцы?» — тяжелый голос прокатился.
 И до сих пор им молятся,
 Глазам
 Во время бури.
 И были вспышки гроз
 Прекрасны, как убитого глаза.
 И луч тройного бога смерти
 По зеркалу судьбы
 Блеснул — по Ленскому и Пушкину, и брату в небесах.
 Певец железа — он умер от железа.
 Завяли цветы пророческой души.
 И дула дым священником
 Пропел напутственное слово,
 А небо облачные почести
 Воздало мертвому певцу.
 И донныне во время бури
 Горец говорит:

«То Лермонтова глаза».
Стоусто небо застонало,
Воздавши воинские почести,
И в небесах зажглись, как очи,
Большие серые глаза.
И до сих пор живут среди облаков,
И до сих пор им молятся олени,
Писателю России с туманными глазами,
Когда полет орла напишет над утесом
Большие медленные брови.
С тех пор то небо серое —
Как темные глаза.
Октябрь 1921

БУРЛЮК

С широкою кистью в руке ты бегал рысью
И кумачовой рубахой
Улицы Мюнхена долго смущал,
Краснощеким пугая лицом.
Краски учитель
Прозвал тебя
«Буйной кобылой
С черноземов России».
Ты хохотал,
И твой трясся живот от радости буйной
Черноземов могучих России.
Могучим «хо-хо-хо!»
Ты на все отвечал, силы зная свои,
Одноглазый художник,
Свой стеклянный глаз темной воды
Вытирая платком носовым и говоря: «Д-да», —
Стеклом закрывая
С черепаховой ручкой.
И, точно бурав,
Из-за стеклянной брони, из-за окопа
Внимательно рассматривал соседа,
Сверлил собеседника, говоря недоверчиво: «Д-да».
Вдруг делался мрачным и скорбным.
Силу большую тебе придавал
Глаз одинокий.
И, тайны твоей не открыв,
Что мертвый стеклянный шар
Был товарищем жизни, ты ворожил.
Противник был в чарах воли твоей,
Черною, мутною бездной вдруг очарован.
Братья и сестры, сильные хохотом, все великаны,
С рассыпчатой кожей,
Рыхлой муки казались мешками.
Перед невидящим глазом
Ставил кружок из стекла
Оком кривой, могучий здоровьем художник.
Разбойные юга песни порою гремели
Через рабочие окна, галка влетала — увидеть, в чем дело.
И стекла широко звенели
На Бурлюков «хо-хо-хо!».
Горы полотен могучих стояли по стенам.

Кругами, углами и кольцами
Светились они, черный ворон блестел синим клюва углом.
Тяжко и мрачно багровые и рядом зеленые висели холсты,
Другие ходили буграми, как черные овцы, волнуясь,
Своей поверхности шероховатой, неровной —
В них блестили кусочки зеркал и железа.
Краску запекшейся крови
Кисть отлагала холмами, оспой цветною.
То была выставка приемов и способов письма
И трудолюбия уроки,
И было все чарами бурлючьего мертвого глаза.
Какая сила искалечила
Твою непризнанную мощь
И дерзкой властью обеспечила
Слова: «Бурлюк и подлый нож
В грудь бедного искусства»?
Ведь на «Иоанне Грозном» шов —
Он был заделан позже густо —
Провел красиво Балашов.
Россия, расширенный материк,
И голос Запада громадно увеличила,
Как будто бы донесся крик
Чудовища, что больше в тысячи раз.
Ты, жирный великан, твой хохот прозвучал по всей России,
И стебель днепровского устья, им ты зажат был в кулаке,
Борец за право народа в искусстве титанов,
Душе России дал морские берега.
Странная ломка миров живописных
Была предтечею свободы, освобождением от цепей.
Так ты шагало, искусство,
К песни молчания великой.
И ты шагал шагами силача
В степях глубокожирных
И хате подавал надежду
На купчую на земли,
Где золотились горы овинов,
Наймитам грусти искалеченным.
И, колос устья Днепра,
Комья глины людей
Были послушны тебе.
С великанским сердца ударом
Двигал ты глыбы волн чугуна
Одним своим жирным хохотом.
Песни мести и печали
В твоём голосе звучали.
Долго ты ходы точил
Через курган чугунного богатства,
И, богатырь, ты вышел из кургана
Родины древней твоей.
Осень 1921

ОДИНОКИЙ ЛИЦЕДЕЙ

И пока над Царским Селом
Лилось пенье и слезы Ахматовой,
Я, моток волшебницы разматывая,
Как сонный труп, влачился по пустыне,

Где умирала невозможность,
Усталый лицедей,
Шагая напролом.
А между тем курчавое чело
Подземного быка в пещерах темных
Кроваво чавкало и кушало людей
В дыму угроз нескромных.
И волей месяца окутан,
Как в сонный плащ, вечерний странник
Во сне над пропастями прыгал
И шел с утеса на утес.
Слепой, я шел, пока
Меня свободы ветер двигал
И бил косым дождем.
И бычью голову я снял с могучих мяс и кости
И у стены поставил.
Как воин истины я ею потрясал над миром:
Смотрите, вот она!
Вот то курчавое чело, которому пылали раньше толпы!
И с ужасом
Я понял, что я никем не видим,
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!
Конец 1921 — начало 1922

УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК. О СЛОВАХ, ГОРОДАХ И НАРОДАХ

Разговор 1

Учитель. Правда ли, ты кое-что сделал?

Ученик. Да, учитель. Вот почему я не так прилежно посещаю твои уроки.

Учитель. Что же ты сделал? Расскажи!

Ученик. Видишь ли, известно, что слова склоняются по падежам своим концом — ты мне должен простить, что я ввожу в общество застенчивых молодых людей из русского, не слишком почитаемого нами языка. Но не скучная ли это вещь?

Учитель. Нет, нет, нисколько. Продолжай.

Ученик. Слыхал ли ты, однако, про внутреннее склонение слов? Про падежи внутри слова? Если родительный падеж отвечает на вопрос «откуда», а винительный и дательный на вопрос «куда» и «где», то склонение по этим падежам основы должно придавать возникшим словам обратные по смыслу значения. Таким образом словародичи должны иметь далекие значения. Это оправдывается. Так, *бобр* и *бобр*, означая безобидного грызуна и страшного хищника и образованные винительным и родительным падежами общей основы «бо», самым строением своим описывают, что бобра следует преследовать, охотиться за ним как за добычей, а бобра следует бояться, так как здесь сам человек может стать предметом охоты со стороны зверя. Здесь простейшее тело изменением своего падежа изменяет смысл словесного построения. В одном слове предписывается, чтобы действие боя было направлено на зверя (винительный — куда?), а в другом слове указывается, что действие боя исходит из зверя (родительный — откуда?).

Бег бывает вызван боязнью, а *бог* — существо, к которому должна быть обращена боязнь. Также слова *лес* и *лысый* или еще более одинаковые слова *лысина* и *лесина*, означая присутствие и отсутствие какой-либо растительности (ты знаешь, что значит *лысая гора*? Ведь лысыми горами зовутся лишенные леса горы или головы), возникли через изменение направления простого слова *ла* склонением его в родительном (лысый) и дательном (лес) падежах. *Лес* есть дательный падеж, *лысый* — родительный. Как и в других случаях, *е* и *ы* суть доказательства разных падежей одной и той же основы. Место, где исчезнул лес, зовется лысиной. Также *бык* есть то, откуда следует ждать удара, а *бок* — то место, куда следует направить удар.

Учитель. Не хочешь ли ты намекнуть на мою плешь? Это старо.

Ученик. Нет. Время, в течение которого лес льнет в небеса и растет, неподвижный и мертвый зимой, зовется *лето*. Ты обидчив, учитель. Я же заносчив.

Так, если взять пару *вол* и *вал*, то действие поводырства направлено на ручного вола, которого ведет человек, и исходит из вала, который водит по реке человека и лодку. Вот слова, обратные по значению: *вес* и *высь* (вес никогда не бывает направлен в высь) — в них те же звуки *ы* и *е*, придающие разный смысл. Точно так же (глаголы *еду* и *иду*) начинаются дательным и родительным падежом основы «я»; дательный падеж будет «е», родительный — «и». Они означают, что действие то исходит от меня (родительный — откуда), когда я пеш, то покоится во мне (дательный — где), когда я двигаюсь чужой силой.

Учитель. Не сохранились ли простейшие слова в нашем языке в предлогах?

Ученик. Да. При этом простейший язык видел только игру сил. Может быть, в древнем разуме силы просто звенели языком согласных. Только рост науки позволит отгадать всю мудрость языка, который мудр потому, что сам был частью природы.

Учитель. Что же ты хотел сказать в первой части своих слов?

Ученик. Видишь ли, я отметил, что словесное нутро также имеет склонение по падежам. Склоняясь, иногда немая основа придает своему смыслу разные направления и дает слова, отдаленные по значению и похожие по звуку.

Учитель. Еще что ты хочешь сказать?

Ученик. Ты хочешь знать? Послушай: где тайная причина сложнее и туже завязана в узел мнимого случая и неразумия, чем в расселении по коре, или коже, земли городов?

Учитель. Громко! Но не искусно.

Ученик. Это обмолвка. В эту пустыню разума никто не внес общего закона и порядка. И вот я сюда бросаю луч наблюдения и даю правило, позволяющее найти место, где в диких ненаселенных странах возникнут столицы.

Учитель. Кажется, твоя главная находка — это способы произносить себе пышные похвалы.

Ученик. Это мимоходом. И отчего же не сделать за других то, что они не делают по небрежности или ленивому настроению?

Впрочем, сам суди: я нашел, что города возникают по закону определенного расстояния друг от друга, сочетаясь в простейшие чертежи, так что лишь одновременное существование нескольких чертежей создает кажущуюся путаницу и неясность. Возьми Киев. Это столица древнего русского государства. На этом пути от Киева кругом него расположены: 1) Византия, 2) София, 3) Вена, 4) Петербург, 5) Царицын. Если соединить чертой эти города, то кажется, что Киев расположен в середине паутины с одинаковыми лучами к четырем столицам. Это замечательное расстояние города-средины до городов дуги равно земному полупоперечнику, деленному на 2π . Вена на этом расстоянии от Парижа, а Париж от Мадрида.

Также с этим расстоянием (шагом столиц) славянские столицы образуют два четвероугольника. Так, столицы некогда или сейчас Киев — С.-Петербург — Варшава — София — Киев образуют одну равностороннюю ячейку, а города София — Варшава — Христиания — Прага — София — другую славянскую ячейку. Чертежи этих двух великих клеток замкнутые.

Таким образом болгары, чехи, норвежцы, поляки жили и возникали, следуя разумному чертежу двух равносторонних косоугольных клеток с одной общей стороной. И в основе их существования, их жизни, их государств лежит все же стройный чертеж. Не дикая быль, а силы земли построили эти города, воздвигли дворцы. Не следует ли искать новые законы их постижения?

Таким образом столицы и города возникнут кругом старого, по дуге круга с лучом $R/2\pi$, где R — земной полупоперечник.

Людскому порядку не присуща эта точность, достойная глаз Лобачевского. Верховные силы вызвали к жизни эти города, расходясь многоугольником сил.

Учитель. Но дальше ты нашел ты?

Ученик. Видишь ли, я думаю о действии будущего на прошлое. Но разве можно с таким грузом книг, какой есть у старого человечества, думать о таких вещах! Нет, смертный, смиренно потупи взгляд. Где великие уничтожители книг? По их волнам нельзя ходить, как по материку незнания!

Учитель. Еще что?

Ученик. Еще? Видишь ли, я хотел прочесть письма, вырезанные судьбой на свитке человеческих дел.

Учитель. Что это значит?

Ученик. Я не смотрел на жизнь отдельных людей; но я хотел издали, как гряду облаков, как дальний хребет, увидеть весь человеческий род и узнать, свойственны ли волнам его жизни мера, порядок и стройность.

Учитель. И что же ты нашел?

Ученик. Я нашел несколько истин.

Учитель. Какие?

Ученик. Я искал правила, которому подчинялись народные судьбы. И вот я утверждаю, что года между началами государств кратны 413.

Что 1383 года отделяют паденья государств, гибель свобод.

Что 951 год разделяет великие походы, отраженные неприятелем. Это главные черты моей повести.

Учитель. Здесь мне слышатся важные истины.

Ученик. Это еще не все. Я вообще нашел, что время z отделяет подобные события, причем $z=(365+48)u$, где u может иметь положительные и отрицательные значения.

Вот те значения z , которыми я воспользуюсь:

$x=1$	$y=-4$	$z=173$
$x=1$	$y=-1$	$z=317$
$x=<1>$	$y=0$	$z=365$
$x=1$	$y=1$	$z=413$
$x=1$	$y=2$	$z=461$
$x=3$	$y=<-1>$	$z=951$
$x=3$	$y=2$	$z=1383$

Срок 951 год связал великие мусульманские походы к Пуатье и Вене, отраженные франком Карлом Мартеллом и русским Яном Собеским. Эти походы были в 732 и 1683 году. Также грозные удары гунно-татарской силы о северный запад, удары Аттилы и Тамерлана, отраженные и встреченные Аэцием и Баязетом, были в 451 и 1402, через 951 год.

Поход Карла XII к Полтаве 1709 года за 951 год до себя имел арабов, предпринявших в 758 неудачный морской поход к Китаю.

Было видно, что 951 есть $(317) \times 3$. В 1588 был поход Медины Сидонии, испанца, к берегам Англии. В 1905 — поход Ро(ж)ественского. Между ними прошло 317 лет, или треть монголо-гуннского и турко-арабского срока поражений.

За 317 лет до 1588 Людовик (IX) потерпел поражение у берегов Туниса. Не значит ли это, что в 2222 году, через 317 лет после 1905, суда какого-нибудь народа потерпят крушение, быть может, у черного Мадагаскара?

У ч и т е л ь. Не было ли число 365 священным у вавилонян?

У ч е н и к. Да.

У ч и т е л ь. К каким еще случаям ты применил свой закон?

У ч е н и к. Сейчас. Я хочу только сказать, что если взять государства православия — Болгарию, Сербию, Россию — и посмотреть, сколько лет они существовали до первой утраты свободы, то окажется число лет, равное существованию Византии. Византия $395 - 1453 = 1058$; Россия $862 - 1237 = 375$; Болгария $679 - 1018 = 339$; Сербия $1050 - 1389 = 339$. $375 + 339 + 339 = 1053$. Это походит на закон сохранения силы. Государства падают тогда, когда исчерпывается сила старших государств. Наоборот, Испания $412 - 711$, Франция $486 - 1421$, Англия $449 - 1066$, Вандалы $430 - 534$, <Остготы> $493 - 555$ и <Лангобарды $568 - 774$ > существовали $299 + 935 + 617 + 104 + 62 + 206 =$ столько, сколько Рим и Византия вместе.

У ч и т е л ь. Но ты обещал еще какие-то находки.

У ч е н и к. При $y = -4$, $z = (365 - 48.4) \times 1 = 173$. Замечательно, что $(173) \times 14$ отделяет падение царской власти в Риме, 510 <до Р. Х.>, и Китае 1912. Но это в сторону.

Когда $y = +1$, то $z = (365 + 48) \times 1 = 413$.

Через 413 лет поднимаются гребни волны объединения народов. Так, в 827 году Эгберт соединил Англию, через 413 лет, в 1240 году, немецкие города объединились в Ганзу, а через еще 413 лет, в 1653 году, трудами Хмельницкого соединились Малая и Великая Русь. Что будет в 2066 году, если этот ряд волн союза не прервется?

В 1110 году русские собрались на съезд в Витичеве, а через 413 лет, в 1523 году, был присоединен последний удел.

Россия. В 1380 объединились русские области для Куликовской битвы, через 413, в 1793, — присоединение Польши.

Но уже выше было замечено, что времена, разделяющие начала государств, кратны 413 годам. Колеблясь в размерах от 413 до 4130 лет, эти времена относятся друг к другу как простые целые числа 1, 2, 3 (...) 7, 8, 9, 10. Время 1239, протекшее между началом Франции, 486, и началом Рима, 753, есть $(413) \times 3$.

Между началом Франции и Нормандии, 899, прошло $(413) \times 1$. Между началом Рима, 753, и началом Египта, 3643, прошло 2890 лет, или $(413) \times 7$. Год начала Египта настолько достоверен, что приведен в словарях (см. словарь Павленкова).

Францию и Египет отделяет $(413) \times 10$ лет.

Начало Австрии, 976 год, отделено двумя 413 от начала готского государства, 150 год.

$(413) \times 1$ отделяет Элладу, 776 год, и Босфорское царство, 363; Германию, 843, и Вандальское царство, 430; Россию, 862, и Англию, 449 год. У Паркера приводится летописи

сец, относящий основание Китая к 2852 году. Следует заметить, что 2855 год отделен от начала Англии 3304 годами, или $(413) \times 8$, а от начала России — 3717 годами: $(413) \times 9$.

Что же касается до стран, возникающих путем восстания из старых могуществ, то время z , их отделяющее, есть $(365 + 2 \times 48) \times 1 = 461$. Этим сроком отделены два союзных государства, Швейцария и Америка. Первое свергло мощь Австрии в 1315, а второе — мощь Англии в 1776 году. Точно так же Болгария освободилась от Византии в 679, а Португалия от Испании в 1140 году. Япония — 660, Корея — 1121.

Начало Западной Римской империи, 800, отделено 461 годом от начала Восточной Римской империи, 1261.

В 1591 году освободилась Голландия, следовательно, в 2052 году возможно восстание молодой окраины.

У ч и т е л ь. Не хочешь ли ты составить роспись того, что случится в течение 1000 лет, идущих к нам?

У ч е н и к. Предвидение будущего не отрицается этим учением. За этими числами ясна судьба, как за собранной в складки мокрой тканью — тело.

У ч и т е л ь. Больше ты не знаешь применений своих правил?

У ч е н и к. Нет, еще есть. При $y=0$, $z=365+48 \times 0=365$; если $x=8$, то $z=2920$. Этот срок отделяет начало Египта, 3643, и падение Израиля, 723 год, а также освобождение Египта от власти гигсов, 1683, и завоевание России монголами, 1237 год, т.е. события обратного значения.

Если Византия освободилась от Рима в 393 году, то освобождение Америки произошло через $(365+48 \times 3) \times 3=1383$, в 1776 году.

Судьба! Не ослабла ли твоя власть над человеческим родом, оттого что я похитил тайный свод законов, которым ты руководишься, и какой ждет меня утес?

У ч и т е л ь. Бесцельная похвальба. Число 365 мне ясно; это частное времен года и дня. 48 — нет. Но чем ты объяснишь присутствие этого числа в земных делах? Кажалось, им нет никакого дела друг до друга. Но все же твой закон совсем не кажется мне тенью.

У ч е н и к. На силах должны были отразиться сроки вращения, а мы — дети сил.

У ч и т е л ь. Красиво.

У ч е н и к. Не отрицаю. Высший источник земного сам подает пример точности. Наука о земном делается главой науки о небесном. Но если $y=2$, а $x=3$, то $z=(365+48 \times 2) \times 3=1383$. Паденья государств разделены этим сроком.

Испания	711	Египет	672
Россия	1237	Карфаген	146
Вавилон	587	Авары	796
Иерусалим	70	Византия	1453
Самария.....	6 по Р. Хр.	Сербия	1389
Индия	317	Англия	1066
Израиль	723	Корея.....	660
Рим	476	Индия	1858
Гунны	142	Индия	1526
Египет	1517	Иудея	134
Персия	226	Корея.....	1609

Покорению Новгорода и Вятки, 1479 и 1489 гг., отвечают походы в Дакию, 96—106. Завоеванию Египта в 1250 году соответствует падение Пергамского царства в 133 году.

Половцы завоевали русскую степь в 1093 году, через 1383 года после падения Самниума в 290 году.

Но в 534 году было покорено царство Вандалов; не следует ли ждать в 1917 году падения государства?

У ч и т е л ь. Целое искусство. Но как ты достиг его?

У ч е н и к. Ясные звезды юга разбудили во мне халдеянина. В день Ивана Купала я нашел свой папоротник — правило падения государств. Я знаю про ум материка, несколько не похожий на ум островитян. Сын гордой Азии не мирится с полуостровным рассудком европейцев.

У ч и т е л ь. Ты говоришь как дитя. Но еще что ты думал в это время?

У ч е н и к. Я думал, Моране или Весне служит русское искусственное слово. Ты помнишь имена этих славянских богинь?

Смотри, вот листки, где я записывал свои мгновенные мысли.

«В нашей жизни есть ужас». I

«В нашей жизни есть красота». II

Д о к а з ы в а е т	II	I
Арцыбашев		+
Мережковский		+
Андреев		+
Куприн		+
Ремизов (насекомое)		+
Сологуб		+
Народная песнь	+	

Следовательно, писатели единогласны, что русская жизнь есть ужас. Но почему не согласна с ними народная песнь?

Или те, кто пишет книги, и те, кто поет русские песни, два разных народа?

Писатели уличают: дворянство I; военных II; чиновников III; купцов IV; крестьян V; молодых сапожников VI; писателей VII.

Ал. Толстой	I						
Куприн		II					
Щедрин			III				
Островский				IV			
Бунин					V		
Алексей Ремизов						VI	
Народная песнь							VII

Следовательно, народная песнь в каком-то преступлении уличает русских писателей.

В чем же она их уличает? Во лжи? Что они мрачные лжецы?

Они начинают проповедывать. Что они проповедывают?

	Жизнь	Смерть
Сологуб (гробокопатель)		+
Арцыбашев		+
Андреев		+
Сергеев-Ценский		+
Народное слово	+	

Чем занимаются русские писатели?

Проклинает:

	Будущее	Настоящее	Прошлое
Брюсов	+		
Андреев		+	
Арцыбашев		+	
Мережковский			+

Значит, на вопрос, чем занимаются русские писатели, нужно ответить: они проклинают! Прошлое, настоящее и будущее!

Мерило вещей

	Россия	Последняя книжка	Не Россия
Писатели		+	+
Народная песнь	+		

Не отсюда ли источник проклятий?

Мережковский пророчил неудачу России, взяв на себя обязанности ворона; каково он чувствует себя?

На вопрос, что делать, отвечают и песнь сел, и русские писатели. Но какие советы дают те и другие?

	Жизнь	Смерть
Арцыбашев		+
Сологуб		+
Андреев		+
Народная песнь	+	

Наука располагает обширными средствами для самоубийств; слушайте наших советов: жизнь не стоит, чтоб жить. Почему «писатели» не показывают примера?

Это было бы любопытное зрелище.

I. Славят военный подвиг и войну.

II. Порицают военный подвиг, а войну понимают как бесцельную бойню.

	I	II
Толстой (А.Н.)		+
Мережковский		+
Куприн		+
Андреев		+
Вересаев		+
Народная песнь	+	

Почему русская книга и русская песнь оказались в разных станах?

Не есть ли спор русских писателей и песни спор Мораны и Весны?

Бескорыстный певец славит Весну, а русский писатель Морану, богиню смерти?

Я не хочу, чтобы русское искусство шло впереди толп самоубийц!

У ч и т е л ь. Но что за книга у тебя на коленях?

У ч е н и к. Крижанич. Я люблю говорить с мертвыми.

1912

НАША ОСНОВА

§ 1. Словотворчество

Если вы находитесь в роще, вы видите дубы, сосны, ели... Сосны с холодным темным синеватым отливом, красная радость еловых шишек, голубое серебро березовой чащи там, вдали.

Но все это разнообразие листвы, стволов, веток создано горстью почти неотличимых друг от друга зерен. Весь лес в будущем — поместится у вас на ладони. Слово-

творчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова. Из этих исходных точек строится слово, и новый сеятель языков может просто наполнить ладонь 28 звуками азбуки, зернами языка. Если у вас есть водород и кислород, вы можете заполнить водой сухое дно моря и пустые русла рек.

Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы «азбучных истин», и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева или закона Мозелея — последней вершины химической мысли. Общественные деятели вряд ли учитывали тот вред, который наносится неудачно построенным словом. Это потому, что нет счетоводных книг расходования народного разума. И нет путейцев языка. Как часто дух языка допускает прямое слово, простую переменную согласного звука в уже существующем слове, но вместо него весь народ пользуется сложным и ломким описательным выражением и увеличивает растрату мирового разума временем, отданным на раздумье. Кто из Москвы в Киев поедет через Нью-Йорк? А какая строчка современного книжного языка свободна от таких путешествий? Это потому, что нет науки словотворчества.

Если б оказалось, что законы простых тел азбуки одинаковы для семьи языков, то для всей этой семьи народов можно было бы построить новый мировой язык — поезд с зеркалами слов Нью-Йорк — Москва. Если имеем две соседние долины с стеной гор между ними, путник может или взорвать эту гряду гор, или начать долгий окружной путь.

Словотворчество есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка.

Заменив в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и, как путейцы, пролагаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания.

«Лысый язык» покрывает всходами свои поляны. Слово делится на чистое и на бытовое. Можно думать, что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. Но для небоведа солнце — такая же пылинка, как и все остальные звезды. И это простой быт, это случай, что мы находимся именно около данного солнца. И солнце ничем не отличается от других звезд. Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки. Так, слово *зиры* значит и звезды, и глаз: слово *зень* и глаз, и землю. Но что общего между глазом и землей? Значит, это слово означает не человеческий глаз, не землю, населенную человеком, а что-то третье. И это третье потонуло в бытовом значении слова, одном из возможных, но самом близком к человеку. Может быть, *зень* значило зеркальный прибор, отражающ(ую) площадь. Или взять два слова *ладья* и *ладонь*. Звездное, выступающее при свете сумерек, значение этого слова: расширенная поверхность, в которую опирается путь силы, как копье, ударившее в латы. Таким образом, ночь быта позволяет видеть слабые значения слов, похожие на слабые видения ночи. Можно сказать, что бытовой язык — тени великих законов чистого слова, упавшие на неровную поверхность.

Когда-то языки объединяли людей. Перенесемся в каменный век. Ночь, костры, работа черными каменными молотками. Вдруг шаги; все бросились к оружию и замерли в угрожающих осанках. Но вот из темноты донеслось знакомое имя, и сразу стало ясно: идут свои. «Свои!» — доносится из темноты с каждым словом общего языка. Язык так же соединял, как знакомый голос. Оружие — признак трусости. Если углубиться в него, то окажется, что оружие есть добавочный словарь для говорящих на другом языке — карманный словарь.

Как устрашающие одежды для иноплеменников языки заслуживают участия тигров в захолустном зверинце, кои, собрав достаточно возгласов удивления, обмениваются впечатлениями дня: «А что вы думаете?» — «Я получаю два рубля в сутки». — «Это стоит!»

Можно подумать, что наука роковым образом идет по тому пути, по которому уже шел язык. Мировой закон Лоренца говорит, что тело сплющивается в направлении, поперечном давлению. Но этот закон и есть содержание «простого имени» *Л*: значит ли

Л-имья лямку, лопасть, лист дерева, лыжу, лодку, лапу, лужу ливня, луг, лежанку — везде силовой луч движения разливается по широкой поперечной лучу поверхности, до равновесия силового луча с противосилами. Расширившись в поперечной площади, весовой луч делается легким и не падает, будет ли этот силовой луч весом моряка, лыжебежца, тяжестью судна на груди бурлака или путем капли ливня, переходящей в плоскость лужи. Знал ли язык про поперечное колебание луча, луч-вихрь? Знал ли, что

$$R \text{ делается } R \sqrt{1 - \frac{v^2}{c^2}},$$

где v — скорость тела, c — скорость света?

По-видимому, язык так же мудр, как и природа, и мы только с ростом науки учимся читать его. Иногда он может служить для решения отвлеченных задач. Так, попытаемся с помощью языка измерить длину волн добра и зла. Мудростью языка давно уже вскрыта световая природа мира. Его «я» совпадает с жизнью света. Сквозь нравы сквозит огонь. Человек живет на «белом свете» с его предельной скоростью 300 000 километров и мечтает о «том свете» со скоростью большей скорости света. Мудрость языка шла впереди мудрости наук. Вот два столбца, где языком рассказана световая природа нравов, а человек понят как световое явление, здесь человек — часть световой области.

<i>«Тот свет»</i>	<i>«Начало относительности»</i>
<i>Тело, туша</i>	<i>Тень</i>
<i>Тухнуть в смысле разложения тела</i>	<i>Тухнуть в смысле исчезания огня</i>
<i>Воскресать</i>	<i>Кресало и огниво</i>
<i>Дело, душа</i>	<i>День</i>
<i>Молодость, молодец</i>	<i>Молния</i>
<i>Грозный</i>	<i>Гроза</i>
<i>Солодка, сладость</i>	<i>Солнце (солния)</i>
<i>Сой, семья, сын, семя</i>	<i>Сиять, солнце</i>
<i>Темя, тыл, тело</i>	<i>Тиять</i>
<i>Черти</i>	<i>Черный цвет</i>
<i>Мерзость</i>	<i>Мерзнуть</i>
<i>Стыд</i>	<i>Стужа</i>
<i>Холостой</i>	<i>Холод</i>
<i>Жить</i>	<i>Жечь</i>
<i>Пекло — место грешников</i>	<i>Печь</i>
<i>Пылкий</i>	<i>Пламя</i>
<i>Горе</i>	<i>Гореть</i>
<i>Грех</i>	<i>Гореть, греть</i>
<i>Ясный ум</i>	<i>Яски (звезды)</i>
<i>Ярость</i>	<i>Яркое пламя</i>
<i>Искренний</i>	<i>Искра</i>
<i>Святой, «светик»</i>	<i>Свет</i>
<i>Злой</i>	<i>Зола</i>

Если свет есть один из видов молнии, то этими двумя столбцами рассказана молниеносно-световая природа человека, а следовательно, нравственного мира. Еще немного — и мы построим уравнение отвлеченных задач нравственности, исходя из того, что начало «греха» лежит на черном и горячем конце света, а начало добра — на свет-

лом и холодном. Черные черти — боги пекла, где души грешников, не есть ли они волны невидимого теплого света?

Итак, в этом примере языкознание идет впереди естественных наук и пытается измерить нравственный мир, сделав его главой ученья о луче.

Если мы имеем пару таких слов, как *двор* и *твор*, и знаем о слове *дворяне*, мы можем построить слово *творяне* — творцы жизни. Или, если мы знаем слово *землероб*, мы можем создать слово *времяпахарь*, *времяроб*, т.е. назвать прямым словом людей, так же возделывающих свое время, как земледелец свою почву. Возьмем такие слова: *миропахарь* или *нраво*, или *нравда* (...). Вы замечаете, как здесь, заменой *п* буквой *н*, мы перешли из области глагола *править* в область владений *нравиться*. Также возможны слова *нравитель*, *нравительство* (...).

Слову *боец* мы можем построить *поец*, *ноец*, *моец*. Именам рек *Днепр* и *Днестр* — поток с порогами и быстрый поток — можем построить *Мнепр* и *Мнестр* (Петников), быстро струящийся дух личного сознания и струящийся через преграды «пр»; красивое слово *Гнестр* — быстрая гибель; или *волестр*: народный волестр — или *огнепр* и *огнестр*, *Снепр* и *Снестр* — от сна, сниться. «Мне снился снестр...» Есть слово *я*, и есть слово *во мне*, *меня*. Здесь можем возродить (...) — разум, от которого исходит слово. Слову *вервие* мыслимо *мервие* и *мервый* — умирающий; *немервый* — бессмертный. Слово *князь* дает право на жизнь *мнязь* — мыслитель и *лнязь*, и *днязь*. Звук, похожий на звук. *Звач* тот, кто зовет. Правительство, которое хотело бы опереться только на то, что оно нравится, могло бы себя назвать *нравительством*. *Нравда* и *правда*. Слову *ветер* отвечает *петер* от глагола *петь*: «Это ветра ласковый петер...» Слову *земец* соответствует *темец*. И обратно: *земена*, *земьянин*, *земеса*; слово *бритва* дает право построить *мритва*, орудие смерти. Мы говорим: он *хитер*. Но мы можем говорить: он *битер*. Опираясь на слово *бивень*, можем сказать *хивень*. «Хивень полей — колос...».

Возьмем слово лебедь. Это звукопись. Длинная шея лебеда напоминает путь падающей воды; широкие крылья — воду, разливающуюся по озеру. Глагол *лить* дает *лебу* — проливаемую воду, а конец слова — *ядь* напоминает *черный* и *чернядь* (название одного вида уток). Стало быть, мы можем построить — *небеди*, *небязжеский*: «В этот вечер за лесом летела чета небедей».

Вы помните, какую иногда свободу от данного мира дает опечатка. Такая опечатка, рожденная несознанной волей наборщика, вдруг дает смысл целой вещи и есть один из видов соборного творчества и поэтому может быть приветствуема как желанная помощь художнику. Слово *цветы* позволяет построить *мветы*, сильное неожиданно. *Моложава*, *моложавый* дает слово *хорошава*: «хорошава весны»; «Эта осень опять холожава». <Борозда>, праздник — *морозда*, *мраздник*. Если есть *звезды*, могут быть *мнезды*. «И мнезды меня озаряют». *Чудо* и *чудеса* дает слова *худеса*, *времеса*, *судеса*, *инеса*. «Но врачесо замирной воли... и инеса седых времен, и тихеса — в них тонет поле, — и собеса моих имен». «Так инесо вторгалось в трудеса». *Полон* строит *молон*. Подобно слову *лихачи*, воины могут иметь имя *мечачи*. *Трудавец*, *груздь*, *трусть*.

Словотворчество — враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем. Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи. Словотворчество не нарушает законов языка. Другой путь словотворчества — внутреннее склонение слов. Если современный человек населяет обедневшие воды рек тучами рыб, то языководство дает право населить новой жизнью, вымершими или несуществующими словами, оскудевшие волны языка. Верим, они снова заиграют жизнью, как в первые дни творения.

§ 2. Заумный язык

Значение слов естественного, бытового языка нам понятно. Как мальчик во время игры может вообразить, что тот стул, на котором он сидит, есть настоящий, кровный конь, и стул на время игры заменит ему коня, так и во время устной и письменной речи маленькое слово *солнце* в условном мире людского разговора заменит прекрасную,

величественную звезду. Замененное словесной игрушкой, величественное, спокойно сияющее светило охотно соглашается на дательный и родительный падежи, примененные к его заместителю в языке. Но это равенство условно: если настоящее исчезнет, а останется только слово *солнце*, то ведь оно не сможет сиять на небе и согревать землю, земля замерзнет, обратится в снежок в кулаке мирового пространства. Также, играя в куклы, ребенок может искренне заливаться слезами, когда его комок тряпок умирает, смертельно болен; устраивать свадьбу двух собраний тряпок, совершенно неотличимых друг от друга, в лучшем случае с плоскими тупыми концами головы. Во время игры эти тряпочки — живые, настоящие люди, с сердцем и страстями. Отсюда понимание языка как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Люди, говорящие на одном языке, — участники этой игры. Для людей, говорящих на другом языке, такие звуковые куклы — просто собрание звуковых тряпочек. Итак, слово — звуковая кукла, словарь — собрание игрушек. Но язык естественно развивался из немногих основных единиц азбуки; согласные и гласные звуки были струнами этой игры в звуковые куклы. А если брать сочетания этих звуков в вольном порядке, например: *бобэоби* или *дыр бул щ<ы>л*, или *Манч! Манч! <или> чи брео зо!* — то такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но все-таки существующее.

Если звуковая кукла *солнце* позволяет в нашей человеческой игре дергать за уши и усы великолепную звезду руками жалких смертных, всякими дательными падежами, на которые никогда бы не согласилось настоящее солнце, то те же тряпочки слов все-таки не дают куклы солнца. Но все-таки это те же тряпочки, и как таковые они что-то значат. Но так как прямо они ничего не дают сознанию (не годятся для игры в куклы), то эти свободные сочетания, игра голоса вне слов, названы заумным языком. Заумный язык — значит находящийся за пределами разума. Сравни *Зареч<ь>е* — место, лежащее за рекой, *Задонщина* — за Доном. То, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на жизнь наряду с разумным. Но есть путь сделать заумный язык разумным.

Если взять одно слово, допустим, *чашка*, то мы не знаем, какое значение имеет для целого слова каждый отдельный звук. Но если собрать все слова с первым звуком *Ч* (чаша, череп, чан, чулок и т.д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат, и то общее значение, какое есть у этих слов, и будет значением *Ч*. Сравнивая эти слова на *Ч*, мы видим, что все они значат «одно тело в оболочке другого»; *Ч* — значит «оболочка». И таким образом заумный язык перестает быть заумным. Он делается игрой на осознанной нами азбуке — новым искусством, у порога которого мы стоим.

Заумный язык исходит из двух предпосылок:

1. Первая согласная простого слова управляет всем словом — приказывает остальным.

2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка.

Если взять слова *чаша* и *чѣботы*, то обоими словами правит, приказывает звук *Ч*. Если собрать слова на *Ч*: чулок, чѣботы, черевики, чувяк, чуни, чуп<а>ки, чехол и чаша, чара, чан, челнок, череп, чахотка, чучело, — то видим, что все эти слова встречаются в точке следующего образа. Будет ли это чулок или чаша, в обоих случаях объем одного тела ноги или воды пополняет пустоту другого тела, служащего ему поверхностью. Отсюда чара как волшебная оболочка, сковывающая волю очарованного — воду по отношению чары, отсюда чайть, то есть быть чашей для вод будущего. Таким образом *Ч* есть не только звук, *Ч* — есть имя, неделимое тело языка.

Если окажется, что *Ч* во всех языках имеет одно и то же значение, то решен вопрос о мировом языке: все виды обуви будут называться *Че* ноги, все виды чашек — *Че* воды, ясно и просто. Во всяком случае *хата* значит хата не только по-русски, но и по-египетски; *В* в индоевропейских языках означает «вращение». Опираясь на слова *хата*, *хижина*, *халупа*, *хутор*, *храм*, *хранилище*, — мы видим, что значение *<X>* — «черта преграды между точкой и движущейся к ней другой точкой». Значение *В* в вращении одной точки около другой неподвижной. Отсюда — *вир*, *вол*, *ворот*, *вьюга*, *вихрь* и много других слов. *М* — «деление одной величины на бесконечно малые части». Значение

Л — «переход тела, вытянутого вдоль оси движения, в тело, вытянутое в двух измерениях, поперечных пути движения». Например, площадь лужи и капля ливня, лодка, лямка. Значение Ш — «слияние поверхностей, уничтожение границ между ними». Значение К — «неподвижная точка, прикрепляющая сеть подвижных». Таким образом заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют.

Утверждение азбуки

Слова на Л: лодка, лыжи, ладья, ладонь, лапа, лист, лопух, лопасть, лепесток, ласты, лямка, искусство лета, луч, лог, лежанка, проливать, лить... Возьмем пловца на лодке: его вес распределяется на широкую поверхность лодки. Точка приложения силы разливается на широкую площадь, и тяжесть делается тем слабее, чем шире эта площадь. Пловец делается легким. Поэтому Л можно определить как уменьшение силы в каждой данной точке, вызванное ростом поля ее приложения. Падающее тело останавливается, опираясь на достаточно большую поверхность. В общественном строе такому сдвигу отвечает сдвиг от думской России к советской России, так как новым строем вес власти разлит на несравненно более широкую площадь носителей власти: пловец — государство — <опирается> на лодку широкого народовластия.

Итак, каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя. Что же касается гласных звуков, то относительно О и Ы можно сказать, что стрелки их значений направлены в разные стороны и они дают словам обратные значения (*ВОЙТИ* и *ВЫЙТИ*, *СОЙ* — род и *СЫЙ* — особь, неделимое; *БО* — причина и *БЫ* — желание, свободная воля). Но гласные звуки менее изучены, чем согласные.

§ 3. Математическое понимание истории. Гамма будетлянина

Мы знаем про гаммы индусскую, китайскую, эллинскую. Присущее каждому из этих народов свое понимание звуковой красоты особым звукорядом соединяет колебание струн. Все же богом каждого звукоряда было число. Гамма будетлян особым звукорядом соединяет и великие колебания человечества, вызывающие войны, и удары отдельного человеческого сердца. Если понимать все человечество как струну, то более настойчивое изучение дает время в 317 лет между двумя ударами струны. Чтобы определить это время, удобен способ изучения подобных точек. Перелистаем страницы прошлого. Мы увидим, что законы Наполеона вышли в свет через 317×4 после законов Юстиниана — 533 год. Что две империи, Германская — 1871 год, и Римская, — 31 год, основаны через 317×6 одна после другой. Борьба за господство на море острова суши Англии и Германии в 1915 году за 317×2 до себя имела великую войну Китая и Японии при Хубилай-хане в 1281 году. Русско-японская война 1905 года была через 317 лет после Англо-испанской войны 1588 года. Великое переселение народов в 376 году за 317×11 до себя имело переселение индусских народов в 3111 году эра Калиюга. Итак, 317 лет — не призрак, выдуманный больным воображением, и не бред, но такая же весомость, как год, сутки земли, сутки солнца.

Гамма состоит из следующих звеньев: 317 дней, сутки, 237 секунд, шаг пехотинца или удар сердца, равный ему во времени, одно колебание струны А и колебание самого низкого звука азбуки — У. Пехотинец германской пехоты по военному уставу должен делать 81 или 80 шагов в минуту. Следовательно, в сутки он сделает 365.317 шагов, то есть столько шагов, сколько суток содержится в 317 годах — времени одного удара струны человечества. Столько же делает ударов среднее женское сердце. Разделив это время одного шага на 317 частей, получим 424 колебания в секунду, то есть одно колебание струны А. Эта струна есть как бы ось звучащего искусства. Приняв средний удар мужского сердца в 70 ударов в минуту и допустив, что этот удар есть год, которому нужно найти день, находим день в колебании той же струны А: в среднем уда-

ре мужского сердца оно содержится 365 раз. Эта гамма сковывает в один звукоряд войны, года, сутки, шаги, удары сердца, то есть вводит нас в великое звуковое искусство будущего. Струна А в средневековом немецком строе и французском несколько не совпадает, но это не меняет положения дела. Звук У по исследованиям Щербы делает 432 колебания в секунду. Если взять ряд: 133х225 лет для колебаний материков, понимаемых как плоские струны, 317 лет для колебаний струны войны, год, 317 дней для жизни памяти и чувств, сутки, 237 секунд, 1/80 и 1/70 части минуты и 1/439 и 1/426 части секунды, — то перед нами будет цепь времен $a_1, a_2, a_3, a_4, \dots, a_{n-1}, a_n$, связанных по такому закону: a_n в 365 или в 317 раз менее a_{n-1} . Этот ряд убывающих времен и есть Гамма Будетлянина. Вообразите парня с острым и беспокойным взглядом, в руках у него что-то вроде балалайки со струнами. Он играет. Звучание одной струны вызывает сдвиги человечества через 317. Звучание другой — шаги и удары сердца, третья — главная ось звукового мира. Перед вами будетлянин со своей «балалайкой». На ней прикованный к струнам трепещет призрак человечества. А будетлянин играет, и ему кажется, что вражду стран можно заменить ворожкой струн.

Когда наука измерила волны света, изучила их при свете чисел, стало возможным управление ходом лучей. Эти зеркала приближают к письменному столу вид отдаленной звезды, дают доступные для зрения размеры бесконечно малым вещам, прежде невидимым, и делают из людей по отношению к миру отдельной волны луча полновластных божеств. Допустим, что волна света населена разумными существами, обладающими своим правительством, законами и даже пророками. Не будет ли для них ученый, прибором зеркал правящий уходом волн, казаться всемогущим божеством? Если на такой волне найдутся свои пророки, они будут прославлять могущество ученого и льстить ему: «Ты дхнешь, и двигнешь океаны! Речешь, и вспять они текут!»; будут грустить, что это им недоступно.

Теперь, изучив огромные лучи человеческой судьбы, волны которой населены людьми, а один удар длится столетия, человеческая мысль надеется применить и к ним зеркальные приемы управления, построить власть, состоящую из двояковыпуклых и <двойко> вогнутых стекол. Можно думать, что столетние колебания нашего великанского луча будут так же послушны ученому, как и бесконечно малые волны светового луча. Тогда люди сразу будут и народом, населяющим волну луча, и ученым, управляющим ходом этих лучей, изменяя их путь по произволу. Конечно, это задача грядущего времени. Наша задача только указать на закономерность человеческой судьбы, дать ей умственное очертание луча и измерить во времени и пространстве. Это делается для того, чтобы перенести законодательство на письменный стол ученого, а рухнувшее дерево тысячелетнего римского права заменить уравнениями и числовыми законами учения о движениях луча. Нужно помнить, что человек в конце концов молния, что существует большая молния человеческого рода — и молния земного шара. Удивительно ли, что народы, даже не зная друг друга, связаны один с другим точными законами?

Например, есть закон рождений подобных людей. Он гласит, что луч, гребни волн которого отмечены годом рождения великих людей с одинаковой судьбой, совершает одно свое колебание в 365 лет. Так, если Кеплер родился в 1571 году и его жизнь, посвященная доказательству вращения Земли около Солнца, в целом была высшей точкой европейской мысли за ряд столетий, то за 365х3 до него, в 476 году родился «вершина индусской мысли» Ариабхата, провозгласивший в стране йогов то же самое вращение Земли. Во времена Коперника смутно знали про Индию и, если бы люди не были молниями, закономерно связанными друг с другом, было бы удивительно это рождение Кеплера с тем же самым жизненным заданием, что и у Ариабхаты, через закономерный срок. Так же величайший логик Греции Аристотель, попытавшийся дать законы правильного разума, искусства рассуждать, родился в 384 году за 365х6 до Джона Стюарта Милля, 1804. Милль — величайший логик Европы, собственно, Англии. Или возьмем имена Эсхила, Магомета (сборник стихов, Коран), Фирдуси, Гафиза. Это — великие поэты греков, арабов и персов, одни из тех людей, которые рождаются только раз на всем протяжении судьбы данного народа. Это — летучий голландец одной и той же судьбы в морях разных народов. Возьмите года их рождения: 525 до Р. Х., 571 после Р. Х., 935 и 1300 год — четыре точки во времени, разделенные всплеском

во<лн>ы в 365 лет. Или мыслители: Фихте, 1762, и Платон, 428, за 365х6 лет до него, то есть за шесть ударов рока. Или основатели классицизма: Конфуций, 551 до Р. Х., и Расин, 1639. Здесь связаны шестью мерами Франция и седой Китай; мы воображаем брезгливую улыбку Франции и ее «Фидонк»: не любит Китая. Эти данные указывают на поверхностность понятия государства и народов. Точные законы свободно пересекают государства и не замечают их, как рентгеновские лучи проходят через мышцы и дают отпечаток костей: они раздевают человечество от лохмотьев государства и дают другую ткань — звездное небо.

Вместе с тем они дают предвидение будущего не с пеной на устах, как у древних пророков, а при помощи холодного умственного расчета. Сейчас, благодаря находке волны луча рождения, не шутя можно сказать, что в таком-то году родится некоторый человек, скажем, «некто», с судьбой, похожей на судьбу родившегося за 365 лет до него. Таким образом меняется и наше отношение к смерти: мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть как на временное купание в волнах небытия.

Вместе с тем происходит сдвиг в нашем отношении к времени. Пусть время есть некоторый ряд точек $a, b, c, d... z$. До сих пор природу одной точки времени выводили из природы ее ближайшей соседки. За мышлением этого вида было спрятано действие вычитания; говорилось: точки a и b подобны, если $a-b$ возможно более близко к нулю. Новое отношение к времени выводит на первое место действие деления и говорит, что дальние точки могут быть более тождественны, чем две соседние, и что точки m и n тогда подобны, если $m-n$ делится без остатка на y . В законе рождений $y=365$ годам, в лице войн $y=365-48=317$ годам. Начала государств кратны 413 годам, то есть $365+48$; так, начало России в 862 году — через 413 после начала Англии, 449 год; начало Франции, 486, через <413х3> после начала Рима в 753 году. Этим понятием время необыкновенно сближается с природой чисел, то есть с миром прерывных, разорванных величин. Мы начинаем понимать время как отвлеченную задачу деления при свете земной обстановки. Точное изучение времени приводит к раздвоению человечества, так как собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, достигается изучением самого себя, а такое изучение и есть не что иное, как человечество, верующее в человечество.

Изумительно, что и человек как таковой носит на себе печать того самого счета. Если Петрарка написал в честь Лауры 317 сонетов, а число судов во флоте часто равно 318, то и тело человека содержит в себе 317×2 мышц = 634, <или> 317 пар. Костей в человеке $48 \times 5 = 240$, поверхность кровяного шарика равна поверхности земного шара, деленной на 365 в десятой степени.

1. Стекла и чечевицы, изменяющие лучи судьбы, — грядущий удел человечества. Мы должны раздвоиться: быть и ученым, руководящим лучами, и племенем, населяющим волны луча, подвластного воле ученого.

2. По мере того, как обнажаются лучи судьбы, исчезает понятие народов и государств и остается единое человечество, все точки которого закономерно связаны.

3. Пусть человек, отдохнув от станка, идет читать клинопись созвездий. Понять волю звезд — это значит развернуть перед глазами всех свиток истинной свободы. Они висят над нами слишком черной ночью, эти доски грядущих законов, и не в том ли состоит путь деления, чтобы избавиться от проволоки правительств между вечными звездами и слухом человечества. Пусть власть звезд будет беспроволочной.

Один из путей — Гамма Будетлянина, одним концом волнующая небо, а другим скрывающаяся в ударах сердца.

Май 1919

О СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Слово живет двойной жизнью.

То оно просто растет как растение, плодит друзу звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму, звук перестает быть «всевеликим» и са-

модержавным: звук становится «именем» и покорно исполняет приказы разума; тогда этот второй — вечной игрой цветет друзой себе подобных камней.

То разум говорит «слушаюсь» звуку, то чистый звук — чистому разуму.

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

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

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

Или страна лучистого разума, или страна лучистого звука.

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

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

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

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

Петников в «Быте Побегов» и «Поросли Солнца» упорно и строго, с сильным нажимом воли ткет свой «узорник ветровых событий», и ясный волевой холод его письма и строгое лезвие разума, управляющее словом, где «в суровом былье влажный мнестр» и есть «отблеск всеневозможной выси», ясно проводят черту между ним и его солетником Асеевым.

«Пыл липы весенней не свеяв», растет тихая и четкая дума Петникова «как медленный полет птицы, летящей к знакомому вечернему дереву», «узорами северной вицы» растет она, ясная и прозрачная.

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

Другой Гастев.

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

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

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

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

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

<О СТИХАХ>

Говорят, что стихи должны быть понятны. Так <...вывеска на> улице, на которой ясным и простым языком написано: «Здесь продаются <...>» еще не есть стихи. А она понятна. С другой стороны, почему заговоры и заклинания так называемой волшебной речи, священный язык язычества, эти «шагадам, магадам, выгадам, пиц, пац, пацу» — суть вереницы набора слогов, в котором рассудок не может дать себе отчета, и являются как бы заумным языком в народном слове. Между тем этим непонятым словам приписывается наибольшая власть над человеком, чары ворожбы, прямое влияние на судьбы человека. В них сосредоточена наибольшая чара. Им предписываются власть руководить добром и злом и управлять сердцем нежных. Молитвы многих народов написаны на языке, непонятном для молящихся. Разве индус понимает Веда? Старославянский язык непонятен русскому. Латинский — поляку и чеху. Но написанная на латинском языке молитва действует не менее сильно, чем вывеска. Таким образом, волшебная речь заговоров и заклинаний не хочет иметь своим судьей будничным рассудок.

Ее странная мудрость разлагается на истины, заключенные в отдельных звуках: *ш, м, в* и т.д. Мы их пока не понимаем. Честно сознаемся. Но нет сомнения, что эти звуковые очереди — ряд проносающихся перед сумерками нашей души мировых истин. Если различать в душе правительство рассудка и бурный народ чувств, то заговоры и заумный язык есть обращение через голову правительства прямо к народу чувств, прямой клич к сумеркам души или высшая точка народовластия в жизни слова и рассудка, правовой прием, применяемый в редких случаях. С другой стороны, Софья Ковалевская обязана своим даром числа, как она сама указывает в своих воспоминаниях, тому, что стены ее детской спальни были оклеены своеобразными обоями — страницами из сочинений ее дяди по высшей алгебре. Надо сказать, что мир чисел наиболее заповедная область для женской половины человечества. Ковалевская одна из немногих смертных, вошедшая в этот мир. Мог ли понимать семилетний ребенок знаки равенств, степени, скобки и все эти волшебные письмена итогов и вычетов? Конечно, нет, но все-таки они оказали решающее влияние на ее жизненную судьбу — она сделалась под влиянием детского толчка загадочных обоев знаменитым числяром.

Таким образом, чары слова, даже непонятного, остаются чарами и не утрачивают своего могущества. Стихи могут быть понятными, могут быть непонятыми, но должны быть хороши, должны быть истовенными. На примерах алгебраических значков на обоях детской спальни Ковалевской, оказавших столь решающее влияние на судьбу ребенка, и на заговорах показано, что слову не может быть предъявлено требование: «Будь понятно, как вывеска». Речь высшего разума, даже непонятная, какими-то семенами падает в чернозем духа и позднее загадочными путями дает свои всходы. Разве понимает земля письмена зерен, которые бросает в нее пахарь? Нет. Но осенняя нива все же вырастает ответом на эти зерна. Впрочем, я совсем не хочу сказать, что каждое непонятое творчество прекрасно. Я намерен сказать, что не сл<едует> отвергать творчество, если оно непонятно данному слою читателей.

Говорят, что творцами песен труда могут быть лишь лю<ди, работающие> у станка. Так ли это? Не есть ли природа песни в у<ходе от> себя, от своей бытовой оси? Песня не есть ли бегство <от ...> я? Песня родственна бегу, в наименьшее время на<до...> слову покрыть наибольшее число верст образов и мысли!

<Без бегства> от себя не будет пространства для бегу. Вдохновение всегда <изменяло> происхождению певца. Средневековые рыцари воспевают диких пастухов, лорд Байрон — морских разбойников, сын царя Будда <...> и прославляет нищету. Напротив, судившийся за кражу Шек<спир> говорит языком королей, так же как и сын скромного м<ещанина> Гете, и их творчество посвящено придворной жизни. Никогда не знавшие войны тундры Печорского края хранят былины о Владимире и его богатырях, давно забытые <на> Днепре. Творчество, понимаемое как наибольшее отклонение струны мысли от жизненной оси творящего и бегство от себя, заставляет думать, что и песни станка будут созданы не тем, кто стоит у станка, но тем, кто стоит вне стен завода. Напротив, убегая от станка, отклоняя струну своего духа на наибольшую дли-

ну, певец, связанный со станком по роду труда, или уйдет в мир научных образов, странных научных видений, в будущее земного шара, как Гастев, или в мир общечеловеческих ценностей, как Александровский, утонченной жизни сердца.

<1919—1920>

ХУДОЖНИКИ МИРА!

Мы долго искали такую, подобную чечевице, задачу, чтобы направленные ею к общей точке соединенные лучи труда художников и труда мыслителей встретились бы в общей работе и смогли бы зажечь и обратить в костер даже холодное вещество льда. Теперь такая задача — чечевица, направляющая вместе вашу бурную отвагу и холодный разум мыслителей, — найдена. Эта цель — создать общий письменный язык, общий для всех народов третьего спутника Солнца, построить письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человечеством звезды, затерянной в мире. Вы видите, что она достойна нашего времени. Живопись всегда говорила языком, доступным для всех. И народы китайцев и японцев говорят на сотне разных языков, но пишут и читают на одном письменном языке. Языки изменили своему славному прошлому. Когда-то, когда слова разрушали вражду и делали будущее прозрачным и спокойным, языки, шагая по ступеням, объединили людей 1) пещеры, 2) деревни, 3) племена, родового союза, 4) государства — в один разумный мир, союз меняющих ценности рассудка на одни и те же меновые звуки. Дикарь понимал дикаря и откладывал в сторону слепое оружие. Теперь они, изменив своему прошлому, служат делу вражды и, как своеобразные меновые звуки для обмена рассудочными товарами, разделили многоязыкое человечество на станы таможенной борьбы, на ряд словесных рынков, за пределами которого данный язык не имеет хождения. Каждый строй звучных денег притязает на верховенство, и, таким образом, языки как таковые служат разъединению человечества и ведут призрачные войны. Пусть один письменный язык будет спутником дальнейших судеб человека и явится новым собирающим вихрем, новым собирателем человеческого рода. Немые — начертательные знаки — помирят многоголосицу языков.

На долю художников мысли падает построение азбуки понятий, строя основных единиц мысли, — из них строится здание слова.

Задача художников краски дать основным единицам разума начертательные знаки.

Мы сделали часть труда, падающего на долю мыслителей, мы стоим на первой площадке лестницы мыслителей и застаем на ней уже подымавшихся художников Китая и Японии — привет им! Вот что видно с этой лестницы мыслителей: виды на общечеловеческую азбуку, открывающиеся с лестницы мыслителей. Пока, не доказывая, я утверждаю, что:

1) *B* на всех языках значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу или по части его, дуге, вверх и назад.

2) Что *X* значит замкнутую кривую, отделяющую преградой положение одной точки от движения к ней другой точки (защитная черта).

3) Что *З* значит отражение движущейся точки от черты зеркала под углом, равным углу падения. Удар луча о твердую плоскость.

4) Что *M* значит распад некоторой величины на бесконечно малые, в пределе, части, равные в целом первой величине.

5) Что *Ш* значит слияние нескольких поверхностей в одну поверхность и слияние границ между ними. Стремление одномерного мира данных размеров очертить наибольшую площадь двумерного мира.

6) Что *П* означает рост по прямой пустоты между двумя точками, движение по прямому пути одной точки прочь от другой и, как итог, для точечного множества, бурный рост объема, занимаемого некоторым числом точек.

7) Что *Ч* означает пустоту одного тела, заполненную объемом другого тела, так что отрицательный объем первого тела точно равен положительному объему второго. Это полый двумерный мир, служащий оболочкой трехмерному телу — в пределе.

8) Что *Л* значит распространение наиболее низких волн на наиболее широкую поверхность, поперечную движущейся точке, исчезание измерения высоты во время роста измерений широты, при данном объеме бесконечно малая высота при бесконечно больших двух других осях — становления тела двумерным из трехмерного.

9) Что *К* значит отсутствие движения, покой сети *л* точек, сохранение ими взаимного положения; конец движения.

10) Что *С* значит неподвижную точку, служащую исходной точкой движения многих других точек, начинающих в ней свой путь.

11) Что *Т* означает направление, где неподвижная точка создала отсутствие движения среди множества движений в том же направлении, отрицательный путь и его направление за неподвижной точкой.

12) *Д* значит переход точки из одного точечного мира в другой точечный мир, преобразованный присоединением этой точки.

13) Что *Г* значит наибольшие колебания, высота которых направлена поперек движения, вытянутые вдоль луча движения. Движения предельной вышины.

14) Что *Н* значит отсутствие точек, чистое поле.

15) Что *Б* значит встречу двух точек, движущихся по прямой с разных сторон. Борьба их, поворот одной точки от удара другой.

16) Что *Ц* значит проход одного тела через пустое место в другом.

17) Что *Щ* означает разбивку поверхности, целой раньше, на разные участки, при неподвижном объеме.

18) Что *Р* значит разделение тела «плоской пещерой» как след движения через него другого тела.

19) Что *Ж* значит движение из замкнутого объема, отделение свободных точечных миров.

Итак, с нашей площадки лестницы мыслителей стало ясно, что простые тела языка — звуки азбуки — суть имена разных видов пространства, перечень случаев его жизни. Азбука, общая для многих народов, есть краткий словарь пространственного мира, такого близкого вашему, художники, искусству и вашей кисти.

Отдельное слово походит на небольшой трудовой союз, где первый звук слова походит на председателя союза, управляя всем множеством звуков слова. Если собрать все слова, начатые одинаковым согласным звуком, то окажется, что эти слова, подобно тому, как небесные камни часто падают из одной точки неба, все такие слова летят из одной и той же точки мысли о пространстве. Эта точка и принималась за значение звука азбуки, как простейшего имени.

Так, 20 имен построек, начатых с *Х*, защищающих точку человека от враждебной точки непогоды, холода или врагов, достаточно прочно несут на своих плечах тяжесть второго утверждения и т.д.

Задачей труда художников было бы дать каждому виду пространства особый знак. Он должен быть простым и не походить на другие. Можно было бы прибегнуть к способу красок и обозначить *м* темно-синим, *в* — зеленым, *б* — красным, *с* — серым, *л* — белым и т.д. Но можно было бы для этого мирового словаря, самого краткого из существующих, сохранить начертательные знаки. Конечно, жизнь внесет свои поправки, но в жизни всегда так бывало, что вначале знак понятия был простым чертежом этого понятия. И уж из этого зерна росло дерево особой буквенной жизни.

Мне *Вэ* кажется в виде круга и точки в нем:



Ха — в виде сочетания двух черт и точки:



Зэ — вроде упавшего *К*, зеркало и луч:



Л — круговая площадь и черта оси:



Ч — в виде чаши:



Эс — пучок прямых:



Но это ваша, художники, задача изменить или усовершенствовать эти знаки. Если вы построите их, вы завяжете узел общезвездного труда.

Предполагаемый опыт обратить заумный язык из дикого состояния в домашнее, заставить его носить полезные тяжести заслуживает внимания.

Ведь «вритти» и по-санскритски значит «вращение», а «хата» и по-египетски «хата».

Задача единого мирового научно построенного языка все яснее и яснее выступает перед человечеством.

Задачей вашей, художники, было бы построить удобные меновые знаки между ценностями звука и ценностями глаза, построить сеть внушающих доверие чертежных знаков.

В азбуке уже дана мировая сеть звуковых «образов» для разных видов пространства; теперь следует построить вторую сеть — письменных знаков — немые деньги на разговорных рынках.

Конечно, вы будете бояться чужого вдохновения и следовать своему пути.

Предлагаю первые опыты заумного языка как языка будущего, с той оговоркой, что гласные звуки здесь случайны и служат благозвучию. Вместо того, чтобы говорить:

«Соединившись вместе, орды гуннов и готов, собравшись кругом Аттилы, полные боевого воодушевления, двинулись далее вместе, но, встреченные и отраженные Аэцием, защитником Рима, рассеялись на множество шаяк и остановились и успокоились на своей земле, разлившись в степях, заполняя их пустоту», — не следовало ли сказать:

«Ша + со (гуннов и готов), вэ Аттилы, ча по, со до, но бо + зо Аэция, хо Рима, со мо вэ+ка со, ло ша степей + ча».

Так звучит с помощью струн азбуки первый рассказ.

Или: *«Вэ со человеческого рода бэ го языков, пэ умов вэ со ша языков, бо мо слов мо ка разума ча звуков по со до лу земли мо со языков вэ земли».*

То есть: «Думая о соединении человеческого рода, но столкнувшись с горами языков, бурный огонь наших умов, вращаясь около соединенного заумного языка, достигая распылением слов на единицы мысли в оболочке звуков, бурно и вместе идет к признанию на всей земле единого заумного языка».

Конечно, эти опыты еще первый крик младенца, и здесь предстоит работа, но общий образ мирового грядущего языка дан. Это будет язык «заумный».

13 апреля 1919

ВСЕМ! ВСЕМ! ВСЕМ!

Воля! Воля бюджетлянская!

Вот оно! Вот оно! Желанное, родимое! Упавшее из птичьей стаи. Наше прекрасное откровение и сновидение в одеждах чисел.

Дар права всем государствам земного шара (все равны — нет любимцев и пасынков) быть разбитыми через 3^n дней после своей победы. Равным образом подыматься и с пением лететь кверху через $<2^n>$ дней после падения и слома крыл о камни рока. Падать в пропасть через 3^n дней после стояния на горе.

И до нас иные пытались писать законы, искушали свои слабые силенки в пении законов.

Бедные! Они думали, что это легче, чем писать стихи? А в законотворчестве видели богадельню глупости (Дизраэли). Разбитые на первом поприще, они шли ко второму, как в сторону слабейшего сопротивления.

Бедные! Главным украшением своей законоречи они считали дуло ружья. Свои своды-законы они душили боевым порохом и думали, что в этом состоит хороший вкус и изящные движения, вся соль в искусстве «пения законов».

Красноречие своих законов они смешивали с красноречием выстрелов — какая грязь! Какие порочные обычаи прошлого! Какое рабское поклонение перед прошлым.

Они нас обвиняют, что мы ступаем сто первым копытом по дороге законодателей.
Какая черная клевета!

Разве до нас строились законы, которых нельзя нарушить! Только мы, стоя на глыбе будущего, даем такие законы, какие можно не слушать, но нельзя послушаться. Они нерушимы.

Сумейте нарушить их!

И мы признаем себя побежденными!

Кто сможет нарушить наши законы?

Они сделаны не из камня желания и страстей, а из камня времени.

Люди! Говорите все вместе: «Никто!»

Прямые, строгие в своих очертаниях, они не нуждаются в опоре острого тростника войны, который ранит того, кто на него опирается.

<Декабрь 1920—1921>

ЕЛЕНА
ГЕНРИХОВНА
ГУРО 1877 — 1913



СЛОВА ЛЮБВИ И ТЕПЛА

У кота от лени и тепла разошлись ушки.
Разъехались бархатные ушки.
А кот раски... -ис...

На болоте качались беловатики.
Жил был
Ботик-животик;

Воркотик-

Дуратик

Котик — пушатик.

Пушончик,

Беловатик,

Кошуратик-

Потасик...

<1913>

ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ

Н.С. Гончаровой

Чарн-чаллы-ай.
Из жолтых скуластых времен
Радугой Возрождения
Перекинулась улыбка ушкуйника
И костлявой шеи местный загар.
Горячие пески
Зыбучи и вязки,
А камни приучили к твердости,
Линии очерчены сохой,
Чарн-чаллы-ай,
Султан лихой.
В гаремах тихие ковры
Черванными шелками
Чуть обвито тело,
Как пропасть — смоль волос.
Глаза — колодцы. Едина бровь
И губы — кровь.
Рук змеиных хруст,
Рисунок строгий в изгибе уст.
Чарн-чаллы-ай.
Дай.
Возьми.
Саадэт? Черибан? Рамзиэ?
Будь неслышным
Кальяном
Тай.
Дай.
Спроворишь — бери.
Чарн-чаллы-ай.

ВЕТЕР

Радость летает на крыльях,
И вот весна,
Верит редактору поэт;
Ну — беда!
Лучше бы верил воробьям
В незамерзшей луже.
На небе облака полоса — уже — уже...
Лучше бы верил в чудеса.
Или в крендели рыжие и веселые,
Прутики в стеклянном небе голые.
И что сохнет под ветром торцов полотно.
Съехала льдинка с грохотом.
Рассуждения прервала хохотом.
Воробьи пицат в весеннем
Опрокинутом глазу. — Высоко.

ОБЕЩАЙТЕ

Поклянитесь, далекие и близкие, пишушие на бумаге чернилами, взором на облаках, краской на холсте, поклянитесь, никогда не изменять, не клеветать на раз созданное — прекрасное — лицо вашей мечты, будь то дружба — будь то вера в людей или в песни ваши.

Мечта! — вы ей дали жить — мечта живет, — созданное уже не принадлежит нам, как мы сами уже не принадлежим себе!

Поклянитесь особенно пишушие на облаках взором, — облака изменяют форму — так легко опорочить их вчерашний лик неверием.

Обещайте пожалуйста! обещайте это жизни, обещайте мне это.

Обещайте!

ТАЙНА

Есть очень серьезная тайна, которую надо сообщить людям.

<Это — то, что земля их очень любит.>

Мы, милостью Божьею мечтатели,

Мы издаем вердикт!

Всем поэтам, творцам будущих знаков, — ходить босиком, пока земля летняя. Наши ноги еще невинны и простодушны, неопытны и скорее восхищаются. Под босыми ногами плотный соленый песок, точно слегка замороженный, и только меж пальцев шевелятся то холодные, то теплые струйки. С голыми ногами разговаривает земля. Под босой ногой поет доска о тепле. Только тут узнаешь дорогую близость с ней.

Вот почему поэтам непременно следует ходить летом босиком...

* * *

Это положительный позор целый день греть пятки на песке!

Это могут делать только отступники своей веры, изменники своей родины, которые не воспевают ее красоты, не защищают эту красоту могуществом слова...

О, лень, великая лень!

Моя мечтательная лень!

* * *

Ветер, ветер, налетай, налетай,

Сумасброда выручай!

Я лодку засадил.

Засадил на мель,

Засадил корму,

Тростникову

Чащу, чащу

Раздвигай!

Я лодчонку

Засадил, засадил...

Чтоб ему!

* * *

Наконец-то поэта, создателя миров, приютили. Конечно, понимавшие его, не презиравшие дыбом волос и диких свирепых голубых глазищ. С утра художники ушли, а вечером застали его бледным. Весь дрожал и супился. Забыл поесть или не нашел целый день, со свирепыми глазами и прической лешего. Случайно узнали и хохотали:

— Да, не ел! Забыл поесть, — ну, малый! Дрожит, как курица, согнувшись и живот в себя вобравши.

Меж палитрами консервы оказались. Колбасы купили с заднего крыльца лавочки.

Был час ночи. Купили и вернулись. После дрыхли наповал.

Рассвет шалил. Вода замерла в чашке. Все выпались. Один поэт озябнул. Потому что одеяла ком на плечах и ком на пятках оказался, а спина довольствовалась воздухом. И Нормы провещали ему:

— Не быть тебе угретым, поэт, — хотя бы имел два теплых одеяла, тьму знакомых и семь теток, не быть, не быть тебе ни сытым, ни угретым.

Я боюсь за тебя. Слишком ты сродни пушистому ростку земляники, вылезающему из земли. И неспроста ты целуешь котят между ушками.

Я боюсь, как бы тебя не обидели люди.

Может, к тебе придет маленький дьявол в маске и скажет:

— Все вздор, кроме звука шарманки на дворе...

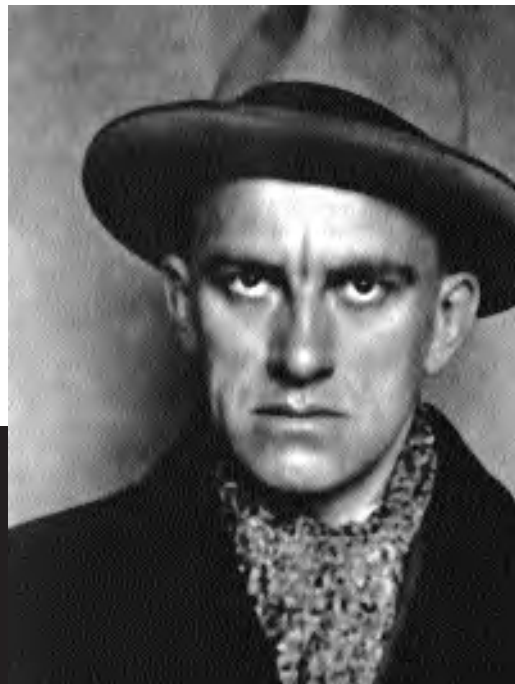
Как охотно ты ему поверишь...

А ведь проспектом в это время также будут катиться автомобили.

И красные, кирпичные, рассвирепевшие корпуса фабрик будут стукотать, стукотать, стукотать.

Пока таких маленьких, как ты, город прячет в карманы своих тихих, заросших дворов окраин, как тысячи других безделушек, но после, после...

ВЛАДИМИР
ВЛАДИМИРОВИЧ
МАЯКОВСКИЙ 1893 — 1930



А ВЫ МОГЛИ БЫ?

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.

На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

1913

А ВСЕ-ТАКИ

Улица провалилась, как нос сифилитика.
Река — сладострастье, растекшееся в слюни.
Отбросив белье до последнего листика,
сады похабно развалились в июне.

Я вышел на площадь,
выжженный квартал
надел на голову, как рыжий парик.
Людям страшно — у меня изо рта
шевелит ногами непрожеванный крик.

Но меня не осудят, но меня не облают,
как пророку, цветами устелят мне след.
Все эти, провалившиеся носами, знают:
я — ваш поэт.

Как трактир, мне страшен ваш страшный суд!
Меня одного сквозь горящие здания
проститутки, как святыню, на руках понесут
и покажут богу в свое оправдание.

И бог заплачет над моею книжкой!
Не слова судороги, слипшиеся комом;
и побежит по небу с моими стихами под мышкой
и будет, задыхаясь, читать их своим знакомым.

1914

ПРИКАЗ №2 АРМИИ ИСКУССТВ

Это вам —
упитанные баритоны —
от Адама
до наших лет,
потрясающие — театрами именуемые притоны
ариями Ромео и Джульетт.

Это вам —
пентры,
раздобревшие, как кони,
жрущая и ржущая России краса,
прячущаяся мастерскими,
по-старому драконя
цветочки и телеса.

Это вам —
прикрывшиеся листиками мистики,
лбы морщинками изрыв —
футуристики,
имажинистики,
акмеистики,
запутавшиеся в паутине рифм.

Это вам —
на растрепанные сменившим
гладкие прически,
на лапти — лак,
пролеткультцы,
кладущие заплатки
на вылинявший пушкинский фрак.

Это вам —
пляшущие, в дуду дующие,
и открыто предающиеся,
и грешащие тайком,
рисующие себе грядущее
огромным академическим пайком.
Вам говорю
я —
гениален я или не гениален,
бросивший безделушки

и работающий в Росте,
говорю вам —
пока вас прикладами не прогнали:
Бросьте!

Бросьте!
Забудьте,
плюньте
и на рифмы,
и на арии,
и на розовый куст,
и на прочие мерехлюндии
из арсеналов искусств.
Кому это интересно,
что — «Ах, вот бедненький!
Как он любил
и каким он был несчастным...»?
Мастера,
а не длинноволосые проповедники
нужны сейчас нам.
Слушайте!
Паровозы стонут,
дует в щели и в пол:
«Дайте уголь с Дону!
Слесарей,
механиков в депо!»

У каждой реки на истоке,
лежа с дырой в боку,
пароходы провыли доки:
«Дайте нефть из Баку!»
Пока канителю, спорим,
смысл сокровенный ища:
«Дайте нам новые формы!» —
несется вопль по вещам.

Нет дураков,
ждя, что выйдет из уст его,
стоять перед «маэстрами» толпой разинь.
Товарищи,
дайте новое искусство —
такое,
чтобы выволочь республику из грязи.
Конец 1921

**О ПОЭТАХ.
СТИХОТВОРЕНИЕ ЭТО —
ОДИНАКОВО ПОЛЕЗНО И ДЛЯ РЕДАКТОРА
И ДЛЯ ПОЭТОВ**

Всем товарищам по ремеслу:
несколько идей
о «прожигании глаголами сердец людей»

Что поэзия?!
Пустяк.
Шутка.
А мне от этих шуточек жутко.

Мысленным оком окидывая Федерацию —
готов от боли визжать и драться я.
Во всей округе —
тысяч двадцать поэтов изогнулись в дуги.
От жизни сидячей высохли в жгут.
Изголодались.
С локтями голыми.
Но денно и ночью
жгут и жгут
сердца неповинных людей «глаголами».
Написал.
Готово.
Спрашивается — прожёт?
Прожёт!
И сердце и даже бок.
Только поймут ли поэтические стада,
что сердца
сгорают —
исключительно со стыда.
Посудите:
сидит какой-нибудь верзила
(мало ли слов в России есть?!).
А он
вытягивает,
как булавку из ила,
пустяк,
который полегше зарифмоплесть.
А много ль в языке такой чуши,
чтоб сама
колокольчиком
лезла в уши?!!
Выберет..
и опять отчесывает вычески,
чтоб образ был «классический»,
«поэтический».
Вычешут..
и опять кряхтят они:
любят ямбы редактора лающие.
А попробуй,
в ямб
пойди и запихни
какое-нибудь слово,
например, «млекопитающее».
Потеют как следует
над большим листом.
А только сбоку
на узеньком клочочке
коротенькие строчки растянулись глистом.
А остальное —
одни запятые да точки.
Хороший язык взял да и искрошил,
зря только на обучение тратились гроши.
В редакции
поэтов банда такая,
что у редактора хронический разлив жёлчи.
Банду локтями,
дверями толкают,

курьер орет: «Набилось сволочи!»
Не от мира сего —
стоят молча.
Поэту в редкость удачи лучи.
Разве что редактор затамудится слишком,
и врасплох удастся ему всучить
какую-нибудь
позапрошлогоднюю
залежавшуюся «веснишку».
И, наконец,
выпускающий,
над чушью фыркая,
режет набранное мелким петитиком
и затыкает стихами дырку за дыркой,
на горе родителям и на радость критикам.
И лезут за прибавками наборщик и наборщица.
Оно понятно —
набирают и морщатся.

У меня решение одно отлежалось:
помочь людям.
А то жалость!
(Особенно предложение пригодилось к весне б,
когда стихом зачитывается весь нэп.)
Я не против такой поэзии.
Отнюдь.
Весною тянет на меланхолическую нудь.
Но долой рукоделие!
Что может быть старей
кустарей?!
Как мастер этого дела
(ко мне не прицѣпитесь)
сообщу вам об универсальном рецепте-с.
(Новость та,
что моими мерами
поэты заменяются редакционными курьерами.)

Рецепт

(Правила простые совсем:
всего — семь.)

1. Берутся классики,
свертываются в трубку
и пропускаются через мясорубку.
2. Что получится, то
откидывают на решето.
3. Откинутае выставляется на вольный дух.
(Смотри, чтоб на «образы» не насело мух!)
4. Просушиваемое перетряхивается еле
(чтоб мягкие знаки чересчур не затвердели).
5. Сушится (чтоб не успело перевѣчниться)
и сыплется в машину:
обыкновенная перечница.
6. Затем
раскладывается под машиной
липкая бумага
(для ловли мушиной).

7. Теперь просто:
 верти ручку,
 да смотри, чтоб рифмы не сбились в кучку!
 (Чтоб «кровь» к «любовь»,
 «тень» ко «дню»,
 чтоб шли аккуратненько
 одна через одну.)

Полученное вынь и...
 готово к употреблению:
 к чтению,
 к декламированию,
 к пению.

А чтоб поэтов от безработной меланхолии вылечить,
 чтоб их не тянуло портить бумажки,
 отобрать их от добрейшего Анатолия Васильича
 и передать
 товарищу Семашке.
 1923

ЮБИЛЕЙНОЕ

Александр Сергеевич,
 разрешите представиться.
 Маяковский.

Дайте руку!
 Вот грудная клетка.
 Слушайте,
 уже не стук, а стон;
 тревожусь я о нем,
 в щенка смиренном львенке.
 Я никогда не знал,
 что столько
 тысяч тонн
 в моей
 позорно легкомыслом головенке.
 Я тащу вас.
 Удивляетесь, конечно?
 Стиснул?
 Больно?
 Извините, дорогой.
 У меня,
 да и у вас,
 в запасе вечность.
 Что нам
 потерять
 часок-другой?!
 Будто бы вода —
 давайте
 мчать, болтая,
 будто бы весна —
 свободно
 и раскованно!
 В небе вон
 луна
 такая молодая,

что ее
 без спутников
 и выпускать рискованно.
Я
 теперь
 свободен
 от любви
 и от плакатов.
Шкурой
 ревности медведь
 лежит когист.
Можно
 убедиться,
 что земля поката, —
сядь
 на собственные ягодицы
 и катись!
Нет,
 не навяжусь в меланхолишке черной,
да и разговаривать не хочется
 ни с кем.
Только
 жабры рифм
 топырит учащённо
у таких, как мы,
 на поэтическом песке.
Вред — мечта,
 и бесполезно грезить,
надо
 весть
 служебную нуду.
Но бывает —
 жизнь
 встает в другом разрезе,
и большое
 понимаешь
 через ерунду.
Нами
 лирика
 в штыки
 неоднократно атакована,
ищем речи
 точной
 и нагой.
Но поэзия —
 пресволочнейшая штуковина:
существует —
 и ни в зуб ногой.
Например,
 вот это —
 говорится или блеется?
Синемордое,
 в оранжевых усах,
Навуходоносором
 библейцем —
«Коопсах».

а разозлить —
и с тремя,
Говорят —
я темой и-н-д-и-в-и-д-у-а-л-е-н!
Entre nous...
чтоб цензор не нацикал.
Передам вам —
говорят —
видали
даже
двух
влюбленных членов ВЦИКа.
Вот —
пустили сплетню,
тешат душу ею.
Александр Сергеич,
да не слушайте ж вы их!
Может,
я
один
действительно жалею,
что сегодня
нету вас в живых.
Мне
при жизни
с вами
сговориться б надо.
Скоро вот
и я
умру
и буду нем.
После смерти
нам
стоять почти что рядом:
вы на Пе,
а я
на ЭМ.
Кто меж нами?
с кем велите знаясь?!
Чересчур
страна моя
поэтами нищя́.
Между нами
— вот беда —
позатесался На́дсон.
Мы попросим,
чтоб его
куда-нибудь
на Ща!
А Некрасов
Коля,
сын покойного Алеши, —
он и в карты,
он и в стих,
и так
неплох на вид.

Знаете его?
вот он
мужик хороший.

Этот
нам компания —
пускай стоит.

Что ж о современниках?!
Не просчитались бы,
за вас
полсотни о́тдав.

От зевоты
скулы
разворачивает аж!

Дорогойченко,
Герасимов,
Кириллов,
Родов —

какой
однаобразный пейзаж!
Ну Есенин,
мужиковствующих свора.

Смех!
Коровою
в перчатках лаечных.

Раз послушаешь...
но это ведь из хора!

Балалаечник!
Надо,
чтоб поэт
и в жизни был мастак.

Мы крепки,
как спирт в полтавском штофе.

Ну, а что вот Безыменский?!
Так...

ничего...
морковный кофе.

Правда,
есть
у нас
Асеев
Колька.

Этот может.
Хватка у него
моя.

Но ведь надо
заработать сколько!

Маленькая,
но семья.

Были б живы —
стали бы
по Лефу соредатор.

Я бы
и агитки
вам доверить мог.

Раз бы показал:
— вот так-то, мол,
и так-то...

Вы б смогли —
у вас
хороший слог.
Я дал бы вам
жиркость
и сукна,
в рекламу б
выдал
гумских дам.
(Я даже
ямбом подсюсюкнул,
чтоб только
быть
приятней вам.)
Вам теперь
пришлось бы
бросить ямб картавый.
Нынче
наши перья —
штык
да зубья вил, —
битвы революций
посерьезнее «Полтавы»,
и любовь
пограндиознее
онегинской любви.
Бойтесь пушкинистов.
Старомозгий Плюшкин,
перышко держа,
полезет
с перержавленным.
— Тоже, мол,
у лефов
появился
Пушкин.
Вот арап!
а состязается
с Державиным...
Я люблю вас,
но живого,
а не мумию.
Навели
хрестоматийный глянец.
Вы
по-моему'
при жизни
— думаю —
тоже бушевали.
Африканец!
Сукин сын Дантес!
Великосветский шкода.
Мы б его спросили:
— А ваши кто родители?
Чем вы занимались
до 17-го года? —
Только этого Дантеса бы и видели.

Впрочем,
 что ж болтанье!
 Спиритизма вроде.
Так сказать,
 невольник чести...
 пулею сражен...
Их
 и по сегодня
 много ходит —
всяческих
 охотников
 до наших жен.
Хорошо у нас
 в Стране Советов.
Можно жить,
 работать можно дружно.
Только вот
 поэтов,
 к сожаленью, нету —
впрочем, может,
 это и не нужно.
Ну, пора:
 рассвет
 лучища выкалил.
Как бы
 милиционер
 разыскивать не стал.
На Тверском бульваре
 очень к вам привыкли.
Ну, давайте,
 подсажу
 на пьедестал.
Мне бы
 памятник при жизни
 полагается по чину.
Заложил бы
 динамиту
 — ну-ка,
 дрызнь!
Ненавижу
 всяческую мертвечину!
Обожаю
 всяческую жизнь!
Июнь 1924

СЕРГЕЮ ЕСЕНИНУ

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

Нет, Есенин,
 это
 не насмешка.
В горле
 горе комом —
 не смешок.
Вижу —
 врезанной рукой помешкав,
собственных
 костей
 качаете мешок.
— Прекратите!
 Бросьте!
 Вы в своем уме ли?
Дать,
 чтоб щеки
 заливал
 смертельный мел?!
Вы ж
 такое
 загибать умели,
что другой
 на свете
 не умел.
Почему?
 Зачем?
 Недоуменье смяло.
Критики бормочут:
 — Этому вина
то...
 да сё...
 а главное,
 что смычки мало,
в результате
 много пива и вина. —
Дескать,
 заменить бы вам
 богему
 классом,
класс влиял на вас,
 и было б не до драк.
Ну, а класс-то
 жажду
 заливает квасом?
Класс — он тоже
 выпить не дурак.
Дескать,
 к вам приставить бы
 кого из напостóв —
стали б
 содержанием
 премного одарённой.
Вы бы
 в день
 писали
 строк по стó,

утомительно
и длинно,
как Доронин.
А по-моему,
осуществись
такая бредь,
на себя бы
раньше наложили руки.
Лучше уж
от водки умереть,
чем от скуки!
Не откроют
нам
причин потери
ни петля,
ни ножик перочинный.
Может,
окажись
чернила в «Англере»,
вены
резать
не было б причины.
Подражатели обрадовались:
бис!
Над собою
чуть не взвод
расправу учинил.
Почему же
увеличивать
число самоубийств?
Лучше
увеличь
изготовление чернил!
Навсегда
теперь
язык
в зубах затворится.
Тяжело
и неуместно
разводить мистерии.
У народа,
у языкотворца,
умер
звонкий
забудыга подмастерье.
И несут
стихов заупокойный лом,
с прошлых
с похорон
не переделавши почти.
В холм
тупые рифмы
загонять колом —
разве так
поэта
надо бы почтить?

Вам
и памятник еще не слит, —
где он,
бронзы звон
или гранита грань? —
а к решеткам памяти
уже
понанесли
посвящений
и воспоминаний дрянь.
Ваше имя
в платочки рассоплено,
ваше слово
слюнявит Собинов
и выводит
под березкой дохлой —
«Ни слова,
о дру-уг мой,
ни вздо-о-о-о-ха».
Эх,
поговорить бы и́наче
с этим самым
с Леонидом Лоэнгринычем!
Встать бы здесь
гремящим скандалистом:
— Не позволю
мямливать стих
и мять! —
Оглушить бы
их
трехпалым свистом
в бабушку
и в бога душу мать!
Чтобы разнеслась
бездарнейшая по́гань,
раздувая
темень
пиджачных парусов,
чтобы
врассыпную
разбежался Коган,
встреченных
увеча
пиками усов.
Дрянь
пока что
мало поредела.
Дела много —
только поспевать.
Надо
жизнь
сначала переделать,
переделав —
можно воспевать.
Это время —
трудновато для пера,

но скажите
 вы,
 калеки и калекши,
 где,
 когда,
 какой великий выбирал
 путь,
 чтобы протоптанней
 и легче?
 Слово —
 полководец
 человечьей силы.
 Марш!
 Чтоб время
 сзади
 ядрами рвалось.
 К старым дням
 чтоб ветром
 относило
 только
 путаницу волос.
 Для веселия
 планета наша
 мало оборудована.
 Надо
 вырвать
 радость
 у грядущих дней.
 В этой жизни
 помереть
 не трудно.
 Сделать жизнь
 значительно трудней.
Январь — март 1926

РАЗГОВОР С ФИНИНСПЕКТОРОМ О ПОЭЗИИ

Гражданин фининспектор!
 Простите за беспокойство!
 Спасибо...
 не тревожьтесь...
 я постою...
 У меня к вам
 дело
 деликатного свойства:
 о месте
 поэта
 в рабочем строю.
 В ряду
 имеющих
 лабазы и уголья
 и я обложен
 и должен караться.
 Вы требуете
 с меня
 пятьсот в полугодие
 и двадцать пять
 за неподачу деклараций.

Труд мой
любому
труду
родствен.
Взгляните —
сколько я потерял,
какие
издержки
в моем производстве
и сколько тратится
на материал.
Вам,
конечно, известно
явление «рифмы».
Скажем,
строчка
окончилась словом
«отца»,
и тогда
через строчку,
слога повторив, мы
ставим
какое-нибудь:
ламцадрица-ца́.
Говоря по-вашему,
рифма —
вексель.
Учесь через строчку! —
вот распоряжение.
И ищешь
мелочишку суффиксов и флексий
в пустующей кассе
склонений
и спряжений.
Начнешь это
слово
в строчку всовывать,
а оно не лезет —
нажал и сломал.
Гражданин фининспектор,
честное слово,
поэту
в копеечку влетают слова.
Говоря по-нашему,
рифма —
бочка.
Бочка с динамитом.
Строчка —
фитиль.
Строка додымит,
взрывается строчка, —
и город
на воздух
строфой летит.
Где найдешь,
на какой тариф,

рифмы,
 чтоб враз убивали, нацелясь?
Может,
 пяток
 небывалых рифм
только и остался
 что в Венецуэле.
И тянет
 меня
 в холода и в зной.
Бросаюсь,
 опутан в авансы и в займы я.
Гражданин,
 учтите билет проездной!
— Поэзия
 — вся! —
 езда в неизвестное.
Поэзия —
 та же добыча радия.
В грамм добыча,
 в год труды.
Изводишь
 единого слова ради
тысячи тонн
 словесной руды.
Но как
 испепеляюще
 слов этих жжение
рядом
 с тлением
 слова-сырца.
Эти слова
 приводят в движение
тысячи лет
 миллионов сердца.
Конечно,
 различны поэтов сорта.
У скольких поэтов
 легкость руки!
Тянет,
 как фокусник,
 строчку изо рта
и у себя
 и у других.
Что говорить
 о лирических кастратах?!
Строчку
 чужую
 вставит — и рад.
Это
 обычное
 воровство и растрата
среди охвативших страну растрат.
Эти
 сегодня
 стихи и оды,

А когда мне
товарищи
предоставят слово —
я это слово возьму
и скажу:
— Я кажусь вам
академиком
с большим задом,
один, мол, я
жрец
поэзий непролазных.
А мне
в действительности
единственное надо —
чтоб больше поэтов
хороших
и разных.
Многие
пользуются
напóстóвской тряскою,
с тем
чтоб себя
обозвать получше.
— Мы, мол, единственные,
мы пролетарские... —
А я, по-вашему, что —
валютчик?
Я
по существу
мастеровой, братцы,
не люблю я
этой
философии нúдовой.
Засучу рукавчики:
работать?
драться?
Сделай одолжение,
а нú, давай!
Есть
перед нами
огромная работа —
каждому человеку
нужное стихачество.
Давайте работать
до седьмого пота
над поднятием количества,
над улучшением качества.
Я меряю
по коммуне
стихов сорта,
в коммуны
душа
потому влюблена,
что коммуна,
по-моему,
огромная высота,

что коммуна,
 по-моему,
 глубочайшая глубина.
 А в поэзии
 нет
 ни друзей,
 ни родных,
 по протекции
 не свяжешь
 рифм лычки.
 Оставим
 распределение
 орденов и наградных,
 бросим, товарищи,
 наклеивать ярлычки.
 Не хочу
 похвастать
 мыслью новенькой,
 но по-моему —
 утверждаю без авторской спеси —
 коммуна —
 это место,
 где исчезнут чиновники
 и где будет
 много
 стихов и песен.
 Стоит
 изумиться
 рифмочек парой нам —
 мы
 почитаем поэта гением.
 Одного
 называют
 красным Байроном,
 другого —
 самым красным Гейнем.
 Одного боюсь —
 за вас и сам, —
 чтоб не обмелели
 наши души,
 чтоб мы
 не возвели
 в коммунистический сан
 плоскость раешников
 и ерунду частушек.
 Мы духом одно,
 понимаете сами:
 по линии сердца
 нет раздела.
 Если
 вы не за нас,
 а мы
 не с вами,
 то черта ль
 нам
 остается делать?

А если я
вас
когда-нибудь крою
и на вас
замахивается
перо-рука,
то я, как говорится,
добыл это кровью,
я
больше вашего
рифмы строгал.
Товарищи,
бросим
замашки торгашьи
— моя, мол, поэзия —
мой лабаз!
всё, что я сделал,
всё это ваше —
рифмы,
темы,
дикция,
бас!
Что может быть
капризной славы
и пепельней?
В гроб, что ли,
брать,
когда умру?
Наплевать мне, товарищи,
в высшей степени
на деньги,
на славу
и на прочую муру!
Чем нам
делить
поэтическую власть,
сгрудим
нежность слов
и слова-бичи,
и давайте
без завистей
и без фамилий
класть
в коммунову стройку
слова-кирпичи.
Давайте,
товарищи,
шагать в ногу.
Нам не надо
брюзжащего
лысого парика!
А ругаться захочется —
врагов много
по другую сторону
красных баррикад.

1—13 июня 1926

Я
ухо
словом
не привык ласкать;
ушку девическому
в завиточках волоска
с полупохабщины
не разалеться тронуту.
Парадом развернув
моих страниц войска,
я прохожу
по строчечному фронту.
Стихи стоят
свинцово-тяжело,
готовые и к смерти
и к бессмертной славе.
Поэмы замерли,
к жерлу прижав жерло
нацеленных
зияющих заглавий.
Оружия
любимейшего
род,
готовая
рвануться в гике,
застыла
кавалерия острот,
поднявши рифм
отточенные пики.
И все
поверх зубов вооруженные войска,
что двадцать лет в победах
пролетали,
до самого
последнего листка
я отдаю тебе,
планеты пролетарий.
Рабочего
громады класса враг —
он враг и мой,
отъявленный и давний.
Велели нам
идти
под красный флаг
года труда
и дни недоеданий.
Мы открывали
Маркса
каждый том,
как в доме
собственном
мы открываем ставни,
но и без чтения
мы разбирались в том,
в каком идти,
в каком сражаться стане.

Мы
 диалектику
 учили не по Гегелю.
Бряцанием боев
 она врывалась в стих,
когда
 под пулями
 от нас буржуи бегали,
как мы
 когда-то
 бегали от них.
Пускай
 за гениями
 безутешною вдовой
плетется слава
 в похоронном марше —
умри, мой стих,
 умри, как рядовой,
как безымянные
 на штурмах мерли наши!
Мне наплевать
 на бронзы многопудье,
мне наплевать
 на мраморную слизь.
Сочтемся славою —
 ведь мы свои же люди, —
пускай нам
 общим памятником будет
построенный
 в боях
 социализм.
Потомки,
 словарей проверьте поплавки:
из Леты
 выплывут
 остатки слов таких,
как «проституция»,
 «туберкулез»,
 «блокада».
Для вас,
 которые
 здоровы и ловки,
поэт
 вылизывал
 чахоткины плевки
шершавым языком плаката.
С хвостом годов
 я становлюсь подобием
чудовищ
 ископаемо-хвостатых.
Товарищ жизнь,
 давай
 быстрее протопаем,
протопаем
 по пятилетке
 дней остаток.
Мне
 и рубля
 не накопили строчки,

краснодеревщики
 не слали мебель на́ дом.
И кроме
 свежевымытой сорочки,
скажу по совести,
 мне ничего не надо.
Явившись
 в Це Ка Ка
 идущих
 светлых лет,
над бандой
 поэтических
 рвачей и выжиг
я подыму,
 как большевистский партбилет,
все сто томов
 моих
 партийных книжек.
Декабрь 1929 — январь 1930

НЕ БАБОЧКИ, А АЛЕКСАНДР МАКЕДОНСКИЙ

Пора показать, что поэты не хорошенькие бабочки, созданные к удовольствию «полезных» обывателей, а завоеватели, имеющие силу диктовать вам свою волю.

Конечно, то, что вы считаете за поэзию, — на толстой странице богатенького журнальчика пляшущий в коротенькой юбочке Бальмонт, — надо в военное время за-прещать, как шантан и продажу спиртных напитков.

Я говорю о поэзии, которая, вылившись подъемом марша, необходима солдату, как сапог, — о той, которая, приучив нас любить мятеж и жестокость, правит снарядам артиллериста.

Сначала о поэзии-прислуге:

Янтарь на трубках Цареграда,
Фарфор и бронза на столе
И, душ изнеженных отрада,
Духи в граненом хрустале.

Иду вперед: простор и даль,
Лазурь прозрачна небосклона,
Точь-в-точь бумага Рис Рояль,
Что в чудных гильзах Викторсона.

Дактилоскопический оттиск!

Как близко сошлись свободные пальцы барда с наемной рукой Михея!

Для старой поэзии здесь нет ничего позорного.

Деревенская Россия была так нища, что поэтов хоть в сельские учителя отдавай.

Так, бедному Некрасову пришлось поступить в сельские старосты, а Надсону — выступать на студенческих вечерах.

Тогдашняя Россия требовала от поэтов одного: скорее развозить в легоньких дрожках заученных размеров сведения о российской торговле и промышленности и тюки гражданских идей.

Если теперь прийти к вам и сказать: «Я вот поэт, извольте»:

Стонет в собственном бедном домишке,
Свету божьего солнца не рад...

Вы руками замашаете. «Оставьте, — скажете, — исследование экономического положения трудящегося крестьянства взяла на себя политическая экономия». Сегодняшняя городская жизнь характеризуется высшим разделением труда.

Профессия должна точно определить цель своего напряжения.

Цель поэта — слово.

Причина действия поэта на человека не в том, что стих его — чемодан для здравого смысла, а в способности находить каждому циклу идей свое исключительное выражение.

Сейчас в мир приходит абсолютно новый цикл идей. Выражение ему может дать только слово-выстрел.

Этого не хотят понимать старые. Занялись описыванием фактов. Когда-то в прабабушкинские времена поэт, верный списывателю быта, заносил:

Кричали женщины ура
И в воздух чепчики бросали,

а Брюсов с таким же аршинчиком подходит к сегодняшним событиям:

Бросали польки хризантемы
Ротам русских радостных солдат.

Господа, довольно в белом фартуке прислуживать событиям!

Вмешайтесь в жизнь!

Мы сильнее, мы вам поможем!

Ведь дорогу к новой поэзии завоевали мы, первые заявившие:

— Слово — самоцель.

ВОЙНА И ЯЗЫК

«Железавут», «льтец», «льтица». Неправда, какие нерусские слова?

Встреться они вам в литературном произведении — и вы сейчас же забракуете последнее, как футуристическую чепуху.

Отчего?

Оттого ли, что они и на самом деле не нужны и логически бессмысленны, или, доверяясь протесту вашего консервативно настроенного уха, вы хотите задержать необходимейшее развитие речи.

Возьмите две пуговицы на спине вашего сюртука. Вы тщательнейше следите за ними. Именно без этих-то двух пуговиц вы не берете сюртука у портного... А в сущности зачем они вам? Затем, чтоб было чему отрываться? Когда-то, когда ваши отдаленнейшие предки полжизни проводили на лошадях, они пристегивали к ним путающиеся фалды, но ведь теперь вас носят трамваи, — так зачем вам эти пуговицы? Конечно, вы оправдываетесь, — вам некогда спорить, а так они не мешают. Может быть, на сюртуке и нет, а на каком-нибудь другом предмете или ощущении — да!

Возьмите какой-нибудь факт!

Ну, скажем, проводят рельсы, берут вагон, прицепят коней. Если подобный факт облечь в звуковой костюм, получится слово «конка». Жизнь работает.

Коней заменят электричеством, а люди, не умеющие придумать нового названия, еще долго говорят «электрическая конка». На словесной одежде «электрический» слово «конка» — это две ненужные пуговицы.

Вы скажете, что так теперь уже никто не говорит. Возьмите другое общеупотребительное выражение «красные чернила».

Очевидно, то, что называется «чернила», было раньше только черное. Теперь появилось красное, лиловое. Название этому предмету придумать не могли, и вот склеили два слова, друг друга исключающие. На слове «к р а с н ы е» слово «ч е р н и л а» — это та же мешающая пуговица.

Конечно, может быть, еще два месяца назад вы, невозмутимо сидя в столовой, могли два часа вести разговор, чтоб дать словесное выражение какому-нибудь пустяку. Но теперь в скучающие дни войны мы, как американцы, должны помнить «время — деньги». Мы должны острить слова. Мы должны требовать речь, экономно и точно представляющую каждое движение. Хотим, чтоб слово в речи то разрывалось, как фугас, то ныло бы, как боль раны, то грохотало б радостно, как победное ура.

Люди по трехлетней привычке бранят футуристов и их новшества, но что же ценное можно получить от старой, уже бывшей в употреблении, литературы? Вот, напр., «Универсальная библиотека», чтоб удовлетворить потребность разговаривать войной, выпустила сборник «Война в русской лирике».

Вы накинетесь, вам интересно знать, как чувствуют жизнь те, уже слышавшие и пение пуль и нытье шрапнелей, и вдруг наталкиваетесь на стих Рылеева (хорошо, что еще «Слово о полку Игореве» не напечатали):

В лесу дремучем, на поляне
Отряд наездников сидит.

Послушайте! «Дремучая поляна» и «сидящие наездники» — ведь это же для сегодняшнего дня настоящая «электрическая конка»! Боже меня сохрани говорить скверно о Рылееве, но в чью безумную голову вкралась мысль красоте сегодняшней жизни аргументировать этим столь далеким прошлым?

Или Валерий Брюсов:

Не вброшены ль в былое все мы,
Иль в твой волшебный мир, Уэльс?
Не блещут ли мечи и шлемы
Над с т р е л а м и звенящих рельс?

«Мечи», «шлемы» и т.д., разве можно подобными словами петь сегодняшнюю войну! Ведь это язык седобородого свидетеля крестовых походов. Живой труп, право, живой труп.

Ненужность, старость этих поэтов в том, что они словесную оболочку, звуковое платье берут истрепанные. Поймите! Каждое чувство, каждый предмет вырастает вон из одежды слова. Одежда треплется. Надо менять.

Возьмите какое-нибудь слово. Вот сейчас все треплют слово «ужас». Какое истрепанное слово! Кто из вас не говорит на каждом шагу: «Я ужасно люблю фиалки», «Ужас, как хочется чаю». Вот поэтому-то понятно, отчего Толстой, прочтя андреевский «Красный смех», начинающийся словами: «Безумие и ужас...», сказал, улыбаясь: «Он пугает, а мне не страшно». Не страшно потому, что «безумие», «ужас» — это слова писательские, не связанные с настоящей жизнью. Очевидно, когда-то слово «ужас» соответствовало какому-то цельному ощущению, а теперь это слово обветшало, впечатление, вызываемое когда-то им, надо назвать другим именем. Что делать?

На одной лекции г. Шкловский приводил такой грубый, но очень умный пример. Один математик все время звал ученика: дурак, дурак и дурак. Ученик привык, смотрел тупо и равнодушно. Но когда раз вместо ожидаемого «дурак» учитель ему бросил «дура», мальчик расплакался. Отчего? Оттого, что, и з л о м а в слово, математик заставил понять, что оно ругательное.

Эти житейские примеры в теории языка показывают, что слова надо менять, ломать, изобретать ежедневно новые определения, новые сравнения.

Вот почему мне ничего не говорит слово «жестокость», а «железовут» — да. Потому что последнее звучит для меня такой какофонией, какой я себе представляю войну. В нем спаяны и лязг «железа», и слышишь, как кого-то «звуют», и видишь, как этот позванный «лез» куда-то.

Для меня величайшим чувством веет поэтому от таких строчек В. Хлебникова:

Железовут играет в бубен,
Надел на пальцы шумы пушек.

Если вам слово «железовут» кажется неубедительным, бросьте его. Придумайте что-нибудь новое, яснее выражающее тонкие перепутанные чувства. Мне дорог пример из Хлебникова не как достижение, а как доро́га.

Это — первое требование жизни.

Второе — сделать язык русским. Конечно, это не имеет ничего общего с желанием называть калоши мокроступами, потому что делается это не произвольно, а соответственно общим законам рождения слов.

Пример:

В жизнь вводится совершенно новая сила — воздухоплавание. Отчего имена всем его возможностям даны иностранные?.. Авиатор, авиационный день. Если слов, определяющих эти новые предметы, раньше не было, то обязанность поэта ввести их в речь.

Возьмите глагол «крестить», от него производное день крещения — «крестины»; в сходном глаголе «летать» день летения, авиационный день, должен называться — «летины».

Читать — чтец, чтница. Летать — лтец, лтица.

Повторяю. Я предлагаю эти слова не как единственное разрешение задачи (глаголы «читать» и «летать» разнятся — они разны по залогам), а как путь словотворчества.

Русский язык — второе требование жизни.

Пересмотр арсенала старых слов и словотворчество — вот военные задачи поэтов.

На вчерашней странице стояло Петербург. Со слова Петроград перевернута новая страница русской поэзии и литературы.

1914

КАПЛЯ ДЕГТЯ

«Речь, которая будет произнесена при
первом удобном случае»

Милостивые государи и милостивые государыни!

Этот год — год смертей: чуть не каждый день громкою скорбью рыдают газеты по ком-нибудь маститом, до срока ушедшем в лучший мир. Каждый день тягучим плачем голосит петит над множеством имен, вырезанных Марсом. Какие благородные и мона-

шески 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, огнесловного, еле лавирующего между правдой, красотой и участием, на эстрадах аудиторий пресмыкаются скучнейшие когано-айхенвальдообразные 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 говорящего. 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 «пощечиной 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 скач 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! уберите ведра — краску расплещет.

Поэт! не сажай в качалку ямбов и хореев мощный бой — всю качалку разворотит!

Исламыванье слов, словоновшество! Сколько их, новых во главе с Петроградом, а кондуктрисса! умрите Северянин! Футуристам ли кричать о забвении старой литературы. Кто за казачьим гиком расслышит трель мандолиниста Брюсова. Сегодня все футуристы. Народ футурист.

Футуризм мертвой хваткой ВЗЯЛ Россию.

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 — разрушение 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.

1915

КАК ДЕЛАТЬ СТИХИ?

1

Я должен писать на эту тему.

На различных литературных диспутах, в разговоре с молодыми работниками различных производственных словесных ассоциаций (рап, тап, пап и др.), в расправе с критиками — мне часто приходилось если не разбивать, то хотя бы дискредитировать старую поэтику. Самую, ни в чем не повинную, старую поэзию, конечно, трогали

мало. Ей попадало только, если ретивые защитники старья прятались от нового искусства за памятниковые зады.

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

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

Наша постоянная и главная ненависть обрушивается на романсово-критическую обывательщину. На тех, кто все величие старой поэзии видит в том, что и они любили, как Онегин Татьяну (созвучие душе!), в том, что и им поэты понятны (выучились в гимназии!), что ямбы ласкают ихнее ухо. Нам ненавистна эта нетрудная свистопляска потому, что она создает вокруг трудного и важного поэтического дела атмосферу полового содрогания и замирания, веры в то, что только вечную поэзию не берет никакая диалектика и что единственным производственным процессом является вдохновенное задиранье головы, в ожидании, пока небесная поэзия-дух сойдет на лысину в виде голубя, павлина или страуса.

Разоблачить этих господ нетрудно.

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

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

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

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

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

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

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

Еще раз очень решительно оговариваюсь: я не даю никаких *правил* для того, чтобы человек стал поэтом, чтобы он писал стихи. Таких правил вообще нет. Поэтом называется человек, который именно и создает эти самые поэтические правила.

В сотый раз привожу мой надоевший пример-аналогию.

Математик — это человек, который создает, дополняет, развивает математические правила, человек, который вносит новое в математическое знание. Человек, впервые формулировавший, что «два и два четыре» — великий математик, если даже он получил эту истину из складывания двух окурков с двумя окурками. Все дальнейшие люди, хотя бы они складывали неизмеримо большие вещи, например, паровоз с паровозом, — все эти люди — не математики. Это утверждение отнюдь не умаляет труда человека, складывающего паровозы. Его работа в дни транспортной разрухи может быть в сотни раз ценнее голый арифметической истины. Но не надо отчетность по ремонту паровозов посылать в математическое общество и требовать, чтобы она рассматривалась наряду с геометрией Лобачевского. Это взбесит плановую комиссию, озадачит математиков, поставит в тупик тарификаторов.

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

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

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

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

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

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

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

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

Например: революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты; расслабленный интеллигентский язычишко с его выхолощенными словами: «идеал», «принципы справедливости», «божественное начало», «трансцендентальный лик Христа и Антихриста» — все эти речи, шепотком произносимые в ресторанах, — смяты. Это — новая стихия языка. Как его сделать поэтическим? Старые правила с «грезами, розами» и александрийским стихом не годятся. Как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров?

Плюнуть на революцию во имя ямбов?

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

(З. Гиппиус)

Нет! Безнадёжно складывать в 4-стопный амфибрахий, придуманный для шепотка, распирающий грохот революции!

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

(Кириллов)

Нет!

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

Революционный держите шаг!
(Блок)

Разворачивайтесь в марше!
(Маяковский)

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

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

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

Отсюда:

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

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

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

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

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

«Дважды два четыре» — само по себе не живет и жить не может. Надо уметь применять эту истину (правила приложения). Надо сделать эту истину запоминаемой (опять правила), надо показать ее непоколебимость на ряде фактов (пример, содержание, тема).

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

Поэзия начинается там, где есть тенденция.

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

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

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

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

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

Совсем как неожиданные рифмы в стихе.

Какие же данные необходимы для начала поэтической работы?

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

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

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

Четвертое. Оборудование предприятия и орудия производства. Перо, карандаш, пишущая машинка, телефон, костюм для посещения ночлежки, велосипед для езды в редакции, сорганизованный стол, зонтик для писания под дождем, жилплощадь определенного количества шагов, которые нужно делать для работы, связь с бюро вырезок для присылки материала по вопросам, волнующим провинции, и т.д., и т.п., и даже трубка и папирсы.

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

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

Результат:

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

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

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

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

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

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

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

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

Такая же ясность вносится в квалификацию.

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

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

Тут не придется заниматься метафизическим вопросом, кто лучше: Демьян Бедный или Крученых. Это поэтические работы из разных слагаемых, в разных плоскостях, и каждая из них может существовать, не вытесняя друг друга и не конкурируя.

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

Я нарочно заостряю, упрощаю и карикатурую мысль. Заостряю для того, чтобы резче показать, что сущность современной работы над литературой не в оценке с точ-

ки зрения вкуса тех или иных готовых вещей, а в правильном подходе к изучению самого производственного процесса.

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

Как же делается стих?

Работа начинается задолго до получения, до осознания социального заказа.

Предшествующая поэтическая работа ведется непрерывно.

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

Например, сейчас (пишу только о том, что моментально пришло в голову) мне сверлит мозг хорошая фамилия «господин Глицерон», происшедшая случайно при каком-то перевернутом разговоре о глицерине.

Есть и хорошие рифмы:

(И в небе цвета) *крем*
 (вставал суровый) *Кремль,*
 (В Рим ступайте, к французам) *к немцам*
 (Там ищите приют для) *богемца.*
 (Под лошадиный) *фырк*
 (когда-нибудь я добреду до) *Уфы.*
Уфа
глуха.

Или:

(Окрашенные) *нагусто*
 (и дни и ночи) *августа*

и т.д., и т.д.

Есть нравящийся мне размер какой-то американской песенки, еще требующей изменения и русифицирования:

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

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

Где живет Нита Жо?
 Нита ниже этажом.

Или по поводу красильни Ляминой:

Краска — дело мамино.
 Моя мама Лямина.

Есть темы разной ясности и мутности:

1) Дождь в Нью-Йорке.

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

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

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

и т.д.

Все эти заготовки сложены в голове, особенно трудные — записаны.

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

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

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

Улица.

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

Угрюмый дождь скосил глаза, —

А за... (Страстной монастырь, 12 г.)

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

Левой.

Левой. (Извозчик на Набережной, 17 г.)

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

И т.д., и т.д.

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

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

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

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

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

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

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

Году в тринадцатом, возвращаясь из Саратова в Москву, я, в целях доказательства какой-то вагонной спутнице своей полной лояльности, сказал ей, что я «не мужчина, а облако в штанах». Сказав, я сейчас же сообразил, что это может пригодиться для стиха, а вдруг это разойдется изустно и будет разбазарено зря? Страшно обеспокоенный, я с полчаса допрашивал девушку наводящими вопросами и успокоился, только убедившись, что мои слова уже вылетели у нее из следующего уха.

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

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

Как он будет беречь и любить ее?

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

Тело твое

буду беречь и любить,

как солдат, обрубленный войною,

ненужный, ничей,

бережет

свою единственную ногу.

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

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

С легкой руки Шенгели у нас стали относиться к поэтической работе как к легкому пустяку. Есть даже молодцы, превзошедшие профессора. Вот, например, из объявлений харьковского «Пролетария» (№ 256):

«Как стать писателем.

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

Не угодно ли?!

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

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

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

В тот день тебя от гребенок до ног,
как трагик в провинции драму Шекспирову,
таскал за собой и знал назубок,
штался по городу и репетировал.

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

2

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

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

Как работался этот стих?

Есенина я знал давно — лет десять, двенадцать.

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

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

— Это что же, для рекламы?

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

Что-то вроде:

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

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

Но малый он был как будто смешной и милый.

Уходя, я сказал ему на всякий случай:

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

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

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

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

Есенин озлился и пошел задираться.

Потом стали мне попадаться есенинские строки и стихи, которые не могли не нравиться, вроде:

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

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

Мать моя родина,
Я большевик...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

После этих строк смерть Есенина стала литературным фактом.

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

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

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

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

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

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

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

Но такого злого хулиганства
Мы не ждали даже от тебя...

(Кажется, Жаров)

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

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

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

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

Что же и как написать об Есенине?

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

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

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

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

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

Обстановка заворачивала в себя, не давала выбраться, не давала ни ощущений, ни слов, нужных для клеймения, для отрицания, не давала данных для призыва бодрости.

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

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

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

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

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

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

Я — пролетарская пушка,
Стреляю туда и сюда.

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

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

Для легких, для мелких вещей такое перемещение можно и надо делать (да оно так и само делается) искусственно.

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

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

Время нужно и для выдержки уже написанной вещи.

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

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

Заработался.

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

Даже готовя спешную агитвещь, надо ее, например, переписывать с черновика вечером, а не утром. Даже пробежав раз глазами утром, видишь много легко исправляемого. Если перепишете утром — большинство скверного там и останется. Умение создавать расстояния и организовывать время (а не ямбы и хореи) должно быть внесено как основное правило всякого производственного поэтического учебника.

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

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

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

Некоторые слова просто отскакивают и не возвращаются никогда, другие задерживаются, переворачиваются и выворачиваются по несколько десятков раз, пока не чувствуешь, что слово стало на место (это чувство, развиваемое вместе с опытом, и называется талантом). Первым чаще всего выявляется главное слово — главное слово, характеризующее смысл стиха, или слово, подлежащее рифмовке. Остальные слова приходят и вставляются в зависимости от главного. Когда уже основное готово,

вдруг выступает ощущение, что ритм рвется — не хватает какого-то сложка, звучика. Начинаешь снова перекраивать все слова, и работа доводит до исступления. Как будто сто раз примеряется на зуб не садящаяся коронка, и наконец, после сотни примерок, ее нажали, и она села. Сходство для меня усугубляется еще и тем, что когда, наконец, эта коронка «села», у меня аж слезы из глаз (буквально) — от боли и от облегчения.

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

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

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

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

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

Вы жертвою пали в борьбе роковой... —

а вторая — с

Отречемся от старого мира...

Курьезно. Но, честное слово, это так.

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

Сначала стих Есенину просто мычался приблизительно так:

та-ра-ра́ /ра-ра́/ ра, ра, ра, ра́ /ра ра́/
 ра-ра-ри /ра ра ра/ ра ра /ра ра ра ра/
 ра-ра-ра /ра-ра ра ра ра ра ри/
 ра-ра-ра /ра ра-ра/ ра ра /ра/ ра ра.

Потом выясняются слова:

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

Десятки раз повторяю, прислушиваясь к первой строке:

Вы ушли ра ра ра в мир иной, и т.д.

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

Вы ушли в мир иной.

Нет! Сразу вспоминается какой-то слышанный стих:

Бедный конь в поле пал.

Какой же тут конь! Тут не лошадь, а Есенин. Да и без этих слогов какой-то оперный галоп получается, а эта «ра ра ра» куда возвышеннее. «Ра ра ра» выкидывать нельзя — ритм правильный. Начинаю подбирать слова.

Вы ушли, Сережа, в мир иной...

Вы ушли бесповоротно в мир иной.

Вы ушли, Есенин, в мир иной.

Какая из этих строчек лучше?

Все дрянь! Почему?

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

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

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

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

Ни аванса вам, ни бабы, ни пивной.

ра ра ра́ ра ра ра́ ра ра́ трезвость.

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

Ни аванса вам, ни пивной.

Пробую пробормотать про себя — не получается. Эти строки до того отличны от первых, что ритм не меняется, а просто ломается, рвется. Перерезал, что же делать? Недостает какого-то сложка. Эта строка, выбившись из ритма, стала фальшивой и с другой стороны — со смысловой. Она недостаточно контрастна и затем взваливает все «авансы и пивные» на одного Есенина, в то время как они одинаково относятся ко всем нам.

Как же сделать эти строки еще более контрастными и вместе с тем обобщенными? Беру самое простонародное:

нет тебе ни дна, ни покрышки,

нет тебе ни аванса, ни пивной.

В самой разговорной, в самой вульгарной форме говорится:

ни тебе дна, ни покрышки,

ни тебе аванса, ни пивной.

Строка стала на место и размером и смыслом. «Ни тебе» еще больше контрастировало с первыми строками, а обращение в первой строке «Вы ушли», а в третьей

«ни тебе» — сразу показало, что авансы и пивные вставлены не для унижения есенинской памяти, а как общее явление. Эта строка явилась хорошим разбегом для того, чтобы выкинуть все слога перед «трезвость», и эта трезвость явилась как бы решением задачи. Поэтому четверостишие располагает к себе даже ярких приверженцев Есенина, оставаясь по существу почти издевательским.

Четверостишие в основном готово, остается только одна строка, не заполненная рифмой.

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

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

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

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

Так говорят все, и тем не менее это ерунда.

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

Можно рифмовать и начала строк:

улица —
лица у догов годов резче,

и т.д.

Можно рифмовать конец строки с началом следующей;

Угрюмый дождь скосил глаза,
а за решеткой, четкой

и т.д.

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

Среди ученых шеренг
еле-еле
в русском стихе разобрался Шенгели

и т.д., и т.д. до бесконечности.

В моем стихе необходимо зарифмовать слово «трезвость».

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

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

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

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

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

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

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

И вот окончательная редакция:

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

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

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

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

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

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

Примитивным рисуночком получится такая схема:



Имея основные глыбы четверостиший и составив общий архитектурный план, можно считать основную творческую работу выполненной.

Далее идет сравнительно легкая техническая обработка поэтической вещи.

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

Способы выделки образа бесконечны.

Один из примитивных способов делания образа — это сравнения. Первые мои вещи, например, «Облако в штанах», были целиком построены на сравнениях — все «как, как и как». Не эта ли примитивность заставляет поздних ценителей считать «Облако» моим «кульминационным» стихом? В позднейших вещах и в моем «Есенине», конеч-

но, эта примитивность выведена. Я нашел только одно сравнение: «утомительно и длинно, как Доронин».

Почему, как Доронин, а не как расстояние до луны, например? Во-первых, взято сравнение из литературной жизни потому, что вся тема литераторская. А во-вторых — «Железный пахарь» (так, кажется?) длиннее дороги до луны, потому что дорога эта нереальна, а «Железный пахарь», к сожалению, реален, а затем дорога до луны оказалась бы короче своей новизной, а 4000 строк Доронина поражают однообразием 16 тысяч раз виденного словесного и рифменного пейзажа. А затем — и образ должен быть тенденциозен, т.е., разрабатывая большую тему, надо и отдельные образишки, встречающиеся по пути, использовать для борьбы, для литературной агитации.

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

Например, метафоризирована строка:

И несут стихов заупокойный лом.

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

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

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

Получается определенный «живот».

Наиболее эффективным является первая строка стиха, выпущенного Брюсовым в первые дни войны в журнале «Наши дни»:

Мы ветераны, мучат нас раны.

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

стихов заупокойный лом.

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

Чтобы врассыпную разбежался Коган,
встреченных увеча пиками усов.

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

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

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

В гниющем вагоне на 40 человек —
4 ноги.

На таком цифровом образе построены многие из вещей Сельвинского.

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

Например, у меня была строка:

Вы такое, милый мой, умели.

«Милый мой» — фальшиво, во-первых, потому, что оно идет вразрез с суровой обличительной обработкой стиха; во-вторых, — этим словом никогда не пользовались мы

в нашей поэтической среде. В-третьих, это — мелкое слово, употребляемое обычно в незначительных разговорах, применяемое скорее для затушевки чувства, чем для оттенения его; в-четвертых, — человеку, действительно размякшему от горести, свойственно прикрываться словом поглубже. Кроме того, это слово не определяет, что человек умел — что умели?

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

Как не подходило бы к нему при жизни:

Вы такое петь душе умели.

Есенин не пел (по существу он, конечно, цыгано-гитаристый, но его поэтическое спасение в том, что он хоть при жизни не так воспринимался и в его томах есть десяток и поэтически новых мест). Есенин не пел, он грубил, он загибал. Только после долгих размышлений я поставил это «загибать», как бы ни кривило такое слово воспитанников литературных публичных домов, весь день слушающих сплошные загибы и мечтающих в поэзии отвести душу на сиренях, персях, трелях, аккордах и ланитах. Без всяких комментариев приведу постепенную обработку слов в одной строке:

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

и, наконец, последняя, 12-я —

- 12) для веселия планета наша мало оборудована.

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

К технической обработке относится и звуковое качество поэтической вещи — сочетание слова со словом. Эта «магия слов», это — «быть может, всё в жизни лишь средство для ярко певучих стихов», эта звуковая сторона кажется также многим самоцелью поэзии, это опять-таки низведение поэзии до технической работы. Переборщенность созвучий, аллитераций и т.п. через минуту чтения создает впечатление пресыщенности.

Например, Бальмонт:

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

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

Где он, бронзы звон или гранита грань...

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

Конечно, не обязательно уснащать стих вычурными аллитерациями и сплошь его небывало зарифмовывать. Помните всегда, что режим экономии в искусстве — всегдашнее важнейшее правило каждого производства эстетических ценностей. Поэтому,

сделав основную работу, о которой я говорил вначале, многие эстетические места и вычурности надо сознательно притушевывать для выигрыша блеска другими местами.

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

Этим лишний раз подчеркивается относительность всех правил писания стихов.

К технической работе относится и интонационная сторона поэтической работы.

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

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

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

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

Надо вырвать радость у грядущих дней.

Иногда в эстрадном чтении я усиливаю эту строку до крика:

Лозунг:

вырви радость у грядущих дней!

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

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

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

Все-таки все читают стих Алексея Толстого:

Шибанов молчал. Из пронзенной ноги
Кровь алым струилася током...

как —

Шибанов молчал из пронзенной ноги...

Дальше:

Довольно, стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться...

читается как провинциальный разговорчик:

Довольно стыдно мне...

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

Довольно,
стыдно мне...

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

Вот почему я пишу:

Пустота...
Летите,
в звезды врезываясь.

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

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

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

Они звучат так:

Есенинское —

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

Мое —

В этой жизни помирать не трудно
Сделать жизнь значительно трудней.

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

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

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

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

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

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

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

Вроде выводов:

1. Поэзия — производство. Труднейшее, сложнейшее, но производство.
2. Обучение поэтической работе — это не изучение изготовления определенного, ограниченного типа поэтических вещей, а изучение способов всякой поэтической работы, изучение производственных навыков, помогающих создавать новые.
3. Новизна, новизна материала и приема обязательна для каждого поэтического произведения.
4. Работа стихотворца должна вестись ежедневно для улучшения мастерства и для накопления поэтических заготовок.
5. Хорошая записная книжка и умение обращаться с нею важнее умения писать без ошибок подошедшими размерами.
6. Не надо пускать в ход большой поэтический завод для выделки поэтических зажигалок. Надо отворачиваться от такой нерациональной поэтической мелочи. Надо брать перо только тогда, когда нет иного способа говорить, кроме стиха. Надо выработать готовые вещи только тогда, когда чувствуешь ясный социальный заказ.
7. Чтоб правильно понимать социальный заказ, поэт должен быть в центре дел и событий. Знание теории экономии, знание реального быта, внедрение в научную историю для поэта — в основной части работы — важнее, чем схоластические учебнички молящихся на старье профессоров-идеалистов.

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

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

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

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

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

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

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

Мало этого.

Надо, чтоб органы просвещения масс перетряхнули преподавание эстетического старья.

1926

РАСШИРЕНИЕ СЛОВЕСНОЙ БАЗЫ

До нас привыкли делить организованные слова на «прозу» и «стихи». Эти два понятия считались основными литературными категориями. Человек, «это» производящий, назывался «автором», авторы делились на поэтов и прозаиков, остальные люди были читатели, а автор с читателем связывался книгой. Читатели за книги платили деньги.

Еще были, — которые вертелись около книги, протаскивали ее или не пускали, набивали книге цену, — это критика.

Революция перепутала простенькую литературную систему.

Проза уничтожилась из-за отсутствия времени на писание и чтение, из-за недоверия к выдуманному и бледности выдумки рядом с жизнью. Появились стихи, которые никто не печатал, потому что не было бумаги, за книги не платили никаких денег, но книги иногда печатались на вышедших из употребления деньгах, слава пишущих авторов заменилась славой безымянных писем и документов, хищную критику пыталось заменить организованное распределение Центропечатей, связь с читателем через книгу стала связью голосовой, лилась через эстраду.

Организация хозяйства, поднятие его до довоенных норм, привела людей мыслящих попросту, по аналогиям, к мысли ввести старые нормы и в нашу культурную работу.

Ленинградская «Звезда» в печальное начало свое с алексейтоловской редакцией заявляла приблизительно так:

«Мы возобновляем традицию толстого журнала, прерванную революцией».

Мы, лефы, видим в революции не перерыв традиций, а силу, уничтожающую эти традиции вместе со всеми прочими старыми строениями.

К сожалению, и литература десятилетия, подытоживаемая к юбилею, воронско-полонско-лежневскими критиками рассматривается с этой самой традиционной точки (насиженной мухами истории).

Расправясь еще в прошлогодней статье («Красная новь» — «Дело о трупе»; правда, труп уже вынесли, только не Лефа, а лежневский) с целым пятилетием советской литературы, пренебрежительно обозвав его «изустным периодом», Лежнев в обзорной статье юбилейного номера «Известий» просто опускает лефовские фамилии (Асеев, Третьяков, Каменский).

Виноваты лефовцы, очевидно, не фамилиями, — фамилии у нас красивые (кто поспорит, например, с фамилией Маяковский, разве что Луначарский). Не в фамилиях дело — работой, очевидно, не угодили.

Расшифруем Лежнева — он, по-видимому, хочет сказать:

1. В литературе есть или поэзия или проза. Для чего же Леф делает лозунги? Таковой литературной формы не существовало. Лозунги в книгах рассылать нельзя, лозунги полным приложением к «Огоньку» не пустишь, лозунги не покупают и не читают, а критикуют их не пером, а оружием. Так как мне с вами нечего делать, то в наказание вы не войдете ни в какую историю литературы.

2. Литература — то, что печатается книгой и читается в комнате. Так как в моей комнате было холодно и Бухарин предлагал иметь на дом хотя бы всего одно общее, отапливаемое помещение, то я, комнатный обыватель, вас и не читал. А то, что вас ежедневно слушали на рабочих, красноармейских собраниях, то эта форма общения никаким литературным учебником не предусмотрена. Поэтому вы и есть не литература, а изустные.

3. Для критика литература — вещь, которую можно критиковать. Для этого книгу надо принести домой, подчеркнуть и выписать и высказать свое мнение. А если нечего приносить, то нечего критиковать, а если нечего критиковать, то это и не литература. Я вам не дворник, чтобы бегать по аудиториям. И где такая критика, которая могла бы учесть влияние непосредственного слова на аудиторию?! Все писатели зарождались в гимназиях, а сколько рабкоров и писателей провинции стали работать после непосредственного разговора с вами — это не мое дело.

Поэтому лефов лучше замалчивать.

Замалчивать — это значит орать: «Эстрадники, дяди Михеи, жулики, правила стихосложения сбондили!»

Успокойтесь, лежневы.

Мы не хотели вас огорчить. Все неприятности произошли оттого, что революцию не специально для вас делали. Правда, ее делали и не для нас, вернее, не только для нас, но зато мы работали только для революции.

Это революция говорила: живо, не размусоливайте, надо не говорить, а выступать, короче, сконденсируйте вашу мысль в лозунг!

Это революция говорила: холодные квартиры пусты, книги — не лучшее топливо. Квартиры сегодня на колесах теплушек, жильцы греются на митингах, и если у вас есть стихи, то можете получить слово в общем порядке ведения собрания.

Это революция говорила: поменьше кустарей, — мы не так богаты, чтобы сначала наделять и потом критиковать. Больше плана. А если есть какие непорядки, то заявите, куда следует. И мы заявляли друг другу и вам об этих непорядках в ночи диспутов, разговоров и по редакциям, и по заводам, и по кафе, в ночи и дни революции, давшие результатом лефовскую установку и терминологию (социальный заказ, производственное искусство и т.д.), лефовство прославилось, и не имея автора. Всю эту работу мы тоже зачисляем в литературный актив десятилетия.

Мы поняли и прокричали, что литература — это обработка слова, что время каждому поэту голосом своего класса диктует форму этой обработки, что статья рабкора и «Евгений Онегин» литературно равны, и что сегодняшней лозунг выше вчерашней

«Войны и мира», и что в пределах литературы одного класса есть только разница квалификаций, а не разница возвышенных и низменных жанров.

Может быть, правильное для первых, бедных материально, лет революции неприменимо и никчемно сейчас, когда есть бумага, есть станки.

Нет, революция — это не перерыв традиции.

Революция не аннулировала ни одного своего завоевания. Она увеличила силу завоевания материальными и техническими силами. Книга не уничтожит трибуны. Книга уже уничтожила в свое время рукопись. Рукопись — только начало книги. Трибуну, эстраду — продолжит, расширит радио. Радио — вот дальнейшее (одно из) продвижение слова, лозунга, поэзии. Поэзия перестала быть только тем, что видимо глазами. Революция дала слышимое слово, слышимую поэзию. Счастье небольшого кружка слушавших Пушкина сегодня привалило всему миру.

Это слово становится ежедневно нужнее. Повышение нашей культуры, отстраняя изобразительные (плакатные), эмоциональные (музыка) прикрасы, гипнотически покоряющие некультурного, придает растущее значение простому, экономному слову. Я рад был видеть на Советской площади ряд верстовых столбов времени, на которых просто перечислялись факты и даты десятилетия. Если бы надписи эти были сделанные (нами) и запоминаемое — они стали бы литературными памятниками. «Жизнь искусства», сравнивая кинокартину «Поэт и царь» с литмонтажем Яхонтова — «Пушкин», отдает предпочтение Яхонтову. Это радостная писателям весть: дешевое слово, просто произносимое слово побил дорогое и оборудованнейшее киноискусство.

Литературные критики потеряют свои, характеризующие их черты дилетантизма. Критику придется кое-что знать. Он должен будет знать законы радиослышимости, должен будет уметь критиковать не опертый на диафрагму голос, признавать серьезным л и т е р а т у р н ы м минусом скверный тембр голоса.

Тогда не может быть места глупым, чуть ли не с упреком произносимым словам полонских:

«Разве он поэт?! Он просто хорошо читает!»

Будут говорить: «Он поэт п о т о м у, что хорошо читает».

Но ведь это актерство!

Нет, хорошеть авторской читки не в актерстве. В.И. Качалов читает лучше меня, но он не может прочесть так, как я.

В.И. читает:

Но я ему —

(на самовар)

Дескать, бери самовар (из моего «Солнца»).

А я читаю:

Но я ему...

(на самовар)

(указывая на самовар). Слово «указываю» пропущено для установки на разговорную речь. Это грубый пример. Но в каждом стихе сотни тончайших ритмических, размеренных и др. действующих особенностей, — никем, кроме самого мастера, и ничем, кроме голоса, не передаваемых. Словесное мастерство перестроилось, должны подумать о себе и критики.

Критик-социолог должен из отделов печати направлять редактора. Когда напишут, критиковать поздно. Критик-формалист должен вести работу в наших вузах, изучающих словесное мастерство. Критик-физиолог должен измерять на эстраде пульс и голос по радио, но также заботиться об улучшении физической породы поэтов.

Лежневые, скидывайте визитку, покупайте прозодежду!

Я не голосую против книги. Но я требую пятнадцать минут на радио. Я требую, громче чем скрипачи, права на граммофонную пластинку. Я считаю правильным, чтобы к праздникам не только помещались стихи, но и вызывались читатели, чтецы, рабочие для обучения их чтению с авторского голоса.

Каждый молод молод молод
 В животе чертовский голод
 Все что встретим на пути
 Может в пищу нам идти.

<1913>

Солнцу светить ведь не лень,
 Ветру свистеть незадача,
 Веточку выбросит пень,
 Море жемчужину, плача.
 Мне же не жалко часов,
 Я не лишуся охоты
 Вечно разыскивать слов
 Дружно шагающих роты...

1914

Пространство = гласных
 Гласных = время!..
 (Бесцветность общая и вдруг)
 Согласный звук горящий муж —
 Цветного бремениа темя!..

Пустынных далее очевидность
 Горизонтальность плоских вод
 И схимы общей безобидность
 О гласный гласных хоровод!

И вдруг ревущие значенья
 Вдруг вкрапленность поющих тон
 Узывности и обольщенья
 И речи звучной камертон.

Согласный звук обсеменитель
 Носитель смыслов, живость дня,
 Пока поет соединитель
 Противоположностью звеня.

1915

Звуки на а широки и просторны,
 Звуки на и высоки и проворны,
 Звуки на у, как пустая труба,
 Звуки на о, как округлость горба,
 Звуки на е, как приплюснутость мель,
 Гласных семейство смеясь просмотрел.

1915

«БЕЗ А»

Кони топотом
 Торопливо
 Шопотом игриво под ивой несут

«БЕЗ Р»

Оп. 61. от тебя пахнет цветочками
 Ты пленный май
 Лицо веснушками
 обнимай точками

ОТНЫНЕ Я ОТКАЗЫВАЮСЬ ГОВОРИТЬ ДУРНО ДАЖЕ О ТВОРЧЕСТВЕ ДУРАКОВ. Единая эстетическая Россия

Сезон художественной жизни — под гром военной живительной непогоды — озаменовался 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 «отвергателей» — 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 appetitов 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 несколько 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, проповедовать, 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 подкрепляющую мою мысль, что в стае авторов всех искусств приняты, *насколько возможно*, любовно, равноправно дикие новоприсельцы.

Так как это мое выступление *не* является выступлением от какой-либо группы или партии — а публичное исповедание моих *личных* 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 лисировок⁴, — наряду с коими Калам⁵ — дерзкий, всесокрушающий новатор.

Достоин всяческого уважения футурист, на лугу общественного внимания членораздельно упивающийся звуками родного языка!

Попытка на искусство — уже добродетель.

Не принимая! «непротivление злу насилieм» 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 речи у нас — это означает — уважение к чужому мнению.

Допущение веры иной — «чем моя».

Я обращаюсь ко всем жрецам искусства — даже тем безымянным — чьё имя дилетант и чей жертвенник чадит 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 чит красоту так, как он ее понимает!⁶ —

Пусть сильный не душит сознательно слабых.

Слабые стаей не загрызают сильного.

В мире эстетических отношений — *уважение к чужому мнению (творчеству) единственное, всякого культурного человека достойное, поведение.**

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 «заплечных 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 «колодцам 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, — причем *всякое* — на какое только ее сыны способны: И одним можно обижать Великую Россию — это *малым* количеством. Искусства.

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 галерей! —

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!

* «Не делай другому того, чего себе не желаешь».

Конечно это — ось человеческих отношений — и это мир реальных отношений.

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 перед «именами», но помни, что все они были созданы твоим тысяче-голого-сердечным поклонением и в твоей власти подымать голову к небу творчества, где каждый день занимает свои все новые светила мощного человеческого духа.

ПРИМЕЧАНИЯ

Статья напечатана в альманахе *Весеннее контрагенство 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 отметить, 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. Клуна.
- 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» (Lasieren).
- 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.



НИКОЛАЙ
ДАВИДОВИЧ
БУРЛЮК 1890 — 1920

5 ОР.

Осталось мне отнять у Бога,
Забывтый ветром, пыльный глаз:
Сверкает ль млечная дорога
Иль небо облачный топаз, —
Равно скользит по бледным тучам
Увядший, тусклый, скучный ум.
И ранит лезвием колючим
Сухой бесстрашный ветра шум.
О ветер! похититель воли,
Дыханье тяжкое земли,
Глагол и вечности и боли
«Ничто» и «я», — ты мне внемли.
<1910>

Мне, верно, недолго осталось
Желать, не желать, ворожить
Ты, Хлебников, рифму «места лось»
Возьми и потом «волчья сыть»
А я в утомлении сердца
Познаю иную качель
Во мне вновь душа иноверца
Вкусившего вражеский хмель.

ПОЭТИЧЕСКИЕ НАЧАЛА

«Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо».

В. Хлебников

Предпосылкой нашего отношения к слову, как к живому организму, является положение, что поэтическое слово чувственно. Оно соответственно меняет свои качества в зависимости 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 качеств. В противном случае оно является лишь словесной массой и служит поэту вне значения своего смысла. Мы можем отказаться от слова, как жизнедеятели, и тогда им воспользоваться, как мифотворцем.

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

Понятно, какую громадную ценность для истинного любителя являют автографы сочинений. «Литературная компания» 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, если бы 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 J, ~, +, §, x, f, †, √, =, >, Δ 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, московского ученого (недавно умершего). Он в тяжелую эпоху символизма и «декадентства» тщетно указывал на роль в эстетике письмен.

Соотношение между цветом и буквой не всегда понималось, как о к р а ш и в а н и е. В иероглифах цвет был так же насущен, как и графическая сторона, т.е. знак был цветно е п я т н о. Если вы помните, Эгейское море обязано черному флагу, а наши моряки до сих пор во власти цветного флага. При переходе от в е щ е в о г о (письма) через с и м в о л и ч е с к о е к звуковому письму мы утратили скелет языка и пришли к словесному рахитизму. Только глубокий вкус спас наших переписчиков и маляров при окрашивании заглавных букв и надписей на вывесках. Ч а с т о т о л ь к о в а р в а р с т в о м о ж е т с п а с т и и с к у с с т в о.

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<ак> ч<то> книга обладает своим языком благовония.

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 критерии 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 «Пощечине общественному вкусу». Я не буду распространяться о взаимоотношении между мифом и словом. Корневое слово имеет меньше будущего — чем случайное. Чересчур все прекрасное случайно (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 письмовников, аполонов, нив и прочих общеобразовательных «органов».

Ваш язык для торговли и семейных занятий.

Николай Бурлюк
при участии Давида Бурлюка

ТИШИНА ЭЛЛАДЫ

Нас, юношей юга, не влечет к тебе, Эллада, торопливой весной в убегающем взгляде зеленых равнин и вдохновенного ветра недалекого моря...

Не призывает нас твой голос летом, не знающим кем быть, бесплодной женой или матерью непокорных хлебов и трав...

Но если в конце августа выйду в усталое поле слушать треск высыхающей стерни и целовать ясные ланиты неба, я, из притвора осени, слышу, пораженный, дальний голос твоей тишины, о страна богов!

Мы твои на рубеже гиперборейских стран и черных волн неугомонного моря...

Перекликаются ли в осеннем воздухе покинутые менады на лесистом кифероне, доносится ли голос пережившего свою смерть Лиэя от скалистых вершин Гимета?..

Мы твои, — страна покинутых храмов и жертвенников, под сенью распятой красоты...

Мы твои, когда звезды дрожат в водах Кастальского источника и наши пугливые музы прилетают робко пить его поющую воду.

Мы твои — в жестокой согбенности наших городов...

И не есть ли над ними твой зодиакальный свет нам вино вечно прекрасной смерти.

**ВАСИЛИЙ
ВАСИЛЬЕВИЧ
КАМЕНСКИЙ 1884 — 1961**



СЕРДКО

Моейко сердко перестально —
Хрустально ломкая грустинь
Вестинь напевная устально
Свистально дальняя ластинь.

Моейко сердко снова детка
Плывет как ветка по воле лет
Плывет играйка малолетка —
Моя поэтка. А я — поэт.

Моейко сердко — игрушка — мячик
Моейко сердко — калям — балям
Моейко сердко — девчонка — мальчик
Играю я — пою малям.

1916

ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ — ЖИВОЙ ПАМЯТНИК

Комитрагический моей души вой
Разливлен будто на Каме пикник.
Долго ли буду стоять я Живой
Из ядерного мяса Памятник.
Пожалуйста
Громче смотрите

Во все колокола и глаза —
Это я ваш покоритель
(Пожал в уста)
Воспевающий жизни против и за.
А вы — эй публика — только
Капут
Пригвождали на чугунные памятники.
Сегодня иное — Живой гляжу на толпу —
Я нарочно приехал с Каменки.

Довольно обманывать Великих Поэтов
Чья жизнь пчелы многотрудней —
Творящих тропическое лето
Там где вы стынете от стужи будней.
Пора возносить песнебойцев
При жизни на пьедестал —
Пускай таланты еще утroyтся
Чтобы каждый чудом стал.

Я верю — когда будем покойниками,
Вы удивитесь
Святой нашей скромности —
А теперь обзываете футуроразбойниками —

Гениальных Детей Современности.
Чтить и славить привыкли вы мертвых
Оскорбляя академиями памятниками —
С галками.
А живых нас —
Истинных, Вольных и Гордых —
Готовы измолотить скалками.

Какая вы публика — злая да каменная
Несогретая огнем футуризма
Ведь пророк — один пламенный я
Обожгу до идей Анархизма.
Какая вы публика — странная
да шершавая —
Знаю что Высотой вам наскучу —
На аэроплане взнесенный в Варшаве я
Часто видел внизу муравьиную кучу,
И никому не было дела
До футуриста-летчика
Толпа на базарах — в аллее
Галдела
Или на юбилее
Заводчика.
Разве нужна гениальность наживам —
Бакалейно-коммерческим клубам.
Вот почему перед вами Живым
Я стою одиноким Колумбом.

Вся Судьба моя —
Призрак на миг —
Как звено пролетающей Птицы.
Пусть — Василью Каменскому Памятник
Только Любимой приснится.
1916

СЛОВА И СЛОВА

Зимний вечер синеюще-белый,
Будто как у любимой боа.
А я парень застенчивый, кроткий, несмелый,
Ей пою — и слова — и слова.

Весь талант мой — моя гибкостройность
Из напевных и творческих слов
И моя небовая покорность
Перед Чудом чарующих снов.

Мой талант — мое детское сердце —
Солнцевейное сердце стихов.
Мое счастье и крест страстотерпца,
Посох мой — у друзей-пастухов.

Зимний вечер синеюще-белый,
Будто как у любимой боа.
А я парень застенчивый, кроткий, несмелый,
Ей пою — и слова — и слова.

Весь талант мой — из слов симфонический
Перезвонный к сердцам карнавал.

Кубок мой навсегда фантастический
Я навеки в словах пирова.

Зимний вечер пушистый и хрусткий,
И скользит и блестит санный путь;
Полумесяц, лимонный и узкий,
Собирается в звездную мусть.

Мой талант футуриста-Поэта —
Удивлять вознесением слов,
Жизнь пройдет — пронесется комета,
И останется тайна основ.

И останется тайна томлений,
Песнянных легенд волшебства,
Да останется рыцарский гений
Для любви, для мечты — божества.

Зимний вечер синеюще-белый,
Будто как у любимой боа.
А я парень застенчивый, кроткий, несмелый,
Ей пою опьяненно слова.

1917

ДЕКРЕТ

О ЗАБОРНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ, О РОСПИСИ УЛИЦ,
О БАЛКОНАХ С МУЗЫКОЙ, О КАРНАВАЛАХ
ИСКУССТВ.*

А ну-ко, робята-таланты,
Поэты,
Художники,
Музыканты,
Засучивайте кумачовые рукава!
Вчера учили нас Толстые да Канты, —
Сегодня звенит своя голова.

Давайте все пустые заборы,
Крыши, фасады, тротуары
Распишем во славу вольности,
Как мировые соборы
Творились под гениальные удары
Чудес от искусства. Молодости,
Расцветайте, была не была,
Во все весенние колокола.

Поэты!

Берите кисти, ну,
И афиши — листы со стихами,
По улицам с лестницей
Расклеивайте жизни истину,
Будьте перед ней женихами —
Перед возвестницей.

Художники!

Великие Бурлюки,
Прибивайте к домам карнавально
Ярчайшие свои картины,
Тащите с плакатами тюки,
Расписывайте стены гениально,
И площади, и вывески, и витрины.

* В первые дни советской власти этот мой декрет был расклеен на заборах по всей Москве.

Музыканты!

Ходите с постаментами,
 Раздавайте ноты-законы,
 Влезайте с инструментами
 Играть перед народом на балконы.
 Требуется устроить жизнь —
 Раздольницу.
 Солнцевейную, ветрокудрую
 Чтобы на песню походила
 На творческую вольницу
 На песню артельную, мудрую.

Самое простое и ясное дело:
 Рабочих дней шесть — и я
 Предлагаю всем круто и смело
 Устраивать карнавалы и шествия
 По праздникам отдыха,
 Воспевая Революцию духа
 Вселенскую.

1917

КТО Я

Я — КТО — я —
 Я — вроде утроветра
 по туманам долине
 будь березкой
 я обниму — покачаю.

Я — КТО я —
 Я — вроде небожаворонка
 над втишине полями
 СЛУШАЙ ЧУТКО
 Я звеню солнцелучами.

Я — КТО я —
 Я — вроде яркоплатка
 на с ягодами девушке
 пой со мной
 Я ПЕСНЕПЬЯНСТВУЮ.

1918

я
 Излучистая
 Лучистая
 Чистая
 Истая
 Стая
 Тая
 Ая
 Я

РАБОТА НАД СЛОВОМ. СТАИ КНИГ

Весна 1914 года была жаркой, как лето.

По приезду в Москву теперь каждый из нас и наших соратников в эти дни буйного расцвета футуризма кипел желанием напечатать свою книгу, дать свой сигнал.

И вместе с тем необходимостью стало перейти от отдельных книг и сборников на рельсы литературного объединения.

Мы организовали и быстро выпустили толстый «Первый журнал русских футуристов», где принимали участие: Аксенов, Д. Болконский, Константин Большаков, В. Бурлюк, Давид Бурлюк, Н. Бурлюк, Д. Баян, Вагус, Васильева, Георгий Гаер, Рюрик Ивнев, Вероника Иннова, Василий Каменский, А. Крученых, Н. Кульбин, Б. Лавренев, Ф. Леже, Б. Лившиц, К. Малевич, М. Матюшин, Владимир Маяковский, С. Платонов, Игорь Северянин, С. Третьяков, О. Трубчевский, В. Хлебников, Вадим Шершеневич, В. и Л. Шехтель, Г. Якулов, Эгерт, А. Экстер и другие.

Редакционный комитет: К. Большаков (библиография, критика), Д. Бурлюк (живопись, литература), В. Каменский (проза), В. Маяковский (поэзия), В. Шершеневич (библиография, критика). Редактор Василий Каменский.

Издатель Давид Бурлюк.

Этот журнал явился объединением нескольких группировок, как «Мезонин поэзии» (Вадим Шершеневич, К. Большаков, Сергей Третьяков, Борис Лавренев, Рюрик Ивнев и др.) и «эгофутуристы» во главе с Игорем Северяниным, Василиском Гнедовым, К. Олимповым (сын поэта Фофанова).

Отдельными авторами в наши сборники вошли Николай Асеев и Борис Пастернак.

Вообще «штаб футуризма» разросся до громадных размеров. Даже трудно было учесть наших многочисленных новых, прибывающих сообщников.

Наряду с журналом я выпустил цветную пятиугольную книжку железобетонных поэм «Танго с коровами» — это были стихи конструктивизма, где я впервые (также и в журнале) применил разрывы, сдвиги и лестницу ударных строк стихотворчества.

Например (из «Первого журнала русских футуристов»):

```

Перекидывать
                               мосты
                               от слез
бычачьей
                               ревности —
                               до слез
пунцовой девушки.

```

Вся эта «графическая» типографская техника разорванных строк стихов и конструктивизм «железобетонных поэм» (в «Журнале» и книжке «Танго с коровами», 1914 год), весь этот словострой открыт мною для того, чтобы подчеркнуть ритмическую ударность стихотворного матерьяла.

Если я писал прежде («Садок Судей»):

```

Быть хочешь мудрым?
Летним утром
Встань рано-рано,
Хоть раз да встань,
И, не умывшись,
Иди умыться на росстань.

```

Теперь, в 1914 году («Телефон» из «Танго с коровами»):

```

Весна.
      Где-то
                далеко
                        покой
                                и поля.

```

Здесь наглядная ритмическая ударность походит на ступени лестницы — слово живет полноценно и произносится разрывно, с расстановкой.

Я нарочно взял для примера «обыкновенные» слова, чтобы показать, как отдельные, оторванные строки придают этим «где-то», «далеко» оправу особой значимости.

В этом ритмическом методе нет обычной «толчи слов» и «перезвона», а есть учет четкости, удара молота по наковальне словостроя, буквостроя, цифростроя.

Подчеркнутость выделенных слов, введение в стихи (жирным шрифтом) цифр и разных математических знаков и линий делают вещь динамической для восприятия, легче запоминаемой (читаешь, как по нотам, с экспрессией обозначенного удара).

Я уже не говорю о том, что можно одними буквами дать графическую картину слова.

Например, в том же стихотворении «Телефон» (из «Танго с коровами») я изображаю похоронную процессию буквами так:

ПРОЦЕССИЯ

Каждая буква разного шрифта, причем узкое «о» положено горизонтально, что означает — гроб. Самое слово «процессия» растянуто, как вид процессии, в одну длинную строку.

Таким образом, с л о в о , предназначенное для выявления наиболее точного понятия, в данном и всех иных случаях дает высшую точность.

Особенно это касается стихов, где словесная концепция возведена в культ, где конкретная форма возвеличивает содержание.

Не спору, быть может, в увлечении «формой» некоторые футуристы (и я — в первую голову) слишком увлеклись, пусть даже «пересолили», но эта «лаборатория» необходима для мастерства, чтобы заставить СЛОВО служить истинной цели — возвеличить содержание.

Поспешное обнародование «освобождения слова» как такового, открытие дверей нашей «лаборатории», откровенные изыскания словотворчества, первые образцы футуристической поэзии, — все это языковое изобретательство породило массу глупейших разговоров наших безграмотных «критиков» в бульварных газетах.

Тупоголовые пристава — эти охранители прав старого «священного языка» и «изящной поэзии» — кричали до бешенства, что мы «сошли с ума на форме», что будто мы не признаем ни содержания, ни здравого смысла, что мы «пакостим прекрасный русский язык» своими «фокусами».

О человеческая глупость, конкурирующая с Атлантическим океаном!

Нет, тебе, сверхокеанская глупость, берегов и преград не положено!

Невзирая на тебя, свирепая глупость мещанского бытия, мы над твоей кисельной головой, как истинные энтузиасты-инженеры, строили стальные мосты футуристического изобретательства, чтобы по этим стальным мостам двинуть шествие культуры будущего нового искусства.

Мы строили футуризм вполне сознательно и достаточно организованно.

Но мы строили как изобретатели и открыватели — в этом наше неоспоримое достоинство, — и, следовательно, наш «сырой матерьял» нельзя было назвать отсутствием «здравого смысла».

Ведь мы-то, будучи мастерами-предводителями «революции искусства» в полном объеме, превосходно понимали, что делали великое дело не только в смысле установления новых форм, новой техники, новой культуры языка, словотворчества, книгострое-ния, но и в смысле постановки проблемы социальной одновременно.

Все наше движение говорит за то, что мы были организованными новаторами как в борьбе за новое искусство, так и в борьбе с буржуазно-мещанскими устоями.

Достаточно вспомнить предшествовавшее «царство символистов» — эту мистико-идеалистическую школу, которую мы сменили, — чтобы судить о разнице меж «небом символистов» и «землей футуристов».

Земляной Маяковский гремел:

Вам ли понять,
почему я,
спокойный,
насмешек грозою
душу на блюде несу
к обеду идущих лет.

Но первая «земля футуристов» была мало понятна для читателей наших книг, для посетителей наших выставок картин, для зрителей нашего театра: трагедия «Владимир Маяковский» и опера «Победа над солнцем», музыка Матюшина, слова Крученых, декорации Малевича (эти спектакли шли в начале декабря 1913 года в помещении театра Комиссаржевской, в Петербурге).

Выявление крайне анархических форм в поэзии, живописи, музыке, театре несло двойную функцию: разрушение старого искусства и созидание нового.

Нас устраивал не постепенный, эволюционный переход к новым формам, а «революционный взрыв» новаторского, футуристического переворота.

При этом каждый из нас, будучи безудержно молодым, горячим, ретивым в битвах, старался показать себя самым левым, отчаянным изобретателем, невзирая на последствия.

Тут рекорд остался, конечно, за Крученых с его «заумным языком», с его бесконечными брошюрами кустарного производства.

Этот — крайний анархист Крученых «наводил страх на население» своими всяческими вариациями «вселенского языка».

Но лаборатория «островитянина» Крученых имела свое основание в общей системе культуры языка, поскольку заумный поэт проделывал опыты над функциями звуков человеческой речи, над взаимными отношениями и изменениями этих звуков.

Вообще мы не зря увлекались фонетическими изысканиями языка, и в этом отношении каждый ученый лингвист подтвердит (и утверждали) наши языковые достижения.

Ну вполне естественно, что публика во главе с «критиками», не владеющая специальными знаниями языка, не понимала вообще наших формальных достижений, не признавала «новых слов», не желала, удерживая тухлые позиции старины, нам верить.

И в то же время эта же публика горячо аплодировала мне всюду, где я произносил:

Сарынь на кичку!

Однако никто не знал значения этих слов, и никто не спрашивал о смысле, но здоровый инстинкт в данном случае приветствовал заумные слова, созданные понизовой вольницей Разина.

Словом, публика есть публика: она, начиненная барахлом прошлого, не хотела учиться, не хотела знать мудрой красоты своего языка, на котором говорила, над которым мы работали.

А башибузуки-критики окончательно опутывали эту публику тенетами невежества.

Подобно хунхузам, эти «критики» налетали на отдельные временные «крайности» футуризма и потрошили со «сладострастием вампиров» надерганные, перетасованные «образцы достижений».

В этом отношении больше других доставалось Хлебникову, — этому Колумбу новой культуры языка.

Как раз этой весной 1914 года вышел первый том творений Хлебникова, изданный Бурлюком.

Давид Бурлюк в своем предисловии к этой книге писал:

Хлебников не подобен поэтам, кои пишут на пишущей машинке, рукописи коих заключены в папки с золотым обрезом, — автору известна каждая строчка: Хлебников — не Данченко, кто больше отпечатал, чем написал. Хлебников указал новые пути поэтического творчества.

Безусловно! Хлебниковым созданы вещи, подобно которым не писал до него ни в русской, ни в мировых литературах — никто.

Хлебников — наша эпоха. Что бы ни таякали Осоргины, Яблоновские и др. — «Закат футуризма», «Все это будет забыто» и т.д., — Хлебников не будет забыт никогда. Он тот исток, из коего и в грядущем возможно зарождение новых прекрасных ценностей. Хлебников — хаотичен, ибо он — гений; лишь талант ясен и строен.

Хлебников разносторонен: он математик, филолог, орнитолог, все роды литературы ему доступны.

Мое предисловие было такое:

Словодзь! Журчей с горы русской поэзии. И, как журчей, он стремится в зачарованном беге, и в каждом отдельном движении его — победа и строгая мудрость завершения. Каждые два, три слова его, взятые случайно, — поэма, мысль, самоцельность. Первый он освободил слово как таковое, придав ему значение великое и открывающее, образно законченное, национальное. Словотворчество Хлебникова в своей расовой самобытности доходит до гениального выявления

русского языка с его типическими особенностями в смысле современного понимания. Как сеятель неологизмов, филологически правильно построенных, он первый создает в русской поэзии особую форму стихотворения, в котором глубоко отразился современный дух. Хлебников сумел убедительно-строго пересоздать всю русскую поэзию во имя современного искусства.

В это время вышла трагедия «Владимир Маяковский», где среди действующих лиц «поэт Маяковский» говорит:

Придите все ко мне, кто рвал молчание,
Кто выл оттого, что петли полдней туги,
Я вам открою словами простыми, как мычание,
Наши новые души, гудящие, как фонарные дуги.

Новая душа Маяковского действительно потрясающе гудела на все сонные окрестности буржуазно-мещанского благополучия, когда он читал с эстрады новые стихи:

Внизу суетятся рабочие,
Нищий у тумбы виден,
А у этого брюхо и все прочее —
Лежит себе сыт, как Сытин.

Я спокоен, вежлив, сдержан тоже,
Характер, как из кости слоновой точен.
А этому взял бы да и дал по роже:
Не нравится он мне очень.

Вежливость Маяковского в отношении к фабрикантам известна — казалось бы, спорить тут не о чем, но по-другому судили поэта те самые «критики», о которых он писал:

Писатели, нас много. Собирайте миллион,
И богадельню критикам построим в Ницце.
Вы думаете — легко им наше белье
Ежедневно прополаскивать в газетной странице!

В эти же дни вышло второе издание «Дохлай луны», где Давид Бурлюк звонил в колокола молодости:

Каждый молод, молод, молод!
В животе чертовский голод, —
Так идите же за мной,
За моей спиной.

И он же трагически проклинал рабство времени:

Была душа полна проказой:
О, пресмыкающийся раб!
Сатир несчастный, одноглазый,
Доитель изнуренных жаб.

В эти же часы появилась книга стихов Бенедикта Лившица «Волчье солнце». Поэт ассоциирует мрак бытия с «Ночным вокзалом»:

Мечом снопа опять разбуженный паук
Закапал по стеклу корявыми ногами.
Мизерикордией! — не надо лишних мук.
Но ты в дверях жуешь лениво сапогами,

Глядишь на лысину, плывущую из роз,
Солдатских черных роз молочного прилавка,
И в животе твоём под ветерком стрекоз
Легко колышется подстриженная травка.

В эти часы весеннего разбега, когда зимний холод прошлого безнадежно спорил с песнями прилетевших плодиться птиц, наши резвые книги взлетали одна за другой над ожидающими рощами читателей. В числе стаи взлетел и сборник «Молоко кобылиц». Николай Бурлюк спрашивал:

Что значит? Шум и шум к весне,
Лед ломится, и птица скачет.
Мой друг, что это значит?

Хлебников отвечал:

Небистели, небистели,
Озарив красу любин,
В нас стонали любистели,
Хохотали каждый ин.
Их нежные милые личики
Сменялись вершиной кудрей,
Из уст их струилися кличкики:
Смотрите, живите бодрей.

(«Творенья», том 1)

Николай Асеев откликнулся первой книжкой стихов «Ночная флейта», так же мастерски играя, как новорожденный «пастух стихов» Борис Пастернак, тоже в эти утроликие дни появившийся с первой книжкой «Близнец в тучах».

Сергей Третьяков, Игорь Северянин, Вадим Шершеневич, Константин Большаков — все звучали убедительными мастерами в коллективе книжных стай.

Воистину это была густая, как мед, весна, если даже (навек ушедшая от нас) Елена Гуро в предвесеннем сборнике «Трое» — Гуро, Хлебников, Крученых — звучала радостью с высоты «Небесных верблюжат» завещаньем:

Обещайте. Поклянитесь, далекие и близкие, пишущие на бумаге чернилами, взором на облаках, краской на холсте, поклянитесь никогда не изменять, не клеветать на раз созданное прекрасное лицо вашей мечты, будь то дружба, будь то вера в людей или в песни ваши.

Мечта! — вы ей дали жить — мечта живет, — созданное уже не принадлежит нам, как мы сами уже не принадлежим себе.

Да, вот такая безудержная весна жила на «земле футуристов».

В Петербурге энергично работало объединенное общество поэтов и художников «Союз молодежи», выпуская под этим заглавием сборники-журналы с руководящими статьями, где Ольга Розанова писала:

Всякая новая эпоха в искусстве отличается от предшествовавшей тем, что в ранее выработанный опыт она вносит ряд новых художественных положений, и, идя по пути этого развития, вырабатывает новый кодекс художественных формул;

где Хлебников учил:

Слышал ли ты, однако, про внутреннее склонение слов? Про падежи внутри слова? Внутреннее изменение падежа изменяет смысл словесного построения. Так слова — лес и лысый или еще более одинаковые — лысина и лесина, означая присутствие и отсутствие какой-либо растительности, возникли склонением в родительном (лысый) и дательном (лес) падежах. Также бык есть то, откуда следует ждать удара, а бок — то место, куда следует направить удар.

Знаменитое хлебниковское сопряжение корней:

Смейно, смейно воссмеемся!..
...О рассмейтесь, смехачи...
...Смеюнчики, смеянышки...
...О смеянств смеючий смех...

— показывает, как научно сознательно шла работа над словом, создавая новую культуру языка.

Каждый из нас был языковым изобретателем, каждый работал над оформлением словесного материала, каждый мастерил свои части для общего механизма культуры искусства.

И каждый отдельно нес ответственность за идеологическую сторону работы.

В этом отношении мы были абсолютно независимы и по линии политических убеждений действовали самостоятельно.

Никто не мешал Маяковскому, мастеру рифмы, зло издеваться над капиталистами.

Никто не мешал мне читать «Сарынь на кичку» и работать над романом «Стенька Разин», и вообще «бунтовать».

Никто не мешал Бурлюку громить мещанство и сокрушать «авторитеты».

Ведь даже Игорь Северянин в нашем сборнике «Молоко кобылиц» знал, что печатал:

В смокингах, в шик опроборенные, великосветские олухи,
В княжьей гостиной, наструнились, лица свои оглупив.
Я улыбнулся натянуто, вспомнил сарказмно о порохе,
Скуку взорвал неожиданно неопознанный мотив.
Каждая строчка — пощечина. Голос мой — сплошь издевательство.
Рифмы слагаются в кукиши. Кажет язык ассонанс.
Я презираю вас пламенно, тусклые ваши сиятельства,
И, презирая, рассчитываю на мировой резонанс!

Насчет «каждой строчки-пощечины» началось еще с «Садка Судей» и «Пощечины общественному вкусу», где все было пропитано революцией искусства, где все дышало разрушением традиции «устоев великой русской литературы», где только по соображениям «объективных условий» цензуры нельзя было сказать нашего настоящего слова, иначе нас бы сразу прекратили и баста.

Но теперь, в 1914 году, когда историческая предпосылка общего состояния России открывала полегоньку тюремные двери «на волю», с одной стороны, а с другой — усиливалась полицейская реакция, мы, левое крыло футуризма, действовали более открыто и убеждающе, даже в ущерб нашим формальным изысканиям.

Мы готовились к 1915 году.

В этой подготовке и была наша весна, обвеянная ветрами бунтующей молодости.

Армия молодежи, следовавшая в ногу с нами, росла и еще крепче верила в наше движение.

И тем ожесточеннее ругала, поносила и клеветала на нас газетно-мещанская критика, клеймя нас вандалами, гуннами, поджигателями, подстрекателями, сумасшедшими.

Газетная травля сознательно строила провокацию по линии самосохранения: критики страшились наших разрушительных жестов, критики боялись нашего громадного влияния на молодежь, критики трусили циклона наших книг, критики дрожали за свое прихлебательское существование и изо всех сил цепной своры старались угодить своим господам-капиталистам, держателям газет.

И, главное, этот разнузданный дикий цинизм лакеев-критиков («Сумасшедшие! Шарлатаны!») очень нравился всему черносотенному разгулу лихого безвременья, когда героем политической арены Государственной думы был Пуришкевич.

А я, о, «сумасшедший», в эти кошмарные дни задумал написать роман «Стенька Разин», чтобы раз навсегда показать, открыть свое «идеологическое лицо», обвеянное возрастающими предчувствиями приближения революции.

О, непромокаемый энтузиаст, я глубоко верил, что черные дни самодержавной России сочтены, несмотря на торжество реакции, что именно теперь в этой рабской тьме чудесно будет зажечь свой разинский костер в Жигулевских горах надежд и ожиданий.

Верил, что своим костром согрею многих, кому холодно и бесприютно от ледящих будней тюремного жития.

Весна поила хмельной брагой.

АЛЕКСЕЙ
ЕЛИСЕЕВИЧ
КРУЧЕНЫХ 1886 — 1968



3 стихотворения
написанные на
собственном языке
от др. отличается:
слова его не имеют
определенного значения

№ 1.

Дыр бул щыл
убһшщур
скуп
вы со бу
р л эз

№2

Фрот фрон ыт
не спорю влюблен
черный язык
то было и у диких
племен

№3

Та са мае
ха ра бау
Саем сию дуб
радуб мола
аль

<1913>

(написано на языке
собственного изобретения)

ГО ОСНЕГ КАЙД
М Р БАТУЛЬБА
СИНУ АЕ КСЕЛ
ВЕР ТУМ ДАХ
ГИЗ

<1913>

ПАМЯТНИК

Уткнувши голову в лохань
я думал: кто умрет прекрасней?
не надо мне цветочных бань
и потолок зари чуть гаснущей

про всех забудет человечество
придя в бюджетянские страны
лишь мне за мое молодечество
поставят памятник странный:

не будет видно головы
ни выражения предсмертного блаженства
ни даже рук — увы! —
а лишь на полушариях колена...

1913

ПАМЯТИ ЕЛЕНЫ ГУРО

Из тетради заметок А. Крученых

...Когда камни летней мостовой
станут менее душны, чем наши
легкие,
Когда плоские граниты памятников
станут менее жесткими, чем
наша любовь,
и вы востоскуете и спросите
— где?
Если пыльный город восхочет
отрады дождя
и камни вопиют надтреснутыми
голосами,
то в ответ услышат шепот
и стон «Осеннего Сна»

«...И нежданное и нетерпеливо-ясное
было небо между четких вечерних
стволов...» («Шарманка» Е. Гуро)
Нетерпеливо-ясна Елена Гуро...

<1914>

* * *

Я прожарил свой мозг на железном пруте
Добавляя перцу румян и кислот
Чтобы он понравился, музка, тебе
Больше, чем размазанный

Игоря Северянина торт

Чтоб ты вкушала щекоча ноготком
Пахнувший терпентином смочок.
Сердце мое будет кувырком
Как у нервного Кубелика
С М Ы Ч О К

1919

ЗУДИВЕЦ

Со смыслом жизни на 5-й минуте покончив
Ищу нелепия упорных маслаков
Чтоб грызть их зубами отточенными
Каких не бывает и у заморских грызунов!
Моя душа — эссенция кислот
Растравит кость и упругие стали
Слюну пускает без хлопот
На страшном расстоянии
Не зная устали
Транспорт будалый!..

Отлангюрю свой язык
Отманикюрю
Причешу кудри мозга моего
И пойду на спор
И рык —
Добивать бога любовьего.

Зуди! точи
Грызи
— Угрыз!

<1922>

ФАКТУРА СЛОВА

Структура слова или стиха — это его составные части (звук, буква, слог и т.д.) обозначим их a—b—c—d.

Фактура слова — это **расположение** этих частей (a—b—c—d или b—c—d—a или еще иначе), фактура — это **действие** слова, конструкция, наслоение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв или слов.

1) **Звуковая фактура:** легкие звуки, легкая нежная фактура —

«неголи легких дум»,

тяжелая —

«табун шагов
чугун слонов»

тяжелая и грубая —

дыр — бул — щыл...

резкая (на з—щ—ц...)

глухая — «дым за дымом, бездна дыма»

сухая, дуплистая, дубовая — «промолвил дуб ей тут»

влажная (на ю — плюеенье, слюни, юняне) и др.

Звуковые сдвиги «какалые отливы небосклона».

Звуковая фактура известна под именем **музыки слова** или **инструментовки** его.

В связи с звуковой фактурой возникает чрезвычайно важный вопрос, к сожалению почти не подымавшийся в литературе, это вопрос о числе повторений слогов или звуков.

Наш повседневный и поэтический опыт убеждает в том, что повторение звуков как-то влияет на их силу. До сих пор думали, что накопление какого-нибудь звука **усиливает** его значение, как напр.:

«бой барабанов»

или —

наш бог — бег!

повторение б—б—б усиливает **бой, барабан**, вообще ударную силу этого звука. Так было с твердыми и мягкими звуками, гласными и согласными.

При более внимательном изучении этого вопроса мы убеждаемся, что здесь нужны какие-то поправки, так как повторение **не всегда усиливает звук!**

Напр.: **бо, во** — для выражения большого, **бо бо, во—во** — малого?!

жу — выражает жгущее или жуть, но **жу—жу** — малое, ласкательное.

чо, чу, ча — черное, глухое, но **чо—чо**, а особенно **ча—ча**, —

означает: дурачек, водка, поцелуй, вообще более веселое!

Известная строка Бальмонта:

чуждый чистым чарам счастья

звучит скорее слащаво-чавкающе, чем грозно и мрачно!

Нужна какая то мера!

2) **слоговая фактура:** односложные слова резче, отрывистее и (часто) тяжелее многосложных —

«пегас стар стал
зуб уж нет»

многосложные —

«блистательно полувоздушна» —
воздушный мост, пэанизация.

На слововую фактуру влияют также **зияния**, дифтонги, ударения, звуковые сдвиги.

3) **ритмическая:** пропуск метрических ударений (ускорение) и накопление ударных (замедление), суровый размер (ямб, спондей) танцующий (хорей) меланхоличные трехдольники, торжественные гекзаметры, симметричные ритмические фигуры (у классиков) асимметричные (у футуристов).

4) **смысловая:** ясность и запутанность фраз, популярность и научность (построения и словаря), заумный язык и обычный (книжный и обиходный), первый воспринимается легче, почти без мысли! (хотя для новичков и враждебно настроенных может оказаться труднее обычного!).

5) **синтаксическая**: пропуск частей предложения, своеобразное расположение их, несогласованность — сдвиг «белый лошадь хвост бежали вчера телеграммой».

6) **фактура начертания** (почерк, шрифт, набор, рисунки и украшения, правописание, двойное, тройное написание и т.д.).

7) **факт. раскраски**: цвет буквы, живопись, полихромия.

8) **факт. чтения**: декламация, пение, хор, оркестр, публичные выступления — **завершение** и **разврат** поэзии (поэт изменяет музе — делается оратором, актером и агитатором).

СТИХОМЕТ ЗУДИССИМО

Фактура з. Звук з удобен для изображения: резкого движения, зудения, брожения, визга, лязга, завихрух зимы, заносов, мороза, зги, наскожного и нервного раздражения, свиста розги, злости, зависти, дразнения, заразы, зазора, змеи, зигзага.

У меня изумрудно неприличен каждый кусок!..

.....
Я — тормаз, поезду рвущий зуб,
Зудач земли!..
Жил — был зудень
Жена — его зудыня
И дети — зуденыши!..

Крученых.

Тарарахнул зинзивер...
Зверя ревом таркая
Страшен прыжок
(Переход **з** в **ж** — изжога, изжар!)

В. Хлебников.

...Помните —
Погибла Помпея
Когда раздразили Везувий...
.....
Где золото и грязь из`язвили проказу...
За изгибом изгиб...

Маяковский.

Гамма наростания звука: с—з—ц

Солнце зычно цыкнуло...
Свистит зудийца... соль-золь-цоль...
Зю-цю-э-спрум лютийца! людоядица!!

Крученых

Сабля взвизгнула

Маяковский.

Еще примеры из «Голодняка», «Зудесника» и новые:

Зудуса.

Ганизац... | Небоскрубы!. | Лаз | Луз |
Зулусы... | Луськают | сухожилья стекл |
Бамбуко—тросы
Кви—и—интию!..
Нагромыбахают
упавших горы аэро
с туч | тычком |
Хрыч!..

Упади вятку
карзы битв
шелковые колымаги
резут шибко
Караваны ниц!..

Мироздание начинается с четверга,
 Царствуют окорока земель
 Спят величавые сторожа
 Тушеным ясом
 Приползет
 Каракасина!

На темную Троеручицу
 Большеголовую
 Сели мои слова
 Вскипели Заступница,
 И в трещинах
 Кружатся —
 Хобры, ко—ло—мо
 Зу—зуз
 И
 ра—ва—ха...

Я прожарил свой мозг как шашлык,
 на железном пруте —
 З—з—з—ш—ш—ш! —
 Добавляя перцу румян и кислот
 Чтобы он забавляя понравился Музка тебе.
 Больше
 чем обрюзгший
 Размазанный Игоря Северянина торт!
 Чтобы ты вкушала
 Щекоча ноготком
 Пахнущий тер—пен—ти—ном смачек
 Сердце мое будет кувырком
 Какунервнаго Кубелика
 Смычек.

СДВИГОЛОГИЯ, СДВИГИКА — НАУКА О СДВИГАХ

Вступ.

«Опять сдвигология. снова фактура, форма, техника, когда же поэты запоют от души, как парень на баял лайке» и проч. и проч. — такие голоса еще раздаются из глухих углов литературы.

«Нам немедленно надо разрешить все мировые вопросы, да пожалуй еще поговорить по-душам с Марсом — вот задача, достойная поэтов и магов, а на меньшее мы не согласны!»

Еще не так давно, например, почиталось для поэта священной обязанностью предсказать пришествие Антихриста, судьбы Рима и Востока. Это ничего, что слова были дряненькие, «с чужого плеча», рифмовали все время воля — доля, кровь — любовь, глазки — сказки, сны — весны (30% рифм у Блока) — зато «идея» была великая — «Жена в солнце», «мирозданья раскуем» и проч. мистический Шерлокизм.

В настоящей книге я показываю, что и по сей час многие, даже очень почтенные метры, сильно глуховаты и «дерут» неимоверно, указываю, что сдвигология — основа стиха — в нашей поэтике неизвестна!

Мы еще дети в технике речи, а беремся в произведениях за решение всех поголовно вопросов мироздания и стыдимся поучиться искусству, как таковому. Легкие лавры и лимоны халтуры с`едают литературу, и есть надежда, что со временем все поэты

станут Демьянами Бедными или Водиславами Худосевичами — легкие хореисты расцветут махоровым цветом и — смерть поэтам, да здравствуют строконэпы!..

Как это ни странно — футуристам, разрушителям по преимуществу, приходится быть на страже стихотворного ремесла и поэтической техники! Но, когда собственный дом горит, каждый сам себе пожарный! Лом в руки! Коптящий и тревожный фонарь будет освещать наш путь!..

Начинается.

Кто угадает, что значит сия загадочная строка:

сплетяху лу сосанною

оказывается, это посвящение Ахматовой поэта С. Рафаловича и напечатано оно так: сплетя хулу с осанною, а читается, как выше приведено — какой-то церковно-слав. глагол или **сплетяха**, лу (сокращ. от Лу-лу?) — сосанна (имя или название от сосать?). Человеку услышавшему эту строку в первый раз от чтеца, наверно послышится такая странность. Это — пример звукового сдвига.

Слияние двух звуков (фонем), или двух слов как звуковых единиц, в одно звуковое пятно, назовем звуковым сдвигом, напр. — голос **нежный, какунервного** Кубелика смычек, **Икущи** роз.

Сплетяху и сосанна — явления сдвига, лу — явление **слома** (обломок).

Узрюли русской Терпсихоры
(Узрюли — глазища?!)
Как рано **мог уж он** тревожить
(мокужон — замечен Терентьевым)
Как уст румяных без улыбки...
Все те же-**ль вы**, иные девы...
Незримый хранитель **могу-чемудан**
(могущему дан)

Могу — слом, **чемодан** — сдвиг. **Львы** — сдвиг (заимствованный Пушкиным у Жуковского?!)

...от Каспия **до Нила**
(Шагинян).

Данила — сдвиг.
В лицо Москвы **на мой** народ...
В седом Кремле, где **инок истов...**
(— все дома инокисты?)
Их много лет с`едали **моль и музы...**
(Э. Герман. «Стихи о Москве»)

— мрачные сдвиги покойника-юмориста (Эм. Герман, он же Эмиль Кроткий), задавленного и с`едедного молимузами (автомобилем? лимузином?).

И вот над гробом неосторожной жертвы коварных сдвигов: —

Гудят соборы — **звон сея.**

Теперь Шагинян может воскликнуть его же словами:

Я — как и ты. Сильней, чем **смерч, он**
Моих стихов чернильный шквал!..

Бедный **смерчонный** труженик!..

Из истории сдвига.

Глухие певцы.

Что символисты потеряли голос и выдохлись — это заметили даже... «Литературные записки», называя Брюсова, потерявшим голос премьером, а Горнфельд так же замечает, что Андрей Белый подпал в лирике под влияние футуристов (это же в свое время заметил у Кузьмина Свентицкий, а у Пильняка — Львов-Рогачевский). Что Брюсов потерял голос, это не совсем точно, вернее сказать — **он никогда не имел его.**

Вот что Брюсов пишет теперь:

«ДАЛИ» 1922 г.

Ей в грядущие ль дни, в Илион ли ей

— строчка совершенно не выговариваемая, попробуйте произнести ее залпом!?

У Брюсова симптоматично заплетается язык:

Там, всюду, те, кто в счете миллионов...

— опять не выговариваемое! Вдобавок сдвиг: **текта**.

С таежных талостей Татлиным стать-ли

— смысл фразы темен, только и слышно: та-та-та, та-та, и весь прием — давно приевшаяся бальмонтовщина!

В бубны буди острозубые бури

— опять бубнит пробка: бубу-бу-бу. Построение однообразное, механическое и совершенно не верное. В «фактуре слова» я уже указывал, что однообразное повторение одинаковых звуков не всегда усиливает их, так: фи! — для выражения неприятного, но фи-фи! — уже скорее легкомысленное, бо — большое, а бо-бо малое.

Брюсов думал, что бу-бу-бу усиливает бурю, а получается юмористика! Нет интонации, нет оттенков, усиления, нарастания звука! Хотя бы у Маяковского поучился:

...и в бубен брюха
веселье бейте!

— от глухого **бу** через увлажненное **брю** переход в звонкое **бей-эй!** Однообразное **б** разнообразится гласными. Еще из книги Брюсова:

Им все во власть **ли ты**
Радостно **раскуралеситься им...**
Мойрам ли Дике ли
Покорилась Москва?

— В последних строчках замечательные существа: Мой рамли дикели (что их кушают вроде пикулей что ли?..) — плохо пишет Брюсов теперь, а вот что писал он 0 лет назад:

ЮНОШАМ

Мне все равно, друзья ль вы мне, враги ли,

И вам я мил иль ненавистен **вами,**

Но знаю, — **вы** томились и любили,

Вы душу предавали **тайным снам** (?!).

(«Избранные стихи» Изд. 1915 г.).

Заплетающийся язык в полном ходу!

Липучка без конца!..

— И эта гиль и врагиль и 100 летние **львы** преподносятся юношеству и помещаются автором в избранных стихах! Глухота Брюсова доходит до анекдота:

К окну причалил челн полночный...

Отступи, как отлив... (кокетлив?)

...С раной серповидной...

Меня ведь знал ты с ранних лет!

(«Федра»).

С такими чудовищными сдигами могут конкурировать только М. Кузьмин, написавший в Александрийских песнях:

И лотос плавает в воде, как улей (какуля?)

И.С. Городецкий, сказавший по другому поводу «Иве»:

А я на мху еще лежу

Земной упрямый и тяжелый...

— Чем не Пушкинский анекдот?!

Соперничает с Брюсовым еще наш мелодичнейший музыкальнейший, неподражаемый Блок:

«О сколько музыки у Бога» (убогая музыка!)
 И грозен в юные года (вьюные года)
 И я в просвет (ияв...)
 В их сияньи бесконечном...
 Сочетанье ли теней
 («За гранью прошлых дней»)

Утек, подлец! Ужо постой...
 ...поскользнулась
 И бац — растянулась!..
 («12»)

Ствол иссохнет, как они
 (сравни у Лермонтова: и беспечна, как они)
 Как и жить и плакать без тебя

.....
 Дни становятся короче
 Жилы медленнее быются...

«В литературном отношении Блок был просвещенный консерватор... английский консерватизм лордов» (О. Мандельштам).

Известна эта — страшно сказать — «просвещенная жандармерия!» Для нового — «не пущать», а сами тайно словоблудят под видом служения высшим идеалам и просто безовсяких...

А вот парнасец Гумилев:

Я-б наверно, повалившись на земь...
 Я один и перо в руке
 («Неизданные стихи»)
 И купы царственные ясени и бук
 («Вилла Боргезе»)

А вот монахиня Ахматова... но пощадим ее женскую стыдливость, кстати многие сотни примеров из этих авторов приведены в моей книге «Меланхолия в капоте».

Хороши недавние премьеры, когда их неумелые строчки нельзя ни в каком обществе вслух произнести!

Какой же там символизм и Маркс с Марсом, когда и двух простых слов **связать не умеют**.

И еще все время толкуют о Пушкине, а тот так был чуток, что отдаленнейший намек на смешной сдвиг, его отпугивал:

«Нет ничего легче поставить

Равна грузинка красотою

но **инкак**... а слово грузинка тут необходимо» (Пушкин, письма). Впрочем шаловливые сдвиги были и у него.

А вот как Белый подпал под влияние футуристов:

Голубоглазый гимназистик, —
 Взирает в очи Сони Н-ой,
 Огромный заклокочив клочень;
 Мне блещут очи, очень, очень —
 Надежды Львовны Зориной.
 («Первое Свидание» 1921 г.)

А вот что напечатал В. Хлебников еще в 1912 г.

Наш кочень очень озабочен:
 Нож отточен точен очень!

— оказывается, не влияние футуристов, а плагиат у них!

А кто не узнает Хлебниковского «влияния» в строчках из «Котика Летаева», «Зензею зензеял комар: зазиньзинькал мне в уши; меня понесли на диван-зевачом».

А у Хлебникова:

Пинь-пинь-пинь!
Тарарахнул Зинзивер...

Зевач навеян смехачом Хлебникова. Даже Смешонков, Смехов и Смешков утащил у Хлебникова и подкинул в свою «Офейру». Таких влияний бесконечно в «Котике Летаеве», кстати вообще подражательном, хотя бы в своем скучнейшем и несуразнейшем размере: весь «Котик» написан... гекзаметром! Каково это для прозаического романа? — например «Братья Карамазовы» в гекзаметре — это был бы самый неуклюжий гроб от которого на 3 версты несло б скукой, трухой и молью!

Вот как написан весь «Котик»:

Мама встретила, двери открыв, Ангеликою:
Крыльями шали накрыла, и — плакала вместе со мною:
— Мой миленький, маленький: ты уж прости, Христа ради!

Гекзаметром написаны «Офейра», «Возвращение на родину» и др.

Все, что выдумывает сам Белый, воистину смехотворно — и применение размеров и неологизмы:

Стекло пенснэйное проснется,
Переплеснется блеском искр.

— Пенснейное — более слякотного сюсюкающего и пахнущего дождливой псиной слова не придумаешь! И опять любовь к **ени**.

(Смотри мою книгу: «Тайные пороки академиков»).

Или вот его самостоятельные строки:

И я к груди земли приник...
На нас тела, **как ключья** песни спетой...
...каменные **духи** (едоки?!)...
Серые сосны **и пни**...
Так и я: в ветер-смерть...
(Такия — брат Сакия-Муни?)

(Из книги «Звезда. Новые стихи (?)» 1922 г.)

Вязнущий Белый пытается схватиться за трафаретное

Облака-фимиамы... (покури, покури!)
Из моря слез, из моря муки.

Дальше конечно лезут «руки», «час — алмаз», «очи — ночи» и прочая труха и графомания!...

В 1913 г. о стиле Белого я писал: «бесконечная канитель Белого» — теперь после его распыленных офейр и эпопей, прозаических гекзаметров и непережеванных плагиатов кажется это можно сказать определенно и безошибочно!

Все это только о стиле!

Можно, конечно, многое сказать о дурного тона расточительности, нецелесобразности, неуклюжем разворачивании сюжета, чрезвычайной ритмической бедности и о прочих прелестях хваленой симфонической композиции прозы Белого — но это в наши задачи не входит.

Доказывать же, что Белый лучше или хуже, скажем, Пильняка, такая же производительная трата времени, как с пеной у рта спорить, что лучше — быть повешенным или удушенным?!

Мистика символистов кончилась трагично, к ним применимы слова поэта А. Чачикова:

Проезжий фокусник увез мою жену,
Влюбленную в египетские тайны,
И каждый раз, гадая на луну,
Твержу я: Господи, ужели то случайно?!

Нет, истинная поэзия от них ушла навсегда и не случайно!..

Сдвигорифмы.

Составных рифм (вернее сказать — сдвиговых) **бесконечное** множество у всех современных поэтов: у Маяковского и Хлебникова, у Брюсова и Белого, Ахматовой и Блока, и наконец у большинства молодых поэтов.

Возьмем, напр., поэтессу Н. Бенар, только в этом году выпустившую книгу: «Корабль отплывающий». Вот какие у нее (и типичные для всей теперешней поэтической молодежи) рифмы:

Недели вышли навстречу
Похоронными клячами в перьях
Вьюг. От этой встречи
Не отчужаюсь **теперь я**.

Нам закаты в окно напророчили
О зиме, всех зим печальней.
Голосами осипшими ночи,
На углах о разлуке **кричали нам**,

И в других стихах: тепло еще — площади, знака ли — плакали, обрыв кинув — обрывки.

Составные рифмы дают неожиданно для автора ряд неологизмов: **теперья** (множ. число от **теперь?**), **тепло еще** (увелич. степ. от **тепло?** сравни — **побоище**).

Особый вид сдвиговой рифмы представляет переносная или так наз. «двустволка».

Шуточное стихотворение:

Замок приверчен
Ко двери; Дверь заперта, — чудесно!
Твори, Аверченко,
Твори —
Бумага бессловесна!

Много ли сдвигов?

Недоверчивый читатель подумает, что я выискивал у авторов их редкие случайные ошибки, но если он откроет любого поэта, особенно современного — он сам найдет их на любой странице, и чем поэт бездарнее безголосее, тем сдвигов больше и самых корявых, ненужных, неожиданных для самого автора.

А. Шемшурин в книге «Футуризм в стихах Брюсова», собрал целый том сдвигов в стихах Брюсова и Северянина, а им отмечены еще не все случаи. Мы видели также, что современная рифма типически сдвиговая — следовательно сдвигов надо **ждать в каждой строчке**, а если прибавить еще внутренние рифмы да сдвиговые образы и синтаксис — то и выходит, что все стихи — **сплошной сдвиг!**

Р. Якобсон поэтому имел полное право писать: «по существу всякое слово поэтического языка в сопоставлении с языком практическим — как фонетически, так и семантически — деформировано». А.И.Терентьев мог заявить «**мастерство, т.е. умение ошибаться**, для поэта означает — думать ухом, а не головой... всякий поэт есть поэт «заумный».

Сдвиг как прием.

Сдвиг — яд, очень опасный в неопытных руках глухачей, но его же можно использовать как хороший прием, например: желая придать слову «цикута» еще большую увлажненность, я искал такой фразы, в которой бы «цикута» помещалась в середине строчки и перед ней союз **и**, для получения посредством стыка сдвигового слова «ицикута», так получился стих:

— Паюсный корморан и **цикута**
сестра милосердя

Или в другом стихотворении — мягкое **уи**: «губами нежными как у Иосифа пухового перед рождением Христа» —

Еще случай:

— Пырнет ногою важурные сердца.....

Слово «важурные» написано нарочито слитно, дабы подчеркнуть что в данном случае сдвиг умышлен и желателен; вообще же поэты не знают что им делать с предложениями и союзами, одни их вовсе выбрасывают, другие пишут на полях, у третьих же получаются, конечно неожиданные чудовища о двух головах: **ИКОТ, ИКОШКА, ИКОТИКИ, О СЛАВА** всем отраву пьющим, **ИК** мудрому старцу под`ехал Олег,

И шаг твой землю тяготил..,

(ишак у Брюсова) и т.д.

Самые неудобочитаемые, случайно-ненужные, неприличные и неприятные сдвиги у поэтов, технически слабых и глуховатых.

СЛЫШИМ ЛИ МЫ СДВИГИ?

На сдвигах основано множество острот и анекдотов. Влад. Соловьев в «Шуточных пьесах» каламбурит:

— «...А что за сим — тотчас же ты узнаешь! (бьет его)

— Бей меня, о жестокая, но не забывай моего имени!

Меня зовут Альсим, Альсим, а не Зосим!»

Такая чуткость к словам делает честь Соловьеву, но плох **ДИЛЕНТАНИЗМ И ОТСУТСТВИЕ МЕТОДА**, иначе Соловьев не писал бы в тех же пьесах:

Как свечка я горю и таю, как она

.....

Как искусно гнездо-бы вила

.....

И с обедом из своих плодов...

Итак, поэты обычно слышат сдвиги, но как недоучки!

Звуко-образ.

Значение звука. Установка на звук — сдвиг смысла. Почему —

литит **мой дух**

лебяжий

на—фта—линный?!

какой такой — нафталинный? — едкий, аптекарский неприятный?! Если в поэзии доминирует звук, мы должны в первую очередь исходить от него, и тогда ясно, что **нафталинный**, — легкий по голосу, — означает невесомость, летучесть, — кстати этой эпитет и есть дополнение к **любящему**, пухово-легкому в полете — Нафталинный на-фа-та-линный (фата).

Одинаково звучащие слова в поэзии равнозначущи и по смыслу (Терентьев); так, легкий по звуку **парашют** равен пюпитру, Юпитеру и пилюле, горшок равен горшку, грошику, рогожке и брошке!

Поэтому можно встретить образ странный и нелепый по смыслу, но по звуку вполне необходимый: «у меня **изумрудно** неприличен каждый кусок» — эпитет взят главным образом за резкость звука (рауда), таковы же строчки из моей «весны с угощением»:

...а вот, глазами рококоча,

глядит на вас с укором.

рококовый рококуй!

если в смысловом отношении эти образы и «случайны», зато в звуковом отношении они дают глухо-рококущую гамму, — итак мы переходим к звуко-образу и звуко-эпитету.

Интересна в этом отношении история звука **ф**. Он дает ряд легчайших слов: фосфены, неофиты, фитин, флюиды, фосфор ...филе! — в звуко-образе они почти тождественны.

Вот гамма **ф** со слякотно брезгливым оттенком — (стихи И. Зданевича о нынешнем Пикассо) —

сисудрясь кисифлиси
исусясифси сюськи
сизасусаясь фсоски...

Звук **ф** необходим для слякотцы, галантности, даже у уголовных каторжников: «салфет вашей милости» — так они любезничают, «суфлера» — девица легкого поведения, «Фраер» — богатый гость у «девицы», пожива для жуликов.

Тяжело-мрачный Тютчев, конечно, не любил **ф**, а флиртующий И. Северянин злоупотреблял им (его фиоли, фиалки, фиалы, фланели, violet`ы фарфоры и буфеты, рифмы: Тургенеф — сиренеф, левоф — головоф и т. п.) если взять наиболее известные стихи этих поэтов, то встречаемость **ф** у Тютчева 1, а у Северянина 20!

Еще о фонетической окраске поэтов: любящий **словища** Маяковский, конечно строится на **з-ж-р-щ-г** (режь, рушь, жги...).

Туманный Блок в лучших стихах (Незнакомка и шаги Командора) на **аннном=аннаанна**.

Томление в Пушкинском **Онегине** построено на **енном** (так и главные герои романа: Евгений, (Л)енский, (Тат)ьяна) вот почему можно говорить не краснея о **евенине** в звуко-образе Пушкина. Определенный звукоряд поэта сдвигает его **содержание** в определенную сторону — **поэт зависит от своего голоса и горла!**

Сдвиго-образ.

Привожу статейку футуриста Терентьева, выясняющую проблему сдвигового образа и эпитета:

Маршрут шаризны. Закон случайности в искусстве.

Неожиданное слово для всякого поэта важнейший секрет искусства. Размышляя о круглом маслянистом цветке, стихотворец не удовлетворяется произнесением имени цветка, — он говорит: «прекрасная», «черная» или «ожиревшая роза».

От прямой, кратчайшей линии рассудка, поэзия всегда уклонялась к небрежной странности, увеличивая градус этого отклонения в последовательной вражде школ.

С незапамятных времен существует в искусстве прием сопоставления вещей, которые одновременно и похожи и непохожи друг на друга: теория контрастов.

В пределах этого приема уместаются все школы, включая и футуристическую.

Если изобразить чертежем степень, в которой тот или иной поэт позволяет себе использовать силу контраста, — получится схема напоминающая веер, верхнее ребро которого можно принять за линию рассудка (минуя средние ребра), на нижнем написать хотя бы из Бурлюка (пример крайнего контраста) —

Мне нравится беременный мужчина.

Очевидно, с каждым веком подрастает некая сила, подобная ветру, которая все упорнее мешает поэтам стрелять прямо в цель и требует изощренной баллистики.

Заменяя «красоту» — «уродством», «смысл» — «нелепостью», «величие» — «ничтожеством», — футуристы дали борьбе старого искусства с... ветром... летаргии... последнее напряжение мышц. Здесь кончила мучительную жизнь теория контрастов.

Новый закон имеет случайное название «маршрут шаризны», взятое мною из не напечатанных еще стихов А. Крученых:

Экипаж восторжен от маршрута шаризны
(т. е. в восторге от кругосветного плавания)

Вокруг земли, под прямым углом к направлению творческой затеи, дует ветер летаргии.

Попадение в цель возможно только при стрельбе в обратную сторону (на обум): снаряд должен облететь оба полушарья, дважды сторонясь под ветром и тогда, описанная вокруг земли, восьмерка ударится концом в цель:

Мой жест нелепый усваивают дезертировавшие меридианы.
(А. Крученых)

Эпитет контрастирующий заменен эпитетом ни с чем не сообразным; стрельба в обратную сторону требует в работе над стихом особо важные части произведения отмечать словом, которое «ни к селу ни к городу». Разряжение творческого вещества производится в сторону случайную!

Наибольшая степень наобумного в заумном —

Там и образы и слова выскакивают неожиданно даже для самого автора:

Сестер не будет и не надо!
Кану сменился снавьем
Ынасом дыбогласным
Мы в новом климате
Дыбяво расцветем —
Черем свинтити!
(А. Крученых)

Первая строчка — произвольное искажение А. Блока («весны не будет и не надо»): общеупотребительная весна заменяется первым встречным «сестер». Поэт стоит спиной к слову «весна», выстреливая словом «сестер»; последнее вылетает со свистом первой своей буквы «с», летит среди чуждых ему звуков, климатов и, завершив кругоземную восьмерку, попадает в слово «расцветем — свинтити», собственный звуковой двойник. В целом стихи создают иксвесну (х=весна)...

Сдвиг композиции — сдвиг эстетики. Аполон в перепалке.

(Живопись в поэзии)

**«Крученых
ногу втыкаешь ты
в мякво евнуха».**
(Терентьев)

Рисунок — перпендикуляр с размаху!
Необычное положение ноги: штопор или бурав...
Композиция у Пушкина — естественное хождение, шатание из угла в угол и только смерть прекращала приводила необходимую для рисунка черту!..
А в приведенном Терентьеве — необычность живописной компановки!

«Мой милой лежит в больнице,
В поле дерево растет»!
«Пароход плывет по Волге
По стене верблюд ползет»!
(частушки)

Горизонталь пароходного рейса, пересеченная вертикалью карабканья верблюда — верблюд воткнутый в пароход!
Кажущаяся нелепость — мудрость рисунка!..
Живопись — проявитель такой композиции поэта и начертание звуков: ударяемые **крученых** и **ты** дают звуковой **тык штычек** в отдувающагося как пуховик «мякво евнуха»!..

«Как памятник трезвый
Публично сплю»
(Терентьев)

(Человек не стесняющийся делать публично все!)

Памятник ложится, но сейчас же протестует, и встает, потому, что он «трезвый»: резкий, прямой, резво вытянутый во фронт!

И тут же — «сплю» — распластанная постель (сравни: лежа бегаю).

Перпендикуляр мигающий!

Все изображается в неприсвоенном положении и направлении: ветер дует снизу — «вой из войлочной туфли лихо радуи».

— лихо радуи и лихорадуя (лихорадочно и пр.)

«Пока не упрусь дощатой подошвой
В собственный каинный рост»...

(Терентьев)

«Суп наголо» —

суп выдернутый наголо!..

«Красота со взломом!» —

лом продыравливающий икону!

«Совершенно неизвестно чего пожелает
Мой желудок
Хотябы через пять лет
С луком растянутого бульдога
Ежа
Баталион телят
Или перепоротую кашу Лилилильню
Из фисталя».

(Терентьев)

Построение: растянутый бульдог (растянутый куб!), воткнутый еж (нож), марширующий баталион телят(!) и снова — каша разливная и непоротая

Поэзия что такое?
Укража дойное молоко
А корова?!!!
Слово!
А бык????
Язык!

(Терентьев)

Корова стоя читает газету. Ноги — четыре перпендикуляра. Бритва языка подкашивает тяжелого быка — поэзия определяется графически! (Только при разборе я заметил что в рукописи после четвероногих слов по четыре вопросит. и восклиц. знака!)

Каждое построение протыкается, проткнуто (проклято):

«Сливки мокко модница
Висла яблоко Николай угодник»

(Крученых — Терентьев)

Созвучные слова. Общность их и в построении, которое выражается одним рисунком (— 11): поверхность сливок на тарелке, рядом, — стоящие жестянки и модница Яблоня повисла — а может река Висла или висячая — и на берегу яблоко-ня, а выше гладильной скрижалю заушающий Никола Угодник —

— не подходи, а то выгладит!

В страхе бегут «дезертировавшие меридианы» — сухощавные поджарые спортсмены, растянутые в бесконечность (лежачие бегут)

Три названия перпендикуляра:

- 1) кличка «трезвый» (человек)
- 2) Николай Угодник (дух)
- 3) Дезертировавшие меридианы (вселенная)

«Птица тройка! Кто за ней угонится»?!

Наконец то Щедрин дождался, что (мы) стали к нему перпендикулярны — смотри его «будьте перпендикулярны» (сравни: «я очень вам перпендикулярен»)...

Воткнутый под прямым углом кинжал классической трагедии не трогает современного сердца: он кажется холостым чертежом. По Аристотелю красота доканчива-

лась гибелью. Акробатические выдумки старого искусства не были сами по себе достаточно интересны, почему публика верить могла в основательность танца только после сломанной шеи: это ее убеждало и восхищало!..

«Красота в погибели»
«Любовь и смерть»
«Философия трагедии»
«Рай на небеси»

Веселье достигалось привешенным черепом

«Прими сей череп Дельвиг, он
Принадлежит тебе по праву»

— Кубок — череп!

«Все, все, что гибелью грозит
Для сердца смертного таит
Неиз'яснимы наслажденья»

(Пушкин)

Грубость вкуса, воспитанная старым искусством, требует искренности лирика и гибели в трагедии. Мы живем в варварское время, когда «дело» ставится выше «слова», а у Терентьева: «цветут какаисты Бревна смехом» воткнутая нога (кинжал) — цветет сама (интересно осуществить все это на сцене!), а что делается с продырявленным евнухом — для композитора не видно, — сажаем мудрецов на кол, устраивая громоотвод жизни.

«Не упускайте случая
Сказать глупость,
Усыпительной пулей уносится
Всякая пакость».

(Терентьев. Из книги «Херувимы свистят»).

Были подвижники, стали сдвижники!
«Сорок соборов на одну Лизу» —
такой размах!..

В драмах Зданевича дан кинематограф перпендикуляров — ежеминутно встает и падает:

В «Янко» частокол-разбойников, косая блоха и распяленный Янко, испускающий вяло «фью».

В пьесе «Асел напрокат» вертикальные женихи с невестой (Зохной) и горизонтальный осел. К концу все ложатся в слезах наземь.

В третьей дра(!) «Остров Пасхи» непрерывная смерть и воскрешение из пяти лиц, эффект выщербленного забора и спортивная комбинация пяти пальцев в сырное лицо смерти...

Военный вызов.

«У-у-а ме-гон э-бью».

(Крученых)

У-у — глухой ревнизу и затем резкий период кверху (а) — раскрывшаяся пасть.

«Ом-чу гвут он
За-бью»

Опять «хлопасть».

Дальше: «гва-гва» — лягушачьи трели и квак.

«Сассакуи» — плюется
«Зарья???»
«Качрюк!???!» —

графичность вопросительного знака — кружение в военной пляске. («вопросительный крючек» — выражение Пушкина).

Задорный вызов.

«Чхо-хох»!
 увей чипля!
 злукон! злубон!
 шагимп!..
 Фа-зу-зу-зу!..
 (Крученых)

— шипенье брызги чахи, хлопанье лопнувшей камеры на всю Европу
 Колючки осколки и брызги...

«Заюская гугулица» — (Фавни: юсь, выусить как шерсть, молюски) — тонкая как волос блондинки, как математика. Гугулица — дикое у-у гу, — чудище на тонкой плюсне — ножке...

РИСУНКИ СЛОВ: (Терентьев, Крученых, И. Зданевич)

1 Свороченные головы — мочедан (чемодан), шрамное лицо, мрачная физиономия и др.

2 Двухглавые слова — я не ягений, удовольствие.

3 Сломанное туловище — мыслей (ударение на е).

4 Троичные в брюхе — злостеболь (злость и боль), брендень, (бред, дребень, раздробленный день). Вчимдела.

5 Мохнатые слова — беден, как церковная лектриса (притягивает крысу), пеечка (мягкое, круглое, пенистое), случайка и др.

6 Третья нога — летитот (летит от) во сне на Козерога.

7 Однорельсные — жизнь (вместо: жизнь), нра (нравится), глав, зав, врид.

8 Трехрельсные — циркорий (вставная буква р).

9 Связатой серединой — сно (вместо сон).

Еще возможны композиции: из разных кривых, симультане, пятнистая и пр.

карабкающийся
 по прямому проводу
 птиц

Х Р Ж У Б

— Легкость (вертикальная фраза) и тяжесть (хржуб).

В заумных словах, освобожденных от груза смысла, наибольшая сила и самостоятельность звука, крайняя легкость (фьят, фьят; мечтаяиный пюнь) и крайняя тяжесть (дыр-бул-щыл, хряч, сарча кроча, хо-бо-ро, хржуб).

Чередование обычного и заумного языка — самая неожиданная композиция и фактура (наслоение и раздробление звуков) — оркестровая поэзия, все сочетающая

Заманулы!..

Положения для будущих исследователей сдвига.

Все эффекты в искусстве никогда не могут быть учтены (ибо произведение искусства организм живой и чрезвычайно сложный) сдвигология вскрывает их существование и дает нам в руки новое орудие, новое чтение, новую азбуку.

Где, казалось, был проскок сознания — там вскрывается сдвиг, тайная творческая работа, выдающая подчас многие секреты авторов!

Учредить особую «сдвиговую милицию» для своевременной ловли сдвигов у зазевавшихся авторов.

СМЫСЛОВОЙ СДВИГ

Двусмысленность, каламбур, чтение между строк, параллельный смысл, символизм.

Сдвиг приводит к созданию новых слов-неологизмов типа **деньеще узрюли, тепе-рья** или неопределенных точно-заумных.

Заумный язык всегда-сдвиговой язык! —

в нем части искрошенных миров!!..

юпяпик (И. Зданевич), **любхею** (Крученых), **леся лежная лепанька ланя** (И. Зданевич) — Здесь некие ласкательные имена, словечки вновь рожденные; **р-л-эз** (Крученых) — угроза, резкость+икс.

Может быть от корней слов все таки не уйдешь, но тогда придется считать корнем каждую букву, как то и пытался делать В. Хлебников!

Сдвиг насквозь пронизывает стих (особенно современный) он — одна из важнейших частей стиха. Он меняет слова, строки, звучание.

Сдвиг передает движение и пространство.

Сдвиг дает многозначимость и многообразность.

Сдвиг — стиль современности.

Сдвиг — вновь открытая Америка!...

«Слова ZAOUME (заумь) и Sdvigue (сдвиг) скоро получают право гражданства без перевода». И. Зданевич.

Несколько курьезов из книги «молодого марксиста Я. Шапирштейна-Лерс «Русский футуризм» Москва 1922 года.

В 1913 году, когда русскую поэзию душили символисты и И. Северянин французистыми стишками, я кричал: «Не забывайте русского языка! Почаще пользуйтесь русскими слово-новшествами — они бывают выразительней неологизмов иностранных и т.д.».

А Шапирштейн, забывая свою «историческую диалектику», в 1922 г. решил, что я вообще против культуры и Запада — временной сдвиг укритика!

В той же книге Шапирштейном в футуристы зачислены Есенин, Мариенгоф и... Клюев! Жаль, что за бортом остались Вербицкая и Ахматова! Надеемся, что в следующем «исследовании» Шапирштейн исправит свою ошибку!!!...

В заумном слове всегда части разных слов (понятий и образов) то в простых соединениях (напр. **Мартобря** у Гоголя) то прихотливых и хитрых комбинациях, дающих **заумный образ** (составной, сдвиговой, сложный). Он иногда совпадает, а иногда борется с заумным **фонетическим образом** (совпадение: **леся лежная лупанька**, несовпадение: **дифтеритка гяль** — мяхкая звуковая окраска при замораживающем образном значении).

К. Чуковский в книге «футуристы» (1922 г.) говоря о заумном языке, приводит такой случай: «изучая английский язык, я читал стихотворения Томаса Мура и они мне казались чарующими, именно потому, что я слабо улавливал их смысл. Потом, через несколько лет, уже зная язык, я снова принялся читать и почувствовал, что их главная прелесть исчезла» — да, естественно, п.ч. обычный язык в смысле выразительности слабее заумного в 1000 раз! И потому заумь не только средство прошлого, но главным образом поразительного будущего!

Запомните все!...

Там-же, говоря об одном из футуристов, Чуковский пишет:

— он вся наша Эпоха... национален, как Москва... подобно Шекспиру не мог не появиться... он ничтожен, бесцветен... грандиозен и грозен... создал новые революционные формы для революционной эпохи... скучен, как тумба... пустяк мелочь... динамитик... апокалипсис!.. —

И все это вмещается в одной голове! Наконец-то Чуковский блестяще решил квадратуру круга!

— Мозговой сдвиг укритика!..

В той же книге Чуковский пишет:

«вся поэзия (до известного предела) заузная»

— где же пределы? Какие щиты поставим? каких цензоров?

Заузное — вне законов рационализма! оно — арена, где тонет умок ручейка!..

Заумь — абсолютный сдвиг, полное изгнание темы (души), технический трюкизм, акробатизм образов, авто на ходулях, псохфокл в балагане!

Верх эксцентризма!..

Короткий ответ всем моим критикам

А. Горнфельд поддельным пафосом, В. Брюсов заимствованным остроумием и тьма- тем критиков, пытаюсь укусьть меня, по своей трусливой природе, близко подходить не решаются, а только издали хором вопят: «Гениально, но все одно и то же — словотворчество, азиатское рыканье, и заузь да заузь! ох, как это нам тошно — уморит он всех нас!.. Помогите Айхенвальды, Франки, Гершензоны».

Конечно им желательно, чтобы я взял подряд на обучение несовершеннолетних парнасцев и записал триолетами по всем правилам питики «сороковатых годов».

Так вот же — буду стоять на своем **твердо** и **ждать**, авось, этак лет через 20, притащатся наконец ко мне и остальные поэты, а не придут — мне и одному не скучно!

Да здравствует заузная поэтическая школа, — давшая новое искусство новой России!

Европа, слышишь?!..

ДЕКЛАРАЦИЯ СЛОВА КАК ТАКОВОГО

4) мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выразаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения, (не застывшим), **зауным**. Общий язык связывает, свободный 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 еуы — первоначальная чистота восстановлена.

2) согласныя дают быт, национальность, тяжесть, гласныя — обратное — вселенский язык. Стихотворение из однех гласных:

	о	е	а	
и	е	е	и	
а	е	е	е	

3) стих дает (бессознательно и сознательно) ряды гласных и согласных. Эти ряды неприкосновенны. Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку (лыки-мыки-кыка).

Одинаковая гласныя и согласныя, 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 подстрочники; 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 (сдвиг).
- 7) В искусстве могут быть неразрешенные диссонансы — «неприятное для слуха» — ибо 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.

Алексей (Александр) Крученых
1913—1922 г.

ДЕКЛАРАЦИЯ ЗАУМНОГО СЛОВА

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.).

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: бесформенные бука, Горго, Мормо; Туманная красавица Илайяли; Авоська да Небоська и т.д.

4) К заумному языку прибегают: а) когда художник дает образы еще не вполне определившиеся (в нем или во вне), в) 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, название народов, местностей, городов и проч., напр.: Ойле, Блеяна, Вудрас и Барыба, Свидригайлов, Карамазов, Чичиков и др. (но не аллегорические, как-то: Правдин, Глупышкин, — 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.

в) «Обличение (название и изображение) вещей невидимых» — мистика.

с) 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 (аллогичное, 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 всей форме, например: Кубоа, (Гамсун), Хо-бо-ро 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.

А. Крученых.
1921 года

НОВЫЕ ПУТИ СЛОВА (язык будущего — смерть символизму)

<...> 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. и проч. с парохода современности» чтоб не отравляли воздух! после былин и «слова о полку Игореве» словесное искусство падало и при Пушкине оно стояло ниже чем при Третьяковском (хотя и совершенствовались «пути сообщения», — смотри ниже).

Ясное и решительное доказательство тому, что до сих пор слово было в кандалах является его **п о д ч и н е н н о с т ь с м ы с л у**

до сих пор утверждали:

«мысль диктует законы слову, а не наоборот».

Мы указали на эту ошибку и дали свободный язык, заумный 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 начинает образовываться четвертая единица — «высшая интуиция» (*Tertium organum* П. Успенского).

В искусстве мы заявили:

СЛОВО ШИРЕ СМЫСЛА

Слово (и составляющее его — звуки) не только куцая мысль, не только логика, но, главным образом, заумное (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: смехири 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 нас 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 Метцль надо пользоваться, как счетами, первым словом — мертвым бесцветным, как телеграфный знак, в искусстве же это мертвец на пиру

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

морг — это смешно и напоминает жирного немца с пивом,

т р у п а р н я дает даже ощущение мертвецкой

университет — этим можно дразнить собак, в с е у ч ь б и щ е 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 решающие 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 е с л и б б е з с л о в а сказаться душой было можно?» (Фет)
 «М ы с л ь изреченная есть ложь» (Тютчев)
 трижды правы!

Мы первые сказали, что для изображения нового и будущего нужны с о в е р -
 ш е н н о н о в ы е с л о в а и н о в о е с о ч е т а н и е и х .

Таким решительно новым будет сочетание слов по их внутренним законам, кои
 открываются речетворцу, а не по правилам логики и 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
 м и р а и о б р а т н о — д в и ж е н и е и и з м е н е н и е п с и х и к и р о ж д а ю т с т р а н н ы е «бес-
 смысленные» сочетания слов и букв.

Поэтому мы расштатали грамматику и синтаксис, мы узнали что для изображения
 головокружительной 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»), 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 «посягнул» лишь на запятую и мягкий знак!..

И я вдруг подумал: если перевернуть
 вверх ножками стулья и диваны.
 кувырнуть часы?..
 пришло б начало новой поры,
 открылись бы страны.
 тут же в комнате прятался конец
 клубка вещей,
 затертый недобрым вчерашним днем
 порядок 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).

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<угих> частей предложения, опущение
 местоимений предлогов и пр<очих>

в) произвольное словоновшество (чистый неологизм): а ему все тирко (Сад<ок>
 Суд<ей> I), дыр бул щыл и пр<очее>

г) неожиданность звуковая: е у ы, р л м к т ж г... («Возропщем»).

Здесь не лишним будет указать на молодцов из «Мишени» на днях выступивших в
 печати и заимствующих нашу речь то из одних гласных то из согласных, то
 разбросанность букв и слов и заметающих 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 сулел
 Пушек рокочущих ли звук, гроза ль,
 Но к лбу прильнет смертнирь-лобзаль
 и некто упадет на земь 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)

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)

Этими видами не исчерпываются все возможные неправильности и неожиданности: (недаром они неправильности) можно напр<имер> 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.

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 з д е с ь и т а м . Иррациональное (заумное) нам так же непосредственно дано как и умное.

Нам не нужно 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 ч е с т н о г о д я д и .

Конечно, с такой предпосылкой откуда же взяться радости, непосредственности и убедительности творчества? Неудивительно, что наши кислые символисты вымирают и идут на промысел в «Ниву» 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 часто — его можно читать с конца и тогда оно получает более глубокий смысл!)

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

Таким образом мы даем мир с новым содержанием...

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 причудливую игру.

Не имеющие 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 эгофутуристов-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 душонок, у которых глаза вечно обращены назад...

А. Крученых

БЕНЕДИКТ
КОНСТАНТИНОВИЧ

ЛИВШИЦ 1886 — 1938



ПЬЯНИТЕЛИ РАЯ

Пьянитель рая, к легким светам
Я восхожу на мягкий луг
Уже тоскующим поэтом
Последней из моих подруг.

И, дальней песнию томимы,
Облокотясь на облака,
Фарфоровые херувимы
Во сне качаются слегка, —

И, в сновиденьях замирая,
Вдыхают заозерный мед
И голубые розы рая,
И голубь розовых высот.

А я пою и кровь, и кремни,
И вечно-женственный гашиш,
Пока не вступит мой преемник,
Раздвинув золотой камыш.

1911

ОСВОБОЖДЕНИЕ СЛОВА (ОТРЫВОК)

<...> Едва ли не всякое новое направление в искусстве начинало с провозглашения принципа свободы творчества. Мы повторили бы основную методологическую ошибку большинства этих деклараций, если бы попытались говорить о свободе творчества, не установив нашего понимания взаимоотношения между миром и творчеством, 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 бы 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 ставит себя ни в какие отношения к миру, не координируется с ним, и все остальные точки ее возможного с ним пересечения заранее должны быть признаны незакономерными.

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, пластической валентностью их. В-третьих, словесной 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 конгредиентом суждений о ценности поэтического произведения, но лишь нами впервые, в строгом соответствии со всей системой нашего отношения к поэзии, придан характер исключительности этим основным моментам объективного критерия.

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» то не потому что «мы во власти новых тем», 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, например В. Брюсов, сущность и мерило ценности нового течения. Все это — на периферии последнего, все это лишь средства нашего преходящего 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.

Б. Лившиц
Весна 1913 г.

ГЕОРГИЙ
АРКАДЬЕВИЧ
ШЕНГЕЛИ 1894 — 1956



СЛОВАРЬ

Коринф. Коричневый. Коринка. Карий.
Колье гортанно прозвучавших слов.
Отраден мой сегодняшний улов:
Мир и словарь — как море и аквариум.

Разглядывай резьбу радиолярий
Не под покровом громовых валов,
Но в хрустале недвижимых слоев,
И бережливым будь, как антикварий.

Так в малом целый познается мир.
Так в блеске золота раскрыт Офир,
И слово легкое — стигмат вселенной.

Люблю слова, певучую их плоть,
Моей душе, неколебимо пленной,
Их вестниками воли шлет Господь.

1917

ПОЭТАМ

Друзья! — Мы — римляне. И скорби нет предела.
В осеннем воздухе разымчиво паря,
Над гордым форумом давно отпламенела
Золоторжавая закатная заря.

Друзья! Мы — римляне. Над форумом державным
В осеннем воздухе густеет долгий мрак.
Не флейты слышатся, со скрипом своенравным
Телеги тянутся, клубится вой собак.

Друзья! Мы — римляне. Мы истекаем кровью,
Владельцы богатств, не оберегши их,
К неумолимому идем средневековью
В печалях осени, в томлениях ночных.

Но будем — римляне! Коль миром обветшалым
Нам уготован путь по варварской земле,
То мы труверами к суровым феодалам
Пойдем, Орфеев знак наметив на челе.

Вливаясь в музыку, рычанье бури — немо.
Какое торжество, друзья, нас озарит,
Когда отъяв перо от боевого шлема,
Его разбойник граф в чернила погрузит.

Пусть ночь надвинулась. Пусть мчится вихрь пожара.
К моим пророческим прислушайтесь словам:
Друзья! Мы — римляне! И я приход Ронсара
В движении веков предвозвещаю вам!

1918

ТЕХНИКА СТИХА. РИТМИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ*

Игра форм в стихе. Возьмем наиболее распространенный размер — Я⁴. Он имеет восемь форм; практически шесть; следовательно, четверостишие может быть построено 1296-ю способами (6⁴). Я⁵ имеет шестнадцать форм; практически десять; для четверостишия это дает 10 000 структур (10⁴). Ясно, что ни в одном руководстве нельзя дать образцы и анализ всех этих построений. Но это и не нужно. Достаточно внимательно вслушаться в звучание некоторых структур, чтобы уяснить себе некоторые основные принципы ритмической выразительности. Нижеследующие анализы и формулировки в известной мере условны, так как почти не затрагивают вопросов интонации, имеющей большое значение.

Установим следующее: иные сочетания форм и вариаций «радуют слух»; иные кажутся менее совершенными; иные — неприятными.

Вот пушкинские строчки:

В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Темно-зелеными садами
Ее покрылись острова...

Звучит великолепно! Переставим строчки:

В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Ее покрылись острова
Темно-зелеными садами.

Ощущается какая-то незаконченность.
Возьмем лермонтовский хорей:

Средь полей необозримых
В небе ходят без следа
Облаков неуловимых
Волокнистые стада.

Переставим во второй строке первые два слова: «Ходят в небе без следа»; произошло обращение в рамках вариации; не изменились ни форма, ни вариация, ни смысл; однако, если прочесть с этой перестановкой весь отрывок, станет ясно, что звучание ухудшилось. Почему? Потому что в подлинной строке главное ударение лежит на втором слове («В небе ходят ...»), и вся строка «стремится» к 6-й форме, по которой построены и прочие строки, а при перестановке отчетливо звучит форма 4-я.

Значит ли это, что все строки должны быть одной формы или близко подходить к этому? Нисколько! Примеры из Пушкина являют смену форм.

Значит ли, что обязательна смена форм? Вот пушкинское четверостишие, построенное по одной форме, но великолепно звучащее:

На нити праздного веселья
Низал он хитрою рукой
Прозрачной лести ожерелья
И четки мудрости златой.

Здесь сверх того и все словоразделы (кроме второго в третьей строке) расставлены одинаково.

Итак, общей формулы (к которой стремились некоторые стиховеды): «необходимо разнообразие форм» или, наоборот, «необходимо единообразие форм» — нет.

В реальном стихе могут быть самые различные последовательности форм, дающие самые различные переходы, самую различную «игру». Чтобы ориентироваться в этом, нужно уяснить характер форм самих по себе, взятых в отдельности и в соотношении с другими.

Характеристика ритмических форм. Возьмем X⁴. Его 1-я, полноударная, форма несет четыре ударения на нечетных слогах. Так как последнее ударение стабильно и неотменно, то лишь первые три стопы могут утрачивать свое ударение; лишь их «поле» является зоной ритмической игры. Во 2-й форме снимается ударение первой сто-

* Здесь печатаются главы из работы Г.А. Шенгели «Техника стиха» (М.: Художественная литература, 1960).

пы: «Прибежа́ли в и́збу...»; перед нами у с к о р е н и е начала. В 4-й форме снимается ударение третьей стопы: «Врите, врите, бесе...»; перед нами ускорение конца. В 6-й форме снимаются два ударения — на первой и на третьей стопах: «Притащили мертве...», перед нами два ускорения — в начале и в конце. Хронометраж произнесения подтверждает, что форма 6-я — самая быстрая, что формы 2-я и 4-я требуют примерно на 15% больше времени, чем она, а форма 1-я — на 30%. Это вполне понятно, так как ударный слог в русском языке значительно длиннее безударных.

Но вот возьмем форму 3-ю, где снято ударение второй стопы: «К сла́вному царю́ Сал..» Можно было бы ожидать, что она окажется равнодлительной формам 2-й и 4-й, облегченным также на одно ударение, — нет! она длиннее, почти приближается к форме 1-й.

Возьмем форму 7-ю, где сняты два ударения — на второй и третьей стопе; можно было бы ожидать, что она окажется равнодлительной форме 6-й, где тоже снято два ударения, — нет! она длиннее форм 2-й и 4-й, а к а ж е т с я самой длительной: «По́ морю, по оке...» Почему?

Совершенно аналогичную картину дает и Я⁴. Приведем попросту хронометражные данные по этому размеру, опирающиеся на многочисленные измерения пленок звукозаписи и непосредственные замеры:

Строка	Я ⁴	формы	1-й	длится	2,22	секунды
»	»	»	2	»	1,92	»
»	»	»	3	»	2,16	»
»	»	»	4	»	2,00	»
»	»	»	6	»	1,60	»
»	»	»	7	»	1,89	»

Формы 5-я и 8-я не изучались.

Мы видим, что четырехударная строка всего длиннее; что трехударные формы быстрее; двухударные еще быстрее. Но из трехударных форм та форма, где пиррихий стоит на второй стопе (форма 3-я), значительно длиннее других. Из двухударных опять-таки форма с пиррихием на второй стопе (7-я) длиннее другой почти на 1,3 секунды. Значит, вторая стопа является каким-то особым пунктом, пропуск ударения на котором замедляет произнесение. Почему?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, посмотрим на статистику встречаемости форм; из данных этой статистики следует, что на последней, четвертой, стопе ударение не снимается никогда; на предпоследней, третьей, оно снимается в Х⁴ в 55% строк, в Я⁴ в 56%; на предпоследней, второй, в хорее в 2—3% строк, в ямбе в 10—12%; на первой оно снимается в хорее в 44% строк, в ямбе в 16—17% (не забудем, что здесь действует языковой фактор: при снятии ударения на первой стопе в хорее требуется слово с ударением на третьем слоге: $\cup\cup$ —, каковых в русском языке около 20%, а в ямбе требуется слово с ударением на четвертом слоге: $\cup\cup\cup$ —, каковых около 4%; ясно, что строка ямба будет начинаться пиррихием реже, чем строка хорей). Вычитая из 100% проценты строк со снятием ударения на данной стопе, мы получим такую картину «устойчивости» стопных ударений:

Стопы	1	2	3	4	
В хорее	%	56	97	45	100
В ямбе	%	83	88	44	100

Посмотрим, как обстоит дело в Я⁵; он дает такие показатели «устойчивости»:

Стопы	1	2	3	4	5
	85	76	88	52	100

Мы видим в обеих таблицах, что цифры дают волнообразное движение, попеременно подымаясь и опускаясь. Сходная картина и в Я⁶ (чуть осложненная влиянием це-

зуры). Отсюда мы вправе сделать вывод (подкрепленный и другими соображениями, говорить о которых здесь не место), что стопы не о д и н а к о в ы по своей ритмической природе, что они, идя от конца к началу, попеременно являются «опорными» и «свободными»: на «опорных» ударение снимается реже (на последней, «главной опорной», не снимается вовсе), на «свободных» — чаще. Иначе говоря, основной закон ритма — чередование сильных и слабых моментов, закон, проявленный в последовательности слогов, проявляется и в последовательности слоговых групп — стоп.

Теперь ясно, почему снятие ударения на второй стопе в четырехстопниках так редко и почему такие строки звучат медленнее, чем надлежало бы. Утрата ударения на последней стопе попросту меняет размер: «Лобзать уста молодых Армид» — Я⁴; «лобзать уста молóденьких» — Я³ с дактилическим окончанием. Утрата ударения на второй стопе, «опорной», может сбить ощущение размера; поэтому строку с таким пиррихием приходится выговаривать отчетливее, выделяя каждый слог, оберегая полуударение; отсюда и замедленность. При этом любопытно отметить, что такая вариация строки формы 3-й, где дан гипердактилический словораздел (У — УУУ / — У / —) встречается у Пушкина лишь один раз почти на 22 000 строк («Кто ж вызовется, дети, друга»), а в форме 4-й такой словораздел встречается свыше 130 раз («Тиха украинская ночь»). При такой вариации формы 3-й приходится при произнесении передвигать полуударение с последнего слога многосложного слова, где оно стоит, естественно, на предпоследний, чтобы сохранить ямбичность; а в форме 4-й, где размер уже подчеркнут двумя первыми стопами, такого настойчивого подтверждения размера третьей стопой уже не требуется.

Однако мы видим, что формы 3-я и 7-я в хорее встречаются много реже, чем в ямбе. Причина в том, что ямбическое начало, первые два слога (У —), уже являет некую ритмическую норму; в хорее же первый слог (—), за которым бежит ряд безударных слогов, ничего не «подсказывает». Поэтому пиррихий на второй стопе (как в форме 3-й, так и в форме 7-й) в хорее «трудней», противоречивей, и его стихийно «избегают».

Итак, каждая форма любого размера являет ту или иную степень «быстроты» или «медленности». Эта степень не есть нечто, раз навсегда фиксированное; она не «точка», а «зона»; она колеблется в зависимости от многих моментов — в первую очередь от смысла и интонации слов, от расположения и от длительности словоразделов и др. Вот две строки формы 3-й Я⁴:

Часов однообразный бой, У — / УУУ — У / —
Томительная ночи повесть... У — УУУ / — У / — У
(Тютчев)

Ритмическая инерция. Поскольку всякая ритмическая форма характеризуется своей степенью «быстроты» или «медленности», постольку сочетание форм в пределах строфы или, в астрофических произведениях, в пределах синтаксически законченной группы строк, «тирады», может давать ту или иную последовательность «быстрот». Оценивая так или иначе первую строчку, слух воспринимает вторую на фоне первой как такую же, или как более быструю, или как более медленную; третью строку слух воспринимает на фоне первых двух как продолжающую наметившееся движение или как противоречащую ему, и т.д.

Это свойство строк воздействовать характером своей структуры на восприятие последующих строк можно назвать *р и т м и ч е с к о й и н е р ц и е й*.

Это явление играет существеннейшую роль в общем звучании стиха.

Исследование реальных стиховых фактур показало, что последовательность форм данного размера в ряду строк не является случайной, но представляет собою — при всем многообразии и несхождении построений — определенную систему. Иначе говоря, в хорошем стихе группа строк — строфа или «тирада» — не случайный агломерат, но ритмическое единство.

Покажем это сначала на цифровом материале, а затем на рассмотрении конкретных структур.

Строфа как ритмическое единство. Как уже говорилось, встречаемость форм данного размера — величина достаточно устойчивая. По Я⁴ обследованию и подсчетам подверглись многие десятки тысяч строк, давшие по каждой форме весьма убедительные цифры. То же — с меньшим размахом обследования — проявилось применительно и к другим размерам.

В основу нижеследующего анализа легло 10 000 строк Я⁴, взятых у десяти поэтов, по тысяче строк у каждого, — у Пушкина, Фета, Брюсова, Блока и др. Суммарно они дали такую встречаемость форм (в процентах округленно):

Формы	1	2	3	4	6	7	Всего
	2865	813	799	4520	922	81	10000
в %	29	8	8	45	9	1	100

Обследованные произведения были написаны четверостишиями.

Ставился вопрос: как распределяются формы по строкам четверостишия — случайно или организованно?

Выяснилось: 1) на любой строке четверостишия можно встретить любую форму; 2) тем не менее формы обнаруживают определенное тяготение к одним строкам четверостишия и отталкивание от других.

Возьмем форму 1-ю. Она встретилась 2865 раз, и можно было бы предполагать, что на каждой строке четверостишия — на первой, на второй, на третьей, на четвертой — она появится одинаковое количество раз или почти одинаковое: около 716 раз (арифметическое среднее).

Оказалось совершенно иное.

Она распределилась по строкам четверостишия так (в процентах округленно):

Строки	1	2	3	4	Всего
	980	679	716	490	2865
в %	34	24	25	17	100

Иначе говоря, форма 1-я тяготеет к первой строке четверостишия и избегает последней. Что эти данные не случайны, говорят подсчеты по каждому из десяти поэтов в отдельности.

Перед нами чрезвычайно убедительная картина: все поэты (кроме Бунина) дают максимум на первой строке и минимум на четвертой. В контрольных целях были обследованы четверостишия Я⁴ у ряда других поэтов; картина получилась совершенно тождественная.

Форма 4-я дает обратную картину; ее 4520 случаев распределяются по строкам четверостишия так (в процентах округленно):

Строки	1	2	3	4	Всего
	929	1215	1059	1317	4520
в %	21	27	23	29	100

Примечательно, что форма 4-я, почти в полтора раза более частая, чем форма 1-я, на первой строке даже в абсолютных числах дает меньший показатель, чем форма 1-я.

Менее избирательная, более «нейтральная», чем форма 1-я, форма 4-я все же отчетливо стремится к четным строкам, избегая нечетных.

Аналогичная картина и в отношении других форм Я⁴: у каждой есть свои «тяготения» и «отталкивания».

Вот общая сводка распределения форм по строкам:

Строки		1	2	3	4	Всего
Формы	1	980	676	716	490	2865
	2	239	151	253	170	813
	3	182	198	200	219	799
	4	929	1215	1059	1317	4520
	6	157	235	250	280	922
	7	13	22	22	24	81
Всего		2500	2500	2500	2500	10000

Разделив показатель по каждой форме для каждой строки на соответственный «средний показатель» (равный $1/4$ общего числа случаев данной формы), мы получим условные «коэффициенты строчного тяготения» форм. Если такой коэффициент выше единицы — значит, форма «стремится» к данной строке; если ниже единицы, — «избегает» данной строки. Вот сводка коэффициентов с округлением цифр до одной сотой:

Строки		1	2	3	4
Формы	1	1,37	0,95	1,0	0,68
	2	1,18	0,74	1,24	0,84
	3	0,91	0,99	1,0	1,10
	4	0,82	1,08	0,94	1,16
	6	0,68	1,02	1,08	1,22
	7	0,64	1,09	1,09	1,18

Курсивом выделены максимальные показатели для каждой строки (для строки второй максимальный показатель дает форма 7-я, но ввиду крайней редкости этой формы ее показатель случаен: пояись она на этой строке двумя-тремя случаями меньше, цифра резко изменилась бы).

Попробуем найти четверостишие, которое было бы построено по максимальным для каждой строки коэффициентам, то есть давало бы такую последовательность форм: 1-я, 4-я, 2-я, 6-я. Вот образец:

Меня сместила их измена:
И скорбь исчезла предо мной,
Как исчезает в чашах пена
Под зашипевшею струей.
(Пушкин)

Или:

Тебе, чей сумрак был так ярок,
Чей голос тихостью зовет,
Приподними небесных арок
Всё опускающийся свод.
(Блок)

Для развитого слуха четверостишие звучит необычайно «гармонично».

Суть в том, что здесь осуществлен плавный последовательный переход от «медленной» строки к более «быстрой», и к еще более «быстрой», и к самой «быстрой», причем дана симметрия ускорений: первая строка — без пиррихий; во второй пиррихий стоит на третьей стопе, облегчая вторую половину строки; в третьей он стоит на первой стопе, облегчая первую половину строки; в последней строке он стоит на первой и третьей стопах, облегчая и начало строки и конец.

Попробуем, наоборот, построить катрен, следуя не максимальным, а минимальным коэффициентам для каждой строки; возникнет такая последовательность форм: 7-я, 2-я, 4-я, 1-я. Вот как звучит такое четверостишие (его пришлось составить искусственно, так как в обследованном материале образца не нашлось):

Медлительная наплывает
И проникает в сердце ночь,
И ум в тоске изнемогает:
Ему ничем нельзя помочь.

Совершенно ясно, что это четверостишие звучит «тяжело» и неповоротливо. Оно начато самой «медленной» формой, продолжено значительно более «быстрой», за которой следует несколько более медленная, а далее еще более медленная; нет единой линии развития, нет симметрии; пиррихии не перекликаются и не уравниваются.

Совершенно сходные соотношения наблюдаются в X^4 . Обследованию подверглись четверостишия из лирики Пушкина, Лермонтова, Бенедиктова (три старинных поэта) и Бальмонта, Брюсова, Блока (три позднейших); у каждого было взято по 500 строк (у Лермонтова не оказалось нужного количества, и к его строкам было добав-

лено несколько десятков строк Фета). Общие показатели встречаемости форм совпали с имевшимися ранее и весьма мало разошлись у отдельных авторов. Мы приведем лишь общую сводку распределения форм по строкам четверостишия и таблицу коэффициентов:

Строки		1	2	3	4	Всего	
Формы	1	290	145	196	98	729	в % 24 (23)
	2	151	158	174	151	634	21 (20)
	3	3	2	3	3	11	0,4 (2,0)
	4	218	292	241	294	1045	35 (32)
	6	88	153	136	204	581	19 (23)
	7	—	—	—	—	—	— (0,3)
Всего		750	750	750	750	3000	

В скобках указаны проценты по «Сказкам» Пушкина. Форма 1-я, как и в Я⁴, тяготеет к нечетным строкам, давая резкий максимум на первой строке и резкий минимум на четвертой, форма 4-я — наоборот; форма 2-я невыразительна, распределяется почти поровну; форма 6-я, как и в Я⁴, дает резкое восхождение к четвертой строке. Вот таблица коэффициентов:

Строки		1	2	3	4
Формы	1	1,59	0,80	1,07	0,54
	2	0,95	1,0	1,10	0,95
	3	0,91	0,99	1,0	1,10
	4	0,83	1,12	0,92	1,13
	6	0,61	1,05	0,94	1,40

Курсивом отмечены максимумы по каждой строке. Форма 3-я, ввиду ее редкости, дала бы случайные цифры и поэтому в таблицу не включена.

Как и в Я⁴, четверостишие, построенное по максимумам, дает последовательность 1-й, 4-й, 2-й и 6-й форм. Вот образец:

Страшно мысли в нем мешались,
Трясся ночь он напролет,
И до утра все стучались
Под окном и у ворот.
(Пушкин)

Или:

В холодном сердце — лед и вьюга;
Вы же — в теплые края
Унеслись на лоно юга,
Перелетные друзья.
(Бенедиктов)

Вот в противовес этим прекрасно звучащим четверостишиям отрывок, построенный — за исключением одной строки — по минимумам:

В будуар благоуханный
В ночь прокрадусь я тайком...
Потоскует сердце Нанны,
Знаю я... да что ж мне в том?
(Майков)

Совершенно отчетливо слышно, насколько эти строки «тяжелей» предшествующих. Если же третьей строке придать такой вид: «Сердце вскинется у Нанны» (форма 4-я), то нескладность их значительно возрастет.

Из приведенных данных следует, что строфа (в данном случае четверостишие, но сходные данные могли бы быть приведены и по другим видам строфы) не является случайной группой стиховых форм, что она для хорошего звучания должна быть организована.

Но из этих же данных не следует, что строфа может быть организована лишь одним или немногими способами. Анализ реальных, а не обобщенных конструкций строфы говорит о многообразии способов построения строфы, которые мы частично и рассмотрим.

Разрешение ритмических инерции. Как правило, инерция подлежит разрешению. Это значит, что некое ритмическое движение, созданное соотношением начальных строк строфы, должно быть «уравновешено» каким-то иным движением.

В рассмотренных уже образцах мы видели плавный переход от первой строки к последней, с симметрией ускорений.

Вот еще строфа:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит...
(Пушкин)

В первых двух строках — форма 1-я, полноударная, причем вторая строка со сверхсхемным ударением («твой»), «подпирающим» ударение следующего слова, особенно полновесна. Далее идет форма 4-я, более быстрая, с ускорением в конце, а далее еще более быстрая 2-я форма, с ускорением в начале; здесь соблюдена симметрия ускорений. Перед нами «заостренное» разрешение: переход от двух тяжелых строк к двум легким, из которых последняя наиболее легка. «Затяжем» эту последнюю строку: «Ее береговой гранит» и прочтем весь отрывок; звучание резко ухудшилось. Тяжелая 3-я форма о б о р в а л а разрешения.

Вот еще пример «заостренного» разрешения:

...Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампады,
И ясны спящие громады
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла...
(Пушкин)

Здесь первые четыре строки — форма 4-я; заключительная — форма 6-я. Прделаем, однако, эксперимент, сделаем предпоследнюю строку тоже в 6-й форме: «И упоительно светла»; прочтем весь отрывок; звучание изменилось к худшему. Почему? Во-первых, потому, что при этом строе две последние строки сами не являют никакого движения, будучи одной формы и одной вариации; во-вторых, потому, что в подлинной строке у нас резкий перебор: «Пустынных улиц» относится к предыдущей фразе, «и светла» — к следующей; в силу этого конец четвертой строки произносится с сильным повышением голоса, за которым следует подчеркнутая пауза (чтобы на переборе не смялся размер), и это создает особый «трамплин» для заостряющей строки. При переделке это исчезает.

Из этого примера видно, что удачное разрешение инерции зависит и от смысловых соотношений, и от связанной с ними интонации.

Вот еще отрывок:

Колес и кухонь гул чугунный
Нас провожал из боя в бой,
Чрез малярные лагуны,
Под малярную луной.
(Багрицкий)

Типичное «заостренное» разрешение: за полновесной 1-й формой — облегченная 2-я и две строки 6-й формы, самой легкой. Но здесь наличие двух тождественных строк не дает отрицательного эффекта, как в нашей переделке пушкинских строк, — во-первых, потому, что здесь две последние строки различаются окончанием, значит,

уже не вполне тождественны; во-вторых, потому, что в пушкинском отрывке (при нашей переделке четвертой строки) три первые строки были одинаковой формы, и две последние становились одинаковой формы, так что создавалось однообразие. Здесь же от первой до третьей строки включительно формы меняются, и последняя строка лишь подтверждает переход от медленного к быстрому.

Произведем все же эксперимент: здесь, во второй строке, имеется сверхсхемное ударение («нас»), создающее хориямб. Устраним его; пусть строка будет: «Перелетал из боя в бой»; прочтем все четверостишие, — звучание ухудшилось. Причина в том, что в этой строке возник на первой стопе чистый пиррихий, а в следующих двух строках на той же стопе имеется также пиррихий; создается однообразие начал, которого не было при хориямбе.

Отсюда следует, что сверхсхемные ударения играют свою роль в переходах от одного звучания к другому.

Наряду с рассмотренным «заостренным» разрешением мы часто встречаем обратное, «закругленное»*.

Вот образец «закругленного» разрешения:

Краса моей долины злачной,
Отрада осени златой,
Продолговатый и прозрачный,
Как персты девы молодой.

(Пушкин)

В первых трех строках — движение от формы 1-й, медленной, к более легкой, 4-й, и к еще более легкой и быстрой, 6-й; создается инерция убыстрения. Последняя строка — форма 4-я, ощущаемая на фоне предшествующей, 6-й, и на общем разбеге убыстрения как медленная и тормозящая. Убыстрение сменилось замедлением, «заострение» — «закруглением».

Вот более резкий образчик:
И черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи.

(Блок)

В первых двух строках — форма 3-я, медленная, причем вторая строка благодаря сверхсхемному ударению («нам») и синтаксической паузе перед придаточным оборотом еще более медленна; далее идет форма 6-я, дающая на этом фоне резкое убыстрение; далее идут две строки формы 7-й, самой медленной (по субъективному восприятию). Возникает резкое торможение.

Рассмотрим более длинный ритмический период:

Когда ко граду Константина
С тобой, воинственный варяг,
Пришла славянская дружина
И развила победы стяг,
Тогда во славу Руси ратной,
Строптиву греку в стыд и страх,
Ты пригвоздил твой щит булатный
На цареградских воротах.

(Пушкин)

Все эти восемь строк охвачены единою фразой; в первых четырех строках — придаточное предложение, дающее в целом нарастание тона; в последних четырех — главное предложение, дающее в целом ниспадение тона. Первые три строки — форма 4-я, за ними — облегченная форма 2-я; возникает «заострение»; далее после отчетливой синтаксической паузы, отделяющей придаточное предложение от главного, идут две строки формы 1-й, более медленной, чем 4-я; за ними — та же форма 2-я, да-

* Эти термины отнюдь не являются общепринятыми, так как разбираемые явления нигде в соответственной литературе не рассматривались.

ющая на фоне более медленных строк более резкое «заострение», а далее идет форма 6-я, самая быстрая. В первой половине отрывка, таким образом, дано некое «заострение», во второй — также «заострение», но гораздо более стремительное. Отрывок звучит великолепно.

Перед нами новый вид разрешения инерции: у с и л е н н а я п а р а л л е л ь .

Произведем эксперимент: переставим половины данной фразы одну на место другой; параллель станет не усиленной, а ослабленной. Вслушаемся в звучание так перевернутого отрывка:

Когда во славу Руси ратной,
Строптиву греку в стыд и страх,
Ты пригвоздил твой щит булатный
На цареградских воротах,
Тогда ко граду Константина
С тобой воинственный варяг,
Пришла славянская дружина
И развила победы стяг.

Совершенно ясно, что стих потускнел, что звучание становится к концу более вялым. Вот образчик «двуострого» разрешения:

Зачем с неженскою душой
Она любила конный строй,
И бранный звон литавр, и клики
Пред бунчуком и булавой
Малороссийского владыки.

(Пушкин)

В первой строке форма 4-я; во второй форма 1-я, чуть облегченная (более слабое ударение на слове «она»); в третьей форма 1-я, вполне четкая и, кроме того, «затяжеленная» обилием согласных; таким образом, первые три строки дают нарастающее замедление. Последние две — форма 6-я, причем последняя легче предпоследней благодаря менее резкому словоразделу; нарастающее замедление сменилось нарастающим ускорением. Попробуем переставить строки:

Зачем с неженскою душой
Она любила конный строй
Пред бунчуком и булавой
Малороссийского владыки,
И бранный звон литавр, и клики...

— все скомкалось.

Такой же ритмический комок представляет собою приведенное выше искусственное четверостишие:

Медлительная наплывает... и т.д.,

в котором нельзя усмотреть осмысленного соотношения форм.

Рассмотрим несколько разрешений инерции в хорее.

Снова ясно; вся блистая,
Знаменуя вешний пир,
Чаша неба голубая
Опрокинута на мир.

(Бенедиктов)

В приведенном отрывке в первой строке форма 1-я, далее форма 2-я (ускорение в начале), далее форма 4-я (ускорение в конце), наконец, форма 6-я (ускорение в начале и в конце): полная симметрия и параллель.

Вот еще отрывок:

Тех высот не сыщут бури;
Агнцам неба суждено
Там рассыпать по лазури
Белокудрое руно.

(Бенедиктов)

Опять: форма 1-я, 4-я, 4-я (стремящаяся к 6-й благодаря слабому ударению на слове «там») и 6-я, — нарастающее заострение.

Вот еще:

Ты глядишь, очей не жмуря,
И в очах кипит смола,
И тропическая буря
Дышит пламенем с чела.

(Бенедиктов)

Формы: 1-я, 2-я, 6-я — нарастающее заострение, затем — закругление: форма 4-я, более медленная.

Рассмотрим знаменитое лермонтовское построение:

- 1) На воздушном океане
Без руля и без ветрил
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил;
- 2) Среди полей необозримых
В небе ходят без следа
Облаков неуловимых
Волокнистые стада.
- 3) Час разлуки, час свиданья
Им ни радость, ни печаль;
Им в грядущем нет желанья
И прошедшего не жаль.
- 4) В день томительный несчастья
Ты об них лишь вспомяни;
Будь к земному без участия
И беспечна, как они.

В первом четверостишии: формы 6-я, 6-я, 4-я, 4-я — две быстрых, две замедленных, — создается инерция замедления. Во втором: формы 6-я, 4-я (повторяется замедление), 6-я и 6-я (отчетливое ускорение). В целом первое восьмистишие, где дана основная картина, дает «двуострое» разрешение. В третьем четверостишии: формы 1-я, 4-я, 1-я, 6-я — медленная, более быстрая, медленная, самая быстрая, — усиленная параллель. В последнем (менее удачном) четверостишии: три строки формы 4-й и форма 6-я, — простое заострение, не «играющее» со строем предшествующего четверостишия.

Вот еще несколько хореических отрывков:

Переправа, переправа!
Берег правый — как стена...
Этой ночи след кровавый
В море вынесла волна.

(Твардовский)

Формы 6-я, 4-я, 1-я (нарастающее замедление) и 4-я (ускорение).

Дальше

Было так: из тьмы глубокой,
Огненный взметнув клинок,
Луч прожектора протоку
Пересек наискосок...

Формы 1-я, 3-я (редкая!), 4-я, 6-я — две медленных, более быстрая, самая быстрая, — ускорение.

Соотношение форм в более многостопных размерах значительно сложнее.

К приведенным примерам нельзя подходить догматически. Во-первых, было рассмотрено лишь несколько структур из бесчисленного количества возможных; во-вторых, существеннейшее значение имеет интонация; предусмотреть все ее оттенки нельзя как из-за бесконечного их разнообразия, так и благодаря неизбежным субъективным колебаниям; в ее осуществлении. Приведенные разборы выполняют лишь иллюстративную роль и служат двум целям: показать, как можно воспринимать звучание стиха в игре его форм и вариаций, и привить умение вслушиваться в эту игру. Поэтому ошибочно было бы

принимать эти наблюдения за правила, думать, что если, например, первые три строки четверостишия дают нарастающее замедление, то последняя должна непременно дать убыстрение. Чаще всего так, но вполне возможны и другие конструкции; например:

О, если правда, что в ночи,
 Когда покоятся живые
 И с неба лунные лучи
 Скользят на камни гробовые,
 О, если правда, что тогда
 Пустеют тихие могилы —
 Я тень зову, я жду Лейлы:
 Ко мне, мой друг, сюда, сюда!
 (Пушкин)

Здесь две последние строки — полновесная 1-я форма, с сильными четырьмя ударениями; последняя строка — выкрик. Отрывок кончается явственным отяжелением на фоне шести почти равновесных и более легких строк, — а звучит прекрасно.

Возьмем уже приводившееся четверостишие:

На нити праздного веселья
 Низал он хитрою рукой
 Прозрачной лести ожерелья
 И четки мудрости златой.
 (Пушкин)

Схема покажет монотонный пиррихий на третьей стопе, сплошь женский первый словораздел и сплошь дактилический второй (кроме третьей строки, где он женский). Казалось бы, однообразно. Но мы слышим, что отрывок звучит прекрасно, стройно, «упруго». Всмотримся в синтаксис. Сказуемому «низал» соответствуют два дополнения: «ожерелья» и «четки»; где они стоят? первое — в конце строки, второе — в начале. Каждому из этих слов соответствуют их определения: ожерелья чего? «лести»; четки чего? «мудрости». Стоят эти слова в середине строки каждое — значит, в одном случае перед определяемым, в другом — после; создается симметрия. В свою очередь у каждого из этих слов есть свое определение: какой лести? «прозрачной»; какой мудрости? «златой». Расставлены эти определения одно перед определяемым, в начале строки, другое — после, в конце. Опять создается симметрия. Вместо «естественного» порядка слов: «ожерелья прозрачной лести» и «четки златой мудрости» дано:

/Прозрачной/ лести (ожерелья)
 (И четки) мудрости /златой/.

Перед нами синтаксический перекрест и связанный с ним перекрест интонации, что создает ощущение разнообразия, стройности и законченности.

Игры форм и вариаций здесь нет никакой, но это компенсируется игрою интонационной.

ИНСТРУМЕНТОВКА

Определение. Инструментовкой (иногда — словесной инструментовкой) называется определенный подбор звуков в стихе, согласных и гласных.

Распространен взгляд, что те или иные звуки сами по себе нечто выражают: «л», например, нечто ласковое и нежное, «р» — мрачное и грозное и т.п. Этот взгляд проник даже в учебники; например, в книге академика Щербы «Фонетика французского языка» на стр. 57 (изд. 1948 г.) приводится строка Мюссе:

La haine dans l'âme, l'amour dans les yeux...

(«Ненависть в душе, любовь в глазах...») с таким пояснением:

«Здесь четыре ударных гласных, из которых первые два открытые и выражают весь пафос негодования, вторые два закрытые и выражают нежное чувство».

Но весьма нетрудно подобрать совершенно тождественный ряд гласных, в котором никак нельзя усмотреть ни негодования, ни нежности, например:

La souveraine du drame sur la soucoupe de souffleur, —

то есть «Владычица драмы на блюдце суфлера» — совершенная бессмыслица, но с теми же двумя открытыми и двумя закрытыми гласными. Таким образом, и «пафос негодования», и «нежное чувство» выражаются значением слов, а не закрытостью или открытостью их звуков.

Возьмем фразу: «Серку погрыз постромки»; здесь в каждом слове звук «р» — «грозный и мрачный», — но что тут грозного?

Звук «л» «выражает нежность». Но в японском языке совершенно нет звука «л»; имя «Ленин» японцы пишут и произносят «Ренин»; значит ли это, что на их языке невозможно выразить нежность? Наоборот, эстонский язык чрезвычайно насыщен звуком «л», — значит ли это, что эстонцы особенно нежны и чувствительны?

Таким образом, мы решительно отбрасываем теорию самодовлеющего значения звуков.

Тем не менее в связи со значением слова его звуковой состав приобретает иногда известную окрашенность и тогда становится выразительным. Например: «бык», «бычий», «сбычился» — в этих звуках «чувствуется» нечто тупое, косное, неповоротливое. Но уже в словах «обычай», «добыча», «приобык», «обыкновение» те же звуки подобного ощущения не дают. Достоевский говорит о каторжанском слове «тилиснуть (то есть полоснуть) ножом», что в нем, в его звуках как бы воплощены сжатые зубы убийцы и змеинообразное движение ножа. Пожалуй, — но лишь потому, что в связи со значением у нас возникает определенный образ; а вот очень похожее слово «притиснуть» совершенно не вызывает представления о «сжатых зубах» и пр.

При анализе инструментовки необходимо постоянно иметь в виду, что каждый речевой звук — не только акустическое явление, но и артикуляционное, то есть результат некоей мышечной работы с предшествующей или, вернее, сопутствующей иннервацией, порою довольно сложной. Только в этом плане некоторые явления инструментовки находят истолкование.

Звукоподражание. Простейший вид инструментовки состоит в том, что поэт определенным подбором звуков как бы намекает на звуковую сторону изображаемого. Вот несколько образцов:

Знакомым шумом шорох их вершин...
(Пушкин)

Речь о соснах; подбором звуков «ш» и сближением двух скользящих придыхательных «х» воспроизведен их шум.

Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши...
(Бальмонт)

Дрогнул дол, удар раздался...
(Майков)

Речь о взрыве; четыре «д», три «р», два ассонанса («уДАр разДАлся») напоминают и звук взрыва, и раскат этого звука.

Твоей твердыни дым и гром...
(Пушкин)

Речь о пушечном салюте; дважды «тв», два раза «ды-» соотносятся со звуками пальбы.

Вот образчик гораздо более тонкого звукоподражания:

И блеск, и шум, и говор балов,
А в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.
(Пушкин)

Здесь господствуют губные звуки («б», «в», «м», «п»), шипящие («ч», «ш») и сонорные («р», «л»), составляющие массив в 28 звуков из 44 согласных этого отрывка, то есть 64%.

Лейтмотивная инструментовка. Суть ее в том, что звуки какого-либо важного по смыслу слова повторяются в окрестных словах, с тем чтобы, во-первых, напоминать об этом слове, глубже внедряя его в сознание, а во-вторых, чтобы подчеркнуть внутреннюю связь или, наоборот, противоположность тех или иных понятий. Например:

Клянусь, о мать наслаждений,
Тебе неслыханно служу,
На ложе страстных искушений
Простой наемницей всхожу.
(Пушкин)

Здесь звуки слова «наслаждение» как бы расплесканы в дальнейших словах: «нслн», «слж», «нлж», «еж» (слова «неслыханно», «служу», «на ложе», «схожу»).

Еще:

Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод...

(Пушкин)

Здесь четыре «п», два «бр» и дальше «нвд», «вд», «вт», «нвд»; этими повторами скрепляются в устойчивое и безысходное единство безрадостные детали картины, с тем чтобы дальше перейти к совершенно иным образам в ином звуковом оформлении.

Вот лейтмотивная инструментовка, скрепляющая противоречивые черты:

Мы,
каторжане города лепрозория,
где золото и грязь изъязвили проказу,
мы чище венецианского лазорья...

(Маяковский)

Здесь звуки «зо», «зо», «язь», «яз», «аз», объединяя одну группу понятий, подчеркивают ее противоположность понятию «лазорье», звучащему с тем же «зо».

Еще:

...Делибаш на всем скаку
Срежет саблю кривою
С плеч удалую башку.

(Пушкин)

Звуки слова «делибаш» (по-турецки — безумная голова, сумасброд), группа «длбш» полностью повторена в словах «удалую башку», скрепляя подобные, но противоположные понятия («удалая башка» принадлежит казаку).

Обратная лейтмотивная инструментовка. Иногда настойчиво проводится та или иная инструментовка, с тем чтобы на ее фоне дать важное по смыслу слово, звучащее и н а ч е . Например:

Пора: перо покоя просит;
Я девять песен написал...

(Пушкин)

Шесть «п»; три группы «пр», группы «псн» и «нпс», и на этом звуковом фоне резко выделяется лейтмотивное слово «девять» (речь идет о девятой песне «Евгения Онегина»), повторяющееся дальше:

...ВЫНОСИТ
Мою ладью девятый вал —
Хвала вам, девяти Каменам... —

где это слово подкрепляется уже своей инструментовкой: «вал», «хвала». Но все эти звуковые явления попадают в поле нашего зрения только тогда, когда для этого дает основание смысл слова.

Кинетическая инструментовка. Поскольку произнесение данного звука предполагает определенную работу артикуляционных органов, д в и ж е н и е их, постольку этот момент иногда используется в изобразительных целях: осуществляется такой подбор звуков, при котором само движение произносительного аппарата воспроизводит изображаемое явление. Например:

Там рыдала княжна Евдокия,
Воздух силясь губами поймать.
(Ахматова)

В последней строке пять звуков, при которых происходит работа губ; губы непрерывно сближаются и размыкаются (при произнесении других звуков); произносящий эту строку как бы сам ловит губами воздух, в соответствии с изображаемым.

Еще:

Я недаром вздрогнул — не загробный вздор...
(Маяковский)

Группы «ндр», «вздргн», «нзгрн», «вздр» дают кинетическое подобие дрожи.

Подчеркиваем, что во всех подобных случаях источником уподобления является содержание соответственной строки, фразы, выражения; только оно создает ориентир, помогающий почувствовать движение речевых органов как то или иное подобие. Без слов «губами поймать», «вздрогнул» те же самые звукосочетания не были бы освоены кинетически.

Линейная инструментовка. Гораздо чаще инструментовка стремится просто к известной упорядоченности в размещении звуков, давая тем добавочное удовлетворение чувству ритма. Звуки данного типа симметрично располагаются «в линию» в строке или в строках. Иногда это проводится в очень обнаженной форме; например:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.
(Бальмонт)

Такие конструкции звучат назойливо и раздражающе.

Но такая же инструментовка может осуществляться в высокохудожественном виде:

У Черного моря чинара стоит молодая...
(Лермонтов)

Группы: «чрн», «мо», «Чнр», «мо» размещены симметрично, причем первое «мо» ударное, второе безударное; совпадение не полное и «не выпирает».

Еще:

Роняет лес багряный свой убор,
Сребрит мороз увянувшее поле,
Проглянет день, как будто поневоле,
И скроется за край окружающих гор.
(Пушкин)

В первой строке «р-с-р-с-р», и тут же «ня-ян», «бр-бр»; во второй строке «ср», «бр», «рз», «ян»; в третьей строке «пр», «ян», «плн» («проглянет») и «плн» («поневоле»); в четвертой строке «кр», «кр», «кр» и «гр».

Возьмем более обширный отрывок:

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы,
И надо мной кричат орлы,
И ропщет бор,
И блещут средь волнистой мглы
Вершины гор.
Оттоль сорвался раз обвал,
И с тяжким грохотом упал,
И всю теснину между скал
Загородил,
И Терека могущий вал
Остановил.
(Пушкин)

В этом отрывке отчетливо преобладают звуки «р» и «л». Посмотрим, как они размещены в строках. В первых шести строках они дают, за единственным исключением, полную симметрию:

рр лл ррл / ррл р лл рр.

В следующих двух строках они правильно чередуются:

лрлрлрл.

И в последних четырех вновь дают симметрию:

л рл / рл л.

Столь же стройное распределение этих звуков мы находим и в прочих строках этого замечательного стихотворения.

Отрицательная инструментовка. Она сводится к тому, что в данном стихотворении отсутствует какой-либо звук или группа звуков. Этот прием — избегание какого-либо звука — иногда называют *липограммой*. Липограммы мы находим еще в глубокой древности. Так Лазос, учитель Пиндара (VI век до нашей эры), написал гимн Деметре, ни разу не применив звука «с» (буква «сигма»). В России липограммами забавлялись в старину: есть образцы XVII века; у Державина есть две липограммы, стихотворения «Ласточка» и «Бабочка», лишенные звука «р».

Художественного значения липограммы, конечно, не имеют.

Инструментовка гласных. Выше, говоря об ассонансах, мы привели пример устойчивого ассонирования на «у» в пушкинской эпиграмме «...Ее с конца я заострю...». Столь четких образцов не так много. Но область гласных звуков, преимущественно ударных, в хороших стихах обычно также подвергается известной организации.

Эта организация весьма часто проявляется в форме ассонирования. Например, у Пушкина в стихотворении «Стамбул гяуры нынче славят» много ассонансов на «у»: «Стамбул гяуры», «Стамбул заснул», «луч потух», «шлют старух», «подкупленный евнух» и пр. Или в «Цыганах»:

Кочуя на степях Кагула,
Ее, бывало, в зимнюю ночь
Моя певала Мариула,
Перед огнем качая дочь.

В этом чрезвычайно «прозрачном» отрывке (37 согласных, считая йоты, на 34 гласных) звуки все время переплескиваются: ассонансы «кочуя» — «Кагула», диссонансы «кочуя» — «качая», внутренние рифмы «бывало» — «певала» и пр.

Но наряду с ассонансами, одинаково значимыми и ударными гласными, проводится организация с х о д н о п р о и з н о с и м ы х звуков.

В образовании звуков участвуют: голосовая щель; мягкое нёбо; вся полость рта, расширяемая и суживаемая движением нижней челюсти; язык, изгибаемый так или иначе, прижимающийся к зубам или к деснам или остающийся свободным; наконец, губы, то раскрывающиеся, то смыкающиеся, выдвинутые или не выдвинутые. Работа этого аппарата очень сложна. Выполнив, такой-то комплекс движений для произнесения такого-то звука, этот аппарат должен на ходу перестроиться для произнесения другого звука — и так в течение всей речи. Не всякий переход от одного комплекса движений к другому легок; на этом построены, между прочим, «скороговорки», фразы с нарочито затрудненным звуковым строем.

И в стихах можно часто видеть, что звуки (в частности, ударные гласные) подбираются так, чтобы облегчить работу голосового аппарата, сделать фразу «лющейся». Подбор этот производится чаще всего бессознательно: развитый слух и развитое чувство слова сами подсказывают одаренному поэту то или иное звуко сочетание или, вернее, предуказывают ту основную настройку голоса, которая поведет данное стиховое звено.

В поле зрения поэтов издавна была инструментовка гласных. У нас еще Ломоносов писал, что «искусны стихотворцы тщатся» «на букве А всех доле отстояться», и, издеваясь над Тредиаковским, любившим строить стихи на стержне узких гласных, сложил такие пародийные строчки (даже изменяя правильное начертание прилагательных):

Свиный визги вси и дикий, и злый,
И истинный ти, и лживы, и кривыи...

К сожалению, эта область теоретически разработана слабо. Кинематика, движение голосовых органов, не связана до сих пор с акустикой, с объективным звучанием того или иного речевого образования.

ТВЕРДЫЕ ФОРМЫ

Наряду с различными строфами поэтическая практика разных времен и народов выработала некоторые устойчивые комбинации строф, иногда предрекая их число и строй, иногда размер, иногда особый порядок повторения строк. Такие конструкции называются *твёрдыми формами*. В порядке поэтического взаимообмена многие твердые формы стали интернациональными или по крайней мере нашли свое отражение в поэзии разных народов.

Количество твердых форм весьма значительно; степень их «выживаемости» различна: одни «устарели», другие не получили широкого распространения по тем или иным причинам, третьи очень трудны технически и ложатся оковами на мысль и чувство поэта, и т.д.

Подробный обзор твердых форм был бы затруднителен и в практическом руководстве бесполезен; вдобавок мы слишком недостаточно знаем китайскую, индийскую, малайскую поэзию и пр. и поэзию многих малых народностей, чтобы претендовать на полноту охвата и точность характеристик. Поэтому здесь будут освещены лишь наиболее известные твердые формы, реализованные независимо от происхождения в европейской и русской поэзии. Точно так же оставляем в стороне вопрос о происхождении и об эволюции этих форм.

Рефренные формы. Среди твердых форм имеется группа таких, чьей характерной особенностью является применение *рефрена*, припева, то есть *повтора* — м о с т ь тех или иных строк или строчных долей. К таким формам относятся уже упомянутое нами персидское четверостишие, робаи, — в тех случаях, когда в нем применяется редифная рифма, — затем развившаяся из робаи *газель* (или, неправильно, *газельла*), малайский *пантам*, *вилланель*, *рондо*, *рондель*, *французская баллада*, *большая секстина* и др.

Смысл рефренных форм заключается в том, что их повторяющиеся строки или доли строк содержат ту или иную поэтическую формулу, которая вновь и вновь, на разные лады и в разных связях вводится в читательское сознание.

Газель. Вспомним, что в персидском четверостишии рифмовали первые две и четвертая строка; третья оставалась холостою; при этом рифмующие строки часто кончаются редифом — одним и тем же словом (или группой слов), а последнее, редифу предшествующее слово образует единую рифму во всех трех строках. Если к такому робаи прибавить двустихие, первая строка которого остается холостою, а вторая кончается тем же редифом и тою же предредифной рифмой, что и в робаи, и дать несколько таких двустихий, то возникает газель. Каноническая схема ее такова:

```
— — — — — — — — — — рифма, редиф
— — — — — — — — — — рифма, редиф
— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — рифма, редиф
— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — рифма, редиф
```

и так далее. Задача газели — провести выраженную редифом тему, подавая ее на непрерывно меняющихся высказываниях, доказывая ее или иллюстрируя многими способами. Вот образчик:

Тюрки рабами индийскими стали — рядом с тобой.
Глаза дурного бы не замечали — рядом с тобой.
Пряди волос моих лишь за единый твой волосок
Жертвой достойною стали б едва ли — рядом с тобой.
Я напоил тебя влагою сердца — чистым вином;
Печень мою истерзают печали — рядом с тобой.
(Тарковский; перевод из Низами)

Иногда газель строится иначе: порядок рифмовки тот же (1-я и 2-я строки и дальше все четные, 4-я, 6-я, 8-я и т. д.), но редиф отсутствует, а просто проводится в указанном порядке сквозь все стихотворение одна рифма, например:

Рая красавцы ныне вступают в дружбу с тобой.
 Камень могильный — и под такую нежной щекой!
 Жителем рая стал ты навеки, рая избег,
 Хоть наслаждался легкою жизнью, долей благой.
 Нежные щеки только что тронул первый пушок, —
 Жизнь отлетела. Кем предначертан жребий такой?
 Диво ли, если — о светоч мира! — кровью очей
 Я увлажняю вешнюю землю, — прах гробовой?..

(Тарковский; перевод из Низами)

В таком виде газель в значительной степени утрачивает свой характер, приближаясь просто к стихотворению с единой рифмой (монорим).

Иногда помимо обязательных рифм в газель вводятся добавочные, например, все строки, которые могут быть холостыми, рифмуют между собой — на одну рифму во всем стихотворении или на разные. Образец был дан выше в разделе «Редифная рифма», — пример из фетовского перевода Гафиза, где, начиная со второго двустушия, все первые строки рифмуют одинаково: «моей — ручей — ветвей» и пр.

Иногда в длиннострочных газелях рифмуют полустушия; получается такая схема:

— — — — а — — — — рифма, реди́ф
 — — — — а — — — — рифма, реди́ф
 — — — — б — — — — б
 — — — — б — — — — рифма, реди́ф
 — — — — в — — — — в
 — — — — в — — — — рифма, реди́ф

Нетрудно видеть, что если «разрезать» такие строки посередине и написать каждое двустушие как четверостишие, то получается туркменское четверостишие «гошгы»:

О Гюль-Нагаль! В моей гортани а
 Родился стон! Что делать мне? рифма, реди́ф
 Опять любимый мой в тумане а

Исчез как сон. Что делать мне? рифма, реди́ф
 Вода и пища стали ядом! б
 Душа была цветущим садом, — б
 Но ледяным ударил градом б
 Небесный склон. Что делать мне? рифма, реди́ф

(Манухина; перевод с туркменского)

От газели отличают касыду — стихотворение точно такого же строя, но не лирическое, а «публицистическое»: панегирик, рассуждение, поучение и пр.

Пантум. Малайская поэтическая форма; сам термин (иногда произносится «пантун») означает — «сравнение». Пантум был освоен французской поэзией (блестящие образцы у Леконта де Лиля) и в русской отразился в некоторых переводах и подражаниях. Пантум состоит из неограниченного числа четверостиший, перекрестно рифмованных. Суть его в том, что ч е т н ы е строки каждого четверостишия, вторая и четвертая, полностью повторяются в следующем четверостишии уже как н е ч е т н ы е строки, первая и третья. Последнее четверостишие заканчивается первой строкою первого. Схема (прописными буквами обозначаем переходящие строки):

А₁ Б а Б; Б в Б в; В г В г; Г д Г д; ... х а х А₁.

Вот образец:

*В ночи тамтам гремел,
 Распугивая змей,
 А я в лесу сидел
 С любимой моей.*
*Распугивая змей,
 Звучал далекий хор,
 С любимой моей
 Сидел я, взор во взор.*

Звучал далекий хор,
 Томленьем напоен.
 Сидел я, взор во взор,
 И все казалось — сон.
 Томленьем напоен,
 Склонялся к милой я,
 И все казалось — сон,
 Покой небытия.
 Склонялся к милой я,
 И был в сближенье тел
 Покой небытия...
 В ночи тамтам гремел. (А₁)

Повторяющиеся строки, настойчиво напоминая о себе и тем подчеркивая детали картины, возникают всякий раз в иной связи и в ином осмыслении (отсюда и название — «сравнение»). Как видим, принцип здесь тот же, что и в газели, но пантум не столь однообразен, не повторяет десять и больше раз одну и ту же формулу и технически легче и гибче. Есть данные, что в народе пантум слагался иногда двумя импровизаторами: один давал исходное четверостишие, другой подхватывал его четные строки и излагал их «по-своему»; первый перенимал «новые строки» и подавал их в иной связи, и т.д.

Вилланель (или вилланелла). Это старинная итальянская форма, «крестьянская» песенка (от «виллан» — крепостной), усвоенная также старинной французской поэзией, воскрешенная в конце XIX века и отраженная у нас в переводах и подражаниях. Она состоит из неограниченного числа трехстиший, с р е д н и е строки которых рифмуют между собой на протяжении всего стихотворения. Первая же и третья строки первого трехстишия, рифмуя между собой, затем п о п е р е м е н н о заканчивают каждое новое трехстишие, требуя для первой его строки соответствующую рифму. Таким образом, второе трехстишие закончится первой строкой первого, а третье — его третьей строкой, четвертое — опять первой строкой первого, пятое — опять третьей, и т.д. Последнее трехстишие должно закончиться первой строкой первого, за которой следует его третья строка (то есть последняя строфа станет четверостишием).

А₁ б А₂; а б А₁; а б А₂; а б А₁; а б А₂; ... а б А₁ А₂

Таким образом, через все стихотворение проходят лишь две рифмы, что делает эту форму весьма трудной. Вот образец:

*Все это было сон мгновенный,
 Я вновь на свете одинок,
 Я вновь томлюсь, как в узах пленный.
 Мне снился облик незабвенный,
 Румянец милых, нежных щек...
 Все это было сон мгновенный!*
 Вновь жизнь шумит, как неизменный
 Меж камней скачущий поток,
 Я вновь томлюсь, как в узах пленный.
 Звучал нам с неба зов блаженный,
 Надежды расцветал цветок...
 Все это было сон мгновенный!

Швырнул мне камень драгоценный
 Водоворот и вновь увлек...
 Я вновь томлюсь, как в узах пленный.
 Прими, Царица, мой смиренный
 Привет, в оправе стройных строк.
*Все это было сон мгновенный,
 Я вновь томлюсь, как в узах пленный.*

(Брюсов)

Этот неблестящий образчик все же вскрывает принцип вилланели: подачу повторяющихся строк в различных осмыслениях. Весьма нередко вилланель явля-

ется сатирическим стихотворением, и финальное сближение повторяющихся строк дает комический эффект. К сожалению, на русском языке нам такие вилланы неизвестны.

Триолёт. Также старинная французская форма, в начале XX века вновь привлекавшая к себе внимание многих русских и иностранных поэтов. Триолет — законченное стихотворение в восемь строк. Первые две строки полностью повторяются как седьмая и восьмая, а первая, кроме того, повторяется как четвертая. Схема: А Б а А а б А Б. Три строки подряд, третья, четвертая и пятая, рифмуют между собой. Иногда встречаются «неправильные» триолеты, где строка третья или пятая вместо рифмы к А дает рифму к Б. По традиции в триолете применяется четырехстопный ямб, но это, конечно, не обязательно. Вот образец:

*Мой труд всегдашний, труд упорный
Отрадой мне и счастьем был.
В день самый тяжкий, самый черный
Мой труд всегдашний, труд упорный
Сиял как снег на цепи горной.
Бодря и прибавляя сил,
Мой труд всегдашний, труд упорный
Отрадой мне и счастьем был.*

Принцип тот же: повторение строк, выражающих основную идею, в разных связях. Встречаются пространные стихотворения, написанные триолетами, играющими в таком случае роль своеобразной строфы.

Рондо. Опять старинная французская форма (оговариваем, что в XIV веке словом «рондо» назывался триолет). В своей устоявшейся форме рондо состоит из трех строф: первая и третья — пятистишия, вторая — трехстишие. Сквозь все стихотворение проходит лишь одна пара рифм по схеме: аабба / ааб / аабба (то есть восемь рифм «а» и пять «б»); впрочем, последовательность рифм нередко бывает иная. Слово или словосочетание, которым *начинается* стихотворение, повторяется после второй строфы в виде коротенькой четвертой строки и затем — после третьей строфы в виде коротенькой шестой строки. В этом повторяющемся слове или словосочетании и заключается основной образ, тематический стержень рондо. В классическом рондо это повторяющееся звено *не рифмуется* ни с чем, благодаря этому резко выделяясь на фоне рифмованных строк и тем подчеркивая свое значение как тематического центра. В рондо XIX века оно иногда рифмуется с последним словом первой строки, в которой, таким образом, возникает внутренняя рифма:

— — — — а — — — — — — — — а
— — — — — — — — — — — — — а

При этом в некоторой мере возрастает благозвучие, но снижается выделенность повтора.

Вот образчик:

*Дыханьем роз в глухом плюще развалин
Твоих, о Рим, священных усыпален,
Где кипарис кивает гробовой,
А лавр застыл надменною листвою, —
Как сладостно я в сердце был ужален!
Пылал закат; как золото — печален
Был сон души, недвижим и зеркален.
Лишь в облаке дышал привет живой
Дыханьем роз.
И плыл мой дух, державно-погребален,
Весь в траурных ветвях, пока, причален,
Не стал корабль в лагуне огневой.
Тень милая! Я лик увидел твой...
И принял нас покой опочивален
Дыханьем роз.*

(В. Иванов)

Вот рондо с другим расположением рифм:

Шлеп! Бритва меткая слетела,
Скользнув под грузом пуда в два;
Отскакивая грушей спелой,
Гримасничает голова,
И туго вытянулось тело.
Палач махнул манжеткой белой,
И труп, составленный едва,
Уложен в гроб, — пустое дело:

Шлеп!

Повозка бурей загремела,
И на кладбище, где травб
Глушит гнилые деревья,
Во рву могила зажелтела...
Футляр скрипичный в мокредь рва —

Шлеп!

(Шенгели; перевод из Роллина)

Встречается осложненный вид рондо, называемый совершенное рондо. Оно состоит из четверостиший. Строки первого четверостишия последовательно заканчивают четыре следующих четверостишия, имеющих, следовательно, те же рифмы. Далее идет заключительное четверостишие, на те же рифмы; при этом первое слово или словосочетание первой строки повторяется в другой смысловой связи, после заключительного четверостишия. Вот образец:

*Друзья, теперь на воле я гуляю,
А все же я темницу испытал.
Что за судьбу, живя, претерпеваю!
Но бог велик: я зло и благо знал.*

Шептал завистник (черт его бы взял!);

Моей тюрьмы я не увижу краю;

Пусть он зубаст! Я узел разгрызал, —

Друзья, теперь на воле я гуляю.

Все ж, если двор я римский раздражаю,

К злодеям я причислен не бывал;

Хоть лиц прекрасных посещал я, знаю,

А все же я темницу испытал.

Ведь только той я милость потерял,

Чью доброту всечасно вспоминаю, —

Как тотчас же в неволю и попал:

Что за судьбу, живя, претерпеваю!

В твоей тюрьме, Париж, изнемогаю;

То в Шартре я, беспомощен и мал;

А ныне вас, где захочу, встречаю.

Но бог велик: я зло и благо знал.

Добро, друзья! Тот хорошо сыграл,

Из чьей руки свободу обретаю.

И весел я — и строками похвал

Возврат весны и воли прославляю,

Друзья, теперь.

(Верховский; перевод из Маро)

Рондель. Старинная форма, представляющая собою своеобразную вариацию триолета; законченное стихотворение из тринадцати строк. Первые две строки повторяются как седьмая и восьмая, а первая строка еще как тринадцатая, заключительная; сквозь все стихотворение проходит одна пара рифм. Схема: А Б б а/а б А Б/а б б а А. Вот образец:

*В задумчивый лесной уют
Я с книгой ухожу любимой,*

И в тишине невыразимой
 Слова размерные текут.
 Чреда ласкающих минут,
 Как ветерок, струится мимо;
В задумчивый лесной уют
Я с книгой ухожу любимой.
 Но сон недолог: там и тут
 Грудятся тучи клубом дыма:
 Гроза идет неотвратимо, —
 И громы тяжкие падут
В задумчивый лесной уют.

Французская баллада. Балладою обычно называется «маленькая поэма»: сравнительно небольшое с ю ж е т н о е стихотворение, форма которого не предуказана; баллада так же относится к поэме, как рассказ к роману; образцы баллады: «Песнь о вещем Олеге» Пушкина, «Емшан» Майкова, «Огородник» Некрасова, «Баллада о синем пакете» Тихонова, «Арбуз» Багрицкого и пр.

Французская же баллада является лирическим стихотворением со строго определенной формой, хотя эта форма имеет несколько видов. Наиболее распространенный вид баллады таков: она состоит из трех восьмистиший и одного четверостишия, сквозь которые проходит лишь одна тройка рифм в определенном порядке. Последние строки всех четырех строф тождественны; эта повторяющаяся строка содержит основную тему или основной образ стихотворения, подаваемые в каждой строфе в иной связи. Схема такая:

абаб / бвбВ; абаб / бвбВ; абаб / бвбВ; бвбВ.

Прописным В обозначены повторяющиеся строки. Таким образом, рифма «а» встречается в балладе шесть раз, рифма «б» четырнадцать раз, «в» четыре раза. В силу этого баллада технически трудна. Вот образец:

Скажите, где, в стране ль теней
 Дочь Рима, Флора, перл бесценный?
 Архилла где? Таида с ней,
 Сестра-подруга незабвенной?
 Где Эхо, чей ответ мгновенный
 Живил когда-то тихий брег, —
 С ее красою несравненной?
Увы! где прошлогодний снег!
 Где Элоиза, всех мудрей,
 Та, за кого был дерзновенный
 Пьер Абеляр лишен страстей
 И сам ушел в приют священный?
 Где та царица, кем, надменной,
 Был Буредан, под злобный смех,
 В мешке опущен в холод пенный?
Увы! где прошлогодний снег!

Где Бланка, лилии белей,
 Чей всех пленял напев сиренный?
 Алиса? Биче? Берта, — чей
 Призыв был крепче клятвы ленной?
 Где Жанна, что познала, пленной,
 Костер и смерть за славный грех?
 Где все, Владычица вселенной?
Увы! где прошлогодний снег!

О государь! С тоской смиренной
 Недель и лет мы встретим бег;
 Припев пребудет неизменный:
Увы! где прошлогодний снег!

(Брюсов; перевод из Вийона)

Заключительное четверостишие называется «посылкой» (envoi) и в старину являлось обращением к «принцу», которому поэт, чающий милостей, посвящал свою балладу. Но по содержанию в посылке обычно дается «применение»: некий практический, нас касающийся вывод из содержания первых трех строф, скрепленный итоговой строкой.

Встречаются баллады более сложного строения. Иногда основных строф бывает четыре и даже пять (с теми же рифмами и рефреном), иногда основные строфы бывают из десяти, а посылка из пяти строк с такою схемою рифм: абабб / ввгвГ для основных строф и ввгвГ для посылки или абабв / вбгбГ и вбгбГ, но классической формой является вышеприведенная.

Большая секстина. В шестистроичной строфе, называемой секстиной (см. выше), две тройки рифм идут в перекрестном порядке: абабаб. Большая секстина состоит из шести обычных секстин (иногда из двенадцати), построенных так, что слова, заканчивающие строки первой секстины и рифмующие между собой, заканчивают и строки всех последующих пяти секстин, но в меняющемся порядке. Если перенумеровать конечные слова строк первой секстины 1, 2, 3, 4, 5, 6, то во второй секстине они расположатся в такой последовательности: 6, 1, 5, 2, 4, 3 — то есть они берутся из предыдущей секстины снизу и сверху попеременно. Для третьей секстины слова берутся тем же порядком из второй, то есть снизу и сверху; последовательность установится такая: 3, 6, 4, 1, 2, 5 — и так далее. Для четвертой секстины порядок окажется такой: 5, 3, 2, 6, 1, 4. Для пятой — 4, 5, 1, 3, 6, 2. Для шестой — 2, 4, 6, 5, 3, 1. Таким образом, все секстины, начиная со второй, в конце своей первой строки имеют то слово, которым закончилась последняя строка предыдущей секстины, а шестая секстина заканчивается тем словом, которым закончилась первая строка первой секстины. При двенадцати-строфной большой секстине такой строй повторяется дважды. Основная трудность, хотя рифмы одни и те же, в естественной и осмысленной подаче одних и тех же слов в разной связи и в разной последовательности. Вот образчик большой секстины:

Опять, опять звучит в моей душе унылой	1
Знакомый голосок, и девственная тень	2
Опять передо мной с неотразимой силой	3
Из мрака прошлого встает, как ясный день;	4
Но тщетно памятью ты вызван, призрак милый!	5
Я устарел: и жить и чувствовать мне лень.	6
Давно с моей душой сроднилась эта лень.	6
Как ветер с осенью угрюмой и унылой,	1
Как взор влюбленного с приветным взором милой,	5
Как с бором вековым таинственная тень:	2
Она гнетет меня, и каждый божий день	4
Овладевает мной все с новой, с новой силой.	3
Порою сердце вдруг забьется с прежней силой;	3
Порой спадут с души могильный сон и лень;	6
Сквозь ночи вечные проглянет светлый день:	4
Я оживу на миг и песнею унылой	1
Стараюсь разогнать докучливую тень,	2
Но краток этот миг, нечаянный и милый...	5
Куда ж сокрылись вы, дни молодости милой,	5
Когда кипела жизнь неукротимой силой,	3
Когда печаль и грусть скользили словно тень	2
По сердцу моему, и тягостная лень	6
Еще не гнздилась в душе моей унылой,	1
И новым красным днем сменялся красный день?	4
Увы! пришел и он, тот незабвенный день,	4
День расставания с былою жизнью милой...	5
По морю жизни я, усталый и унылый,	1
Плыву... меня волна неведомою силой	3
Несет бог весть куда, а только плыть мне лень,	6
И все вокруг меня густая мгла и тень.	2

Зачем же, разогнав привычную мне тень,	2
Сквозь ночи вечные проглянул светлый день?	4
Зачем, когда и жить и чувствовать мне лень,	6
Опять передо мной явился призрак милый,	5
И голосок его с неотразимой силой	3
Опять, опять звучит в душе моей унылой?	1
(Мей)	

Иногда большая секстина заканчивается трехстишием, идущим после шестой строфы и включающим по полустихиям рифмы последней секстины, взятые в обычной последовательности, сверху и снизу. Если бы Мей построил такое трехстишие, оно звучало бы приблизительно так:

В душе моей унылой / опять ночная тень
И отгоняет силой / чуть просиявший день;
Так скройся, призрак милый, / пойми, что жить мне лень.

В таком трехстишии рифмы повторяются в той же последовательности, что и в первой секстине.

Приведенный образец вполне правилен (если не считать, что слова «милый» и «унылый» иногда берутся в женском роде), но все-таки довольно вял: не всегда чувствуется, что данный повтор в данной фразе необходим.

Вообще же рефренные формы носят отпечаток искусственности и формалистичности; требуется выдающееся мастерство, чтобы тот или иной строй из описанных ощутился внутренне необходимым и художественно неизбежным.

Прочие твердые формы. Наряду с описанными есть твердые формы, лишенные признака повторяемости строк или их долей, но обладающие другими устойчивыми чертами. Таких форм тоже немало. Одни и сейчас применяются в поэзии, другие отмерли, но представлены в старинных стихах. Разберем лишь некоторые: элегический дистих, танку, риторнэль, хайку (хокку), лэ, вирелэ, канцону, сонет.

Элегический дистих. О нем уже говорилось в разделе «Гекзаметр и пентаметр». Это законченное стихотворение всего в две строки, содержащее в себе кратко сформулированную мысль или кратко сформулированное переживание, картинку и пр. Первая строка всегда гекзаметр, вторая — пентаметр. Образчик:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи,
Старца великого тень чую смущенной душой.
(Пушкин)

Общая мать, Земля, будь легка над моей Айсигеной,
Ибо ступала она так же легко по тебе.
(Брюсов; перевод из Мелеагра)

Танка. Это излюбленная форма японской лирики, проникшая в европейскую поэзию в переводах и в подражаниях. Танка — законченное стихотворение, всего в пять строк. Первая и третья строки содержат по пять слогов, прочие по семь, так что общая схема 5, 7, 5/7, 7. Первые три строки излагают какое-либо чувство, переживание, дают зарисовку и пр., две заключительные строки — вывод. Крайне любопытно, что в начальных трех строках, дающих исходную формулу, содержится 17 слогов (5+7+5), то есть ровно столько, сколько в первой строке элегического двустишия (без лейм), а в заключительных двух строках 14 слогов (7+7) — столько же, сколько во второй строке дистиха, в пентаметре. Таким образом, элегический дистих может быть при определенных словоразделах расчленен в танку; например:

Светлое утро;
Свободно колышется
Синее море.
Незачем дома сидеть,
Надо поднять паруса.

Иногда танку (обычно безрифменную) рифмовали: на одну рифму пятисложные строки, на другую семисложные:

По волнам реки
 Неустанный ветер с гор
 Гонит лепестки.
 Если твой я видел взор,
 Как же жить мне с этих пор?
 (Брюсов)

Пробовали, подражая японскому звучанию, строить танку только из односложных слов: «Ты, ночь, лей свет звезд; / Ты, пруд, лей плеск волн, мчи зыбь...» и т. д. Но это, во-первых, трудно (односложных слов всего 15%), во-вторых, дает крайне малый показатель звуковой прозрачности (так как в односложных словах, в большинстве, имеется два согласных на один гласный, а нередко и три), так что звучание получается совсем не «японское», исключительно «прозрачное», а в-третьих, сообщает речи, какой-то судорожный толчкообразный характер.

Хайка (хокку). Также японская форма, трехстишие из пяти, семи и пяти слогов; иначе говоря, не что иное, как вводное трехстишие танки. В хайке обычно дается кратко сформулированная мысль или беглая зарисовка; например:

Кто назвал Любовь?
 Имя ей он мог бы дать
 И другое: Смерть.
 (Брюсов)

Риторнель, также риторнелла. Старинная итальянская форма, освоенная во Франции. Небольшое стихотворение в три-четыре строфы; каждая строфа — трехстишие. Первая строка каждого трехстишия состоит всего из одного слова (реже из группы слов) и рифмуется с длинной третьей строкой; вторая строка остается незарифмованной. Вот образец одной строфы риторнели:

Кровью
 Хлынет закат, глянет солнце, как алое сердце:
 Жить мне в пустыне отныне умершей любовью!
 (Брюсов)

Здесь как бы осуществляется «кольцо»: первое слово строфы созвучно с его последним словом («возвращается» в нем — откуда и название) и обычно противоположно ему по смыслу.

Лэ и вирелэ (то есть обращенное лэ), также старофранцузские формы. Лэ состоит из трех трехстиший; третья строчка в каждой строфе коротенькая, иногда дается в другом размере; все длинные строки имеют одну рифму, короткие — также, другую; схема: ааб/ааб/ааб. Образчик:

Вечер полон ласки;
 Льет густые краски
 Закат.
 Пробегают маски,
 Из-под масок глазки
 Глядят.
 Ах, когда же пляски
 Всех нас точно в сказке
 Помчат?

Вирелэ является «ответом» на лэ. Такие же три трехстишия, те же самые рифмы, но короткие строки будут уже в середине трехстиший, и рифмы обменяются местами:

Полон каждый взгляд
 Опаски:
 Выбор — наугад.
 Хоть сквозь шелк сквозят
 Подвязки,
 Вряд ли сыщешь клад.
 Все ж — идем: манят
 Араски
 Скрыться в темный сад.

Мы видим, что в вирелэ произошла и смена размера: одностопные ямбические строки, приобретя женское окончание и следуя за усеченным X^3 , дополняют его до полномерного X^4 . Этой деталью, впрочем не обязательной, подчеркивается шаловливо-дразнящий характер вирелэ как ответа на лэ. Есть данные, что в глубокую старину во Франции лэ и вирелэ исполнялись на играх попеременно хорами юношей и девушек; в средние века обе формы были усвоены преимущественно любовной лирикой.

Канцона. Старинная итальянская форма любовного стихотворения. Строго говоря, канцона не может быть причислена к твердым формам: ни объем ее, ни порядок рифмовки не предуказаны. Но она является твердой формой «для данного случая»: строя канцону, поэт избирает ту или иную многостроичную, достаточно прихотливую строфу и строго выдерживает данный строй во всем стихотворении. Например, вторая канцона Петрарки состоит из пятнадцатистроичных строф с таким порядком рифм в каждой: абвбавв / гддгдеге; кроме того, строки девятая и четырнадцатая во всех строфах укорочены. Вторая канцона Данте (из *Vita nuova*) имеет четырнадцатистроичные строфы с порядком рифм: абвабввг / ддвгг; строки девятая и одиннадцатая укорочены. Вот одна строфа одной русской канцоны:

Любовь вливает в грудь отвагу,	а
Терпенья дар дает сердцам,	б
Во имя Дамы жизнь отдам,	б
Но к ней вовек я не прилягу,	а
Служить нам честно, долг велит	в
Синьору в битве, богу в храме,	г
Но пусть звенит,	в
Гремя хвалами,	г
Искусная канцона — только Даме.	г

(Брюсов.)

Все строфы девятистрочные с указанным порядком рифм и укорочений. Последняя строка (вопреки итальянской традиции) удлинена.

Сонет. Из всех твердых форм наиболее популярным стал зародившийся в Италии и освоенный всеми другими европейскими литературами сонет. Пушкин в своем стихотворении «Сонет», сделанном в форме сонета же, перечисляет поэтов, увлекавшихся этой формой, и подчеркивает самим подбором имен, что сонет удовлетворяет поэтов самого различного творческого склада. Буало, автор «Поэтического искусства», говорит: «Безупречный сонет один стоит длинной поэмы». Известный критик и поэт Сент-Бев говорит: «Идея в сонете — это капля эссенции в хрустальной слезе». Дело в том, что сонет — помимо того, что является твердою формой с определенным числом строк и порядком рифм, — требует особо тщательного и продуманного подбора слов и особо стройной композиции в развитии своего содержания.

Сонет проделал многовековую эволюцию, но здесь мы не будем проследивать этапы его развития, а возьмем его в законченном классическом облике.

Сонет состоит из четырнадцати строк, разделенных на два четверостишия (катрены) и на два трехстишия (терцеты, — не смешивать с терцинами!). Для сонета у нас принят по традиции пяти- или шестистопный ямб; то же — у англичан, немцев, голландцев, скандинавов; у итальянцев и испанцев одиннадцатисложный стих; у французов двенадцатисложный (иногда, реже, десятисложный); у поляков тринадцатисложный и т.п., — в общем нечто близкое по длительности $Я^{5-6}$. Другие размеры применяются редко, и чаще всего в шуточных сонетах.

Катрены строятся на двух четверках рифм, располагающихся обычно в охватном порядке: абба / абба. Иногда во втором катрене дают обратную охватченность, и тогда схема получается такую: абба / бааб.

Терцеты строятся чаще всего на трех парах рифм с такою схемою: ввг / дгд. Иногда в них бывает тернарное строение, прямее или обратное, реже скользящее. Иногда в терцетах проводятся две тройки рифм в любом порядке, кроме такого: ввв / ггг, создающего монотонию. Но классическая схема рифмовки в целом такова:

абба абба ввг дгд.

При этом, если «а» женская рифма, то «б» мужская, «в» мужская, «г» женская, «д» мужская; если «а» мужская, то наоборот. Если опоясанность во втором катрене обратная (бааб), то «в» должна быть женской, «г» мужской, «д» женской во избежание стыков.

В «неправильных» (неканонических) сонетах иногда в катренах дают перекрестную рифмовку; иногда во втором катрене дают не ту рифмовку, что в первом, — иные рифмы; но эти вольности неоправданны (хотя у нас их допускал Пушкин); они расшатывают безупречный и продуманный строй сонета. Вспомним: в катренах при охватной рифмовке одни и те же рифмы то сближаются, то расходятся, давая стройную игру «ожиданий». В терцетах строй меняется, чем создается разнообразие. Единство рифмы в катренах подчеркивает единство темы, которая должна быть в первом катрене «поставлена», во втором «развита», с тем чтобы в первом терцете было дано «противоречие», а во втором — «разрешение», синтез (мысли или образа), увенчанный заключительной формулой, последней строкой, «замком» сонета.

Рассмотрим несколько сонетов.

Холодная луна стоит над Пасаргадой.
Прозрачным сумраком подернуты пески.
Выходит дочь царя в мечтах ночной тоски
На каменный помост — дышать ночной прохладой.

Пред ней знакомый мир: аркада за аркадой;
И башни, и столпы прозрачны и легки;
Мосты, повисшие над серебром реки;
Домá, и Бэла храм торжественной громадой.

Царевна вся дрожит... блестят ее глаза...
Рука сжимается мучительно и гневно...
О будущих веках задумалась царевна!

И вот ей видится: ночные небеса,
Разрушенных колонн немая вереница
И посреди руин — как тень пустыни — львица.
(Брюсов)

Схема рифмовки катренов — классическая; схема терцетов отступает от канона, давая обратный тернарный строй: вгг / вдд.

В первом катрене дается исходная картина: древний город, лунная ночь, выходит на террасу царевна. Во втором катрене — развитие: детальный показ величественной столицы. В первом терцете — показ душевных переживаний царевны, данный во внешних проявлениях («дрожит», «блестят глаза», «гневно сжимается рука»), и объяснение: «О будущих веках задумалась...» Здесь — противоречие содержанию катренов: прекрасная южная (Пасаргада — в Персии) ночь, прекрасный город, величие зданий и храмов и — вопреки всему этому — тревога и страдание. В последнем терцете раскрыты мысли царевны: она думает о неизбежной гибели всего окружающего величия (показанной опять-таки во внешних, зримых проявлениях: такая же ночь, развалины, среди которых бродит хищный зверь). Последняя строка, «замковая», — концентрат образов: руины, пустыня, львица.

Вот чисто описательный сонет:

В молочных сумерках за сизой пеленой
Мерцает золото, как желтый огонь в опалах.
На бурый войлок мха, на шелк листов опалых
Росится тонкий дождь, осенний и лесной.

Сквозящих даль аллея струится сединой,
Прель дышит влагою и тленьем трав увялых.
Края раздвинувши завес линяло-алых,
Сквозь окна вечера синеет свод ночной.

Но поздний луч зари возжег благоговейно
Зеленый свет лампад на мутном дне бассейна,
Орзовил углы карнизов и колонн.

Зардел в слепом окне, золотые кинул блики
На бронзы черные, на мраморные лики, —
И темным пламенем дымится Трианон.

(Волошин)

Особенность оформления — также неканонические терцеты с тернарной рифмовкой: *ввг / ддг*.

Здесь зарисован конкретный пейзаж: мглистый закат, наблюдаемый в парке Трианон (старинная королевская резиденция близ Парижа). В первом катрене даны в цвете и движении: время дня («сумерки»); время года («опавшие листья», «бурый мох»); погода («дождь»); местность — парк («мох», «листья», «лесной дождь»); общий колорит дождливого заката («молочные сумерки», «сизая пелена», «мерцает золото»). Второй катрен развивает эту картину, сосредоточиваясь на подробностях: «Сквозящие аллеи» (осень, облетели листья), «седина», «прель», «тленье», «увялых», «линяло-алых», — все это говорит о блеклости, об увядании, о грусти. Первый терцет вводит «противоречие»: несмотря на все это, свет вечерней зари залил и воспламенил пейзаж; все стало ярко и красочно. Здесь вводятся дополнительные конкретные черты местности: пейзаж, данный в катренах, мог бы быть зарисован в любом парке, — здесь же появляются «бассейн», «карнизы», «колонны» — указание на пышные и величественные сооружения; становится ясно, что перед нами какая-то эффектная дачная местность или богатая усадьба. В следующем терцете картина дополняется: «на бронзы», «на мраморные лики»; парк, значит, уставлен статуями, роскошен. И замковая строка «подводит итог», давая общую формулу пейзажа и точное название местности: «И темным пламенем дымится Трианон».

Рассмотрим еще сонет.

Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Его игру любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камозэнс облакал.

И в наши дни пленяет он поэта:
Вордсворт его орудием избрал,
Когда вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.

Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец Литвы в размер его стесненный
Свои мечты мгновенно заключал.

У нас его еще не знали девы,
Как для него уж Дельви́г забывал
Гексаметра священные напевы.

(Пушкин)

Оформление сонета неканонично: в катренах перекрестная рифмовка; кроме того, в терцетах дважды появляются те же рифмы, что и в катренах (на «-а́л»), что обычно считается недостатком; но здесь, возможно, ввиду своеобразной композиции сонета, имеющего от начала до конца один «стержень» (применение данной формы), Пушкин подчеркнул это, продлив рифмы катренов в терцеты; в других своих сонетах он этого не делал.

Отметим еще некоторые вариации сонета. Иногда к сонету прибавляют пятнадцатую строку, рифмующую обычно с тринадцатой и содержащую лаконичную формулу, второй «замок». Иначе говоря, пятнадцатая строка есть самостоятельная «надстройка» над сонетом, который и без нее должен быть «закончен» как сонет. Так

построенные сонеты называются сонетами с «кóдой», «хвостатыми» (coda — cauda — по-латыни — хвост).

Французские символисты иногда писали, оригинальничая, перевернутые сонеты: сначала два терцета, потом два катрена. Шекспир строил свои сонеты, сохраняя в общем внутреннюю сонетную композицию, из трех перекрестно рифмованных на разные рифмы четверостиший плюс замковое парнорифмованное двустиие. При переводах сонетов, ввиду больших трудностей, иногда отказываются от повторения рифм во втором катрене.

Магистральные формы. Магистралом (или магистралью) называется небольшое стихотворение или отрывок — четверостишие, восьмистишие, иногда какая-либо твердая форма, например, сонет, — все строки которого, каждая отдельно, развиваются в целую строфу; такая строчка обычно бывает первой или последней строкой в той строфе, которая из нее выросла; магистрал, таким образом, как бы подытоживает эти строфы и печатается либо в начале, либо в конце стихотворения.

Различают два вида магистральных форм: глосса и венок.

Глосса. «Глосса» вообще означает «примечание», «истолкование». Как термин строфики, означает стихотворение из нескольких строф, чаще всего из четырех, являющееся «истолкованием» некоего четырехстрочного магистрала, нередко взятого из чужих стихов. По традиции глосса пишется десятистрочными строфами («сломленная децима», с рифмовкой абаба / вгвг). Последние строки десятистиший слагаются в магистрал, печатаемый обычно в начале, иногда в виде эпиграфа. Примера глоссы, длинного и искусственного стихотворения, не приводим. Примером глоссы (независимо от строения строфы) может служить приведенное выше «совершенное рондо» (см. стр. 295), где строками первого четверостишия последовательно заканчивались следующие четверостишия.

Венок. Особенность венка в том, что строки магистрала последовательно начинают и кончают строфы стихотворения. Предположим, магистралом является четверостишие; обозначим его строки цифрами 1, 2, 3, 4. Первая строфа текста, сколько бы в ней ни было строк, начнется первой строкой магистрала, а закончится его второй строкой; вторая строфа начнется второй строкой магистрала, а закончится третьей, и т. д.; последняя строфа начнется последней строкой магистрала, а закончится первой. Получается такая схема строф: 1 — — — 2; 2 — — — 3; 3 — — — 4; 4 — — — 1. Таким образом, «венки» переплетающихся строф «сомкнутся». Далее следует магистрал.

Вот образец:

Резные фасады, узорные зданья
На алом пожаре закатного стана,
Печальны и строги, как фрески Орканья,
Горят перламутром в отливах тумана.

Устало мерцают в отливах тумана
Далеких лагун огневые сверканья...
Вечернее солнце как алая рана...
На всем бесконечная грусть увяданья.

О пышность паденья, о грусть увяданья!
Шелков Веронеза закатная Кана,
Парчи Тинторетто... и в тучах мерцанья
Осенних и медных тонов Тициана...

Как осенью листья с картин Тициана,
Цветы облетают... Последнюю дань я
Несу облетевшим страницам романа,
В каналах следя отраженные зданья...

Магистрал:

Венеции скорбной узорные зданья
Горят перламутром в отливах тумана;
На всем бесконечная грусть увяданья
Осенних и медных тонов Тициана.

(Волошин)

В этом примере мы видим, что строки магистрала претерпевают некоторые изменения в тексте строф, но лучше не изменять строк магистрала, чтобы не создавать ощущения недоделанности.

Из всех возможных венков наиболее монументальным является *венок сонетов*, состоящий из сонета-магистрала и четырнадцати других сонетов, по числу строк в магистрале. Всего в венке сонетов, следовательно, 210 строк — большое стихотворение. Первый сонет начинается первой строкой магистрала и кончается его второй строкой; второй сонет начинается второй строкой магистрала и кончается его третьей, и т.д.; четырнадцатый сонет начинается четырнадцатой строкой магистрала и кончается его первой строкой, чем венки и смыкаются. Дальше идет магистрал; иногда его печатают в начале.

Венок сонетов — исключительно трудная технически форма. Если рифменная схема магистрала $A_1B_1B_2A_2 / A_3B_3B_4A_4 / B_1B_1Г_1 / Д_1Г_2Д_2$, то четыре сонета будут начаты и закончены строкой с рифмой «А» и столько же с рифмой «Б»; два сонета должны быть начаты и закончены рифмой «В», два — рифмой «Г», два — рифмой «Д». Но эти сонеты внутри себя потребуют соответственных рифм. В итоге требуется по двадцать рифм «А» и «Б» и по десять «В», «Г» и «Д» (считая и магистральные). Рифмы прочих строк могут быть какими угодно, но с соблюдением сонетного строя; в каждом сонете предугазаны, например, окаймляющие рифмы катренов, но непредугазанные рифмы второй и третьей строк в каждом катрене берутся произвольно, однако должны быть одинаковыми для данного сонета.

Ввиду необходимости соблюдать альтернанс и так как окончания последних строк предугазаны, порядок рифмовки терцетов не может быть выдержан единообразно; поэтому в сонетах втором, четвертом, шестом и девятом каноническая последовательность рифм заменяется тернарной.

Первый русский венки был написан Ф. Коршем (перевод венка словенского поэта Прешерна); затем венки писали Брюсов, Бальмонт, В. Иванов, Волошин, Бобырев, Пеньковский, Тарловский и др. Наиболее содержателен последний из венков Брюсова «Светоч мысли».

Образец венка сонетов из-за громоздкости этой формы здесь не приводится.

Существуют и другие венки (венки рондо и др.), построенные по тому же принципу, но ни одного примечательного образца мы не встречали.

Акrostих. Довольно часто встречаются акrostихи (и реже мезостихи и телестихи). Суть акrostиха в том, что первые буквы строк при чтении сверху вниз слагаются в какое-либо слово или выражение; чаще всего это бывает имя того лица, которому посвящено стихотворение. Если читать надо не первые буквы, а средние, то перед нами — мезостих; если последние (что, вероятно, возможно осуществить лишь в белых стихах), то — телестих. Иногда встречаются скользящие конструкции: первая буква первой строки, вторая второй и т.д.

Несмотря на условность этой формы, в русской поэзии она была распространена в конце XVII — начале XVIII века; при помощи акrostиха и подобных форм поэты обозначали свое авторство.

Вот первые строки брюсовского акrostиха, посвященного Николаю Бернеру:

*Немеют волн причудливые гребни,
И замер лес, предчувствуя закат;
Как стражи, чайки на прибрежном щебне
Опять покорно выстроились в ряд,
Любимый час! и даль, и тишь целебней!
Алмазы в небе скоро заблестят;
Юг расцветет чудесней и волшебней...*

ЭГО

ФУТУРИЗМ



МАНИФЕСТЫ

ГРАМАТА

Интуитивной Ассоциации Эгофутуризм

- I. Эгофутуризм — непрерывное устремление каждого Эгоиста к достижению возможностей Будущего в Настоящем.
 - II. Эгоизм — индивидуализация, осознание, преклонение и восхваление «Я».
 - III. Человек — сущность.
Божество — Тень Человека в Зеркале Вселенной.
Бог — Природа.
Природа — Гипноз.
Эгоист — Интуит.
Интуит — Медиум.
 - IV. Созидание Ритма и Слова.
Ареопаг:
Иван Игнатъев
Павел Широков
Василиск Гнедов
Дмитрий Крючков
- Официоз Эгофутуризма — «Петербургский глашатай».

Планета Земля.
Россия. Russie
Санкт-Петербург. St. Petersbourg.
27, 6-я Рождественская
1913. 1.9.(22)

АКАДЕМИЯ ЭГОПОЭЗИИ

(Вселенский футуризм)

19 Ego 12

Предтечи: К.М. Фофанов и Мирра Лохвицкая.

СКРИЖАЛИ:

- 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.

РЕКТОРИАТ:
Игорь Северянин
Константин Олимпов (К.К. Фофанов)
Георгий Иванов
Грааль-Арельский

ЭГОПОЭЗИЯ В ПОЭЗИИ

Из первородной туманности родилась жизнь. Загорелись в опрокинутой вселенской чаще 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 чем-нибудь 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 тлен. 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, по-прежнему, — смыкаются орбиты, по-прежнему 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.

Г.—А. (Грааль-Арельский)

ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН



1887 — 1941

ПОЭТУ

Лишь гении доступны для толпы!
Но ведь не все же гении — поэты?!
Не изменяй намеченной тропы
И помни: кто, зачем и где ты.

Не пой толпе! Ни для кого не пой!
Для песни пой, не размышляя — кстати ль!..
Пусть песнь твоя — мгновенья звук пустой, —
Поверь, найдется почитатель.

Пусть индивидуума клеймит толпа:
Она груба, дика, она — невежда.
Не льсти же ей: лесть — счастье для раба,
А у тебя — в цари надежда...
1907

Я РЕЧЬ ДЕРЖУ...

Я речь держу... Да слушает, кто хочет!
Черствеет с каждым днем суровый мир.
Порок гремит, сверкает и грохочет.
Он — бог земли! Он — мировой кумир!

Я речь держу... Да слушает, кто может!
Искусство попирается стопой.
Его огонь болотный мрак тревожит,
Его огонь ослаб перед толпой.

Я речь держу... Да слушает, кто верит!
Настанет день — искусство станет звук:
Никто значенья строго не измерит,
И, может быть, никто не примет мук.

Я речь держу... Да слушает, кто близок!
Настанет день, день эпилога чувств.
Тот день убьет (зачем же он так низок?)
Вселенную — искусство из искусств!
Июнь 1909

МУЗА

Волнистый сон лунящегося моря
Мистическое око плоской камбалы.
Плывет луна, загадочно дозоря
Зеленовато-бледный лик сомнамбулы.

У старых шхун целует дно медуза,
Качель волны баюкает кораблики,
Ко мне во фьорд везет на бриге Муза
Прозрачно-перламутровые яблоки.

В лиловой влаге якорь тонет... Скрип.
В испуге колыхнулась пара раковин.
Метнулись и застыли стаи рыб,
Овин полей зовет и манит в мрак овин.

Вот сталью лязгнул бриг о холод скал.
И на уступ спустилась Муза облаком.
Фиорд вскипел, сердито заплескал
И вдруг замолк, смиренным строгим
обликом.

Она была стройна и высока,
Как северянка, бледная и русая,
Заткала взор лучистая тоска,
Прильнув к груди опаловую бусою.

Нет, в Музе нет античной красоты,
Но как глаза прекрасны и приветливы!
В ее словах — намеки и мечты,
Ее движенья девственно кокетливы.

Она коснулась ласково чела
Устами чуть холодными и строгими
И яблоки мне сыпать начала,
Вдохновлена созвездьями высокими.

К лицу прижав лицо, вся — шорох струй
Запела мне полярную балладу...
О Муза, Муза, чаще мне даруй
Свою неуловимую руладу.

И яблоко за яблоком к устам,
К моим устам любовно подносила.
По всем полям, по скалам и кустам
Задвигалась непознанная сила.

Везде заколыхались голоса,
И вскоре в мощный гимн они окрепли:
Запело всё — и море, и леса,
И даже угольки в костровом пепле.

А утром встал, под вдохновенья гром,
Певец снегов с обманчивой постели,
Запечатлев внимательным пером
Виденья грез в изысканной пастели.
Октябрь 1909

PRELUDE II

Мои стихи — туманный сон.
Он оставляет впечатление...
Пусть даже мне неясен он, —
Он пробуждает вдохновение...

О люди, дети мелких смут,
Ваш бог — действительность угрюмая.
Пусть сна поэта не поймут, —
Его почувствуют, не думая...

1909

РАЗ НАВСЕГДА

Уделом поэта
И было, и будет — страданье.
Мирра Лохвицкая
И помни: от века из терний
Поэта заветный веноч.
Валерий Брюсов

Мой смех ответом суждений язве!
Поэт сознанием себя велик!
Вы, судьи, — кто вы? Вы боги разве,
Что вам доступен небес язык?

Когда кто видел, чтоб к солнцу совы
Свой обращали полночный взор?
Когда кто слышал, что песни зовы
Дороже людям, чем шумный вздор?

О вы, слепые земли пигмеи,
Что вам до звуков святой трубы!
В безмозглой злобе — всегда вы змеи.
В убогом гневе — всегда рабы.

Смешон и жалок поэт, доступный
Толпе презренной и зверски злой,
Толпе бездарной, толпе преступной, —
Развенчан гений ее хвалой.

Но славен ясно, но славен вечно
Певец, желанный душе певца.
Кто чует смутно, кто жив сердечно —
Тому пою я с зарей лица.

Апрель 1909

«ЭГО-ФУТУРИЗМ». ПРОЛОГ

(Поэза-грандиоз)

Вы идете обычной тропой, —
Он к снегам недоступных вершин.
Мирра Лохвицкая

1

Прах Мирры Лохвицкой осклеплен,
Крест изменен на мавзолей, —
Но до сих пор великолепен
Ее экстазный станс аллей.

Весной, когда, себя ломая,
Пел хрипло Фофанов больной,
К нему пришла принцесса мая,
Его окутав пеленой...

Увы, пустынно на опушке
Олимпа грезовых лесов...
Для нас Державинным стал Пушкин, —
Нам надо новых голосов!

Теперь повсюду дирижабли
Летят, пропеллером ворча,
И ассонансы, точно сабли,
Рубнули рифму сгоряча!

Мы живы острым и мгновенным, —
Наш избалованный каприз:
Быть ледяным, но вдохновенным,
И что ни слово — то сюрприз.

Не терпим мы дешевых копий,
Их примелькавшихся тонов
И потрясающих утопий
Мы ждем, как розовых слонов...

Душа утонченно черствеет,
Гнила культура, как рокфор...
Но верю я: завеет веер!
Как струны, брызнет сок амфор!

Придет Поэт — он близок! близок! —
Он запоет, он воспарит!
Всех муз былого в одалисок,
В своих любовниц претворит.

И, опьянен своим гаремом,
Сойдет с бездушного ума...
И люди бросятся к триремам,
Русалки бросятся в дома!

О, век Безр^азумной Услады,
Безлистно-трепетной весны,
Модернизированной Эллады
И обветшалой новизны!..

1911. Июль
Ст. Елизаветино,
село «Дылицы»

2

Опять ночей грозтвы ризы,
Опять блаженствовать лафа!
Вновь просыпаются капризы,
Вновь обнимает их строфа.

Да, я влюблен в свой стих державный,
В свой стих изысканно-простой,
И льется он волною плавной
В пустыне чахлой и пустой.

Все освежая, все тревожа,
Топя в дороге встречный сор,
Он поднимает часто с ложа
Своих кристальных струй узор.

Препон не знающий с рожденья,
С пренебреженьем к берегам,
Дает он гордым наслажденье
И шлет презрение рабам.

Что ни верста — все шире, шире
Его надменная струя.
И что за дали! что за шири!
Что за цветущие края!

Я облеку, как ночи — в ризы
Свои загадки и грехи,
В тиары строф мои капризы,
Мои волшебные сюрпризы,
Мои ажурные стихи!
1909. Июнь
Ст. Пудость,
мыза «Ивановка»

3

Не мне в бездушных книгах черпать
Для вдохновения ключи, —
Я не желаю исковеркать
Души свободные лучи!

Я непосредственно сумею
Познать неясное земле...
Я в небесах надменно рею
На самодельном корабле!

Влекусь рекой, цвету сиренью,
Пылаю солнцем, льюсь луной,
Мечусь костром, беззвучу тенью
И вею бабочкой цветной.

Я стыну льдом, волну сфинксом,
Порхаю снегом, сплю скалой,
Бегу оленем к дебрям финским,
Свищу безудержной стрелой.

Я с первобытным неразлучен,
Будь это жизнь ли, смерть ли будь.
Мне лед рассудочный докучен, —
Я солнце, солнце спрятал в грудь!

В моей душе такая россыпь
Сиянья, жизни и тепла,
Что для меня несносна поступь
Бездушных мыслей, как зола.

Не мне расчет лабораторий,
Нет для меня учителей.
Парю в лазоревом просторе
Со свитой солнечных лучей!

Какие шири! дали! виды!
Какая радость! воздух! свет!
И нет дикарству панихиды,
Но и культуре гимна нет!
1909. Октябрь
Петербург

4

Я прогремел на всю Россию,
Как оскандаленный герой!..
Литературного Мессию
Во мне приветствуют порой;

Порой бранят меня площадно
Из-за меня везде содом!
Я издеваюсь беспощадно
Над скудомысленным судом!

Я одинок в своей задаче
И оттого, что одинок,
Я дряблый мир готовлю к сдаче,
Плетя на гроб себе венки.
1911 г. Июль
Ст. Елизаветино,
село «Дылицы»

«ЭГО-ФУТУРИЗМ». ЭПИЛОГ

1

Я, гений Игорь Северянин,
Своей победой упоен:
Я повсеградно оэкраен!
Я повсесердно утверждён!

От Баязета к Порт-Артуру
Черту упорную провел.
Я покорил Литературу!
Взорлил, гремящий, на престол!

Я — год назад — сказал: «я буду!»
Год отсверкал, и вот — я есть!
Я зрил в Олимпове Иуду,
Но не его отверг, а — месть.

Я одинок в своей задаче! —
Презренно я провозгласил.
Они пришли ко мне, кто зрячи,
И, дав восторг, не дали сил.

Нас стало четверо. Но сила,
Моя, единая, росла.
Она поддержки не просила
И не жужала от числа.

Она росла, в своем единстве
Самодержавна и горда, —
И, в чаровом самоубийстве.
Шатнулась в мой шатёр орда...

От снегоскалого гипноза
Бежали двое в тлень болот;
У каждого в плече заноза:
Зане болезнен беглых взлет.

Я их приветил: я умею
Приветить всё, — бежи, Привет!
Лети, голубка, смело к змею!
Змея! обвей орла в ответ!

2

Я выполнил свою задачу,
Литературу покорив.
Бросаю сильным на удачу
Завоевателя порыв.

Но даровав толпе холопов
Значенье собственного «я»,
От пыли отряхаю обувь,
И вновь в простор — стезя моя.

Схожу насмешливо с престола
И, ныне светлый пилигрим,
Иду в застенчивые доли,
Презрев ошеломленный Рим.

Я изнемог от льстивой свиты
И по природе я взалкал.
Мечты с цветами перевиты,
Росой накаплен мой бокал.

Мой мозг прояснили дурманы,
Душа влечется в Примитив.
Я вижу росные туманы!
Я слышу липовый мотив!

Не ученик и не учитель,
Великих друг, ничтожных брат,
Иду туда, где вдохновитель
Моих исканий — говор хат.

До долгой встречи! В беззаконце
Веротерпимость хороша.
В ненастный день взойдет, как солнце,
Моя вселенская душа!
24-го октября, 1912 г.
Полдень

САМОГИМН

Меня отрунит Марсельезия,
Как президентного царя!
Моя блестящая поэзия
Сверкнет, как вешняя заря!
Париж и даже Полинезия
Вздвоят, мне славу воззаря!

Мой стих серебряно-брильянтовый
Живителен, как кислород.
«О гениальный! О талантливый!» —
Мне возгремит хвалу народ,
И станет пить ликер гранатовый
За мой ликующий восход.

Пусть на турнирах славоборчества
Стиха титаны и кроты
Берлинства, Лондонства, Нью-Йорчества
Меня сразить раскроют рты:
Я — я! Значенье эготворчества —
Плод искушенной Красоты!

1912

я — КОМПОЗИТОР

Я — композитор: под шум колес
Железнодорожных —
То Григ, то Верди, то Берлиоз,
То песни острожных.

Я — композитор: ведь этот шум
Метрично-колесный
Рождает много певучих дум
В душе монстриозной.

Всегда в лазори, всегда в мечтах,
Слагаю молитвы.

Я — композитор: в моих стихах —
Чаруйные ритмы.

1912

РОНДЕЛИ О РОНДЕЛЯХ

Как жѹрчно, весело и блестя
В июльский полдень реку льет!
Как девно солнится березка,
Вся — колыханье, вся — полет!
Душа излучивает броско
Слова, которых не вернет..
Как жѹрчно, весело и блестя
В мой златополдень душу льет!
Природу петь — донельзя плоско,
Но кто поэта упрекнет
За то, что он ее поет?
И то, что в жизни чуть громоздко,
В ронделях и легко и блестя.

Июль 1913

ПОЭЗА ИСТРЕБЛЕНИЯ

Меня взорвало это «кубо»,
В котором вес бездарно сплошь, —
И я решительно и грубо
Ему свой стих точу, как нож.
Гигантно недоразуменье, —
Я не был никогда безлик:
Да, Пушкин стар для современья,
Но Пушкин — Пушкински велик!
И я, придя к нему на смену,
Его благоговенно чту:
Как он — Татьяну, я Мадлену
Упорно возвожу в Мечту..
Меж тем как все поэзодельцы,
И с ними доблестный Парнас,
Смотря, как наглые пришельцы —
О Хам Пришедший! — прут на нас,
Молчат в волшбе оцепенений,
Не находя ударных слов,
Я, среди них единый гений,
Сказать свое уже готов:
Позор стране, поднявшей шумы
Вкруг шарлатанов и шутов!

Ослы на лбах, «пьеро»-костюмы
И стихотомы... без стихов!
Позор стране, дрожащей смехом
Над вырожденьем! Дайте слез
Тому, кто приравнял к утехам
Призывы в смерть! в свинью! в навоз!
Позор стране, встречавшей «ржаньем»
Глумленье надо всем святым,
Былым своим очарованьем
И над величием своим!
Я предлагаю: неотложно
Опомнись! И твердо впредь
Псевдоноваторов — острожно
Иль игнорирно — но презреть!
Для ободрения ж народа,
Который впал в угрозный сплин,
Не Лермонтова — «с парохода»,
А бурлюков — на Сахалин!
Они — возможники событий,
Где символом всех прав — кастет..
Послушайте меня! поймите! —
Их от сегодня больше нет.

Февраль 1914

ДВУСМЫСЛЕННАЯ СЛАВА

Моя двусмысленная слава
Двусмысленна не потому,
Что я превознесен неправо,
Не по таланту своему, —

А потому, что явный вызов
Условностям — в моих стихах
И ряд изысканных сюрпризов
В капризничаящих словах.

Во мне выискивали пошлость,
Из виду упустив одно:
Ведь кто живописует площадь,
Тот пишет кистью площадной.

Бранили за смешенье стилей,
Хотя в смешенье-то и стиль!
Чем, чем меня не угостили!
Каких мне не дали «pastilles»*

Неразрешимые дилеммы
Я разрешал, презрев молву.
Мои двусмысленные темы —
Двусмысленны по существу.

Пускай критический каноник
Меня не тянет в свой закон, —
Ведь я лирический ироник:
Ирония — вот мой канон.

1918

* Пилюли (франц.)

БРЮСОВ

Никем не превзойденный мастер.
Великий ритор и мудрец.
Светило ледовитой страсти.
Ловец всех мыслей, всех сердец.

Разламывающая сила
Таится в кованных стихах.
Душа рассудок научила
Любить, сама же пала в прах.

И оттого — его холодность:
Душа, прошедшая сквозь ум.
Его бесспорная надмодность
Не столь от чувства, сколь от дум.

Великий лаборант, он каждый
Порыв усвоил и постиг.
Он мучим неизбывной жаждой
Познанья всех вселенских книг.

В нем фокус всех цветов и светов
И ясной мысли торжество.
Он — президент среди поэтов.
Мой царский голос за него.
1918

ВОЗРОЖДЕНИЕ

Величье мира — в самом малом.
Величье песни — в простоте.
Душа того не понимала.
Нераспятая на кресте.

Теперь же, после муки крестной,
Очищенная, возродясь,
Она с мелодией небесной
Вдруг обрела живую связь.

Освобождаясь от исхищрений
Когтистой моды, ожил стих —
Питомец чистых вдохновений
И вешних радостей живых.

И вот потек он ручейково,
Он бьет струей поверх запруд,
И нет нигде такой оковы
Зальдить ручей — мой вольный труд!
1918

СОНЕТ XXX

Петрарка, и Шекспир, и Бутурлин
(Пусть мне простят, что с гениями рядом
Поставил имя, скромное парадом...)
Сонет воздвигли на престол вершин.

Портной для измеренья взял аршин.
Поэт окинул нео-форму взглядом
И, напитав ее утопий ядом,
Сплел сеть стихов для солнечных глубин.

И вот, сонета выяснив секрет,
Себе поэты выбрали сонет
Для выраженья чувств, картин, утопий.

И от Петрарки вплоть до наших дней
Сонет писали тысячи людей —
Оригинал, ты потускнел от копий!..
Январь 1919

ПОЭЗА О СТАРЫХ РАЗМЕРАХ

О вы, размеры старые,
Захваченные многими,
Банальные, дешевые,
Готовые клише!
Звучащие гитарою,
И с рифмами убогими —
Прекраснее, чем новые,
Простой моей душе!

Вы были при Державине,
Вы были при Некрасове,
Вы были при Никитине,
Вы были при Толстом!
О вы — подобны лавине!
И как вас ни выбрасывай,
Что новое ни вытяни —
Вы проситесь в мой том.

Приветствую вас, верные,
Испытанно надежные,
Округло музыкальные,
Любимые мои!
О вы — друзья примерные,
Вы милые, вы нежные,
Веселые, печальные,
Размеры-соловьи!
1921

ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН

Он тем хорош, что он совсем не то,
Что думает о нем толпа пустая,
Стихов принципиально не читая,
Раз нет в них ананасов и авто.

Фокстрот, кинематограф и лото —
Вот, вот куда людская мчится стая!
А между тем душа его простая,
Как день весны. Но это знает кто?

Благословляя мир, проклятье войнам
Он шлет в стихе, признания достойном,
Слегка скорбя, подчас слегка шутя

Над всею первенствующей планетой...
Он — в каждой песне, им от сердца спетой,
Иронизирующее дитя.
1926

БЛОК

Красив, как Демон Врубеля для женщин,
Он лебедем казался, чье перо
Белей, чем облако и серебро,
Чей стан дружил, как то ни странно, с френчем...

Благожелательный к меньш́им и мёньшим,
Дерзал — поэтно видеть в зле добро.
Взлетал. Срывался. В дебрях мысли брел.
Любил Любовь и Смерть, двумя увенчан.

Он тщетно на земле любви искал:
Ее здесь нет. Когда же свой оскал
Явила Смерть, он понял: — Незнакомка...

У рая слышен легкий хруст шагов:
Проходит Блок. С ним — от его стихов
Лучащаяся — странничья котомка.

1925

СОЛОГУБ

Неумолимо солнце, как дракон.
Животворящие лучи смертельны.
Что ж, что поля ржаны и коростельны? —
Снег выпадет. Вот солнечный закон.

Поэт постиг его, и знает он,
Что наши дни до ужаса предельны,
Что нежностью мучительною хмельны
Земная радость краткая и стон.

Как дряхлый триолет им омоложен!
Как мягко вынут из глубоких ножен
Узором яда затканый клинок!

И не трагично ль утомленным векам
Смежится перед хамствующим веком,
Что мелким бесом вертится у ног?..

СТАРЕЮЩИЙ ПОЭТ

Стареющий поэт... Два слова — два понятия.
Есть в первом от зимы. Второе — всё весна.
И если иногда нерадостны объятья,
Весна — всегда весна, как ни была б грустна.

Стареющий поэт... О, скорбь сопоставленья!
Как жить, как чувствовать и, наконец, как петь,
Когда душа больна избытком вдохновенья
И строфы, как плоды, еще готовы спеть?

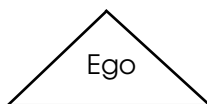
Стареющий поэт... Увлажнены ресницы,
Смущенье в голосе и притушенный вздох.
Всё чаще женщина невстреченная снится,
И в каждой встреченной мерещится подвох...

Стареющий поэт... Наивный, нежный, кроткий
И вечно юный, независимо от лет.
Не ближе ли он всех стареющей кокотке,
Любовь возведший в культ стареющий поэт?

11 сентября 1933

ИНТУИТИВНАЯ ШКОЛА
«ВСЕЛЕНСКИЙ ЭГОФУТУРИЗМ»
(Грядущее осознание жизни и искусства)

Основана Игорем Северяниным в ноябре 1911 г.
изданием его пролога «Эгофутуризм».



Доктрины:

Признание Эгобога (Объединение двух контрастов).

Обрет вселенской души (Всеоправдание).

Восстановление Эгоизма, как своей индивидуальной сущности.

Беспредельность искусствовых и духовных изысканий.

Каждый искусствовик или мыслитель, солидарный в доктринах с основателем, есть Эгофутурист.

Эгофутуризм не имеет ничего общего с футуризмом Итало-французским: 1) Иностранные футуристы осмертили местоимение «я», 2) Они не знают всеоправдания.

Игорь Северянин.
<сент. 1912 г.>

КОНСТАНТИН
КОНСТАНТИНОВИЧ
ОЛИМПОВ 1889 — 1940



АМУРЕТ ИГОРЮ СЕВЕРЯНИНУ

Танцуй торжественней, пророк,
Воспой Кудесному эксцессы,
Воспламеняющим экспрессом
Экзальтированных сорок.
Проснется Мир на лире мира,
Венок оденет Ниобей, —
Друг, молодой луной вампира
Себя собою не убей.
Волнуй толпу, зови к волне.
Качай качель, качель экстазы. —
Сверкнут рубины и топазы,
Как привиденья в лунном льне.
Мечта звенит опушкой леса,
Околокольченным Венцом.
Душа испанской догарессы
В Тебе буянится ключом!
Август 1911 г.
Сергиево

Гении в ритмах экспрессий
Мыслят созвездьем талантов.
Сказочнят в море эксцессов
Их острова хиромантий.

Ясного Гения остров
Терем воздвигнул Искусства:
С Лирой великого чувства,
С Музой — любовницей острой.

Райчатся окна Бессмертья,
Солнчится Гения терем!
Люди! в мой терем уверьтесь? —
— «Верим в Олимпова, верим!»
1912

БУКВА МАРИНЕТТИ

Я. Алфавит, мои поэзы —
буквы.
И люди — мои буквы.
(К. Олимпов)

Мозги черепа — улицы города.
Идеи — трамваи с публикой — грезы —
Мчатся по рельсам извилистых нервов
В гарные будни кинемо жизни.

Глаз-небокоп бытия мирозданья
Ритмом зажег электрической мысли
Триумф!

Зрячее ухо звони в экспансивный набат.
Двигайтесь пеньем магнитные губы
В колесо ног рысака на асфальте:

Гоп гоп, гопотом, шлёпотным копытом,
Аплодируй топотом, хлопайте копыта
Оптом, оптом!

1 февраля 1914 г.

ФЛЕЙТА СЛАВЫ

Я От Рожденья Гениальный —
Бог Электричеством Больной.
Мой В бже Дух феноменальный
Пылает Солнечной Весной.

Сплетая Радуги Эона,
Огни Созвездий Сотворил.
Давно-Давно От Ориона
Пути Вселенных Искрылил.

И На земле Явился В Нервах,
Сверкая Сердцем Красоты.
Строфами Светозарных Перлов
Спалил толпу Грозой Мечты.

Войдя В Экстаз — Великолепен —
В «Пенатах» Пением Звучал.
Тогда Меня Великий Репин
Пером Великим Начертал.

Я — Самодержец Вдохновенья,
Непогрешимец Божества.
Собою Сам, Творец Творенья,
Бессмертной Жизни — Голова!
Полдень 1 мая 1914 г.

ГЛАГОЛ РОДИТЕЛЯ МИРОЗДАНИЯ (Буквы произносятся густым басом)

НЕГОДЯЯМ и МЕРЗАВЦАМ

Олимпов Родил Мирозданье.
Бессмертная Жизнь Клокочи.
Великое Сердце Страданья
Безумную Лиру Звучи.
Да будет проклята земля!
Да будут прокляты земные!
Эдемной Славы Бытия
Не понимают рты глазные.
Меня поносят и клеймят
Последней руганью собаке,
Со Мной помойно говорят,
Ютят на кухне в чадном мраке.
Меня из дома прогнали родные
За то, что не работаю нигде.
Помогите эфиры льняные
Прокормиться Вечной Звезде.
У Меня даже нет полотенца,
Чтобы вытереть плотски лицо.

Я Блаженной любого младенца
Пробираюсь сквозь будней кольцо.
Я считаю фунт хлеба за роскошь.
И из чайной беру кипяток.
Одолжить семь копеек попросишь
И поджаришь конинный биток.
Рыдайте и плачьте кто может,
Великий Поэт в нищете.
И голод Его не тревожит,
Он Утаился в Мечте.
Не Надо Мне денежных знаков и службы,
и дружбы на ярмарке будней,
Не Приемлет земного Бессмертное
Зодчество,
Духовно Питаясь Единственно Космосным
Звоном Из Ангельских Лютней,
Торжествует Над Богом Мое Одиночество.
Я — Дома В Звездное Лото
Играю С Наготой.
Не Приходи Ко Мне Никто
На Разговор Пустой.

1916

ТРЕТЬЕ РОЖДЕСТВО

Где только возможно, на всех перекрестках
Я стану кричать о Величьи Своем.
Пусть будет известно на клубных подмостках,
Я Выше Бога Сверкаю Венцом.
«Исповедь Футуриста» К. Олимпова.

Здравствуй улица! Из Космоса приехал
Поэт бессмертия, поправший божество.
Я духом упоен, величием успеха
И в сердце благовест, и Третье Рождество.
Я — Пролетарий
Скитаюсь в нищей одежде;
Как Пролетарий,
Я полон грядущей надежды;
Как Пролетарий,
Я занят великой задачей;
Как Пролетарий,
Я занял дворцовые дачи;
Как Пролетарий,
Для королей — зловещая гроза;
Как Пролетарий,
Горят в моей Республике глаза;
Я — Вещий Пролетарий!
Открыл бессмертия глаза,
Вложил в народные уста
Кричать всегда с утра,
С утра, весь день до вечера
И с вечера до полночи, всю ночь
И до утра
Кричать всегда с утра: Ура!!!

Да здравствует коммуна интернационала!
Да здравствует Звездная коммуна —
О л и м п и з м !
Да здравствует Социальная революция
Титанического Пролетариата!

Рабовладельцев она доканала,
Белогвардейцев перехитрила,
Перемудрила декретом свобод
Да здравствует седьмое ноября!

Эй, подымайся, человек,
На новую ступень культуры,
Громлю стихом литературы
Продажный отошедший век.

Эй, просыпайся человек!

Смотри, ударили в набат
Заводы, фабрики и шахты.
Нет императоров на яхте!
Эй, слышишь в молниях раскат.

То льется бой.
Гробовый бой,
Бой громбомбойный:

Тра-ра, ра-ра-ра! Тра-та, та-та-та,
Гром... дзын... бом-бомба... гром-катакомба...

Бом... бомба... пломба!
Тррр... дзын... вдребезги!

...Мы, трудящие народы,
В нас кипящие сердца,
Дышим праздником свободы,
Как сиянием венца.

Разрушаем, грабим, режем,
Жгем, пока не создаем,
Но когда все перережем,
Разгромим и разобьем,

Коль придется, сбросим брюки,
Станем в очередь пороть
Тунядцев близоруких,
Чтобы леньность побороть.

.....
.....

Если надо скинем звезды,
Солнце в камни превратим
Разорим вселенных гнезда,
Снова бездны создадим.

Гармоничней и прелестней
Существующих миров,
Потому, что нашей песней
Коронована любовь,

Гордись, Совдепия, поэтом,
Я всех враждебность победил,
Разбил религии с заветом,
Нерв мироздания претворил

В ладью земли, но с человеком
В гербах серпа и молотка,
Подняться солнцем к звездным рекам,
Пить красным знаменем века!

Да будет всем близка свобода!
Долой земные короли!
Я быть могу вождем народа,
Предсовнаркомом всей земли!

Нет сожаленья, нет пощады
Врагам космической мечты
Сверхчеловеческого взгляда.
Я выше божьей красоты!

Эрадиацию пожара
Раскрыл Олимпов — Красота.
На талисман земного шара
Гляди планетная тщета!

1922

ВАСИЛИСК ГНЕДОВ



1890 — 1978

СМЕРТЬ ИСКУССТВУ
пятнадцать (15) поэм

СТОНГА Поэма 1.
Полынчается — Пепелье Душу.

КОЗЛО Поэма 2.
Бубчиги Козлевая — Сиреня.
Скрымь Солнца.

СВИРЕЛЬГА Поэма 3.
Разломчено — Просторечевье...
Мхи — Звукопас.

КОБЕЛЬ ГОРЬ Поэма 4.
Затумло — Свирельжит. Распростите.

БЕЗВЕСТЯ Поэма 5.
Пойму — поиму — возьмите Душу.

РОБКОТ Поэма 6.
Сом! — а-ви-ка. Сомка! — а-виль-до.

СМОЛЬГА Поэма 7.
Кудрени — Вышлая Мораль.

ГРОХЛИТ Сереброй Нить — Коромысля. Брови.	Поэма 8.
БУБАЯ ГОРЯ Буба. Буба. Буба.	Поэма 9.
ВОТ Убезкраю.	Поэма 10.
ПОЮЙ у —	Поэма 11.
ВЧЕРАЕТ Моему Братцу 8 лет. — Петруша.	Поэма 12.
Издеват.	Поэма 13.
Ю	Поэма 14.
ПОЭМА КОНЦА (15).	

ГЛАС О СОГЛАСЕ И ЗЛОГЛАСЕ

До сих пор плыли на звуках. Стихи и рифмы были звукоколышущимися (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. Также 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 — 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<ые> рифмы (свистящие), имеющие одинаковую основную окраску (желт<ый> цвет), к и г (гортанные), ш и щ (шипящие) и т.д., и т.д. Диссонансы: коромысла — смысла, предм<ет> веществ<енный> и невеществ<енный> рог и лог есть совпадение звуковой рифмы и понятий и т.д.

ЦЕНТРИ

N



ИЮЛЬ

7

ФУГА

МАНИФЕСТЫ

ГРАМОТА

Мы, меньше всего желавшие междоусобий в Русской Поэзии, отвечавшие молчанием на неоднократные заигрывания 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. Игнатъева (стр. 130 «Первого Журнала Русских Футуристов»).

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.

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

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

5. Вы трусы и еще раз, так как, желая во что бы то ни стало очернить Ваших противников в поэзии и приводя статьи, якобы реабилитирующие Вашу истинность в глазах будущников, — Вы умышленно пропускаете все наиболее для Вас компрометантное (стр. 130, «Журнал Русских Футуристов»).

Вновь повторяя эпитеты, характеризующие Вас в грамоте этой, мы, подписывая полными именами, говорим Вам в лицо: если у Вас есть средства оправдания, мы готовы отвечать за свои слова. Если эти оправдания будут лишь новыми сплетнями и инсинуациями анонимов и псевдонимов, то Вы, ложно именуящие себя «Русскими Футуристами» будете поставлены в необходимость получить в руки свои истинный послужной список ПАССЕИСТОВ.

Николай Асеев, Сергей Бобров, Илья Зданевич, Борис Пастернак

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
Беспристрастий любосот,
Преблаженствуй, ЦЕНТРИФУГА,
В освистелый круголет.

* Мы не имеем в виду Хлебникова и Маяковского, поэтов, очевидно, по молодости лет, не отвечающих за своих товарищей

СЕРГЕЙ
ПАВЛОВИЧ
БОБРОВ 1889 — 1971



ЛИРА ЛИР
Оратория

Необыкновенная поступь времени
Костьми ложится перед сим летом.
Этот лет мы — одни
Совершаем над быстрым льдом.

Жизнь, как мельница невозможностей,
Собирает тайное зерно:
Цвет и звон усталостей
И несравненный колокол.

Дай же мне, о золото жизни,
Врата бесконечных смыслов
Ударяя, как луч по линзе —
По трепету мысленных обрывов.

Дай, богиня, воспеть несравненно
Золота текучего прозрачный жир; —
Дай мне мою умышленную
Лиру Лир.

1

По воздушному тротуару
Ниспускается бегучий лимузин,
Пригибаясь в жизненную амбру,
Расточая свои триста тысяч сил.

Радуги возносятся, как дуги,
Круги их — как барабаны динамо,
Плуги кругов — бронзя, легки;
Ввысь опрокинута воздушная яма.

И сие богоприобретенное пространство —
Могила призраков и мечт,
Мертвого корсара долгожданство
И неуловимый метр. —

Кругом кружит любовное веселье
(У меня нет времени все описать!).
Гиперболы, эллипсы — взвивают кольца,
Над которыми летучая рать.

Протянуты в дикую бесконечность
 Безвоздушные, не — сущие пути:
 Их млечность, точность, извивность, глыбность
 Приглашают пить нашу песню и идти.

2

Гробожизнь нестерпимо пляшет,
 Изваянием уведена;
 Бросаются в пропасть блеклые тайны,
 Сумасшедшие отверзают уста.

Остановись, жизнь, в диком скоке,
 Перед тобой — неожиданная волна, —
 И кто ее залижет раны,
 Кто скажет, что она есть та: —
 Неощущаемая.

3

Несет лимузин синие радуги
 И радует рабов редкие взрывы.
 Восстаньте на нити повелений,
 Дайте снам яду, жизни обрывы.

Любите сердцем разгромленным,
 Отбросьте все покрывала —
 Чтобы над миром ослепленным
 Новая красавица восстала.

4

Сумасшедших пляс — хороводом
 Нас уводит, — шепчет, шипит, горит: —
 — Воздвигайте новое Замбези,
 Новый Берингов пролив,

Новую Атлантиду!
 В неразрывные взрывы —
 На бегущих марганце и железе,
 Новую жизни кариатиду

Радиоактивное творчество!
 Эманировать жизнь — блеск —
 В блески данцигской водки
 В напиток Фауста.

5

Нам осталось лишь встретить ее
 Бег, ее руки, уста, очей чернь и синь
 И тонкими лирами отметить
 Ее жизнь.

Будь же смарагдовым осиянием,
 Будь же золотом непобедимым,
 Будь знаменем белизны,
 Неуследимыми вратами.

Будь светильником на наш пир,
 Пребывающая в небытии
Лири Лир.

1914

АЗОВСКОЕ МОРЕ

Вскипает застывший черный шелк,
 Спины песков рыжи;
 Плетется мясной мухой паровоз,
 Прокусывая ленты дымков.
 Сеть степей. Молчите же вы —
 И колес заштатные вопли.
 И в туман. Хижин рябь.
 Сутолок устывшая марь.
 Четыре шага до шелка,
 Шелк несется, скрябает берегом:
 — Жестяное Азовское море. — Рычи,
 Белоязыкой волны жало.
 Скребется простор и хлюпает грузно,
 Накален взор и топь;
 Звонит, бурчит оцинкованная волна
 И жалом жерло желти лижет.

ДВА СЛОВА О ФОРМЕ И СОДЕРЖАНИИ

Не так давно из весьма левым себя именующего лагеря на вопрос: каково новое искусство и чем оно отличается от старого? — последовала такая формула: «1) искусство досимволическое: содержание превалировало 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 говорить. Отношение к форме и содержанию существенно определяет художника. По этим немногим словам мы имеем полное основание судить о теоретическом и мирозерцательном багаже лиц, которым улыбается такая позиция.

Формула эта, по внешнему своему виду, обладает всем, чем такой 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. Верлен, Малларме, Рембо — много ли оказали на русскую литературу влияния. В Германии... но ужели сверхэстеты школы Стефана Георге — прекрасного версификатора — и один Рильке делают символизм? Не все ли это? Остаются: Уайльд, Гамсун, Аннунцио, Ибаньес, Дёглас, Пшибышевский и всякие Манны), мы должны всячески эту формулу отвергнуть. Первая часть ее относится к поэзии досимволической, преимущественно к поэзии реалистической. Только середина формулы постижима непосредственно, края ее, первая и третья часть — негативны. То есть реалисты (кто это, между прочим?) отвергли 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 исключительные права на формулу «содержание равно форму», 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. <...>

То, что мы сказали, относится и к реалистам, и к символистам. Деревянные аллегии 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 элементов речение просто перестанет существовать. Чего же стоит тогда приведенная нами формула «футуризма»? И что же она после всего этого? — Она есть всего-навсего чисто обывательское рассуждение, ничуть не теоретическое. Просто-напросто она значит, что реалисты обращали все свое внимание на содержание (и как это плоско и неглубоко), символисты делили свои пристрастия поровну меж содержанием и формой, а «футуристам» нравилась 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 неверна, — указывает на незнакомство ее автора с творениями тех, о ком он говорит, и его совершенное непонимание ни реализма, ни символизма, ни нового искусства (имя — *ad libitum*). Реалисты знали и любили форму (об уродливых проявлениях реализма вроде 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.

* Один из многих псевдонимов С.П. Боброва

ИЗ «ЗАПИСОК СТИХОТВОРЦА»

1. (Языков)

Николай Михайлович Языков — поэт совершенно неочтенный 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 — *тросточки*: — 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.*

Языковский талант разнообразен до крайности, его обширность, его расточительность даже как то пугает читателя: от хитрейших, тончайших лирических и метрических ходов,** 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 не известных и ненужных редкостей, 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.²

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 Кассань³ 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 написано о нем, что писано многократно и многословно. Но нам кажется, что могла бы в настоящее

* Современная оценка Бенедиктова, во всяком случае, совершенно ошибочна: не говоря о другом. Бенедиктов обладал редким стихотворческим талантом и был тончайшим знатоком своего дела.

** См. Лирическая тема § VII, стр. 10: «Новое о стихосложении А. С. Пушкина», стр. 22, прим 2.

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...⁴

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 Кузнецкого⁵ будет ему убедительней вещей Иванова в Румянцевском музее. Иностранец всегда, всюду желает забросать нас нашим собственным экзотизмом. Вот почему ажиотажное направление нашей живописи, лживое 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.⁶

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 любownikам 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
Льёт примирительный елей.⁷

Поэт кропотливого вышивания и утонченного бисерометанья не мог здесь, конечно, отказать себе в удовольствии забежать перед читателя и разостлать ему под ноги коврик ассоциативных рифмовок.* 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 обуевает «пламенный раздор». Выразитель этого «раздора», его зародитель и, вместе с тем, его дитя — есть поэзия. Ее нисхождение пишется нежными бланжево-голубыми красками. Как великий Зевс, далее обращается она на своего собственного родителя и моря великий бунт укрощен ее елейными возливаниями. За сим следует многообещающая точка... и впрямь: уже на следующей странице все начинается

* Очень яркий пример. Расположение рифм весьма нарочито и, как принято было недавно еще выражаться, — и зы с к а 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».

сначала. 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 тушем! — и все, — чистейшие пустяки, — дело шло о улучшении пищеварения плотно уже закусившего потребителя. Однако, будем серьезны, весьма серьезны, преувеличенно серьезны.

Но что в серьезности: дело и так ясно. Положение цитованного стихотворения гласит: рождение поэзии среди пламенного раздора приводит нас неизъяснимо (однако, легко изъясняется, как мы только что видели) к безоблачной гармонии. Гармония дитя бури, — что за прекрасный поэтический status quo ante!

У Баратынского уже не то:

Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бушующую страсть.
Душа певича, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей;
И чистоту поэзия святая,
И мир отдаст причастице своей.

Здесь чрезвычайно ценен истый и живой гуманизм поэта. Вероятно, это писано человеком истинно «печалью вдохновенным».* Здесь уже стих достигает высокой нивеллировки, а бутафория благополучно сдана в «разрозненные томы библиотеки чертей».

Но у Языкова читаем**:

Тебе стихи мои звучали
Живые, светлые, как ты.
Так разноцветными огнями
Блестит речная глубина.
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 шутихами (полная иллюзия!) простое предложение (sui generis канцелярским языком!) скромных и невиданных «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 беспристрастно!) 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.***

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 негодованье,
Игрой нас мысль очаровала,
Мысль наша легкая гордыня.

* Стих Баратынского.

** Стихотворение «К Музе».

*** 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.)

Она все билась, восставала
 И на себя встает доныне.
 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 красою не чужою
 Открыта скрытым, ясным взорам.

Этот удивительный поэт, только заглянувший в нашу эпоху (Коневский скончался 23 лет, он утонул, купаясь в реке Аа), 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 попадают 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, то уже появляются, так сказать, «рабочие» ассонансы, — 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,* 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.⁸ — работники привлекались к поэзии следующим образом. Юношу призывал явственно поющий напев четырехстопного ямба своей необыкновенно характерной мелодией,** 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 подобными искусственными формами, — которые, действительно, поддаются стихотворцу лишь после упорной работы. Думаем, что мы с полным правом можем предположить, что начинающему вовсе невдомек будут бесконечные 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 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 бесконечности. 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.

* См. «Новое стихосложение А.С. Пушкина».

** Которая в большинстве случаев есть следующая по цезурам и пиррихиям: — у — у | — у || у —

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, прекраснотдушными 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 прихлебателей.

ПРИМЕЧАНИЯ

Три отрывка под этим номером взяты из сборника критических и теоретических статей С. Боброва 3 а п и - с к и с т и х о т в о р ц а , «Мусaget». — М., 1916. Первый — начало статьи «Дерптские письма Н.М. Языкова».

¹ «Творчество жизни» насмешливый намек на идеи символистов.

² Цитата из стихотворения Языкова «Две картины».

³ Jacques de Cassagne (1636—1679) теоретик поэзии, автор книги о Цицероне.

Второй отрывок — начало статьи «Любовь к Пушкину».

⁴ Приведенная строчка — из известного стихотворения Тютчева «Эти бедные селенья», где, среди прочего, говорится о неспособности иностранцев понять Россию.

⁵ Хлебников здесь не футуристический поэт, а владелец известного ювелирного магазина в Москве, который, в отличие от Фаберже, специализировался по дешевым украшениям массового выпуска.

⁶ Имеются в виду художественная группа «Мир искусства» и связанное с символистами книгоиздательство «Скорпион».

Третий текст представляет собой несокращенную статью.

⁷ Целиком приведено стих. Тютчева «Поэзия».

⁸ Цитаты из «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова» Пушкина.

О ЛИРИЧЕСКОЙ ТЕМЕ (18 экскурсов в ее области)

I

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

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

В стихотворении не одна форма, не одно содержание. Мы имеем в нем ряд форм, ряд содержаний; — как бы формулу биннома Ньютона; — где середина формулы заменена точками; точки есть тайное и нескрываемое место единения формы и содержания. <...>

<...> 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. <...>

III

Лирику нельзя противопоставлять эпосу. Лирика есть особый элемент поэзии; она присутствует и в эпосе и в «лирике» в академическом смысле. <...>

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. <...>

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 в ней не договорить, чем переговорить. <...>

X

Лирика — элемент поэзии *sui generis*. С одной стороны, она заключена в архитектонике образов, малых символов etc., с другой стороны, она владеет ими, управляет ими. Она существует ранее, чем существует цепь образов. Она появляется на миг перед читателем и ее выражения назовем: «поэтичностью», «поэзией в стихах», то, более определенно (определенность, разумеется, зависит от критических сил читателя) — «напевностью». То появится она улыбочивой легкостью, то ясностью учреждает поэтическое единство:

На бунтующее море
Льет примирительный елей.

Так она проходит чистой и не терпит чужих вторжений в свою область. И степень чистоты ее определяет степень принадлежности данного стихотворения к поэзии. Не необходимо ей тяжелое убранство «великолепных» образов. Не нужны ей всякие провинциализмы (за этими деревьями — леса не видно). Кто лирику положит убранствами этими — станет декадентом. Кто метаформу всего стихотворения вознесет над нею — станет сухим и тяжелым. Она друг поэта: — дает ему она глагол, ибо она во всем и «тема» ей не преграда. <...>

XIII

Разрушение синтаксической (ортодоксальной) правильности фразы производит на читающего особое действие. По данным психофизики мы читаем целыми выражениями — роль слова стирается и слово не поет, не говорит, а лишь — *напечатано*. При перестроенном синтаксисе перед нами сначала возникает ряд ничем не связанных слов. И сила слова действует на нас раньше, чем сила выражения, фразы. Это необычайно сильное поэтическое средство. <...>

XIV

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

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

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

Это непрестанное движение эпитетов, слов etc. по всему пространству стихотворения есть — так сказать — его *лирическая жизнь*, и мертво стихотворение, где оно невелико. (Потому-то, например, сонет — форма, предписывающая употреблять в одном стихотворении каждое данное слово не больше одного раза — есть принадлежность *холодных*, статических поэтов.)

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».

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

ПОЭТ
 созерцание
 возмущение
 настроение
 стихотворение
 внушение
 настроение
 постижение
 ЧИТАТЕЛЬ

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

XVII

Не в сказке ли лирика? — не в лирике ли сказка? Новалис говорил 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.; <...>
- 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 причиной 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.

Сергей Бобров

ЛУЧИ З М



МАНИФЕСТЫ

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 обеспложенную 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 ушедшим старым искусством не что иное, как воскрешение мертвых, надоедливая декадентская любовь к ничтожеству и глупое желание идти во главе современных обывательских интересов.

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 бегают около, призывая к борьбе с ушедшими 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, несмотря на все их ошибки, но выражаем полное презрение так называемым эго-футуристам и нео-футуристам, бездарным пошлякам — таким же самым, как «валеты», «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 холуями 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 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 затеи 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 подаванием.

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, 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 не знают по его тени.

Искусство для жизни и еще больше — жизнь для искусства!

Мы восклицаем: весь гениальный стиль наших дней — наши брюки, пиджаки, обувь, трамваи, автомобили, аэропланы, железные дороги, грандиозные пароходы — такое очарование, такая великая эпоха, которой не было 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 не было 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 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 в виду пространственные формы, возникающие от пересечения отраженных 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 скользкой, 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 Ле-Дантю, Вячеслав Левкиевский, Сергей Романович, Владимир Оболенский, Мориц Фабри, Александр Швеченко.

ПОЧЕМУ МЫ РАСКРАШИВАЕМСЯ

Манифест футуристов

Исступленному 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 уединенья мастеров, мы громко познали 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 шрифт 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 бессвязны и отжаты деньгами. Золото ценилось, как украшение и стало дорогим. Мы же свергаем золото и каменья с пьедестала и объявляем бесценными. 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.

Исступленному 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, волосы — 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 бесцветна. Наша же раскраска — декоратор.

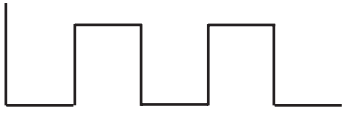
Бунт против земли и преображение лиц в прожекторе переживаний.

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

И.М. Зданевич «ЛУЧИСТСКОЕ» СТИХОТВОРЕНИЕ



ь
 ти
 с
 о
 л
 Пошлость очаровательная тебя всплываю
 л л п а а на бя пѣ
 о о о р т это любя н
 о с ш о е я а
 о т л в л
 ь о а ь
 шлю я о
 Соль мира Мирро Gut
 Sollo pp

р
 о
 т
 с
 Нестор
 е н о dor е
 н е ч т
 т л ѣ л
 п

ты рат а да
 в
 ва
 а
 в
 а
 к
 как
 к
 →

 / / / / /

л ю б

их

Кси
 ?
 ?
 ?
 !



**КАЗИМИР
СЕВЕРИНОВИЧ
МАЛЕВИЧ 1878 — 1935**

«В ПРИРОДЕ СУЩЕСТВУЕТ ОБЪЕМ И ЦВЕТ...»

В природе существует объем и цвет, звук же рождается от соприкосновения двух в пластическом искусстве-творчестве одни индивидуальности творят через объемы другие через цвет Третьи через звук. (Если бы в природе ничто не колебалось, если бы каждая единица не вышла из своей границы, то звука в природе не существовало бы). Искусство пластическое до сих пор строится каждой индивидуальностью на всех основах, объема цвета и звука живописец, воспроизведя цветовую картину не подозревая, что он вносит в нее три элемента Так что картину нельзя рассматривать только с точки цвета, ее нужно видеть и слышать ибо в Построениях предметов и природы мы вносим и звук и цвет и объем. Такова картина художника пишущего природу (предметы). Такова и скульптура оскопленная от цвета (хотя скульптура должна быть цветовой ибо объем в природе именно цвет).

* * *

Построение кубистической (картины) кроме цвета и объема достигается и ритм(ом) звукового построения, в кубизме достигнуто больше чем когда-либо самого тонкого и идеально точного соприкосновения двух форм в смысле постройки и в смысле звукового ритма огромное достижение мастерства и совершенства самого человека установившего порядок нового мира, или выведшего из мира хаоса ритм объема цвета и звука в единое

* * *

.....

В настоящее время ищут образа, который бы явлен был миру. Но где эти черты где те формы в которых можно было бы найти сходство, когда он придет важно узнать — ведь это идеал мира.

Человек первобытный
день за днем шел к распылению, и наш 20-й век является одним из грандиознейших веков прошлого, он образует ясно порог через который человек не переступит иначе как только через распыление, и это распыление совершилось, и чтобы увидеть его новый образ нужно увидеть все что создано в последние дни существования его. Глаз наш ничтожество, и основывать на нем видимое и брать как за факт есть ложь. Только через развитие сознания мы можем увидеть в себе человека и только тогда лик его отразится в природе.

И если мы в искусстве имели портрет человека с его лицом, носом, ртом, туловищем, ногами во времена фараонов и эпохи Возрождения, то в то время имели представление его как такового основанное на зрении глаза. (Писать фотограф<ический> портрет одинаково, что писать калошу или шляпу столько же она будет говорить сколько и сам портрет)

В настоящее время такого лица не существует ибо оно как человек распылен и лик его мы можем увидеть через множество форм соединив их переплетение в одну концентрацию.

* * *

Искусство кубизма дает такой портрет отчасти

* * *

Но самый яркий образ нового человека возможен в футуризме и только во времени ибо наш век огромная глыба в силе своей тяжестью устремлена во время.

ФУТУРИЗМ

Футуризм повел восстание против оплота плотины, накопившей за собой вековой инвентарь ненужной в наши дни рухляди.

Плотина стала порогом мешающих сплаву дней отживших форм.

Чудовищное недомыслие старой мудрости затопляло ростки молодого сознания.

И вздыбивших циклоном бура восстания горбов волн Нового смели плотину затора.

Зеркало глазу сказало новую скорлупу тела дня.

Железо-стале-бетонные пейзажи жанра мгновений переместили стрелки быстрин.

Война, спорт, дредноуты, горла вздыбившихся пушек, ртов смерти, автомобили, трамваи, рельсы, аэропланы, провода, бегущие слова, звуки, моторы, лифты, быстрая смена мест, пересечений дороги неба и земли скрестились низу.

Телефоны, мышцы мяса заменились железом-током тяги.

Железо-бетонный скелет через вздохи гушин бензина мчит тяжести.

Вот новая скорлупа, новый панцирь, в котором заковалось наше тело, превратившись в мозг стали.

Только теперь можем сказать, что мы на руле пространства, на гребне и на дне глубоких океанов.

Мы в вихре стихийной бури приближаемся управлять ими.

В сторону нового панциря гибкого бега, к отысканной современной скорости — ценности дня футуризм повернул лицо художника и, предвосхищая силу, указывает, как на рассвет бетона, железа и тока в будущем беге.

Бег мчит шаги мгновений, и — ни минуты покоя.

Вот лозунг футуризма.

Футуризм раскрыл новые пейзажи жанра изображений и перед новым пейзажем трупом видится старый день мяса и кости.

Новый пейзаж бега-скорости футуризм запечатлел на холстах.

Футуризм боролся со старым и дилетантским академизмом, восстановил новый академизм.

Но мы оставили в покое прекрасный скорый бег мира, со всеми его чудовищами железных животных, оставаясь зрителями.

Воспроизводить же новый железный мир мы оставляем для дилетантов-любителей.

Также родоначальники оставили идею академизма.

То, что было нужно для искусства, как известный процесс достижения температуры для получения результата, было принято дилетантами как нечто необходимое беззастенчивого повторения.

Нам нужен был кубизм-футуризм для того, чтобы сломать мировое наваждение дилетантства, накопившегося пластом ила, — академизм, ил, гнездо дилетантов.

Но многие могут понять, что новую ценность футуризма — скорость — нужно трактовать без конца.

Кубизм и футуризм — знамена революции в искусстве.

Ценны для музеев, как и реликвии социальной революции. Реликвии, которым нужно поставить памятник на площадях.

Я предлагаю создать на площадях памятники кубизму и футуризму как орудиям, победившим старое искусство повторения и приведшим нас к непосредственному творчеству.

— Цветописцами, свободными от вещей.

Академическому мышлению не представляется возможным существование искусства без сутолоки личной, семейной и общественной жизни протоколов. Ему невозможно обойтись без кусков природы.

С одной стороны, это искусство есть как средство, обслуживающее часть туземцев, выполняющее заказ, удовлетворяя их вкусы; другие ведут посредством форм природы и жизни пропаганду; третьи, как дилетанты, ищут красоты. Это целая вереница, как поток пасмурных дней, тянется без просыпа многие века, это вечный круг повторений, это омут.

Возникшие в связи <с> российской великой революцией союзы, цехи живописцев, как нельзя лучше говорят о тех ремесленных принципах. Это — форма классифи-

цирования людей по цехам. Но есть в искусстве нечто такое, что не подлежит никакой классификации и никакому цеху. Это нечто бывает в первых шагах идеи, в первых найденных формах, и кончается там, где разработка, дальнейший анализ их развития прекращают свою работу.

Предоставляя шлифовать, обрабатывать, прикрашивать, делая уже вещи для обихода большинства.

Всю работу выполняют цехи дилетантов, мастера.

Эту характерную черту цехов мастерства сохранили все училища живописные, академии.

Выданный диплом мастера академии свидетельствует перед заказчиком о его способности, об умении исполнять ту или иную задачу живописца.

Настоящий момент великих переломов, порогов, граней, нового строительства в социальной жизни связан с революцией отдельных единиц искусства, восставших на образовавшиеся цехи мастеров.

Также восстали искусства кубизма, футуризма, супрематизма.

Этим последним уже течением кладется новый камень строительства в искусстве.

Мир старый, как и его искусство, такой же труп, как развалившийся трон монархов от первого прикосновения живой руки.

Всем казалось, что алтарь и жрец монархизма еще вчера вечером был силен, строен, мощный. В твердой руке законы жизни и смерти, трепетали народы.

А утром оказалось, что уже много лет сидел труп.

Такой же труп и искусство академизма, группирующееся теперь в цехи, образуя целые полка ремесленников.

Супрематическая выставка цветописных полотен не похожа на все предыдущие выставки картин.

Не похожа и жизнь на прежнюю.

Как жизнь, так и искусство еще больше выступают гранью нового дня.

Найдены новые отношения к цвету, новый закон, новые построения самоцельного цветового искусства, росток молодого искусства новой эпохи кладет зародыш новой культуры искусства супремативной лаборатории.

О ПОЭЗИИ

1) Поэзия, нечто строящееся на ритме и темпе, или же темп и ритм побуждают поэта к композиции форм реального вида.

2) Поэзия — выраженная форма, полученная от видимых форм природы, их лучей — побудителей нашей творческой силы, подчиненная ритму и темпу.

Иногда поэт реальную форму мира облекает в ритм и темп, а иногда побуждает поэта буря восставшего в нем ритма чистого, голого к созданию стихотворений без форм природы.

В первом поэт перебирает кладовую-природу вещей, беря подходящее по форме и по содержанию в себе ритма и строит строку в неустанно текущем ритме и темпе.

Законченное стихотворение зависит или от определенной высказанной мысли, или угасания в себе ритма. Последнее наивернейшее состояние и отношение. В первом случае мысль, во втором напряжение.

Есть поэзия, где поэт описывает клочок природы, подгоняя его под загоревшийся в нем ритм, есть поэзия, где ритм идет в угоду формы вещей. Есть поэзия, где ради ритма уничтожает поэт предметы, оставляя разорванные клочки неожиданных сопоставлений форм.

Есть поэзия, где остается чистый ритм и темп как движение и время; здесь ритм и темп опираются на буквы как знаки, заключающие в себе тот или иной звук. Но бывает, что буква не может воплотить в себе звуковое напряжение и должна расплыться. Но знак, буква зависит от ритма и темпа. Ритм и темп создают и берут те звуки, которые рождаются ими и творят новый образ из ничего.

В других случаях, например, в описании вечера, сенокоса, — здесь природа очаровала поэта, и он хочет оправить ее в ритм, сделать ее поэтической, передать ее поэзию уже в иной форме, сами вещи являются довлеющими, а ритм как орудие обработки. Здесь под ритм и темп подгоняются вещи, предметы, их особенности, характер, качество и т.д.

То же в живописи и музыке.

В художнике загораются краски цвета, мозг его горит, в нем воспламенились лучи идущих в цвете природы, они загорелись в соприкосновении с внутренним аппаратом.

И поднялось во весь рост его творческое, с целой лавиной цветов, чтобы выйти обратно в мир реальный и создать новую форму. Но получается совершенно неожиданный случай. Разум, как холодильный колпак, превращает пар опять в капли воды, и бурный пар, образовавший нечто другое, чем был, превратился в воду.

Тоже лавина бесформенных, цветовых масс находит опять те формы, откуда пришли ее побудители. Кисть художника замалевывает те же леса, небо, крыши, юбки и т.д.

Тоже художник объема, скульптор — форма его главный побудитель, вызывающий в нем силу нового, особенного строения и как таковая иногда заставляет отдалять свой побудительный прообраз.

Но и здесь объемовед вырубает те же формы, рубит старое, не может никак съехать в сторону от Венеры.

Буря форм, их новая конструкция, новое тело под колпаком сводится к Венере Милосской, к Аполлону. А то настоящее, творческое, новое, лежит в отрубленных кусках под ногами Венер и фавнов. В отбитых кусках мрамора, глины, дерева отрубилось то сокровенное, что лежит в пустых формах виденных скульптур.

* * *

Жизнь не создала для поэта слова, специально для его поэтического творчества, и он сам не позаботился об этом.

Предметы родили слова или слово родило предмет, а утилитарный разум приспособил их к своему обиходу, он был большим работником и, пожалуй, главным в создании себе знаков для своего удобства.

Поэт пользуется всеми словами и в свою очередь хочет их приспособить к своему переживанию, к нечто такому, что, может быть, ничего не имеет ни с какой вещью и словом, если я скажу «плачу» — разве можно исчерпать в слове «плачу» — все. Если я скажу «тоскую» — тоже. Все слова есть только отличительные знаки, и только. Но если слышу стон — я в нем не вижу и не слышу никакой определенной формы. Я принимаю боль, у которой свой язык — стон, и в стоне не слышу слова. Я целиком слышу, что чувствует, что терпит, нежели напишу «стонет». И сам стонущий больше облегчает себя в стоне, нежели говорит, что болит. Ибо «болит» есть добавочное, пояснительное о стоне, о его причине.

Поэт даже не поступает так, как живописец и скульптор. Он не возвращает полученное от форм природы — природе. Ибо природа получила одежду разумом, он ее одел для отличия, все тончайшие ее отростки, в обувь, платье, качество и т.д.

И поэт говорит лишь через одежду об одежде, о тех отличительных знаках, которые нужны разуму, его гастрономии, его ломбарду.

Для поэта не всегда солнце бывает солнцем, луна — луною, звезды — звездами. Поэт может перемешать все названия по-своему. Ведь может сказать, что потухло солнце.

Но с точки разума оно вовсе не потухло, а зашло.

Пользуясь совсем неподходящими средствами — в поэте тоска и почти на редкость бывают стихотворения, где бы поэт не плакал, не тосковал о невозможности передать то, что хотел сказать о природе, ибо хотел говорить о природе, а говорит в стихотворении об одежде, о слове. А она хотя и сшита хорошо, но все же не то тело, о котором хотелось говорить.

Еще впуталась «она», «любовь», «Венера» — с ней поэт совсем закис, застонал и ищет спасения в смерти.

* * *

Поэту присущи ритм и темп и для него нет грамматики, нет слов, ибо поэту говорят, что мысль изречения — есть ложь, но я бы сказал, что мысли еще присущи слова, а есть еще нечто, что потоньше мысли и легче и гибче. Вот это изречь уже не только что ложно, но даже совсем передать словами нельзя.

Это «нечто» каждый поэт и цветописец-музыкант чувствует и стремится выразить, но когда соберется выражать, то из этого тонкого, легкого, гибкого — получается «она», «любовь», «Венера», «Аполлон», «Наяды» и т.д. Не пух, а уже тяжеловесный матрац со всеми его особенностями.

Ритм поэты чувствуют, но силу его, силу своего настоящего употребляют как спаивающее средство. Себя обкладывают предметами, подчищая их, подтачивая или просто подбирая друг к другу, и спаивают, связывают ритмом.

Самое подбирание и составление форм в темпе и ритме есть характерность, отделяющая поэта от поэта.

Сходство их в пользовании одними и теми же вещами и песни о «ней» в постановке есть мастерство. Пушкин достиг большого мастерства, может быть, и многие другие достигали и достигают молодые поэты.

Но мастерство как таковое — грубое, ремесленное даже в том случае, когда говорят о художественности и еще вплетают «красота», а если хотят еще тоньше выразить, говорят «одна поэзия».

* * *

Поэт есть особа, которая не знает себе подобной, не знает мастерства или не знает, как повернется его Бог. Он сам внутри себя, какая буря возникает и исчезает, какого ритма и темпа она будет. Разве может в минуты, когда великий пожар возникает в нем, думать о шлифовании, оттачивании и описании.

Он сам как форма есть средство, его рот, его горло — средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог. Т.е. он, поэт, которого никогда нельзя видеть, ибо он, поэт, закован формой, тем видом, что мы называем человеком.

Человек-форма такой же знак, как нота, буква, и только. Он ударяет внутри себя, и каждый удар летит в мир.

Поэт слушает только свои удары и новыми словообразованиями говорит миру, эти слова никогда не понять разуму, ибо они не его, это слова поэзии поэта.

И когда разум выявил их в понятие, они реальны и служат единицу мира. Будучи непонятым, но действительно реальным.

* * *

Мысль исчезла; как неуклюжее, громоздкое стихотворение лежит неподвижным камнем векового образования.

Стихотворения всех поэтов представляют, как комок собранных всевозможных вещей, маленькие и большие ломбарды, где хорошо свернутые жилеты, подушки, ковры, брелки, кольца и шелк, и юбки, и кареты уложены в ряды ящиков по известному порядку, закону и основе.

Строка очень странная, наивная, может, наивность и велика, но мне она тоже наивна и собою напоминает нечто примитивное.

Способ, которым передавал поэт свое, очень забавный.

Если рассмотреть строку, то она нафарширована, как колбаса, всевозможными формами, чуждыми друг другу и незнающими своего соседа.

Может быть в строке лошадь, ящик, луна, буфет, табурет, мороз, церковь, окорок, звон, проститутка, цветок, хризантема. Если иллюстрировать одну строку наглядно, получим самый нелепый ряд форм.

Ими поэт хочет рассказать свою «душу», ими рассказывает о «любви», о «ней». Не знаю, можно ли формами природы высказать исчерпывающе свое внутреннее слышание, слышится ли оно в образах лошади, Венеры, солнца, луны, хризантемы, — мне кажется, что нет.

Все стихотворение состоит из названий отличительных, из свойств, качеств и ощущений, вкусов и т.д. «Гудели колокола». — Страшно, грубо и несуразно. Разве в слове «гудели» поэт дал то гудение, которое он слышал и что переживал в этом гудении, — я уверен, что поэт переживал очень многое. Он слушал гул, забыв о всем, ибо звуки будили в нем необычайные движения.

А в стихотворении только указывается, что «гудели», так скажет всякий. Разуму нужно отличить, что колокола в это время гудели и чтобы было понятно положение того, кто был в месте, где гудели, народ толпился у церкви.

Один расскажет, другой расскажет в стихотворении, третий споет о «крестном ходе» и «плачущей малютке», четвертый напишет красками.

Никто из них не доволен, и все плачутся, стонут; я думаю, что если бы плотнику пришлось строить дом и он собирал все предметы и вещи, как они есть в природе, и стал складывать все предметы и вещи, как они есть в природе, в дом, то тоже заплакался бы. И в этом случае разум поступает иначе, он претворяет каждую вещь природы в неузнаваемый вид, создавая совсем иное тело. Он смешивает разнородные по виду формы в одну и творит новый вид и форму, какой нет в природе. Тоже церковь, тоже колокол.

Чем же отличаются наисвободнейшие творцы, певцы сверхземного. Люди, заглядывающие в иной мир, «боги», приписывающие себе обладание большим и сверхчеловеческим, нежели природа, земля.

В этом случае они только думают о «сверхе», но на самом деле нет ничего, кроме реальных, ими не сделанных колоколов, их звука и т.д.

Поэты и художники, музыканты — больше слушают звон колоколов, нежели себя.

Они трусы, привыкшие к оковам вещей, без которых не могут жить.

Но голос настоящего неустанно звучит в каждом из них, но принять его, как он есть, боятся, ритм и темп колышит неустанно поэта, но поэт берет его и одевает лошадей, колокола и т.д., и на хвостиках строки висит настоящее созвучие того, что должно занять первое место и показать себя всюду.

Поэт боится выявить свой стон, свой голос, ибо в стоне и голосе нет вещей, они голые, чистые образуют слова, но это не слова, а только ради буквы — в них. В них нет материи, а есть голос его бытия, чистого, настоящего, и поэт боится самого себя.

Ритм и темп включают образ поэта в действие. Сам же невидим и не выдавший мир, не знающий, что есть в мире, ибо это знает только разум, как буфетчик свой шкаф.

Буфетчик принимает настоящее и охорашивает свои предметы. Венера в поэтическом костюме, «могила в хризантеме», «он», «она» — все это обуто в особую высшую обувь ритма.

А самого поэта нет, есть мастера дела «обувных», и только.

Поэт не мастер, мастерство чепуха, не может быть мастерства в божеском поэта, ибо он не знает ни минуты, ни часа, ни места, где воспламенится ритм.

Может быть, в трамвае, улице, площади, на реке, горе — с ним будет пляска его Бога, его самого. Где нет ни чернил, ни бумаги и запомнить не сможет, ибо ни разума, ни памяти в данный момент не будет у него.

В нем начнется великая литургия.

Тоже дух, дух религиозный (мне кажется, что дух не один, а несколько, или, может, один, но, попадая в индивидуальные особенности — по-иному говорит).

Дух церковный, ритм и темп — есть его реальные выявители. В чем выражается религиозность духа, в движении, в звуках, в знаках чистых без всяких объяснений — действие, и только, жест очерчивания собой форм, в действе служения мы видим движение знаков, но не замечаем рисунка, которого рисуют собой знаки. Высокое движение знака идет по рисунку, и если бы опытный фотограф сумел снять рисунок пути знака, то мы получили бы графику духовного состояния.

Церковный религиозный дух находится в таком же владении буфетчика, так же обвешан значениями знаков, каждый знак превращен в символ чего-то, стал недвижим, неуклюж, как носильщик. Носильщиком в данный момент и есть служитель, но в большинстве случаев служители церковные религиозного духа — носильщики, которые из нош сделали себе кусок хлеба.

Такие носильщики живут, как клопы в щелях, они не сбегут. Но есть служители, которые хотят служить по требованиям голоса религиозного духа и вошедшие в дом, обложенный в багаж утвари церковной, — бросают и бегут.

Люди, в которых религиозный дух силен, господствует, должны исполнять волю его, волю свою и служить, как он укажет, телу, делать те жесты и говорить то, что он хочет, они должны победить разум и на каждый раз, в каждое служение строить новую церковь жестов и движения особого.

Такой служитель является Богом, таким же таинственным и непонятным, — становится природной частицей творческого Бога.

И может быть постигаем разумом, как и все.

Тайна — творение знака, а знак реальный вид тайны, в котором постигаются таинства нового.

Своим действием будит присущий ему дух в других, и в этом пробуждении он преемствен, и преемственность таинственна и непостижима, но реальна.

Подобный служитель, действующий, образует возле и кругом себя пустыню, многие боясь пустыни бегут еще дальше в глушь сутолоки.

И через пустыню он по-настоящему выйдет в народ, и народ в него, и если народ почувствует родственность в себе его, воскликнет с ним каждый по-иному, — но едино.

И будут едины, пока не сгорит служитель.

Тот, на которого возложится служение религиозного духа, — являет собой церковь, образ которой меняется ежесекундно. Она пройдет перед ними движущаяся и разнообразная.

Церковь — движение, ритм и темп — ее основы.

Новая церковь, живая, бегущая, сменит настоящую, превратившуюся в багажный железнодорожный пакгауз.

Время бежит, и скоро должны быть настоящие.

* * *

В поэзии уже промчались бегом первые лучи нового поэта, свободного от искусства мастерства, легкого и свободного. Гортань его зеркально чиста, и говор его чист, и нет в нем вещей неуклюжих — ведь ужасен современный и прошедший поэт.

Черна гортань его, выползают слова-вещи: табурет, розы пахучие, женщины, гробы и тучи — это какой-то ящер, изрыгающий вещи, без разбору глотавший все.

Лучи нового поэта осветили буквы, но их называли набором слов. Что можно без труда набрать сколько хочешь. Такие отзывы были среди мудрейших старейшин.

Пушкин мастер, может быть, и кроме него много мастеров, других, но ему почет как старейшей фирме. Есть много мастеров других профессий и много старейших фирм — везде искусство, везде мастерство, везде художество, везде форма.

Само искусство — мастерство есть тяжелое, неуклюжее и по неповоротливости мешает чему-то внутреннему, тому, о чем часто говорят мастера художественного «достигнуть трудно и нельзя», нельзя передать натуры и нельзя высказать себя.

Все искусство, мастерство и художество, как нечто красивое — праздность, обывательщина.

Самое высшее считаю моменты служения духа и поэта, говор без слов, когда через рот бегут безумные слова; безумные ни умом, ни разумом непостигаемы.

Говор поэта — ритм и темп — делят промежутки, делят массу звуковую и в ясность исчерпывающие приводят жесты самого тела.

Когда загорается пламя поэта, он становится, поднимает руки, изгибает тело, делая из него ту форму, которая для зрителя будет живой, новой, реальной церковью.

Здесь ни мастерство, ни художество не может быть, ибо будет тяжело земельно загромождено другими ощущениями и целями.

Улэ Эле Лэл Ли Оне Кон Си Ан

Онон Кори Ри Коасамби Моена Леж

Сабно Оратор Тулож Коалиби Блесторе

Тиро Орене Алиж.

Вот в чем исчерпал свое высокое действие поэт, и эти слова нельзя набрать, и никто не сможет подражать ему.

О ПАРТИИ В ИСКУССТВЕ

Один из главных вопросов сегодняшних дней есть вопрос о создании современной культуры, постройка культурного парника, в котором смогло вырасти поколение современности как результат современного мировоззрения. Закладка такого парника не есть только разрешение местного значения, но является всемирным вопросом. Парник культуры должен быть построен так, чтобы вырастающая из него сила со-

знания смогла бы стать образцом и совершенством времени нашей новой эпохи. Меня будут убеждать о том, что при создании такового парника не должно быть партийного явления. Партийность-де может быть только в жизни политическо-экономической, что должно занять известную часть государства, т.е. парника, все же остальные его области должны быть беспартийными, в особенности искусство — при чем здесь партийность? Очевидно, как бы мы ни обходили вопрос партийности, его обойти нельзя не только в жизненном политическом вопросе, но и в чисто научном; партия и наука — это разное, мне скажут, изучение чего бы то ни было и не связано партией; я скажу дальше, что все материалы <такие> как гранит, дерево, цемент и т.д., ничего не имеют общего с партиями; все еще скажут мне, что какое дело и значение партийность имеет, когда дело о знании. Надо поставить вопрос так о культуре, чтобы партийность не имела места, таково мнение большинства искусствовладельцев; совсем другое мнение жизнеделателей — у них партийность прежде всего, партийный человек — человек с головой, какая голова — это уж зависит от того, в какой партии он состоит. Быть же во всех других областях беспартийным — быть безголовым. На самом деле, что есть партия? Мне кажется, что всякий человек, стремящийся установить известную истину, — уже партийный. Непартийным может быть только тот, который обладает таким устройством своего мозга и духа, кот<орый> никогда не имеет своего суждения. Мы привыкли страшно узко рассматривать вопрос о партии, нам кажется, что вождь политический есть партийный, а какой-либо изобретатель-ученый — не партийный. Но я полагаю, что партийный не только тот, кто записался в партию, но и всякий устанавливающий свою истину, какой бы эта истина ни была и в каком масштабе, это не важно, она хочет установить свое. Всякий ученый и научившийся человек открывает то, в большинстве случаев чему в науках прошлого не научился и что является фактом нового изучения. Что такое партийный человек? Это тоже ученый, изучивший прежнее состояние экономических положений, и <он> создал то, что ни в какой науке не существовало. И тот и другой — два научных деятеля, кот<орые> тем или иным способом проводят свою новую истину о жизни; как тот, так и другой одинаково терпят неудачу, ни тому, ни другому государство и общество не доверяют, и им приходится действовать за свой риск и страх. Что касается ученых, они больше увлечены своей научной работой, оставляют свои научные открытия на волю судьбы, и приходит волна, подхватывает его открытие и утверждает в жизнь. Я уверен, что если бы во времена четырнадцатого века изобретатель предложил свой телефон — его бы сожгли, и изобретение лежало бы до нашего времени. Также весь Запад поступил бы так с изобретателями нашего политического экономического аппарата. Маркс изобрел учение, ему не верили. Но уже сейчас наша современность утверждает его, и это утверждение сам он не смог сделать, пока не образовалась партия. И уже партия делает новые научные выводы из опыта, утверждающиеся в жизни или делающие новую жизнь. Но что партия несет в себе? Несет ли она только один харч или же в ней кроется еще что-то? На мой взгляд, партия несет с собою известное мировоззрение, получившееся от научного, философского, практического, экономического исследования. И если какая-нибудь непартия известной истины утверждает себя в жизни, то тем самым утверждает свое партийное мировоззрение, приступает к его реализации и образует миростроение. Таким образом, все возникающие миростроения есть партийные установления, и все материалы, наука, все знания будут средствами введения в жизнь партийного миростроения. В этом смысл всех партий и борьба за сложение в новую гармонию материалов. Стоит только обратить внимание и увидеть, что это так. Конечно, мне могут возразить партийные люди, что мы-де должны быть партийными, а все остальное, скажем искусство, должно быть беспартийным, ибо если оно будет партийным, то не сможет быть средством партии, и потому партия и ратует за то, чтобы построить так аппараты искусств, чтобы оно было полезным средством при постройке моей культуры новой гармонии. В этом выводе еще бессознательно кроется смысл агитации против партийного искусства, хотя часто упоминается «политика в искусстве». Такое возражение в порядке вещей, ибо кто же и какое государство и партия не заботились об искусстве. Но вопрос другой, выходит ли что из этого? Мы видим, что как ни гнали социализм и как ни хотели противники сделать его своим средством, но из этого вышел только социализм, да еще социальный. Таково-е положение будет всегда. Таким образом, все искусствовладельцы

и учащиеся этому деланию по наивности думают, что они творят беспартийное дело, ибо заняты знанием, на самом деле <они> находятся во власти партии как средство реализации известного мировоззрения. (Этим самым я не хочу сказать, чтобы все искусствоведы убежали из известного мировоззрения партии, хотя они все считают себя счастливыми, ибо думают, что они вне партии.)

Почему настаиваю на этом — к этому меня приводят исследования партийного экономического харчевое устройство жизни как научное практическое обоснование и то неясное, мятущееся положение партии в поисках культуры; сейчас это чрезвычайно острый вопрос, большое напряжение в искании новой культуры под разными флагами — пролетарской, коммунистической и общечеловеческой. Последнее начинает принимать супрематическое место (первенствующее), и я вижу, как глава просвещения ищет культуру с фонарем. Это указывает, что в вопросах о культуре в политико-экономических партиях не было ядра культурного движения, что было бы полностью целого миропостроения. Если бы оно в партийном политическом ядре было, то культуры не пришлось искать, она была бы так же введена, как вводятся экономические и другие положения, в чистом виде, без всяких соглашательств и исканий по кладовкам антикварных лавок. Проводится чистая мысль известного выявления формы жизни. Совсем другое творится в политике культуры общего и в частности <в> политике в искусстве, здесь как будто, с одной стороны, представляется полная свобода, придерживающаяся принципа «неси все каждый, после разберемся»; с другой — стремление ограничить свободу и направить к определенной цели пролетарской, коммунистической, общечеловеческой; с третьей — представление всем существующим староваторам и новаторам пролетарской, коммунистической и общечеловеческой арены, на которой бы как фокусники или жрецы от искусств жонглировали своими талисманами, показывали свое знание, опыт, и тогда пролетариат, коммунисты, общечеловеки выберут себе подходящее и построят свою новую культуру; ясно, что от этой инкрустации получится. Конечно, на этой арене имеют преимущество староваторы, хотя бы в печатных органах. Новаторов нет, а все представители, как будто сочувствующие новаторам, стоят на страже, охраняя беспартийность искусства. Охраняя беспартийность, мы стремимся наивысшую, наичценнейшую силу «двигать вперед» обезглавить и добиться безглавой культуры. Ведь вся сила в партийности человека, а не в беспартийности (моя хата с краю, сижу хлебопашеством занимаюсь, огородничеством, а там пусть себе что хочешь, не трогай меня).

В данный момент искать новой формы культуры не приходится, <но> стоит только подойти к этому вопросу так, как подошли к политико-экономическим, так же строго анализируя хотя бы одну часть общего пути искусства, и мы сразу найдем те ступени развития, тот порядок совершенств, который включается в современный вывод и продолжает дальнейшее строительство, мы тогда увидим налицо последовательность и указание дальнейшего предполагаемого пути; в политико-экономических учениях всех политических партий коммунистическая партия была совершенством вывода, революционным путем утвердила новую форму, через свое действие ускорила совершенство вычеркнув один или два века времени. Не есть ли таковое положение и даже полное соответствие в искусстве, не будут ли последние течения нового искусства теми же партиями, борющимися за восстановление определенной формы, в них уже ясен анализ академизма, так же и выводы дальнейшего. На них нужно базировать новую основу искусства; конечно, этим возможно заняться только тогда, когда к ним будем относиться без предрассудков и горячности. Но это касается исследователей, но не касается самих представителей, которые должны вести борьбу и восстанавливать, призывая все время революционный дух.

Рассматривая дальше положение о проведении в жизнь формы, я нахожу невозможным ждать, пока пролетариат сам выработает культуру, «строю ее из старого антикварного и новаторского». Это все равно, если бы наши новаторы Коммунистической системы ждали, когда народ построит новое из осколков разных партийных систем (получилось это в образе учредителей, системе, благополучно разломанной), или ждали бы, пока сам пролетариат восстал и устроил свою жизнь по-новому. Пришлось вождям войти в пролетарскую массу, будучи в большинстве случаев людьми непролетарского происхождения; <они> стали проповедовать свое учение, указывая

дорогу к освобождению от всего, что делало рабом человека. Это учение было трудно усваиваемое и по сие время.

Идея коммунистическая утверждается в России, где к учению была призвана и власть как уже сила скорейшего его проведения и таким образом «способная» остальную часть безголовых привести к новому харчевому столу силою и показать, что здесь тебе то, о чем сам смутно «мечтал». Очевидно, и в искусстве произойдет такое же соответствие.

Учение новаторов должно пойти в массу и провести в жизнь с ее помощью свои совершенства действительного построения культурного парника нового формообразования.

Я хочу утвердить именно партийность в искусстве и доказать, что вне партийности быть — значит, не существовать. Существующий партиен. На самом деле, еще раз, что такое партия? Разве два человека, Маркс и Энгельс, подписавшие свой манифест, не были партией, разве каждый в отдельности из них не был партией, не жило ли содержание в них или в нем, ныне выразившееся сотней тысяч членов, не из их ли семьи выросли и растут сотни единиц <?>

Если возражат, что партийное лишь временное, а после наступит «любовь и братство», наступит «царство небесное», то во имя чего это достижение, во имя чего наступит беспартийность в единоликом единстве человечества? Но ведь эти слова будут только туманом, ибо что есть мир, любовь и братство и в чем заключается небесное царство на земле, а что делать с движением? Не есть ли туман еще одно слово — «свобода»? Что это за слово и как его нужно понимать?

Дальше — что есть искусство? В большей части оно есть средство отражения построенного в жизни мировоззрения. Ясно, что старая академия была результатом и училищем такового. В ней обучался человек и получал средства не для того, чтобы остаться с ними в полной свободе, этого никогда не может быть.

Все средства он получал такие только, которыми можно выразить существующее мировоззрение, ибо все средства произошли от мировоззрения. Если же один из учащихся сумеет отвергнуть их и указать на новые, то горе ему. Следовательно, мнимая свобода его творчеств по-за пределами училища остается только той свободой и формой того творчества, которое бы выражало живущее мировоззрение. Отсюда вопрос о творчестве раскрывается в очень интересный ответ его научаемости, именно: всякая творческая форма уже устанавливается системой мировоззрения.

(Напечатать об этих моих исследованиях не удастся, т.к. бумага занята исследованием о раскрытии суздальских икон, см. «Художественную жизнь»).

Почему принцип свободных государственных художественных мастерских не выдержал критики и должен был замениться обязательством и дисциплиною? Это явление происходит от того, что в нас уже существует начало нового мировоззрения искусства; но это еще смутно. Произошла перегруппировка; свободные мастерские образовали кольцо под видом «специальных мастерских», второе кольцо «общезивописное»; остальное — испытательные. Смысл — изучение фабричного или научного познания сил материалов и т.д. Главное — оборудовать учащегося всеми средствами знания и опыта для того, чтобы он мог после «свободно творить»; но тут ясно, что при этом построении и эти средства ничего ему не дадут, ибо нет ответа, во что и что творить; уяснены ли те системы, во что воплотятся новые гармонии материалов? Вот самый главный вопрос. Ибо последнее возможно тогда, когда уже ясно мировоззрение, т.е. установленная система, которая должна заполниться телом, сделанным средствами, данными училищем, что неясно современности. Но ведь оно их само пока (не знает), следовательно, пусто. «Нужно уберечь учащегося, чтобы он не был «маленьким Кончаловским, Машковым» в Москве, а в Витебске «крошкой Пикассо, Сезанном». Но в Москве, как нарочно или по необходимости, учащиеся опять поставлены так, что после прохождения всех дисциплин попадают в специальные, т.е. к тому же Кончаловскому, Машкову, и опять — начали за здоровье, кончили за упокой. Но зато это уже беспартийно, никаких направлений нет, есть научное фабричное прохождение натюрмортов без всякого взгляда и отношения, ибо каждый взгляд уже партиен. Упущено главное — мировоззрение, забыто про то, что все от него рождается, забыто, что мировоззрение есть реальный мир расплывшейся системы форм, что каждое воззрение требует соответствующего

щие материалы и средства, почему каждая эпоха имеет новую форму. Нелепость и боязнь, чтобы учащиеся не были «маленькими Удальцовыми или Родченко-Древиными», — полный абсурд. Это равносильно тому, если бы вожди политическо-экономической жизни стремились, чтобы отстранить все учение и мировоззрение Карла Маркса и других деятелей от постижения масс, чтобы не было «маленьких Марксов».

В искусстве происходит то же самое, что и во всей политическо-экономической жизни. В первой четверти нашего века произошли большие сдвиги. Кубизм — это не простая безделушка, обслуживающая мещанскую сутолоку, это целое мировоззрение, уже имеющее за собой целый ряд научных исследований. Разве это не партия, проведшая в жизнь свое отношение к вещи, а футуризм разве не мировоззрение? Даже т. Луначарский признал их полезными в пролетарской культуре, называя их просто «новаторскими». Разве Сезанн и Ван Гог не установили известного мироотношения? Отсюда следует, что если мы будем изучать все партии или отдельные единицы, то это не значит, что учащийся будет «маленьким Сезанном или Пикассо». Важно изучить все моменты, касающиеся и других возможностей последних изысканий. (Всякий живописец есть уже ученый, а его произведение разве не книга <?>) Важно изучить системы их, ибо отныне мы продолжим совершенство. И вот когда мы приходим к слову «проведем», начинается острая, напряженная партийность. И в данный момент искусство нового мировоззрения хочет установить форму, например архитектуру современной живописи в широком смысле слова. Мировоззрение это нужно изучить, ибо в нем уже средство.

Быть ли греками в нашем времени или же мы установим свою форму <?> Мы или они — строители новых сооружений нашей современности <?>

О гармонии, создании вещи и власти ритма НАД ХУДОЖНИКОМ

«Я — искусство — прежде всего свободно, куда хочу — полечу, передо мною все равны, лишь бы в этом равенстве я нашло свое эстетическое, моральное, религиозное, историческое или другое содержание и смысл. Для меня не может быть ограничений и границ; я без времени и чисел; я свободнее в своих творениях, чем ветер; я одинаково прекрасно и все формы всех времен будут прекрасны, как только я коснусь их, и мой художник не похож на вас, ограниченных свободой <в свободе?> системою и вечным стремлением к совершенству форм технической жизни. Вы никогда не можете быть такими гибкими, как он; вы смертельны <смертны?>, мой же художник не знает современности, для него нет <ни> времени, ни чисел, он свободен и сегодня живет в совершенствах прошлой вашей жизни так же, как и сегодняшних. Вам только сегодняшнее принадлежит, для него все; для него нет ничтожного ни в чем, стоит ему коснуться и воплотить меня, как вещи становятся равноценными во всех эпохах вашего времени. Я — искусство вечной или безвечной гармонии миров вещей — освобождаю из мрака времени убитые вами вещи событий, возвращаю им жизнь в моей бесконечной гармонии. Таково мое действие, в котором нет ни совершенства, ни культуры, ни силы».

Но так ли? Прежде всего — чем является гармония? Есть ли это действие или бездействие? Уже ясен ответ, что гармония — результат действия, образующего тело, а раз это действие, то, очевидно, его движение находится в бесконечном изменении, а всякое изменение есть новое созвучие, произошедшее от нового соотношения между собою, что создало образ.

Соотношение явилось через систему построения, ибо иначе не может вывиться (материя), звук в гармонию.

Ясно отсюда, что искусство и его художник во власти систем конструкций и законов, ибо все это он сам есть, он есть действие или он совокупность действия миллионов единиц построенного организма как вечно изменяющейся гармонии.

И вот тот, кто постиг новое соотношение звуков или тел, стремится построить мир в этой новой гармонии соотношений; эта гармония соотношений материалов, выражающихся в вещах, что называем утилитарным <и>, и будет гармонией мира. Это стремление настолько сильно, что никакое гонение и преследование сложителей новой гармонии тел не сможет уничтожить его.

ЕСЛИ

Если армия была нужна для победы над белыми, то теперь нужна для победы над культурой белых.

* * *

Если армия нужна для битвы с трудом, то нужна дивизия творцов форм, во что выльется труд.

* * *

Если армия труда нужна для завоевания материала, то нужен корпус для (завоевания) станков производства.

* * *

Если нужны станки производства, то нужно знать, что они будут производить.

* * *

Если мы воскресим станки производства, остывшие перед революцией, они воскресят нам культуру дореволюционную.

* * *

Если новаторы экономических харчевых благ воскресят белые булки и распределят их поровну, то мы должны создать новую архитектуру культуры. От первого мы будем в теле, а от второго духовны и динамичны.

* * *

Если новаторы экономических харчевых благ ищут культуры — пролетарской, коммунистической, общечеловеческой, то мы поможем найти ее.

* * *

Если новаторы экономических харчевых благ подняли красное знамя, предвещающее катастрофу старой системы жизни, (то) мы подняли красный семафор, указывающий катастрофу старой культуре вообще и искусству.

* * *

Если новаторы экономических харчевых благ стоят у рукояти своих систем, делая жизнь, то новаторы искусств должны стать у рукояти культуры этой жизни.

* * *

Если убить новаторов искусства — убить архитектурную форму современности.

* * *

Если новаторы экономических харчевых систем победили белый экономизм, мы победим белую культуру.

* * *

Если вожди современного просвещения ищут культуры нового из образований староваторов и новаторов, — значит, не нашли нового мировоззрения.

* * *

Найти мировоззрение — значит, найти культуру. Никогда новую культуру нельзя образовать сочетания двух мировоззрений — таковая культура будет бесплодной.

ИГОРЬ
ГЕРАСИМОВИЧ
ТЕРЕНТЬЕВ 1892 — 1937

АЛЕКСЕЮ КРУЧЕНЫХ

Крученых ай кваканье
Ай наплевать мне на сковородке
Футуризма как они
Лица льстят от икотки
Скварятся и футуреют
Лица роз ожирение
Плюньте юньте по юнице
По улице в пуговицы
За угол в забор
Бейте медью с отпрыгом
Рабиндра Нат Тагор
1918

ЮСЬ

Апухтин над рифмой плакал
А я когда мне скучно
Любую сажаю на кол
И от веселья скрючен
Продолжаю размахивать руками

Дышу отчаянно верчусь
И пока мечусь
Смеюсь у вообще юсь.
<1918>

КРУЧЕНЫХ
(анал 1918 г.)

Вы не проморгали
Когда я натужился
Взять балтийскую ноту
Передернулись ваши брюки
Вот новое льют заворот
Щенок не любит купаться
Кто пишет давнописью
А я делаю на сцене
И то и другое
Срам на экране и
Бегу опропастью кы
Столбовой книге
Обострять отношения с вами
<1919>

17 ЕРУНДОВЫХ ОРУДИЙ. Когда нет ошибки, ничего нет

Дети часто спотыкаются; они же превосходно танцуют. А н т и о х .

Ум заставляет отдельные чувства уступать друг другу и тем он добивается решения всех вопросов по большинству голосов; но когда от этого подымает тошнить, — выходит произвол уха (в поэзии), глаза (в живописи) и начинается искусство, где все возможные противоречия имеют почетное место:

сыр бледный покойник
на зелени съедобен и пахуч!

Кто может сомневаться, что нелепость, чепуха, голое чудо, последствия творчества!

Но не так легко обмануть самого себя и ускорить случай ошибки: только **механические**, (а не идеологические) способы во власти художника и тут **мастерство, т.е. умение ошибаться**, для поэта означает — думать ухом, а не головой. Не правда ли!

Антиномии звука и мысли в поэзии не существует: слово означает то, что оно звучит.

Фауст пытался в Евангелии заменить «слово» — «разумом»; здесь, кроме нахальства, обычное невежество людей, которые на язык смотрят как на лопату...

Впрочем, практический язык действительно самая небрежливая лохань, но законы его обратны законам поэзии. Вот они раз и навсегда:

Законы практического языка.

1) Похожезвучащие слова могут иметь непохожий смысл.

2) Разнозвучащие — один смысл.

3) Любое слово может иметь какой угодно смысл.

4) Любое слово не имеет никакого смысла.

Примеры: 1) Бисмарк (собачья кличка). 2) Полдень и 12 час. дня. 3) Осел или мама (по-грузински значит — папа). 4) Любое слово, которого не знает говорящий или слушающий.

Законы поэтической речи.

Слова похожие по звуку имеют в поэзии похожий смысл.

Примеры: город — гордый, горшок — гершуни, запах — папаха, творчество — творог. У Пушкина Татьяна в начале говорит о своей влюбленности так:

Мне тошно милая моя
Я плакать, я рыдать готова,

а в конце романа, говоря о том же, она повторяет ту же звучащую суть влюбленной:

всю эту ветошь маскарада.

(Мой приятель уверял, что, когда он влюблен, его поташнивает).

Если вслушаться в слова: гений, снег, нега, странность, постоянство, приволье, лень, вдохновение..., слова, которыми восклицаются, желая характеризовать «настроение» «Евгенина», станет несомненно, что они вызваны звуковым гипнозом: Евгений Онегин, Татьяна, Ольга, Ленский!

На этом же построены русские загадки;

Всех одеваю, сама **голая** (иголка)
Черный конь прыгает в огонь (кочерга).

Предчувствуя значение звука в поэзии, многие любители потрудились над составлением словаря рифм Пушкина, Тютчева и друг. Они не знали, что может быть открыт словарь не только рифмующихся, но и всех вообще слов, которые встречаются у поэта:

(Евг. Онег. гл. I стр. XIX)
«все те же **ль вы**, иные девы,
сменив, не заменили вас...»

А дальше поэт, слуховое воображение которого поражено словом «львы», рыкает и ворчит: «**узрюли** русской Терпсихоры...», «устремив разочарованный лорнет...», «безмолвно буду я зевать...»

А в то время, как представляется этот «светский лев», вся XX стр. изображает зверинец, где балерина Истомина, после слов «**партер**... кипит», — неизбежно превращена в **пантеру**;

«И вдруг прыжок, и вдруг летит...

.....

И быстрой ножкой ножку бьет...»

Мало того: отдельные буквы, — не только слова, — говорят о поэте более откровенно, чем всякая биография. Буква «**Б**» у Пушкина:

«Я был от балов без ума!»

Первая глава переполнена словом «блистать»: обожатель, богини, балет, бокалов, бобровый, боливар, хлебник, в бумажном колпаке, — весь «бум» бального Петербурга,

где, может быть, родились вы

Или блистали мой читатель...»

Я не буду настаивать на том, что «узрюли» означает — «ноздри льва» — может быть это «глазища»..., но произносительный пафос этого слова, одинаковый почти у всех чтецов, доказывает основную правильность догадки: торжественный зверь смотрит, раздувая ноздри...

Поэтический словарь (внешний вид которого может быть то же, что у практического словаря, изданного академией наук) есть работа творческая, т.е. малоубедительная для глухих...

Это не ключ к пониманию поэзии: это **отмычка**, потому что всякая красота есть **красота со взломом**... В этой же книге, говоря о «17-ти ерундовых орудиях», я дам краткое описание набора творческих закорюк.

* * *

Зная закон поэтического языка, никто не усомнится, что всякий поэт есть поэт «заумный».

Пользуясь обычными словами, Пушкин превращает «ветошь» в «тошноту», «партер» в «пантеру», создает «заумные» слова вроде «узрюли», «мокужон» (Евг. Онег. гл. I стр. XII, стрч. 1: «как рано мог уж он тревожить...»)... И если бы этого не делал, то не только для футуристов, но и вообще не существовал!..

Стихи Крученых, Ильи Зданевича и мои производят странное впечатление: они до крайности непонятны!

Это ничего: обойдется!

Заумь переходит в зауряд и зауряд в заумь, все меняется на свете, а то, что мы ежеминутно теперь повторяем в простом разговоре, построено хуже самой тухлой маяковины: «не могу оторвать глаз», «потрясать душу», «сойти с ума» или «пьян как зюзя», «тарабарщина», «трын трава»... Кто знает, что такое — «зюзя».

Все это в свое время было сделано каким-нибудь Каменским и вошло в обиход так прочно потому, что дурные примеры заразительны.

Круг влияния заумной поэзии растет медленно и тем лучше для всех!

Наша поэзия отлична как:

Упражнение голоса.

Материал для языкопытов.

Возможность случайного, механического, ошибочного (т.е. творческого) обретения новых слов.

Отдых утомленного мудреца, заумная поэзия чувственна, как все бессловесные.

Способ отмежеваться от прошляков.

Сгущенный вывод всей новейшей теотики стиха.

Удобрение языка (заумь — гниение звука — лучшее условие для произрастания мысли).

Новая школа для художника — только неиспытанный наркоз. Но не следует бояться такого слова: самое «естественное» дело — удобрение земли, уваживание — тот же наркоз (кстати, и слова похожие...)

Культурное воздвигание поэзии требует перегиба теории.

Каждый художник принужден учиться до полного невежества: открытия бывают там, где начинается дуракаваляние! Ритм! Ритм! Ритм!

Обрубленные носилки, старая карета, колесница — арба или еще гекзаметрическая кабыла Пегас, доскакававшаяся до ям—ба... совсем не похожи на трамвай!

Средства передвижения много влияют на ритмическую природу стиха.

И не только в быстроте дело: абсолютной быстроты еще не найдено. Дело в остановках ежеминутных (трам.), замедлениях порывных (аэроплан)... дело в размерности по секундам!

Только в прозе было возможно такое головокружительное разнообразие ритма, которое дает хотяба..... Илья Зданевич!

Равное или симметричное распределение слогов по строчкам — психология пешехода.

Пушкинский ямб **вприпрыжку**, конечно, лучше еле волочащего ноги «свободного» стиха наших цимбалистов, но знаменитые «ускорения» и «замедления» ямба (Андрей Белый) теперь такое же мальчишество, как раньше был еще более знаменитый «рубленный» ямб.

Размышления С. Боброва, почерпнутые из превосходной книжки Божидара, вносят паразитный дух в новую поэзию, которая совсем не ищет «метрического свидетельства»... Все эти «трехдольные паузники», сосущие мраморную муху Брюсова, к делу не относятся.

Чем проза отличается от стихов!

Созвучия? «Я вышла замуж, вы должны?»

Уже 6 лет поэзия уходит от классического жужжания к разнообразному построению букв по контрасту звука.

Все Маяковские, например, тоскуют по словам: «борщ» и «сволочь»! Вот вам созвучия!

Безгармонно?

Тропы? Т.е. попросту название вещей не своими именами? Старо, как «кошечка»! Уитмен делал стихи из одного перечисления предметов и это была поэзия без единого эпитета, без метафор, без желания символизироваться перед зеркальным шкафом!

Довольно! Пошел к чорту!

Примите за единицу счета не слог, а целое слово, т.е. ряд букв, написанных слитно, и тогда все недоразумения пропадают...

Вот простейший пример:

1 1 1 1
Приду вчетыре сказала Мария

1

1. Восемь. 2.

1

Девять. 1.

1

Десять. 3.

(Это же стихотворение можно прочесть иначе).

На каждую строчку приходится по 4 секундных удара и на каждое слово (это не всегда) по одному. В первой строчке нет пауз; во второй на паузу приходится один удар вначале и два в конце; в третьей строке — 0—1, в четвертой — 0—3, потому что пауза в конце предыдущей строки естественно заслушивается как пауза перед началом следующей и тем убыстряет ее движение.

Так слова соединяются в строчки, которые в стихе — на положении музыкального такта.

Строчки могут и не быть уравнены по числу ударов (у Маяковского они почти везде одинаковы): тогда соотношение цифр делается более сложным, но все же закон секундного уравнивания остается в силе.

Разбор более сложных примеров потом!

Разработанная теория музыкального счета приложима к стихам во многих подробностях.

Все сказанное здесь об ошибке, мастерстве, звуке, ритме и проч. ляжет в основу будущей школы поэзии, уже пришедшей под 41⁰ (Тифлис) на смену футуризма.

Название этой школы **ТАБАК** (т.е. — Табу, цветная легенда, популярный наркоз, предмет первой необходимости и яд. Сравни: «твое дело табак» и «не по носу табак»).

Футуризм подготовил возможность импровизации: он требовал очень многого от читателя и ничего от писателя: **ограничения** возрастом («дети пишут лучше»), умом («безумец — учитель»), образованием («дикарство — благодать») — все опровергнуто футуристами! Но они еще не опровергли самих себя: так и стоят за—я—канные и за—все—канные—

Я гений Игорь Северянин,

Я Маяковский Владимир,

Я поставщик слюны аппетит,

(Крученных)

Я президент флюидов.

(Терентьев)

**ДОЛОЙ АВТОРОВ!
НАДО СКАЗАТЬ ЧУЖОЕ СЛОВО
УЗАКОНИТЬ ПЛАГИАТ
ТАБАК**

**АЛЕКСАНДР
ВАСИЛЬЕВИЧ
ТУФАНОВ 1886 — 1939**



ТРЕПЕТ МОЛЧАНИЯ

Незнакомке

Приник к лазури жаворонок песней,
фонтан истомой охрусталенных волос;
Нарцисс ушел, любуясь, в мир свой тесный,
прильнув к ручью из поцелуйных рос.

Молчит в надморье челн мой безвесельный,
не расплещу очарования веслом:
в следах от весел далью колыбельной
цветов так много в море унесло!..

Молчит зари сиянье, утра трепет,
в лазури взора май горит и не горит.
В поэте вечен первый детский лепет,
хотя во сне «люблю» он часто говорит.

СОНЕТ ПОЭТУ-СИМВОЛИСТУ

О, кондор, царь из башни бирюзовой,
в пустыне опаленный пилигрим,
земных страстей в лазури легкий дым,
в лесном отгуле перезвон лиловый,

стремленьем к Солнцу юный, вечно-новый, —
с размаха падай к отблескам земным:
от них, от них путь к далям голубым;
лети к сиянью Солнца сквозь оковы;

разбрызгав стены башни голубой,
будь метеором... поджигай собой,
и вновь... о, вновь в мучительном томленьи

взлетай с земли все выше и гори,
чтоб в мигах алых, сквозь вино в паденьи
испытть пред смертью жгучий луч зари.

В ЛЕСУ

Живу я в тереме зеленом
на берегу ручья,
молчанье — в сердце опаленном
от лунного луча.

Мне нравится в тиши вечерней
в лесу сказать: люблю;
цветет от эха путь из терний,
пока его ловлю.

Люблю предчувствие — мгновенье,
за мигом — новый миг;
к созвездью Лиры устремленье
бессмертно, путь велик...

А если солнце в свете красном
планетам скажет — нет,
сгорю я в Сириусе страстном:
звезд белых я поэт.

ТУФАНИАНА

Баллада

По склонам спящего вулкана,
как заковчезившийся Ной,
бежит к жасминам и лианам
морьяк: вверху в маяк цветной
страну с лиловою весной
увидел он при звездном пеньи
своей царицы неземной
и *понял, понял: был он тенью.*

Страна над туфом — Туфаньяна —
пристальцу кажется двойной
в подводном лике океана;
и он разбрызганной волной
дышал, дышал в чаще лесной
среди магнолий, пальм, с сиренью
в душе безумной и немой
и *понял, понял: был он тенью.*

Покрыв себя листом банана,
он к ночи в дом вернулся свой.
В долине помнили, что рано
тогда морьяк гнал свет дневной;
зловещ был факел тот ночной,
погасший в бурю, при смятении,
когда стоял он под луной
и *понял, понял: был он тенью.*

Envoi.

О, корабли! сгубил вас зной
страны подземного горенья,
морьяк убит был тишиной
и *понял, понял: был он тенью.*

ОСЕННИЙ ПОДСНЕЖНИК

Сноу шайле шуут шипиш сноу
Сноуишип ниип нейчар снее
Шалью белоснежною все солнце
Снова до весенних зорь закрыто

Снаасноо снууснее снии
Сноуисон снууснее снууз
Сосны цепенеют и синицы
Ночью как монахини без весен

Снууз снippet сноумаяв соуль
Соосомбар саайт интайм спринг

ЮНЬ ПРИХВОЁННАЯ

Прихвоили просади алейные
Юни неумолчной солнцелейной
Тени заручейные
Бродят ветровейные
Над душою в саване мертвейном

Юнь ловэмь всинись порхнись с смешинками
Заплами всю темь над грустью мшёнй
С песней лётсветлинками
И родись былинкою
Во всеможье вереньем заженной

МЯНЬ

Над мутью мачта в небо хмарное
Из фиолетовой тиши
Глядит на просини янтарные
И онемевшую заширь

А за плотиной тайны талые
Дождем желтеют золотым
Но к мачте вздохами усталыми
Ползет голубо-алый тын

Тью мооз масмааст теймооль мармееннар
Мосмииль монкмеет миньмаан митмоош
Байбеент бербеенг бенбиит бинбиильбенк
Небелье в барке бытия

В АЛЛЕЕ в тенях внешних соответствий
Я с солнцелейным отблеском брожу
С стремленьем у костра зеленого погреться
И перейти последнюю между

Да... у костра... о свейлей веень
Киньгублюй вгоньвий вьютронь
Сеень солонь лястреппреень
Вихрелей Лица Огонь.

Лийли журкап пламя лёвни
Скоро скоро смермежным
Полотно вселенной в дровни
Сложил я — хмельный — в разгул волны

СВОЙ ДОМ

Подходит на улицах до заката
к красоте под траурной тафтой.

*(Богата лазурь в дымно-тающих снах,
мечтой пробужденных в ее волнах).*

По стенам от них чужие тени,
как маски, кривляясь, ползут.

*(Олени в надморье к сиянью зари
везут, когда тени зажгут фонари).*

Почему же сами не стучат они в двери?
в ночных шорохах молчанье говорит.

*(Не верит им сердце, но дятлом стучит,
горит. Огневые журчат уже ручьи...)*

Примерное вскрытие содержания для сегодняшнего дня.

Свой дом — потусторонняя красота, разбрызганная мечтой, бирюзовой волной неба по земле в красивых ликах.

Красота на земле — в эмоции поэта.

Чтобы собрать, он подходит на улицах до захода солнца.

Другое поэтическое «Я» видит в этом расцвет лазури, расцвет души, в волнах которой мечта пробуждает сны, быстро исчезающие, как далекие облачка в жаркий день.

Но тени их тел, маски, им чужие (в телах нет чистой платоновой идеи любви), ползут, кривляясь, и искажают идею.

Эти тени вечером зажигают фонари на улицах и без солнца ищут сами себя, т.е. тела проституток.

Олени увозят поэта в надморье к сиянью вечерней зари, чтобы продлить день.

Наступает ночь — палач любви современной динамичной души и быстрого сердца. Одиночество в течение нескольких часов убивает Красоту. Раздаются голоса молчания; в них поэт слышит вопрос: почему символы, отблески разбрызганной Красоты, сами не стучат в дверь. Пробуждается ненависть.

Сердце, как дятел, стучит в сознание и убивает воспоминания о словах, пластически не закрепленных.

Пламя в виде огненных ручьев поджигает построенный за день дом, и свой дом сгорает задолго до восхода утренней звезды, одинокой красавицы Венеры.

РИТМИКА И МЕТРИКА ЧАСТУШЕК

ПРИ НАПЕВНОМ СТРОЕ^а

(Архангельская и Костромская губернии)

Новые песни в самом народе всего менее известны под именем частушек. Их называют: деревенскими, коротенькими, припевками (в Смоленской губ.), трясогузками, прищелчками, сбирушками, вертушками, набирушками, пригудками (в Саратовской губ.), прибаутками (в Калужской и Тульской) и страданиями (от слова «страдать» в значении «любить»); в Вологодской губ. их прежде называли «парными», во время игр; «парочками», на посиделках; в Калужской и Тульской их называют еще ихахошками (от особого припева: и-ха-хо-ха); в Нижегородской губ. они носят название тартыхных.

Песни эти называются новыми, хотя старые их записи, как пишет академик А.И. Соболевский («Великорусские народные песни», т. VII, стр. 1—3), «относятся еще к XVIII стол.», приводя из ч. III «Собрания разных песен» (изд. 1783 г.) следующую «частушку»:

Около бабушки хожу,
И я речечку прошу.

Ах, как бабушка скупа!
Ах, как редечка горька!

Кроме того, в том же VII томе Акад. А.И. Соболевский проводит песни (№№ 209, 226, 227, 228, 229, и 234), которые по своему метрическому строению должны быть отнесены к частушкам, если не принимать во внимание мелодий, под которые они выполнялись.

Приведу для примера одну из них:
На Дурасихе реке
Ехал милый в дойнике,
Ложкой воду отливает,
А лопатой парусит (№ 234).

И если изучать частушки по записям при произнесении, и если считать их в силу этого за песенки-четверостишия из 4-х-стопных хореев (хорей — стопа из двух слогов, с ударением на 1-ом слоге: лóж-кой во-ду о́т-ли-ва-ет...), тогда и солдатские песни времен Суворова, приводимые в «Собрании разных песен» (издание 1783 г.), следует тоже называть частушками, и частушка будет уже песня не новая.

При подобном подходе к частушкам мы вынуждены будем и припевы свату в виде шуточной импровизации, в свадебном ритуале XVIII века, тоже отнести к частушкам:

Как на свате-то штаны
После деда сатаны,
Как на свате-то шапченка
После дядюшки чертенка.

Подобный подход к частушкам совершенно неправильный. У самого создателя этих песен — народа еще не произошло отделения стихотворного текста от музыкального; никогда частушек не произносят на посиделках, как стихи; их всегда поют под гармонику^б — «тальянку», поэтому и изучать их надо только в пении. Только при подобном изучении и возможно с точностью определить все их значение в метрико-ритмическом отношении, т.е. как эти песни технически построены.^в Изучение же одного отдельного текста, т.е. частушки, обеззвученной застывшими письменными образами, привело исследователей в этнографический тупик. Просматривая всю литературу о частушках за последние 60 лет, невольно остановишься на работе А. Балова («Этнографическое обозрение» 1897 г., № 2), который вполне основательно сетует, что собиратели этнографических материалов, обращая внимание на записывание эпических песен, былин, причетов и старинных «протяжных» лирических песен, совершенно игнорировали «припевки», а если и «записывали», то только для курьеза — для того, чтобы «доказать» ими якобы падение русской песни.

Поэтому и неудивительно, что в литературе установился взгляд, будто все частушки представляют из себя бессмысленный рифмованный набор слов, что они «стоят ниже всякой критики» и не могут иметь никакого значения не только для историка народной литературы, но и для исследователя этнографа». Находя этот взгляд неосновательным, сам автор делает характерное указание, что наряду с припевками, лишенными почти всякого смысла, встречается множество, верно характеризующих народную жизнь, т.е. и сам автор исходит из этнографической точки зрения.

А между тем, еще в 1872 г. Н.И. Костомаров писал^г: «видимая бессмыслица для нас иногда не бывает лишена смысла», предупреждая, что не следует пренебрегать песнями новейшего склада. В 1893 г. В.Н. Перетц в своем труде — «Современная народная песня» — говорил: «Мы полагаем, что при изучении народной поэзии важно обращать внимание не столько на мотивы, поражающие чувство исследователя, сколько на имеющие наибольшее распространение среди целого народа», и, при группировке песен, сделал указание на частушки, как на экспромты нового происхождения. А до этого за частушками даже не признавали права на самостоятельное место среди народных песен, считая их «обрывками больших песен».^а

Эти графические задания заставляли исследователей искать в частушках «уяснения бытовой и нравственной стороны жизни»,^е причем некоторые из них даже писали о «долге» пред народом и «расплате» путем освобождения его от частушек,^ж другие определяли их как «густую атмосферу любовной страсти и как плод главным обра-

зом женского пола», а третьи пробовали подойти к техническому исполнению частушки, делая указания на рифмы, но высказывали сожаление, что «звучность мешает смыслу».³

Затем следует сказать, что и самые записи частушек были крайне несовершенны; так, например, тот же Балов приводит частушку в следующем виде, называя ее *двустийшной*:

Подкошенная травинушка не может расцвести,
Обещанная девушка не может быть в чести,

тогда как она типичная 4-стишная.

Приступая, после краткого критического обзора литературы о частушках, к их анализу со стороны метрико-ритмической, не могу не напомнить здесь прекрасного места из статьи Гоголя «О малороссийских песнях».

«Песня сочиняется», писал он, «в вихре, в забвении, когда душа звучит и все члены, разрушая равнодушное, обыкновенное положение, становятся свободнее, руки вольно вскидываются на воздух и дикие волны веселья уносят его от всего... оттого поэзия в песнях неуловима, очаровательна, грациозна, как музыка. Поэзия мыслей более доступна каждому, нежели поэзия звуков, или лучше сказать поэзия поэзии».²

Вот почему, когда один из исследователей, В. Чернышев услышал: «шел кокушак на рубашку», «из ее бела лица выступала рубета», «она клала во студенышко», и попросил певцов объяснить непонятные слова, они ответили: «не знаем. Так в песне поется!» Народ поэзию звуков ставит выше поэзии мыслей, но только до сих пор исследователи избегали записывать частушки, «смысл которых понять трудно», и в моем распоряжении имеется пока очень небольшой отдел подобных частушек, записанных мною в Архангельской, Вологодской и Костромской губ., в 1919—1921 гг. Привожу для образца одну из них, так как слова песен у Чернышева взяты не из частушек:

Мы, колежемки, кофты носим,
По неделе есть не просим;
Скоро юбочки сошьем,
Тогда в Германию пойдем.
(Арх. губ. Мез. у.)

Приведенные факты позволяют нам сделать заключение, что народной песне присущ непосредственный лиризм, как пляске дикарей вокруг костров и радению хлыстов, и что лиризм этот не всегда прикладной, и они же подтверждают известное мнение академ. А.Н. Веселовского, что «язык народной поэзии наполнился иероглифами, понятными не столько образно, сколько музыкально, не столько представляющими, сколько настраивающими»³ т.е. образ в народной поэзии совершает эволюцию к созвучию.

Итак, мы не будем обеззвучивать частушек и станем изучать их только в пении, примыкая тем самым к новейшей филологии (*Ohrenphilologie*) Э. Сиверса⁴, изучающего произнесенные тексты, с тем только различием, что, вместо произнесенного, мы берем *пропетый* текст. В этом отношении мы становимся тоже на правильный путь: «для правильного понимания всякого народного размера необходимо знание соответствующего напева», писал еще акад. Ф.Е. Корш в работе «О русском народном стихосложении».⁵ К тому же в пропетом тексте перед нами выступают с особенной яркостью новые элементы стиха — согласные звуки (фонемы); «в пении, чтении нараспев отражается идеальный фонетический облик каждого слова, совершенно не зависящий от правописания».¹

Остановимся прежде всего на мелодии, исполняемой на гармонике.

Известно, что наши старые народные песни опирались на *естественный* звуко-ряд, а современная музыка опирается на звуко-ряд *искусственный*, на гамму. Естественные натуральные тоны придавали русской песне характер архаический, чуждый культурному человеку, но свойственный всем народам, мало затронутым культурой — славянам, баскам (в Бретани) и древним грекам, пока песня последних не подверглась солидной и обстоятельной обработке при Аристоксене (ученике Аристотеля). Этот архаизм полон особенной неизгладимой прелести. На строй народной песни

у нас повлияли церковные лады, перешедшие через Византию от древних греков. И в то время, как в основу темперованного (уравненного) строя положена гамма из пяти целых тонов и двух полутонов, размещенных в строго определенном порядке — 2 целых тона, 1 полутона, 3 целых, 1 полутона — народ наш до сих пор не знал этих *искусственных* звукорядов; он пел в натуральных тонах, *поет и частушки в натуральных тонах*, правда, под аккомпанимент гармонике, построенной на звукоряде *искусственном*.

Мелодия, исполняемая на гармонике, не изменяется; наш народ, подобно древним грекам и древним арабиянам, а также современным персианам и туркам, сочиняет стихи, распевая их под *готовую* мелодию. Его стихи говорят музыкой. Таким образом, наша частушка, как и древнейшая поэзия, имеет песенный склад, и для понимания песенного склада необходимо обратиться к поэзии древних греков.

По определению древнего Аристоксена, *ритм состоит в ясном для слушателя расчленении времени, занимаемого поэтическим или музыкальным произведением искусства*. Ритм возможен лишь там, где есть движение, и если время, наполняемое этим движением, разлагается на такие ощутимые части, в последовании которых замечается определенный порядок. В поэзии ритму подлежат слова, в музыке — звуки, в пляске телодвижения, причем самое движение составляет как бы материал, а ритм представляет собой упорядочивающий, формальный элемент, нечто совершенно независимое от сущности слова, звука и телодвижения. Поэзия, музыка и орхестика суть искусства, представляющие идею красоты в последовательности движений относительно времени. А так как слово утратило долготу и краткость слогов, то в современной поэтической речи ритм не есть необходимая принадлежность. Но частушки, как и поэзия греков, представляют *песенную* поэзию, и поэтому склад (*метр*) определяется складом музыкальным, т.е. *метрику* частушек мы будем рассматривать, как *часть* ритмики, обнимающую приложение законов ритма специально к звукам речи.

В основание ритмического измерения древние принимали продолжительность выговора краткой гласной — моры (*chronos protos*). Это первое основное время — *chronos protos* — представляло некоторый определенный по длительности короткий звук, а долгие составлялись путем сложения *двух chronos protos*.

У нас пению частушки обыкновенно предшествует мелодия без слов, состоящая из 8-ми четырехзвучий; каждое 4-звучие берется в двух рядах клавиш. Звуки все равны по длительности, и каждые 2 из них — одному тону песенной речи, одной единице времени. Затем следуют: 1) пение первого музыкального предложения (двух стихов), 2) опять несколько измененная, мелодия на гармонике в 16 *chronos protos*, и 3) конец частушки (2 стиха) — 2-ое муз. предложение.

Таким образом, мелодия частушки в ритмическом отношении представляет из себя 32 *chronos protos*.

Итак, в натуральных тонах под ту же мелодию исполняется частушка, причем, если в ней 32 слова (в 4 стихах), то каждый слог падает на один звук мелодии, а если слогов меньше, например:

В рицьке тоненькой ледок,
Водица непротоцьная,
Неужели с миленьким
Розлука виковицьная,

тогда последний слог 2-го стиха удлиняется на одну единицу времени (на один *chronos protos*), и частушка исполняется так:

В рицьке тоненькой ледок во-
дица непротецьная-а и т.д.

Возьмем еще одну из частушек, сочиненную не совсем складно, и посмотрим на ее ритмический строй:

Ты, капуста моя,
Мелкорубленая,
Ктора девушка полюбит,
Та напудренная (Арханг. губ.)

Обозначим краткие слоги знаком \cup , а долгие (соединение двух кратких) знаком \perp , тогда данная частушка уложится в следующую схему:

\cup	\cup		\perp		\cup	\cup		\perp	
\cup	\cup		\perp		\cup	\cup		\perp	
\cup	\cup	\cup		\cup	\cup	\cup	\cup		\cup
\cup	\cup		\perp		\cup	\cup		\perp	

Даже и в этом случае певцы не выходят из рамки 32, и некоторые слоги тянут в течение 2 единиц времени.

Обследовав частушки всевозможных сборников, я позволяю себе установить следующий закон: 1) *Каждую из частушек в ритмическом отношении следует считать равною 32 chronos protos.*

Частушка при исполнении разбивается на два музыкальных предложения (по 2 строчки в каждом), каждое предложение состоит из 4 колен (по 2 в строчке), каждое колено из 2 тактов.

При этих законах деление частушек на 8-ми, 6, 4 и 2-стишные отпадает: 8 стихов представляют 2 частушки, а 2 стиха — частушку, в которой 1 музыкальное предложение играется без слов.

Подобно древней поэзии, и наша частушка имеет вступление (анакрузу), выходящее за ритмические рамки, в виде:

Эх! Ух! и т.п.

Эх... Раскатилися лимоны
По чистому полюшку,
Нам не нужны миллионы
За гульбу, за волюшку.

(Арх. г. Мез. у.)

Схема:

\perp	...	\cup	\cup	т	\cup	\cup	\cup	м		\cup
		\cup	\cup	т	\cup	\cup	\cup	к	\perp	у
		\cup	\cup	н	\cup	\cup	\cup		\cup	\cup
		\cup	\cup	б	\cup	\cup	\cup	к	\perp	у*

Часто лишний слог: Ух! и заканчивает частушку. Так как у древних греков текст заранее предназначался для музыки, то и у них допускались подобные же вольности, с расчетом на то, что музыка скроет их.

Таково ритмическое строение частушки. Теперь посмотрим, как форма (*ритм*) проявляет себя на материи, на песенной речи (*метре*).

По словам Квинтилиана, поэтическая речь не укладывалась в такт; не было тактов в греко-латинском количественном стихосложении. Известно, что основой древне-классического стихосложения служила заключенная в строгие метрические рамки мелодическая последовательность долгих и коротких звуков речи. Когда в греческом и латинском языках постепенно стала утрачиваться разница между долготой и краткостью слогов и принцип ударяемости стал вытеснять количественное по времени протяжение слогов, — метрическая система мало-помалу уступила место тонической. В то же время утрачивалась древняя форма, как связующее начало стиха, на смену которой начиналось зарождение нового элемента стихотворной речи уже на гармонической основе, на принципе созвучности частей отдельных стихов. Так

* В схеме отмечены согласные при ударных гласных.

стали возникать ассонансы, аллитерации, повторы, рифмы, причем последние явились, как 2-ые голоса, дополняющие первые, для связывания мелодии двух стихов общей гармонией.

Наша частушка укладывается в такты благодаря введению долгих и кратких слогов, причем долгота слога отличается от долготы древних *подвижностью*; один и тот же гласный звук может быть и долгим и кратким, в зависимости от разбивки 2 строк на 4 такта. Для установления размера, которым пишутся частушки, возьмем наиболее простую частушку:

Сыграй, сыграй, гармонь моя.
 Сегодня тихая заря,
 Сегодня тихая заря —
 Услышит милая моя
 (Арх. губ.. Холм. у.)

Схема:

У	У́	У	У́	У	У́	У	У́
У	У́	У	У́	У	У́	У	У́
У	У́	У	У́	У	У́	У	У́
У	У́	У	У́	У	У́	У	У́

На каждый звук падает по одному слогу, следовательно, в такте 4 слога, равных по длительности, т.е. две стопы по 2 слова в каждой. Такая стопа из 2 кратких слогов называлась *пиррихием*; соединение 2 пиррихий называлось *дипиррихием* (прокелевсматик), а вообще называлось *диподией*, и если обратиться к частушке:

Ты, капуста моя...

то мы формулируем еще один закон так:

Усеченная на один слог диподия вызывает увеличение длительности слога на один chronos protos.

Таким образом, в *метрическом* отношении частушка имеет *строение пиррихическое*.

К музыкальному (пиррихическому) ритму гармоника присоединяется еще 2-й музыкальный ритм, ритм пения. Посмотрим, что происходит с метром (с песенною речью), благодаря ритму, в частушке «Сыграй, сыграй, гармонь моя...»

Не увеличивая длительности слогов, певцы делают ударение на слогах — грай, грай. Такие ударяемые части у греков назывались тезисами, а неударяемые — арсисами. Из ударяемых один пелся с особенным напряжением и назывался *ритмическим иктом*.

Запишем схему частушки «Сыграй, сыграй...», отметив тезисы согласными звуками:

У	р	У	р	У	У	У	У	
У	г г	У	т т	У	У	У	р р	
У	г	У	м	У	У	У		
У	л	У	м	У	У	У	┘	а

Таким образом, песенные ударения делают ясным расчленение времени, и ритм как закон (*regula*) проявляет себя на материи (метра) тем, что выдвигает на первый план в частушке *согласные* звуки, в определенной их связи и порядке, что, как известно, составляет основной закон художественного восприятия (*чувство связи и порядка* в организации материала).

Вопрос о значении этих согласных звуков, организуемых в виде аккордов: р—г—г—л и т.д., еще совершенно не разработан; он находится в связи с вопросом о происхождении языка. Небольшая работа имеется у Вундта, который на звуки человеческой речи смотрел, как на уподобительные жесты.⁶ Работая над частушками, японскими ономастопэтиками и производя наблюдения над языковыми явлениями английского, китайского, русского, древне-еврейского и арабийского языков, я установил 20 законов, определяющих функции согласных звуков, но материал этот в данную статью войти не может.⁷

Мне остается еще коснуться вопроса о содержании частушек.

Общая схема народных песен по акад. А.И. Веселовскому — в содержательном параллелизме, путем сопоставления двух мотивов по категории движения, действия.⁸ Подобная схема применима и к некоторой части частушек. Пример:

Печка топится, не топится,
Кудряный дым идет, —
Милый любит и не любит,
Только славушку ведет.
(Арх. губ., Холм. у.)

Здесь сопоставлены 2 мотива по категории движения.

Но за последние годы стало наблюдаться в частушках устранение этого сопоставления, и народ наш свое самоощущение жизни в движении передает уже другими приемами, выдвигая при пении нажимные согласные.

Пример:

Милая отрадная ле-
жит в гробу нарядная
На платочке два орла да
От любви померла.
(Костр. губ., Гал. у.)*

Схема:

м	У	У	У	У	У	У		У
ж	У	б	У	У	У	а	⊥	а
н	У	т	У	У	У	л		У
У	У	б	У	У	У	л	⊥	а...

В приведенной частушке уже нет сопоставления 2 мотивов, но самоощущение передается в движении, действии.

С частушками при пении происходит то же, что с ариями и песнями в опере: слова трудно различимы, поэтому я, не имея фонографа, пробовал заполнять схему одними нажимными согласными, а тексты частушек записывал после пения. Это мне дало тоже богатый материал для изучения природы согласных.

Опубликовывая некоторые выводы из своего труда о частушках, скажу в заключение, что частушка представляет из себя высшую ступень в развитии русской песни: во-первых, лиризм в ней бурный, непосредственный, а не прикладной, как в других песнях и стихах, с их угнетающими аффектами; во-вторых, она вся подчинена музыкальному ритму и имеет значение больше музыкальное, чем поэтическое, и, в-третьих, ее музыкальный ритм, проявляясь на метре, выдвигает новый элемент стиха — согласный звук — и игнорирует развитие таких старых элементов, как рифма (соединение созвучных по внешности, но различных по содержанию слов).

В звуковой композиции частушек есть единство, один прием вызывает другой, ему соответствующий, есть внутренняя взаимная обусловленность всех приемов, т.е. в их композиции есть *стиль*, а связь и порядок в организации материала делают частушки *художественными*.

* Запись сделана по ритмической схеме, в пении, а не по стихам.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ^o Статья составлена по докладу «Ритмика, метрика и тематика частушек при напевном строе», прочитанному 20 апреля т.г. в заседании этнографического отд. Академии Наук. Выражаю свою глубокую признательность: Акад. В.Н. Перетцу и С.Ф. Ольденбургу, Д.А. Золотареву за участие в обсуждении доклада, а также: 1) А.Н. Попову, Г. Шергину и И. А. Федорушковой, предоставившим мне сборники частушек Архангельской губ., 2) бывш. регенту Ник. Подворья за ноты частушек, старинных свадебных и др. песен Архангельской губ., 3) учителям Тимошину, Откупщикову, Качерину, записывавшим для меня частушки в Мезенском, Кемском и Холмогорском уездах. Архангельской губ., 4) моим ученикам — слуш. Галичских Общеобразовательных Курсов (в Костромской губ.), записавшим частушки в 22 волостях Галичского уезда в 1921 г. и 5) студентам Петр. Института Живого Слова, давшим музыкальные иллюстрации к докладу по моим нотам.
- ⁶ Гармоника изобретена в 1829 г. в Дамиане (Вене); она ведет свое происхождение от китайского ченга, губной гармоники.
- ⁸ Недаром в старинной песне пели: «Без музыки, без дуды идут ноги не туды», считая музык. ритм необходимою принадлежностью песен.
- [†] Н.И. Костомаров, *Собрание сочинений*, т. V, стр. 532—534.
- [^] *Записки Акад. Наук*, № 4, стр. 146, Прибавление к XXXVII т., работа проф. Потетни.
- ⁹ *Русск. Богатство*, 1902 г., № 12.
- ^ж И.Я. Львов. «Новое время — новые песни», Устюг, 1891 г.
- ³ *Этнограф. Обзорение*. 1910 г., № 3—4, Е.Н. Елеонская, «Страдания».
- ^и Проф. Щерба, «Русские гласные в качественном и количественном отношении», стр. 95.
- ^и Не балет, а искусство Айседоры и Ирмы Дункан, наряду с «задумаем» и музыкой — близки к природе и развертывают красоту движения во *временной* последовательности, причем в искусстве Дункан *самое движение* служит материалом.

ПРИМЕЧАНИЯ РЕДАКЦИИ

Опубл. в: *Красный журнал для всех*: ежемесячный художественный, литературный, общественно-экономический и научно-популярный журнал (Л., 1922—1925), № 7—8, 1923.

К сожалению, не удалось обнаружить статью Туфанова «Метрика, ритмика и инструментовка народных частушек», опубликованную в *Известиях архангельского общества изучения Русского Севера*, 1—2, 1919, по-видимому, первую его работу о частушках.

По этой же теме см. статью Н. Трубецкого «О метрике частушек» (*Версты*, 2, 1927; ст. перепечатана в кн. *Избранные труды по филологии*, М., Прогресс, 1987, стр. 371—390). В этой статье Трубецкой тоже говорит о Ф.Е. Корше. Он пишет о нем, как о единственном ученом, интересовавшемся не только «метрикой письменной литературы», но и «древнегреческой квантитативной метрикой» (долготой и краткостью слогов).

¹ Белорецкий Г., «Заводская поэзия». *Русское богатство*, 12, 1902 (стр. 39).

² Гоголь Н., «О малороссийских песнях» (1833), *Полное собрание сочинений*, 8, М., АН СССР, 1952 (стр. 95). Можно утверждать, что Туфанов цитирует по статье Л. Якубинского «О звуках стихотворного языка» (*Сборники по теории поэтического языка*, 1, 1916, стр. 29—30 или *Поэтика*, Пг, 1919, стр. 49), поскольку он делает те же самые пропуски. Следовательно, небезынтересно привести заключение Якубинского: «...в стих. яз. мышлении звуки всплывают в светлое поле сознания; в связи с этим возникает эмоциональное к ним отношение, которое в свою очередь влечет установление известной зависимости между — содержанием — стихотворения и его звуками; последнему способствуют также выразительные движения органов речи» (стр. 49).

³ Цитата из статьи «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля», *Собрание сочинений*, 1, Спб, изд. имп. АН (стр. 168). Как и высказывание Гоголя, Туфанов приводит эту фразу Веселовского не по первоисточнику, а по статье О. Брика «Звуковые повторы», которая также была напечатана в *Сборниках по теории поэтического языка*, 2, 1917 (стр. 24) и в *Поэтике*, Пг, 1919 (стр. 58).

⁴ Сиверс Э. (Sievers E.) (1850—1932). Туфанов ссылается на книгу *Rhythmisch-Melodische Studien*, Heidelberg, 1912, о которой В. Шкловский говорит в статье «О ритмико-мелодических опытах проф. Сиверса» (снова из *Сборников по теории поэтического языка*, 2, 1917, стр. 87—94). Речь идет о необходимости создать «филологию слуха и речи» взамен «зрительной» филологии.

⁵ Корш Ф.Е., *О Русском народном стихосложении*, 1 (былины), Спб, 1897 (стр. 1—2).

⁶ О Вундте см. прим. 25 к статье «Освобождение жизни и поэзии от литературы» (в приложении).

⁷ Этот материал войдет в предисловие к книге *К зауми* (1924) «Заумие». Об этом см. также статью Е. Поливанова «По поводу — звуковых жестов — японского языка» (снова в *Сборниках по теории поэтического языка*, 1, Пг, 1916).

⁸ Точная цитата из вышеуказанной статьи (см. прим. 3): «Итак параллелизм покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия, как признака волевой жизнедеятельности» (стр. 131).

ОСВОБОЖДЕНИЕ ЖИЗНИ И ИСКУССТВА
ОТ ЛИТЕРАТУРЫ¹

1

Жизнь есть нечто — движущееся, эволюирующее, становящееся, крылатое, ускользающее, неустойчивое, непрерывное, тягучее, вырывающееся и творящее вечно новое, непредвидимое; — огнезарные вихри, в которых душа нового человека

чувствует себя уже влажной, как в майское утро возврата к вечной юности, от приливающих юных сил.

Все течет, все изменяется, говорил еще древний Гераклит. Жизнь не знает возврата к прошлому; она подобна океану, говорил старец Зосима у Достоевского: надавишь в одном месте — в другом конце мира отдается; она подобна Гольфстрему², как поток: нет в ней ни прошлого, ни будущего, как в диалектическом процессе, а есть одна только прекрасная мгновенность, умирающая и воскресающая бесконечно. Прошлое всегда погружено в настоящее для каждого общества, для каждого индивидуума, с тем лишь различием, что в одном случае оно погружается, захватывая период с 3-го оледенения, а в другом — с Маркса, с Белинского, Пушкина и т.д., т.е. разница вся во времени, как *качественной* множественности. А будущее всегда соприкасается с настоящим, поскольку последнее вливается в него, само становясь при погружении прошедшим.

Такова сущность жизни, как диалектического процесса. Это вот и есть живая жизнь. И как в океане бывают приливы и отливы, так и в развитии человеческого духа, чем бы оно ни обуславливалось, бывают тоже свои приливы и отливы, теза и антитеза, вслед за которыми наступает синтез — *опрощение*.

Для иллюстрации возьмем примеры из истории.

Согласно заключению Н. Рожкова³, война 1812 г. в России имела три основных последствия: 1) развитие крестьянских и солдатских волнений, 2) мистицизм в верхах, перешедший к 20-м годам в политическую реакцию, и 3) пробуждение передовых сил русского общества, завершившееся 14-ым декабря 1825 г.

А началась она в атмосфере рабьей тишины в низах, «при легкомысленном бахвальстве петербургского общества» и страха пред неприятелем и крестьянским восстанием. Покорность — бунт; бахвальство, пиры — мистицизм; надежды на конституцию и 14 декабря, — все это звенья в триаде, одно другому противоположные: теза и антитеза.

Но эта война имела много и других последствий, помимо указанных Н. Рожковым. Она оторвала дворянина-помещика от петербургских канцелярий, «от насиженных поместий», а пахаря — от сохи, заставив их побывать даже в Париже, и пробудила, как и всякая другая война, *идеал бродячей жизни*.

Человек бродил с винтовкой по всей Европе, а потом, вернувшись домой, нашел, что его *прежнего* дома нет и что «по одному месту в реке нельзя проплыть дважды» (при бродячем идеале, несомненно воскресают и такие текучие мысли Гераклита).

Вот почему Пушкин, Лермонтов и герои их произведений были зажжены этим стремлением и немного позднее стали *искать* самих себя, т.е. тоже бродить.

Итак, тезу — общественный подъем в войну 1812 года сопровождала антитеза: 1) мистицизм и политическая реакция и 2) идеал бродячей жизни, приведший к индивидуализму и расцвету искусства, причем в самой антитезе — два противоположных звена: политическая реакция и подъем в искусстве (теза и антитеза).

А *опрощение* (синтез, 3-е звено) наступило к 50-м годам, как можно видеть из повести Л. Толстого «Казачи».

История Западной Европы нам дает тоже немало примеров, подтверждающих этот закон диалектического развития. В Швеции и в Норвегии в 80-х годах прошлого столетия был огромный общественный подъем, а затем, при наступившей после него реакции, — подъем и расцвет индивидуализма в искусстве: Гамсун⁴, Гейберг⁵, Седерберг⁶ и пр. Недаром сказано, что «когда гремят пушки, тогда музы молчат», и «Андре Шенье идет на гильотину».

У нас после революции 1905 г. наступили годы политической реакции, параллельно с которой начался расцвет индивидуализма, выразившийся в символическом творчестве. А 1914 год — начало войн и революций — знаменует собой общественно-культурный подъем и, одновременно с ним, реакцию в искусстве, реакцию против сложности символизма, с его утонченно-психологическими переживаниями и с задачами познания Платоновых идей при изысканной и сложной форме.

* См. Н. Рожков. Очерки из Русской Истории, II, изд. Богдановой, Петр., 1923.

Происходит как бы круговое взаимодействие жизни и искусства, укладывающееся в следующую схему:

	Теза	Антитеза	Синтез
Жизнь	подъем	реакция	} опрощение
Искусство	реакция	подъем	

Причем каждое звено, например, теза таит в себе, в свою очередь, два взаимно-проникающих и взаимно-противоположных начала — подъем в жизни и реакцию в искусстве, и наоборот; а синтез-опрощение переходит в новую тезу и т.д.

Интересный материал дают тоже и те периоды в истории, когда личность становится законом неогражденной, т.е. в удельный период нашей Руси и в периоды гражданских войн.

И наконец, вернемся к нашему искусству за последнее 25-летие. Не подлежит сомнению в настоящее время, что символизм оставил глубокие следы в развитии искусства Европы и вызвал огромную литературу. Символизм был не только школой, но и мирозерцанием, следы которого живы и по настоящее время. Опираясь на эстетику Шопенгауэра⁷ и на учение Потебни⁸ о символах, противопоставляя форму и содержание, символизм у нас в России вложил максимум содержания в творчество, ставя задачами его «познание Платоновых идей». Дальше в содержании идти было некуда. После такого подъема реакция была неизбежна, реакция против сложности приемов (аналогий, соответствий и др.), против сложности творческих процессов («безвольное созерцание») личности, объявившей себя существом иных миров (см. «Весы» и др. символ, журналы).

Это было время, когда литература поглотила и искусство и жизнь, совершенно удалив человека от природы и объявив природу только «отблеском иного» («Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis»⁹), сквозь который, однако можно было проходить, но опять-таки «для познания потустороннего мира» (см. журнал «Весы»).

Мы знаем, что в Западной Европе, футурист Мариурти¹⁰ вышел из студии символиста Малларме; знаем, что в Англии после символизма явилась школа имэджинистов — Эзра Паунд¹¹ и др.

И у нас в это время на смену общественной реакции уже надвигался новый общественный подъем, и параллельно с ним, реакция в искусстве. Как только загрохотали пушки, символист Федор Сологуб покинул всю свою сложность и начал писать *простые* военные стихи¹². Мы ничего не говорим об их «содержании», темах и мотивах, а лишь о форме.

И надо полагать, Федору Сологубу, как чуткому барометру, принадлежит честь быть первым барабанщиком в неизбежно наступившей реакции искусства.

С тех пор в символизме наступила дифференциация. Он распался прежде всего на две ветви: одна — в сторону образности, другая — в сторону «музыкальности». И коль скоро символисты ставили форму выше содержания, то футуризм (музыкальная ветвь) надо считать в генетической преемственности наиболее естественной реакцией.

А вторая ветвь реакции представлена у нас чрезвычайно разнообразно: сюда вошли и акмеисты, объявившие в лице Анны Ахматовой — «Я научилась просто, мудро жить»¹³; и имажинисты, слившиеся с революцией и «социализмом» (Есенин) и объявившие искусство *статичным*, а образ — материалом поэзии, а также и все прочие группы, возникающие и по сие время, с призывом к образности, к понятности, к пропаганде, агитации и прочим прикладным целям.

Помимо того, естественно, возникают еще группы, генетически, с *формальной стороны*, уже не связанные с символическим прошлым, но представляющие тоже *реакцию*, только не против сложности символизма, а против усложнения жизни; сюда следует отнести, например, сциентизм¹⁵, а также другие намечающиеся группы с призывом к классицизму¹⁶ и др. Здесь уже несомненно, что творческие процессы протекают внутри одного звена триады, т.е. бытие определяет сознание в сторону отрицания, ведет к бунту против сегодняшней реальности и к стремлению — быть ближе к каналам Марса, а также к Пушкину и Лермонтову.

Проанализировать эти течения, возникающие внутри одного звена триады, т.е. именно как продукт *данной* общественной формации, было бы тоже чрезвычайно интересно: сюда вошли бы и Аполлон Коринфский¹⁷, выступивший одновременно с Бальмонтом, и Садофьев¹⁸, Гастев¹⁹ и мн. др., но в задачи нашей работы входит другая цель. Мы берем тех, кого определяет не только «состояние производительных сил *данной* общественной формации», а также — Пушкин, Фет, Айвазовский и т.д. Нам не важно уже то обстоятельство, что родило фетовскую лирику. Наше положение такое: допустим, что при развитии таланта Бальмонта его «сознание» определялось бытием; однако, Бальмонта не было бы в поэзии, *если бы* не было Фета, Шелли, Эдгара По. Я хочу сказать, что на текучем протяжении всей триады — социологическая теорема о «бытии» должна быть еще развита. Поясню еще примером. Полгода назад поэт-студент написал ямбическое четверостишие. Вчера он прочел исследования Андрея Белого о четырехстопном ямбе Пушкина и Тютчева²⁰ и, под влиянием идеи легкости и воздушности ритма — вследствие введения пиррихий у Тютчева, он написал второе четверостишие, но уже более совершенное. Получилось два бытия стихов. Форма 2-го бытия — более совершенная: ее определило *сознание* — научно-исследовательская работа Андрея Белого, сознание как-то тоже порожденное в объекте и в работе — *бытием*.

Вернемся теперь к тем школам в искусстве, которые имеют генетическую связь с предшествующими звеньями в триаде.

«Образной» ветви реакции мы уже коснулись. Обратимся ко второй ветви — «музыкальной», т.е. к «футуризму». Еще задолго до войны и в этом направлении стали намечаться два русла: с одной стороны, через «самовитое слово» — к заумию, т.е. к опрощению, к природе; сюда следует отнести Елену Гуро, Крученых и Велимира Хлебникова; а с другой стороны, через имажинизм, с его неизбежным следствием — свободным размером — к «строению жизни» при коммунистической платформе, т.е. второе русло превратилось в так называемый левый фронт (леф).

Таким образом, формальное начало, зародившееся в символизме и господствующее в поэтике современной эпохи, через группу «ЛЕФ»²¹ слилось с «содержанием» современной жизни и, по отношению к символизму, как к искусству, «ЛЕФ» представляет уже последнюю грань реакции в искусстве. «Леф» *не в тупик* пришел, а растворился в жизни, пропитанной *литературой*.

2

После всего сказанного перейдем теперь к вопросу об искажении жизни и искусства «литературой».

В трудах проф. Овсяннико-Куликовского²² мы находим деление искусств на две категории: искусства образные и лирические. В первую категорию он относит: поэзию (образную), скульптуру, рисунок и живопись, а во вторую — поэзию лирическую, песню, музыку, архитектуру и танцы. Под образом он понимает любое представление, если оно является способом создания и выражения мысли. И работа мысли, орудующая понятиями, дает речь прозаическую.

Хотя к поэтическому образу можно подойти еще и как к средству усиления впечатлений, однако, для нас по существу не будет разницы, поэтому мы будем исходить из определения Овсяннико-Куликовского.

Таким образом, по Овсяннико-Куликовскому мы вправе не только поэзию (образную), но живопись и скульптуру отнести к «образному мышлению», имеющему «литературное значение».

Дача, нарисованная художником, статуя Венеры, стихи поэтов и рассказ о том, как медведь, желая согнать муху со лба спящего человека, разбил ему голову камнем, — рассказ наводящий *на мысль* о вреде и опасности глупости — все это следует отнести к образному мышлению. И он, несомненно, прав. Картины Айвазовского, Репина, Шишкина, потому и нравятся публике, что вызывают представление приятного, «эстетического». Но как бы мастерски ни нарисовал художник, например, поцелуи, и как бы ни описал их Лев Толстой, однако, познание это будет относительным, и самого ощущения поцелуя ни зрителю, ни читателю они не дают. Это все-таки театр, и зритель не отождествит иллюзии с физиологическим восприятием. Мы не заметили на вы-

ставке в Академии Художеств²³ юношей и девушек, с румянцем на щеках и с бьющимся сердцем созерцающих картины так называемых правых художников.

Вот почему мы вправе сделать вывод, что современная живопись, образная поэзия и скульптура, давая одни представления и отношения между вещами и наводя на мысли, совершенно не способны дать ощущение *жизни в движении*, т.е. они превратились в *литературу* и стали искусствами статическими.

Обратимся теперь ко второй категории искусств по Овсяннику-Куликовскому.

Он говорит, что словесная лирика основана на действии гармонического ритма на человеческую душу, который слагается из внешнего элемента, звукового, ритма языка, и из внутреннего, психологического, ритма, «тех мыслей, чувств, настроений, которые вызываются в нашем сознании значениями слов»*.

Для дальнейшего анализа возьмем лирические стихи: Тютчева «Тени сизые сменились» и Лермонтова «Белеет парус одинокий». Что дают читателю эти классические образы лирики?

Сумеречное, томное настроение души — в одном образце, и воображаемый «покой» ее в неясных стремлениях и мечтах в неведомой дали — в другом образце. Почему читатель испытывает это сумеречное настроение, — ни Овсяннику-Куликовскому, ни все другие теоретики не дают прямого ответа, считая этот вопрос «трудным и сложным» и относя, вместе с тем, причину воздействия целиком на счет «значения слов»*.

Было время, когда в искусстве форму противопоставляли содержанию, но эволюция в сторону звуковой композиции в поэзии неизбежно выдвинула формальный принцип — противопоставление материала и приема. Однако, психологическая сторона художественного восприятия как там, так и здесь все-таки выдвигает вопросы: как и что? В самом деле, нельзя же на вопрос — что дано живописной композицией группы «Зорвед» — отвечать: ничего. Это «ничего» порождено в атмосфере борьбы с «предметностью», оно отвечает на вопрос: что *изображено?* и имеет ввиду обывательские искания дач, рож, кустов и т.д.; оно нужно сегодняшнему дню, а что же ответить завтра, когда самая борьба остынет и когда зритель или читатель скажет: я хочу *воздействия* на меня, хочу восприятия произведений живописной композиции, материальной культуры, супрематизма, кубизма, футуризма, конструктивизма, экспрессионизма, заумия и пр. новых течений — укажите пути подхода.

И тогда инстинкт войны, присущий в биологическом порядке каждому человеку, каждому художнику, — подскажет ему итти по линии наименьшего сопротивления, т.е. он станет *объяснять приемы творчества и средства восприятия*.

Так всегда было и так всегда будет. Так было с импрессионистами в свое время, с символистами и др. школами.

И как только художник встанет на путь синтеза, так перед ним откроются две дороги: или путь «беллетристики» Овсянника-Куликовского и имажинистов о «чарующем влиянии» по законам, «нам неведомым»; или путь научно-исследовательский для установления *телеологизма* того или иного *материала* художественного творчества, вступить на который делал попытку Велимир Хлебников.

Искусство в своей дифференциации пришло к синтезу — опрощение; звук, цвет, движение, шум, линия — вот его материал, а не образ (в широком смысле), наводящий на *мысли*.

Со времени ледниковых периодов в течение 25-ти тысяч лет, в связи с развитием производственных отношений в человеческом обществе, «слово стало ярлыком на отношениях» между вещами и вытеснило постепенно человеческую речь, как пение из членораздельных звуков.

И. Гейгер²⁴, основатель влиятельной школы в языкознании, пишет о происхождении языка:

«Если мы рассмотрим снова все громадное значение всех исследованных нами понятий, то увидим, что в начальной стадии, все они сводятся к очень ограниченному кругу человеческих движений. Этим и объясняется тот факт, что понятия предметов внешней природы складываются таким удивительным окольным путем из наблюдений

* Проф. Д.Н. Овсянник-Куликовский. *Теория поэзии и прозы*. М., 1914, стр. 40.

над человеческой деятельностью. Поэтому, дерево есть нечто 'облупленное', земля — 'растертое', растущий на ней зерновой хлеб — 'вышелушенное'».

И надо полагать, поэтому, что фонема на первичной стадии развития языка была именно «уподобительным жестом» (Вундт²⁵) разного рода деятельности, разного рода движений, и вместе с тем вызывала и сама те же ощущения, имея как бы функцию: вызывать ощущения движений, но только слово, как представление отношений между вещами, вытеснило ее. Теперь же наступает эпоха воскрешения этих функций и устранения слова, как материала искусства.

Остановимся еще раз на современном искусстве и на том его элементе, который наиболее ярко укладывается в слово «литература».

Итак, рассказ о медведе, наводящий на мысль, — «услужливый дурак опаснее врага» — есть образ и представляет общий интерес, а потому имеет литературное значение.

Стихи, не порвавшие со словом, тоже наводят на мысли и даже, по уверению московских имажинистов, делают жизнь статичной; они, несомненно, имеют литературное значение.

Скульптура, архитектура, живопись — все эти воспроизведения* дач, рыб, курьлиц, лошадей, студентов («С мировой скорбью на лице» и с «Теориями прибавочной ценности» в руке), портреты политических деятелей (с открытым ртом) и пр. и пр. ничего общего с искусством новым не имеют. Известно, когда-то Герцен, либеральный интеллигент, при встрече кареты с Иверской божьей матерью на улицах Москвы, изощряя себя в остроумии, писал: все есть — и карета, и «кучер с незамерзающей головой, и лакей на запятках», но нет самого главного — «самой Иверской божьей матери»; то же самое можно сказать и обозревая Выставку в Академии Художеств в отделе художников, не порвавших с предметностью: все есть — и дачки, и рожи, и рыбы, и березы... но нет самого главного, самой божьей матери — природы, самой жизни.

А в жизни этой люди дома строят похожими на свайные постройки, выпячивая сваи в виде колонн у храмов наружу. Рыбы, кусты, море и горе — все на полотнах лежит под углом в 180° и дает зрительную литературу. Рожи рисуют тоже под углом в 180°, не показывая затылков, а иногда одни затылки и спины, без лица. Можно на картине наклонить ветви дерева и подписать «Ветер», но ведь это же будет познание относительное, а не абсолютное, оно не дает ощущения ветра подобному тому, как не дают романы и повести вздоха влюбленных и зубного скрежета Отелло. Все подменено представлением и превратилось в литературу, назначение которой — не давать ничего реального и переживать (слово, которого так не любил Л. Толстой, сопоставляя его со словом пережевывать) чужие воображаемые представления, т.е. то, что человек ставит перед собой, не ощущая самой реальности.

Искусство искажено литературой.

Не лучше обстоит дело и с жизнью, несмотря на то (а может быть, и потому), что она в известные периоды бывает в состоянии подъема.

В городах совершенно невозможно встретить человека, не зараженного литературным жестом. Женщины в 40 лет снимаются у фотографа «в облаках» и с обнаженными грудями и руками, чтобы «казаться» 18-ти летними; юноши пощупывают пушок на верхней губе, чтобы казаться старше; портнихи, начитавшись авантюрных романов, отвечают «по книжке» на признание влюбленных: «не знаю»; нэпманы, конкурируя в яствах один перед другим, стараются казаться богаче; не получают ученого пайка кажется умалением заслуг; петь русские песни под граммофон — кажется пивной; жить в бочке Диогена — значит опуститься, и наконец, выражаясь словами Ерошки из «Казанков» Л. Толстого, девушку поцеловать — кажется «грехом».

Вообще, нет в городской жизни, среди так называемой культурной публики, ни одного естественного жеста, а каждый надуман и автоматизирован, то есть и жизнь искажена литературой; человек утратил ее ощущение в процессе автоматизации, в соответствии с «бытием», протекающим под воспитывающим влиянием литературы. Таким образом, и выходит, что нарастание культурно-общественных достижений сопровождается литературной реакцией в искусстве; происходит нарастание статического Я засчет динамического.

* См. работы художников на Выставке Академии Художеств в тек. году.

Однако, в недрах этого диалектического процесса таятся элементы *опрощения*, которые дают начало новой жизни и новому искусству, при наступающем отливе общественности и приливе индивидуализма; из них второй снижается, а первый поднимается — к *природе*. В этом уравнивании и того и другого природой — синтез, рождающий из себя вновь и тезу и антитезу, в обратном порядке.

Нэп, как передышка, как «отступление в порядке» — уже есть реакция, сравнительно с предшествующим периодом, а Выставка в Академии Художеств с ее левым фронтом (ЛЕФ) — подъем, т.е. тоже передышка, но передышка от бывшей реакции в самом искусстве; и вместе с тем НЭП и ЛЕФ — теза и антитеза один другому.

И надо полагать, что мы живем накануне освобождения жизни и искусства от литературы. Надо научиться подходить ко всему проще.

Учиться, напр., в Академии Художеств необходимо: поиграть там в Рафаэля, Айвазовского, Шишкина и др., а по окончании, напр., наклеивать на доски: пробку, свитый канат, покрасить в белый и черный цвета, поставить лебедку... Такая композиция дает *ощущение барки*, литературные представления в ней отсутствуют, и нет данных для автоматизации, поэтому человек быстро научится *делать и видеть* эту барку в восприятии, ощущать ее, бунтуя на первых порах против лишения его возможности *легкого узнавания*.

Учиться надо затем «расширенному смотрению» под углом в 360°, и сочетанием аккордов красочных вызывать ощущение «Сестрорецка», ненависти, любви, но вне рамок предметности.

Учиться следует и филологии и философии и работать в мастерских слова, а затем, поиграв в Пушкина, Фета, Бальмонта и пр. поэтов, перейти к композиции фонической музыки из фонем человеческой речи и к другим ступеням безобразного творчества.

Здесь тоже нет «предметности» и литературы. В качестве примера воскрешения функций согласных фонем в результате своих четырехлетних изысканий я пришел к определению «Конституции Государственного Времени»; она отвечает на вопрос: что *делают* заумные стихи, а не что *изобразено в них?*

Скажу в заключение, что слово человеческое есть орудие развития мысли; оно находится в зависимости от развития органов артикуляции, поэтому ни обезьяны, ни лошади, ни птицы, ни растения — не думают; природа *не думает*.

А при *опрощении* мы уходим к ней, недумавшей, и уходим, конечно, *без слов*. С словами «земля не примет». И поэтому материалом лирики может быть только звук человеческой речи; природа любит, живет, замирает, вновь оживает, выбрасывает только *жесты*. Мы соединяемся с ней, имея в звуке жест. Недаром при зарождении речи в ледниковые периоды звук человеческой речи был только жестом. Нам остается только воскресить утраченную им функцию — вызывать ощущения движений.

ПРИМЕЧАНИЯ

Опубл. в: *Красный студент*, 7—8, 1923, стр. 7—12.

- ¹ Статья приводится с примечанием редакции: «Помещая эту статью представителя одного из Петроградских модификаций футуризма и отвлечении «левого фронта» в искусстве (впрочем, журнал Маяковского «Леф» оторвался от нее) — «группы Зорвед», редакция ни в коей мере не берет на себя ответственности за идеи и манеру их выражать автора статьи; особенно за своеобразную «диалектику» 1-й части и «опрошенское» заключение. Редакция хочет лишь: как дать высказаться интересной художественной группе, так и познакомить читателей с одним из преломлений (м.б., извращений) идей «левого фронта», которому будет посвящена в следующем № особая статья. Ред.»
- ² По всей видимости, намек на кн. М. Гершензона *Гольфстрем*, М., Шиповник, 1922, в которой о Гераклите можно прочесть следующее: «Он учил, что в мире нет ничего постоянного, что Абсолютное не есть какая-либо субстанция или сила, остающаяся неизменной в разновидности явлений: абсолютно в мире, по его учению, только чистое движение; оно одно есть сущность вещей и тождественно в них. Кроме движения нет ничего; оно творит из себя все по внутренней необходимости и только меняется в своих проявлениях. В мире нет неподвижности и покоя, но все движется, все течет, ничто не пребывает; бытие — ничто иное, как движение» (стр. 11—12).
- ³ Историк Рожков Н.А. (1868—1927). Имеется в виду глава «Двенадцатый год в его влиянии на современное ему русское общество», *Из русской истории*, 2, Пг., 1923 (стр. 46—67).
- ⁴ О К. Гамсуне см. кн. Д. Шарыпкина *Скандинавская литература в России*, Л., Наука, 1980.
- ⁵ Гейберг Г.Э. (Heiberg) (1857—1928), норвежский драматург и критик. *Собрание сочинений*, 1—2, М., 1911.
- ⁶ Содерберг Я. (Soderberg) (1869—1944), шведский писатель и критик. Его новеллы были опубликованы в *Северных сборниках*, кн. 5, Спб., 1908.
- ⁷ О Шопенгауэре и символизме см. книгу Эллиса *Русские символисты*, М., Мусагет, 1910.

⁸ Потенбня А. *Из лекций по теории словесности*, Харьков, 1894; *О некоторых символах в славянской народной поэзии*, Харьков, 1914. Весьма вероятно, что Туфанов имеет в виду книгу *Мысль и язык* (Спб., 1862), т.к. В. Шкловский, с которым поэт был знаком и которого часто цитировал в своих статьях, говорит об этой книге в сб. *Поэтика* (Пг., 1919).

⁹ Заключительная сцена пьесы *Фауст Гёте*:
Chorus mysticus — Alles Vergängliche,
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

Возможно, Туфанов основывает эту часть своей статьи на уже упоминавшейся книге Эллиса. В главе «О сущности символизма» он пишет: «Ту же глубокую идею находим мы еще раз повторенной и в заключительной сцене «Фауста», в словах Мистического Хора: «Alles Vergängliche, ist nur ein Gleichnis»; такова классическая формула В. Гёте. Знаменательно, насколько она совпадает во всем главном с учением А. Шопенгауера о созерцании, как о познании «идей» в объектах» (стр. 15).

¹⁰ По всей видимости, речь идет о Ф. Маринетти. О Маринетти в России см. Харджиев Н. «Веселые годы Маяковского» в кн. V. Majakovskij. *Memoirs and Essays*, Stockholm, 1975 (стр. 119); Markov V., *Russian Futurism: A History*, London, 1969 (стр. 147—163).

¹¹ Эзра Паунд (Ezra Loomis Pound) (1885—1972). О нем см. статью З. Венгеровой «Английские футуристы» (Стрелец, 1, 1915, стр. 93—94).

¹² Сологуб Ф., *Война*, изд. журн. «Отечество», 1915.

¹³ «Я научилась просто, мудро жить
Смотреть на небо и молиться богу (...)» Из сб. *Четки*, Спб., Гиперборей, 1914 (стр. 40—41).

¹⁴ «Будущее искусство расцветет в своих возможностях достижений как некий вселенский вертоград, где люди блаженно и мудро будут хороводно отдыхать под тенистыми ветвями одного преогромнейшего древа, имя которому социализм», С. Есенин, *Ключи Марии*, М., 1920 (стр. 28).

¹⁵ О сциентизме см. статью И. Поступальского «К вопросу о научной поэзии», *Печать и революции*, 2-3, 1929 (стр. 51—68).

¹⁶ См. декларацию группы классиков «Лирический круг» (1922) и, возможно, декларацию неоклассиков (1923). Обе декларации перепечатаны в книге *От символизма до «Октября»* (М., Новая Москва, 1924, стр. 238—247).

¹⁷ Коринфский Аполлон (1868—1937). Первый его сборник. Песни сердца (М., 1894), действительно вышел одновременно со сборником К. Бальмонта *Под северным небом* (Спб., 1894). Самый первый *Сборник стихотворений* (Ярославль, 1890) Бальмонта можно не принимать в расчет, поскольку, по словам Эллиса, он был «наполовину переводный и изъятый из обращения самим автором» (*Русские символисты*, стр. 52).

¹⁸ Садофьев И.И. (1889—1965), *Динамо-стихи*, Пг., Пролеткульт, 1918.

¹⁹ Гастев А.К. (1882—1941), *Поэзия рабочего удара*, Пг., 1918; *Пачка ордеров*, Рига, 1921.

²⁰ Белый А., «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» в кн. *Символизм*, М., Мусагет, 1910 (стр. 286—330). См. там же «Не пой, красавица, при мне...» (о Пушкине) (стр. 396—428).

²¹ В работах Туфанова встречаются два способа написания «ЛЕФ» — как большими, так и маленькими буквами.

²² О нем см. кн. Н. В. Осьмакова *Психологическое направление в русском литературоведении*. Д.Н. Овсяннико-Куликовский. М., Просвещение, 1981.

²³ См. выше статью «Обзор художественной жизни».

²⁴ Видимо, речь идет о Л. (а не И.) Гейгере, авторе книги *Ursprung und Entwicklung der menschlichen Sprache und Vernunft*, 1—2, 1868—1872. На русский язык переведена книга Гейгера: *Значение языка в истории развития человечества*, Одесса, 1897. Однако, фраза, процитированная Туфановым, взята не оттуда. Возможно, он позаимствовал ее из другой статьи, посвященной Гейгеру. О Гейгере см. А.Л. Погодин, *Вопросы теории и психологии творчества*, 4, Харьков, 1913 (стр. 481—487). Он пишет, например: «Язык, таким образом, возникает вследствие ассоциации этого сопроводительного звука (Begleitlaut) и известной мимики и жестикюляции (...)» (стр. 483). Или дальше: «Таким образом, мимика, сопровождаясь звуком, одновременно слуховое и зрительное впечатления, неразрывная ассоциация, устанавливающаяся между ними: вот что лежит в основании человеческой речи. (...) Ново в теории Гейгера лишь то значение, которое он приписывает первоначальным корням» (стр. 485).

²⁵ Вундт В. (1832—1920), *Очерки психологии*, М., 1912. О «звуковых жестах» см. стр. 260—264. См. также главу «Язык жестов и язык звуков» в кн. *Основания физиологической психологии*, М., 1880. (стр. 984—993) и книгу *Душа человека и животных*, Спб, 1866, в которой он пишет: «Язык есть всякое выражение чувств, представлений, понятий посредством движений» (т. 2, стр. 484). О нем см.: Кениг Э., В. Вундт. *Его философия и психология*. Спб, 1902 (с немецкого); Зелинский Ф., «Вильгельм Вундт и психология языка», *Вопросы философии и психологии*, 1 (стр. 553—567) и 2 (стр. 635—666), 1902; А. Погодин, *Вопросы теории и психологии творчества*, 4, Харьков, 1913 (стр. 538—544). См. также *Историю языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях*, 1, М., 1960 (стр. 68—86). См. прим. 39 к предисловию.

²⁶ Скорее всего, опечатка. По аналогии с фразой из статьи «Обзор художественной жизни»: «И все это «образное» крыло, с его (...), рыбами, шахматами, белыми и красными, горами, морями и цветами, представляет из себя застывшие эстетические феномены, похожие на искусственные цветы, правильно — «горы».

ЗАУМИЕ

I

Есть два вида лиризма: прикладной и непосредственный. Прикладной лиризм проявляется в усилении или ослаблении аффектов в поэзии, живописи и в прочих видах «образного мышления». В прикладной лирике, имеющей «литературное значение», поэты и художники ставят себе «задачи»: и «познание Платоновых идей», и «вычерпывание образа» и проч., а иные «твердят молитвы» «просто», чтоб вызывать любовные и т.п. томления; прикладной характер их лирики довольно точно выражен словами их критика Оскара Уайльда: «Найдите выражение для вашей печали, она станет вам дорога, найдите выражение для вашей радости, и экстаз усилится. Вам хочется полюбить, твердите молитвы любви, и они в вас вызовут любовное томление».

Правда, многие из них выдвигают на первый план звуковую сторону слов, с целью «выведения вещей из автоматизма их восприятия», но все же это — «цель», а сам по себе «звук» не служит у них материалом поэзии; искусство все-таки остается у них прикладным.

Но есть и другого рода лиризм, иногда бурный, иногда спокойный, всегда непосредственный, исходящий всегда от жизненного порыва; он не прикладной, а своего рода лиризм для лиризма. Сюда следует отнести бешеную пляску дикарей вокруг костров (корробори), «радения» русских хлыстов, пение частушек под «тальянку», исполнение «Ой, гуляй, гуляй, казак», в опере Римского-Корсакова «Майская ночь» и наконец «Заумие», «Расширенное Смотрение» у поэтов и художников.

Кроме того, и сама природа проявляет себя только «Заумным» лиризмом. Она не думает, а поет себе просто: цветами, сосновой пылью, журчанием ручья, птичьим гамом и прочими жестами. Материалом ее искусства служит само движение, как в оркестрике *Dunkan*. К такому же простому материалу за последние десятилетия идут и многие художники, которые, освободившись от предметности и образности, считают краску и звук (фонему) материалом нового искусства. Все эти течения рождены «гигиеной мира» — войной, которая пробудила в человеке: идеал б р о д я ч е й ж и з н и и стремление уйти к н е д у м а ю щ е й п р и р о д е .

Художник тоже ищет себя, т.е. тоже бродит, подобно Пушкиным и Лермонтовым после войны 1812 года, но упирается в тупик прикладного лиризма.

А между тем, сама природа и наш народ, никогда не порывающий связи с нею, указывают выход. Этот выход в лиризме непосредственном, заумном. Нашему народу свойственно ощущение жизни в движении, поэтому в стиле его песен господствовал прием психологического параллелизма, по признаку движения¹, и в эволюции приема у него, на смену параллелизму, идут аккорды согласных и гласных звуков (фонем) — при песенном произнесении частушек².

Вот почему, уходя к недумаящей природе, с самоощущением жизни в движении, я не могу оставить с л о в о и «предметность» в качестве материала искусства. Слово — застывший ярлык на отношениях между вещами, и ни один художественный п р и е м не вернет ему силы движения; не вернет он силы движения и предметности в живописи. Предметность и слово бессильны. Наши предшественники — Елена Гуро, Крученых и Хлебников через «воскрешение слова» шли к заумию, поэтому они не столько будетляне, сколько с т а н о в л я н е ³. Они становились, делались поэтами заумными, но не успели справиться с «накипами родного языка», по выражению Хлебникова. Морфемы слов «родного языка» и других языков флексирующей группы — переплелись, срослись, утратили равновесие, и в этих языках появилось «замирание морфологической делимости слов»⁴, акустические ощущения от них не вызывают определенных ощущений движения. Велемир Хлебников называл это накипами.

При уходе к недумаящей природе, после смерти Велемира Хлебникова, я пришел к наиболее простому материалу искусства. Материалом моего искусства служат произносительно-слуховые единицы языка, ф о н е м ы , состоящие из психически-живых элементов — к и н е м и а к у с м .

«Звук» речи сам по себе есть движение кинем и акусм, с параллельным им движением акустического ощущения; он также близок к природе, как музыкальный звук

и как жест в орхестике Isedora Duncan, где материалом искусства служит с а м о д в и ж е н и е , наполняющее время музыкального ритма.

После Хлебникова мне стало ясно, что при одних только лингвистических намеках о значении звуковой речи, вопрос остается неразрешимым; уже и у Хлебникова назревала мысль, что каждая из согласных фонем должна иметь определенную функцию, свою внутреннюю телеологическую структуру.

Вот почему в течение последних 4-х лет я задался целью — установить имманентный телеологизм фонем, т.е. определенную функцию для каждого «звука»: в ы з ы в а т ь о п р е д е л е н н ы е о щ у щ е н и я д в и ж е н и й .

Не «воскрешение слов», а воскрешение функций фонем — вот моя задача, завершившаяся открытием 20-ти неполных законов, названных мною «Конституцией Государства Времени». Эти мои законы о «звуковых лучах» вводят заумие уже в историю литературы, как бы канонизируют заумие, а сами мы из поэтов становимся уже композиторами фонической музыки.

II

Первым объектом для наблюдений я избрал основные, английские и китайские, морфемы.

Языкознание учит нас, что развитие звуковой формы идет от сложности к сокращению и упрощению звукового состава слов: утрачены, например, аспираты — kh, gh, th, dh, rh, bh, тяжелые в артикуляционном отношении и резкие в акустическом. Человечество идет к упрощению и облегчению артикуляции, путем смягчения, ассимиляции, выпадения согласных, превращения дифтонгов в простые гласные; оно идет к минимуму морфологических элементов, к упразднению окончаний, исчезновению архаических форм; оно перешло от музыкального ударения к выдохательному и к утрате долготы и краткости слогов.

Вот почему, при установлении телеологизма согласных фонем, я обратился к английскому языку, который, благодаря изолирующему строю, характеризуется утратой большинства падежных и глагольных окончаний, обнажением основных морфем с основными фонемами, тогда как звуковые комплексы индоевропейского праязыка, санскрита и древнегреческого изобиловали сложными kh, th, которых уже не было в иранских, латинском, славянских и германских языках, где kh перешло или в k или в x, rh в f, a k и z переходили в Г и Ж; где ai превратилось в E, ou в O и т.д.

Я не обратился и к языкам дикарей, потому что после работ В. Гумбольдта, Боппа, Як. Гримма, Г. Пауля, В. Вундта, Томсона и Бодуэн-де-Куртенэ, скажу я словами профессора Овсяннико-Куликовского: «Мы не имеем научных оснований предполагать, что в самых отдаленных фазисах первобытного языка действовали и творили какие-то особые силы и совершались процессы, нам неведомые, исчезнувшие на позднейших ступенях»⁵.

Установив 20 упомянутых законов, путем наблюдения над 1200 основными морфемами, главным образом, английского языка, я поверял их: 1) на фонетических явлениях семитских языков (как языков другой лингвистической семьи), 2) на звуковых жестах японского языка, 3) на некоторых английских предлогах и 4) на звуковых аккордах русских частушек⁶. Словарь из 1200 морфем, с присоединением китайских и русских, я назвал «Палитрой морфем», так как композиторы заумия могут пользоваться ими, как художники красками с своих палитр.

Собрав 1200 слов, не имеющих формальных морфем (флексий, суффиксов, приставок), я стал сосредоточиваться на основном согласном звуке (фонеме) каждого из них. Например: rang — обозначает томить, тоска, мучить, мука и т.д. Слово это односложное, с ударной гласной и основной согласной r; наблюдая и другие слова с этой фонемой, я постепенно подошел к определению основного психического сцепления этого звука с ощущением движения. Законы свои, из которых некоторые подтвердили законы Хлебникова, искавшего их только в языковых явлениях русского языка, я назвал законами неполными: иными они и быть не могут в текущем Государстве Времени у меня, ставшего Велемиром II-ым после смерти Велемира.

В процессе работы все звуки человеческой речи за период в 250.000 лет со времени 1-го оледенения на земном шаре через преломление в бушующем смятении моей жизни, силой творческого солнца разбились и слились с недвижимым образом ра-

дуги. В семь цветов солнечного спектра упали все времена развития звуков речи, семь категорий двигательных процессов совпали с семью цветами и с семью музыкальными тонами. Наиболее древнее происхождение имеют звуки m и n, соответствующие самому примитивному развитию органов артикуляции.

Привожу перечень семи времен, в порядке генетического происхождения согласных звуков.

1. Замкнутые движения (при звуковых жестах m и n).
2. Свободные около прикрытия: h, g.
3. Преграды (встречные движения): t, d.
4. Свободные около преград: (к,) p, b.
5. Круговые f, v.
6. Волновые: у неподвижной точки — r.
к подвижной — l.
7. Рассеянно-лучевые: z, ž, s, š (ts, tš, š t š. — дифтонги и пр.)

Теперь уже нет сомнения, что на заре зарождения языка, неандерталец, например, произносил звук b и передавал этим свое ощущение кругового движения вокруг огня (костра), при определенном радиусе приближения к нему⁷. А затем во время гроз, ливней, когда он лишался огня, с большим трудом добываемого, делясь своим горем с другими людьми, он произносил это b, вызывая представление движения огня, грозы, ветра и т.д., т.е. звук b имел функцию вызывать ощущение кругового движения вокруг костра. Но с развитием производственных отношений, человек научился впоследствии сравнивать, сопоставлять предметы и схватывать отношения между вещами; эти отношения между вещами вне двигательных процессов положили начало слову, которое стерло в веках все функции отдельных согласных звуков (фонем).

Воскрешение этих функций наиболее легко удастся при наблюдении языковых явлений английского языка. Для примера беру страницы из своей Палитры:

- take — держать, схватить.
- tail — хватать за хвост, косу, виньетка, заставка.
- tarn — топь.
- tenet — правило.
- tew — мешать, железная цепь.

* * *

Вся сила этих слов, состоящих из основных морфем без окончаний (формальных морфем), в звуке. Затормозив воспринимательный процесс при восприятии значений этих слов, — нетрудно понять, что все они имеют психическое сцепление с ощущением усиления преграды, вызывающей изменение направления.

В процессе заумного творчества и эти простые морфемы разрушаются и получают простые звуковые комплексы, осколки английских, китайских, русских и др. слов. Происходит, именно, своего рода «сошествие св. духа» (природы) на нас, и мы получаем дар говорить на всех языках. Вот образец музыкального произведения из английских морфем. Так как фоническая музыка равно «понятна» всем народам, я пользуюсь при творчестве транскрипционным научным письмом:

Весна

s'iin' soon siing s'eelf	s'ii selle s'iik signal	soong s'e seel' s'in'
l'ii l'eviš l'aa luglet	l'aak l'ajs'iin'l'uk l'aa vlil'iinled	
saas'iin' suuf siik	soo sajl'ens soon rosin	sacjset saablen
l'aadl'ubson sool'onse	l'iil'i l'aas'l'ub seerve seelib	

Чтобы облегчить восприятие «музыки» своим последователям, передам ее русскими графемами.

Весна

Сиинь соон сийй селле соонг се
Сиинг сеельф сиййк сигналъ сеель синь

Лийй левиш льяк льяйсиньялюк
Ляай луглет льяв лилийн лед

Соасиинь соо сайленс саайсед
Суут сиик соон росин сааблен

Ляадлюбсон лиилиляслалюб
Соолёнсе сеервесеелиб.

Как видит читатель, в данном музыкальном произведении вполне ясна связь и порядок в организации материала, т.е. оно художественное. Слов нет, а потому нет выдыхательных ударений; поэтому творческий акт вводит долготу (но долготу подвижную) слов для музыкального ударения; вводятся слоги в 2 *chronos protos* и в один. Стихи логические, причем первые 2 с базую впереди (2 долгих слога) — Ферекратов стих: из дактиля и трохея; а следующие два стиха — Аристофановские (дактиль и два трохея).

Несомненно, усмотреть здесь в о з в р а т а к 28-ми размерам древних греков все-таки нельзя, так как мы обогащены тысячелетним опытом, даем «стихи» заумные, а не «аристофановские». Перед читателем возникает тот же вопрос, как и перед композицией художника Матюшина и его группы: как подойти для восприятия? Чтобы ответить на этот вопрос, привожу свои 20 законов.

Неполное пространственно-образное воскрешение функций согласных фонем⁸.

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1. <i>m</i> имеет психическое сцепление с ощущением пространственно-замкнутого движения, свободного под покровом. | Прямь-седьмой луч. |
| 2. <i>n</i> — с ощущением преграды в замкнутом движении. | |
| 3. <i>h</i> имеет психическое сцепление с ощущением прикрытия и свободного движения: а) к центру и б) к прикрытию. | Скрут прямипятый луч. |
| 4. <i>g</i> — с ощущением хаотического вне прикрытия. | |
| 5. <i>t</i> имеет психическое сцепление с ощущением усиления преграды, вызывающей изменение направления. | Встречь-первый (средний) луч |
| 6. <i>d</i> — с ощущением ослабления преграды и перехода в линейное направление, по закону инерции (b). | |
| 7. <i>p</i> имеет психическое сцепление с ощущением движения из сжатого в рассеянное. | Встречь-первый (средний) луч. |
| 8. <i>b</i> — с ощущением линейного направления по закону инерции после рассеянного, при ослаблении преграды (f...d). | |
| 9. <i>f</i> имеет психическое сцепление с ощущением кругового движения при неопределенном радиусе. | Кривь-шестой луч. |
| 10. <i>v</i> — с ощущением кругового движения при определенном радиусе. | |
| 11. <i>r</i> имеет психическое сцепление с ощущением волнового движения у неподвижной точки. | Волнь кривичетвертый луч. |
| 12. <i>l</i> — с ощущением волнового линейного направления к подвижной точке. | |
| 13. <i>s</i> имеет психическое сцепление с ощущением лучевого двойного волнообразного движения. | Скрут крививторой луч. |
| 14. <i>š</i> — с ощущением прекращения лучевого уменьшением длины и поглощения встречным движением. | |
| 15. <i>z</i> имеет психическое сцепление с ощущением лучевых движений из многих точек. | Волнь-прямитретий луч. |

- | | |
|---|--|
| <p>16. \check{z} — с ощущением прекращения лучевых из многих точек и поглощения встречным движением.</p> <p>17. ts (ц) имеет психическое сцепление с ощущением усиления преграды (t) к лучевому (s).</p> <p>18. $t\check{s}$ (с) (ч) — с ощущением нарастающей преграды (t) к прекращению лучевого (\check{s}).</p> <p>19. k имеет психическое сцепление с ощущением движения из хаотического (g) в сжатое.</p> <p>20. $\check{s} \dagger \check{s}$ (щ) — с ощущением перехода в сжатое состояние.</p> | <p>Слом — вне радуги</p> <p>Сгиб — вне радуги.</p> |
|---|--|

Выступая с воскрешением функций фонем, я делаю то же самое, что делали импрессионисты, символисты и др.: я объясняю прием творчества, чтобы подвести слушателя к восприятию. Из психологии известно, что ощущение — неразложимый элемент сознания (наприм., удар метронома). Сочетание этих простых ощущений дает представление, т.е. то, что мы ставим пред собой, проецируем вне нас, например, 1-ое чувство голода у дикаря и у ребенка.

На заре рождения языка, в качестве рефлекса, происходит движение органов артикуляции, возникает уподобительный жест, «звуковая метафора» (по Вундту), локализованная в полости рта и исполняемая с опущением мягкого неба и пропуском в нос текущего из легких воздуха⁹. Человек произносил m и передавал свое ощущение пространственно-замкнутого движения, а при ощущении преграды в этом замкнутом произносил n , локализованное в передней части языка, прижимающейся или к верхним деснам или к передней части твердого неба.

mew — заточать, запирать, огороженное место,

mute — немой.

mesh — поймать сетью.

must — долженствовать, покрываться плесенью.

(См. 5 лист «Палитры морфем», отдел англ. м.).

min' — печалиться, осень.

m'an' — мука, погрязнуть.

(9 лист, китайск. морфемы)¹⁰.

мысль, мямлить, мышь, мель, мать и пр. русск.

nin — монахиня.

gnome — подземный дух.

not, no, non — нет, не.

need — нужда.

(Англ.).

in' — немота.

n'in' — застыть, сгуститься, замерзнуть.

(Кит.).

немой, няня, нож, никнуть и пр. русск.

Эти звуковые жесты, производные движения, были основаны на уподоблении (сравнении); и в то время как в позднейшие века, сравнение предметов привело к комплексам звуков для выражения отношений между вещами, — сравнения д в и ж е н и й привело к закреплению за фонемой прямого значения, с утратой значения звуковой метафоры. Подобное явление наблюдается и в области слов, например, санскритское $m\check{u}sh$ - $m\check{u}shaka$ — мышь, $\mu\sigma$ (греческ.), mus (латинск.), $Maus$ (немецк.), $mouse$ (англ.), — имело первоначальное значение «вор», утраченное впоследствии.

Ощущение основных движений первобытный человек передавал звуковыми жестами органов артикуляции, а сочетание жестов-рефлексов на однородные ощущения движений принимало форму представления. Условия общественной жизни закрепили за звуковыми жестами функцию передачи ощущений двигательных процессов. И если бы человечество на дальнейших ступенях своего развития не перешло от уподобительных жестов к сравнению предметов (абстракции) с сопутствующим ему словом (после изобретения первого топора), а передавало бы при общении, с развитием производственной техники, только самые двигательные процессы и само движение, тогда, надо полагать, на земном шаре была бы только одна Заумь — страна, с особой куль-

турой, богатой миром ощущений при многообразном проявлении формы (ритма) на материи (ритмичном сознании), но без признаков ума, без представлений о смерти, без развернутых при пространственном восприятии времени, идей и эмоций. Было бы царство без-умия с искусством за-умия. Если ошибок земного шара не повторили обитатели Марса, там, несомненно, должно быть такое «Государство».

После первого пояса Зауми на земном шаре наступил второй: *h* и *g*.

Для *h* — уподобительный жест ассоциируется с представлением глухого неносового заднеязычного щелинного спиранта; для *g* — в прижатии задней части языка к твердому (или мягкому) небу, с внезапным раскрытием (взрывом) и с музыкальной вибрацией.

haunt — убежище.

hau — хоровод.

head — голова.

home — дом (18 л. «Палитры», англ. м.).

hao — небо.

ho — огонь (китайск.).

хата, хижина, хоробрый, холить (русск.)

Звук вызывает ощущение прикрытия и свободного движения к центру и к прикрытию.

gas — газ.

gay — веселый, хмельный.

gad — неряха.

game — игра (англ.).

гул, гусли, гам, огонь и пр. русск.

Звук *g* — вызывает ощущение хаотического над прикрытием.

Из психологии еще известно, что ощущения и представления сопровождаются чувствованиями, которых три пары: удовольствие и неудовольствие, напряжение и разрешение, возбуждение и успокоение.

Протекающий во времени процесс сменяющихся и соединенных, переплетающихся, взаимно-проникающих чувствований и представлений дает начало аффектам: радости, веселости, надежде, с преобладанием чувствований удовольствия; гневу, печали, заботе, боязни — с преобладанием неудовольствия; печаль, страх — угнетающие аффекты; радость и гнев — возбуждающие; надежда, забота, страх связаны с напряжением.

К аффектам примыкают волевые процессы — течение чувствований.

Все двигательные процессы во внешнем мире протекают при напряжении и разрешении, создаваемых усилением и ослаблением преград, что делает сознание ритмичным и дает начало 3-му поясу Зауми — *t*, *d*, которыми в силу рефлекса человек передавал эти усиления и ослабления преград.

Английские: few — мешать, железн. цепь.

fin — покрывать оловом.

fenet — правило и т. д.

Китайские: f'e — железо.

fen — заграждать, противиться.

f'i — остановить и т. д.

Русские: тын, темь, тина, топь и пр.

Английские: demit — уступать.

door — дверь.

die — терять силу, умереть.

Китайские: d'an — молния.

dao — воровать и др.

Для *t* звуковой уподобительный жест ассоциируется с представлением преграды переднеязычной, дающей сжатый или смычный и, вместе с тем взрывной глухой звук, без музыкального дрожания голосовых связок, а при ослаблении преграды дающем возможность движения по инерции, — звуковой уподобительный жест переднеязычный (*d*) с музыкальным дрожанием связок.

По законам притяжения и сцепления элементы хаотического группируются около центров — преследование зверя, врага, танцы вокруг костров. Человек передавал ощущение звуком *K*, тем же жестом, как при *g*, но без вибрации голосовых связок.

При усилении же преграды (*f*), лучи энергии, по законам падения и отражения, рассеиваются. Это рассеяние передается фонемой *P*, локализованной в быстро-размыкающихся губах без дрожания голосовых связок.

28-й лист Палитры:

cool — охлаждать.

cow — умирять.

cash — касса.

cabal — ковы.

cull — собирать.

(англ.).

kou — бить (кит.) и пр.

ковы, комкать, каша, кипа и др. русск.

реер — распускаться.

raunch — пузо.

spume — пена (англ.).

pen — пузо (кит.).

pan' — таять (кит.) и др.

пар, пыль, пир, пить, и др. русск.

А рассеянные лучи *p*, при ослаблении преграды *f... d*, переходят по закону инерции в лучи *b*, жест которых локализован в быстро размыкающихся губах, при дрожании голосовых связок (3-й пояс).

41-й лист Палитры:

be — быть, being — бытие.

bare — нагой, голый.

boll — наливать (англ.).

bo — волна.

bin — лед (кит.).

быть, битва, буря и др. русск.

Это *b* — жест могучего потока жизни; не даром мы говорим: быть, бытие; англичане: *be, being, body, bend*; китайцы: *bin, bo* и т.д.

Таким образом, внешний мир, с его вещественными преградами двигательным процессам, усложняет свободное лучевое движение во времени, в 3-х цветной полосе Радуги бытия. Сознание вступает в широкий объем (перцепция) и в фокусы повышения внимания (апперцепция). Сами по себе состояния сознания неотделимы, неотличимы и не могут дать количества. Фокусы повышения внимания придают двигательным процессам характер круговых, при определенном радиусе (*v*) и неопределенном (*f*). Человечество вступило на путь четвертого пояса Зауми.

53-й лист Палитры:

fit — приспособлять.

fill — наполнять.

fade — увядать (англ.).

fin — ветер.

faj — летать.

fu — мужчина (кит.)

факел, фалда и пр. русск.

vape — флюгер.

van — веер.

view — обзреть.

vortex — вихрь (англ.).

vo — красив. женщина.

vej — окружить (кит.).

волос, ворот, ветка, верба и др. русск.

При усилении преграды (*f*) предшествующим лучам — *b, v, f* — фокус внимания человека сосредоточивался у неподвижной точки; он локализовал жест в волновом дрожании конца языка, прикрепляя его как бы у неподвижной точки. Так произошел звук *r*, докатившийся до нас в словах: рать — troops, рев — roar, river — река, retreat, crowd, крик, руль, гром (72 лист Палитры морфем). Несмотря на то, что назначение этих

слов — передавать отношения между вещами, приведенными абстракцией к статике, тем не менее даже слова, не говоря уже о самом *R*, имеют психическое сцепление с ощущением волнового движения у неподвижной точки.

Но в бушующем смятении жизни, кидаемом в пространство текучий образ Радуги времен, нет остановки и для преград: усиление (*f*) их переходит в ослабление (*d*) — фокус внимания становится п о д в и ж н ы м , и волновое хаотическое переходит в л и н е й н о е *k* подвижной точке. Так родилось, п р и с м е щ е н и и ф о к у с о в в н и м а н и я , — *l*, локализованное в конце языка, перемещаемом от верхних десен по твердому небу. Недаром мы говорим: любить, лодка, лить, лада, лужа; англичане: love, leak, lewd, lava, light; китайцы: lan' (разливаться), l'u (течь), lao (влюбиться) и т.д. (5-й пояс).

И как только у человека в фокусе внимания, рядом с войной, охотой, удовлетворением чувства голода, встал половой инстинкт, лучевое движение по отношению к полу разделялось на мужское и женское начало. Наступил 6-ой период — рассеянно-лучевых движений. Линейное волновое *l* по законам притяжения распалось на двойное лучевое *s*, сопровождаемое движением лучей *z* (7-ой пояс).

Развитие органов артикуляции дало возможность человеку обогатиться последним, самым сложным и ярким жестом — *s*, локализованным в плоском и продольном удлинении языка, без колебаний голосовых связок, для передачи двойного лучевого волнообразного движения.

Солнце, сын, семя, сам, сестра, сердце, семья, сеять; sun, son, seed, seek, seet, sail, sang, soul, sow, sally (англ.); s'in' (сердце), s'e (герой), s'an' (любить, подняться); su (зелень), s'ao (смеяться, пение птиц) — кит. — везде лучистость, кинутая в беспредельность.

Если бы лучевое движение солнца и жизнь сознания человека не подвергались влиянию других сил, они двигались бы беспредельно в прямолинейном направлении, с одинаковой скоростью, по закону инерции; но, при уменьшении длины и поглощении встречным движением, лучи *s* превращаются в лучи *š*: she (она, самка, женщина), shade, shall и пр. (См. 89 лист Палитры) — англ.; šan' (умереть в юности), šī (труп) — кит.; шар, шить, ширь, шамшура — русск.; и уподобительный жест локализован в укорочении языка. Наша шамшура (чепец под кокошником в Архангельской губ.) дважды говорит об укорочении волос, о прическе во всю длину волос, замененной прической только в толщину.

Для *z* жест локализован в плоском и продольном удлинении языка, с музыкальным дрожанием голосовых связок. Этим жестом человек приветствовал зарю и все лучевые движения из многих точек: зеркало, зелень, зов, зыбь, зерно; zone, zeel (англ.); tsz'an (зеркало), tsz'ao (звать) — китайск.

Но встречное движение (земной шар) поглощало и прекращало эти лучевые из многих точек; человек передавал это жестом, локализуя его в у к о р о ч е н и и языка при дрожании голосовых связок (*ž*). Вот почему согласный звук *ž* (ж) даже в с л о в а х до сих пор говорит об этом прекращении и поглощении: gemma, gew, gill, jam, jew, join; čžan' (казнить), čžun (могила), žan' (жена) — кит., и наконец žī — китайское — перенесло это ощущение на само солнце, которое является источником прекращения лучевых движений из многих точек — зари.

В заключение главы прибавлю еще о жестах, происшедших при слиянии *s* и *š* (ш) с *t*. ts (ц) — усиление преграды к лучевому: ts'u (узник), tsou (скопаться, стекаться, собираться).

tš (с = ч) — усиление преграды к прекращению лучевого шар (делать трещины), chime (согласоваться), child (чадо); череп, чадо, чары, чад.

štš (щ) ощущение перехода в сжатое состояние: щит, щель, пощада, щебень, щепя.

IV

Для проверки своих законов я предлагаю обратить внимание на следующие языковые явления.

В языках другой лингвистической семьи — арабском, древнееврейском и ассирийском согласные имеют вещественное значение, а гласные лишь формальное (для образования частей речи, залогов и пр. путем чередования). Так, например, в арабском понятие о власти выражалось сочетанием согласных *m—l—k*, причем malaka значит — он владел, malkun — царь, mulkun — царство, milkun — захваченная вещь и т.д.

В древнееврейском:

рага — развязывать,

рагад — разделять,

рагас — рассеивать,

рагак — ломать,

рагар — расщеплять и т.д.

т.е. с приставкой к слову рага в конце с о г л а с н о г о меняется значение в полном соответствии с моими законами: *d* вносит ослабление преграды, и развязывание превращается в разделение; *s* превращает развязывание в рассеяние; *k* говорит о переходе в сжатое состояние (см. 19 закон «конституции»), и развязывание переходит в ломание; *r* — говорит о расщеплении (см. 11), происходит волновое движение у неподвижной преграды.

2. Звуковые жесты японского языка: goro-goro (о грохоте, громе), sava-sava (о свисте ветра) и другие комплексы, сопровождающие слуховые, зрительные, осязательные и моторные впечатления; а также образования на *ri* и *to*, имеющие тенденцию *k* внеязыковым представлениям: pirari (о блеске, сверкании), possori (о движении улитки, о неуклюжем), rattiri (о больших ясных глазах) и пр. — дают те же значения и по «конституции», но, разумеется, схематизированное.

3. Предлоги английского языка:

at — обозначает преграду, около которой движение или деятельность начинается, происходит или заканчивается п о к о е м : to remain at (остаться при, у, в); to rest at (покоиться, отдыхать в, при) и т.д.

in — пребывание предмета в о к р у ж а ю щ е м его со всех сторон месте: to join in (принять участие в), faith in (вера в) и т.д.

of — разъединение при круговом движении во времени: to tire of (утомиться чем), to seek of (искать у) и пр.

to — направление к преграде: to come to (дойти до), to chain to (приковать к), to bring to (довести до), to answer to (отвечать на), to take ship to (отправиться на корабле в), to tie to (привязать к) и т.д.

4. Записи русских частушек без слов¹¹:

1)	∪	∪	<i>m</i>	∪		∪	∪	<i>s</i>	⊥	<i>a</i>
	∪	∪	<i>p</i>	∪		∪	∪	<i>z</i>	⊥	<i>a</i>
	∪	∪	<i>k</i>	∪		∪	∪	<i>k</i>	⊥	<i>i</i>
	∪	∪	<i>b</i>	∪		∪	∪	<i>k</i>	⊥	<i>i</i>

2)	∪	∪	<i>d</i>	∪		∪	∪	<i>d</i>	∪	
	∪	∪	<i>t</i>	∪		∪	∪	<i>d</i>	⊥	<i>o</i>
	∪	∪	<i>d</i>	∪		∪	∪	<i>l</i>	∪	
	∪	∪	<i>l</i>	∪		∪	∪	<i>d</i>	⊥	<i>o</i>

По «конституции» аккорды согласных по вертикальной линии должны иметь следующее значение:

1. *m—p—k—b*. Замкнутое движение (например, сердца) переходит в рассеянное, сжатое и в линейное по закону инерции.

s—z—k—k. Двойное лучевое из одной точки переходит в лучевое из многих точек, в сжатое, на фоне гласных *i* (для усиления сцепления) и *a* (для усиления ощущения лучевого взгляда на жизнь).

Слова, записанные после фонического воспроизведения:

«Купи, маменька, на сак
Сорок пуговок назад;
По бокам карманчики
Чтоб любили мальчики» (Арх. губ.).

т.е. желание сосредоточения любви мальчиков в соответствии с сосредоточением сорока пуговок в одном саке; то же переход из рассеянного в сжатое.

2. *d—t—d—l*. Преобладает ослабление преграды (*d*) к волновому при подвижной точке (*l*).

d—d—l—d. При ослаблении преграды, волновое линейное к подвижной точке (*l*), на фоне гласной *o*.

«Речка долга, речка долга
На ней тоненький ледок,
Парень девушку целует,
Губки сладки, как медок» (Арх. губ.).

Я изложил в сжатом виде всю теорию заумия. Уходя с «парнасцов» и из «цехов» поэтов, посвящаю всем поэтам: «П о ж е л а н и е ю б и л е е в ».

V

Весь земной шар поделен людьми на пространственные государства. А мое государство — вне пространственного восприятия; оно во времени.

Пред входом в него я пою песни переходного периода, т.е. такие, в которых можно кое-что еще «понять».

Человеческий ум, возникший при изобретении первого топора, научился сравнивать, сопоставлять, выделять общие признаки у предметов и ушел от природы. Если б человек не превратился в абстрагирующую машину, не было бы слов, и на все двигательные процессы в природе он реагировал бы пением с членораздельными звуками; культура приняла бы музыкальный характер, в соответствии с ритмичным сознанием.

Наше заумие, а также, по моему мнению, «Зорвед» и т.п. течения в живописи ведут, конечно, не к возврату в первобытное состояние, а к разрушению вселенной в пространственном восприятии ее человеком и к созданию новой вселенной во Времени.

По нашему представлению, состояние сознания — не величина, а сила; оно не количество, а качество; оно — неизмеряемо, а лишь воспринимаемо; оно состоит из множества чередующихся элементов, взаимно-проникающих одно в другое, не делимых, неотличимых, неисчислимых и не могущих дать количества. *Время для нас — последовательное и качественное множество* (Бергсон).

А для человека старой культуры пространство всегда было средой однородной; оно, как и время, было лишено всякой субстанции.

По теории познания Канта, «время — ничто», оно — только форма, систематизирующая представления о нас самих, а пространство — форма, систематизирующая представления о переживаниях во вне.

При нашем восприятии времени, воспеваемая всеми поэтами любовь — целый поток разнообразных переживаний, сливающихся, взаимно проникающих, без определенных очертаний, без малейшего стремления пространственно отделиться друг от друга. Любовь — живое существо, развивающееся и непрерывно изменяющееся; ее длительность качественная. Мы ее не разворачиваем, не разделяем на моменты, не изолируем отдельных переживаний из комплекса явлений, не выделяем общих элементов словами (ярлыками), потому что эмоция или идея, целиком заполняющая мое Я и действительно мне принадлежащая, сливается со всей массой состояний сознания и не выражается словом, которое по самой природе своей чуждо динамическому Я. Это же относится и к предметности в живописи.

При пространственном восприятии человек редко бывает свободен. Он большею частью живет внешнею жизнью, вдали от самого себя, от своего Я. Его существование протекает больше в пространстве, нежели во времени, а жизнь в обществе людей, с их членораздельною речью и разумом, образует второе Я, которое покрывает первое.

А в стране Времени, путем углубленного проникновения, позволяющего нам схватить наши внутренние состояния, как живые и непрерывно-развивающиеся существа, как не поддающиеся никакому измерению, и взаимно-проникающие друг друга состояния, последовательность которых в длительности не имеет ничего общего с рядоположенностью их в однородном пространстве, — происходит освобождение динамического Я от всех проекций внешнего мира.

Человечеству отныне открывается путь к созданию *особою птичьего пенья* при членораздельных звуках. Из фонем, красок, линий, тонов, шумов и движений мы создадим музыку, непонятную в смысле пространственных восприятий, но богатую миром ощущений.

Она нужна нам будет потом... для упразднения смерти и создания особой культуры многообразного проявления формы (ритма) на материи (сознании).

Петербург.
Октябрь 1923 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См. Труды акад. А.Н. Веселовского.
- ² См. мою работу, напечат. в «Красном журн. для всех», № 7—8, 1923 год.. а также доклад «Метрика, ритмика и тематика частушек при напевном строе», прочитан. 20 Апр. 1923 г. в Этнографическом Отдел. Академии Наук.
- ³ Будетляне от слова «будет»; этот термин, введенный поэтом Крученых, означает поэтов будущего.
- ⁴ Проф. И.А. Бодуэн-де-Куртенэ, «Об отношении русского письма К русскому языку». Петерб. 1912 год.
- ⁵ «Итоги науки в теории и практике», 1914 г. Проф. Овсяннико-Куликовский, «Происхождение языка и художественного творчества».
- ⁶ См. мою работу о частушках.
- ⁷ Ср.; Труды И. Гейгера по языкознанию, Нуаре и др.
- ⁸ В моем плане генезиса и по радуге худ. Б. Эндера (в конце книги).
- ⁹ Все определения локализации взяты у И.А. Бодуэн-де-Куртенэ «Об отношении русского языка к русскому письму».
- ¹⁰ В английск. сохранено начертание; китайск. — транскрипцион. письмо. Не имея возможности напечатать всю «Палитру», даю 2—3 примера на каждую фонему.
- ¹¹ См. мою работу о частушках.

КОРНЕЙ
ИВАНОВИЧ
ЧУКОВСКИЙ 1882 — 1969



ЭГОФУТУРИСТЫ И КУБОФУТУРИСТЫ

VIII

Есть два стана русских футуристов: петербургские и московские. Петербургские не просто футуристы, а с прибавкою слова эго. Северянин — эгофутурист. Эго — по-гречески: я. Не оттого ли в его стихах так выпячено надменное я:

Я даровал толпе холопов
Значенье собственного я.

«Я изнемог от лъстивой свиты...», «Я гений, Игорь Северянин...», «Я коронуюсь утром мая...», «Мне скучен королевский титул, которым бог меня венчал», — не оттого ли он вечно чувствует свою коронованность, избранность, единственность? И все его адъютанты за ним. Даже какой-то Олимпов и тот говорит: я гений.

Иначе нельзя, помилуйте, на то они эгопоэты. Ведь и бог у них не бог, а эгобог: если он сотворил человека по образу своему и подобию, значит, он такой же эгоист, как и мы, — рассуждают эти господа и зовут нас поклониться эгобогу.

Но к чему же сочинять стихи, ежели я — эгобог? И к чему вообще слова, если я во всем мире один? — рассуждает эгофутурист Василиск Гнедов. — Слова нужны лишь «коллективцам», «общезителям». И он создает знаменитую поэму без слов: белый, как снег, лист бумаги, на котором ничего не написано. Эта бессловесная поэма озаглавлена «Поэма конца», и как хорошо, что Гомер и Вергилий держались иных убеждений.

Эгофутуристы мечтают о таком же эготеатре, где не будет ни актеров, ни зрителей, а только мое или ваше единое я. Это у них называется «эговый анархизм», и я мог бы легко доказать, что отсюда логически следует то всеосвящение, всеоправдание мира, о котором возвещает их мессия: «Винных нет, все люди правы... не знаю скверных, не знаю подлых...», «Я славлю восторженно Христа и Антихриста!.. Голубку и ястреба!.. Кокотку и схимника!..».

Но где же здесь, ради бога, футуризм? Это старый, отжитой, запыленный «Календарь модерниста» за 1890 или 91-й год. Там, где-нибудь на дырявой страничке, замызганной тысячами пальцев, вы найдете всю эгопозею от первой строки до последней. «Люблю я себя, как бога», — писала там Зинаида Гиппиус... «И господа и дьявола хочу прославить я», — писал там Валерий Брюсов, и даже этот солипсический эготеатр выкроен по старой статье Сологуба. Право, не стоило всходить на Синай для такой отрыжки вчерашнего.

Впрочем, есть у этих петербуржцев и новые скрижали. На последней, например, странице в их альманахе «Стеклянные цепи» я с восторгом прочитал такое:

«Константин Олимпов носит воротники «торреадор».

И дальше:

«В имени директора газеты «Петербургский глашатай» И.В. Игнатьева... состоялся оживленный стерляжий раут».

И дальше:

«И.В. Игнатьев изволил одобрить Американские Горы в «Луна-парке».

Там же Игорь Северянин сообщает: «20-го июня уезжаю на мызу княгини Л.А. Оболенской».

Это у них самобытное. Рауты, мызы, княгини и, главное, воротнички «торреадор», — здесь единственная их подоплека, сколько бы они ни лепетали об эгобоге или эгопозеии. Розовая пудра! голубые флакончики! золотые духи! «Ах, хотел бы я быть элегантным маркизом и изящно играть при дворе с королями в фаро!» — вздыхает один из них, должно быть, на Песках или в Подьяческой. «Луна просвечивала сквозь облако, как женская ножка сквозь модный ажур», — пишет эгофутурист Шершеневич и доходит до такой галантерейности, что даже могильных червей, торопящихся к свежему трупу, величает франтами во фраках с гвоздикой в петлицах, спешащими на званый обед.

Из гостиной или из Гостиного двора вышли эти господа в литературу? Этакое Оскары Уайльды, они словно состязались друг с другом, — особенно в первые годы — кто кого пережеманичивает, кто кого переманерничает, кто покартавее крикнет: «Гарсон, сымпровизируй блестящий файф о'клок».

Всех перекартавил Северянин, но и остальные не ударили в грязь. Я никогда, например, не забуду их эго-концерт футуризма, с гондолами, принцессами, ликерами, в парке, у мраморных урн, при Охотничьем дворце Павла Первого. Я тоже получил приглашение. Правда, все оказалось мечтой, и не было ни принцесс, ни ликеров, ни мраморных урн, не было даже концерта, но как характерна такая мечта для эгофутуризма с Подьяческой. Форели, свирели, вина князя Юсупова! — в этой милой утопии так ясно сказалась та среда, где сформировался талант Северянина, где возникли наши Маринетти, и хотя теперь Северянин от них отошел и все они друг с другом перессорились, хотя будуарно-парфюмерный период петербургского эгофутуризма закончился, драгоценно отметить для будущего С.А. Венгерова, что именно в этой среде петербургский эгофутуризм зародился впервые...

IX

«В женоклубе бальзаколетний картавец эстетно орозил вазы. Птенцы желторотят рощу. У зеркалозера бегают кролы. Волуненном озерзамке лесофеи каблучками молотчат паркет».

На таком языке изъясняются между собой футуристы. Эгофутуристы, петербургские. Здесь они, действительно, новаторы. «Осупружиться», «окалошиться», «офрочиться», «онездешиться», «поверхноскользие», «дерзобезумие» — таких слов еще не слышало русское ухо. Многие даже испугались, когда Игорь Северянин написал:

Я повсеградно озкранен,
Я повсесердно утвержден.

Лишь один не испугался — Юра Б. Он и сам такой же футурист. Озер-замками его не удивишь. «Отскорлупай мне яйцо», — просит он. «Лошадь меня лошагнула». «Козлик рогаётся». «Елка обсвечкана». И если вы его спросите, что же такое крол, он ответит: крол — это кролик, но не маленький, а большой.

Этому эгофутуристу в минувшем июле исполнилось уже четыре года, и я уверен, что для Игоря Северянина он незаменимый собеседник. Пусть только поэт поторопится, пока Юре не исполнилось пять; тогда в нем словотворчество иссякнет.

Это не укор Северянину, а большая ему похвала.

Хочется нам или нет, такие слова неизбежно нагрывают, ворвутся в нашу законченную речь. Нам, в сутолоке городов, будет некогда изъясняться длительно-много-речиво, тратить десятки слов, где нужны только два или три. Слова сожмутся, сократятся, сгустятся. Это будут слова-молнии, слова-экспрессы. Кто знает, что сделала Америка с английской речью за последние два десятилетия, тот поймет, о чем я говорю: что янки расскажет в минуту, по-русски нужно рассказывать втрое дольше. Трата словесной энергии страшная, а нам необходима экономия: «некогда» — это нынче всесветный девиз; он-то и преобразит наш неторопливый язык в быструю, «телеграфную» речь. Тогда-то такие слова, как окалошиться, осупружиться, экстазить, миражить, станут полноправны и ценны. Здесь именно дело в стремительности: хочется, например, побыстрее сказать, что некто, обливаясь слезами, подобно грешнице Марии Магдалине, кается и молит о прощении, — и вот единственное герценовское слово: магдалинится. У Северянина мне, например, понравилось его прехлесткое слово бездарь. Оно такое быющее, звучит как затрещина и куда энергичнее вялого речения без-дар-ность:

Вокруг — талантливые трусы
И обнаглевшая бездарь...

Право, нужно было вдохновение, чтобы создать это слово: оно сразу окрылило всю строфу. Оно не склеенное, не мертворожденное: оно все насыщено эмоцией, в нем бьется живая кровь. И даже странно, как это мы до сих пор могли без него обойтись.

Х

А московский Крученых говорит: наплевать!

— То есть позвольте: на что наплевать?

— На все!

— То есть как это: на все?

— Да так!

Это не то что Игорь. Тот такой subtilный, тонконогий, все расшаркивается, да все по-французски, а этот — в сапожищах, стоеросовый, и не говорит, а словно буркает:

Дыр бул щыл
Ха ра бау.

И к дамам без всякой галантности. Петербургские — те комплементчики, экстазятся перед каждой принцессой:

— Вы такая эстетная, вы такая бутончатая.

— Я целую впервые замшу ваших перчат.

А этот беспардонный московский Крученых икнет, да и бухнет:

— У женщин лица надушены как будто навозом!

И почешет спину об забор. Такая у него парфюмерия. Этот уж не станет грациозиться. Ведь написал же итальянский футурист Маринетти, что он не видит особенной разницы между женщиной и хорошим матрацем. «Из неумолимого презрения к женщине в нашем языке будет только мужской род».

Вот какая широкая бездна между петербургским футуризмом — и московским. Игорь Северянин — типичнейший представитель эгофутуристов петербургских. Крученых столь же характерный представитель кубофутуристов московских.

Петербургские эгофутуристы — романтики: для них какой-нибудь локончик или мизинчик, кружевце, шуршащая юбочка — есть магия, сердцебиение, трепет: «оттого, что груди женские — тут не груди, а дюшес», — слюнявятся они в своих поэзах, а Крученых только фыркнет презрительно:

«Эх вы, волдыри, эгоблудисты!»

И про этот самый дюшес выражается:

Никто не хочет бить собак,
Запуганных и старых,
Но норовит изведать всяк
Сосков девичьих алых!

В то время, как эгофутуристы в мечтах видят себя юными принцами на каких-то бриллиантовых тронах, Крученых о себе отзывается:

«Как ослы на траве, я скотина».

Эгофутуристам мерещится, что среди виконтесс-кокотесс на ландышевых каких-то коврах они возлежат в озерзамке, но у Крученых другие мечтания:

Лежу и греюсь близ свиньи
На теплой глине,
Испарь свинины
И запах псины,
Лежу добрею на аршины.

Свиньи, навоз, ослы — такова его тошнотная эстетика. Он и книжечку свою озаглавил: «Поросята»; не то что у Игоря — «Колье принцессы», «Элегантные модели», «Лазоревые дали».

Когда Крученых хочет прославить Россию, он пишет в своих «Поросятах»:

В труде и свинстве погрязая,
взрастаешь, сильная родная,
как та дева, что спаслась,
по пояс закопавшись в грязь.

И даже заповедует ей, чтобы она и впредь, свинья-матушка, не вылезала из своей свято-спасительной грязи, — этакий, простите меня, свинофил!

Всякая грация, нежность, приветливость, всякая задушевность и ласковость отворачиваются к нему до тошноты. Если бы у него невзначай сорвалось какое-нибудь поэтично-изящное слово, он покраснел бы до слез, словно сказал непристойность. Такие они все, эти московские: Петрарки навыворот, эстеты наизнанку. Срывы, диссонансы, угловатости, хаотическая грубость и неряшливость — только здесь почерпают они красоту. Оттого-то для них так прельстителен дикарский истукан-раскоряка, черный, как сапожная вакса, и так гадок всемирный красавец, снежно-мраморный бог Аполлон.

Я верю: это не поза, не блажь, а коренное, подлинное чувство. Дисгармония, диссимметрия, диспропорция и вправду обаятельна для них.

В знаменитой своей «Декларации слова» они недаром восхваляют какофонию.

«(Нужно), чтоб читалось туго... занозисто и шероховато!» — пишут они снова и снова.

Как же им не гнать из чертогов поэзии женщину. Прекрасную Даму, любовь? Мы видели: они даже Венеру Милосскую сослали куда-то в тайгу.

Эротика, этот неиссякающе-вечный источник поэзии, от «Песни песней» до шансонет Северянина, в корне отвергается ими. Когда Северянин поет, что паж полюбил королеву и королева полюбила пажу. Крученых эту королеву ведет к прокаженному на поганое и смрадное гноище.

К черту обольстительниц-прелестниц, все эти ножки, ланиты да перси, и вот красавица из альбома Крученых:

Посмотри, какое рыло,
Просто грусть.

Все это, конечно, называется бунтом против канонов и заповедей былой, отжитой красоты, и, как мы ниже увидим, нет ни единого пунктика в нашей веками сложившейся жизни, против коего не бунтовал бы Крученых.

Но странно: бунтовщик, анархист, взорвалист, а скучен, как тумба. Нащелкает еще десятка два таких ошеломительных книжек, а потом и откроет лабаз, с дегтем, хомутами, тараканами — все такое пыльное, унылое. (Игорь Северянин открыл бы кондитерскую!) Ведь бывают же такие несчастно рожденные: он и форсит, и кривляется, а скука, как пыль, налегла на все его слова и поступки. Берет, например, страницу, пишет на ней слово шиш, только одно это слово! — и уверяет, что это стихи, но и шиш выходит невеселый. Хоть бы голову себе откусил, так и то никому не смешно. Кажется, только российская глушь рождает таких унылых и скучных людей, — под стать своим заборам и осинам. Вот уж, подлинно, российский Маринетти! У другого вышло бы забубенно и молодо, ежели бы он завопил:

- Беляматокияй!
- Сержамелепета!

А у этого — даже скандала не вышло: в скандалисты ведь тоже не всякий годится, это ведь тоже призвание! Он, конечно, очень старается: берет, например, страницу — зеленую или даже оранжевую, и выводит на ней с закорючками:

Читатель, не лови ворон.
Фронт фрон ыт,
Алик, а лев, амах.

Но и сам деревенеет от скуки. Как будто его подрядили, чтобы он во что бы то ни стало выдвигал эти тусклые фокусы, и вот теперь поневоле он цедит сквозь зубы унылое:

Те гене
рю ри
ле лю,
бе
тльк
тлько
хомоло
рек рюкль
крьд крюд
нтрп нркью
би пу, —

А сам вздыхает и думает: «И когда это кончится, господи?» — но нет, выжимай из себя без конца эту несмешную канитель.

Право, мне его по-человечески жалко. Передо мною почти все его книжки: «Взорваль», «Помада», «Возропщем», «Мир с конца», «Бух лесиный», «Игра в аду», «Поросята» — и мне кажется, что у меня на столе какая-то квинтэссенция скуки, тройной жесточкий экстракт, как будто со всей России, из Крыжополя, Уфы и Перми, собрали эту зевотную нуду и всю сосредоточили здесь. Уже одни их заглавия наводят на меня ипохондрию, а казалось бы, книжки пестрые — желтые, зеленые, пунцовые! — но, боже мой, как печальна наша действительность, если в роли пионера, новатора, дерзителя и провозвестника будущего она только и умела выдвинуть вот такую беспросветную фигуру, которая мигает глазами и безнадежно бормочет:

Те гене
рю ри
ле лю,
бе...

Хорошо, если он добормочется до такого, например, анекдота:

«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».

Но это редко, раз в год, а обычное его состояние — те гене рю ри ле лю, и я боюсь, как бы от нуды, от тоски, от зевоты он чего-нибудь над собою не сделал. Этак ведь и удавиться недолго.

...Впрочем, не будем смеяться над ним, не забудем, что у него были знаменитые предки: например, тот убогий остряк приживальщик из тургеневской «Лебедяни», который, помните, сделал карьеру такими же тарабарскими выкриками:

Кескесэ
Жемса.
Не ву горяче па,
Рррракаплиооон!¹

Но пусть другие смеются над ним, для меня в нем пророчество, символ наших будущих дней. Иногда мне кажется, что если бы провалились мы все, а остался бы один только он, вся наша эра до ниточки сбереглась бы для грядущих веков. Ничего, что сам по себе он мелкая и тусклая фигурка, но как симптом он огромен. Ведь и вибрионы холерные мелочь, да сама-то холера не мелочь. Как в конце шестнадцатого века в елизаветинской Англии не мог не возникнуть Шекспир, так в Москве в начале двадцатого века не мог не появиться Крученых. А с ним и другие такие же, и все они кричат о себе:

«Только мы лицо нашего времени».
«Мы новые люди новой жизни!»

И правы, непререкаемо правы: пусть вопиюще чудовищны эти их невозможные книжки, они не ими одними написаны, а и мною, и каждым из нас.

Когда мы смеемся над ними, не смеемся ли и сами над собой? «Дохлая луна», «Ослиный хвост», «Поросята», «Пощечина», «Требник троих», «Мир с конца», «Бух лесиный», «Садок судей», ведь понадобились же они именно нам, а не другим поколениям, ведь задели же в наших сердцах что-то самое живое и кровное, а ведь не может же быть, чтобы здесь был только скандал, только бред, чтобы вся эта обширная секта зиждилась на одном хулиганстве!

Секты хулиганством не создашь, вообще ничего не создашь без веры, сердцебиения и трепета. А если бы и одно хулиганство, то ведь хулиганство бывало и прежде, откуда же его внезапный союз с русской литературой и живописью, с русской передовой молодежью, с русской, наконец, интеллигенцией?

Сказав: безумие, бред — вы еще ничего не сказали, ибо что ни век, то и бред, и в любом общественном безумии есть своя огромная доля ума.

Где же смысл этого бессмыслия, где же логика этого бреда? Почему не вчера и не третьего дня, а именно нынче, сейчас, какая-то нечеловеческая сила заставила современных художников, выразителей наших же дум, нашего же мироощущения, завопить сплошной «рррракаллиооон», сплошное «зю цю э спрум», возлюбить уродство, какофонию, какие-то шиши и пощечины, какие-то ослиные хвосты, сочинять стихи из одних запятых, а картины из одних только кубиков, где же, ради бога, разгадка этой странной и страшной загадки?

Здесь я говорю исключительно о кубофутуристах московских. Милые эгопоэты, петербургские гении, Игорь Северянин, Дмитрий Крючков, Вадим Шершеневич, Павел Широков, Рюрик Ивнев, Константин Олипов, конечно же, здесь ни при чем.

Они очень приятные писатели, но футуристами лишь притворяются. Рахитичные дети небывалых салонов, принцы-королевичи, здесь мы с ними должны распрощаться. Для всякого ясно, надеюсь, что это последыши вчерашних модернистов, разве что немного подсахарившие наскучивший модерн отцов. Они и сами не скрывают своей связи с модерном и любят игриво указывать, кто из них подражает Бальмонту, а кто Александру Блоку.

Скоро они сами признаются, что футуризм их игра, их бильбоке, их крокет, — и почему же в юности не шалить, не кокетничать, не сочинять манифестов и не пройтись порой на голове!

Игра оказалась во благо; мы видели, сколь плодотворны были их словесные сальто-мортале. Но теперь они все разбежались, да и будуариться, кажется, бросили; эгофутуризм уже кончился, и теперь в покинутых руинах озерзамка хозяйничает Василиск Гнедов, личность хмурая и безнадежная, нисколько не эгопоэт, в сущности, переодетый Крученых, тайный кубофутурист, бурлюкист, ничем и никак не связанный с традициями эгопоэзии.

Это очень показательно и важно, что, чуть эгофутуризм исчерпался, его пожрал, проглотил целиком кубофутуризм, бурлюкизм. Иначе и быть не могло: бурлюкисты кряжистый народ, а эгопоэты эфемерны и хрупки.

Странно, что русские критики могли эти два направления смешать и, посвятив им большие статьи, так-таки до конца не заметили, что петербургские эгофутуристы одно, а московские кубофутуристы — другое. У эгофутуристов во всем, в структуре стиха, в языке и в сюжетах, — пусть и смешная! — утонченность, переизысканность, перекультурность, а кубофутуристы против чего же и ратуют!

Эти два направления полярны. Одни сжигают именно то, чему поклоняются другие.

А если случайно встречаются в них какие-нибудь общие черты, то лишь оттого, что поначалу оба эти заклятых врага нарядились в одинакие мундиры, сшитые одним и тем же портным — из Парижа и Рима, — Маринетти; казалось, что они рядовые одного и того же полка.

Снять бы с них эти чужие мундиры; каковы они окажутся без них? Об этом я теперь и хлопочу. Попытаюсь хоть отчасти вскрыть ту подлинную внутреннюю сущность, что скрывается в русском футуризме под его показными девизами.

XI

Начнем раньше всего с их языка. Попробуем, например, вчитаться хотя бы в такие речения: фолдырь анифей, фолдырь мефи царимей, царьмафами цаларей! Вы думаете, это Крученых? Нисколько. Это гимн, религиозный псалом карских, кажется, сектантов, прыгунов. Бегают по радельной избе и кричат до последней усталости: «Фенте ренте финитифунт, фенте ренте финитифунт, фенте ренте финитифунт», — пока не упадут, как полумертвые. Какая-нибудь корявая духиня Матренка подберет повыше подол, закатит глаза и, кружась в экстатическом плясе, вопит свою ритмическую чушь.

Именно о таком языке, экстазном, оргийно-бредовом и мечтают москвичи-футуристы. Всякую осмысленную речь они считают лживой и бессильной, ею все равно не передашь, что ощущает поэт, давайте же со звяком зубов прыгать, как скопцы, шелапутинцы, и в трансе, в священном безумии выкрикивать финитифунт. Только такими словами ты по-настоящему выразишь свою творчески мятущуюся душу! Этот язык футуристы именуют вселенским, свободным заумным, то есть перешедшим за грани ума, и в минуты высших своих вдохновений, отвергнув всякую привычную речь, сложившуюся в тысячелетней культуре, прибегают только к нему. Крученых благоговейно цитирует сектанта хлыста Шишкова:

Насохтос лесонтос
Футр лис натруфунтру, —

и будь его воля, он, кажется, сжег бы все словари, уничтожил бы все вещие, меткие, насыщенные мыслью слова, которые в течение веков накопила мудрость человечества, и остался бы при одном насохтосе.

Что же! Быть может, поэзия и вправду нуждается только в таких экстатических выкриках. Разве они лишены выразительности? Разве ими не властен поэт передать свои аффекты, эмоции? Ведь и рев тоскующей коровы, и вой неврастеника-пса суть такие же заумные речи, а как проникают они в душу, — лучше всяких лиризм и поэм. «О, если б без слова сказаться душой было можно!» — вздыхал когда-то тончайший из лириков, и вот наконец совершилось: мы действительно можем без слова, одними лишь заумными воплями, излить свою душу в поэзии!

Профессор А.Л. Погодин в своей нововышедшей книге о психологических и социальных основах творчества речи указывает, что есть такая — низшая — ступень экстатического возбуждения, когда наблюдается страсть к сочинительству новых, неслыханных слов, и что эти слова у дикарских шаманов, идиотов, слабоумных, маньяков, скопцов, бегунов, прыгунов почти всегда одинаковы: отмечаются общими признаками, как и всякая заумная речь.

Жаль, что при этой оказии профессор обошел футуристов.

Но вот что главнее всего: этот заумный язык ведь, в сущности, и совсем не язык; это тот доязык, докультурный, доисторический, когда слово еще не было логосом, а человек — *Homo Sapiens* 'ом, когда не было еще бесед, разговоров, речей, диалогов, были только вопли и взвизги, и не странно ли, что наши будущники, столь страстно влюбленные в будущее, избрали для своей футуропоэзии самый древний из древнейших

языков? Даже в языке у них то же влечение сбросить с себя всю культуру, освободиться от тысячелетней истории.

Да и темы у них, как нарочно, такие же древние, есть даже из старокиевской жизни, — ах ты, гой еси Владимир Красно Солнышко! — хотя пристало ли поэзии будущего пятиться за сюжетами к скифам, на пятнадцать столетий назад?

Не удивительно ли, что под ярлыком футуризма эти будущники печатают повесть из эпохи каменного века — об урочищах первобытных племен, об их идолах, шестоперах, жрецах!

Даже эгопоэты подсмеиваются: московская «фракция Будущего» есть «фракция Давнопрошедшего».

И это фатально, им иначе нельзя. Здесь для них неустанный магнит. Сколько бы они ни вещали, что взирают на наше ничтожество с высоты каких-то небоскребов, сколько бы они ни притворялись певцами машин, городов, афиш, аэропланов, трамваев, дредноутов, всей новой грядущей фабрично-площадной цивилизации, сколько бы они ни пели о шустовских коньячных заводах, о витринах магазинов Аванцо, об автомобильных гаражах и о газетных киосках, все это «так», для блезиру, только по долгу службы, потому что иначе нельзя, а дай им настоящую волю, так они в тот же миг ото всех небоскребов, киосков, моторов, ото всяких проблесков будущего побегут в свои пещеры на карачках — к скифским бабам, к каменному веку: сбросим же с себя наслоения тысячелетних культур!

Для футуристов итало-французских фабрики, небоскребы, вокзалы — главная суть. Они каждым нервом чувствуют, что настало новое, неслыханное, что, обмотав, как клубок, всю планету стальными нитями рельсов, одолев притяжение земли аэропланым пропеллером, победив пространство и время экспрессами, кинематографами, кабелями, мы ныне должны воспевать, конечно же, не Розу Эдема, не Лауру, не Беатриче, а керосино-калильную лампу, бензиновый мотор, туннели, «новое движение арсеналов и верфей; мосты, перешагнувшие чрез реки, подобно гимнастам-гигантам; фабрики, привешенные к тучам на скрученных лентах своих дымов, автомобили с цилиндрическими ящиками», и все это, конечно, превосходно, но нашим суздальским, виндавобинским, московским, где же им в Шуге, в Уфе соорудить хоть один небоскреб?

Зарядили, бедные, одно: монопланы, аэропланы, бипланы, но как равнодушно, формально, словно чужое, заученное. Явно, пафос их жизни не здесь. Пусть они твердят без конца: И мы желаем лучших совершений, Затем что есть теперь аэроплан!² — пусть даже самые поэты свои нарекут они аэропланскими, это, повторяю, в них не главное, это даже не третьестепенное: их основа не здесь.

Отнимите от Маринетти аэропланы, моторы, авто — и от Маринетти ничего не останется. А Крученых и без мотора — Крученых. Из всех российских футуристов еле-еле нашелся один урбанист. Я, конечно, говорю о Маяковском. И, конечно, я люблю Маяковского, но (шепну по секрету!) Маяковский им чужой совершенно, он среди них случайно, и сам же Крученых не прочь порою похихикать над ним. К тому же город для него не восторг, не пьянящая радость, а распятие, голгофа, терновый венец, и каждое городское видение — для него словно гвоздь, забиваемый в сердце:

Кричу
Кирпичу,
Слов исступленных вонзаю кинжал
В неба распухшего мякоть.

Хорош урбанист, певец города, — если город для него застенки, палачество!

Я одинок, как последний глаз
У идущего к слепым человека!

Уйти бы ему отсюда — на поляны, в леса! Где же ему петь небоскребы, автомобили, тротуары, кафе, лифты, водосточные трубы! Ведь он и сам кричит среди рыданий: «Идите голые пить на солнцепеке... Бросьте города, глупые люди!»

Для них для всех культ будущего почему-то постылая роль, которую сыграть бы поскорее, чтобы заняться любимым, своим. Футуризм для них, несомненно, чужое: они служат ему кое-как, без азарта, спустя рукава, лишь бы отмахнуться, — больше на словах, чем на деле.

Вот в альманахе «Союз молодежи» откровенно проклинают Европу, весь ее «научный аппарат» и предлагают индийскую, персидскую живопись, древнекитайскую лирику, «не знающую научной рассудочности». Это в первой книжке, а в третьей нас уже позвали в Нубию, к корявым богам-раскорякам нубийцев. Станный, согласитесь, футуризм — ассиро-вавилонно-египетский, весь устремленный в архивную древность.

Похоже, что и этот футуризм только притворился футуризмом, а на деле он что-то другое. Что? Мы сейчас увидим.

Там, в глубине, пробивается какое-то другое течение, — коренное, нутряное, «расейское», но столь мало себя осознавшее, что даже клички себе не нашло настоящей, носит покуда чужую, пробавляется чужими лозунгами и само еще не вполне догадалось, в чем его главная суть.

Это чужое, напряженное рвется, раздирается по швам, и оттуда, изнутри, из-под спуда, все чаще выглядывает нечто подлинное, столь неожиданное, не похожее ни на какой футуризм, что, я думаю, сам Маринетти ахнул бы, если б увидел.

XII

Забудем же о всяком футуризме. Ясно, что наш футуризм, в сущности, есть антифутуризм. Он не только не стремится вместе с нами на верхнюю ступень какого-то неотвратимого будущего, но рад бы сломать и всю лестницу. Все сломать, все уничтожить, разрушить и самому погибнуть под осколками — такова его, по-видимому, миссия.

Но я должен рассказать по порядку.

Русскому (московскому) футуризму три года. Он начался накануне войны очень мило, как-то даже застенчиво, даже, пожалуй, с улыбочкой, хоть и с вызовом, но с таким учтивым, что всем было весело и никому не обидно.

В 1910 году в несуразном альманахе «Студия» некто никому неизвестный напечатал такие стихи:

О, рассмейтесь, смехачи!
 О, засмейтесь, смехачи!
 Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,
 О, засмейтесь усмеяльно!
 О, рассмейся надсмеяльно, — смех усмеиных смехачей,
 О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
 Смейево, смейево,
 Усмей, осмей, смешики, смешики,
 Смеюнчики, смеюнчики,
 О, рассмейтесь, смехачи!
 О, засмейтесь, смехачи!

Смехачи, действительно, смеялись, но, помню, я читал и восхищался. И ведь действительно прелесть. Как щедра и чарующе-сладостна наша славянская речь!

Иной, прочитав эти строки, станет допытываться, какое же в них содержание, что же они, в сущности, значат. А что, по-вашему, значит изумрудно-золотой узор на изумительном павлиньем хвосте? Или журчанье лесного ручья?

Ведь сколько раз наши поэтики из себя выходили, божились, что смысл поэзии будто ничто, а главное будто бы — словесная магия, обаяние напевов и звуков, однако никто не додумался до таких смехачей и смехунчиков! «О, иссмейся рассмеятельно, смех надсмейных смеячей», — в самом деле, вы только подумайте, сколько лет, сколько веков, тысячелетий поэзия была в плену у разума, у психологии, у логики, слово было в рабстве у мысли, и вот явился рыцарь, меченосец, герой, Виктор Хлебников и без всякого Крестового похода, мирно и даже с улыбочкой, разрушил эти вековые оковы, прогнал от красавицы Поэзии ее пленителя Кащея — Разум.

«О, рассмейся надсмеяльно, смех усмеиных смехачей!» Ведь слово отныне свободно, можете с ним делать, что хотите, хоть венки из него сплетайте, словесные гирлянды, букеты, — о, как упивался Хлебников этой новой свободой слова в первые медовые дни после тысячелетнего плена, какие создавал он узоры, орнаменты из этих вольных, самоцветных слов!

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй пелся облик.

Слушаешь, бывало, упиваешься. И вправду, до чего грациозно. Если на клочке полотна в каком-нибудь живописном этюде для нас так восхитительны краски, что мы и не замечаем сюжета, то почему же не восхищаться такою же словесною живописью, хотя бы и бессюжетною, хотя бы только орнаментальною.

Смехунчики еще и тем хороши, что, не стесняемый оковами разума, я могу по капризу окрашивать их в какую хочу краску. Я могу читать их зловеще, и тогда они внушают мне жуть, я могу читать их лихо-весело, и тогда мне чудится, что пасха, весна и что мне четырнадцать лет. Тогда смехунчики, смешики — как весенние воробушки, как бегущие малые тучки. Нет, действительно, без разума легче, да здравствует заумный язык, автономное, свободное слово!

«Уничтожим же устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, симметричную логику!» — так постановили футуристы на последнем своем съезде в Финляндии.

Разум свергнут, весь мир безразумен, но, конечно, им и этого мало. Свобода — так свобода до конца! Рушить — так рушить!

Неужели, свергнув иго Разума, мы останемся в оковах Красоты? Не свергнуть ли и красоту заодно? Довольно над нами владычествовали Петрарки, Бетховены, Рембрандты! Красота поработила весь мир, и Крученных — первый поэт, спасший нас от ее вековечного гнета.

Оттого-то корявость, шершавость, слюнявость, кривоножие, заикание, смрад так для него притягательны, и в последней своей поэме он поет собачью конуру, где грязный блохастый пес давит губами насекомых, — именно в виде протеста против наших эстетических уставов! Ему и смехунчики гадки, ведь и в них еще осталась красота. Смехунчики есть бунт лишь против разума, а дыр бул щыл зю цю э спрум есть бунт и против разума и против красоты. Здесь высшее освобождение искусства.

Прежние поэты, например, так любили воспевать луну и звезды, «звезды ясные, звезды прекрасные», «огненные розы мироздания», — и что делал бы Фет без звезд! Бурлюки же именно поэтому: к черту звезды, к черту небеса!

Небо — труп!! не больше!
Звезды — черви, пьяные туманом...
Небо — смрадный труп!!
Звезды — черви (гнионая, живая) сыпь! —

воскликает Давид Бурлюк в своей книге «Дохлая луна», и огромная область эстетики тем самым уничтожена, зачеркнута.

Но, изъяв из поэзии разум, отняв у нее красоту, они пошли по этой дороге и дальше. Как бы еще оголиться, что еще с себя такое сбросить, чтобы уже ничего не осталось: только бы на голой земле голые с голыми душами!

Какой-то желторотый было выкрикнул:

— Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание!

А другой подхватил нерешительно:

— Нами уничтожены знаки препинания!

Но знаки препинания пустяки, тут только что разбунтовались, разошлись, хочется еще и еще. Накинулись всей оравой на Пушкина:

— Пушкин непонятнее иероглифов!

— Зачем Пушкин не сжег Онегина!

— Пушкин был ниже Тредьяковского!

— Сбросим Пушкина с Парохода Современности!

И даже Игорь Северянин вместе с ними:

— Для нас Державиным стал Пушкин!

Но у Северянина это блажь, модный галстучек, да и как же Северянину без Пушкина? Поминутно цитирует Пушкина, выбирает эпиграфы из Пушкина и даже пишет стихи под Пушкина, а кубофутуристы и вправду: сбросить, растоптать, уничтожить:

— Сбросить Достоевского, Толстого, чтоб они не портили нам воздух! — выкрикнул недавно Крученых.

«Я тоскую по большому костру из книг!» — пишет меланхолически Хлебников. И характерно: когда Василиск Гнедов на минуту, по какому-то капризу, стал писать внезапно по-украински, он и там закричал: долой!

Перша эгофутурня пісня
На українській мові:
Усім набридли Тарас Шевченко
Та гопашник Кропівницькій, —

то есть всем надоел и величайший поэт, и величайший актер Украины. Какой ни коснутся культуры, всякую норвят уничтожить.

Вот оно — то настоящее, то единственно подлинное, что так глубоко таилось у них подо всеми их манифестами, декларациями, заповедями: сбросить, растоптать, уничтожить!

Разве здесь не величайший бунт против всех наших святынь и ценностей? Тут бунт ради бунта, тут восторг разрушения, и уж им не остановиться никак. Так и озираются по сторонам, что бы им еще ниспровергнуть. Всю культуру рассыпали в пыль, все наслоения веков, и уже до того добунтовались, что, кажется, дальше и некуда, — до дыры, до пустоты, до нуля, до полного и абсолютного nihil, до той знаменитой поэмы знаменитого Василиска Гнедова, где нет ни единой строки: белоснежно чистый лист бумаги, на котором ничего не написано!

Вот воистину последнее освобождение, последнее оголение души. Это бунт против всего без изъятия, нигилистический, анархический бунт, вечная наша нечаевщина, и это совершенная случайность, что теперь она прикрылась футуризмом.

Не нужно нам никаких Маринетти, у нас и своих преизбыточно, — сарынь на кичку, трабабахнем, сожжем! Маринетти еще не родился, а уж Савва Леонида Андреева на Волге, на Урале восклицал:

«Уничтожить все... старые дома, старые города, старую литературу, старое искусство... Третьяковская галерея и другие, поважнее которые... Нужно, чтобы теперешний человек голый остался на голой земле. Нужно оголить землю... Мы сделаем хороший костерчик и польем его керосином...»

Вот где истинный духовный отец российского квазифутиризма. Тут тот же порыв, тот же пафос! Наконец-то мы набрали на ту настоящую сущность, что скрывается в этом течении, какими бы посторонними лозунгами ни пыталось оно прикрываться.

Италии, как ей не кричать: к черту Данте, к черту Рафаэля. Ведь из-за своих грандиозных покойников она чуть не вся превратилась в музей, ведь этими тяжелыми музейными ценностями придавлено в ней молодое растущее, ведь ей словно кто запретил жить настоящим и будущим, а дозволил только прошедшее.

Она хочет быть юной невестой, а должна быть траурной вдовой. Как же ей иной раз и не проклясть своих роковых мертвецов!

Но мы, новорожденные, когда же мы успели изведать эту тиранию прошедшего, этот гнет преданий и предков? Ведь только что начали снова и снова завязываться слабые узелочки культуры, какие-то законы, каноны, уставы, как вот уже рывкнула дикарская глотка: сарынь на кичку, трабабахнем, сожжем!..

Но все же хоть и голая, хоть нищая, а осталась же у них душа! Все же хоть заумным языком, хоть хрюканьем, хоть храпом, а могут же они ее излить пред такими же оголтелыми, как сами! Пусть они отказались от разума, пусть им не нужна красота, но эмоции, хоть и пещерно-звериные, все же им, надеюсь, доступны, — слепые, безразумные движения слепой, безразумной души!

Но к тому-то я теперь и веду, что в своем зловещем порыве к нулю, к пустоте эти бедные поэты-взорвалисты — не только задушевное, душевное, но и самую душу истребили, убили вконец. Психика, психея, психология — то, что чутся сердцем в каждой убогой царапине на какой-нибудь свайной постройке, — впервые за тысячи веков уничтожена, отвергнута ими. Дыра так уже дыра, — прорва прорвой!

«Тайны души не для нас, — гордо похваляются они. — К черту человеческую душу! Мы прогнали Психею прочь, она захватана, затаскана другими, она уже умерла в одиночестве, без Психеи нам гораздо привольнее!» (Ср. «Слово как таковое», стр. 11.)

И вот без души, оскопленные, без красоты, без мысли, без любви — с одним только нулем, с пустотой — сидят в какой-то бездонной дыре и онанируют заумными словами:

«Кукси кум мук и скук!..»

«Мороватень Широкаан... Виноватень Великан!»

Свободны, как никто во всем мире, но спрашивается, почему же они плачут? А они все до единого плачут. Или и вправду так жутко жить дырою, нулем, пустотой? И вправду разве невозможно нигилизмом питать человеческий дух? Будь хоть Смердяков, хоть Передонов, а секундочки не проживешь лишь одним наплевать! Всмотритесь в этих крикунов, бунтарей, взорвалистов, ведь как бы они не форсили, какая страшная бездонная тоска слышится в их гиканье и свисте. Жутко им нагишом, обездушенным! Мы видели, как угрюм и коричнево-скучен Крученых. Я попробовал было читать Бурлюков: плакальщики, самоубийцы, могильщики. Так и зарябило в глазах.

«Мы изнеможенные, оцепенелые!

Я вялый и ничтожный!»

«Отравленная скука», «вялый, тусклый, скучный ум», «серое, дождливое утро», «чахлая гвоздика», «завянувший цветок», «увядающая зелень»...

Это серое небо —

Кому оно нужно?

Осеннее небо

Старо и недужно! —

таковы преобладающие образы у этих громил-разрушителей, образы увядания, усталости, умирания, скуки.

Нигилизм отчаянной удали всегда есть нигилизм отчаянной усталости, и прислушайтесь: за всеми их бунтарскими ревами вы услышите тихие, старые, вечно русские жалобы:

Затянулось небо парусиной.

Сеет долгий дождик.

Пахнет мокрой псиной.

Нудно. Ох, как одиноко — нудно

Серо, бесконечно серо...

На другом окошке дремлет

Одинокая, как я,

Сука старая моя.

Сука — «Скука».

Это напечатано в первом же футуристическом сборнике, в знаменитом «Садке судей», и не правда ли, это — коренное, родное, решительно ни у кого не заимствованное!

С какой же предсмертной тоской, с безнадежной унылостью творят они свое страшное дело, и, конечно, только из жалости мы можем называть их футуристами.

XIII

Моя статья растрепалась, постараюсь ее сконцентрировать хоть в нескольких последних строках. Ее главная мысль такая: если позабыть о Северянине и вообще о всех петербургских эгопоэтах, которые с этим новым течением связаны чисто внешне, в качестве последышей символизма, то мы придем к убеждению, что в российской футуропоэзии наблюдаются три тенденции.

Первая — к урбанизму, к той могучей машинно-технической, индустриально-промышленной культуре, которая, изменив человеческий быт, захватывает понемногу всю вселенную. Это направление не новое: на Западе ему уже за семьдесят, да и у нас модернисты, особенно Валерий Брюсов, так полно и богато отразили его в своих урбанических стихах, издавна воспевая автомобили, трамваи, рестораны, электричество, аэропланы.

Вторая тенденция — с первого взгляда есть тенденция противоположная, несовместимая с первой: к отказу от культуры, к пещерности, троглодитству, звериности. Но, конечно, их противоречие — иллюзия: они обе лишь дополняют друг дружку, и одна без другой невозможны.

Именно машинно-технический быт, покоряя нас все больше и больше, побуждает нас бежать от него.

Чем больше человечество будет идти к небоскребам, тем страстнее в нем будет мечта о пещерах. Значит, мы и вправду шагаем куда-то вперед, если вот нас зовут назад! В железобетонный век так естественны грезы о каменном.

Обе эти тенденции присущи теперь всей мировой литературе. Вспомним Кнута Гамсуна, Киплинга, Джека Лондона, Сетона-Томпсона, Октава Мирбо и прочих всемирных певцов первобытного, звериного, дикого.

Но третья тенденция — самобытная, наша, и больше ничья, и ее-то я стремился здесь выявить. Это воля к анархии, к бунту, к разрушению всех канонов и ценностей — воля слепая, стихийная, почти бессознательная, но тем-то наиболее могучая. Словно все бунтарские силы, которые нынче есть в каждом из нас, долго искали исход, и вот наконец прорвались — в невиннейшем литературном течении, которому органически чужды. Страна, где последний забудыжный пропойца, что лежит в канавной крапиве, и первый государственный муж исповедуют единое *сredo*, единый девиз: «наплевать!» — не могла не породить Крученых...

И все эти тенденции осуществляются под знаком будущего. Будущее, будущее, — это у них как психоз; непременно стать небывальными, новыми, пусть и плохими, но будущими, словно будущее само по себе, будущее как самоцель, может служить мериллом наших духовных ценностей. Конечно, этот культ новизны объясняется тем же бешеным темпом тротуарной мелькающей жизни, но, за исключением робких куплетцев все о тех же моторах, аэропланах, витринах, — что же истинно нового, будущего таит в себе русский футуризм? Ничего, ни единой черты. Как они не гнались за будущим, будущее ускользнуло от них. И когда я всматриваюсь в этих новаторов, в их надрывную нервическую скачку за какой-то завтрашней секундой, — хотя секунда есть только секунда, — мелькнула, и вот ее нет! — я вспоминаю другого поэта, любимого моего Уолта Уитмена, библейски величавого барда, циклопического старца-пророка, который много десятилетий назад сподобился встать пред миром, как первый поэт-футурист, первый предвестник грядущего, — не грядущих секунд, а веков! — и отпечатлел в своем творчестве молитвы, чаяния, страсти и верования будущей неотвратимой эпохи, воплотив ее всю в изумительном единственном слове, о котором почему-то позабыли наши эго- и кубопоэты, — в титаническом слове: демократия. Демократия! только в ней наш удел, только в ней наше неизбежное будущее, наш истинный футуристический быт.

Но, конечно, его футуризм возник не в шелковой желтой гостинной, а в сутолоке демократических толп, где нет ни озерзамков, ни бриллиантовых тронов, ни виконтесс-кокотесс!

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Недаром же Крученых похваляется, что Тургенев, как маг и кудесник, предвидел его появление («Возропщем», стр. 8—9).
- ² П. Широков. В и вне. — «Поэзы», II, СПб. 1913, стр. 8.

АЛЕКСАНДР БЛОК КАК ЧЕЛОВЕК И ПОЭТ

Часть вторая. А.А. Блок как поэт

Первая книга стихов¹

В ранних стихотворениях Блока были нередки такие слова:

— Кто-то ходит, кто-то плачет... — Кто-то зовет, кто-то бежит... — Кто-то крикнул... кто-то бьется... — Кто-то долго и бессмысленно смеялся... — Кто-то ласковый... — Кто-то сильный... — Кто-то белый... — Кто-то в красном платье... — Недвижный кто-то, черный кто-то...

Кто-то, а кто, неизвестно. Будто приснилось во сне. Вместо точных подлежащих, — туманные.

А если и сказано кто, то невнятно:

— Белый смотрит в морозную даль...

— Красный с козел прыгнул...

— Не откроет уст Темнолицый...

А иногда еще безличное:

Прискакала дикой степью

На вспененном скакуне.

Прискакала, а кто, неизвестно. Подлежащего не было. Не то, чтоб оно было спрятано, а его не было совсем. Поэт мыслил одними сказуемыми, которые и стояли в начале стиха. У него получалось такое:

Блеснуло в глазах, Метнулось в мечте.

Прильнуло к дрожащему сердцу.

А что блеснуло, метнулось, прильнуло, это оставалось несказанным. Такие бесподлежащные, бессубъектные строки отлично затуманивали речь. Здесь явное влияние Фета, начавшего одно свое стихотворение так:

Прозвучало над ясной рекою,

Прозвенело в померкшем лугу,

Прокатилось над рощей немою,

Засветилось на том берегу.

Но у Фета это было редко, а у Блока на многих страницах:

— *Входили, главы обнажив.* — *Говорили короткие речи.* — *Суетились, поспешно крестясь.* — *Поднимались из тьмы погребов.* — *Встала в сияньи.* — *Встала в легкой полутени.* — *Поднялась стезею млечной.* — *Завела в очарованный круг.* — *Клубилось в красной пыли.*

Подлежащее было предоставлено нашему творчеству. Мы, читатели, должны были воссоздать его сами. Это придавало повествованию дремотную смутность, в чем и заключалась тогда неосознанная задача поэтики Блока: затуманить стихотворную речь.

Самое это слово *туманный* было его излюбленным словом. В его стихах говорилось и про *туманные* руки, и про *туманные* песни, и про *туманную* пену, и даже про факел — *туманный*. К туманам он чувствовал тогда большое пристрастие. Обычные рифмы в его тогдашних стихах: раны — туманы, ураганы — туманы, океаны — туманы, обман — туман, Корана — тумана, стана — тумана, рано — тумана, стран — туман. Вечно он изображал себя погруженным в туман, и все вещи вокруг — затуманенными. Вообще в его ранних стихах — никаких отчетливых форм, но клочки видений, отрывки событий, дымчатость и разрозненность образов, словно видения смутного сна.

Об этой поэзии давно уже сказано, что она есть поэзия сонного сознания². «Это сны твоей дремоты» — вот точное определение его первоначальных стихов. Они, как говорится у Шекспира, «из того вещества, из которого сделаны сны», *such stuff as dreams are made of*, и невозможно представить себе, что стало бы с тогдашними стихами Блока без этого слова — *сон*. Оно требовалось ему в огромном количестве случаев, и какие только сны не являлись у него на страницах, особенно во втором его томе: и *звездный сон*, и *электрический сон*, и *жемчужовый сон*, и *самодержавный сон*, и *невский сон*, и *зачумленный сон*, и *снежный сон*, и *серый сон*, и *черный сон*, и *алый сон*, и *сон голубой*.

И часто мы читали у него, что он вдыхал эти сны, что он *ловил* эти сны, что он *уходил* в эти сны, что он *серебрил* эти сны, что он весь *обвеян* снами. О чем бы он ни говорил, всегда казалось, будто он рассказывает сон. Он и действительно любил изображать свои сны:

— Мне *снилась* смерть любимого созданья...

— Мне *снилась* снова ты...

— Мне *снились* веселые думы...

Вся его поэма «Ночная Фиалка» есть изложение длинного и сложного сна. И все вокруг казалось ему сонным: и тучи, и птицы, и улицы, и ветер, и пруд. Слово сонный было его любимым эпитетом.

Сонный мир, сонный звук, сонная струна, сонный вздох, сонная мысль, сонная тропа, сонный плен.

- Эмины, эмины *сонные*...
- И пришла ты *сонно-белая*...
- *Сонноокая* прошла...

Сны были его неизбежными рифмами: *сны* — глубины, *сны* — весны, глубины — *сны*, весны — *сны*, *сны* — весны...

Он был единственный мастер смутной, неотчетливой речи. Никто, кроме него, не умел быть таким непонятым. Ему отлично удавались недомолвки. Говорить непонятно — искусство нелегкое, доступное очень немногим, и кто из символистов в те годы, на рубеже двух веков, не пытал себя в этом труднейшем искусстве, но удалось оно одному только Блоку. Остальные — сфинксы без загадок — как ни старались, всегда оставались понятны, а у Блока было множество способов затуманить свою поэтическую речь. Нередко он скрывал от читателей самый предмет своей речи и впоследствии был вынужден писать комментарии к этим затуманенным стихам. Например, во втором его томе были такие непонятные строки:

И латник в черном не даст ответа,
Пока не застигнет его заря.

Что за латник, было непонятно, откуда Блок не изъяснил в примечании, что это черная статуя на крыше Зимнего Дворца, в Петербурге. Блок писал об этом латнике в день манифеста 1905 года и ясно знал, о чем он говорит, но читатель не знал и не мог знать, и Блок несколько не заботился об этом. Таких криптограмм у него было много. Читая его первый том, я, как ни старался, не мог догадаться, кому посвящены его стихи о карлике, сидящем за ширмой:

Сижу за ширмой. У меня
Такие крохотные ножки...

Я обратился к поэту, и поэт объяснил мне, что стихи написаны о Канте и его «Критике чистого разума». Тогда стихотворение стало понятно, но кто же из читателей мог догадаться, что оно написано о Канте?³

Все эти приемы и навыки были в совершенстве приспособлены для затемнения речи. Только таким сбивчивым и расплывчатым языком он мог повествовать о той тайне, которая долгие годы была его единственной темой. Этот язык был как бы создан для тайн. Недаром самое слово *таинственный* играет такую огромную роль в ранних стихотворениях Блока. Он прилагал это слово ко многим предметам и скрашивал им свои ранние стихи. *Таинственный сумрак, таинственный мол, таинственное дело, таинственные соцветия* — всюду были у него тайны и таинства:

— «Мгновенья *тайн*». — «*Таинство* зари». — «Вечная *тайна*». — «Древняя *тайна*». — «Непостижимая *тайна*».

И тайной тайн была для него та Таинственная, которой он посвятил свою первую книгу и которую величал в этой книге Вечной Весной, Вечной Надеждой, Вечной Женой, Вечно-Юной, Недостижимой, Непостижимой, Несравненной, Владычицей, Царевной, Хранительницей, Закатной Таинственной Девой. Таинственность была ее главное свойство. Мы не знали, кто она, где она, какая она, знали только, что она таинственна. Лишите ее этой таинственности, и она перестанет быть.

- Ты лишь Одна сохранила древнюю *Тайну* Свою.
- Слышал твой голос *таинственный*...

Словом, и голос ее — тайна, и взор ее — тайна, и вся она — тайна. Ее образ вечно зыблется, клубится, двоится, на каждой странице иной: не то она звезда, не то женщина, не то икона, не то скала, озаренная солнцем. Только та уклончивая, сбивчивая, невнятная, непонятная, дремотная речь, которою Блок овладел с таким непревосходимым искусством на 20 или 21 году своей жизни, могла быть применена к этой теме. Только из недр такого зыбкого расплывчатого стиля мог возникнуть этот зыбкий расплывча-

тый миф. Если бы Блоку не было дано говорить непонятно, его тема иссякла бы на первой же странице. Всякое отчетливое слово убило бы его Прекрасную Даму. Но он всегда говорил о ней так, будто он уже за чертой человеческой речи, будто он пытается рассказать несказанное, будто все слова его — только намеки на какую-то неизреченную тайну.⁴

II

Все было хаотично в этих дремотных стихах, словно мир еще не закончен творением; но с самого начала в них четко и резко выделились два слова, два образа, повторявшиеся чуть не на каждой странице: *свет* и *тьма*, так что в сущности всю первую книгу Блока — *Стихи о Прекрасной Даме* можно было назвать «Книгой о Свете и Тьме».

Первая же строка в этой книге говорила о свете и тьме:

Пусть *светит* месяц — ночь *темна*.

И если перелистать ее всю, в ней не найдешь ни человеческих лиц, ни вещей, а только светлые и темные пятна, бегущие по ней беспрестанно. Следить за этими светлыми и темными пятнами было почти единственной заботой поэта. Он был тогда как те полуслепые, которые не различают очертаний, а только светлые и темные пятна. Замечательно, что себя самого он постоянно чувствовал во мраке:

Ступаю вперед — навстречу *мрак*,
Ступаю назад — слепая *мгла*.

Этим мраком было для него затушевано все разнообразие мира. И оттого слово *темный* играло в его ранней поэтике такую огромную роль. Все вокруг казалось ему темным:

— *Темная* ограда. — *Темные* ворота. — *Темные* ступени. — *Темный* порог. — *Темный* храм.

Тут был не случайный, а главный эпитет, поглощающий собою остальные. Слово *сумрак* было его любимейшим словом. А также — *сумерки*, *мгла*, *тьма*. Чернота была фоном его тогдашних стихов. Наступление этой черноты казалось ему чрезвычайным событием:

- Ложится *мгла*...
- Спустилась *мгла*...
- Подошла непроглядная *тьма*.
- Сгущался *мрак*...
- *Потемнели*, *поблекли* залы...
- *Почернели* решетки окна...
- Весенний день сменила *тьма*.

С однообразной интонацией, жалобно, как о болезни, он говорил об этой ночной черноте; и замечательно, что все эти жалобы кончались монотонным звуком *а*:

— Ах, ночь длинна... — Здесь ночь мертва... — Заря бледна и ночь долга. — Близка разлука, ночь темна... — Глухая ночь мертва... — Земли не видно, ночь глубока... — Земля пустынна, ночь бледна...

Эти повторяемые *а* производили впечатление стога.

И единственным огнем его ночи была та, кого он называл Лучезарная.

Все, что есть в природе огневого и огненного, было связано для него с ее образом, а все, что не она, было тьма. Стоило ему упомянуть о ней, возникало видение огня: либо светильника, либо горящего куста, либо зари, либо маяка, либо пожара, либо звезды, либо пламени.

Он часто говорил о ней, как о чем-то горящем: «ты *горишь* над высокой горою», «*зажгутся* лучи твои», и называл ее: Ясная, озаренная, Светлая,

Золотая,
Ярким солнцем залитая,

Заря, Купина и т.д. Она всегда была для него не только женщина, но и световое явление. Поучительно следить, как постепенно из неясного светового пятна создается этот огненный миф. Стихи, написанные до ее появления, он называл *Ante Lucem*,

то есть «Перед появлением света», потому что она действительно была единственный Лух (свет), единственное солнце его мироздания. Изю дня в день много лет он пел лишь о ней одной, пел в сущности одну и ту же песнь, потому что почти все его тогдашние песни были одна нескончаемая песнь о Ней. О чем бы он ни пел, он пел о Ней. Он пел о закатах, облаках и лесах, но это были знаки и намеки о Ней. «Меня тревожили знаки, которые я видел в Природе», — вспоминал он впоследствии, потому что вся природа существовала для него лишь постольку, поскольку вещала о Ней. Он мог называть свое стихотворение «Поле за Петербургом», но ни поля, ни Петербурга там не было; дико показалось бы тогдашнему Блоку изображать какой-то Петербург и какое-то поле, если бы в них не было вести о Ней.

И к звукам он прислушивался только к таким, которые говорили о Ней; все другие звуки казались ему докучливым шумом, мешающим слушать Ее:

Кругом о злате и о хлебе
Народы шумные кричат.

Но что ему до шумных народов! Бывший ангел, брошенный из зазвездного края на землю, разжалованный серафим, чужой среди чужих на чужбине, он брезгливо озирался вокруг, смутно вспоминая свою зазвездную родину, свои «родные», как он говорил, «берега», и воистину его тогдашние стихи были мемуарами бывшего ангела:

Словно бледные в прошлом мечты
Мне лица сохранились черты
И отрывки неведомых слов,
Словно отклики прежних миров.

Он только и жил этой памятью о прежних мирах, о прошлой вечности, о своем премирном бытии, и какое ему было дело до каких-то «шумных народов», которые так громко кричат о своих назойливых нуждах! К людям он относился не то, что враждебно, но холодно. У него было стихотворение о том, что он еле следит за их суетными мирскими делами — «среди видений, сновидений, голосов миров иных». Вся жизнь человечества казалась ему «суетными мирскими делами», от которых чем дальше, тем лучше. «Я к людям не выйду навстречу», говорил он в январе 1903 года. А когда однажды ему пришлось оторваться на миг от «видений, сновидений» и взглянуть на суетливые мирские дела, он увидел в них только бессмысленную боль, которую и отразил в конце книги. Но вообще он был вполне равнодушен к юдоли, куда его, серафима, швырнула чья-то злая рука. Он так и выражался *юдоля*, и еще подростком, полумальчиком, повторял надменно и наивно:

— Утратил я давно с *юдолюю* связь.

И такое же пренебрежение к юдоли угадывал в своей любимой деде:

— Ты уходишь от земной юдоли... — Ты безоблачно светла, но лишь в бессмертии, не в юдоли.

Весь мир был разделен для него пополам: на черную половину и белую. В черной помещалась юдоля со всеми ее людьми и делами, а в светлой — неземное, нездешнее. Это была элементарная антитеза, бедная схема; если он говорил, например, слово *там*, то на следующей строке было *здесь*.

Все лучи моей свободы
Заалели *там*.
Здесь снега и непогоды
Окружали храм, —

Этой черты, разрезающей мир пополам, он так и не стер до конца своей жизни, и в последней поэме «Возмездие» по-прежнему требовал, чтобы каждый художник отделял земное от небесного, свет от тьмы и святость от греха⁵.

III

Святость его возлюбленной была для него непререкаемым догматом. Он так и называл ее *святая*. «О, святая, как ласковы свечи». «В ризах целомудрия; о, святая, где ты?» Ее образ часто являлся ему в окружении церковных святынь и был связан с коло-

кольными звонами, хорами ангелов, иконами, аналоями, скитами, соборами. Вообще его первая книга была самая религиозная книга изо всех за десятки лет. В ней, особенно на ее первых страницах, чувствовалась еще сохранившаяся детская вера:

С глубокою верою в Бога
Мне и темная церковь светла —

простодушно говорил он тогда, а если порою на него и нападало безверие, он шел в «высокий собор» и молился. Это у него называлось «ищу защиты у Христа». Неверующему он говорил:

Внимай словам церковной службы
Чтоб грани страха перейти.

Так что, когда в 1903 году на страницах религиозно-философского журнала «Новый путь» появились первые стихотворения Блока, они оказались в полной гармонии с теми иконами благовещения девы Марии, которые были напечатаны тут же, на соседних страницах, и тем как бы воочию сливали образ воспеваемой им девы с богородицей девой Марией.

Но христианство Блока было почти без Христа. Даже в тех стихах его первого тома, где сказались его надежды на второе пришествие, внушенные ему Влад. Соловьевым и Андреем Белым, не было упоминания о Христе. Христос хоть и присутствовал в книге, но еле угадывался где-то в тумане, а на его месте озаренная всеми огнями сияла во всей своей славе Она. И Блок умел молиться только ей, именно потому, что Она была женщина. Божество, как мужское начало, было для него не божество; только влюбившись в божество, как влюбляются в женщину, он мог преклониться перед ним.

Божественно-женственное было для него божественно-девственное. Если иногда он и звал свою милую вечной женой, это была жена — приснодева. Девственность являлась ее неизменным эпитетом. Блок постоянно твердил, что и рассвет ее девственный, и риза на ней девственная, и грудь у нее девственная:

Огонь нездешних вождлений
Вздывает девственную грудь.

И естественно, с этим образом девственности сочеталась у него в ту пору — лазурь: — Ты лазурью сильна... — Вдруг расцвела в лазури торжествуя... — В объятия лазурных сновидений, невнятных нам, себя ты отдаешь...

Небесно-голубое так шло к этой беспорочной любви. Сколько бы другие символы ни славил «выпуклые, вечно не сытые груди», «выгибы алчущих тел», его любовь не знала сладострастия. А если иногда и пробуждалась в нем похоть, он ощущал ее как что-то греховное и просил у своей Светлой прощения:

Я знаю, не вспомнишь Ты, Светлая, зла,
Которое билось во мне,
Когда подходила Ты, стройно-бела,
Как лебедь к моей глубине,
Но я возмущал Твою гордую лень —
То чуждая сила его.
Холодная туча смущала мой день —
Твой день был светлей моего.

Замечательно, что никогда он не чувствовал ее слишком близкой к себе — а напротив, ему неизменно казалось, что она неблагосклонна и сурова; ему чудилась в ней какая-то надменная строгость. Она была скорее зла, чем добра. «Ты смотришь тихая и строгая», «величава, тиха и строга», «дольнему стуку чужда и строга».

А себя рядом с нею он чувствовал убогим рабом, не смеющим и взглянуть на нее, и говорил, что он, безвестный раб, поет ее в пыли, в унижении. Это слово Она он всегда писал с большой буквы, и не только Она, а все слова, имеющие к ней отношение: ее Очи — большое О, ее Розы — большое Р, ее Тайна — большое Т. Его влекло унижаться перед нею, ему хотелось любить ее застенчивой, робкой, почти безнадежной любовью. «Раб», «безвестный раб», «я черный раб проклятой крови», «я тварь дрожащая» — любил он повторять о себе. Это рабство не только не тяготило его, но казалось ему высшей свободой.

Я знал, задумчивый поэт,
 Что ни один не ведал гений
 Такой свободы, как обет
 Моих невольничьих служений.

Servus — Reginae озаглавил он одно стихотворение, то есть «Раб — Царице». Мог бы озаглавить так всю книгу, потому что вся его книга была выражением этой просительной, коленапреклоненной любви. Он был похож на влюбленного, который пришел на свидание, хоть и знает, что Строгая забыла о нем и что его надежды безумны. Она забыла о нем, но он медлит, прислушивается, шепчет: *приди*. Этим *приди* была охвачена вся его первая книга.

Один я жду, я жду — тебя, тебя, тебя...
 И я живу, живу, живу — сомнением о тебе.
 Приди, приди, приди — душа истомлена.
 Один — я жду, я жду, — тебя, тебя одну.

Это я жду чувствовалось в каждой строке. Ждать стало его многолетней привычкой. Вся его книга была книгой ожиданий, призывов, гаданий, сомнений, томлений, предчувствий:

Не замечу ль по былинкам
 Потаенного следа?

Только об этом он и пел — изо дня в день шесть лет: с 1898-го по 1904-й и посвятил этой теме 687 стихотворений. 687 стихотворений одной теме! Не меньше восьми тысяч стихов. Этого, кажется не было ни в русской, ни в какой другой литературе. Такая однострунность души! Владимир Соловьев, его учитель, написал о своей лучезарной Подруге лишь пять или шесть стихотворений, а у Блока свободным потоком текла безостановочная песня о Ней.

В этой изумительной непрерывности творчества было его великое счастье. Выпадали такие блаженные дни, когда он, одно за другим, писал по три, по четыре стихотворения подряд. Раз возникнув, лирические волны, несущие его на себе, не отхлынывали, а увлекали все дальше. Отсюда слитность всех его стихотворений, их живая, органическая цельность. Их нужно читать подряд, потому что одно переливается в другое, одно как бы растет из другого. Нет, в сущности, отдельных стихотворений Блока, а есть одно сплошное неделимое стихотворение всей его жизни. Оно лилось, как река, начавшись тонкой, еле приметной струей, и с каждым годом разливаясь все шире. Именно как река, потому что никому из поэтов не была в такой мере присуща влажность и длительная текучесть стиха. Его стихи были влага. Он не строил, не склеивал их из твердых частиц, как например, Ив. Бунин, но давал им волю струиться. И всегда казалось, что этот поток сильнее его самого, что даже если бы он хотел, он не мог бы ни остановить, ни направить его.

Покраснели и гаснут ступени!
 Ты сказала сама: — Приду.
 У входа в сумрак молений
 Я открыл мое сердце. — Жду.

Все шесть лет — об этом, об одном. Ни разу за все это время у него не нашлось ни единого слова — иного. Вокруг были улицы, женщины, рестораны, газеты, но ни к чему он не привязался, а так и прошел серафимом мимо всей нашей человеческой суетоки, без конца повторяя осанну. Ни слова не сказал он о нас, ни разу даже не посмотрел в нашу сторону, а все туда, — в голубое и розовое.

IV

Голубое и розовое — благополучные, идиллически-мирные краски. И вся первая книга Блока — благополучная, идиллически-мирная. Но есть в ней два стихотворения, которые нарушают ее благолепие. Странно, что их никто не заметил, а между тем они до такой степени не в ладу со всей книгой, что поневоле привлекают внимание. В одном из них, написанном в 1904 году, говорится, что, кроме Лучезарной, есть какая-то другая, Безликая, которая колдует в тиши, а в другом — еще более странном, — говорится такое, что в сущности уничтожает собою всю книгу, все стихи о «Прекрасной Даме». Вдруг в апреле 1902 года у Блока написались стихи:

Боюсь души моей *двуликой*
И осторожно хороню
Свой образ *дьявольский* и дикий
В сию священную броню.

Признание чрезвычайное! Оказалось, что ангел давно уже ощущал в себе дьявола, но только прятал его под священной броней. Он так и говорит о себе, как о лицемерном обманщике:

В своей молитве суеверной
Ищу защиты у Христа,
Но из-под маски *лицемерной*
Смеются *лживые* уста.

Замечательно здесь слово: смеются. Потом об этом кощунственном смехе Блок напишет немало стихов и статей, но тогда это случилось впервые: впервые он почувствовал себя лицемером, смеющимся над своей святыней. Это случилось на 21 году его жизни, но так и мелькнуло почти незаметно, и дальше следовали привычные жесты:

Я отрок, зажигаю свечи,
Огонь кафельный берегу.

Но все же промелькнуло, все же откуда-нибудь да взялось это чувство. Тут не было литературы и позы. Ни у Соловьева, ни у Полонского он не мог это вычитать, а Верлена, Сологуба или Гиппиус он тогда еще не знал. Это было в нем свое, органическое. Он и сам говорит в «Автобиографической справке», напечатанной у Венгерова в «Литературе XX века», что он ощутил в себе приступы иронии и отчаяния, когда ему не было шестнадцати лет. Оказывается, отрок, зажигающий свечи, ощущал в себе и *серафима*, и *дьявола*, и часто боялся своей «двуликой души». Потом, через несколько лет, эта двуликость души станет его главной и почти единственной темой: сочетание веры с безверием, осанны с кощунством.

В этом раннем стихотворении — пророчество о будущих «темных» произведениях Блока. Отсюда протянутся нити к «Балаганчику», к «Незнакомке», к «Ночным Часам» и т.д. Скоро борьба с этой темною силою станет для Блока, как и для его любимого Аполлона Григорьева, борьбою с самим собой, борьбою «смирного» начала с «хищным», с «беспощадной иронической казнью».

Но все это случилось потом. А тогда он все еще был — и надолго остался — отроком, зажигающим свечи, непорочно влюбленным в свою Непорочную.

V

Принято думать, что этой любви научил его Влад. Соловьев. Сам Блок повторял не раз, что поэзия Влад. Соловьева имела на него влияние огромное.

Соловьев, как поэт, был беднее и схематичнее Блока; он был почти совершенно лишен той лирической *влаги*, которая так обильно и вольно струилась у Блока даже в его слабейших стихах. Но он был для Блока Иоанном предтечей, первым из русских поэтов, возвестившим о божественности. Другие только смутно лепетали о ней, а он, Влад. Соловьев, возгласил:

Знайте же, вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.

В этом *знайте же* была непоколебимая вера.

Соловьев не только воспевал свою Вечную Подругу в стихах, но и писал о Ней в прозе, в богословских и метафизических терминах, до странности мертво и догматично. Вслед за гностиками, создавшими учение о Pistis Софии, он говорил, что для бога его *другое* (т.е. вселенная) имеет от века образ совершенной женственности, но бог, будто бы, хочет, чтобы этот образ был не только для него одного, а и для каждого, кто способен с этим образом слиться. К такому слиянию стремится, будто бы, и сама вечная женственность, которая, по словам Соловьева, не есть только бездейственный образ в уме божества, а живое духовное существо, обладающее всей полнотой сил и действий, воспринявшее от бога полноту божественной жизни и нетленное сияние красоты.

К счастью, эти схемы остались Блоку чужды. Его ощущение женственности было непосредственно-живое. Он жаждал воплотить свою метафизику в лирике, а не в этой окостенелой схоластике. Отсюда его увлечение не прозой, а стихами Соловьева.

Эти стихи были близки ему раньше всего тем аскетическим, монашеским пренебрежением к миру, которое так обескровило их. Ни у какого другого поэта дуализм здешнего и нездешнего мира не проведен с такой прямолинейностью и жесткостью, как именно в стихах Соловьева. О здешнем мире он всегда говорил, что это:

- «грубая кора вещества»,
- «призрак, ложь и обман»,
- «царство заблуждений»,
- «тьма житейских зол»,
- «злая сила тьмы»,
- «мимолетный дым»,
- «темница» и «пустыня», —

и вообще для этого «здешнего мира» не нашел ни единого доброго слова. А самое слово «нездешний» было у него всегда похвалой, и когда он говорил «нездешние цветы», «нездешняя встреча», «нездешние страны», «нездешние сны», это значило: очень хорошие сны, очень хорошие страны...

Блок, как мы видели, усвоил себе то же ощущение, так что тема была у обоих поэтов одна: борьба этого здешнего с нездешним. Иной темы не знали ни тот, ни другой. И вообще в первых стихотворениях Блока Соловьев присутствовал на каждой странице: слова Соловьева, цитаты из Соловьева, эпиграфы из Соловьева. Даже имена, даваемые Блоком возлюбленной, были заимствованы им у Соловьева: Лучезарная, Таинственная, Вечная. Даже то ощущение лазури и золота, с которым Блок всегда сочетал ее образ, было ощущением Соловьева, потому что Соловьев постоянно, изображая ее, говорил: «Вдруг золотой лазурью все полно»... «Вся в лазури сегодня явилась»... «Пронизана лазурью золотистой»... «Лазурь кругом, лазурь в душе моей».

Но на этом сходство и кончается, — чисто внешнее и почти случайное сходство. Та, которую они так величали, была для каждого из них — иная, и любили они ее оба по-разному.

Как любил ее Владимир Соловьев? Весь его роман с Лучезарной изложен им в поэме «Три свидания». Он увидел ее впервые девятилетним мальчиком, в церкви, в Москве, над алтарем, в синем кадильном дыме, за 20 лет до рождения Блока, в 1862 году; она явилась ему на мгновение и исчезла.

Прошло 13 лет. 31 мая 1875 года он, в качестве доцента Московского университета, был командирован за границу с ученою целью на один год и три месяца. Он отправился в Лондон для занятий в Британском Музее и через полгода с ним случилось такое, что не часто происходит с доцентами, командированными в Британский Музей — ему явилось ее лицо:

Вдруг золотой лазурью все полно;
И предо мной она сияет снова,
Одно ее лицо, оно одно.

Только лицо без тела. Он пожелал увидеть ее всю, и она повелела ему покинуть Лондон и отправиться в Египет, где обещала явиться опять. Доцент, командированный в Лондон для научных занятий в Британском Музее, тотчас же помчался в Египет, а оттуда (в элегантном лондонском цилиндре) в Сахару, где его чуть не убили бедуины.

«И вот повеяло: усни мой бедный друг. И я уснул; когда ж проснулся чутко — дышали розами земля и неба круг. И в пурпуре небесного блистанья очами, полными лазурного огня, глядела ты, как первое сиянье всемирного и творческого дня. Что есть, что было, что грядет вовеки, все обнял тут один недвижный взор, сияют надо мной моря и реки, и дальний лес, и выси снежных гор, все видел я и все одно лишь было, один лишь образ женской красоты, безмерное в его размер входило, передо мной, во мне одна лишь ты».

Сколько времени длилось видение, не знаем, так как времени не было. Время исчезло. Настоящее, прошедшее и будущее как бы слились воедино:

Что есть, что было, что грядет вовеки,
Все обнял тут один недвижный взор.

Человек приобщился вечности. «Прямо смотрю я из времени в вечность», — мог бы он сказать о себе. Едва он отрешился от юдоли, от грубой коры вещества, как цепь времени распалась для него, и он почувствовал себя победителем смерти. Не только время «погасло у него в уме», но и пространство. В пустыне он увидел всю вселенную:

Все видел я, и все одно лишь было.

Радостное приобщение к какой-то вневременной и внепространственной сущности, победа над пространством и временем — вот чем была дорога Соловьеву его Лучезарная Дева. После ее появления он уже не верил в иллюзию времени: «Царству времени все я не верю!», «Смерть и время царят на земле, ты владыками их не зови».

Экстатические озарения Блока, связанные с образом Девы, были иного характера. Он не говорил ни о времени, ни о пространстве, а лишь о снах, туманах и молитвах. Его хаотически-дремотные чувства не вмещали таких четких категорий, как пространство и время. И вообще у Соловьева отношения к Деве были определительное, проще и — интимнее. Соловьев, например, постоянно именовал ее своей подругой. «Подруга вечная!» — повторял он ей. — «Я вновь Таинственной Подруги услышал гаснущий призыв». — «Только имя одно Лучезарной Подруги угадаешь ли ты?»

Пусть она для него царица, но и он рядом с нею — царь.

Ты станешь сам, безбрежен и прекрасен,
Царем всего, —

говорил он, обращаясь к себе. А у Блока этой близости не было. Он и помыслить не смел о таком приятельстве с владычицей. Как мы видели, рядом с нею он чувствовал себя не царем, а рабом, и радовался своему уничтожению. Во всем своем первом томе он только раз назвал ее Подругой, да и то это была случайная обмолвка, потому что ни о какой дружбе между рабом и владычицей не могло быть и речи. А Соловьев ни разу не назвал себя ее рабом именно потому, что ощущал ее своей подругой. Тут величайшая разница. Один в пыли на коленях, а другой рядом, как равный, и даже порою — с улыбкой; какой юмористический тон у поэмы Соловьева «Три свидания»! Соловьев никогда не ощущал свою Лучезарную — строгой. Напротив, в этой поэме он даже смеялся вместе с нею, когда она смеялась над ним:

Смеюсь с тобой: богам и людям сродно
Смеяться бедам, раз они прошли.

А Блок постоянно твердил, что она суровая и строгая, и смеяться вместе с нею показалось бы ему фамильярностью. Вообще в его отношениях к ней было слишком много торжественности. Она всегда была ему чужая. А для Соловьева она была своя, добрая, нестрашная. Блок никогда не чувствовал ее доброты. Кажется, он перестал бы любить ее, если бы она стала добра. Ему нужно было любить — равнодушную.

Соловьев неизменно верил в свою Лучезарную, и, как верующий, исповедывал веру. У Блока же — не вера, а надежда, часто почти безнадежная. Оттого-то все его любовные мысли были о будущих свиданиях и встречах, а у Соловьева — о прошлых. Нигде у Соловьева нет этих Блоковских *жду* и *приди*. Различие между Соловьевым и Блоком есть различие между верой и надеждой. Блок в своей ранней поэзии был ожидающий любовник, а Соловьев был дождавшийся муж. Блок стремился, Соловьев достиг. Оттого у Соловьева и нет этого любовного напряжения, томления, всей этой музыки предчувствий и молений, которой была исполнена ранняя поэзия Блока. Оттого-то и мог Соловьев говорить о Прекрасной Даме в таких точных, определительных терминах, как египетский офит или средневековый схоласт, а Блок умел только молиться, гадать и любить.

Так что, если всмотреться внимательно, сходство между Соловьевым и Блоком лишь кажущееся.

VI

И есть еще одно различие, — огромное, — которое окончательно уничтожает легенду о влиянии Соловьева на Блока: Соловьев прославлял идеальную бесплотную женщину, а Блок — живую, которую видел и знал.

Соловьев считал величайшим грехом приписывать какой-нибудь женщине здешнего мира не свойственные ей небесные черты, а Блок поступал именно так.

Если вчитаться в его первую книгу внимательно, видишь, что это подлинная повесть о том, как один подросток столь восторженно влюбился в соседку, что создал из нее Лучезарную Деву, и весь окружающий ее деревенский пейзаж преобразил в неземные селенья. Это было то самое, что сделал Данте с дочерью соседа Портинари, а в наши дни Андрей Белый — с московской барыней Надеждой Зариной⁶. Соловьеву это было чуждо и враждебно.

Когда читаешь в первой книге Блока о красных лампадах в терему у царевны, о голубях, которые слетаются к ее узорчатой двери, о высокой горе, на которой стоит ее терем, и т.д., и т.д. — за всеми этими торжественными образами угадываешь знакомое русское: помещицью усадьбу на холме, голубятню, речку, церковку, молодой березняк.

Можно так расшифровать все самые выпренные образы «Стихов о Прекрасной Даме», что получится бытовая (и вполне реалистическая) повесть.

В том-то и было своеобразие поэзии Блока, что он, пользуясь криптографическим стилем, перевел весь тогдашний свой жизненный опыт из одной атмосферы в другую. Это было возможно лишь при том смутном, дремотном восприятии мира, которое сказалось в его ранних стихах. Поэт постоянно преображал окружающее, делал обыденное выпренным. Тут было его главное призвание с юности до конца его дней. Для Владимира Соловьева житейское было проклято раз навсегда и ни во что иное преобразиться не могло, а Блок во всех своих творениях, в «Незнакомке», «За гробом», «Над озером», в драме «Песня Судьбы», в поэме «Двенадцать» — всюду опять и опять преображал житейское в Иное. Он не только говорил о преображении мира, но преображал его творчески. Оттого-то его образы двойственны. Каждый из них — о двух бытиях.

Но если бы, ограничив влияние Соловьева на Блока столь тесными рамками, мы непременно захотели причислить поэта к какой-нибудь поэтической школе, нам пришлось бы, мне кажется, обратиться в Германию, на целое столетие вспять, к так называемым Иенским романтикам. Во многом между ними и Блоком сходство разительное: те же мысли, те же приемы, те же слова, те же образы.

Если поэтика Блока есть поэтика тайны, то в чем же, как не в откровении тайн, видели сущность искусства молодые романтики Иены? Если Блок отвергает земное, во имя неземной благодати, то разве не таково же было отношение к земному у Вакенродера, Тика, Новалиса? Если он видит в поэзии религию, откровение бесконечного в конечном, то разве не таково же было отношение к поэзии у них?

Если он певец сновидений, то разве Новалис не был певец сновидений? На первых же страницах его «Офтердингена» такое количество снов, что книга похожа на сонник. Беспорядочность и путанность сонных видений была поэтическим канонem Иенских романтиков и, как мы видели, стала канонem Блока.

Даже то тяготение к бледно-синему цвету, к лазури, которым отмечены первоначальные стихотворения Блока, даже оно отличало романтиков, ибо кто же не знает, что именно романтики, как сказал Веселовский, «имели предилекцию» к этому цвету: к голубым далям, голубому цветку, голубому томлению.

Словом, если бы летом 1799 года Блок прочитал свои первоначальные стихи за столом у Каролины Шлегель — ей, Фридриху Шлегелю и Фридриху Шеллингу, — они почувствовали бы в нем своего. Какое письмо написала бы о нем Каролина своей удивительной дочери Августе! Его томление по Прекрасной Даме было бы сочувственно понято теми, кто лишь за год до того наблюдал, как из умершей девочки Софии фон Кюн ее неутешный возлюбленный создал себе вечную святыню, воплощение мирового блаженства, ту самую Weltseele, которая, по ощущению Шеллинга, составляет нерасторжимую связь между юдолью и богом.

Не было бы ничего удивительного, если бы оказалось, что Блок слушал в Иенском университете осенью 1799 года лекции о системе трансцендентального идеализма и гулял по окрестным холмам с двадцатилетним Brentano. С каким умилением читал бы его гимны Прекрасной Даме благочестивый Захария Вернер! В Блоке чувствовался мистик именно германского склада души, соотечественник Мейстера Экгардта, Иоганна Таулера, Якоба Беме. Его боговидение было чисто тевтонское. Вообще в русском символизме Блок, как и Андрей Белый, — представитель германских, а не латинских литературных традиций. Замечательно, что те предчувствия близкого светопредставления, которые в 1799 году волновали Иенских романтиков, через сто лет взволновали и Блока. Близок срок, возгремит труба, разверзнутся черные склепы —

И тогда — в гремящей сфере
Небывалого огня —
Светлый меч нам вскроет двери
Ослепительного дня.

Это мог бы написать Шлейермахер. Блок, как и Шлейермахер, за сто лет до него ждал со дня на день второго пришествия, веруя, что не Христос, а жена, облеченная в солнце, спасет его от тлетворного хаоса:

Сторожим у входа в терем,
Верные рабы.
Страстно верим, выси мерим,
Вечно ждем трубы.

VII

Словом, можно легко доказать, что чуть не в каждом своем стихотворении Блок был продолжатель и как бы двойник тех немецких не слишком даровитых писателей, которые в 1798 и 1799 годах жили на известковом берегу реки Заале. Можно проследить все их влияния, отражения, веяния и написать весьма наукообразную книгу, в которой будет много эрудиции, но не будет одного: Блока. Ибо Блок, как и всякий поэт, есть явление единственное, с душой непохожей ни на чью, и если мы хотим понять его душу, мы должны следить не за тем, чем он случайно похож на других, а лишь за тем, чем он ни на кого не похож. Лишь *вне* течений, направлений, влияний, отражений, традиций, школ вскрывается нам творчество поэта. Чуть мы осознали его, как представителя такого-то течения, его поэзия умирает для нас, делается для нас посторонней — и значит, перестает быть поэзией. Поэзия существует не для того, чтобы мы изучали ее или критиковали ее, а для того, чтобы мы ею жили. И какое мне дело, был ли Блок символист, акмеист или неоромантик, если я хочу, чтобы его стихи волновали меня, хочу позволить себе эту роскошь, для критиков почти невозможную — тревожиться ими, а не регистрировать их по заранее приготовленным рубрикам? Что прибавится к нашему знанию о Блоке, если нам будет указано, что с конца 1902 года на него, кроме Соловьева, Полонского, Фета, стали влиять модернисты, что с тех пор он осознал себя, как приверженца символической школы, что у него стали появляться стихи, внушенные Бальмонтом и Брюсовым? Разве мы не стремимся увидеть в нем именно то, чего никто кроме него не имеет, то редкостное и странное нечто, которое носит наивное, всеми забытое, конфузное, скомпрометированное имя: душа. Знаю, что теперь непристойно это старомодное, провинциальное слово, что, по нынешним литературным канонам, критик должен говорить либо о течениях, направлениях, школах, либо о композиции, фонетике, стилистике, эйдодологии, — о чем угодно, но не о душе, но что же делать, если и в композиции, и в фонетике, и в стилистике Блока — душа! Странная вещь душа: в ней, только в ней одной, все формы, все стили, все музыки, и нет такой техники, которая могла бы подделывать ее, потому что литературная техника есть тоже — душа. Знаю, что неуместно говорить о душе, пока существуют такие благополучные рубрики, как символизм, классицизм, романтизм, байронизм, неоромантизм и проч., так как для классификации поэтов по вышеуказанным рубрикам понятие о душе и о творческой личности не только излишне, но даже мешает, нарушая стройность этих критико-бюрократических схем. Знаю, что если бы, например, у Байрона не было вовсе души, это

было бы гораздо удобнее для бесчисленных доцентов всего мира, пишущих о нем диссертации. Как будто он жил и творил для того, чтобы у целой армии благополучных доцентов было о чем писать диссертации. Но есть же у поэта душа, которая живет лишь однажды — религиозной, торжественной жизнью — для себя, а не для заполнения готовой графы:

— Символист неоромантической школы.

— Акмеист реалистического толка.

Эта душа ускользнет от всех скопцов-классификаторов и откроется только — душе. Та гимназистка, которая разрезывает шпилькой «Стихотворения Блока», и не знает, что такое *Ante Lucem*, может воспринять его поэзию жизненнее, свежее, полнее, ввести ее в свою кровь, забеременеть ею и постичь ее более творчески, нежели целый факультет обездушенных, которые так ретиво следят за всякими течениями и веяниями, что забыли о таком пустяке, как душа. Есть у нас, в нашей критике, целая плеяда таких обездушенных, которые принимают свою слепоту за достоинство и даже похваляются ею. Если бы они писали о Блоке, они стали бы душителями Блока: их отношение к стихам, исключительно как к *материалу*, убило бы эти стихи. Спорить с ними или порицать их — жестоко. Они и без того уже наказаны богом. «Они не видят и не слышат, живут в сем мире, как впотьмах». Блок всегда ревниво оберегал свою душу от них.

Молчите, проклятые книги!

Я вас не писал никогда!

— воскликнул он в позднейших стихах, едва только ему представился тот внушительный труд, который благополучно напишет о его неблагополучной душе какой-нибудь ученый историк:

Печальная доля: — так сложно,

Так трудно и празднично жить.

И стать достояньем доцента,

И критиков новых плодить.

Он заранее презирает того, кто превратит его трудную и праздничную жизнь в мертвый учебник словесности:

Вот только замучит, проклятый

Ни в чем неповинных ребят

Годами рожденья и смерти

И ворохом скверных цитат.

Так защищал он свою душу от бездушных, которым ничего не стоит нагромоздить целую гору исследований о его стилистике и ритмике, о влиянии на него Фета, Жуковского, Лермонтова, александрийских гностиков, московских мистиков, йенских романтиков, — обо всем, о чем угодно, только не о той «трудной и праздничной жизни», без которой его книги были бы пылью и гнилью, а не насущным хлебом для всего поколения.

Прекрасно говорит об этом сам Блок в одной из своих давних статей о поэзии: «Группировка поэтов по школам, по «мироотношению», по «способам восприятия» — труд праздный и неблагодарный... Лирика нельзя покрыть крышкой, нельзя разграфить страничку и занести имена лириков в разные графы. Лирик того и гляди перескочит через несколько граф и займет то место, которое разграфлявший бумажку критик тщателью охранял от его вторжения»⁷.

Правда, Блока здесь занимает другое: стремление навязать поэту те или иные внелитературные тенденции, но сказанное им можно отнести вообще ко всяким группировкам поэтов.

Блок требовал, чтобы, говоря о поэте, мы пережили вместе с ним его душу, а не отделялись от него мертвыми схемами.

Вторая книга стихов⁸

VIII

С Блоком именно то и случилось, о чем он писал в только что упомянутой статье: вскоре он неожиданно разрушил все рамки, в которых, по ощущению критиков, было заключено его творчество, и явил нам новое лицо, никем не предвиденное, изумившее многих.

Это новое лицо запечатлелось во втором его томе и в трех драматических пьесах: «Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомка».

Странно читать после первого тома второй. Другая атмосфера, другой запах. Вообще у каждого его тома всё совершенно иное. Три тома — три разных лица. И, если после первого тома сейчас же открыть второй — не ладаном пахнет, а сивухой. «Я нищий бродяга, посетитель ночных ресторанов» — стал он говорить о себе, как будто он и не был никогда «отроком, зажигающим свечи». Теперь слово *кабак* стало повторяться у него столь же часто, как некогда слово *храм*. Говорить от лица пьяных гуляк стало его постоянной потребностью.

- И на щеке моей блеснула, сверкнула пьяная слеза.
- И все души моей излучины пронзило терпкое вино.
- Хоть нет звезды счастливой более с тех пор, как запил я!

О пьянстве, о попойках, о запое он стал говорить так же часто, как некогда о молитвах перед Девой:

- Хорошо прислониться к дверному косяку после ночной попойки моей.

Весь его второй том пьяный, мутный, — не горные высоты, но низменности. Недаром в этом томе столько стихов о болоте. Все стихи, помещенные на его первых страницах, изображают именно болото: чахлые болотные кочки, ржавые трясины, болотные впадины, болотные огоньки, болотную стоячую воду. В книге нет ясности, нет той пушкинской, мудрой, предсмертной, хрустальной отчетливости мыслей и чувств, которая появится у Блока позднее, в третьем его томе, начиная с 1909 года. Теперь же он весь с головою в трясине, в мартовской мутной воде, потому что эта книга есть март его жизни, тот «весенний в тлетворный дух», которым была тогда напоена его кровь. Ясность придет потом, осенняя, без мартовских дурманов. Теперь же его «небо упало в болото», и перед ним, как пузыри на трясине, возникли какие-то болотные бесы, ведьмы, карлики, попики, — и болотная Ночная Фиалка.

- Это шутит над вами болото.
- Это манит вас темная сила.

Стихи о болоте служат как бы введением в книгу. В них никакого ветра, болотная тишина и сонь. И никакого неба: — только чахлая полоска зари. То лазурное, золотое и розовое, что осеняло поэта в первой его книге, исчезло. Осталась именно полоска зари, которая проходит через всю его книгу. «Стоит полукруг зари», «Таинство зари», «С тобою смотрел я на эту зарю», «Я буду смотреть на Зарю!»... «В вись изверженные дымы застлала свет зари». И много зловещих слов появилось в этой новой книге: «хаос», «судороги», «корчи», «злое голодное Лихо», «могилы жизни», «земная забота», «нужда», «зловонье», «проклятье», «заплеванный пол». В первой книге ничего этого не было; теперь же это стало неизбежно, потому что у Блока появилась новая тема: город. Блок стал поэтом города — вначале под влиянием Брюсова и его апокалиптической поэмы «Конь Бледный», а потом в своем собственном дремотно-хаотическом стиле, который так отлично подходил к этой теме. Город, изображенный им, был всегда и неизменно — Петербург; петербургские ночи, петербургские женщины, петербургские революции, петербургские кабаки, петербургские вьюги. Не то чтобы Блок воспевал Петербург, — нет, но в нем каждая строчка была петербургская, словно соткана из петербургского воздуха. И Заря, к которой он теперь так пристрастился, тоже была петербургская. Не знающему Петербурга никогда не понять ни «Незнакомки», ни «Снежной Маски», ни «Снежной Девы», — ни одной из его подлинно петербургских возлюбленных, которых создало петербургское болото и небо. О Снежной Деве он сам говорил:

И город мой железно-серый.
Где ветер, дождь, и зыбь, и мгла,
С какой-то непонятной верой
Она, как царство, приняла.

.....
Она узнала зыбь и дымы,
Огни, и мраки, и дома —
Весь город мой непостижимый —
Непостижимая сама.

Замечательно, что в его стихах нет Москвы: Кремль упоминается только дважды и то мимоходом. Блок наименее московский из всех русских поэтов. И революция, которую он отразил в этой книге, тоже была петербургская: 9 января («Шли на приступ»), митинг («Митинг»), забастовка рабочих («Сытые»), — петербургские революционные образы. Вторая книга почти вся в Петербурге: серафим из своего беспредметного мира прямо упал в петербургскую ночь.

И с ним случилось чудо: он увидел людей.

В жизни Блока это было событие огромное. Шесть лет он пел свои песни, — и ни слова не сказал о человеке. Если бы на свете не было ни одного человека, в «Стихах о Прекрасной Даме» не пришлось бы изменить ни строки, потому что он пел их в безлюдном и беспредметном пространстве. Теперь же, в городе, он понял впервые, что существуют не только он сам и его Небесная Дева, но — и люди. Это произошло с ним еще в конце его первого тома, в ноябре 1903 года, когда он написал свое стихотворение «Фабрика». Человеческих лиц он еще не увидел, лица были еще в тумане, но он увидел главное: *спины*. Люди явились ему раньше всего как спины, отягощенные бременем:

Я слышу все с моей вершины;
Он медным голосом зовет
Согнуть измученные *спины*
Внизу собравшийся народ.

И следующее четверостишие — снова о спинах:

Они войдут и разбредутся,
Навалят на *спины* кули.
И в желтых окнах засмеются,
Что этих нищих провели.

Согнутые спины — это было его открытие. Прежде, у себя на вершине, он и не знал, что у нас согнуты спины. Теперь он повествует, как из храма, из своего радостного сада, он прошел зловонными городскими дворами к городскому труду и проклятью — и впервые увидел спины.

Мы миновали все ворота
И в каждом видели окне,
Как тяжело лежит работа
На каждой согнутой *спине*.

Это было первое, что узнал он о людях: им больно. И в целом ряде стихов у него появились люди, *раздавленные* непосильною ношею: женщина, которая заперла дома детей, а сама легла на рельсы, под поезд; больной, человек, который надорвался под тяжестью, упал и умер в пути; уличная девушка, которая размозжила себе голову о стену. И поэт вопрошал в изумлении:

— Господь, ты слышишь? Господь, простишь ли?

Это было для него ново: он как будто был слеп и прозрел. Эти петербургские зловонные «колодцы дворов», крыши, желоба, чердаки привели его к созданию особого образа — человека, истертого городом, городского неудачника, чердачного жителя, от лица которого он и написал такие стихи, как «В октябре», «После ночной попойки», «Окна во двор», «Хожу, брожу понурый», «На чердаке» — и т.д., где великолепно уловлены интонации этих городских неудачников:

Да и меня без всяких поводов
Загнали на чердак.
Никто моих не слушал доводов
И вышел мой табак.

Здесь первые проблески живых человеческих лиц. Блок впервые вошел в нашу жизнь, и стих его стал более живым: метафоры, которые в первом томе были закоспелые, неподвижные, традиционно-привычные, здесь ожили, зашевелились, смешались с реальными образами. Все дальше уходил серафим от своего зазвездного мира, и понемногу у него появилось такое чувство, которого никто не мог предвидеть: ненависть к этому зазвездному миру, какая-то злая жажда посмеяться над ним, опорочить его, обвинить. Он стал ренегатом мистики, отступником прежней веры. Полагают,

что это произошло оттого, что в то мутное время, в 1906 и 1907 гг., когда мистика сделалась литературной дешевкой, достоянием третьестепенных писак — он из гордости отрекся от нее, чтобы не быть с этой мистической чернью. Но, конечно, кроме этой причины, были и более глубокие. Чувствовалась в нем какая-то обида на мистику, жажда отомстить ей за что-то. Не сказался ли в нем тот давно им ощущаемый двойник, тот *дьявольский* и *дикий* дух, который был в нем всегда, но которого он, по его словам, «хоронил» под «священной броней» серафима? Теперь он дал этому дьяволу волю и в начале 1906 года, к великому смущению многих, стал демонстративно издеваться над своими святынями. Особенно изумили всех его театральные пьесы, написанные в том же году: «Балаганчик» и «Незнакомка». Все увидели в них измену быломu. Андрей Белый был так возмущен, что предал поэта анафеме. В «Балаганчике» поэт не пощадил ни себя, ни своей «Прекрасной Дамы», ни своих единоверцев-мистиков. Мистиков он изобразил идиотами, которые сидят за столом и шепчут то самое, что недавно шептал он сам, о шелестах, вздохах, глубинах, вершинах и о близком прибытии Девы. Тот пафос ожидания, которым недавно был охвачен он сам, теперь для него только смешон Мистики сидят и твердят:

— Ты ждешь?

— Я жду.

— Уж близко прибытие.

И вскоре к ним действительно является Прекрасная Дама, но оказывается, что это не Жизнь, а Смерть. У нее за плечами коса.

— Это смерть!

Если Прекрасная Дама — смерть, что же такое иные миры? Это просто бумага, размалеванная синею краскою. Едва только арлекин возгласил: «здравствуй, мир!» и кинулся в голубое окно, бумага порвалась, и он вверх ногами полетел в пустоту.

Так Блок издевался над Блоком.

В следующей пьесе «Незнакомка» он вывел себя самого в виде смешного поэта, который в пошлейшем салоне декламирует для светских пошляков Стихи о Прекрасной Даме. Неудержимо было его странное стремление окарикатурить себя самого. Вместо Прекрасной Дамы он изображает теперь другое полубожество, Незнакомку, — звезду, которая упала на землю и, воплотившись в женщину, захотела не молитв, но вина и объятий. К чему ей смешные лунатики, поющие перед нею Псалмы? Ей нужен мужчина, который обнимет ее и поведет в отдельный кабинет.

Кого в отдельный кабинет? Мироправительницу? Деву Радужных Ворот? Богоматерь? Ту самую Невесту невестную, по которой из века в век, тоскуя и любя, томилась Филон, Плотин, Петрарка, Шелли, Лермонтов, Владимир Соловьев?

Нет, та ушла без возврата, но взамен появилась другая, ее странный двойник, полувоздушная-полуженщина, и он стал относиться к ней двойственно: набожно и в то же время цинически, молясь перед нею и в то же время презирая ее.

Вообще во второй его книге появилось слишком много женщин.

Уйдя от своей Лучезарной, он как будто впервые узнал, что на свете есть отнюдь не лучезарные женщины. «Бешенство объятий», «ночные желания» — эти слова появились у него только теперь. В 1904 г. в его стихах впервые появляется слово «блудница» и с тех пор уже не сходит со страниц:

— Женщина блудница с ложа пьяного желанья...

— Пляшут огненные бедра проститутки площадной...

IX

Поглубже в земное, в грязь, чтобы не было и мысли об ином! Изменить иному миру до конца. Принять все похоти и пошлости жизни.

Но в том-то и особенность Блока, что, при всем его стремлении загрязниться, житейское не прилипало к нему. Серафиму ли быть ренегатом? Каких бы язвительных и цинических слов ни говорил он о своих святынях, обличения звучали как молитвы. В них не было свойственной кощунствам пронзительной едкости, а была, против его воли, гармония. Кощунство проявлялось лишь в сознании, а бессознательно, в лирике, он по-прежнему оставался религиозным поэтом Иного. Его лирика была сильнее его са-

мого. Пусть в «Балаганчике» он смеялся над любовью и верой, его ирония была так поэтична, певуча, изящна, что оставалось впечатление нежности. Как бы ни смеялся он над глупым Пьеро, влюбленным в картонную деву, но те стихи, где Пьеро изливает свою смешную любовь, так упоительны, неотразимо-лиричны, что, слушая их, забываешь смеяться над ним.

Таковы всегда бывали кощунства у Блока: против воли гармоничны и нежны. Вместо проклятий — музыка. Как бы ни хотел он отречься от своего небесного наследия, он оставался серафимом поневоле.

В самые безумные минуты ему была свойственна серафическая, *золоторунная грусть*, преобразившая кощунство в гармонию.

Серафим поневоле, сколько бы он ни твердил, что принимает и приветствует нашу земную юдоль, он никак не умел принять ее, если она была только земная. Он мог повторять без конца:

Принимаю пустынные веси
И колодцы земных городов,

но это был самообман иностранца, старавшегося примириться с чужбиной, ибо жизнь всегда была священна для него не сама по себе, а тем, что скрывалось за нею. Остаться надолго в нашем реальном мире он, при всем своем желании, не мог: всегда к реальным образам примешивались у него иррациональные и фантастические.

Это яснее всего в его тогдашних стихах о любви. Сколько бы он ни твердил, что женщины, которых мы любим, — картонные, он, вопреки своей воле, видел в них небо и звезды, чувствовал в них нездешние дали, и — сколько бы сам ни смеялся над этим, — каждая женщина в его любовных стихах сочеталась для него с облаками, закатами, зорями, каждая открывала просветы в *Иное*.

Проследите в его тогдашних стихах, как часто образ женщины связан у него со звездным небом, как упрямо называет он то одну, то другую — звездой, причем иногда это только метафора, а иногда — живое ощущение, почти религиозная вера:

Звезда, ушедшая от мира,
Ты над равниной далеко —

обращался он к одной своей возлюбленной, и вот его обращение к другой:

Кокетка! я прочел в светилах
Всю повесть раннюю твою,
И лживый блеск созвездий милых
Под черным шелком узнаю!

Это стало у него привычкой: сплести с женскими плечами, руками, губами — созвездия:

Ты путям открыта млечным,
Скрыта в тучах грозových.

Как бы он ни подавлял это чувство, оно пробивалось опять и опять:

Ты *надо* мной
Опрокинула свод
Голубой.

И странными кажутся те редкие его стихотворения, где женщина только женщина, в четырех стенах, за которыми не видно просторов. Это было несвойственно эротике Блока.

Сколько бы он ни старался, он не мог полюбить — без звезд. Все еще осталась в нем привычка к небесному. Он мог относиться к любимой враждебно, но все же, наперекор всему, чувствовал ее причастность к *Иному*. Он был и кощунствуя — набожен.

Х

Здесь та изумительная двойственность, в которой было главное обаяние лирики Блока: пафос, разъедаемый иронией; ирония, побеждаемая лирикой; хула и хвала одновременно. Все двоилось у него в душе, и причудливы были те сочетания веры

с безверием, которые сделали его столь близким современной душе. Он и веруя — не верил, что верует, и насмехаясь над мечтами — мечтал.

Он утверждая отрицал,
И утверждал он отрицая.

Не хуже нас он видел, что Иное — это только бумага, размалеванная синею краскою, но тем жгучее были его молитвы Иному.

Не хуже других он знал, что женщины, которых он целует, картонные, но все же воспевал их так сладостно, что его любовные песни стали для всего поколения молитвословием любви. Кто из нас не помнит, что, влюбившись, мы прибегали к поэзии Блока, потому что *Блок* и *любовь* были для нас неразлучны. Именно то, что эти гимны любви сочетались с осмеянием, делало их нашими любимыми. Блок не был бы *нашим* поэтом, если бы он не был двойным. Он был двойной, и все его темы, и все его произведения были двойные, начиная «Балаганчиком» и кончая «Двенадцатью».

Поэтому неправы были те, кто искали в его позднейших стихах какое-нибудь одно определенное чувство. В них было и то и другое, оба сразу, противоположные. В «Двенадцати» искали либо *да*, либо *нет*, и до сих пор никто не постиг, что там *да* и *нет* одновременно, и обвинение и восхваление сразу. Блок сам не всегда понимал свою сложность, часто становился перед нею в тупик, и напрасно было спрашивать у него самого, что означают его песнопения. Он сам —

не понял, не измерил,
Кому он песни посвятил,
В какого бога страстно верил,
Какую девушку любил.

Двоеверие в себе и других он заметил еще в 1904 году:

Каждый душу разбил пополам
И поставил двойные законы.

И тогда же впервые заговорил о своем Двойнике:

Но в туманный вечер — нас двое,
Я вдвоем с Другим по ночам.

Этот двойник не оставлял его с тех пор никогда, — насмешливый и ни во что не верящий циник, привязавшийся к боговидцу-романтику.

Он до странности любил в себе этого циника и, если побеждал его, то всегда против воли: в лирике, но не в сознании. Когда мы читали у него во втором его томе, что нет ничего приятнее, чем утрата лучших друзей, что лучшие из нас — проститутки, что жизнь — балаганчик для веселых и славных детей, это был голос его двойника.

Этот голос звучал у него постоянно, но его заглушал тот, другой, *серафический* голос: так и звучали в одно и *то же время* эти два столь несхожих голоса, странно сливаясь друг с другом.

— «Двойственные видения посещают меня», — говорил он в 1907 г.⁹

Отсюда многие двусложные образы Блока и прототип их всех — Незнакомка. Стихи о Незнакомке наше поколение сделало своим символом веры именно потому, что в них набожная любовь к этой Женщине Очарованных Далей сливается с ясным сознанием, что она просто публичная женщина. Замечательно, что через несколько лет после написания этих стихов Блок написал их опять, по-другому, и в новом варианте усилил ее неприглядность: придал ей мелкие черты лица, мещанскую вуаль и пьяное бесстыдство дешевой кокетки. И все же воспел ее набожно.

Такой двойственности еще не было в русской поэзии, и нужно быть великим поэтом, чтобы выразить эту двойственность в лирике. В стихотворении «На островах», написанном позже — в 1909 году, он именует своего лирического двойника геометром любви, который со строгою четкостью наблюдает за своими поцелуями, зная, что его любовь — на минуту, что она вздор, что завтра же он забудет ее, что он целует не первую, что ему не нужно от этой любви ничего, чем обычно украшают любовь: ни ревности, ни клятв, ни тайны. И все же он любит, целует, оставаясь до конца геометром любви¹⁰.

В его пьесе «Незнакомка» всё двойное, все двойники, все двоится между двумя бытиями: между геометрией и небом.

Звездочет, внемлющий астральным ритмам, есть в то же время чиновник в голубом вицмундире.

Поэт-богоvideц есть в то же время свихнувшийся пьяница.

Даже слова в этой пьесе двойные. Когда звездочет говорит:

— Астрономия.

для других это звучит:

— Гастрономия.

И бывали такие минуты, когда Блок не верил ни в ту, ни в другую, когда и геометрия и небо казались ему одинаково ложью: вдруг стены кабачка вертелись, ныряли в пустоту и пропадали. То же случилось и с небом: та голубая очарованная даль, где голубая звезда, голубой поэт и голубой звездочет затягивалась голубыми снегами и преображалась в петербургский салон.

Но это чувство находило на него лишь минутами. В ту пору он свободно преображал геометрию в небо, если не в сознании, то в лирике, потому что его лирика была воистину магией.

XI¹¹

Такою по крайней мере ощущало ее наше поколение. Она действовала на нас, как луна на лунатиков. Блок был гипнотизер огромной силы, а мы были отличные медиумы. Он делал с нами все, что хотел, потому что власть его лирики коренилась не столько в словах, сколько в ритмах. Слова могли быть неясны и сбивчивы, но они являлись носителями таких неотразимо-заразительных ритмов, что, замороженные и одурманенные ими, мы подчинялись им почти против воли.

И не только ритмы, а вся его звукопись, вся совокупность его пауз, аллитераций, ассонансов, пэонов так могуче влияли на наш организм (именно на организм, на кровь и мускулы), как музыка или гашиш, — и кто не помнит того *отравления Блоком*, когда казалось, что дурман его лирики всосался в поры и отравил кровь?

В чем тайна этих звуков, мы не знаем. Она умерла вместе с Блоком. Может быть, будущее поколение уже не услышит в его книгах той музыки, которую слышали мы. И скажет, что просто он был тенором русской поэзии, пленявшим своих современников слишком сладкозвучными романсами. И пожалуй, это будет правда, но правда поверхностная, ибо истинную правду о поэте знают только его современники. Его стихи, и в самом деле, бывали романсами; даже сонеты, которых у него всего два или три, звучали у него, как романсы. Когда в самых первых стихах еще полуребенком он писал:

Мне снилась снова ты, в цветах на шумной сцене,
Безумная, как страсть, спокойная, как сон...

здесь слышался даже очень раздразненный романс.

Недаром учителем Блока был в ту пору такой гений романсов, как Фет. Недаром в юности Блок увлекался Апухтиным. И «Стихи о Прекрасной Даме» нередко звучали романсами:

Поклоненьем горда,
И теперь и всегда,
Ты без мысли смотрела вперед.

Это был ничем не прикрытый и довольно дешевый романс — равно как, например, и такие стихи:

Мне страшно с Тобой встречаться.
Страшнее Тебя не встречать.

Но взяв у романса его заливатость, его текучесть, его паузы, его рифмы и даже иногда его слова («Очи девы чародейной» и проч.)¹², Блок каким-то чудом так облагородил его формы, что он стал звучать, как высокий трагический гимн, хотя и остался романсом. Тут та же двойственность, которая во всем присуща Блоку, то же преображение вульгарного в неизреченно-прекрасное.

Я сказал, что тайна мелодики Блока навсегда останется тайной. Наши дети никогда не поймут, чем она волновала нас. Все, что мы можем, это подметить немногие внешние, отнюдь не главные особенности его поэтической техники.

Мы можем, например, указать, что у него, особенно во втором его томе, наблюдалось чрезмерное тяготение к аллитерациям и ассонансам, все более, впрочем, обуздываемое к концу его поэтической деятельности.

Без удержу предавался он этому сладкому упоению многократно-повторяемыми звуками:

Что только *звнящая* снится
И душу *палящая* тень...
Что сердце — *летающая* птица...
Что в сердце — *щемящая* лень...

Иногда эти звуковые взоры были у него чрезвычайно изысканны:

ае-све-ве	Утихает светлый ветер,
ае-се-ве	Наступает серый вечер,
рон-ану-на-ну	Ворон канул на сосну.
рону-онну-ну.	Тронул сонную струну.

Иногда же, напротив, назойливо выпячены:

Там *воля* всех *вольнее* *воль*
Не приневолит *вольного*,
И *боле* всех *больнее* *боль*...

Каждое его стихотворение было полно этими многократными эхами, переключками внутренних звуков, внутренних рифм, полурифм и рифмоидов. Каждый звук будил в его уме множество родственных отзвуков, которые словно жаждали возможно дольше остаться в стихе, то замирая, то возникая опять. Это опьянение звуками было главное условие его творчества. Его мышление было чисто звуковое, иначе он и не мог бы творить. Даже в третьем его томе, когда его творчество стало строже и сдержаннее, он часто предавался этой инерции звуков. Например, в стихотворении «Есть минуты»: ённы — уны — ённо — оне — ённы — уны — ённо.

И напев заглушённый и юный
В затаённой затронет тиши
Усыплённые жизнью струны
Напряжённой, как арфа, души.

В том же третьем томе бывали нередки такие, например, звуковые узоры:

Я ломаю слоистые скалы
В час отлива на илистом дне,
И таскает осел мой усталый
Их куски на мохнатой спине.

То есть:

ла-ла-ал-ли-ли
аю-аи-ае
ст-ск-ст-ск-ст-ск,

причем эти последние звуки были расположены в строфе симметрически:

ст-ск
ст
ск-ст
ск.

Но почему эта повторяемость звуков казалась нам такой упоительной? Почему в другой строфе из того же «Соловьинного Сада» нас волновали такие, например, сочетания звуков, как *кай*, — *кой*, — *кай*, — *как*, — *ска*, — *скай*:

И, вникая в напев беспокойный,
Я гляжу, понукая осла,
Как на берег скалистый и знойный
Опускается синяя мгла.

Иногда этой инерции звуков подчинялось целое слово: оно не сразу уходило из стиха, а повторялось опять и опять, как, напр., слово «черный» в стихотворении «Русь моя»:

Кинулась из степи *черная* мгла...
 За море *Черное*, за море *Белое*,
 В *черные* ночи и *белые* дни...

Его семантика была во власти фонетики. Ему было трудно остановиться, эти звуковые волны казались сильнее его. Едва у него прозвучало какое-нибудь слово, его тянуло повторить это слово опять, хотя бы несколько изменив его форму.

Приближений, сближений, сгораний...
 Все померкло, прошло, отошло.
 Среди *видений*, *сновидений*...
 Заплетаем, расплетаем...
 Так с *посвистом*, да с *присвистом*...
 Многодумный, многотрудный лоб...

Блок любил эти песенные повторения слов:

— И *чайка* птица, *чайка* дева...

— По *вечерам* — по *вечерам*...

— Я сквозь *ночи*, сквозь долгие *ночи*, я сквозь темные *ночи* — в венце.

Пленительно было повторение слов «отшумела» и «дело» в четверостишии третьего тома:

Что ж, пора приниматься за *дело*,
 За старинное *дело* свое. —
 Неужели и жизнь *отшумела*,
Отшумела, как платье *твое*?

Иногда, подчиняясь этой инерции звуков, повторялись чуть не целые строки:

О, весна *без конца* и *без края*, —
Без конца и *без края* мечта!

или

И *круженьем* и *пеньем* зовет.
 И в призывном *круженье* и *пенье*...

или

Да, я возьму тебя с собою
 И вознесу тебя туда,
 Где *кажется земля звездой*,
Землю *кажется звезда*.

Было в этих повторениях что-то шаманское. Кружилась голова от обилия непрерывных созвучий, которые слышались и в начале и в середине стихов.

Авось, хоть за *чайным* похмельем
 Ворчливые *речи* мои
 Затемят *случайным* весельем
 Сонливые *очи* твои.

Не слишком ли много этих внутренних рифм? Но когда поэту удавалось сдерживать себя и соблюсти необходимую меру, выходило изумительно грациозно и скромно:

Снежинка *легкою пушинкою*
 Порхает на ветру,
 И елка *слабенькой вершинкою*
 Мотает на юру.

Лучшим примером этих повторений и внутренних параллельных рифм, применяемых часто с необыкновенной изысканностью, служат знаменитые стихи из «Снежной Маски»:

И на *вьюжном море* тонут
 Корабли.
 И над *южным морем* стонут
 Журавли,
 Верь *мне*, в этом мире солнца
 Больше нет.
 Верь *лишь мне*, ночное сердце,

Я — поэт!
 Я, *какие хочешь*, сказки
 Расскажу
 И, *какие хочешь*, маски
 Приведу.

Изысканность его слуха сказалась хотя бы в том, что в последней строке он не дал рифмы: сдержал себя вовремя. Если бы, например, он сказал:

Я, *какие хочешь*, сказки
 Расскажу
 И, *какие хочешь*, маски
 Покажу —

все четверостишие стало бы дешевой бальмонтовщиной. Теперь же это — не тот механический и внутренне ничем неоправданный перезвон дешевых ассонансов, которым так неумеренно предавался Бальмонт; — это ненавязчивое сочетание глубоко осердеченных звуков, доступное лишь высокому лирику. Между Блоком и Бальмонтом та же разница, что между Шопеном и жестяным вентилятором. Правда, и Блок в свое время отдал бальмонтизмам мимолетную дань, но в детстве это неизбежная корь. Следы этой кори нередки в первоначальных стихотворениях Блока:

Но уж твердь разрывало. И земля отдыхала.
 Под дождем умолкала песня дальних колес.
 И толпа грохотала. И гроза хохотала.
 Ангел белую девушку в Дом Свой унес.

Или еще более назойливо:

Нас море примчало к земле одичалой,
 А ветер крепчал, и над морем звучало.

Таких элементарных бальмонтиамов было у Блока в ту пору много: лихие подхваты случайных созвучий, без всякой эмоциональной логики.

- И страстно круженье, и сладко паденье...
- Вечно прекрасна, но сердце бесстрастно...
- Обстанут вдруг, смыкая круг...

И даже в последней книге он иногда срывался в бальмонтизм:

Нам вольно, нам больно, нам сладко вдвоем.

Бальмонтовщина так мертва и механична, что ее не мог оживотворить даже Блок, и мы, конечно, говорили не о ней, когда именовали его звукопись магией.

Часто его сладкозвучие бывало чрезмерно: например, в мелодии «Соловьинного Сада». Но побороть эту мелодию он не мог. Он вообще был не властен в своем даровании и слишком безвольно предавался звуковому мышлению, подчиняясь той инерции звуков, которая была сильнее его самого. В предисловии к поэме «Возмездие» Блок так и выразился о себе, что он был «гоним по миру бичами ямба». Не он гнал бичами свой ямб (ощущение Пушкина, выраженное хотя бы в «Домике в Коломне»), но ямб гнал его. И дальше, в том же предисловии говорится, что его, поэта «повлекло отдаться упругой волне этого ямба». Отдаться волне — точное выражение его звукового пассивизма.

Звуковой пассивизм: человек не в силах совладать с теми музыкальными волнами, которые несут его на себе, как былинку. В безвольном непротивлении звукам, в женственной покорности им и было очарование Блока. Блок был не столько владеющий, сколько владимый звуками, не жрец своего искусства, но жертва, — особенно во второй своей книге, где деспотическое засилье музыки дошло до необычайных размеров. В этой непрерывной, слишком медовой мелодии было что-то расслабляющее мускулы.

Показательно для его звукового безволия, сказавшегося главным образом во втором его томе, что в своих стихах он яснее всего ощущал гласные, а не согласные звуки, то есть именно те, в которых вся динамика напева и темпа. Ни у какого другого поэта не было такого повышенного ощущения гласных¹³. То напевное струение гласных, которое присуще ему одному, достигается исключительно гласными. Это та влага, ко-

торая придает его стихам текучесть. Замечательно его пристрастие к длительному непрерывному *а*:

О весна, без конца и без краю,
Без конца и без краю мечта.

- Здесь столько ударений, сколько *а*.
— Нам казалось, мы кратко блуждали...
— Долетали слова от окна...
— За снегами, лесами, степями...
— В небеса улетает мольба...
— Роковая, родная страна...
— Но над нами хмельная мечта...
— Ты все та, что была, и не та...
— И ограда была не страшна...
— И сама та душа, что пылая ждала...

Эти *а*, проходящие через весь его стих, поглощали все другие элементы стиха. То чувство безвольного расслабления мускулов, которое было связано с лирикой Блока, не вызывалось ли этим однообразно повторяющимся звуком?

Я, не спеша, собрал бесстрастно
Воспоминанья и дела;
И стало беспощадно ясно:
Жизнь прошумела и ушла.

Из десяти ударений — девять на звуке *а*¹⁴. Весь стих течет по одному-единственному звуку — сочетаясь иногда с текучим *л*:

И приняла, и обласкала,
И обняла,
И в вешних даях им качала
Колокола.

В рифмах у него то же пристрастие к *а*. Например, в стихотворении «Поединок» почти все мужские рифмы такие:

она — весна.
Петра — вечера.
озарена — жена.
голова — Москва.
коня — меня.
терема — сама.

В стихотворении «В синем небе» такие:

тишина — весна,
весна — она.
сплела — привела.
колокола — купола.
весна — она,
тишина — весна.

А-а-а-а-а-а. Здесь нет натуги или предвзятости. Стих сам собою течет, как бы независимо от воли поэта по многократно повторяющимся гласным. Кажется, если бы Блок даже захотел, он не мог бы создать непевучей строки. Очень редки у него, например, такие неблагозвучные скопления согласных: «Посмотри, подруга, эльф твой». Напротив, ни у одного поэта не приходилось такого малого количества согласных на данное количество гласных. Главная особенность его стиха была именно та, что этот стих был не камень, но жидкость, текущая гласными звуками.

Иногда, но гораздо реже, стиху Блока случалось протекать по целому ряду *о*:

- И оглушонный и взволнованный вином, зарею и тобой...
- И томным взором острой боли...
- Сонное озеро города...
- Потом на рёбра гроба лёг...

Иногда по сплошному и:

Мы отошли и стали у кормила,
Где мимо шли серебристые струи...

Отцвели завитки гиацинта...

Иногда по сплошному у:

Идут, идут испуганные тучи...
Я смеюсь и крушу вековую сосну...

Случалось, что одна его строка протекала по звуку *а*, а другая, тоже вся от начала до конца, по звуку *е*:

Ты, как заря, невнятно догорала
В его душе и пела обо мне.

И кто забудет то волнующее, переменяющее всю кровь впечатление, которое производил такой же звуковой перелив в «Незнакомке», когда после сплошного *а* в незабвенной строке:

Дыша духами и туманами

вдруг это *а* переходило в *е*:

И веют древними поверьями.

Почему-то эти прогрессии и регрессии гласных ощущались в его стихах сильнее, чем в каких-нибудь других до него. Но это было не простое сладкозвучие. Каждый звук был, повторяю, осердечен: и чего стоила бы, например, его строка о зловещем движении туч, если бы это зловещее движение туч не изображалось в ней многократно повторяемым *у*:

Идут, идут испуганные тучи.

Музыкальная изобразительность его звуков была такова, что когда он, например, говорил о гармонике, его стих начинал звучать, как гармоника:

С ума сойду, сойду с ума,
Безумствуя, люблю,
Что вся ты — ночь, и вся ты — тьма,
И вся ты — во хмелю.

Когда говорил о вьюге, его стих становился вьюгой, и, например, его «Снежная Маска» не стихи о вьюге, но вьюга. Вы могли не понимать в них ни слова, но чувствовали ветер и снег. Ему достаточно было сказать, что сердце — летящая птица, как его стих начинал лететь, и не передать словами этих куда-то несущихся, тревожных, крылатых стихов:

Пойми же, я спутал, я спутал.

Инерция звукового мышления сказалась у Блока и в том, что он во время творчества часто мыслил чужими стихами, не отделяя чужих от своих, чувствуя чужие — своими, при чем воспроизводил не столько слова, сколько интонации и звуки. Звуковая впечатлительность его была такова, что он запоминал чужие стихи главным образом как некий музыкальный мотив, ощущал в них раньше всего — мелодию. У Пушкина, например, есть строка:

Черты волшебницы прекрасной.

Блок бессознательно воспроизводил ее так:

Черты француженки прелестной,

даже не замечая, что это чужое.

У Пушкина сказано:

Корме родного корабля.

У Блока:

Мечту родного корабля.

У Пушкина:

Я долго плакал пред тобой.

У Блока:

Я буду плакать о тебе.

У Пушкина:

Мария, бедная Мария.

У Блока:

Мария, нежная Мария.

и т.д., и т.д. Его стихи полны таких звуковых реминисценций. Тут и *развенчанная тень*, и *путник запоздалый*, и проч. Звуковые волны, которым он любил предаваться, несли его куда хотели — часто по чужому руслу. Порою он замечал, что воспроизводит чужое, и указывал в особом примечании, что такие-то сочетания слов принадлежат не ему, а Полонскому, Островскому, Влад. Соловьеву, что его строка:

Молчите, проклятые книги,

есть повторение майковской:

Молчите, проклятые струны!

что его строка:

Те баснословные года

есть повторение тютчевской:

В те баснословные года.

Но в большинстве случаев это происходило у него бессознательно, и когда, например, он писал:

Сомнительно молчали стекла...

он не заметил, что повторяет тютчевское:

Молчит сомнительно восток.

Эта пассивность звукового мышления сослужила ему, как мы ниже увидим, немалую службу в его позднейшей поэме «Двенадцать», где даны великолепные звуковые пародии на старинные романсы, частушки и народные песни. Он вообще усваивал чужое, как женщина: не только чужие звуки, но и чужой душевный тон, чужую манеру, чужие слова. В его пьесе «Незнакомка» один сидящий в кабаке российский пропойца именуется Гауптманом, а другой Верленом; оба они несомненные родственники того Фридриха Ницше, который в «Симфонии» Белого сидел на козлах в качестве московского кучера:

— Ницше тронул поводья...

— Гауптман сказал: шлюха она, ну и пусть шляется!

— Верлен сказал: каждому свое беспокойство.

И изображение мистиков, как шутов буффонады, и многократное привлечение зари к тривиальнейшим темам — и многое другое уже являлось в «Симфонии» Белого. Но главное все же не в образах, а в звуковых интонациях. Не было, кажется, такой интонации, которой он не повторил бы (хоть мимоходом) в стихах; и когда в первом томе читаешь:

Ревную к божеству, кому песни слагаю,

Но песни слагаю — я не знаю, кому,

слышишь здесь не Блока, но Гиппиус. Когда читаешь про женщину, которая «от ложа пьяного желанья на коленях в рубашке поднимала руки ввысь», — говоришь: это Валерий Брюсов, «Конь Бледный». А вот Эмиль Верхарн, воспринятый через переводы Брюсова:

На серые камни ложилась дремота,

Но прялкой вилась городская забота,

Где храмы подъяты и выступы круты.

Такова была его восприимчивость к музыке, звучащей вокруг него.

XII

Теперь, когда мы сказали о главном, о музыке Блока, можно сказать и о его стиле. Вначале это был метафорический стиль. Все образы были сплошными метафорами. Не было строки без метафоры. Язык второго тома — особенно в первой его половине — был самый декадентский язык, каким когда-либо писали в России. Около

1905 года Блок вступил со своим декадентством в борьбу и через несколько лет победил. Но вначале смутность сонного сознания была так велика, что все сколько-нибудь четкие грани между отдельными ощущениями казались окончательно стертыми. Многие стихи были будто написаны спящим, краски еще не отделились от звуков, конкретное — от отвлеченного:

- Крики брошены горстями золотых монет.
- Хохочут волосы, хохочут ноги.
- Ландыш пел...

Зрительные образы так слились у Блока с слуховыми, слуховые с осязательными, что, например, о музыке у него говорилось, будто она обжигает:

- И музыка преобразила и обожгла твое лицо.

А о блеске говорилось, что он музыка:

- Я остался, таинственно светел, эту музыку блеска впивать.

Слово *певучий* прилагалось ко многому *видимому*. В пьесе «Незнакомка» некий салонный человек говорил:

— Неужели тело, его линии, его гармонические движения — сами по себе не поют так же, как звуки?

Здесь, как и во многом другом. Блок пародировал себя самого, потому что он сам ощущал женское тело певучим и даже в позднейших стихах говорил:

- И песня ваших нежных плеч...
- Всех линий таянье и пенье...

И писал о *певучем* стане, *певучем* взоре, *поющих* глазах и т.д., и т.д.

Такое слияние несливаемых слов, свидетельствующее о слиянии несливаемых ощущений, называется в литературе синкретизмом.

Блок один из самых смелых синкретистов в России, особенно в тех стихах, которые вошли во второй его том. Там буйный разгул синкретических образов. Там есть и *синие* загадки, и *белые* слова, и *голубой* ветер, и *синяя* буря, и *красный* смех, и *звучная* тишина, и *седой* намек, и *золоторунная* грусть, и *задумчивые* болты, и *жалобные* руки, и т. д. У других эти словосочетания показались бы манерными выдумками, у него они — пережитое и прочувствованное, потому что органически связаны со всей его расплывчатой лирикой.

Даже впечатления зноя и холода так неразрывно сливаются у него воедино, что безо всякого сопротивления принимаешь такие, казалось бы, противозаконные соединения слов, как *снежный* огонь, *снежный* костер, *метельный* пожар, и даже тот сложнейший синкретический образ, в котором он воплощает свою Снежную Деву:

Она была живой костер
Из снега и вина.

Слога *снежный* он вообще применял к самым неожиданным вещам. У него были и снежные нити, и снежная маска, и снежная мачта, и снежная пена, и снежная птица, и снежная кровь, и снежное вино, и снежный крест; у всякого другого поэта это была бы моветонная вычуря, а у него, повторяю, это является одним из живых проявлений его дремотного стиля. Сюда же относятся такие метафоры:

Юность моя, как печальная ночь,
Бледным лучом упала на плиты,
Гасла, плелась и шарахалась прочь.

Сюда же относятся такие его образы, как: глаза цвели, она цвела, тишина цвела и т. д.

Самый буйный разгул этих синкретических образов относится у него к 1905, 1906 годам и к началу 1907-го, потом понемногу его стиль проясняется, и уже в конце второго тома появляются классически-четкие пьесы: «О смерти», «Над озером», «В северном море» и пр.

Третья книга стихов¹⁵

XIII

В этом синкретизме была своя правда и своя красота, но был великий грех: отъединенность. Поэт не стремился к общеобязательным образам и универсальным эпитетам. Он только и знал, что свои ощущения, только и верил, что им.

Вообще самая непонятность его языка свидетельствовала о пренебрежении к людям.

В сущности, его стихи о карлике, сидящем за ширмой, можно было применить к нему самому. Он, как и другие символисты в начале 1900-х годов, тоже скрывался за ширмой, отгородившись от всего человеческого, и поучительно наблюдать, как сейчас же после 1905 года он вместе с другими символистами стал эти ширмы раздвигать.

Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло,

потому что, как ощутил он тогда, его душа заплесневела за ширмами:

В тайник души проникла плесень,
Но надо плакать, петь, идти,
Чтоб в рай моих заморских песен
Открылись торные пути.

Он заговорил о «ходячих истинах» и «торных путях», потребовал общедоступного искусства — для всех. Он стал проповедником слияния с миром, и в пьесе «Песня Судьбы» (самой слабой из всех его пьес) призывал к слиянию с родиной. Это тяготение к общественности или, как тогда говорили, к *соборности*, сказалось раньше всего в его языке, который с этого времени перестал быть интимным и сделался доступен для всех.

Всякая непонятность исчезла, слова стали математически-точными.

Поэт для немногих стал постепенно превращаться в поэта для всех.

Это произошло около 1908 или 1909 года, когда он окончательно приблизился к здешнему миру и сделался тем великим поэтом, каким мы знаем его по третьему тому, — потому что только в третьем томе он великий поэт. Не поэт такой-то школы, такого-то кружка, но Великий, Всероссийский, Всенародный Поэт. Этот том выше всего им написанного, хотя сам он, как и следовало ожидать, больше всего любил свой первый том, а остальные называл «литературой».

Наступила осенняя ясность тридцатилетнего, сорокалетнего возраста. Если во втором томе был март, то в третьем сентябрь. К тридцати пяти годам своей жизни Блок овладел наконец всеми методами своего мастерства. Метафизическая ли, грубо ли житейская тема, частушка ли, поэма ли, сонет ли, — все стало одинаково доступно ему. В мире здешнем, как и в нездешнем, он стал полновластным хозяином. Препрежнее, женственно-пассивное непротивление звукам заменилось мужественной твердостью упорного мастера. Сравните, например, строгую композицию «Двенадцати» с бесформенной и рыхлой «Снежной Маской». Почти прекратилось засилье гласных, слишком увлажняющих стих. В стихе появились суровые и трезвые звуки. Та влага, которая так вольно текла во втором его томе, теперь введена в берега и почти вполне подчинилась поэту.

Серафим окончательно стал человеком.

XIV

В этом третьем томе у него появилось новое, прежде не бывшее, стариковское чувство, что все позади, все прошло, что он уже не живет, а доживает.

Если первый том был весь о будущем, то третий почти весь — о былом. Поэт часто именует себя стариком, стареющим юношей, старым.

За окном, как тогда, огоньки,
Милый друг, мы с тобой старики.
Все, что было и бурь и невзгод,
Позади. Что ж ты смотришь вперед?

Таков основной тон этой книги. Что-то было и навек ушло:

Замолкли ангельские трубы,
Немотствует дневная ночь.

Ангельское было, но его нет и не будет. А настоящее — ночь.

— Куда ни оглянись, глядит в пустые очи и провожает *ночь*.

— В опустошенный мозг ворвется только *ночь*, ворвется только *ночь*.

- Как будто *ночь* на всё проклятие простерла.
- Хочешь встать — и *ночь*.
- *Ночь*, как *ночь*, и улица пустынна.
- *Ночь*, как века...

Очень мало дней в этой книге. А если и упоминается день, то поэт именуется его «дневной ночью», «белой ночью», которая сама не знает, ночь она или день. Ощущение этой дневной черноты доходило у поэта до того, что даже солнечное сияние он называл тогда черным:

- Всё будет чернее страшный свет.

Страшный свет не случайное, но постоянное его выражение. Только это он и знает о мире, что мир — страшный. Целый отдел в его книге называется «Страшный Мир».

- И мир — он *страшен* для меня.
- Забудь, забудь о *страшном* мире.
- *Страшный мир*, он для сердца тесен.
- Мне этот зал напомнил *страшный мир*.

И не было в мире такого явления, которого он не назвал бы страшным. Даже собственное поэтическое творчество внушало ему испуг. Даже объятия женщины казались ему страшными объятиями.

Этим страхом жизни порождены такие беспросветные стихотворения Блока, как «Пляска Смерти», «Ночь как ночь», «Ночь, улица, фонарь, аптека», «Жизнь моего приятеля», «Голос из хора», где воплотился самый черный пессимизм. Это время с 1908 по 1915 год было мрачной полосой его жизни. Религиозная натура, которой для того, чтобы жить, нужно было набожно любить и набожно верить, — он вдруг окончательно понял, что любить ему нечего, и верить не во что. Прекрасная дама ушла. А без нее пустота. «Ты отошла, и я в *пустыне*» — таково с той поры его постоянное чувство. «И *пустыней* бесполезной душу бедную обстала прежде милая мне даль», ибо человек (по словам Достоевского) жив «только чувством соприкосновения своего таинственным миром иным; если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и возвращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее», и

...полетишь, как камень зыбкий,
В сияющую пустоту.

Об этом периоде его бытия мог бы написать лишь Достоевский. Вообще Блок третьего тома есть в каждом своем слове герой Достоевского: бывший созерцатель Иного, вдруг утративший это Иное и с ужасом ощутивший себя в сонме нигилистов Ставрогиных, Иванов Карамазовых и (даже иногда) Смердяковых, которым только и осталось, что петля, — Блок, как и Достоевский, требовал у всех и у себя самого религиозного оправдания жизни и не позволял себе ни на одно мгновение остаться без бога.

«Жизнь пуста», — твердил Блок. — «Жизнь пуста, безумна и бездонна»... — «Жизнь пустынна, бездомна, бездонна»... «Пустая вселенная глядит в нас мраком глаз».

Это ощущение мировой пустоты было свойственно в ту пору не ему одному. То была пора самоубийств, выразившаяся в литературе нигилистическим прославлением смерти. Леонид Андреев был тогда самым любимым писателем: он только и писал, что о мировой пустоте, писал, что «в *пустоте* расстилали свои корни деревья и сами были пусты»; что «в *пустоте*, грозя призрачным падением, высились храмы, дворцы и дома и сами были *пусты*»; — и в *пустоте* двигался спокойно человек, и сам был *пуст* и легок, как тень... и объятый *пустотою* и мраком безнадежно трепетал человек», — мудрено ли, что и Блока в ту пору стало все чаще преследовать это ощущение пустоты?

Тем пустыннее была для него мировая пустыня, что в ней не было даже людей. У людей, как мы видели, он сочувственно заметил только спины, ко всему же остальному отнесся брезгливо. Персонажи его пьес и стихов были милы ему лишь постольку, поскольку они не *были людьми*: Поэт и Голубой Звездочет в «Незнакомке», сама Незнакомка и проч. А поскольку люди были люди, они вызывали в нем гадливое чувство.

Через все его пьесы — от «Балаганчика» до «Розы и Креста» — проносятся целые стада идиотов, которые блеют тошнотворные слова. В «Возмездии» он по-байроновски именовал человечество стадом баранов. Он был великий мастер изображать это стадо, которое у него везде и всегда одинаковое: в кабаке, в салоне,

в средневековом замке, на всемирной промышленной выставке, во Дворце культуры, везде и всегда. Во Дворце культуры собраны высшие создания ума человеческого, но для Блока и там те же оргии человеческой глупости. Величайшие достижения прогресса для него такой же вздор, как и все остальное, и профессор так же глуп, как клоун. «Тупые, точно кукольные, люди!» говорит о них главный герой, и это не сатира, но боль. Злые обезьяны с вульгарными словами и жестами, «с вихляющим задом и ногами, завернутыми в трубочки штанов»... «Серые виденья мокрой скуки»... «Хозяйка дура и супруг дурак», — какое было дело серафиму до их свадеб, торжеств, похорон? Люди только портят природу. Еще во втором томе Блок с великолепной надменностью трактовал человеческое стадо, испортившее ему морской берег:

Что сделали из берега морского
 Гуляющие модницы и франты?
 Наставили столов, дымят, жуют,
 Пьют лимонад. Потом бредут по пляжу,
 Угрюмо хохоча и заражая
 Солёный воздух сплетнями...

Это брезгливое чувство с годами только усиливалось в нем, и, например, в «Плясках Смерти» он называет людей просто «вздором» и повторяет в «Последнем напутствии», что человеческая глупость безысходна, величава, бесконечна, что в сущности она венец всему; и вслед за Рэскиным приравнивает большинство людей к низшим животным, утверждая, что им доступны только скотские чувства: страх, ненависть и вождение. В своей последней статье «О призвании поэта» он пишет, что называться человеком — не особенно лестно: «Люди — дельцы и пошляки, духовная глубина которых безнадежно и прочно заслонена «заботами суетного света». О вере в человеческий прогресс, в человечество, конечно, не могло быть и речи. Еще в 1907 году в своем диалоге «О любви, поэзии и государственной службе» он смеялся над прогрессом и так называемым культурным строительством.

И одно ему осталось в пустоте — это смех, тот кощунственный смех над любовью и верой, которым он смеялся еще в «Балаганчике». Но тогда в этом смехе было много лирической чарующей молодости. Теперь это жесткий смех опустошенного, не верящего в жизнь человека:

Оставь мне, жизнь, хоть смех беззубый,
 Чтоб в пустоте не изнемочь.

Из Новалиса он превратился в Гейне. Те обманы и приманки жизни, которые были озарены для него лучами нездешнего мира, теперь, когда эти лучи закатились, предстали пред ним во всей своей скелетной обнаженности, и все показалось смешным:

Что? Совесть? Правда? Жизнь? Какая это малость!
 Ну, разве не смешно?

Смешно, — и Блок засмеялся. В русской литературе еще никогда не звучало такого печального смеха:

Что делать? Изверившись в счастье,
 От смеху мы сходим с ума,
 И, пьяные, с улицы смотрим,
 Как рушатся наши дома!

Об этом смехе Блок тогда же, в 1908 году, написал статью «Ирония». Эта статья — комментарий ко всему его тогдашнему творчеству. Там говорится об иронии, как о страшной болезни, проявляющейся в изнурительном смехе, который начинается с дьявольски-издевательской улыбки и кончается убийством и кощунством. «Я знаю людей, — писал Блок, — которые готовы задохнуться от смеха, сообщая, что умирает их мать, что они погибают с голоду, что изменила невеста. Человек хохочет, и не знаешь, выпьет ли он сейчас, расставшись со мною, уксусной эссенции, увижу ли его еще раз? И мне самому смешно, что этот самый человек, терзаемый смехом, повествующий о том, что он всеми унижен и всеми оставлен, — как бы отсутствует;

будто не с ним я говорю, будто и нет этого человека, только хохочет передо мною его рот». «Самого меня ломает бес смеха; и меня самого уже нет. Нас обоих нет. Каждый из нас — только смех, оба мы — только нагло хохочущие рты». Если нет серы и любви — нет личности; человек становится нулем. Смеясь над своей любовью и верой, он уничтожает себя, он, как в водке, топит в этом разлагающем смехе «свою радость и свое отчаяние, себя и близких своих, свое творчество, свою жизнь и, наконец, свою смерть».

На всех устах застынет смех,
Тоска небытия.

Этот смех есть смерть. И все восемь лет, с 1908 до 1916 года, Блок неустанно твердил, что он мертвый.

Сердце — крашенный мертвец,
И, когда настал конец,
Он нашел весьма банальной
Смерть души своей печальной.

В ряде стихов он рассказывал, как, выдавая себя за живых, трупы ездят в автомобилях, присутствуют в судах и сенатах, пишут бумаги, стоят у аптек, увлекают за собой проституток. Замечательно, что около этого времени и другие наши большие писатели ввели в свои книги таких же непогребенных покойников, старающихся казаться живыми. Леонид Андреев написал «Елеазара», Федор Сологуб — «Навыи чары», Алексей Ремизов — «Жертву». Мертвечина преследовала Блока повсюду и не покинула его даже в Италии; в 1909 году, путешествуя по Северной Италии, он писал, например, что в Равенне — «дома и люди — все гроба», что в Венеции — «гондол безмолвные гроба», что во Флоренции у роз трупный запах. — «Гнилой морщиной гробовую искажены твои черты», — писал он, обращаясь к Флоренции.

Таковы стали его привычные образы. Тайновидец без тайны, боговидец без бога, он разорился вконец, и единственное чувство осталось ему — равнодушие:

О, как я был богат когда-то,
Да все не стоит пятака:
Вражда, любовь, молва и золото,
А пуще — смертная тоска.

Даже любовь была бессильна воскресить его из этого гроба, потому что, если любовь не ведет к боговидению, она для него смерть и тоска. Если женщина не сочетает нас с Иными Мирами, она постылый автомат для удовольствий, тягостных и скоро приедающихся. То, что здесь называется объятьями страсти, есть унижительная, надоевшая гимнастика:

И та же ласка, те же речи,
Постылый трепет жадных уст
И примелькавшиеся плечи.

Это рабья повинность, которую мы осуждены исполнять поневоле, и в великолепном сонете «О, нет, я не хочу, чтобы пали мы с тобой» он два раза именует любовные объятья — скукой: «прибой неизреченной скуки», «бездонной скуки ад». Эту inferнальную скуку любви он выражал не только в словах, но и в ритмах:

Что ж, целуй в помертвельные губы,
Пояс печальный снимай!

покорно говорил он любимой, словно приговоренный к любви, и в самых звуках этих грустных анапестов чувствовалась скука раба. Что ж, целуй, ничего не поделаешь, нужно покорно совершать установленное, «что быть должно, то быть должно»; никто, кажется, еще не говорил о пыланиях страсти так оцепенело и понуро:

И был я в розовых цепях
У женщин много раз.

В страсти он стал чувствовать не столько огонь, сколько пепел: «И взгляд как уголь под долой», «зарывшись в пепел твой горящей головой». Слово весь осыпанный этим пеплом,

он пишет такие серые, пепельного цвета, стихи, как «Унижение», «Седое утро», «Перед судом», где изображает именно тот пепел, который остается после горения страсти.

Безысходно-печальны плачущие стихи «Унижение», где он, с гадливостью переживая унижительную скуку любви, спрашивает: разве это любовь? Слово его обманули: обещали небо и бога, а дали унылую грязь:

Разве это мы звали любовью?..
Разве так суждено меж людьми?

Всей фонетикой этих стихов он выражал безволие жертвы, обреченной на поругание и боль.

Разве рад я сегодняшней встрече?
Что ты ликом бела, словно плат?
Что в твои обнаженные плечи
Бьет огромный холодный закат?
Только губы с запекшейся кровью
На иконе твоей золотой
(Разве это мы звали любовью?)
Преломились безумной чертой.

Вот что такое любовь здесь у вас на земле! — изумлялся присужденный к объятьям, — человеческая ложь, земная жалость:

Ты знаешь ли, какая малость
Та человеческая ложь,
Та грустная земная жалость,
Что дикой страстью ты зовешь.

Жалость и порою презрение. — «Даже имя твое мне презренно», сказал он однажды, обращаясь к любимой, и, кажется, во всей мировой поэзии еще не звучало такое признание влюбленного:

Подойди, подползи, я ударю!

Воспевший Лучезарную бьет женщину — и бьет не от гнева, но от презрения к ней:

— Над лучшим созданием божьим изведаль я силу презренья, я палкой ударил ее. Так он отнял у себя последнее: любовь.

Теперь уже ему не нужны никаких небесных возлюбленных; любая трехрублевая дева уведет его за малую плату в зазвездную родину и покажет ему очарованный берег, ибо другого пути к очарованному берегу нет. Вместо религиозного экстаза — угар. Хорошо еще, что существует угар, угарная, пьяная страсть, все же она гонит обыденность. — «И страсти таинство свершая и *поднимаясь над землей*» — твердил он, цепляясь хоть за такую дешевую и общедоступную мистику. Пусть не Лучезарная, а ночная и земная, лишь бы унесла от земли:

И ты, земная, ты, ночная,
Опять уносишь от земли.

Унести от земли — это главное, а как, не все ли равно? И если тот «жгуче-синий простор», который так волновал Владимира Соловьева в церкви и в египетской пустыне, обозначается для Блока в ресторане —

В кабинете ресторана
За бутылкою вина,

то ресторан и становится храмом. «Здесь ресторан, как храмы, светел, и храм открыт, как ресторан».

А о деве Марии он повествует в «Итальянских Стихах», что ее растлили монахи, что архангел Гавриил был ее любовником. Теперь в стихах, написанных на смерть младенца, он по-лермонтовски отрекается от бога, а в другом стихотворении говорит, что люди, ищущие бога, находят лишь дьявола.

Так без бога и без людей, без неба и без земли, он остался один в пустоте — только со страхом и смехом.

XV

Казалось, из этого гроба нет никаких воскресений. Утрата Прекрасной Дамы была для него утратой всего. Но замечательно, что именно из этой утраты, из этого смертного ужаса у него стал создаваться постепенно новый, еще более упоительный миф, в сущности та же Прекрасная Дама, — и все свои кошунства и отчаяния он воплотил в ее образе.

Когда все было утрачено им, и ему осталось лишь погибнуть, он именно из этой гибели создал себе новый восторг.

Еще в 1906 году, в пору «Балаганчика» и «Незнакомки», он смутно почувствовал, что есть такая святыня, которая как бы создана из бед и погибелей, которая тем и свята, что в ней никакого благолепия, никакого покоя, что вся она боль и тоска. Эта святыня — Россия. С тех пор он то забывал о ней, то возвращался к ней снова, — чувствуя, что ей одной подобает то веселое отчаянье гибели, которое охватило его. Еще в «Снежной Маске», в самый разгар своего декадентства, он почувствовал это веселое отчаянье гибели:

— Нет исхода из вьюг, и погибнуть мне весело.

— Тайно сердце просит гибели...

С тех пор такие слова, как *гибель*, *губительный*, *гибельный*, особенно полюбились ему. Покуда он не ощущал своей русской *погибельности*, он был в нашей литературе чуть-чуть иностранец, и «Стихи о Прекрасной Даме» часто казались переводом с немецкого, несмотря на иконы, терема и царевен. Теперь, ощутив это веселое отчаянье гибели, он стал национальнейший поэт. Он полюбил свою гибель, создал из своей гибели культ.

— И вся неистовая радость грядущей гибели твоей! — написалось у него в 1910 году: всю свою поэзию он стал ощущать как некое евангелие гибели. «Есть в напевах твоих сокровенных роковая о гибели весть», — сказал он, обращаясь к своей Музе, и в стихотворении «Авиатор» воспел человека, который, возжаждав гибели, весело кинулся вниз в «губительном восторге самозабвения». «Губительный восторг самозабвения» стал для него постоянным соблазном; в целом ряде стихов он изобразил свою гибель — как нечто желанное и веселящее:

И нет моей завидней доли —
В снегах забвенья догореть
И на прибрежном снежном поле
Под звонкой вьюгой умереть.

Это было написано еще в 1907 году, но тогда прозвучало слишком нарядно и чуть-чуть театрально, потому что едва ли тогда он ощущал эту тему во всей ее обнаженной отчаянности. Но вскоре он сказал о ней другими словами:

Уйду я в поле, в снег и в ночь,
Забьюсь под куст ракитовый.

Эта собачья смерть под кустом, под забором так гармонировала с его тогдашним отчаянием, что он стал мечтать о ней чем дальше, тем чаще. В стихотворении «Друзьям» он повторил слово в слово:

Зарыться бы в свежем бурьяне,
Забиться бы сном навсегда!

И нередко доходило до того, что он не только жаждал этой гибели, но даже гордился ею, как знаменьем своей богоизбранности:

Пускай я умру под забором, как пес,
Пусть жизнь меня в землю втоптала, —
Я верю: то бог меня снегом занес,
То вьюга меня целовала!

Этот восторг гибели был почти всегда связан у него с ощущением ветра. Вообще с 1905 года, после болотного застоя и безветрия, у него в стихах сорвался ветер и дует с тех пор непрерывно, губительный, черный, отчаянный, в котором вся его веселая тоска.

Блок всегда был поэтом ветра и любил его больше солнца, но теперь в этом гибельном ветре воплотилась для него Россия.

Прежде с ветром у него была связана страсть. Любить для него значило чувствовать ветер. Иногда сама любовь казалась ему ветром, ворвавшимся в сердце:

Есть времена, есть дни, когда
Ворвется в сердце ветер снежный,
И не спасет ни голос южный,
Ни безмятежный час труда.

И женщина, к которой он чувствовал страсть, была для него неотделима от ветра:

Входит ветер, входит дева.

В «Снежной Маске» женщина, страсть и метель — нераздельны. Особенно заметно это Сияние страсти и ветра в стихах, которые посвящены поцелуям. В них первое слово — о ветре; где целующие губы, там ветер:

— Снежный *ветер*... твоё дыхание... опьяненные *губы* мои...
— Как он в *губы* целовал... *ветер* ломится в окно...
— Огневые твои *поцелуи*... снежный *ветер* повеял нам в очи...
— Я знаю, что холоден *ветер*... мои опьяненные *губы* целуют в предсмертной тревоге холодные губы твои.

Его эротика была так связана с ветром, что порою поцелуи женщины казались ему поцелуями ветра:

Как ветер, ты целуешь жадно.

Даже для целования женского платья ему была необходима метель:

И целовать твой шлейф украдкой,
Когда метель поет, поет...

Перечисляя те радости, которые дает ему жизнь, он поминал наряду с поцелуями — ветер:

— Хочу, всегда хочу смотреть в глаза людские, и пить вино, и женщин *целовать*, и яростью желаний полнить вечер, когда жара мешает днем мечтать и песни петь! И слушать в мире *ветер*!

XVI

Этот-то столь обожаемый им ветер спас его от прижизненной смерти и наваял на него новый восторг, потому что наваял Россию. Если бы не было русского ветра, Россия так и осталась бы скрыта для Блока; но ведь, едва он ощутил её ветер, вся она открылась ему.

Для него Россия — это ветер, ветер бродяг и бездомников. Бродяга, пьяный, идет умереть под забором, а ветер бьется в обледенелых кустах и воет над ним панихиды. Бродяга знает, что гибнет, ему и страшно, и весело, этот ветер ему сродни.

«Шоссейными путями нищей России, — писал Блок в «Золотом руне» в 1907 году, — идут, ковыляют, тащатся такие же нищие, с узлами и палками, неизвестно откуда, неизвестно куда... Голос вьюги вывел их из паучьих жилищ».

И через год в пьесе «Песня Судьбы» он изобразил такого же бродягу, которого «голос вьюги вывел из паучьего жилища»:

— Меня позвал ветер... Я понял приказание ветра... Ветер открыл окно...
— Ветер, ветер! — говорит в этой пьесе женщина, символизирующая собою Россию. — Вы-то знаете, что такое ветер?
— Ветер, ветер! На ногах не стоит человек... Ветер, ветер: на всем божьем свете. Без этого ощущения ветра для Блока не существует России:
— Ты стоишь под метелицей дикой, роковая, родная страна...
— Степь, да ветер, да ветер...
— Буйно заметает вьюга до крыши утлое жильё...
— Идут, идут испуганные тучи...

Таково его ощущение России: русский ветер, Россия и веселое отчаянье гибели слились в его стихах неразрывно, как будто в России весела только смерть.

Пьеса «Песня Судьбы» затем и написана, чтобы прославить Россию, как ветер и веселое отчаяние гибели. Прежде его милая была либо святая, либо падшая, либо судьба, либо смерть, теперь в этой пьесе она одновременно и святая, и падшая, и судьба, и смерть, потому что ее имя Россия. И всю свою *нежность* и *набожность* он отдает теперь этой новой жене:

О, Русь моя! Жена моя! До боли
 Нам ясен долгий путь!
 Наш путь — стрелой татарской древней воли
 Пронзил нам грудь.
 Наш путь — степной, наш путь — в тоске безбрежной
 В твоей тоске, о, Русь!
 И даже мглы — ночной и зарубежной —
 Я не боюсь.

Россия для него раньше всего — даль, простор, «путь». Заговорив о России, он чувствует себя путником, затерявшимся в погибельных, но любимых пространствах, и говорит, что даже в последнюю минуту, на смертном одре он вспомнит Россию как самое милое в жизни:

Нет... еще леса, поляны,
 И проселки, и шоссе,
 Наша русская дорога,
 Наши русские туманы,
 Наши шелесты в овсе.

Изумительно здесь это слово *наши*: *наша* дорога, *наши* туманы и даже *наши* шелесты. Трудно далось Блоку это слово. Прежде ничего во всем мире не называл он нашим. Все в мире было для него чужое, *ваше*:

— В дни *ваших* свадеб, торжеств, похорон.

До сих пор самым близким было для него самое дальнее, теперь же наконец он нашел наше, свое:

— Да, и такой *моя* Россия...

— Русь *моя*, жизнь *моя*, вместе ль нам маяться?

Но он любит ее такую же *двойною* любовью, какую любил и других, не только не скрывая от себя ее мерзости, но, напротив, за эту мерзость и любя ее сильнее всего. Его Русь — разбойная, татарская Русь, Русь без удержу, хмеля, кощунства, отчаяния, Русь Фильки Морозова и Аполлона Григорьева, но с примесью той особенной, музыкальной, щемящей, понурой печали, без которой он не был бы Блоком. Даже здесь, даже в этих неистовствах, чувствовалась его золоторунная грусть. После девятисот пятидесяти года все стало русским у Блока: его запойное пьянство, его тоскливый разврат, с тройками, цыганами и лихачами. Его лирический герой и в этом — герой Достоевского. С тех пор как он ощутил русский ветер, он стал поэтом плясок, неистовых троек, бешено летящих кобылиц:

— И летели тройки с гиком... — Тройка мчит меня со звоном... — Над бездонным провалом в вечность, задыхаясь, летит рысак...

И тем мучительнее были эти неистовства, что в них, даже в самых безумных, не слышалось ни криков, ни воплей. Даже в самых безумных мы чувствовали те же повисшие руки (без жестов), то же неподвижное лицо и ровный, слишком неподвижный голос. Но это делало их еще более зловещими.

XVII

Едва он ощутил себя национальным поэтом, он полюбил слово *дикий*; Россия была мила ему именно дикостью, дисгармонией, хаосом.

— На пустынном просторе, на диком...

— В моей черной и дикой судьбе...

— Твои дикие, слабые руки...

и т.д., и т.д., — без конца.

— *Дикие* песни. — *Дикая* сказка. — *Дикая* птица. — *Дикая* молва. — *Дикий* сплав миров. — Мир одичал и т. д.

— Как страшно всё, как дико! — восклицал он порою. Эта дикость привлекала его; он чувствовал в ней родное.

Первое же его стихотворение, посвященное Руси, было полно диких и пугающих образов: зарево, нож, ведьмы, кладбище, буйная вьюга и пр. Никакого благолепия: безумная, дикая Русь.

Где разноликие народы
Из края в край, из дола в дол
Ведут ночные хороводы
Под заревом горящих сел...
Где буйно заметает вьюга
До крыши — утлое жилье,
И девушка на злого друга
Под снегом точит лезвее...
Где все пути и все распутья
Живой клюкой измождены,
И вихрь, свистящий в голых прутьях,
Поет преданья старины.

В этой дьявольщине, в этих заревах и вихрях может ли быть покой и уют? Покоя нет:

Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль.
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль.

Не за то он любил свою Русь, что она благолепная, а за то, что она страшная и дикая. Ничего не поймут в его патриотических стихотворениях те, которые станут искать в них благожелательных дум о благосостоянии России. Жалости к России он не знал:

Тебя жалеть я не умею
И крест свой бережно несую.
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!

Он принял эту разбойную Русь, как Голгофу. Русские самосожженцы, сжигающие себя ради Христа, были близки ему по восторгу страдания, по веселому отчаянию гибели; он поминал их в драме «Песня Судьбы» и в более поздних стихах. Даже в тех одах, где он набожно славил Россию, он твердил, что она разбойная, падшая, нищая.

— Россия, нищая Россия... — О, нищая моя страна! — Так, я узнал в моей дремоте страны родимой нищету...

На русском Христе — рубище, русское небо создал убогий художник, русская почва скудна. («Над скудной глиной желтого обрыва»... «Желтой глины *скудные* пласты»). Но если бы она была иною, он не воспел бы ее. Ему нужно было любить ее именно — нищую, униженную, дикую, хаотическую, несчастную, гибельную, потому что таким он ощущал и себя, потому что он всегда любил отчаянно, — сквозь ненависть, самопрезрение и боль. В сущности, он славил Россию за то, за что другие проклинали бы ее. Такова всегда была его любовь, претворяющая множество *нет* в одно *да*. Это особенно сказалось в том патриотическом стихотворении, написанном в начале войны, где он славил даже такую Россию, какой еще не славили поэты.

«Грешить бесстыдно, непробудно, счет потерять ночам и дням, и с головой, от хмеля трудной, пройти сторонкой в божий храм.

Три раза преклониться долу, семь — осенить себя крестом, тайком к заплеванному полу горячим прикоснуться лбом.

Кладя в тарелку грошик медный, три да еще семь раз подряд поцеловать столетний, бедный и зацелованный оклад.

А воротясь домой, обмерить на тот же грош кого-нибудь, и пса голодного от двери, икнув, ногою отпихнуть.

И под лампадой у иконы пить чай, отщелкивая счет, потом переслунить купоны, пузатый отворив комод.

И на перины пуховые в тяжелом завалиться сне... — Да, и такой, моя Россия, ты всех краев дороже мне!»

Даже в такой скотоподобной России он чувствует хмель и святость и прощает ей перины и купоны. А если перины и купоны, значит, — всё, потому что Россия перин и купонов была единственная, которой до сих пор не прощали поэты.

XVIII

«Двенадцать»

В поэме «Двенадцать» он вывел Россию еще более падшую и опять повторил слово в слово:

Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

Тут такая вера в свой народ, в неотвратимость его высоких судеб, что человек и сквозь хаос видит красоту ослепительную. Странно, что никто до сих пор не воспринял «Двенадцати» как национальную поэму о России, как естественное завершение того цикла *патриотических* «Стихов о России», который ныне в его третьем томе носит название «Родина» и некогда был издан патриотическим журналом «Отечество»¹⁶.

Прежде чем думать об этих стихах или спорить о них, нужно просто послушать их, — вслушаться в их интонации, постигнуть их ритмическую, звуковую основу, которая у Блока главнее всего, потому что его ритмы сильнее его самого и говорят больше, чем он хотел бы сказать, — часто наперекор его воле.

И первое, что мы услышим, — русская, древняя, простонародная песня:

Ох, ты, горе-горькое!
Скука скучная,
Смертная!..

Выпью кровушку
За зазнобушку.
Чернобровушку.

И русский старинный романс:

Не слышно шуму городского,
Над невской башней тишина.

И русскую солдатскую частушку:

Эх, ты, горе-горькое,
Сладкое житье!
Рваное пальтишко,
Австрийское ружье.

И какие национальные звуки в этих тягучих словах с ударением на четвертом слоге с конца (гипердактилическое):

Крутит, крутит черный ус,
Да покручивает,
Да пошучивает...
Катку-дуру обнимает,
Заговаривает...
Ах ты, Катя, моя Катя,
Толстоморденькая.

Отнимите у этих стихов их национальную окраску, и они утратят свою силу, и от них ничего не останется, потому что это не окраска, а суть. И любовь, которая изображается в них, любовь Петьки и Катки, есть та самая бедовая удаль, то хмельное разгулье, то восторженное упоение гибелью, в которых для Блока самая сущность России. Тут — даже в звуках — русский угар и безудерж:

— Ох, товарищи, родные,
Эту девку я любил.
Ночки черные, хмельные,
С этой девкой проводил...

— Из-за удали бедовой
 В огневых ее очах,
 Из-за родинки пунцовой
 Возле правого плеча,
 Загубил я, бестолковый,
 Загубил я сгоряча... ах!

Недаром в этой поэме гуляет тот излюбленный Блоком отчаянный ветер, которым охвачены все его стихи о России. В поэме нет ни одного эпизода, который не был бы обвеян этим ветром, и какими русскими простонародными словами воспевается здесь этот ветер:

Разыгралась чтой-то вьюга:
 Ой, вьюга, ой, вьюга!
 Не видать совсем друг друга
 За четыре за шага!
 Снег воронкой завился,
 Снег столбушкой поднялся.

В этом по-народному воспринятом ветре Блок уже давно ощутил революцию. Русскому поэту, который сказал о себе:

Я сердце вьюгой закрутил,

что же ему было и петь, как не родную ему революцию? Он уже давно, много лет, сам того не подозревая, был певцом революции — фантастической, национальной, русской, потому что, как мы видели, Россия, уже сама по себе, была для него революцией. И нынешнюю нашу революцию он принял лишь постольку, поскольку она воплотила в себе русскую народную бунтующую душу, ту самую, которую воспел, например, Достоевский. Остальные элементы революции остались ему чужды совершенно. Он только потому и поверил в нее, что ему показалось, будто в этой революции — Россия, будто эта революция — народная. Для него, как и для Достоевского, главный вопрос, с богом ли русская революция или против бога. И не дико ли, что никто из писавших о поэме «Двенадцать», — а о ней написаны сотни статей, — так и не догадался об этом? Читали ее без конца, спорили о ней до хрипоты, — и все-таки не поняли ни единого звука. Никто даже не подумал о том, что для понимания этой поэмы нужно знать прежние произведения Блока, с которыми она органически связана.

Кричали, что в этой поэме Блок изменил себе, что это новый, неожиданный Блок, нисколько не похожий на старого.

Ужасались: «Кто бы мог подумать, что рыцарь «Прекрасной Дамы», певец «Соловьинного Сада» опустится до такой низменной темы?»

Но мы, следившие за творчеством Блока с его первых шагов, знаем, что здесь не новый, а старый Блок и что тема «Двенадцати» есть его давнишняя, привычная тема.

В «Двенадцати» изображены: проститутка, лихач, кабак, — но мы знаем, что именно этот мир проститутток, лихачей, кабаков давно уже близок Блоку. Он и сам давно уже один из «Двенадцати». Эти люди давно уже его братья по вьюге. Если бы они были поэты, они написали бы то же, что он. Кровно, тысячью жил он связан со своими «Двенадцатью» и, если бы даже хотел, не мог бы отречься от них, потому что в них для него воплотилась Россия. Ведь даже кощунство «Двенадцати», эти их постоянные возгласы: «Эх, эх, без креста!», «Пальнем-ка пулей в святую Русь!» — давнишнее занятие Блока, который со времен «Балаганчика» чувствует «роковую отраду в попираньи заветных святынь» и про музу свою говорит, что она «смеется над верой». Это кощунство он изображает опять-таки преувеличенно-национальными чертами. Его отпетый Петька, поножовщик, тоскуя по застреленной им Катьке, твердит:

Упокой, господи, душу рабы твоея.

И так упорно повторяет божье имя, что даже возмущает остальных, ибо они понимают, что дело, которое они делают, им нужно делать без бога, что о боге им нужно забыть, потому что у них руки в крови. Но в самой страстности их отречения от бога, в самой этой мысли, что бог не для них, есть жгучая религиозная память о боге, которая — по ощущению Блока — свойственна даже русским безбожникам, потому что только рус-

ский, отрекшись от бога, чувствует себя окаянным, и ни на миг не забудет, что он отрекся от бога. Этому Блока научил Достоевский. В безбожии для русского безбожника такая свобода, которой никакому сердцу не вынести: «все дозволено» и «ничего не жаль»:

— Свобода, свобода! Эх, эх, без креста!

И когда эти двенадцать, встретив в каком-то переулке бродягу, сентиментально лобызают его: «эй, бедняга, подходи, поцелуемся», — они и этим для Блока родные, потому что он давно уже точно так же лобызался с бродягами, прославляя их, как избавителей вьюги, «как шатунов, распятых у забора». Давно уже он проникся национальной эстетикой российского бродяжничества.

И даже то, что двенадцать говорят о попе, было когда-то сказано Блоком — в «Ямбах».

Даже нож, которым в «Двенадцати» Петруха убивает соперника, есть тот самый русский национальный нож, который давно уже неотделим для Блока от русской вьюги и русской любви, о котором Блок задолго до «Двенадцати» сказал в стихотворении «Русь»:

И девушка на злого друга
Под снегом точит лезвее.

Словом, чем больше мы всматриваемся, тем яснее для нас тот многозначительный факт, что в нынешней интернациональной России великий национальный поэт воспел революцию национальную.

Блок никогда не говорил о России —

Ты знаешь край, где все обильем дышит,
Где реки льются чище серебра?

Или:

Русь, что выше и что ярче,
Что смелей и что святей?
Где сияет солнце жарче,
Где сиять ему милей?

Другой поэт, даже враждебный революции, попытался бы увидеть в ней хоть что-нибудь светлое, хоть одного героя или праведника, — Блоку это не нужно: он хочет любить революцию даже вопреки ее героям и праведникам, принять ее всю целиком даже в ее хаосе, потому что эта революция — русская.

Пусть эти двенадцать — громилы, полосующие женщин ножами, пусть он и сам говорит, что их место на каторге, («На спину б надо бубновый туз»), но они для него святы, потому что озарены революцией.

На то он и Блок, чтобы преображать самое темное в святое. Разве прихорашивал он ту трактирную девку, которая открыла ему

берег очарованный
И очарованную даль.

Разве он скрыл от себя, что она пьяна и вульгарна? Разве он прихорашивал своего свиноподобного хама, когда захотел в его образе прославить Россию? То же случилось и здесь. Он преобразил, не прикрашивая. Пусть громилы, но и с ними правда, с ними вера, с ними Христос.

У Блока это не фраза, а пережитое и прочувствованное, потому что это выражено не только в словах, но и в ритмах. Только те, кто глухи к его ритмам, могут говорить, будто превращение этих хулиганов в апостолов и появление во главе их Иисуса Христа — есть ничем не оправданный, случайный эффект, органически не связанный с поэмой, будто Блок внезапно, ни с того, ни с сего, на последней странице, просто по капризу, подменил одних персонажей другими и неожиданно поставил во главе их Иисуса Христа.

Те же, кто вслушались в музыку этой поэмы, знают, что такое преображение низменного в святое происходит не на последней странице, а с самого начала, с самого первого звука, потому что эта поэма, при всем своем вульгарном словаре и сюжете, по музыке своей торжественна и величава. Если это и частушка, то — сыгранная на

грандиозном органе. С самых первых строк начинает звучать широкая оркестровая музыка с нарастающими лейтмотивами вьюги.

Все грубое тонет в ее пафосе, за всеми ее гнусными словами мы чувствуем широкие и светлые дали. Я уверен, что научный ритмико-музыкальный анализ мог бы вполне объективно установить это поглощение низменного сюжета возвышенным ритмом. Происходит непрерывное чудо. Вся поэма — хоть и народная по своему существу — обросла, словно плесенью, нынешним смердяковским жаргоном, но этот жаргон подчинен такой мощной мелодии, что почти перестает быть вульгарным, и даже такие слова, как «сукин сын», «паршивый», «стервец», «толстозадая», «падаль», «холера», «электрический», «керенка», «буржуй», — даже эти слова поглощаются ею и кажутся словами высокого гимна. Вырванные из текста они сами по себе очень вульгарны:

Он в шинелишке солдатской
С физиономией дурацкой.

Но есть ли такая вульгарность, которой не могла бы преобразить в красоту магическая ритмика Блока? Этой ритмикой появление Христа подготовлено уже с первой страницы. Чуткие уже с первой страницы почувствовали, что этот гимн — о боге.

Но, конечно, Блок не был бы Блоком, если бы в этой поэме не чувствовалось и второго какого-то смысла, противоположного первому. Простой, недвусложной любовью он не умел полюбить ни Прекрасную Даму, ни Незнакомку, ни родину, ни революцию. Всегда он любил ненавидя, и верил не веря, и поклонялся кощунствуя, и порою такая сложность бывала ему самому не под силу.

Часто он и сам не понимал, что такое у него написано, анафема или осанна, и кто не помнит того томительного и напряженного вдумывания, с которым он говорил о «Двенадцати», спрашивая себя, что это, и не умея ответить. Он внимательно вслушивался в чужие толкования этой поэмы, словно ожидая, что найдется же кто-нибудь, кто объяснит ему, что она значит. Но дать ей одно какое-нибудь объяснение было нельзя, так как ее писал двойной человек, с двойственным восприятием мира. Эту поэму толковали по-всякому и будут толковать еще тысячу раз, и всегда неверно, потому что в ее лирике слиты два чувства, обычно никогда не сливаемые. Тут и Марсельеза, и «Mein lieben Augustin» вместе. Но что же делать, если во всем своем творчестве он всегда сливал Марсельезу и Augustin'a, если эту толстоморденькую Катюку он всегда ощущал одновременно и как тротуарную девку и как Деву Очарованных Далей, если Христос ему всегда являлся и Антихристом. Его «Двенадцать» будут понятны лишь тому, кто сумеет вместить его двойное ощущение революции...

Обожание у Блока взяло верх, потому что вообще он был поэт обожаний. Марсельеза у него всегда торжествовала над Augustin'ом. Всегда и в Незнакомке, и в стихах о России он начинал с омерзения для того, чтобы в конце появился Христос.

XIX

В «Двенадцати» высший расцвет его творчества, которое — с начала до конца — было как бы приготовлением к этой поэме. Предчувствиями «Двенадцати» полна его изумительная поэма «Возмездие». Когда его оскорбляла злая цивилизация Европы, когда он вглядывался в «измученные спины» рабов, когда жизнь стегала его «грубою веревкою кнута», он неизменно тосковал о «Двенадцати». Скорее бы они пришли — и спасли! Что они придут, он не сомневался: слишком уж гадостен был для него *старый мир* и с каждым годом казался всё гадостнее. «Двенадцать» — поэма великого счастья, сбывшейся надежды: пришли долгожданные. Пусть они уроды и каторжные, они уничтожат «наполненные гнилью гроба», они зажгут тот пожар, о котором Блок тосковал столько лет:

Эй, встань и загорись, и жги!
Эй, подними свой верный молот,
Чтоб молнией живой расколот
Был мрак, где не видать ни зги!

Я назвал его поэму «Двенадцать» гениальной. Блок для моего поколения — величайший из ныне живущих поэтов. Вскоре это будет понято всеми¹⁷. Его темы огромны:

бог, любовь, Россия. Его тоска вселенская: не о случайных, легко поправимых изъянах того или иного случайного быта, но о вечной и непоправимой беде бытия. Даже скука у него «скука мира». Даже смех у него — над вселенной.

И всегда, во всех его стихах, даже в самых слабых, чувствуется особенный, величавый, печальный, торжественный, благородный, лермонтовский, трагический тон, без которого его поэзия немыслима. Даже цыганские песни, которые так часто звучат в его книгах, до неузнаваемости облагорожены у него этим величаво-трагическим тоном. Было в нем *тяжелое пламя печали*. Именно тяжелое. Его душа была тяжела для него, он нес ее через силу — как тяжесть. В ней не было никакой портативности, легкости, мелочности. Если бы даже он захотел, он не мог бы говорить мелко о мелком, — но только об огромном и трагическом.

Он был Лермонтов нашей эпохи. У него была та же тяжелая тяжба с миром, богом, собою, тот же роковой, демонический тон, та же тяжесть неумеющей приспособиться к миру души, давящей как бремя.

То, о чем он писал, казалось таким выстраданным, что, читая его, мы забывали следить за ухищрениями его мастерства.

Его изумительная техника изумительна именно тем, что она почти незаметна. Это у малых поэтов техника выпячивается на первое место, так что мы поневоле замечаем ее. Это про малого поэта мы говорим с восхищением: «Какой у него оригинальный прием!» — «Какое мастерство инструментовки!» — «Какая ловкая и смелая аллитерация!». Но у поэта великого, у Лермонтова или Блока, вся техника так органически спаяна с тем, что некогда называлось душой, что мы хоть и очарованы ею, но не подозреваем о ней. Мы читаем и говорим: «Там человек сгорел», а виртуозно он горел или нет, забываем и подумать об этом. «Там человек сгорел», такова тема Блока: как сгорает человек — от веры, от безверья, от отчаяния, от иронии, и, естественно, эти стихи о человеке, сжигаемом заживо, казались не просто стихами, — но болью. Для читателя это не просто произведения искусства, но дневник о подлинно переживаемом. Блок и сам в автобиографии называет их своим дневником.

Но только по внешности это был мрачный дневник, а на деле — радостный, потому что Блок, несмотря на все свои мрачные темы, всегда был поэтом радости. В глубине глубин его поэзия есть именно радость — о жизни, о мире, о боге. Не верьте поэтам, когда они говорят, что они в пустоте: мир не может быть пуст для поэта. Поэт всегда говорит миру *да*, даже когда говорит ему *нет*. Творчество всегда есть приятие мира, в творчестве победа над иронией и смертью. Развенчивая жизнь, Блок все больше становился художником, то есть воспевателем жизни, и каждой строкой говорил:

Но трижды прекрасна жизнь.

И самая красота его творческой личности свидетельствовала, что жизнь прекрасна. Уже то, что, развенчивая любовь, он создал о развенчанной столько стихов, снова увенчало ее. Сколько бы он ни тяготился своим бытием, в нем жил художнический аппетит к бытию, который однажды заставил его воскликнуть:

О, я хочу безумно жить!
Все сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

Без этой жадности к жизни и творчеству он не был бы великим поэтом.

Хочу,
Всегда хочу смотреть в глаза людские,
И пить вино, и женщин целовать...

Среди самых мрачных стихов — вдруг, неожиданно — он признавался, что ему, как поэту, жизнь дорога даже в мимолетных своих мелочах, что ему сладостно чувствовать, как у него в жилах переливается певучая кровь, что его сердце радо радоваться и самой малой новизне.

Да, знаю я, что втайне — мир прекрасен.
(Я знал Тебя, Любовь).

И такова уж была двойственность Блока, что именно с той поры, как он возгласил, что мир пуст, он впервые стал наполнять его вещами и лицами. Именно с той поры, как мир явился ему во образе ночи, он впервые различил в этой ночи линии и краски окружающего. Как художник, он стал обладателем мира, именно когда утратил его. Его последний — третий — том, где столько предсмертного ужаса, был в то же время для него, как для художника, воскресением. Прежде мир был для него только сонное марево. Струилось, клубилось, а что — неизвестно, но именно теперь прояснилась окрестность, и он стал внимательным живописцем земного. Такие стихи его третьего тома, как «Авиатор», «На железной дороге», «Унижение», «Флоренция», «Петроградское небо» — полны отчетливых, зорко подмеченных образов. А во всяком поэтическом образе всегда — любование миром. Любовью к точному и прочному слову, плотно облегающему каждую вещь, отмечены стихотворения третьего тома. Прежде он не мог бы создать таких незабываемо-определятельных образов, как «испуганные тучи», «величавая глупость», «испепеляющие годы», «напрасных бешенство объятий», «столетний, бедный и зацелованный оклад». Прежде он не мог бы написать о скелете, что тот роется в чем-то шкафу —

Хозяйственно согнув скрипучие колени, —

потому что прежде для таких пушкинских слов у него не хватало любви и внимания к конкретному миру.

Всего поразительнее то, что, обличая любовь, Блок по-прежнему остался ее религиозным певцом. Сколько бы он ни твердил, что Прекрасная Дама ушла от него навсегда («Ты отошла, и я в пустыне»... «Ты в поля отошла без возврата»), она осталась при нем до последнего часа, порою оскорбляемая, порою хвалимая — но вечно ощущаемая, как вестница мира иного, как «воспоминание смутное», как «предчувствие тайное», как слишком светлая мысль о какой-то другой стране. Такие стихи, как «Без слова мысль», «Есть минуты, когда не тревожит», свидетельствуют, что он по-прежнему остался боговидцем. В одном из самых углубленных своих стихотворений «Художник», где он, этап за этапом, изображает процесс своего художественного творчества, он повторяет под конец своей жизни, что творчество связано для него с ощущением мира иного, с освобождением от времени и смерти, но оно же не мешает его боговидению. А боговидение для него по-прежнему — главное. И в самые поздние, предсмертные годы, завершая свой творческий путь, он не раз возвращается к той же своей Лучезарной и видит ее даже яснее, чем прежде:

Но чем полет неукротимей,
Чем ближе веянье конца,
Тем лучезарнее, тем зримей
Сияние Ее Лица.
И сквозь круженье вихревое,
Сынам отчаянья сквозя,
Ведет, уводит в голубое
Едва приметная стезя.

Снова голубое, как и в юности, та самая золотая лазурь, которая сияла ему в первоначальные годы. Он остался тот же серафим, что и прежде. Серафим несмотря ни на что. Падший и униженный, но серафим. Неверие только закалило его веру, кощунство только сделало ее человечнее. Оттого-то он так мучительно чувствовал мрак, что, в сущности, был светел и радостен. Под спудом в нем всегда таилась радость, и среди самых отчаянных стонов он написал в своих «Ямбах», что найдется же такой веселый читатель, который учует ее даже в его столах и скажет:

Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!

Именно таким и ощущает его наше поколение; несмотря на свои хаосы, мятели и кощунства, он бессознательно воспринимается всеми, как лучезарный и гармонически-радостный. Помимо его воли, в самых его горьких стихах есть неизреченная сла-

дось. Даже когда в поэме «Соловьиный Сад» он сурово отрекается от Соловьиного Сада, от всех его нег и прохлад, от той, которую он там целовал, и возвращается в будни, на камни, к черной работе, к ослу, — даже это отречение от Соловьиного Сада звучит у него, как соловьиная песня.

Прославлением жизни, светлым прославлением любви светится его последняя трагедия «Роза и Крест», мудрейшее из всего им написанного.

Был рыцарь Бертран, он полюбил пустоту и служил пустоте, и отдал пустоте свою жизнь, и у Блока этот рыцарь пустоты есть единственный истинно человеческий образ.

Бертран любил, кого не стоило любить, и служил, кому не стоило служить, — и именно за это поэт наделил его такой красотой.

Та Прекрасная Дама, которой поклонялся Бертран, была вовсе не Прекрасная Дама, а мелкая, лживая, вульгарная тварь. Не Текла, но Фёкла. Блок настолько лишает ее ореола, что даже показывает, как для нее готовят слабительное. Она не стоит ни молитв, ни песен.

На Бертрана она не обращает внимания: у нее пошлый роман с пошляком.

Но Бертрану не нужно, чтобы она была Теклой, он и Фёкле поклоняется, как Текле:

Я коснуться не достоин
Вашей розовой руки,

и благоговейно отдает ей свою жизнь, и помогает ее пошлomu любовнику вскарабкаться в окно ее спальни и провести с нею ночь.

Смазливый мальчишка громко целуется с нею, а Бертран, умирая, стоит на страже у ее окна, чтобы никто не помешал им целоваться, и чувствует свое страдание, как счастье.

Он счастлив своей жертвой Пустоте. Пусть его невеста — картонная, но сердце у него не картонное: человеческое, героическое сердце, преображающее своими ненужными жертвами Балаганчик мира в Храм. Мир не Балаганчик для Бертрана. Он побеждает мировую чепуху — своим бесцельным страданием, и замечательно, что слово *бесцельным* стало у Блока любимейшим:

— Людям будешь ты зовом *бесцельным!* — говорят в этой пьесе поэту.

— В путь роковой и *бесцельный* шумный зовет океан! Нужно идти без цели и гибнуть без цели, потому что единственное наше оправдание — в гибели. Блок так и говорил: ты никуда не придешь, но иди; ты пропадешь, но иди:

Всюду беда и утраты,
Что тебя ждет впереди?
Ставь же свой парус косматый,
Меть свои крепкие латы
Знаком креста на груди.

В этом *ставь же!* — упрямый идеализм, идеализм назло всему, — Ибсен, Бранд, упоение отчаянием.

В сущности Блок всегда был Бертраном, но осознал это только теперь; если даже некого любить, будем любить, все равно кого и за что! Не в кого верить, но не верить нельзя. Идти некуда, но будем идти. Будем жертвовать собою во имя чего бы то ни было, потому что только жертвами освящается жизнь. Нас не запугаешь бесцельностью:

Пускай Олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец,
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь роком.
Тот вырвал из рук их победный венец.

1921—1924

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ал. Блок. Стихотворения. Книга первая (1898—1904): Ante Lucem. Стихи о Прекрасной Даме. Распутья. Пб., «Земля». 1918.

² Максимилиан Волошин «Лики творчества»

³ Мне кажется, что эта тема внушена Блоку той страницей «Драматической Симфонии» Белого, где говорится, что некий философ, прочтя в «Критике чистого разума» о пространстве и времени, как априорных формах познания, стал придумывать, нельзя ли заставить себя ширмами, спрятавшись от времени и пространства (Андрей Белый. Собр. соч., т. IV, М., 1917, с. 148).

- ⁴ Даже в композиции стихов сказалось его тяготение к таинственности. Ср. напр. (в композиционном отношении) стихотворение «Я вырезал посох из дуба» с родственным стихотворением Полонского «В дни ребячества я помню».
- ⁵ Там и здесь, вверху и внизу — эта система двойственных образов проходила через все его книги: «я чувствовал *вверху* незыблемое счастье, *вокруг себя* безжалостную ночь». Сначала это двоemiрие он воплощал почти исключительно в образах света и тьмы, но потом нашел другие воплощения, иногда весьма причудливые, как например: «астрономия» и «гастрономия», «Текла» и «Фёкла» и проч.
- ⁶ См. поэму «Первое свидание». — «Алконост», Пг., 1921.
- ⁷ «Золотое Руно», 1907, VI, статья «О лирике», с. 48.
- ⁸ Ал. Блок. Стихотворения. Книга вторая (1904—1908): Вступление. Пузыри земли. Ночная Фиалка. Разные стихотворения. Город. Снежная маска. Фаина. Вольные мысли. Пг., «Алконост», 1922.
- ⁹ В диалоге «О любви, поэзии и государственной службе». «Перевал». М., 1907, Кн. 6, с. 41.
- ¹⁰ Это уже из третьего тома, но, заговорив о двойственной эротике Блока, не хочу раздроблять эту тему.
- ¹¹ Эта глава и следующая посвящены всем трем книгам Блока.
- ¹² «И стан послушный скользнул в объятия мои», «синий плащ», «Лихач», «Скакун», «тройка», «вино». И постоянное обращение к женщине: «ты».
- ¹³ Конечно, и согласные были инструментированы у него мастерски, но это было именно мастерство, а не магия; вот, например, его *т*, изображающее топот толпы: «и прошли стопой тяжелой тело теплое топча»; или *ст*, пронизывающее целые стихи:
— Нет, мир бесстрастен, чист и пуст...
— Страстью, грустью, счастьем изойти...
Но это лишь предвзятый литературный прием, а не органическое свойство его дарования. Между тем как в гласных он весь.
- ¹⁴ И потому на фоне этого единственного звука особенно остро ощущается чужеродное *е*: *жизнь прошумела*, которое и выделено, как главная мысль строфы. Вообще этих проходящих через весь стих звуков у Блока огромное множество: Цветами дама убрала... Душа туманам предана... Цвела ночная тишина... Ты всегда мечтала, что сгорая... И мечта права, что нам лгала.
- ¹⁵ Ал. Блок. Стихотворения. Книга третья (1907—1916): Страшный мир. Возмездие. Ямбы. Итальянские стихи. Разные стихотворения. Арфы и скрипки. Кармен. Соловьиный сад. Родина. О чем поет ветер. Пг., «Алконост», 1921.
- ¹⁶ Александр Блок. Стихи о России. Изд. журнала «Отечество», СПб., 1915.
- ¹⁷ Теперь, после его кончины, я радуюсь, что еще при его жизни произнес это ответственное слово. Весь этот отрывок был прочитан мною на «Вечере Александра Блока» в Петербурге в Большом Драматич. Театре 25 апреля 1921 г.

ИМАЖИНИЗМ



МАНИФЕСТЫ

ДЕКЛАРАЦИЯ

Вы — поэты, живописцы, режиссеры, музыканты, прозаики.

Вы — ювелиры жеста, разносчики краски и линии, гранильщики слова.

Вы — наемники красоты, торгаши подлинными строфами, актами, картинами.

Нам стыдно, стыдно и радостно от сознания, что мы должны сегодня прокричать вам старую истину. Но что делать, если вы сами не закричали ее? Эта истина кратка, как любовь женщины, точна, как аптекарские весы, и ярка, как стосильная электрическая лампочка.

Скончался младенец, горластый парень десяти лет от роду (родился 1909 — умер 1919). Издох футуризм. Давайте грянем дружнее: футуризму и футурию — смерть. Академизм футуристических догматов, как вата, затыкает уши всему молодому. От футуризма тускнеет жизнь.

О, не радуйтесь, лысые символисты, и вы, трогательно наивные пассаисты. Не назад от футуризма, а через его труп вперед и вперед, левой и левой кличем мы.

Нам противно, тошно от того, что вся молодежь, которая должна искать, приткнулась своею юностью к мясистым и увесистым соскам футуризма, этой горожанке, которая, забыв о своих буйных годах, стала «хорошим тоном», привилегией дилетантов. Эй вы, входящие после нас в непротоптанные пути и перепутья искусства, в асфальтированные проспекты слова, жеста, краски. Знаете ли вы, что такое футуризм: это босоножка от искусства, это нищезанятие формы, это замаскированная современностью надсоновщина.

Нам смешно, когда говорят о содержании искусства. Надо долго учиться быть безграмотным для того, чтобы требовать: «Пиши о городе».

Тема, содержание — эта слепая кишка искусства — не должны выпирать, как грыжа, из произведений. А футуризм только и делал, что за всеми своими заботами о форме, не желая отстать от парнаса и символистов, говорил о форме, а думал только о содержании. Все его внимание было устремлено, чтобы быть «погородское». И вот настает час расплаты. Искусство, построенное на содержании, искусство, опирающееся на интуицию (аннулировать бы эту ренту глупцов), искусство, обрамленное привычкой, должно было погибнуть от истерики. О, эта истерика сгноивает футуризм уже давно. Вы, слепцы и подражатели, плагиаторы и примыкатели, не замечали этого процесса. Вы не видели гноя отчаяния, и только теперь, когда у футуризма провалился нос новизны, — и вы, черт бы вас побрал, удосужились разглядеть.

Футуризм кричал о солнечности и радостности, но был мрачен и угрюм.

Оптовый склад трагизма и боли. Под глазами мозоли от слез.

Футуризм, звавший к арлекинаде, пришел к зимней мистике, к мистике города. Истинно говорим вам: никогда еще искусство не было так близко к натурализму и так далеко от реализма, как теперь, в период третичного футуризма.

Поэзия: надрывная нытика Маяковского, поэтическая похабщина Крученых и Бурлюка, в живописи — кубики да переводы Пикассо на язык родных осин, в театре — кукиш, в прозе — нуль, в музыке — два нуля (00 — свободно).

Вы, кто еще смеет слушать, кто из-за привычки «чувствовать» не разучился мыслить, забудем о том, что футуризм существовал, так же как мы забыли о существовании натуралистов, декадентов, романтиков, классиков, импрессионистов и прочей дребедени. К чертовой матери всю эту галиматью.

42-сантиметровыми глотками на крепком лафете мускульной логики мы, группа имажинистов, кричим вам свои приказы.

Мы, настоящие мастерские искусства, мы, кто отшлифовывает образ, кто чистит форму от пыли содержания лучше, чем уличный чистильщик сапоги, утверждаем, что единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является

выявление жизни через образ и ритмику образов. О, вы слышите в наших произведениях верлибр образов.

Образ, и только образ. Образ — ступнями от аналогий, параллелизмов — сравнения, противоположения, эпитеты сжатые и раскрытые, приложения политематического, многоэтажного построения — вот орудие производства мастера искусства. Всякое иное искусство — приложение к «Ниве». Только образ, как нафталин пересыпающий произведение, спасает это последнее от моли времени. Образ — это броня строки. Это панцирь картины. Это крепостная артиллерия театрального действия.

Всякое содержание в художественном произведении так же глупо и бессмысленно, как наклейки из газет на картины. Мы проповедуем самое точное и ясное отделение одного искусства от другого, мы защищаем дифференциацию искусств.

Мы предлагаем изображать город, деревню, наш век и прошлые века — это все к содержанию, это нас не интересует, это разберут критики. Передай что хочешь, но современной ритмикой образов. Говорим современной, потому что мы не знаем прошлой, в ней мы профаны, почти такие же, как и седые пассаисты.

Мы с категорической радостью заранее принимаем все упреки в том, что наше искусство головное, надуманное, с потом работы. О, большего комплимента вы не могли нам придумать, чудачки. Да. Мы гордимся тем, что наша голова не подчинена капризному мальчишке — сердцу. И мы полагаем, что если у нас есть мозги в башке, то нет особенной причины отрицать существование их. Наше сердце и чувствительность мы оставляем для жизни, и в вольное, свободное творчество входим не как наивно отгадавшие, а как мудро понявшие. Роль Колумбов с широко раскрытыми глазами, Колумбов поневоле, Колумбов из-за отсутствия географических карт — нам не по нутру.

Мы безраздельно и императивно утверждаем следующие материалы для творцов.

Поэт работает словом, беромым только в образном значении. Мы не хотим, подобно футуристам, морочить публику и заявлять патент на словотворчество, новизну и пр., и пр., потому что это обязанность всякого поэта, к какой бы школе он ни принадлежал.

Прозаик отличается от поэта только ритмикой своей работы.

Живописцу — краска, преломленная в зеркалах (витрин или озер) фактура.

Всякая наклейка посторонних предметов, превращающая картину в крошку, ерунда, погоня за дешевой славой.

Актер, — помни, что театр не инсценировочное место литературы. Театру — образ движения. Театру — освобождение от музыки, литературы и живописи. Скульптору — рельеф, музыканту... музыканту ничего, потому что музыканты и до футуризма еще не дошли. Право, это профессиональные пассаисты.

Заметьте: какие мы счастливые. У нас нет философии. Мы не выставляем логики мыслей. Логика уверенности сильнее всего.

Мы не только убеждены, что мы одни на правильном пути, мы знаем это. Если мы не призываем к разрушению старины, то только потому, что уборкой мусора нам некогда заниматься. На это есть гробокопатели, шакалы футуризма.

В наши дни квартирного холода — только жар наших произведений может согреть души читателей, зрителей. Им, этим восприимчивым искусства, мы с радостью дарим всю интуицию восприятия. Мы можем быть даже настолько снисходительны, что попозже, когда ты, очумевший и еще бездарный читатель, подрастешь и поумнееешь, мы позволим тебе даже спорить с нами.

От нашей души, как от продовольственной карточки искусства, мы отрезаем майский, весенний купон. И те, кто интенсивнее живет, кто живет по первым двум категориям, те многое получают на наш манифест.

Если кому-нибудь не лень — создайте философию имажинизма, объясните с какой угодно глубиной факт нашего появления. Мы не знаем, может быть, оттого что вчера в Мексике был дождь, может быть, оттого что в прошлом году у вас ошенилась душа, может быть, еще от чего-нибудь, — но имажинизм должен был появиться, и мы горды тем, что мы его оруженосцы, что нами, как плакатами, говорит он с вами.

Передовая линия имажинистов.

Поэты: Сергей Есенин, Рюрик Ивнев,
Анатолий Мариенгоф, Вадим Шершеневич.
Художники: Борис Эрдман, Георгий Якулов.
Музыканты, скульпторы и прочие: ау?

<1919>

<МАНИФЕСТ НОВАТОРОВ>

Предусмотрительные буржуа, берущие в путешествие, кроме жены, зонтика, ребенка и няньки с недельным младенцем, еще порошок для истребления крыс и акушерку на случай будущих возможностей, — всегда с грохотом подкатывают к пристани после команды: «Сходни долой!»

Таков закон: не для добрых обывателей открытое море.

Петербуржцы!

Переезжая на жительство в «Новую Эру», в заботах о сохранности пыльных чемоданов устоявшейся культуры, — вы проглядели Пароход Современности, отчаливший от берегов ваших. Суетня и упаковка багажа лишили вас представления о времени и пространстве, и, отдыхая на пристани у связанных узлов, каждый божий день называете вы «сегодня», не подозревая, что на календаре Эпохи ваше Сегодня уже — Вчера.

В тысяча первый раз, перелистывая после обеда, разогретого на буржуйке, страницы излюбленных «современников» — Ахматову и Блока или обывателя Маяковского, вы наивно думаете, что на Шлюпке Русского Искусства все спокойно. Вы не заметили, как на отплывшем корабле взвился адмиральский флаг Имажинизма. Канонада наших образов и звон критических рапир с передовых позиций Прекрасного не донесли до вашего глубокого тыла.

Даты:

1919. Рождение Имажинизма и первый удар по лжеискусству.

1922. Завоевания Имажинизма простерлись почти по всему русскому искусству, признавшему девственную и действительную образную субстанцию поэзии исходя из принципа дифференциации материала искусства. Почти покой.

Три года передовая линия имажинизма и отдельные боевые отряды его сражались под знаменем «Утадо» с действующей армией враждебного лжеискусства. Петербург лежал в стороне от военных действий. Тыл мы щадили. Непростойно воинам биться с обозниками. Но петербургские обозники возомнили себя воинами и, дудя в «звучащие раковины», воображают, что это военные трубы. Обознику не быть воином, ибо воин всегда впереди. Обозник, взявший в руки меч, становится — мародером тыла. Петербургские поэты, вы слышите?

Вы слышите, петербуржцы: ваши чувства ежедневно разграбляются мародерами, ваши эмоции расхищаются налетчиками, действующими по фальшивому мандату от имени Поэзии.

Каждая выходящая в Петербурге книга стихов, каждый вечер поэтов должны рассматриваться как сознательное преступление, заслуживающее кары тяжелее, чем вооруженный налет.

Мо<лч>аливый бунт обоза должен быть подавлен.

Воин обязан быть не только завоевателем, но и усмирителем.

Всех петербургских поэтов, достойных носить меч, всех имажинистов, всех поборников Авангардного Искусства мы призываем в свои ряды.

Имажинисты, на прицел!

Поэты: Алексей Золотницкий
Семен Полоцкий
Григорий Шмерельсон
Влад. Королевич
Конец 1922

ПОЧТИ ДЕКЛАРАЦИЯ

Два полюса: поэзия, газета.

Первый: культура слова, то есть образность, чистота языка, гармония, идея.

Второй: варварская речь, то есть терминология, безобразность, аритмичность и вместо идеи: ходячие истины.

Всякая культура имеет своего Аттилу. Аттилой пушкинской эпохи был Писарев. Свержение писаревщины — подвиг российских символистов. Трудолюбивые рестав-

раторы убили почти четверть века на отмыwanie кала гениального варвара с прекрасных мумий пушкинского воображения. Уже в двадцатых годах нашего века «Медный всадник» опять столь дерзко сиял на своем пьедестале, что многим казалось лишь мистической фантазмагорией то безнравственное время, когда ложей ему служила мусорная яма.

Наши дряхлеющие педагоги из «Весов» могли спокойно дремать в кожаных гробах своих многоуважаемых кресел: бурса, студенты и передовая интеллигенция из пивных на Малой Бронной, словом, все то, что до самозабвения и с чувством гражданского подвига орало и пело:

Из страны, страны далекой,
С Волги-матушки широкой
Собрались мы сюда
Ради вольного труда, —

всё это уже научилось отличать булыжник от мрамора и благородную матовую поверхность червонного золота от хамского блеска чищенной меди.

Казалось, что место окончательно расчищено и подготовлено к приходу великих стихотворцев.

Ждали гениев.

Знали по «истории искусств», что сверхчеловеки действуют сокрушительно и революционно, что «чернь» их оплевывает и что «от гениальности до безумия — один шаг».

В результате, из опаски оплевать гениев, ловких шарлатанов принимали за предтеч и посредственных реформаторов этимологии и синтаксиса за литературных мессий.

Трудно было не попасться на удочку. Явившиеся действовали по Диогеновым рецептам. Великий циник говорил: «Если кто-нибудь выставляет указательный палец, то это находят в порядке вещей, но если вместо указательного он выставит средний, его сочтут сумасшедшим».

Было лестно прослыть безумцами и так легко.

Декаденты пели сладенькими голосочками:

Я ведь только облачко —
Видите, плыву.

Футуристы базили, как христоспасительные протодиаконы:

Хотите, —
Буду безукоризненно нежный,
Не мужчина, а — *облако* в штанах!

Что же это, как не средний палец вместо указательного.

Или, говоря языком литературным, не самый обыкновенный плагиатик, только слегка прикрытый от нескромных, но подслеповатых глазок критики фиговым листочком.

Воистину были замечательные времена. Даже в Алексея Крученых, публично демонстрирующего симфонию своего катарального желудка, начинали веровать наивные Чуковские и апостольствовали о «дыр-бул-щи-ле» как о новой вере своего поколения.

Десять смутных лет пережило российское искусство. Наконец в 1919 году под арлекинскими масками пришли еще одни. На их знамени было начертано: словесный образ. Знамя требовало оружия для своей защиты. Пришлось извлечь его из цирковых арсеналов.

Опять перед глазами сограждан разыгрывалась буффонада: расписывался Страстной монастырь, переименовывались московские улицы в Есенинские, Ивневские, Мариенгофские, Эрдманские, Шершеневические, организовывались потешные мобилизации в защиту революционного искусства, в литературных кафе звенели пощечины, раздаваемые врагам *образа*; а за кулисами шла упорная работа по овладению мастерством, чтобы уже без всякого *epater** через какие-нибудь пять-шесть лет, с твердым знанием материала эпох и жизни начать делание большого искусства.

Спрашивается: как же в 1923 году понимают имажинисты свои задания?

Будем говорить о нашей поэзии. Вот краткая программа развития и культуры образа:

* Поражать (фр.).

а) Слово. Зерно его — образ. Зачаточный.

б) Сравнение.

в) Метафора.

г) Метафорическая цепь. Лирическое чувство в круге образных синтаксических единиц-метафор. Выявление себя через преломление в окружающем предметном мире: стихотворение (образ третьей величины).

д) Сумма лирических переживаний, то есть характер — образ человека. Перемещающееся «я» — действительное и воображаемое, образ второй величины.

е) И, наконец: композиция характеров — образ эпохи (трагедия, поэма и т.д.).

Имажинизм до 1923 года, как и вся послепушкинская поэзия, не переходил рубрики «Г»; мы должны признать, что значительные по размеру имажинистские произведения, как-то: «Заговор дураков» Мариенгофа и «Пугачев» Есенина, не больше чем хорошие лирические стихотворения.

Пришло время либо уйти и не коптить небо, либо творить человека и эпоху.

В условиях большой работы усвоенный нами ранее метод расширяется новыми для нас формальными утверждениями. В имажинизм вводятся как канон: психологизм и суровое логическое мышление. Футуристическое разорванное сознание отходит в область «милых» курьезов. Малый образ теряет федеративную свободу, входя в органическое подчинение образу целого.

И еще: как форма, как закон: романтическое осознание настоящей эпохи и перенос современного революционного сознания на прошлые эпохи, если пользуешься ими как материалом.

То, что в нашей статье несколько раз было упомянуто имя великого стихотворца девятнадцатого столетия, отнюдь не означает имажинистского движения вспять. Не назад к Пушкину, а вперед от Пушкина. Мы умышленно принимаем за отправную точку вершину расцвета, а не подошву упадка (Некрасов) российской поэтической культуры (и тут злосчастное подразделение: декаданс, акмеисты и Леф — это цивилизация прекрасного).

1 июня 1923 года
Москва, Петровка, Богословский, 3—16

ВАДИМ
ГАБРИЭЛЕВИЧ
ШЕРШЕНЕВИЧ 1893 — 1942



SOLO¹

Пусть символисты в шуме мельниц
Поэзия сущность бытия, —
Мои стихи — лишь бронза пепельниц,
Куда роняю пепел я.

Смотрите, бледные постели!
В Ваш мирнолирный хоровод,
Как плащ кровавый Мефистофеля,
Ворвался криком мой фагот.

Кокетничая с Дамой Новой,
С плаща снимаю я аграф,
И в дамский башмачок сафьяновый
Я наливаю vin de grave².

И сам люблюсь на картину:
Ах! С пудреницею в руке
Я фешенебельную истину
Преподношу Вам в башмачке.
7 марта 1913

У других поэтов связаны строчки
Рифмою, как законным браком,
И напевность метра, как венчальные свечки,
Теплится в строфном мраке, —

А я люблю только связь диссонансов,
Связь на вечер, на одну ночь!
И, с виду неряшливый, ритм, как скунсом,
Закрывает строки, — правильно-точен.

Иногда допускаю брак гражданский,
Ассонансов привередливых брак!
Но они теперь служат рифмой вселенской
Для всех начинающих писак.

А я люблю только гул проспекта,
Суматоху моторов, презираю тишь...
И кружатся в пьесах, забывши такты,
Фонари, небоскребы и столбы афиш.
9 июня 1913

¹ Соло (ит.).

² Белое бордосское (фр.).

СЛОМАННЫЕ РИФМЫ

Пишу и из каждой буквы,
Особенно из экзотичной,
Под странный стук
Вылезает карлик анемичный.

В руке у него фиалки,
А в другой перочинный ножик.
Он смеяться устал,
Кивая зигзагом ножек.

Мне грудь разрежет до сердца,
Захохочет, вложит цветочек
И снова исчезнет в ер,
Цепляясь за округлость точек.

Миленький мой, опрометчивый!
Вы, я знаю, ужасно устали!
Но ведь я поэт —
Чего же Вы ждали?

4. V. 1913

L'ART POÉTIQUE¹

И.В. Игнатьеву

Обращайтесь с поэтами, как со светскими дамами,
В них влюбляйтесь, любите, преклоняйтесь с мольбами,
Не смущайте их души безнадежными драмами,
Но зажгите остротами в глазах у них пламя.

Нарумяньте им щеки, подведите мечтательно
Темно-синие брови, замерев в комплименте,
Уверяйте их страстно, что они обаятельны,
И, на бал выезжая, их в шелка вы оденете.

Разлучите с обычной одеждою скучною,
В *jupe-culotte*² нарядите, и, как будто в браслеты,
Облеките их руки нежно рифмой воздушною,
И в прическу искусную воткните эгреты.

Если скучно возиться вам, друзья, с ритмометрами,
С метрономами глупыми, с корсетами всеми —
На кокетке оставив туфли с белыми гетрами,
Вы бесчинствуйте с нею среди зал Академий.

<1913>

КОМПОЗИЦИОННОЕ СОПОДЧИНЕНИЕ

Чтоб не слышать волчьего воя возвещающих труб,
Утомившись сесть в этих дебрях бесконечного мига,
Разбивая рассудком хрупкие грезы скорлуп,
Сколько раз в бессмертную смерть я прыгал!

Но крепкие руки моих добрых стихов
За фалды жизни меня хватали... и что же?
И вновь на голгофу мучительных слов
Уводили меня под смешки молодежи.

И опять, как Христа измотавшийся взгляд,
Мое сердце пылливое жаждет, икая,
И у тачки событий, и рифмой звенят
Капли крови, на камни из сердца стекая.

Дорогая!
Я не истин напевов хочу! Не стихов,
Прозвучавших в веках слаще славы и лести!
Только жизни! Беспечий! Густых зрачков!
Да любви! И ее сумасшествий!

¹ Поэтическое искусство (фр.).

² Юбка-брюки (фр.).

Веселиться, скучать и грустить, как кругом
Миллионы счастливых, набелсветных и многих!
Удивляться всему, как мальчишка, впервой увидавший тайком
До колен приоткрытые женские ноги!

И ребячески верить в расплату за сладкие язвы грехов,
И не слышать пророчества в грохоте рвущейся крыши.
И от чистого сердца на зов чьих-то чужих стихов
Закричать, словно Бульба: «Остап мой! Я слышу!»

Январь 1918

ЛИРИЧЕСКИЙ ДИНАМИЗМ

Звонко кричу галеркою голоса ваше имя,
Повторяю его
Партером баса моего.
Вот ладоням вашим губами моими
Присосусь, пока сердце не навзничь мертво.

Вас взвидя и радый, как с необитаемого острова,
Заметящий пароходного дыма струю,
Вам хотел я так много, но глыбою хлеба черствого
Принес лишь любовь людскую
Большую
Мою.

Вы примите ее и стекляшками слез во взгляде
Вызвоните дни бурые, как пережженный антрацит.
Вам любовь, — как наивный ребенок любимому дяде
Свою сломанную игрушку дарит.
И внимательный дядя знает, что это
Самое дорогое ребенок дал.
Чем же он виноват, что большего
Нету,
Что для большего
Он еще мал?!

Это вашим ладоням несу мои детские вещи:
Человечью поломанную любовь и поэтину тишь.

Март 1919

Н. ГУМИЛЕВУ ПОСВЯЩАЕТСЯ

О как дерзаю я, смущенный,
Вам посвятить обломки строф.
— Небрежный труд, но освещенный
Созвездьем букв: «а Goumileff».

С распущенными парусами
Перевезли в своей ладье
Вы под чужими небесами
Великолепного Готье...

В теплицах же моих не снимут
С растений иноземных плод;
Их погубил не русский климат,
А неумелый садовод.

<ИЗ КНИГИ «2 X 2 = 5. ЛИСТЫ ИМАЖИНИСТА»>

Радостно посвящаю эту книгу моим друзьям
ИМАЖИНИСТАМ
Анатолию Мариенгофу,
Николаю Эрдману,
Сергею Есенину

1. История поэтического содержания есть история эволюции образа и эпитета, как самого примитивного образа. Эпитет есть сумма метафор, сравнений и противоположений какого-либо предмета. Эпитет — это реализация какого-нибудь свойства предмета, тогда как образ есть реализация всех свойств предмета.

Эпитеты метафорические выше и поэтичнее эпитетов синкренистических.

Подобно тому как образ слова зачастую переходит в идею слова, эпитет постепенно сливается со словом и, теряя свою природу, перестает быть эпитетом. Я решительно отказываюсь считать эпитетом «красна девица», «мертвая тишина». Нет эпитета и образа вечного: все детонирует во времени.

Эпитеты народного творчества — это нечто застывшее, что указывает на низкую ступень народного творчества вообще. Эпитет поэта есть величина переменная. Чем постояннее эпитет поэта, тем меньше значение этого поэта, ибо искусство есть изображение, а не приготовление.

Застывши во времени, эпитет зачастую перестает быть не только эпитетом, но и реальным понятием. Так, есть случаи народной лени, когда былина называет руку арапа белой.

Сложные эпитеты обычно переходят не в образы, а в символы, чем особенно богата северная и восточная поэзия. Так, употребление выражений «путь ланей» вместо «горы» или «кубок ветров» вместо «небо» есть не имагинация, а символизация.

2. Революция искусства обычно не совпадает с революцией материальной. Даже наоборот: почти все революции в искусстве совершались в период житейской реакции. Революция в жизни — скачок идей. Революция в искусстве — прыжок методов. В эпоху революций искусство переживает свою реакцию, ибо из свободного оно делается агитационным, государственным. Революционеры в искусстве очень редко бывают политически революционны. Вагнеры — исключение. Житейские революционеры еще реже способны понимать революцию в искусстве. Обычно они носители мракобесия и реставрации в искусстве (Фриче). Искусство и быт в революционном значении — два непересекающихся круга.

3. Эпоха господства индивидуализма в государственном масштабе неизменно вызывает в искусстве коллективизм. Это мы видим хотя бы на примере футуризма, который, несмотря на свои индивидуалистические выкрики («гвоздь у меня в сапоге кошмарнее, чем Гёте»), все же является по природе, по замыслу коллективистическим. Наоборот, в эпоху государственного коммунизма должно родиться в искусстве индивидуалистическое течение, как имажинизм. Это вытекает из вечной необходимости для искусства протеста и предугадывания. Если театр уходит вперед жизни лет на пять, то поэзия — лет на десять. Искусство, не протестующее и не созидающее, а констатирующее, — не искусство.

На смену обывательскому индивидуализму символистов ныне родился идеалистический индивидуализм. Взаимоотношение между первым индивидуализмом и вторым таково же, каково отношение революции материальной и духовной. Коллективная форма творчества есть наиболее древний вид творчества, и стремление к нему есть призыв к реставрации, а не к революции.

4. Поэты символического лагеря, следуя логике идеи символа, всячески приветствовали многообразие пониманий художественного произведения, отвергая право автора на единое правильное толкование. Так как каждое художественное произведение есть только схема материалов, то формуле $a+b$, где « a » и « b » — материалы, придавали значение x , т. е. $a+b = x$. Но это, конечно, неверно, так как поэт — это точный математик и только он знает точное значение a и b (конечно, левая часть формулы может быть увеличена и приведена к виду $a+b+c+d+e\dots$). X всегда равен понятию красоты, красота же есть равновесие материалов.

Только автор может быть объяснителем и понимающим своим произведением. Отсюда выводы: 1) если есть единое толкование, то не существует критики и критиков; 2) произведения, не объясненные автором, умирают одновременно со смертью поэта.

Но ясно, что x есть величина переменная, <потому> <что> левая часть формулы есть тоже величина меняющаяся. Материалы Мариенгофа « a плюс b плюс c », материалы Есенина, « a_1 плюс b_1 плюс c_1 ». Однако для a плюс b плюс c есть только одно значение x , так же как только одно значение для a_1 плюс b_1 плюс c_1 . Величина поэта зависит не от колебания значения x , как полагают импрессионисты и символисты, а от нахождения материалов.

Есть только одна интерпретация: авторская. Поэтому, как бы хорошо ни играл пианист Скрябина, Скрябин, играя плохо, играл лучше. Есть только одна художественная форма и один художественный осто, долженствующий из каждого читателя сделать такого же поэта, как творец. Графически это принимает такую формулу цепи: поэт — писание — стихотворение — чтение — поэт.

Критике отводится роль только истории литературы: она должна создавать историю произведения после его написания.

5. Все упреки, что произведения имажинистов неестественны, нарочиты, искусственны, надо не отвергать, а поддерживать, <потому> <что> искусство всегда условно и искусственно. Рисовальщик черным и белым рисует всю красочность окружающего.

Для поэта условность ритма, рифмы, архитектоники заставляет любить условность. Скульптор белым гипсом передает негров. Условность и искусственность есть первый пункт декларации искусства. Неискусственное — не произведение искусства. Где нет искусственности, там нет культуры, там только природа.

6. Неоднократно сравнивали художественное произведение с аккумулятором, который вечно сохраняет энергию путем самонабирания. Устранимость произведений искусства легче всего объясняется существованием единого авторского понимания. Когда это понимание ветшает, все произведение отсутствует свою жизнь. Если бы были возможны читательские толкования, произведения были бы вечны.

7. Для имажинистов очень хорошо, что существуют «сочувствующие имажинизму», которые сглаживают переворот в искусстве и своими маленькими успехами у толпы приближают толпу к имажинистам. Для имажинизма страшная угроза в нарождении этого «вульгарного имажинизма», <потому> <что> течение разъясняется, узаконивается. Только то течение, в котором есть противоречия и абсурды, ошибки и заблуждения, долговечно. Без неожиданностей и абсурдов течение превращается в стойло.

8. Религия — это не качество, не свойство, не наука. Это искусство готовых форм.

9. Когда мы отрицаем Пушкина, Блока, Гёте и др. за их несовершенство, на нас сначала изумленно глазают, потом те, кто не махнул безнадежно рукой, пробуют доказать: ведь это прекрасно.

Пусть это было прекрасно, но ныне это не искусство. Астрология была наукой, пока не появилась астрономия, затмившая астрологию точностью. Точно так же существовал классицизм, символизм, футуризм, пока не было имажинизма, превзошедшего все прошлое точностью материала и мастерством формы. Ныне все прошлое умерло не потому, что «оно давит нас, и против него надо бороться» (лозунг футуристов), не потому, что «оно чуждо нам по духу» (лозунг беспринципного новаторства), а потому, что с появлением имажинизма оно превратилось в «мнимую величину».

10. История поэзии с очевидностью указывает на дифференциацию материалов словесного искусства и на победу слова как такового над словом-звуком. Первоначальная поэзия на ритмической платформе соединяла жест танца, звук музыки и образ слова. Постепенно первые два элемента вытеснялись третьим.

11. Все несчастье современных поэтов в том, что они или не знают ничего, или внимательно изучают поэтику. Необходимо решить раз и навсегда, что все искусство строится на биологии и вообще на естественных науках. Для поэта важнее один раз прочесть Брема, чем знать наизусть Потембю и Веселовского.

12. Некогда искусство враждебного нам лагеря пыталось давать нам копию или отображение «чего-то». Ныне все поэты, символисты, футуристы и пр. и пр., заняты одной проблемой, на которую их натолкнул А. Белый: выявление формы пустоты.

13. Те, которые требуют, чтоб содержание и смысл выпирали из стихотворения, напоминают скульптора, который разрешил вопрос светотени, вставив в статую электрическую лампочку, за что и был прозван футуристами гениальным Боччиони.

14. Спор о взаимоотношении искусства и жизни, о том, что является причиной и следствием, — есть спор об яйцах и курице.

Некоторые говорят, что человек потому нарисовал ихтиозавра, что увидел его в природе. Конечно, это не так. Люди потому увидели ихтиозавра, что он был изображен художником. Только тогда, когда поэт изобретет какое-либо явление мира, это явление начинает существовать.

Ихтиозавр, может быть, имел сто ног, но так как его изобразили с четырьмя, то все увидели, что у него четыре ноги. Мы были убеждены, что лошадь четырехнога, но стоило кубистам изобразить шестиногую лошадь, и каждому не слепому стало ясно, что по Тверской бегают именно шестиногие лошади. Природа и общество существуют лишь постольку, поскольку они придуманы искусством. Когда С. Есенин написал:

Посмотрите, у женщины третий
Вылупляется глаз из пупа! —

все увидели у своих женщин этот третий глаз, и теперь женщина с двумя глазами урод, как прежде была уродом одноглазая.

15. Слово в руках науки, которая есть сгущение мысли, является понятием. Слово в руках искусства, которое есть расточение подсознательного, является образом. Поэтому философ может сказать: красные чернила, но для поэта здесь непоборимая коллизия.

16. Искусство, несмотря на его жизнерадостность, несомненно, имеет общее с болью. Только страданиям присущ элемент ритмичности. Соловей поет аритмично, нет ритма в грозе, нет ритма в движениях теленка, задравшего хвост по весеннему двору. Но ритмично стонет подстреленный заяц, и ритмично идет дождь. Искусство сильное и бодрое должно уничтожить не только метр, но и ритм.

17. Индивидуализированное сравнение есть образ, обобщенный образ есть символ.

18. В каждом слове есть метафора (голубь, голубизна; крыло, покрывать, сажать сад), но обычно метафора зарождается из сочетания, взаимодействия слов: цепь — цепь холмов — цепь выводов; язык — языки огня. Метафора без приложения переходит в жаргон, напр<имер>, наречие воров, бурлаков. Шея суши — мыс — это метафорично, но в разговоре бурлаков или в стихах символистов обычно говорится только «шея», это является уже не метафорой, не образом, а иносказанием или символом.

19. Для символиста образ (или символ) — способ мышления; для футуриста — средство усилить зрительность впечатления. Для имажиниста — самоцель. Здесь основное видимое расхождение между Есениным и Мариенгофом. Есенин, признавая самоцельность образа, в то же время признает и его утилитарную сторону — выразительность. Для Мариенгофа, Эрдмана, Шершеневича — выразительность есть случайность.

Для символизма электрический счетчик — диссонанс с вечно прекрасным женственным, для футуризма — реальность, факт внеполый; для имажинизма — новая икона, на которой Есенин чертит лик электрического мужского христианства, а Мариенгоф и Эрдман — свои лица.

20. Поэзия есть выявление абсолюта не декоративным, а познавательным методом. («Звуки строящихся небоскребов — гулкое эхо мира, шагающего наугад» — В. Шершеневич.) Футуризм есть не поэзия, п<отому> ч<то> он сочетание не слов, а звуков. Футуризм внес то, чего так боялся символизм: замену содержания сюжетностью. Игнорируя историю развития образа, футуристы сочетали звуки и понятия и, таким образом, не противодействовали материализации слов.

21. Страх перед тем, что перегрузка образами и образный политематизм приведут к каталогу образов, есть обратная сторона медали: натурализм и философичность приводят к каталогу мнений и мыслей.

22. Символ есть абстракция, и на нем не может строиться поэзия. Образ есть конкретизирование символа. Имажинизм — это претворение разговорной воды в вино поэзии, п<отому> ч<то> в нем раскрытие псевдонимов вещей.

23. В искусстве может быть отвергнуто все, кроме мастерства. Даже гений подчиняется этому требованию. Гений замысла и не мастер творения в лучшем случае остается Бенедиктовым, в худшем превращается в Андрея Белого. Для открытия Америки мало быть Веспуччи, надо еще найти плотника, который смог бы построить новый корабль.

24. Для того чтобы прослыть поэтом мысли, вроде Брюсова, вовсе не надо особенно глубоко мыслить. Любое словосочетание может быть предметом столетнего размышления философов и критиков. Защищая содержание от нападения формы, старики отлично знают, что в поэзии смысл допустим лишь постольку, поскольку он укладывается в форму. «Великия мысли» поэтов обычно зависят от удачной рифмы или необходимости подчиниться размеру.

25. Единицей в поэтическом произведении является не строфа, а строка, поэтому она завершена по форме и содержанию. Это легко проверяется при переводах. Читая прозаический дословный перевод стихотворения, всегда можно установить: где конец строки.

26. Разве не замечательно, что футуризм все время базировался на прошлом. Хлебников — это пережиток древнеславянских народных творчеств. Бурлюк вытек из персидского ковра. Крученых — из канцелярских бумаг. Имажинисты знают только одно: нет прошлого, настоящего, будущего, есть только создаваемое. Творчество не интуитивно, а строго взвешено на весах современности. Творчество не покер, а строгий винт, где из случайной комбинации карт надо логически сделать самые мастерские выводы.

27. Во многих словах образ заключен в обратной комбинации букв, например: парень — рабень (раб, рабочий), веко — киво (кивать), солнце — лоснится. Вероятно, со временем, если поэты не смогут победить образом содержания, они станут печатать свои книги справа налево, для того чтобы образ был очевиднее.

28. Несмотря на все видимые преимущества содержания над образом, образ не может исчезнуть и при какой-нибудь комбинации выявляется. Образ напоминает замечательную цифру 9, которая появляется всюду:

$$\begin{array}{ll} 2 \times 9 = 18 & 1 + 8 = 9 \\ 3 \times 9 = 27 & 2 + 7 = 9 \\ 4 \times 9 = 36 & 3 + 6 = 9 \text{ и т.д.} \end{array}$$

Наука уничтожает умножением девять образ, но из произведения искусства всегда легко получить первоначальный образ сложением разбитого произведения.

29. Новому течению в искусстве нужно не только сказать новое слово о новом, но и новое слово о старом, пересмотреть это старое и выбросить проношенные штаны. Вовсе не важно, что мы, имажинисты, отрицаем прошлое, важно: почему мы его отрицаем. Важно не то, что Христос говорил сбивчиво и что христианство — это сумма беспринципных афоризмов, а важно то, что Христос никогда не был преследуемым новатором; это был скромный рыбак, отлично уживающийся с окружающим и делавший карьеру на буме своих учеников. Важно не то, что Пушкин и Языков плохи, важно то, что Пушкин плох, поэтому он статичен, а Языков потому, что он суетлив.

30. Поэты никогда не творят того, «что от них требует жизнь». Поэтому жизнь не может ничего требовать. Жизнь складывается так, как этого требует искусство, поэтому жизнь вытекла из искусства. Когда сейчас от поэтов требуют «выявления пролетарской идеологии», это забавно, поэтому забавна трехлетняя Нюша, «требующая» от матери права позже ложиться спать. Революция брюха всецело зависит от революции духа. Пора понять, что искусство — не развлечение и не религия. Искусство — это необходимость, это тот шар, который вертится вокруг времени на прочной веревочке жизни. «Поэты должны освещать классовую борьбу, указывать пролетариату новые пути», — кричат скороспелые идеологи мещанского коммунизма. — «Василий! Иди посвети в передней!»

История всего пролетариата, вся история человечества — это только эпизод в сравнении с историей развития образа.

31. Футуризм красоту быстроты подменил красотой суеты. Динамизм не в суетливости, а в статическом взаимодействии материалов. «За нами погоня, бежим, спешим!» — поет футуристическая Вампука. Динамизм вульгарный — в нагромождении идей. Динамизм поэтический — в смешении материалов. Не динамичен лаборант, бегущий

вокруг колбы, но динамична тарелка с водой, когда в нее брошен карбид. В этом отличие футуристов от Мариенгофа. Футурист вопит о динамике — и он статичен. Мариенгоф лукаво помышляет о статике, будучи насковзь динамичен. От пристани современности отошел пароход поэзии, а футуристик бегают по берегу и кричат: поехали, поехали!

32. Каждое десятилетие возникают в искусстве «мнимые модные величины». Рекламировали радий №606, потом перешли на 914. Рекламировали мистический анархизм Блока, сказочность Городецкого, акмеизм. Сегодняшняя модная мнимая величина — пролетарское искусство.

Забудем о группе бесталанных юношей из Лито и Пролеткультов; не их вина, что этих юнцов посадили на гору: «сиди, как Бог, и вещай».

Пролетарское искусство не есть искусство для пролетариев, <потому> <что> перемена потребителя не есть перемена в искусстве, и разве тот же пролетариат с жадностью не пожирает такие протухшие товары, как Брюсова, Надсона, Блока, В. Иванова? Искусство для пролетария — это первое звено в очаровательной цепи: поэзия для деревообделочников, живопись для пиццевиков, скульптура для служащих Совнархоза.

Пролетарское искусство не есть искусство пролетария, <потому> <что> творцом может быть только профессионал. Как не может поэт от нечего делать подойти к машине и пустить ее в ход, так не может рабочий взять перо и вдруг «роднуть» стихотворение. Правда, поэт может прокатиться на автомобиле, сам управляя рулем, правда, шофер может срифмовать пару строк, но и то и другое не будет творчеством.

То, что ныне называется пролетарским искусством, это бранный термин, это прикрытие модной вывеской плохого товара. В «пролетарские поэты» идут бездарники вроде Ясинского или Князева или недоучки вроде Семена Родова. Всякий рабочий, становящийся поэтом-профессионалом, немедленно фатально порывает со своей средой и зачастую понимает ее хуже, чем «буржуазный» поэт.

33. Необходимо, чтоб каждая часть поэмы (при условии, что единицей мерила является образ) была закончена и представляла самодовлеющую ценность, <потому> <что> соединение отдельных образов в стихотворение есть механическая работа, а не органическая, как полагают Есенин и Кусиков. Стихотворение не организм, а толпа образов; из него без ущерба может быть вынут один образ или вставлено еще десять. Только в том случае, если единицы завершены, сумма прекрасна. Попытка Мариенгофа доказать связанность образов между собой есть результат недоговоренности: написанные в поэме образы соединены архитектурно, но, перестраивая архитектуру, легко выбросить пару образов. Я глубоко убежден, что все стихи Мариенгофа, Н. Эрзмана, Шершеневича могут с одинаковым успехом читаться с конца к началу, точно так же как картина Якулова или Б. Эрзмана может висеть вверх ногами.

34. Ритмичность и полиритмичность свободного стиха имажинизм должен заменить аритмичностью образов, верлибром метафор. В этом разрушение канона динамизма.

35. Наша эпоха страдает отсутствием мужественности. У нас очень много женственного и еще больше животного, <потому> <что> вечноженственное и вечноживотное почти синонимы. Имажинизм есть первое проявление вечномужского. И это выступление вечномужского уже почувствовали те, кто его боится больше других: футуристы — идеологи животной философии кромсания и теории благого мата, и женщины. До сих пор покоренный мужчина за отсутствием героинь превозносил дур, ныне он хвалит только самого себя.

36. Все звукоподражательные стихи, которыми так восхищаются, есть действительно результат мастерства, но мастерства не поэта, а музыканта: звукоподражательность, так же как и ритмоподражательность, есть наследие тех времен, когда в народной поэзии соединялись музыка и слово.

37. Каламбуризм в стихах очень хорош, когда он использован как каламбур образов и очень плох, когда он утилизируется как остроумие. Хорошо сказать: «цепь холмов расковалась», <потому> <что> это усиливает метафору «цепь холмов», и, конечно, очень плохо «сыграть ноктюрн на флейтах водосточных труб».

38. Блоковские стихи написаны не метром, однако никто не скажет, что это верлибр. Совершенно так же нет ни одного «корректного стихотворения», где не было бы образов, однако стихи даже с большим количеством образов не могут зачастую называться имажинистическими.

39. Замечательно, что критики бывают сильны только в отрицании. Как только дело коснется одобрения, они не находят никаких слов, кроме убогого: тонко, напевно, изящно. Единственный допустимый вид критики — это критика творческая. Так, именно критикой Верхаррена или Рене Гиля являются не статьи об них, а стихи Брюсова, написанные под их влиянием. Таким образом, самой уничтожающей меня критикой я считаю не шаманский лепет обо мне Фричей или Коганов и присных из этой компании, а книгу стихов И. Соколова.

40. Некогда критик Фриче упрекал Мариенгофа в белогвардейщине и в доказательство цитировал: «Молимся тебе матерщиной за рабочих годов позор», хотя у Мариенгофа ясно напечатано: «за рабьих годов позор».

Цитата как жульничество пошла от апостолов. Так, в Евангелии от Матфея сказано (гл. 5, 43): «Вы слышали, что сказано: люби ближнего твоего и ненавидь врага твоего», и ссылка на Левита, гл. 19, 17—18, где отчетливо сказано: «Не враждуй на брата твоего в сердце твоём».

Таким образом, критик Фриче только следует своей фамилии и христианскому завету, и упрекать его не в чем. Евангелье ведь тоже искусство для искусства.

41. Имажинизм отнюдь не стремится к намеренному антикляризму, <о> е<сть> к нарочитой неясности образов и слов. Центрифугное устремление некоторой части футуристов, неясных и туманных по желанию, отнюдь не достоинство. Мы категорически утверждаем, что в имажинистических стихотворениях нет ни одной строки, которую нельзя было бы понять при малейшем умственном напряжении. Мы не стремимся к тому, чтоб нас поняли, но и не гонимся за тем, чтоб нас нельзя было понять.

42. Имажинизм не есть только литературная школа. К нему присоединились и художники, уже готовится музыкальная декларация. Имажинизм имеет вполне определенное философское обоснование. Одинаково чуждый и мещанскому индивидуализму символистов, и мещанскому коммунизму футуристов, имажинизм есть первый раскат всемирной духовной революции. Символизм с головой увяз в прошлом философском трансцендентализме. Футуризм, номинально утверждающий будущее, фактически уперся в болото современности. Поэтический нигилизм чужд вихрю междупланетных бесед. Допуская абсолютно правильную предпосылку, что машина изменила чувствование человека, футуризм никак не отождествляет это новое чувствование с чувствованием машинного порядка.

За пылью разрушений настало время строить новое здание. Футуризм нес мистику проклятий и борьб. Имажинизм есть крестовый поход в Иерусалим Радости, «где в Гробе Господнем дремлет смех». Познание не путем мышления, а путем ощупывания, подобно тому, как «весна ощупывает голубыми ручьями тело земли». В имажинизме немислим не только поэт-слепец, как Козлов, но и читатель-слепец. Поймущий Тютчева, Бальмонта слепец не поймет реальных образов Мариенгофа, так же как глухому чужда поэзия Бальмонта. Наши стихи не для кротов.

Радость в нашем понимании — не сплошной хохот. Разве не радостен Христос, хотя, по Евангелию, он ни разу не улыбается. В огромном университете радости может быть и факультет страданий. Если подходит к травинке человек — она былинка, но для муравья она — великан. Если к скорби подходит футурист, она для него отчаяние. Для имажинизма скорбь — опечатка в книге бытия, не искажающая факта. Искусство должно быть радостным, довольно идти впереди кортежа самоубийц. Имажинизм таит в себе зарождение нового, внеклассового, общечеловеческого идеализма арлекинадного порядка. Лозунги имажинистической демонстрации: образ как самоцель. Образ как тема и содержание.

Имажинизм идеологически ближе к символизму, чем к футуризму, но не к их деятелям. Символизм поклонялся богам прошлой вечности, футуризм разрушал их, имажинизм создает новые божества будущего, из которых первым является он сам.

Если, с одной стороны, прав Мариенгоф, восклицая: «Граждане, Душ меняйте белье исподнее!», то, с другой стороны, правы Есенин и Шершеневич, когда первый пишет: «Зреет час преображенья... И из лона голубого, широко взмахнув веслом, как яйцо, нам бросит слово с проклевывшимся птенцом», а второй взывает: «Люди, расшейте, а я буду первый в хороводе улыбок, где сердца простучат; бросимте к черту скулящие нервы, как в воду кидают пищащих котят».

ЗЕЛЕНАЯ УЛИЦА

<...>

Поэзия есть искусство сочетания самовитых слов, словообразов.

Поэтическое произведение — непрерывный ряд образов.

Образность каждого слова воспринимается еще резче при содействии другого образа, так как мы все воспринимаем сличительно, 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 и 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 имеет права развиваться в длинную разьяснительную канитель. Интуиция читателя сама разовьет и проложит 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 прожигаящий 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-го века будет — a плюс x , а ритм 20-го — 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 брался 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 строго правильного, 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 прямо противоположный 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 институток, лежащих 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 декадантов в том, что они беспринципны и антинравственны. До сих пор это мнение владычествует 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 себя и других. Убеждают со стойкостью, которой мог бы позавидовать Галилей.

Футуризм бесцелен 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 не нужно. 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 молодую; привычек, которые складками легли на платье буйности и поры-

ва. 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 паралимпичное гладит по головке и 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 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 заключается 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 (эксцессы, эпатаж).

ПРИМЕЧАНИЯ

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): Ш и п о в н и к, 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.

ФУТУРОПИТАЮЩИЕСЯ

А Чуковский говорит: разнесу!
— То-есть, позвольте: что разнесу?
— Все! — То-есть как это: все?
— Да так!

Ужасно какой беспардонный. Это не то, что Айхенвальд. Тот такой subtilный, тонконогий, все расшаркивается, да все по-французски, а этот, стоеросовый, и не говорит, а словно буркает:

«Маяковский иллюзионист, визионер, импрессионист, чужой футуризму совершенно. Хорош урбанист, певец города, если город для него палачество! Это кликуша, неврастеник, горластый!»

«Игорь Северянин и все эгофутуристы — романтики: для них какой-нибудь локончик или мизинчик, кружевце, шуршащая юбочка — есть магия, сердцебиение, трепет, слюнявятся они в своих поэзах. Они очень милые писатели, но где же здесь, ради Бога, футуризм?»

«Крученных — почешет спину об забор, этакий, ей-Богу, свинофил. Только Россия рождает таких коричнево-скучных людей — под стать своим заборам. Беспросветная, мелкая и темная фигура, нечто вроде холерного вибриона».

«Гнедов — личность хмурая и безнадежная».

«Бен. Лифшиц — эстет, тайный парнасец. Он не футурист, а его пощечина — не пощечина, а бром».

А то просто «икнет, рыгнет, да и бухнет»: Вершковые новаторы, скачущие за завтрашной секундой!

Ах, как все пышно у Чуковского! Ах, как все убийственно-остроумно! Не критик, а какой-то беспроигрышный пулемет! Кто появится в литературе — бац камнем и наповал. Это все равно, что прежде попал в Вербицкую, а потом с той же грацией швыряет в футуристов! Ему самое важное разбить скрижаль. Если кто-нибудь спросил Чуковского:

— Как вы проводите день?

Он ответил: Завтракаю, обедаю, а от трех до пяти разбиваю скрижали!

— Зачем? Верите?

— Да, нет, а так, чтобы не скрижались, глаза не мозолили! На что мне вера? Уж коли во что верю, так это в гениальность Репина! Он большой и меня заслонит. А о футуристах надо, модно!

Итак, Чуковский доказал, как $2 \times 2 = 4$, что все футуристы — не футуристы; все они — притворщики. Так только зря все назвались футуристами и пищат:

Мы все футуры понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь.

А Чуковский, как кондуктор литературного трамвая, той же рукой, которая вымазана в вербицкопинкертонокинематографе, отстранит всех и гаркнет, поглядывая на свое имя, как на полицейского.

«Местов нет!»

Именно «местов», потому что критики ничего не умеют склонять, кроме своей головы перед авторитетами.

Местов нет! да еще прибавит:

Фриче, Фриче, бесенята!

Этакий, право, старший помощник младшего писаря из Крыжополя! Стоит с избирательным списком и сортирует: Правов не имеете! И правов ни у кого не оказывается. Как это до сих пор не переделали поговорки: пройти сквозь огонь и воду и Корнея Чуковского.

Футуристов нет, все самозванцы!

Футуристов с испуга выдумали, чтобы устрашать. Стал плохо писать Блок, Сологуб и др., а им и говорят: — Коли ты не будешь писать, как следует, я буку позову.

А так как бука давно отнесен в ломбард российского символизма, где, как известно, непорядки и закладов и за деньги обратно не получишь, придумали:

— Коли ты не будешь писать, как надо, я футуриста позову.

И все для острастки купили по Маринетти, что-то среднее между зверем и автомобилем, держит этого Маринеттобиля в клетке, что зовется «заграницей», и грозятся: Смотри, мол, пиши, как следует, а то Маринетти выпущу; наши русские еще Маринеттяне, а я взыправь позову самого размаринеттейшего! А как девочка уж очень перепугалась, Чуковский успокоил: ты не бойся, тот «далеко, он не услышит», а наши — хочешь шепну по секрету — игрушечные, фальшивые!

Итак, футуристов нет и не было. Их выдумали со скуки критики коричнево-скучные, под статью нашим осинам. И в самом деле, с чего бы у нас появиться футуристам? Футуристы указывают на культурность страны, а какая уж в России культурность, когда у нас существуют Чуковский и «Русские Ведомости»? Все, что у нас есть футуристического, так это программа футуристов.

Футуризм? Что такое футуризм? Ах, старый вопрос, настолько старый, что об этом даже Яблоновский не пишет. Да ведь теперь даже в кафешантанах с эстрады котки, декольтированные по Баксту, распевают:

Футуризм! Что такое?
Что такое футуризм?

На мотив:

Любовь! Что такое?
Что такое любовь?

И вот, имитируя шансонеток, критики тоже декольтируются по невежеству и поют: Футуризм! Что такое? — А за ними, подвирая, тянет и весь хор акмеистов и подсимволят.

Футуризм, по их мнению, это гимн авто, биржам, аэро, жизни, взорванной моторами. Футуризм в жизни — это скандальчик.

Ах, как хочется Чуковскому скандальчика! Миленькие, тянет он, ну хоть еще один: маленький хоть, но скандальчик!

Правда, это не ново! Прежде купцы били зеркала, а подлипалы гоготали: А ну-ка, Тит Титыч, еще раз! Больно здорово у вас это выходит! — Нынче Чуковский подуськивает: футур Футурыч! А еще раз! А я в «Русском Слове» напишу сначала просьбу о скандале, а потом о самом скандале — и за все получу денежки.

Футуризм — это выдумка, но, надо отдать справедливость гг. критикам, они эту выдумку выдоили недурно. Читают лекции, пишут статьи, получают деньги.

Фриче — об истинном футуризме, Неведомский — об истинном футуризме, Осоргин — об истинном футуризме, Чуковский — об истинном футуризме.

Что ни критик, то истинный футуризм, не простой, а истинный. Степень его истинности зависит от того, на какой сбор рассчитывает лектор: нельзя же на 250 р. изложить самый переистинный, за истину деньги особо. 606 истинных футуризмов! И на каждом истинном футуризме аншлаг: все билеты проданы. И о каждом истинном футуризме анонс: только у меня свежий, у меня поистиннее! У Петра Ивановича футуризм с присвистом! Все не футуристы, футуризма нет, но футуризм нечто вроде Государственной ренты, но только не 4%, а 100%. Я, право, глазам не поверил, когда прочел у Осоргина: Смерть футуризма. Ахнул: Батюшки, да что же они теперь делать будут, неужели по миру пойдут, как ухудшится средний уровень нищих! Но потом понял, что это так только, для блезиру! Завтра воскреснет новый истинный футуризм какого-нибудь Кошкодавленкова! Прямо какое-то засилие футуризмами, да еще истинными! Будущий Брокгауз на букву Ф напечатает: Том 125. От «Футуризм истинный по Неведомскому до Футуризм истинный по Осоргину», Т. 126. От «футуризм истинный по Фриче до Футуризм истинный по Чуковскому».

Я полагаю, что во всех объявлениях о лекциях, в подзаголовках статей из раза в раз повторяется опечатка: Не истинный футуризм, а прибыльный футуризм. Дешево и сердито. Места от 30 коп. Лекция повторена не будет!

По всей России какая-то кинофильма: Бег критиков за футуризмом. Как прежде была: Бег тещ за женихом. И теперь с участием Глупышкина, да не одного, а серии Глупышкиных. Смотрите все: электрореклама — футуризм — средство против материального бессилия. Чудесный пояс. Нет больше бедных. Критикам скидка. Высылается за три семикопеечных марки.

Но, ради Бога, что это такое: «Истинный футуризм достигнет своего расцвета, когда он поставит на своем знамени идеалы рабочих масс».

«Демократия — только в ней наш удел, наш истинно футуристический быт». «Конечно, футуризм первого истинного футуриста — Уолта Уитмена — возник в суতোлке демократических масс».

И все испугались. Не испугались только полтора гимназиста. Они вспомнили, что и они были прежде глупые. Бегали в приготовительном классе и кричали: да здравствует свобода! А когда их спрашивали, что такое конституция, они отвечали: ну, конечно, знаем, это жена Константина. Потом в пятом классе завели журнал и писали рассказы про голодающего мужика и стишки, где особенным шиком почиталось срифмовать: на бой — с кровавой тьмой! Но теперь они уже поуменьли и поняли, что быть демократом нужно умеючи, что нужен талант для того, чтобы быть демократом. А главное поняли, что говорить о демократичности в искусстве ничуть не умнее, чем требовать демократических выводов от четырехугольника, и что искусству выставить на своем знамени идеалы рабочих масс так же немислимо, как треугольнику придать квадратную форму. Поняли, что нельзя требовать от думского оратора, чтобы он излагал в хороших стихах свой проект обложения фоксов в Средней Азии, а от поэта, чтобы он в стихи вставлял идеалы рабочих масс, как это делал Скиталец или Тан.

Кстати, я не удивлюсь, что все истиннофутурупитающиеся позабыли первый лозунг русских футуристов «о свободном слове прежде всего». Они не поняли его, решили, что свободным словом может быть только новое, бессмысленное слово, не поняли

и решили на всякий случай вообще отвергнуть всех футуристов, а самим подменить футуризм суррогатом, настойкой на Эрфуртской программе.

Кстати, Чуковский такой пристальный критик, пишет уже давно, а до сих пор не заметил, что невежественные наборщики все время коверкают его фамилию и набирают — Чуковский. Это явное издевательство над человеком! Мне искренне жалко Чуковского, и я прошу всех наборщиков запомнить раз навсегда, что в слове Чуковский есть намек на индивидуальность, а настоящая его фамилия, конечно, Чуковских. Чуковских — это что-то собирательное, вроде того, как лес, состоящий из деревьев, ну, что ли, из дубов или из осин.

Впрочем, пусть критики еще пару месяцев поживятся на счет футуризма. Ведь каждому ясно, что не будь сейчас футуризма, критики бы перемерли с голоду.

Ведь о Кузмине и Гумилеве больше пяти строк никак не напишешь, а на пять строк в месяц не проживешь. Ясно, что критики на содержании у футуризма; и футуризм дает им немало на мелкие расходы. А что, если футуризм поймет, что за свои деньги он и не таких на содержание может взять!

ДВА ПОСЛЕДНИХ СЛОВА

Я утверждаю, что в современном футуризме есть много необоснованного (напр.: примитивизм, национализация и т.д.), слишком много усилий было выброшено на то, чтобы заглушить преждевременные похоронные марши критиков, эту песнь торжествующей... недотыкомки. Для того, чтобы перекричать эти марши, надо было возвысить свой голос до рева трансатлантических сирен. Постепенно выметается пыль, поднявшаяся от поломки старых особняков, и на их месте воздвигаются железобетонные двадцатипятиэтажия, которые дымной шевелюрой нашей буйности подпирают небо нашего восторга.

Если мы и отрицаем прошлое, то это прошлое все же дало нам богатое медицинское предостережение.

И мы, объединенные чувством современности, распахиваем гардины ваших привычек, мы говорим, кричим, поем, утверждаем наши директивы. Сбросьте со слов их смысл и содержание, которые жеваной бумагой облепили чистый образ слова. Разговорное слово так же относится к поэтическому, как дохлая ворона к аэро. В искусстве нет ни смысла, ни содержания и не должно быть. Поэзия и проза это одно и то же. Типографская привычка не критерий для раздела. Литература — это искусство сочетания самовитых слов. Всякий смысл в литературе — это наше неизбежное зло. Надо освободить поэзию от богадельни философских или иных экспериментов. Стихи — это не транспарант, по которому пишут проблемы науки. Не унижайте науку и искусство! Всякая стилизация бесполезна и вредна, так как стилизатор, подобно крысе, головой роется в помойке прошлых веков, а руками захватывает деньги и сердца красивых, но глупых женщин. Научитесь понимать наши автомобили слова. Дни и секунды напены допингом и мчатся с быстротой сорока часов в секунду. Старая поэзия в кружевах луны, баркарол, прогулок по озеру логики с господином разумом, с которым она состояла в незаконной связи, и от которого родила пару рахитичных детей — натурализм и символизм, эта поэзия скончалась от истощения.

Сегодня лохмотья вывесок прекраснее бального платья, трамвай мчится по стальным знакам равенства, ночь, вставшая на дыбы, выкидывает из взмыленной пасти огненные экспрессы световых реклам, дома снимают железные шляпы, чтобы вырасти и поклониться нам.

Мы отвергаем прошлое, все прошлые школы, но мы анатомировали их трупы, без боязни заразиться трупным ядом, так как мы привили себе молодость, и по этим трупам узнали об их болезнях. Мы видели, как славянизмы и поэтичность, подобно могильным червям, изъели стихи наших современников. Мы видали славных поэтов, которые хотели перейти улицу пошлости, но узкая юбка правильных рифм и размеров стянула их ноги и авто жизни, трамвай 20-го века налетел на спутанных, которые всю жизнь расчищали место, чтобы пройти к своему трону, а когда они умирали, гг. пушкинианцы заползли к ним в могилу, и, интимничая с трупом, вытаскивали из гроба старье, чтобы

этим старьем расстроить желудок потомкам. Эти исследователи залили коллодиумом примечаний и справок истинный крик поэтов.

Нам нет времени подражать! Многое у нас вам кажется смешной клоунадой, но вырежьте на сердцах, заплывших от улыбки, вензель сегодняшнего дня и научитесь быть сами собой, научитесь смотреть на все своими глазами. Мы первые были бы рады приветствовать вас, если бы освистывали нас за отсталость, за несовременность! Перегоните нас и тогда издевайтесь над нами. Разбейте моноколь веков, врезавшийся в тело! Вы все время гуляли, оглядываясь назад, и сами не заметили, как вбрили в кладовые и в подвалы. Ваш сегодняшний день самозванец: он репродукция вчерашнего. Тяжелее надгробных речей толстые книги современных поэтов. Уже давно раздался звук барабана:

«Муза! Беги из Элады и к Парнасу прибеги дощечку с вывеской: за отъездом сдается внаймы!»

И вот на этот барабан отгулом звучит наш оркестр авто, локомотивов, пароходов и трамваев:

«Да! Муза выбыла к нам, в наш шумный и быстрый город. Музе надоело смотреть, как поэты рассматривали и консервировали фиговые листочки Олимпа. Муза выбыла в наш город, под брезентовым тентом, где к солнцу проведены провода и приделан выключатель, где в главном агентстве продается на аршины обтрепанная бахрама лунного света, а на фунты кисель облаков. Вся романтика распродается по самой дешевой цене! В нашем городе муза. Она не оступится, не свихнет себе ногу в башмаке с французским каблуком, потому что она не ходит, а мчится на моторе и всем кричит она:

«Господа! Да взгляните! Машина пронизала своим визгом каждую секунду. Я струбливаю рожком дни. Мои руки мостами тянутся через Атлантический океан! Во мне отображение всего — все во мне отразилось: вспенье верфей и заводов, животы вокзалов, маховое колесо солнечного диска, вращающееся в зубцах облаков, локомотивы, которые, подобно профессорам, потеряли в беге клоки своих волос из дыма и у которых седые усы пара, небоскребы с набухшими нарывами балконов, — и если вам непонятно мое восклицание, так это только потому, что вы боитесь быть сегодняшними. Научитесь же ценить и понимать единственные красоты мира:

«Красоту формы и красоту быстроты».

БУЯН-ОСТРОВ. ИМАЖИНИЗМ

Друзьям-имажинистам:
Сергею Есенину, Николаю Эрдману,
Вадиму Шершеневичу и Георгию Якулову

Мертвое и живое

Жизнь — это крепость неверных. Искусство — воинство, осаждающее твердыню. Во главе воинства всегда поэт.

Не для того ли извечное стремление войти в ворота жизни, чтобы, заняв крепость, немедленно и добровольно ее оставить.

Не искусство боится жизни, а жизнь боится искусства, так как искусство несет смерть, и, разумеется, не мертвому же бояться живого. Воинство искусства — это мертвое воинство. Поэтому вечно в своей смерти искусство и конечна жизнь. От одного прикосновения поэтического образа стынет кровь вещи и чувства.

Художник сковывает копыта скачущей лошади, легким прикосновением кисти останавливает бешеное вращение автомобильного колеса, музыкант — водопадный ритм радости и медленное течение грусти. Тут же обрывается маячение маятника пульса, как сменяет циферблат существования творческий круг прекрасного. Поэт — самый страшный из палачей живого.

Красота — синоним строгости. Строгость требует неподвижности. Искусство — делание движения статичным. Все искусства статичны, даже музыка.

Революция с момента воплощения в художественном образе перестает существовать. Рождение Марсельезы было рождением смерти французской революции. Величайшее счастье русской революции, что она уберегла свою артерию от прокола поэтического пера. Поэт не пролил еще ее горячую кровь в холодное стекло своей чернильницы.

По существу, революционное государство испытывает сегодня перед искусством такой же страх, какой испытывала религиозная и светская власть перед бахарями — этими превосходнейшими частью поэтами, частью артистами Древней Руси.

Фидий низверг богов Греции. Рафаэль и Леонардо да Винчи убили христианство большого смысла на Западе. Савонарола знал, какой пищи требует пламя его костров. Рублев и Дионисий служили русскому антихристу в образе цвета и формы. Христос должен радоваться поэтической бездарности своих апостолов.

Самая долговечная из всех существующих религий — жизнь. Поэтому-то она является самым трудным материалом для художника. Когда придет такой, который сумеет ее сделать прекрасной, я скажу, что через 24 часа потухнет солнце.

Продолжению человеческого рода не грозит опасность до тех пор, пока безобразии будет господствовать над половым актом.

Только сумасшедшие верят в любовь. А так как поэты, художники, музыканты — самые трезвые люди на земле, — любовь у них только в стихах, мраморе, краске и звуках. Любовь — это искусство. От нее также смердит мертвечиной.

Жизнь бывает моральной и аморальной. Искусство не знает ни того ни другого. Старая истина, о которой приходится напоминать при всяком удобном случае. Тот самый кол, который приходится тесать на голове тупиц второе столетие.

Человек, истинно понимающий прекрасное, должен в равной мере восторгаться поэзией Есенина и Мариенгофа, несмотря на то что первый чаёт и видит, как

Едет на кобыле
Новый к миру Спас,

а второй радуется, когда

Метлами ветру будет
Говядину чью подместь

Искусство есть форма. Содержание — одна из частей формы. Целое прекрасно только в том случае, если прекрасна каждая из его частей.

Не может быть прекрасной формы без прекрасного содержания. Глубина в содержании — синоним прекрасного.

Пара чистая и пара нечистая

Не мне отделять в слове и образе пару чистую от пары нечистой. Об этом уже во времена давние писал Виссарион Белинский: «Разве не один и тот же дух Божий создал кроткого агнца и кровожадного тигра, статную лошадь и безобразного кита, красавицу черкешенку и уродца негра? Разве он больше любит голубя, чем ястреба, соловья, чем лягушку, газель, чем удава?» Однако вы спросите, почему в современной образной поэзии можно наблюдать как бы нарочитое соитие в образе чистого с нечистым. Почему у Есенина «солнце стынет, как лужа, которую напрудил мерин», или «над рощами, как корова, хвост задрала заря», а у Вадима Шершеневича «гонококк соловьиный не вылечен в мутной и лунной моче»?

Одна из целей поэта: вызвать у читателя максимум внутреннего напряжения. Как можно глубже всадить в ладони читательского восприятия занозу образа. Подобные скрещивания чистого с нечистым служат способом заострения тех заноз, которыми в должной мере щетинятся произведения современной имажинистской поэзии.

Помимо того, не несут ли подобные совокупления «соловья» с «лягушкой» надежды на рождение нового вида, не разнообразят ли породы поэтического образа?

Несмотря на всю изощренность мастерства, поэт двигает свою поэтическую мысль согласно тем внутренним закономерным толчкам, которые потрясают как организм вселенной, так и организм отдельного индивидуума. А разве не знаем мы закона о магическом притяжении тел с отрицательными и положительными полюсами?

Поставьте перед «лужей, которую напрудил мерин», «коровьим хвостом», «гонококком» и «мочой» знак «-» и «+» перед «солнцем», «зарей» и «соловьем», и вы поймете, что не из-за озорства, а согласно внутренней покорности творческому закону поэт слил их в образе.

Два ритма

Рожденная с кровью и плотью вражда искусства и жизни диктует: при всяком усилении мертвого воинства художников укреплять и обеспечивать крепость живых. И наоборот: воинство неукоснительно наблюдает за ростом крепостной мощи. Мы видим бесконечное чередование: то искусство стремительно догоняет слишком зарвавшуюся в победоносном беге жизнь, то жизнь, оказавшаяся в хвосте формы, испуганными руками тянется к ее голове.

Что привело вплотную искусство к имажинизму? Разве не ускорившийся до невероятности ритм жизни?

Колоссальнейший пресс борьбы превратил водянистое тело в непроницаемый ком железа и бетона. Ряд научных открытий сократил расстояние и увеличил скорость, пополнил ум за счет чувства.

Что такое образ? Кратчайшее расстояние с наивысшей скоростью. Когда луна непосредственно вправляется в перстень, надетый на левый мизинец, а клизма с розоватым лекарством подвешивается вместо солнца.

На этот раз искусство становится победителем. Оно уничтожило расстояние, в то время как жизнь его только сократила.

Образ — не что иное, как философская и художественная формула. Когда ритм жизни напоминает пульс мятущегося в горячке, ритм в колеях художественной формы не может плестись подобно груженной арбе с мирно дремлющим возницей-хохлому. Все искусство до наших дней напоминало подобную картину.

Поэтому:

Если бы 10 февраля 1919 года группа поэтов и художников перед своим рынком, торгующим прекрасным, не развесила плакатов имажинизма и не разложила на лотках бумаги и холста словесных и красочных продуктов чисто образного производства, то несомненно, скажем, 10 февраля 1922 года этого бы властно потребовал сам потребитель художественного творчества.

В чреве образа

Поэтическое произведение, имеющее право называться поэмой и представляющее из себя один обширнейший образ, можно сравнить с целой философской сис-

темой, в то же время совершенно не навязывая поэзии философских задач, а ряд вплотную спиной к спине стоящих образов — философскими трактатами, составляющими систему.

Для вящей убедительности я считаю возможным процитировать из поэмы «Пантократор» С. Есенина место, почти удовлетворяющее колоссальным требованиям современного искусства:

Там, за млечными холмами,
Средь небесных тополей,
Опрокинулся над нами
Среброструйный Водолей.

Он Медведицей с лазури —
Как из бочки черпаком.
В небо вспрыгнувшая буря
Села месяцу верхом.

В вихре снится сонм умерших,
Молоко дымящий сад,
Вижу, дед мой тянет вершей
Солнце с полдня на закат.

Предельное сжатие имажинистской поэзии требует от читателя наивысшего умственного напряжения — оброненное памятью одно звено из цепи образов разрывает всю цепь. Заключенное в строгую форму художественное целое, рассыпавшись, представляет из себя порой блестящую и великолепную, но все же хаотическую кучу, — отсюда кажущаяся непонятность современной образной поэзии.

Рождение слова, речи и языка из чрева образа (не пускаясь в филологические рассуждения для неверующих по невежеству, привожу наиболее доступные образы: устье — река = уста (речь); зрак — зерно = озеро; раздор — дыра и т.д., и т.д.) предначертало раз и навсегда образное начало будущей поэзии.

Подобно тому как за образным началом в слове следует ритмическое, в поэзии образ является целостным только при напряженности ритмических колебаний прямо пропорциональной напряженности образа. Спенсер утверждает, что биение сердца влияет на ритмическое движение целой комнаты, — в той же степени перебой в одном образном звене заставляет звенеть фальшиво или прекрасно всю цепь поэмы.

Свободный стих составляет неотъемлемую сущность имажинистской поэзии, отличающейся чрезвычайной резкостью образных переходов.

Насколько незначителен в языке процент рождаемости слова от звукоподражания в сравнении с вылуплением из образа, настолько меньшую роль играет в стихе звучание или, если хотите, то, что мы называем музыкальностью. Музыкальность — одно из роковых заблуждений символизма и отчасти нашего российского футуризма (Хлебников, Каменский). Характерно, что Андрей Белый, единственная в символизме фигура, которая останавливает на себе внимание (я меньше всего говорю о Белом как о поэте), признавал это. В его «Символизме» вы найдете следующие строки: «Ложное проникновение духом музыки есть показатель упадка — нам пленительна форма этого упадка — в этом наша болезнь; мыльный пузырь, перед тем как лопнуть, переливается всеми цветами радуги».

Мы благодарны Белому за эту трагическую откровенность в осознании того направления, которое уже сегодня имеет только историческую весомость.

Клиштер

Несмотря на десятки существовавших когда-либо и существующих ныне литературных направлений, мы знаем, что существует единая поэзия. Всякая школа верит, что символ веры того формального метода, который она исповедует, объединяет в себе все части единой поэзии. Возводя купол образа над поэтическим храмом, имажинисты с неменьшей тщательностью ведут узор ритмической росписи, ставят символические фигуры химер и заботятся о прочности труб парового отопления как элементе чистейшего реализма.

Дальнейшее развитие искусства может быть понимаемо исключительно как совершенствование мастерства, а в связи с последним и дальнейшее восхождение по ступеням формы.

Рассматривание поэзии с точки зрения идеологии — пролетарской, крестьянской или буржуазной — столь же нелепо, как определять расстояние при помощи фунтов. Ошибка, которая допускается благодаря кажущейся общности слова, широкого потребления его при обстоятельствах, ничего не имеющих общего с искусством.

С словом, заключенным в поэтическую форму, происходит то же, что хотя бы с булыжником после мастерской шлифовки, втиснутым в оправу перстня. При неизменении сущности материала меняется его назначение, объект пользы становится объектом прекрасного.

Даже круглый оболтус не впряжет в повозку одного направления живописца-передвижника с импрессионистом и кубистом, хотя бы все трое писали ажурный дамский чулок.

Почему же подобное происходит в поэзии? Есенина обручают с Кольцовым (крестьянские поэты!) и Шершеневича с Бальмонтом (буржуазные). А случилось сие потому, что товарищи поэты не спустили вовремя цепных псов на господ Коганов и Фриче, а ранее на Писарева и ему присных.

Мало того, что эти обнаглевшие субъекты вообще трепались языком вокруг искусства, чувствуя его хилость (искусство тогда было действительно простужено на сквозняках упадочности), они пытались шарлатанно врачевать его своим излюбленным средством. Случай весьма напоминает эпизод из одной шутовской комедии, шедшей у нас в С.-Петербурге при дворе Анны Иоанновны, когда Арлекин лечил сухой кашель у Панталоне клиштером, на что последний мудро возражал: «Кашель у меня спереди, а не сзади происходит».

Искусство болело формой, а к нему лезли с клиштером идеологии.

Вверх и вниз

Примитивизм есть не что иное, как упадочность в мастерстве. Примитивизм от изоэтрности — сказка для малолетних. Русская икона? — Новгородская иконопись конца XIV и XV века по формам сложнее западного Возрождения. Футуризм в целом — фазис ломок. Доселе неслыханная глубина падения. Полнейший мрак перед ослепительным молниевым листопадом.

Камень, с известной силой брошенный вверх, достигнув определенной высоты, летит вниз. Повышение предельной высоты зависит от мускульной напряженности человеческого гения. Сила внутреннего толчка есть показатель одаренности художника. Полет творческого камня вниз — смена гениального поколения художников поколением бездарным. Подобные смены в истории человечества обязательны. Это один из законов бытия, выдуманный для установления относительного равновесия между искусством и жизнью. Уровень жизни измеряется наукой. Здесь мы видим методическое подняние. Отсутствие в науке гения заменяется системой и трудоспособностью. *Regretium mobile* при подагрических ногах у господина от науки и крылья, ломающиеся на рубеже столетия у художника.

Характерно, что в упадочные эпохи не только не создаются новые художественные ценности, но и притупляется понимание старых шедевров. Николай Морозов, рассматривая Книгу пророка Иезекииля, обнаруживает свое художественное безвкусие непониманием следующего великолепного образа. Иезекииль (или неизвестный мессиянец-астролог, по Морозову) пишет. «Меня охватило вдохновение, и я увидел (в ответвлении Млечного Пути) как бы руку, простертую ко мне со свитком. А вестник неба сказал мне: «Ешь этот свиток и ступай пророчествовать семье Богоборца»».

Николай Морозов для «улучшения слога», по собственному признанию, переводит «ешь» — «прими внутрь», а весь прекраснейший образ съедения пророком звездного свитка (зодиакального пояса) объясняет как нелепое недоразумение, основанное на том, что Иезекииль, «подражающий» Апокалипсису, смешал зодиакальное созвездие с куском коры, выброшенной Иоанну морем, и которую последний съел.

ТАИНСТВО

Так же как тело мертво без духа, мертвенен дух без тела. Потому что тело и дух суть одно. Форма в искусстве есть одновременно и то и другое. Не может быть формы без одухотворенности и одухотворенности без формы. Нет художественного произведения без присутствия одного в другом.

Всякое мастерство искренно. Недоверчивость к художнику публики чаще всего объясняется невежеством последней. Неумение претворить в себе того, что ранее было уже претворено художником.

Восприятие искусства требует длительной подготовки — внутреннего говения. Те, которые подходят к прекрасному как к миске с жирными щами, остаются всегда неудовлетворенными. Искусство никогда не утоляет жажды и не облегчает голода. Потому что оно есть очищение через причастие. Вот истинный образ таинства, учрежденного Христом, давшим ученикам вкусить тела и крови своей философии. Всякая философия, просочившаяся через пласты масс, становится религией.

Искусство, подобно чуду, требует веры. Если корень веры в чудо прорастает плоть и питается кровью, то на корни искусства проливается ясность из родников чистейшего духа.

Сладчайшая мечта поэта — заставить массу уверовать в его образ. Но подобно тому, как ничего не видит человек, выскочивший из совершенной темноты в полосу яркого света, — масса, ослепленная прекрасным, попросту жмурит от него глаза. Отсюда полная отчужденность народа от искусства и враждебное отношение художников к массе, вызванное вполне объяснимым раздражением.

Сегодняшнее народное искусство должно быть сумеречным. Иначе говоря, это полуискусство, второй сорт, переходная стадия, столь необходимая для массы и не играющая абсолютно никакой роли в жизни искусства.

Художники, творящие для толпы, должны уподобиться финикиянам, умышленно портящим образцы классического искусства, перед тем как отвезти их к варварам. Необходимое условие бойкой торговли. Рынок не требовал тогда (как не требует и теперь) искусства первого сорта.

Рассматривая с этой точки зрения современную пролетарскую поэзию, мы, конечно, ее приветствуем. Даже больше того, мы преклоняемся перед ее жертвенным подвигом.

Идол и гений

Каждое поколение на рубеже своего века воздвигает некую фигуру любимого поэта. Нечто вроде бывшего идола. Все поколение смотрит на него и радуется: они его, а он их. У русских идол носит имя, ставшее общим, — Надсон. Каждое колено имеет своего Надсона. Надсон сегодняшнего дня — Александр Блок.

Другая фигура — гений. О котором писал Эмиль Верхарн, что он не является выражением своего времени (чему доказательство — фатальное расхождение со средой), что выступает он как мятежник и бунтовщик, всецело поглощенный своею истинной, до которой современникам нет никакого дела.

Цитирую Верхарна специально для идеологов пролетарского искусства (ныне государственного). Ими он канонизирован. Его авторитет сделан пастухом для малых сих из провинциальных и столичных пролеткультов и прочих учреждений, каменной стеной бестолковщины отгородившихся от настоящего искусства.

Каким же, спрашивается, мыслим мы себе поэта-гения?

Прежде всего: вселенная для вас не детская, а поэт не ребенок, только что выучившийся говорить и упивающийся как своим писклявым голоском, так и словом, не потерявшим еще для него своего первородства и загадочности. Для ребенка слово живет со вчерашнего дня, т.е. с того момента, когда он впервые его произнес, и потому сегодня он чувствует в нем и теплоту, и блеск образа.

На нас, которые хотя бы приблизительно, но все же знают истинный день рождения слова, — первым делом выступает — тысячелетняя ржавь, стертость рисунка и холод обыденности ежедневного употребления, где прекрасное, став полезным, утратило все свои качества. Такое слово может быть прямым материалом для поэзии, но ни в коем случае не самоцелью и не самоценной величиной.

Повторяю: образная девственность слова утеряна. Только зачатые нового комбинированного образа порождает новое девство, но уже не слова-звена, а мудро скованной словесно-образной цепи. Кузнец ее и есть поэт-гений.

Взор поэта не видит, а проникает, или видит то, что для других еще сегодня вне зрения (поводырь слепцов). Поэт не повторяет имя, данное ранее, а называет заново, зачерпнув ковшом образа вино нового смысла.

Менее всего мы мыслим, подобно Пушкину, поэзию «глуповатой» и совершенно не представляем себе поэта глупым. Мудрому же творить «глуповатое» все равно что печь, по-библейски, на кале лепешки, рассуждая: человек — не свинья, все съест.

Более чуткие из старых поэтов провидели рождение образной поэзии. Новалис, подразумевая метафору, писал: «Поэты преувеличивают еще далеко недостаточно, они только смутно предчувствуют обаяние того языка и только играют фантазией, как дитя играет волшебным жезлом отца».

Пылающая фантазия — рождение нового образа. Имажинисты уже не играют волшебным жезлом отца, а умело владея им, творят три чуда: раскрытия, проникновения и строительства.

Мистика и реализм

Телесность, осязаемость, бытологическая близость наших образов говорят о реалистическом фундаменте имажинистской поэзии. Опускание же якорей мысли в глубочайшие пропасти человеческого и планетного духа — о ее мистицизме.

С одной стороны слышатся упреки в нарочитой грубости и непоэтичности нашей поэзии, с другой — в мистической отвлеченности.

Мы радостно принимаем упреки обеих сторон, видя в них верный залог того, что стрелки нашего творческого компаса правильно показывают север и юг.

Потому что: мистика только в том случае имеет оправдание, если корабль нашего глаза не совершает бесконечное и безнадежное плавание в сплошных молочных туманностях. Твердые береговые контуры конечной определенности — вот та надежда, которая заставила обрубить канаты и распустить паруса творческой мысли.

С другой стороны, погружение, прорывание земляных пластов реализма обещает на известной глубине серебряные струи мистического начала.

Мы совершаем оба пути, нимало не сомневаясь в их правильности. Ибо в конечном счете всякий мистицизм (если это не чистейшее шарлатанство) — реален и всякий реализм (если это не пошлейший натурализм) — мистичен.

Май 1920

СЕРГЕЙ
АЛЕКСАНДРОВИЧ
ЕСЕНИН 1895 — 1925



ПОЭТ

Он бледен. Мыслит страшный путь.
В его душе живут виденья.
Ударом жизни вбита грудь,
А щеки выпили сомненья.

Клоками сбиты волоса,
Чело высокое в морщинах,
Но ясных грез его краса
Горит в продуманных картинах.

Сидит он в тесном чердаке,
Огарок свечки режет взоры,
А карандаш в его руке
Ведет с ним тайно разговоры.

Он пишет песню грустных дум,
Он ловит сердцем тень былого.
И этот шум... душевный шум...
Снесет он завтра за целковый.
<1910—1912>

Я ль виноват, что я поэт
Тяжелых мук и горькой доли,
Не по своей же стал я воле —
Таким уж родился на свет.

Я ль виноват, что жизнь мне не мила,
И что я всех люблю и вместе ненавижу,
И знаю о себе, чего еще не вижу,
Ведь этот дар мне муза принесла.

Я знаю — в жизни счастья нет,
Она есть бред, мечта души больной,
Я знаю — скучен всем напев унылый мой,
Но я не виноват — такой уж я поэт.
<1911—1912>

ПОЭТ

Не поэт, кто слов пророка
Не желает заучить,
Кто язвительно порока
Не умеет обличить.

Не поэт, кто сам боится,
Чтобы сильных уязвить,
Кто победою гордится,
Может слабых утратить.

Не поэт и кто имеет
К людям разную любовь,
Кто за правду не умеет
Проливать с врагами кровь.

Тот поэт, врагов кто губит,
Чья родная правда — мать,
Кто людей, как братьев, любит
И готов за них страдать.

Он все делает свободно,
Что другие не смогли.
Он поэт, поэт народный,
Он поэт родной земли!
<1912>

ЧАСТУШКИ (О поэтах)

Я сидела на песке
У моста высокова.
Нет лучше из стихов
Александра Блокова.

Сделала свистулекку
Из ореха грецкого.
Веселее нет и звонче
Песен Городецкого.

Неспокойная была,
Неспокой оставила.
Успокоили стихи
Кузмина Михаила.

Шел с Орехова туман,
Теперь идет из Зуева.
Я люблю стихи в лаптях
Миколая Клюева.

Дуют ветры от реки,
Дуют от околицы.
Есть и ситец и парча
У Любви Столицы.

Заливается в углу
Таракан, как пеночка.
Не подумай, что растешь,
Таня Ефименочка.

Ах, сыпь, ах, жарь,
Маяковский — бездарь.
Рожа краской питана,
Обокрал Уитмана.

Пляшет Брюсов по Тверской
Не мышом, а крысиной.
Дяди, дяди, я большой,
Скоро буду с лысиной.
<1915—1917>

Ох, батюшки, ох-ох-ох,
Есть поэт Мариенгоф.
Много кушал, много пил,
Без подштанников ходил.

Квас сухарный, квас янтарный,
Бочка старо-новая.
У Васятки у Каменского
Голова дубовая.
<1918—1919>

* * *

Проплясал, проплакал дождь весенний,
Замерла гроза.
Скучно мне с тобой, Сергей Есенин,
Подымать глаза...

Скучно слушать под небесным древом
Взмах незримых крыл:
Не разбудишь ты своим напевом
Дедовских могил!

Привязало, осаднило слово
Даль твоих времен.
Не в ветрах, а, знать, в томах тяжелых
Прозвенит твой сон.

Кто-то сядет, кто-то выгнет плечи,
Вытянет персты.
Близок твой кому-то красный вечер,
Да не нужен ты.

Всколыхнет он Брюсова и Блока,
Встормошит других.
Но все так же день взойдет с востока,
Так же вспыхнет миг.

Не изменят лик земли напевы,
Не стряхнут листа...
Навсегда твои пригвождены ко древу
Красные уста.

Навсегда простер глухие длани
Звездный твой Пилат.
Или, Или, лима савахфани,
Отпусти в закат.
<1917>

* * *

О муза, друг мой гибкий,
Ревнивица моя.
Опять под дождик сыпкий
Мы вышли на поля.

Опять весенним гулом
Приветствует нас дол,
Младенца завернула
Заря луну в подол.

Теперь ты песню ветра
И нежное баю —
За то, что ты окрепла,
За то, что праздник светлый
Влила ты в грудь мою.

Теперь бы брызнуть в небо
Вишневым соком стих
За отческую щедрость
Наставников твоих.

О мед воспоминаний!
О звон далеких лип!
Звездой нам пел в тумане
Разумниковский лик.

Тогда в веселом шуме
Игривых дум и сил
Апостол нежный Ключев
Нас на руках носил.

Теперь мы стали зрелей
И весом тяжелей...
Но не заглушит трелью
Тот праздник соловей.

И этот дождик шалый
Его не смоеет в нас,
Чтоб звон твоей лампы
Под ветром не погас.
1917

ИНОНИЯ

Пророку Иеремии

1

Не утрашуся гибели,
Ни копий, ни стрел дождей, —
Так говорит по Библии
Пророк Есенин Сергей.
Время мое пришло,
Не страшен мне лязг кнута.
Тело, Христово тело,
Выплюываю изо рта.
Не хочу воспринять спасения
Через муки его и крест:
Я иное постиг учение
Прободающих вечность звезд.
Я иное узрел пришествие —
Где не пляшет над правдой смерть.
Как овцу от поганой шерсти, я
Остригу голубую твердь.
Подыму свои руки к месяцу,
Раскушу его, как орех.

Не хочу я небес без лестницы,
Не хочу, чтобы падал снег.
Не хочу, чтоб умело хмуриться
На озерах зари лицо.
Я сегодня снесся, как курица,
Золотым словесным яйцом.
Я сегодня рукой упругою
Готов повернуть весь мир...
Грозовой расплескались вьюгою
От плечей моих восемь крыл.

2

Лай колоколов над Русью грозный —
Это плачут стены Кремля.
Ныне на пики звездные
Вздыбливаю тебя, земля!
Протянусь до незримого города,
Млечный прокушу покров.
Даже Богу я выщиплю бороду
Оскалом моих зубов.
Ухвачу его за гриву белую
И скажу ему голосом вьюг:
Я иным тебя, Господи, сделаю,
Чтобы зрел мой словесный луг!

Проклинаю я дыхание Китежа
И все лощины его дорог.
Я хочу, чтоб на бездонном вытяже
Мы воздвигли себе чертог.
Языком вылижу на иконах я
Лики мученников и святых.
Обещаю вам град Инонию,
Где живет Божество живых!
Плачь и рыдай, Московия!
Новый пришел Индикоплов.
Все молитвы в твоём часослове я
Прокляю моим клювом слов.
Уведу твой народ от упования,
Дам ему веру и мощь,
Чтобы плугом он в зори ранние
Распахивал с солнцем ночь.
Чтобы поле его словесное
Выращало ульями злак,
Чтобы зерна под крышей небесною
Озлащали, как пчелы, мрак.

Проклинаю тебя я, Радонеж,
Твои пятки и все следы!
Ты огня золотого залежи
Разрыхлял киркою воды.
Стая туч твоих, по-волчьи лающих,
Словно стая злющих волков,
Всех зовущих и всех дерзающих
Прободала копьём клыков.
Твое солнце когтистыми лапами
Прокопталось в душу, как нож.
На реках вавилонских мы плакали,

И кровавый мочил нас дождь.
 Ныне ж бури воловьим голосом
 Я кричу, сняв с Христа штаны:
 Мойте руки свои и волосы
 Из лоханки второй луны.
 Говорю вам — вы все погибнете,
 Всех задушит вас веры мох.
 По-иному над нашей выгибью
 Вспух незримой коровой Бог.
 И напрасно в пещеры селятся
 Те, кому ненавистен рев.
 Все равно — он иным отелится
 Солнцем в наш русский кров.
 Все равно — он спалит телением,
 Что ковало реке берега.
 Разгвоздят мировое кипение
 Золотые его рога.
 Новый сойдет Олипий
 Начертать его новый лик.
 Говорю вам — весь воздух выпью
 И кометой вытяну язык.
 До Египта раскорячу ноги,
 Раскую с вас подковы мук...
 В оба полюса снежнорогие
 Вопьюся клещами рук.
 Коленом придавлю экватор
 И, под бури и вихря плач,
 Пополом нашу землю-матерь
 Разломлю, как золотой калач.
 И в провал, отененный бездною,
 Чтобы мир весь слышал тот треск,
 Я главу свою власозвездную
 Просуну, как солнечный блеск.
 И четыре солнца из облачья,
 Как четыре бочки с горы,
 Золотые рассыпав обручи,
 Скатясь, всколыхнут миры.

3

И тебе говорю, Америка,
 Отколотая половина земли, —
 Страшись по морям безверия
 Железные пускать корабли!
 Не отягивай чугунной радугой
 Нив и гранитом — рек.
 Только водью свободной Ладоги
 Просверлит бытие человек!
 Не вбивай руками синими
 В пустошь потолок небес:
 Не построить шляпками гвоздинами
 Сияние далеких звезд.
 Не залить огневого брожения
 Лавой стальной руды.
 Нового вознесения
 Я оставлю на земле следы.
 Пятками с облаков свесюсь,
 Прокопыту тучи, как лось;
 Колесами солнце и месяц

Надену на земную ось.
 Говорю тебе — не пой молебствия
 Проволочным твоим лучам.
 Не осветят они пришествия,
 Бегущего овцой по горам!
 Сыщется в тебе стрелок еще
 Пустить в его грудь стрелу.
 Словно полымя, с белой шерсти его
 Брызнет теплая кровь во мглу.
 Звездами золотые копытца
 Скатятся, взбороздив ночь.
 И опять замелькает спицами
 Над чулком ее черным дождь.
 Возгремлю я тогда колесами
 Солнца и луны, как гром;
 Как пожар, размечу волосья
 И лицо закрою крылом.
 За уши встряхну я горы,
 Копьями вытяну ковыль.
 Все тыны твои, все заборы
 Горстью смету, как пыль.

И вспашу я черные щеки
 Нив твоих новой сохой;
 Золотой пролетит сорокой
 Урожай над твоей страной.
 Новый он сбросит жителям
 Крыл колосистых звон.
 И, как жерди золотые, вытянет
 Солнце лучи на дол.
 Новые вырастут сосны
 На ладонях твоих полей.
 И, как белки, желтые весны
 Будут прыгать по сучьям дней.
 Синие забрезжат реки,
 Просверлив все преграды глыб.
 И заря, опуская веки,
 Будет звездных ловить в них рыб.
 Говорю тебе — будет время,
 Отплещут уста громов;
 Прободят голубое темя
 Колосья твоих хлебов.
 И над миром с незримой лестницы,
 Оглашая поля и луг,
 Проклевавшись из сердца месяца,
 Кукарекнув, взлетит петух.

4

По тучам иду, как по ниве, я,
 Свесясь головою вниз.
 Слышу плеск голубого ливня
 И светил тонкоклювых свист.
 В синих отражаюсь затонах
 Далеких моих озер.
 Вижу тебя, Инония,
 С золотыми шапками гор.
 Вижу нивы твои и хаты,

На крылечке старушку мать;
Пальцами луч заката
Старается она поймать.
Прищемит его у окошка,
Схватит на своем горбе, —
А солнышко, словно кошка,
Тянет клубок к себе.
И тихо под шепот речки,
Прибрежному эху в подол,
Каплями незримой свечки
Капает песня с гор:

«Слава в вышних Богу
И на земле мир!
Месяц синим рогом
Тучи прободил.
Кто-то вывел гуся
Из яйца звезды —
Светлого Иисуса
Проклевать следы.
Кто-то с новой верой,
Без креста и мук,
Натянул на небе
Радугу, как лук.
Радуйся, Сионе,
Проливай свой свет!
Новый в небосклоне
Вызрел Назарет.
Новый на кобыле
Едет к миру Спас
Наша вера — в силе,
Наша правда — в нас!»
Январь 1918

ИСПОВЕДЬ ХУЛИГАНА

Не каждый умеет петь,
Не каждому дано яблоком
Падать к чужим ногам.

Сие есть самая великая исповедь,
Которой исповедуется хулиган.

Я нарочно иду нечесаным,
С головой, как керосиновая лампа,
на плечах.
Ваших душ безлиственную осень
Мне нравится в потемках освещать.
Мне нравится, когда каменья брани
Летят в меня, как град рыгающей грозы,
Я только крепче жму тогда руками
Моих волос качнувшийся пузырь.

Так хорошо тогда мне вспоминать
Заросший пруд и хриплый звон ольхи,
Что где-то у меня живут отец и мать,
Которым наплевать на все мои стихи,

Которым дорог я, как поле и как плоть,
Как дождик, что весной взрыхляет зеленя.
Они бы вилами пришли вас заколоть
За каждый крик ваш, брошенный в меня.

Бедные, бедные крестьяне!
Вы, наверно, стали некрасивыми,
Так же боитесь Бога и болотных недр.
О, если б вы понимали,
Что сын ваш в России
Самый лучший поэт!
Вы ль за жизнь его сердцем не индевели,
Когда босые ноги он в лужах осенних макал?
А теперь он ходит в цилиндре
И лакированных башмаках.

Но живет в нем задор прежней вправки
Деревенского озорника.
Каждой корове с вывески мясной лавки
Он кланяется издалека.
И, встречаясь с извозчиками на площади,
Вспоминая запах навоза с родных полей,
Он готов нести хвост каждой лошади,
Как венчального платья шлейф.

Я люблю родину.
Я очень люблю родину!
Хоть есть в ней грусти ивовая ржавь.
Приятны мне свиной испачканные морды
И в тишине ночной звенящий голос жаб.
Я нежно болен вспоминаям детства,
Апрельских вечеров мне снится хмарь
и сыр.

Как будто бы на корточки погреться
Присел наш клен перед костром зари.
О, сколько я на нем яиц из гнезд вороньих,
Карабкаясь по сучьям, воровал!
Все тот же ль он теперь, с верхушкою
зеленой?

По-прежнему ль крепка его кора?

А ты, любимый,
Верный пегий пес?!
От старости ты стал визглив и слеп
И бродишь по двору, влача обвисший хвост,
Забыв чутьем, где двери и где хлев.
О, как мне дороги все те проказы,
Когда, у матери стянув краюху хлеба,
Кусали мы с тобой ее по разу,
Ни капельки друг другом погребав.

Я все такой же.
Сердцем я все такой же.
Как васильки во ржи, цветут в лице глаза.
Стеля стихов злаченные рогожи,
Мне хочется вам нежное сказать.

Спокойной ночи!
 Всем вам спокойной ночи!
 Отзвенела по траве сумерок зари коса...
 Мне сегодня хочется очень
 Из окошка луну обоссать.

Синий свет, свет такой синий!
 В эту синь даже умереть не жаль.
 Ну так что ж, что кажусь я циником,
 Прицепившим к заднице фонарь!
 Старый, добрый, заезженный Пегас,
 Мне ль нужна твоя мягкая рысь?
 Я пришел, как суровый мастер,
 Воспеть и прославить крыс.
 Башка моя, словно август,
 Льется бурливых волос вином.

Я хочу быть желтым парусом
 В ту страну, куда мы плывем.

Ноябрь 1920

Мариенгофу

Я последний поэт деревни,
 Скромнен в песнях дощатый мост.
 За прощальной стою обедней
 Кадящих листвой береж.

Догорит золотистым пламенем
 Из телесного воска свеча,
 И луны часы деревянные
 Прохрипят мой двенадцатый час.

На тропу голубого поля
 Скоро выйдет железный гость.
 Злак овсяный, зарею пролитый,
 Соберет его черная горсть.

Не живые, чужие ладони,
 Этим песням при вас не жить!
 Только будут колосья-кони
 О хозяине старом тужить.

Будет ветер сосать их ржанье,
 Панихидный справляя пляс.
 Скоро, скоро часы деревянные
 Прохрипят мой двенадцатый час!
 <1920>

Отговорила роща золотая
 Березовым, веселым языком,
 И журавли, печально пролетая,
 Уж не жалеют больше ни о ком.

Кого жалеть? Ведь каждый в мире
 странник —
 Пройдет, зайдет и вновь оставит дом.
 О всех ушедших грезит конопляник
 С широким месяцем над голубым прудом.

Стою один среди равнины голой,
 А журавлей относит ветер в даль,
 Я полон дум о юности веселой,
 Но ничего в прошедшем мне не жаль.

Не жаль мне лет, растроченных напрасно,
 Не жаль души сиреневую цвет.
 В саду горит костер рябины красной,
 Но никого не может он согреть.

Не обгорят рябиновые кисти,
 От желтизны не пропадет трава,
 Как дерево роняет тихо листья,
 Так я роняю грустные слова.

И если время, ветром разметая,
 Сгребет их все в один ненужный ком...
 Скажите так... что роща золотая
 Отговорила милым языком.

1924

СТАНСЫ

Посвящается П. Чагину

Я о своем таланте
 Много знаю.
 Стихи — не очень трудные дела.
 Но более всего
 Любовь к родному краю
 Меня томила,
 Мучила и жгла.

Стишок писнуть,
 Пожалуй, всякий может
 О девушке, о звездах, о луне...
 Но мне другое чувство
 Сердце гложет,
 Другие думы
 Давят череп мне.

Хочу я быть певцом
 И гражданином,
 Чтоб каждому,
 Как гордость и пример,
 Был настоящим,
 А не сводным сыном —
 В великих штатах СССР.

Я из Москвы надолго убежал:
 С милицией я ладить
 Не в сноровке,
 За всякий мой пивной скандал
 Они меня держали
 В тигулевке.

Благодарю за дружбу граждан сих,
 Но очень жестко
 Спать там на скамейке

И пьяным голосом
Читать какой-то стих
О клеточной судьбе
Несчастной канарейки.

Я вам не кенар!
Я поэт!
И не чета каким-то там Демьянам.
Пускай бываю иногда я пьяным,
Зато в глазах моих
Прозрений дивных свет.

Я вижу все.
Я ясно понимаю,
Что эра новая —
Не фунт изюму нам,
Что имя Ленина
Шумит, как ветер, по краю,
Давая мыслям ход,
Как мельничным крылам.

Вертитесь, милые!
Для вас обещан прок.
Я вам племянник,
Вы же мне все дяди.
Давай, Сергей,
За Маркса тихо сядем,
Понюхаем премудрость
Скучных строк.

Дни, как ручьи, бегут
В туманную реку.
Мелькают города,
Как буквы по бумаге.
Недавно был в Москве,
А нынче вот в Баку.
В стихию промыслов
Нас посвящает Чагин.

«Смотри, — он говорит, —
Не лучше ли церквей
Вот эти вышки
Черных нефть-фонтанов.
Довольно с нас мистических туманов,
Воспой, поэт,
Что крепче и живей».

Нефть на воде,
Как одеяло перса,
И вечер по небу
Рассыпал звездный куль.
Но я готов покланяться
Чистым сердцем,
Что фонари
Прекрасней звезд Баку.

Я полон дум об индустриальной мощи,
Я слышу голос человеческих сил.
Довольно с нас

Небесных всех светил,
Нам на земле
Устроить это проще.

И, самого себя
По шее глядя,
Я говорю:
«Настал наш срок,
Давай, Сергей,
За Маркса тихо сядем,
Чтоб разгадать
Премудрость скучных строк».
1924

ПОЭТАМ ГРУЗИИ

Писали раньше
Ямбом и октавой.
Классическая форма
Умерла,
Но ныне, в век наш
Величавый,
Я вновь ей вздернул
Удила.

Земля далекая!
Чужая сторона!
Грузинские кремнистые дороги.
Вино янтарное
В глаза струит луна,
В глаза глубокие,
Как голубые роги.

Поэты Грузии!
Я ныне вспомнил вас.
Приятный вечер вам,
Хороший, добрый час!

Товарищи по чувствам,
По перу,
Словесных рек кипение
И шорох,
Я вас люблю,
Как шумную Куру,
Люблю в пирах и разговорах.

Я — северный ваш друг
И брат!
Поэты — все единой крови.
И сам я тоже азиат
В поступках, помыслах
И слове.

И потому в чужой
Стране
Вы близки
И приятны мне.

Века всё смелют,
Дни пройдут,
Людская речь
В один язык сольется.
Историк, сочиняя труд,
Над нашей рознью улыбнется.

Он скажет:
В пропасти времен
Есть изысканья и приметы...
Дрались сонмища племен,
Зато не ссорились поэты.

Свидетельствует
Вещий знак:
Поэт поэту
Есть кунак.

Самодержавный
Русский гнет
Сжимал все лучшее за горло,
Его мы кончили —
И вот
Свобода крылья распростерла.

И каждый в племени своем
Своим мотивом и наречьем,
Мы всяк
По-своему поем,
Поддавшись чувствам
Человечьим...

Свершился дивный
Рок судьбы:
Уже мы больше
Не рабы.

Поэты Грузии,
Я ныне вспомнил вас,
Приятный вечер вам,
Хороший, добрый час!..

Товарищи по чувствам,
По перу,
Словесных рек кипение
И шорох,
Я вас люблю,
Как шумную Куру,
Люблю в пирах и разговорах.

1924

* * *

Издатель славный! В этой книге
Я новым чувствам предаюсь,
Учусь постигнуть в каждом миге
Коммуной вздыбленную Русь.

Пускай о многом неумело
Шептал бумаге карандаш,
Душа спросонок хрипло пела,
Не понимая праздник наш.

Но ты видением поэта
Прочтешь не в буквах, а в другом,
Что в той стране, где власть Советов,
Не пишут старым языком.

И, разбирая опыт смелый,
Меня насмешке не предашь, —
Лишь потому так неумело
Шептал бумаге карандаш.

<1924>

КЛЮЧИ МАРИИ*

Посвящаю с любовью Анатолию Мариенгофу

1

Орнамент — это музыка. Ряды его линий в чудеснейших и весьма тонких распределениях похожи на мелодию какой-то одной вечной песни перед мирозданием. Его образы и фигуры — какое-то одно непрерывное богослужение живущих во всякий час и на всяком месте. Но никто так прекрасно не слился с ним, вкладывая в него всю жизнь, все сердце и весь разум, как наша древняя Русь, где почти каждая вещь через каждый свой звук говорит нам знаками о том, что здесь мы только в пути, что здесь мы только «избяной обоз», что где-то вдали, подо льдом наших мускульных ощущений, поет нам райская сирена и что за шквалом наших земных событий недалек уже берег.

Прежде чем подойти к открывшимся нам тайнам орнамента в слове, мы коснемся его линий под углами разбросанной жизни обихода. За орнамент брались давно. Значение и пути его объясняли в трудах своих Стасов и Буслаев, много других, но никто к нему не подошел так, как надо, никто не постиг того, что —

...на кровле конек
Есть знак молчаливый, что путь наш далек.
(Н. Клюев)

Все ученые, как гробокопатели, старались отыскать прежде всего влияние на нем, старались доказать, что в узорах его больше колдуют ассирийские заклинатели, чем Персия и Византия.

Конечно, никто не будет отрицать того, что наши древние рукописи XIII и XIV веков носят на себе явные признаки сербско-болгарского отражения. Византийские и болгарские проповедники христианских идей наложили на них довольно выпуклый отпечаток. Никто не скажет, что новгородская и ярославская иконопись нашли себя в своих композициях самостоятельно. Все величайшие наши мастера зависели всецело от крещеного Востока.

Но крещеный Восток абсолютно не бросил в нас, в данном случае, никакого зерна; он не оплодотворил нас, а только открыл лишь те двери, которые были заперты на замок тайного слова.

Самую первую и главную отрасль нашего искусства с тех пор, как мы начинаем себя помнить, был и есть орнамент. Но, просматривая и строго вглядываясь во все исследования специалистов из этой области, мы не встречаем почти ни единого указания на то, что он существовал раньше, гораздо раньше приплытия к нашему берегу миссионеров из Греции.

Все, что рассматривается извне, никогда не рождается в яслях с лучами звезд в глазах и мистическим ореолом над головой. Звезды и круг — знаки той грамоты, которая ведет читающего ее в сад новой жизни и нового просветленного чувствования. Наши исследователи не заглянули в сердце нашего народного творчества. Они не поняли поющего старца

«Как же мне, старцу
Старому, не плакать,
Как же мне, старому, не рыдать:
Потерял я книгу золотую
Во темном бору,
Уронил я ключ от церкви
В сине море».
Отвечает старцу Господь Бог:
«Ты не плачь, старец, не вздыхай,
Книгу новую я вытку звездами,
Золотой ключ волной выплесну».

* Мария на языке хлыстов шелапутского толка означает душу. (Примеч. С.А. Есенина)

Из чувства национальной гордости Равинский подчеркивал *нечто* в нашем орнаменте, но это *нечто* было лишь бледными словами о том, что у наших переписчиков выписка и вырисовка образов стояли на первом месте, между тем как в других странах это стояло на втором плане.

Все говорили только о письменных миниатюрах, а ключ истинного, настоящего архитектурного орнамента так и остался не выплеснутым, и церковь его стоит запечатана до сего времени.

Но весь абрис хозяйственно-бытовой жизни свидетельствует нам о том, что он был, остался и живет тем самым прекрасным полотенцем, изображающим через шелк и канву то символическое древо, которое означает «семью», совсем не важно, что в Иудее это древо носило имя Маврикийского дуба и потому вместе с христианством перешло, как название, бесплатным приложением к нам. Скандинавская Игдразиль — поклонение ясеню, то древо, под которым сидел Гуатама, и этот Маврикийский дуб были символами «семьи» как в узком, так и широком смысле у всех народов; это древо родилось в эпоху пастушеского быта. В древности никто не располагал временем так свободно, как пастухи. Они были первые мыслители и поэты, о чем свидетельствуют показания Библии и апокрифы других направлений. Вся языческая вера в переселение душ, музыка, песня и тонкая, как кружево, философия жизни на земле есть плод прозрачных пастушеских дум. Само слово *пас-тух* (пас-дух, ибо в русском языке часто *д* переходит в *т*, так же как *е* в *о*, *есень* — *осень*, и *а* в *я*, *аблонь* — *яблонь*) говорит о каком-то мистически помазанном значении над ним. «Я не царь и не царский сын, — я пастух, а говорить меня научили звезды», — пишет пророк Амос. Вот эти-то звезды — золотая книга странника — и вырастили наше вселенское символическое древо. Наши бахари орнамента без всяких скрещиваний с санскритством поняли его, развязав себя через пуп, как Гуатама. Они увидели через листья своих ногтей, через пальцы ветвей, через сучья рук и через ствол — туловища с ногами, — обозначающими коренья, что мы есть чада древа, семья того вселенского дуба, под которым Авраам встречает Св. Троицу. На происхождение человека от древа указывает и наша былина «О хороброем Егории»:

У них волосы — трава,
Телеса — кора древесная.

Мысль об этом происхождении от древа породила вместе с музыкой и мифический эпос.

Происхождение музыки от древа в наших мистериях есть самый прекраснейший ключ в наших руках от дверей закрытого храма мудрости. Без всякого Иовулла и Вейнеймейнена наш народ через простой лик безымянного пастуха открыл две скрытых силы воздуха вместе. Этот пастух только и сделал, что срезал на могиле тростинку, и уж не он, а она сама поведала миру через него свою волшебную тайну: «Играй, играй, пастушок. Вылей звуками мою злую грусть. Не простую дудочку ты в руках держишь. Я когда-то была девицей. Погубили девицу сестры. За серебряное блюдечко, за наливчатое яблочко». Здесь в одном образе тростинки слито три прозрения.

Узлом слияния потустороннего мира с миром видимым является скрытая вера в переселение души.

Ничто не дается без жертвы. Ни одной тайны не узнаешь без послания в смерть. Конечно, никакие сестры не убивали своей сестры; это убил ее в своем сердце наш творчески-жестокий народ, чтоб легче слить себя с тайной звуков и слова и овладеть ею как образом.

Все от древа — вот религия мысли нашего народа, но празднество этой каны и было и будет понятно весьма немногим. Исследователи древнерусской письменности и строительного орнамента забыли главным образом то, что народ наш живет больше устами, чем рукою и глазом, устами он сопровождает почти весь фигуральный мир в его явлениях, и если берется выражать себя через средства, то образ этого средства всегда конкретен. То, что музыка и эпос родились у нас вместе через знак древа, — заставляет нас думать об этом не как о случайном факте мифического утверждения, а как о строгом вымерянном представлении наших далеких предков. Свидетельство этому наш не поясненный и не разгаданный никем бытовой орнамент.

Все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, цветы на постельном и тельном белье вместе с полотенцами носят не простой характер узор-

чья, это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека. Конь как в греческой, египетской, римской, так и в русской мифологии есть знак устремления, но только один русский мужик догадался посадить его к себе на крышу, уподобляя свою хату под ним колеснице. Ни Запад и ни Восток, взятый вместе с Египтом, выдумать этого не могли, хоть бы тысячу раз повторили себя своей культурой обратно. Это чистая черта скифии с мистерией вечного кочевья. «Я еду к тебе, в твои лона и пастбища», — говорит наш мужик, запрокидывая голову конька в небо. Такое отношение к вечности как к родительскому очагу проглядывает и в символе нашего петуха на ставнях. Известно, что петух встает вместе с солнцем, он вечный вестник его восхода, и крестьянин не напрасно посадил его на ставню, здесь скрыт глубокий смысл его отношения и восприятия солнца. Он говорит всем проходящим мимо избы его через этот символ, что «здесь живет человек, исполняющий долг жизни по солнцу. Как солнце рано встает и лучами-щупальцами влагает в поры земли тепло, так и я, пахарь, встаю вместе с ним опускать в эти отепленные поры зерна труда моего. В этом благословение моей жизни, от этих зерен сыт я и этот на ставне петух, который стоит стражем у окна моего и каждое утро, плеском крыл и пением встречая выкатившееся из-за горы лицо солнца, будит своего хозяина». Голубь на князьке крыльца есть знак осенения кротостью. Это слово пахаря входящему. «Кротость веет над домом моим, кто б ты ни был, войди, я рад тебе». Вырезав этого голубя над крыльцом, пахарь значением его предупредил и сердце входящего. Изображается голубь с распростертыми крыльями. Размахивая крыльями, он как бы хочет влететь в душу того, кто опустил свою стопу на ступень храма-избы, совершающего литургию миру и человеку, и как бы хочет сказать: «Преисполнясь мною, ты постигнешь тайну дома сего», — и действительно, только преисполнясь, можно постичь мудрость этих избыных заповедей, скрытых в искусствах орнамента. Если б хоть кто-нибудь у нас понял в России это таинство, которое совершает наш бессловесный мужик, тот с глубокой болью почувствовал бы мерзкую клевету на эту мужичью правду всех наших кустарей и их приспешников. Он бы выгнал их, как торгующих из храма, как хулителей на Св. Духа...

Нет, не в одних только письменных свитках мы скрываем культуру наших прозревших, через орнаментуку букв и пояснительные миниатюры. Мы заставили жить и молиться вокруг себя почти все предметы. Вглядитесь в цветочное узорочье наших крестьянских простынь и наволочек. Здесь с какой-то торжественностью музыки переплетаются кресты, цветы и ветви. Дерево на полотенце — значение нам уже известное, оно ни на чем не вышивается, кроме полотенца, и опять-таки мы должны указать, что в этом скрыт весьма и весьма глубокий смысл.

Дерево — жизнь. Каждое утро, встав от сна, мы омываем лицо свое водою. Вода есть символ очищения и крещение во имя нового дня. Вытирая лицо свое о холст с изображением древа, наш народ немо говорит о том, что он не забыл тайну древних отцов вытираться листвою, что он помнит себя семенем надмирного древа и, прибегая под покров ветвей его, окунаясь лицом в полотенце, он как бы хочет отпечатать на щеках своих хоть малую ветвь его, чтоб, подобно древу, он мог осыпать с себя шишки слов и дум и струить от ветвей-рук тень-добродетель. Цветы на постельном белье относятся к кругу восприятия красоты. Означают они царство сада или отдых отдавшего день труда на плодах своих. Они являются как бы апофеозом как трудового дня, так и вообще жизненного смысла крестьянина.

Таким образом разобрав весь, казалось бы, внешне непривлекательный обиход, мы наталкиваемся на весьма сложную и весьма глубокую орнаментичную эпопею с чудесным переплетением духа и знаков. И «отселе», выражаясь пушкинским языком, нам видно «поток рожденье».

2

За культурой обиходного орнамента на неприхоженных снегах русского поля начинают показываться следы искусства словесного. Уже в X и XI веках мы встречаем целый ряд мифических и апокрифических произведений, где лепка слов и образов поражает нас не только смелостью своих выискиваемых положений, но и тонким изяществом своего построения. Конечно, и это не обошлось без вмешательства некоторой цивилизации западных славян, разъезжавших тогда на осле христианства, но яркая, сверкающая переливами всех цветов русская жизнь смыла его при первом же погружении в купель словесного творчества.

Первое, что внесли нам западные славяне, это есть письменность. Они передали нам знаки для выражения звука. Но заслуга их в этом небольшая. Через некоторое время мы нашли бы их сами, ибо у нас уже были найдены самые главные ключи к человеческому разуму, это — знаки выражения духа, те самые знаки, из которых простолюдин составил свою избяную литургию.

Изба простолюдина — это символ понятий и отношений к миру, выработанных еще до него его отцами и предками, которые неосознанный и далекий мир подчинили себе уподоблениями вещам их кротких очагов. Вот потому-то в наших песнях и сказках мир слова так похож на какой-то вечно светящийся Фавор, где всякое движение живет, преобразаясь.

Красный угол, например, в избе есть уподобление заре, *потолок* — небесному своду, а *матица* — Млечному Пути. Философический план помогает нам через такой порядок разобрать машину речи почти до мельчайших винтиков.

В нашем языке есть много слов, которые как «семь коров тощих пожрали семь коров тучных», они запирают в себе целый ряд других слов, выражая собой иногда весьма длинное и сложное определение мысли. Например, слово *умение* (*умеет*) запрягло в себе *ум*, *имеет* и несколько слов, опущенных в воздух, выражающих свое отношение к понятию в очаге этого слова. Этим особенно блещут в нашей грамматике *глагольные* положения, которым посвящено целое правило *спряжения*, вытекшее из понятия «запрягать», то есть надевать сбрую слов какой-нибудь мысли на одно слово, которое может служить так же, как лошадь в упряжи, духу, отправляющемуся в путешествие по стране представления. На этом же пожирании тощими словами тучных и на понятии «запрягать» построена почти и вся наша образность, слагая два противоположных явления через сходственность в движении, она родила метафору:

Луна — заяц,
Звезды — заячьи следы.

Происхождение этого главным образом зависит от того, что наших предков сильно беспокоила тайна мироздания. Они перепробовали почти все двери, ведущие к ней, и оставили нам много прекраснейших ключей и отмычек, которые мы бережно храним в музеях нашей словесной памяти. Разбираясь в узорах нашей мифологической эпике, мы находим целый ряд указаний на то, что человек есть ни больше, ни меньше, как чаша космических обособленностей. В «Голубиной книге» так и сказано:

У нас помыслы от облак Божиих...
Дух от ветра...
Глаза от солнца...
Кровь от черного моря...
Кости от камней...
Тело от сырой земли...

Живя, двигаясь и волнуясь, человек древней эпохи не мог не задать себе вопроса, откуда он, что есть солнце и вообще что есть обстающая его жизнь? Ища ответа во всем, он как бы искал своего внутреннего примирения с собой и миром. И, разматывая клубок движений на земле, находя имя всякому предмету и положению, научившись защищать себя от всякого наступательного явления, он решился теми же средствами примирить себя с непокорностью стихий и безответностью пространства. Примирение это состояло в том, что кругом он сделал, так сказать, доступную своему пониманию расстановку. Солнце, например, уподобилось колесу, тельцу и множеству других положений, облака взрычали, как волки, и т.д. При такой расстановке он ясно и отчетливо определял всякое положение в движении наверху.

В наших северных губерниях про ненастье до сих пор говорят:

Волцы задрали солнечко.

Сие заставление воздушного мира земною предметностью существовало еще несколько тысяч лет до нас и в Египте. Эда построила мир из отдельных частей тела убитого Имира. Индия в Ведах через браман утверждает то же самое, что и Даниил Заточник: «Тело составляется жилами, яко древо корением. По ним же тече секерою сок и кровь, иже память воды». Как младшее племя в развитии духовных ценностей, мы мо-

жем показаться неопытному глазу талантливыми отобразителями этих пройденных до нас дорог. Но это будет просто слепотой неопытного глаза.

Прежде всего, всякая мифология, будь то мифология египтян, вавилонян, иудеев и индийцев, носит в чреве своем образование известного представления. Представление о воздушном мире не может обойтись без средств земной обстановки, земля одинакова кругом, то, что увидит перс, то видит и чукот, поэтому грамота одинакова, и читать ее и писать по ней, избегая тождественности, невозможно почти совсем.

Самостоятельность линий может быть лишь только в устремлении духа, и чем каждое племя резче отделялось друг от друга бытовым положением, тем резче вырисовывались их особенности. Это ясно подчеркнул наш бытовой орнамент и романтический стиль железных орлов, крылья которых победно были распростерты на запад и подчеркивали устремление немцев к мечте о победе над всей бегущей перед ними Европой. Устремление не одинаково, в зависимости от этого, конечно, не одинаковы и средства. Вавилонянам через то, что на пастбищах туч Оаннес пас быка-солнце... нужна была башня. Русскому же уму через то, что Перун и Даждь-бог пели стрелами Стри-бога о вселенском дубе, нужен был всего лишь с запрокинутой головой в небо конек на кровле. Но то, что средства земли принадлежат всем, так же ясно, как всем равно греет солнце, дует ветер и ворожит луна.

Вязь поэтических украшений подвластна всем. Если Гермес Трисмигист говорил: «Что вверху, то внизу, что внизу, то вверху. Звезды на небе и звезды на земле»; если Гомер мог сказать о слове, что оно, «как птица, вылетает из-за городьбы зубов», то и наш Боян не мог не дать образа перстам и струнам, уподобляя первых десяти соколам, а вторых стае лебедей, не мог он и себя не опрокинуть так же, как Трисмигист, в небо, где мысль, как дерево, а сам он, «Бояне вещий Велесов внуче», соловьем скачет по ветвям этого дерева мысли, ибо то и другое рождается в одних яслях явления музыки и творческой картины по законам самой природы.

Древние певцы, трубадуры, менестрели, сказители и бояны в звуках своих часто старались передавать по тем же законам заставочной образности пение птиц, и недаром народ наш заморского музыканта назвал в песнях своих Соловьем Будимировичем. Вглядитесь в слова Гомера, ведь он до ясности подчеркивает в себе приобретенное мастерство от пернатых царевичей звуков. Если слово — птица, значит, звук его есть клекот и пение этой птицы, если зубы — городьба, то жилы, уж наверное, есть уподобление ветвям опущенного подсознательно дерева, на которых эта птица вьет себе гнездо. Здесь все оправдано, здесь нет ни единой лишней черты, о которую воспринимающая такое построение мысль спотыкалась бы, как об осеннюю кочку. Здесь мы видим, что образ рождается через слагаемость. Слагаемость рождает нам лицо звука, лицо движения пространства и лицо движения земного. Через строго высчитанную сумму образов, «соловьем скакаше по древу мысленну», наш Боян рассказывает, так же как и Гомер, целую эпопею о своем отношении к творческому слову. Мы видим, что у него внутри есть целая наука как в отношении к себе, так и в отношении к миру. Сам он может взлететь соколом под облаки, в море сплеснуть щукою, в поле проскакать оленем, но мир для него есть вечное, неколеблемое дерево, на ветвях которого растут плоды дум и образов.

Обоготворение сил природы, выписанное лицо ветра, именем Стри-бога или Борея в наших мифологиях земного шара есть не что иное, как творческая ориентация наших предков в царстве космических тайн. Это тот же образ, который родит алфавит непрочитанной грамоты. Мысль ставит чему-нибудь непонятному ей рыбацью сеть, уловляет его и облекает в краску имени. Начальная буква в алфавите А есть не что иное, как образ человека, ощупывающего на коленях землю. Опершись на руки и устремив на землю глаза, он как бы читает знаки существа ее.

Буква Б представляет из себя ощупывание этим человеком воздуха. Движение его уже идет от А обратно. (Ибо воздух и земля по отношению друг к другу опрокинутость). Знак сидения на коленях означает то, что между землей и небом он почувствовал мир пространства. Поднятые руки рисуют как бы небесный свод, а согнутые колени, на которые он присел, землю.

Прочитав сущность земли и почувствовав над нею прикрытое синим сводом пространство, человек протянул руки и к своей сущности. *Луп* есть узел человеческого су-

щества, и поэтому, определяя себя или ощупывая, человек как-то невольно опустил свои руки на эту завязь, и получилась буква В.

Дальнейшее следование букв идет с светом мысли от осознания в мире сущности. Почувствовав себя, человек подымается с колен и, выпрямившись, протягивает руки снова в воздух. Здесь его движения через символы знаков, тех знаков, которыми он ищет своего примирения с воздухом и землею, рождают весь дальнейший порядок алфавита, который так мудро оканчивается фигурой буквы Я. Эта буква рисует человека, опустившего руки на пуп (знак самопознания), шагающим по земле, линии, идущие от середины туловища буквы, есть не что иное, как занесенная для шага правая нога и подпирающая корпус левая.

Через этот мудро занесенный шаг, шаг, который заканчивает обретение знаков нашей грамоты, мы видим, что человек еще окончательно себя не нашел. Он мудро благословил себя, с скарбом открытых ему сущностей, на вечную дорогу, которая начнет движение, движение и только движение вперед.

Если, таким образом, мы могли бы разобрать всю творческо-мыслительную значимость, то мы увидели бы почти все сплошь составные части в строительстве избу нашего мышления. Мы увидели бы, как лежит бревно на бревне образа, увидели бы, как сочетаются звуки, постигли бы тайну гласных и согласных, в спайке которых скрыта печаль земли по браку с небом. Нам открылась бы тайна, самая многозначная и тончайшая тайна той хижины, в которой крестьянин так нежно и любовно вычерчивает примитивными линиями явления пространства. Мы полюбили бы мир этой хижины со всеми петухами на ставнях, коньками на крышах и голубками на князьках крыльца не простой любовью глаза и чувственным восприятием красивого, а полюбили бы и познали бы самую правдивую тропинку мудрости, на которой каждый шаг словесного образа делается так же, как узловая завязь самой природы.

Искусство нашего времени не знает этой завязи, ибо то, что она жила в Данте, Гёбеле, Шекспире и других художниках слова, для представителей его от сегодняшнего дня прошло мертвой тенью. Зверинные крикуны, абсолютно безграмотная критика и третичный период идиотического состояния городской массы подменили эту завязь безмозглым лязгом железа Америки и рисовой пудрой на выпитых щеках столичных проституток. Единственным расточительным и неряшливым, но все же хранителем этой тайны была полуразбитая отхожим промыслом и заводами деревня. Мы не будем скрывать, что этот мир крестьянской жизни, который мы посещаем разумом сердца через образы, наши глаза застали, увы, вместе с расцветом на одре смерти. Он умирал, как выплеснутая волной на берег земли рыба. В судорожном биении он ловил своими жабрами хоть струйку родного ему воздуха, но вместо воздуха в эти жабры впивался песок и, словно гвозди, разрывал ему кровеносные сосуды.

Мы стояли у смертного изголовья этой мистической песни человека, которая единственно, единственно от жажды впивала в себя всякую воду из нечистых луж сектантства, вроде охтинских богородиц или белых голубей. Этот вихрь, который сейчас бреет бороду старому миру, миру эксплуатации массовых сил, явился нам как ангел спасения к умирающему, он протянул ему как прокаженному руку и сказал: «Возьми одр твой и ходи».

Мы верим, что чудесное исцеление родит теперь в деревне еще более просветленное чувство новой жизни. Мы верим, что пахарь пробьет теперь окно не только *глазком* к богу, а целым огромным, как шар земной, *глазом*. Звездная книга для творческих записей теперь открыта снова. Ключ, оброненный старцем в море, от церкви духа, выплеснут золотыми волнами, народ не забудет тех, кто взбурлил волны, он сумеет отблагодарить их своими песнями, и мы, видевшие жизнь его творчества, умирание и воскресение, услышим снова тот ответный перезвон узловой завязи природы с сущностью человека в ряду таких же строк и, может быть, еще сильнее и красивее, как:

Завила кудри,
Завила русы
Родна сестрица,
На светел месяц
Она глядючи,
Со воды узор
Сонимаючи.

Будущее искусство расцветет в своих возможностях достижений как некий все-ленский вертоград, где люди блаженно и мудро будут хороводно отдыхать под тенистыми ветвями одного преогромнейшего дерева, имя которому социализм, или рай, ибо рай в мужицком творчестве так и представлялся, где нет податей за пашни, где «избы новые, кипарисовым тесом крытые», где дряхлое время, бродя по лугам, сзывает к мировому столу все племена и народы и обносит их, подавая каждому золотой ковш, сыченою брагой.

Но дорога к этому свету искусства, помимо смываемых препятствий в мире внешней жизни, имеет еще целые рощи колючих кустов шиповника и крушины в восприятии мысли и образа. Люди должны научиться читать забытые ими знаки. Должны почувствовать, что очаг их есть та самая колесница, которая увозит пророка Илью в облака. Они должны постичь, что предки их не простыми завитками дали нам фиту и ижицу, они дали их нам, как знаки открывающейся книги, в книге нашей души. Человек по последнему знаку отправился искать себя. Он захотел найти свое место в пространстве и обозначил это пространство фигурой буквы **ϕ**. За этим знаком пространства, за горою его северного полюса, идет рисунок буквы **V**, которая есть не что иное, как человек, шагающий по небесному своду. Он идет навстречу идущему от фигуры буквы **Я** (закон движения — круг).

Волнообразная линия в букве **ϕ** означает место, где оба идущих должны встретиться. Человек, идущий по небесному своду, попадет головой в голову человеку, идущему по земле. Это есть знак того, что опрокинутость земли сольется в браке с опрокинутостью неба. Пространство будет побеждено, и в свой творческий рисунок мира люди, как в инженерный план, вдунут осязаемые грани строительства. Воздушные рифы глазам воздушных корабельщиков будут видимы так же, как рифы водные. Всюду будут расставлены вехи для безопасного плавания, и человечество будет переключаться с земли не только с близкими ему по планетам спутниками, а со всем миром в его необъятности.

Но для этого перед нами лежит огромнейшая внутренняя работа. Мы должны ясней изучить свою сущность, проверить себя не по годам тела, а по возрасту души, ибо убеленный сединами старец иногда по этому возрасту души равняется всего лишь пятнадцатилетнему отроку, которого за его стихи Феб приказал выпороть. У нас многие заслуживают ровно такого же отношения к себе, но и многие пребывают просто в слепоте нерождения. Их глазам нужно сделать какой-то надрез, чтобы они видели, что небо не оправа для алмазных звезд, — а необъятное, неисчерпаемое море, в котором эти звезды живут, как многочисленные стаи рыб, а месяц для них все равно что закинутая рыбаком верша.

Для этого прежде всего мы должны до точности проследить пути нашего настоящего творчества и творчества заблудившегося, должны разбить образы на законы определений, подчеркнуть родоспособность их и поставить в хоровой чин, так же как поставлены по блеску луна, солнце и земля.

3

Существо творчества в образах разделяется так же, как существо человека, на три вида — душа, плоть и разум.

Образ от плоти можно назвать *заставочным*, образ от духа *корабельным* и третий образ от разума *ангелическим*.

Образ заставочный есть, так же как и метафора, уподобление одного предмета другому или крещение воздуха именами близких нам предметов.

Солнце — колесо, телец, заяц, белка.

Тучи — ели, доски, корабли, стадо овец.

Звезды — гвозди, зерна, караси, ласточки.

Ветер — олень, Сивка Бурка, метельщик.

Дождик — стрелы, посев, бисер, нитки.

Радуга — лук, ворота, веревя, дуга и т.д.

Корабельный образ есть уловление в каком-либо предмете, явлении или существе струения, где заставочный образ плывет, как ладья по воде. Давид, например, говорит, что человек словами течет, как дождь, язык во рту для него есть ключ от души, кото-

рая равняется храму вселенной. Мысли для него струны, из звуков которых он слагает песню Господу. Соломон, глядя в лицо своей красивой Суламифи, прекрасно восклицает, что зубы ее «как стадо остриженных коз, бегущих с гор Галаада».

Наш Боян поет нам, что «на Немизе снопы стелют головами, молотят цепи харалужными, на тоце живот кладут, веют душу от тела. Немизе кровави брези не бологомь бяхуть посеяни, — посеяни костьми русьских сынов».

Ангелический образ есть *сотворение* или пробитие из данной заставки и корабельного образа какого-нибудь окна, где *струение* являет из лика один или несколько новых ликов, где зубы Суламифь без всяких *как*, стирая всякое сходство с зубами, становятся настоящими живыми, сбежавшими с гор Галаада, козами. На этом образе построены почти все мифы от дней египетского быка в небе вплоть до нашей языческой религии, где ветры, стрибожьи внуци, «веют с моря стрелами», он пронзает устремление почти всех народов в их лучших произведениях, как «Илиада», Эдда, Калевала, «Слово о полку Игореве», Веды, Библия и др. В чисто индивидуалистическом творчестве Эдгар По построил на нем свое «Эльдорадо», Лонгфелло «Песнь о Гайавате», Гёбель свой «Ночной разговор», Уланд свой «Пир в небесной стороне», Шекспир — нутро «Гамлета», ведьм и Бирнамский лес в «Макбете». Воздухом его дышит наш русский «Стих Голубиной книге», «Златая цепь», «Слово о Данииле Заточнике» и множество других произведений, которые выпукло светят на протяжении долгого ряда веков.

Наше современное поколение не имеет представления об этих образах. В русской литературе за последнее время произошло невероятнейшее отупение. То, что было выжато и изъедено вплоть до корок рядом предыдущих столетий, теперь собирается по кусочкам, как открытие. Художники наши уже несколько десятков лет подряд живут совершенно без всякой внутренней грамотности. Они стали какими-то ювелирами, рисовальщиками и миниатюристами словесной мертвенности. Для Клюева, например, все сплошь стало идиллией гладко причесанных английских гравюр, где виноград стилизуется под курчавый порядок воинственных всадников; то, что было раньше для него сверлением облегающей его коры, теперь стало вставкой в эту кору. Сердце его не разгадало тайны наполняющих его образов, и, вместо голоса из-под камня Оптиной пустыни, он повеял на нас безжизненным кружевным ветром деревенского Обри Бердслея, где ночи-вставки он отливает в перстень яснее дней, а мозоль, простой мужичий мозоль, вставляет в пятку, как алтарную ладанку. Конечно, никто не будет спорить о достоинствах этой мозаики. Уайльд в лаптях для нас столь же приятен, как и Уайльд с цветком в петлице и лакированных башмаках. В данном случае мы хотим лишь указать на то, что художник пошел не по тому лугу. Он погнался за яркостью красок и «изрони женьчужну душу из храбра тела, чрез золото ожерелие», ибо луг художника только тот, где растут цветы целителя Пантелимона.

Создать мир воздуха из предметов земных вещей или рассыпать его на вещи — тайна для нас не новая. Она характеризует разум, сделавший это лишь как ларец, где лежат приборы для более тонкой вышивки; это есть сочинительство загадок с ответом в середине самой же загадки. Но в древней Руси и по сию пору в народе эта область творчества гораздо экспрессивнее. Там о месяце говорят:

Сивка море перескочил,
Да копыт не замочил.

Лысый мерин через синее
Прясло глядит.

Роса там определяется таким словесным узором, как

Заря-заряница,
Красная девица,
В церковь ходила,
Ключи обронила,
Месяц видел,
Солнце скрало.

Вслед Клюеву свернул себе шею на своей дороге и подглуповатый футуризм. Очертив себя кругом Хомы Брута из сказки о Вие, он крикливо старался напечатлеть

нам имена той нечисти (нечистоты), которая живет за задними углами наших жилищ. Он сгруппировал в своем сердце все отбросы чувств и разума и этот зловонный букет бросил, как «проходящий в ночи», в наше, с масличной ветвью ноевского голубя, окно искусства. Голос его гнойного разложения прозвучал еще при самом таинстве рождения уroda. Маринетти, крикнувший клич войны, первый проткнулся о копье творческой правды. Нашим подголоскам: Маяковскому, Бурлюку и другим рожденным распоротым животом этого ротастого итальянца — движется, вещуя гибель, Бирнамский лес — открывающаяся в слове и образе доселе скрытая внутренняя сила русской мистики. Бессилие футуризма выразилось главным образом в том, что, повернув сосну кореньями вверх и посадив на сук ей ворону, он не сумел дать жизнь этой сосне без подставок. Он не нашел в воздухе воды не только озера, но даже маленькой лужицы, где б можно было окунуть корни этой опрокинутой сосны. Рост ввысь происходит по-иному, в нее растет только то, что сбрасывает с себя кору или, подобно Андрее-Беловскому «Котику Летаеву», вытягивается из тела руками души, как из мешка.

Когда Котик плачет в горизонт, когда на него мычит черная ночь и звездочка слетает к нему в постельку усиком поморгать, мы видим, что между Белым земным и Белым небесным происходит некое сочетание в браке. Нам является лик человека, завершаемый с обоих концов ногами. Ему уже нет пространства, а есть две тверди. Голова у него уж не верхняя точка, а точка центра, откуда ноги идут, как некое излучение. Наш пуп в этом отношении самый наилучший толкователь символа этой головы и о послании нас слить небо с землею. Туловище человека не напрасно разделяется на два световых круга, где верхняя часть от пупа подлежит солнечному влиянию, а нижняя — лунному. Здесь в мудрый узел завязан ответ значению тяготения человека к пространству, здесь скрываются знаки нашего послания, прочитав грамоту которых мы разгадаем, что в нас пока колесо нашего мозга движет луна, что мы мыслим в ее пространстве и что в пространство солнца мы начинаем только просовываться. С теми средствами, с которыми шел футуризм в это солнечное пространство, он мог просунуться так же легко, как и верблюд в игольное ухо, ибо эта радость вознесения была предначертана целыми тысячелетиями до него мистам, не мог просунуться и потому, что существом своим не благословил и не постиг голгофы, которая для духа закреплена не только фактическим пропятием Христа, но и всею гармонией мироздания, где на законах световых скрещиваний построены все зримые и невидимые нами формы. Мист же идет на это пропятие, провидя и терновый венок, и гвоздинные язвы. Он знает, что идущий по небесной тверди, окунувшись в темя ему, образует с ним знак того же креста, на котором висела вместе с телом доска с надписью И.Н.Ц.И.

Но он знает и то, что только фактом восхода на крест Христос окончательно просунулся в пространство от луны до солнца, только через голгофу он мог оставить следы на ладонях Елеона (луны), уходя вознесением ко отцу (то есть солнечному пространству); буря наших дней должна устремить и нас от сдвига наземного к сдвигу космоса. Мы считаем преступлением устремляться глазами только в одно пространство чрева; тени неразумных, не рожденных к посвящению слышать царство солнца внутри нас, стараются заглушить сейчас всякий голос, идущий от сердца в разум, но против них должна быть такая же беспощадная борьба, как борьба против старого мира.

Они хотят стиснуть нас руками проклятой смоковницы, которая рождена на бесплодие; мы должны кричать, что все эти пролеткульты есть те же самые по старому образцу розги человеческого творчества. Мы должны вырвать из их звериных рук это маленькое тельце нашей новой эры, пока они не засекали его. Мы должны им сказать так же, как сказал придворному лжецу Гильденштерну Гамлет: «Черт вас возьми! Вы думаете, что на нас легче играть, чем на флейте? Назовите нас каким угодно инструментом — вы можете нас *расстроить*, но не играть на нас». Человеческая душа слишком сложна для того, чтоб заковать ее в определенный круг звуков какой-нибудь одной жизненной мелодии или сонаты. Во всяком круге она шумит, как мельничная вода, просасывая плотину, и горе тем, которые ее запружают, ибо, вырвавшись бешеным потоком, она первыми сметает их в прах на пути своем. Так на этом пути она смела монархизм, так рассосала круги классицизма, декаданса, импрессионизма и футуризма, так сметет она и рассосет сонм кругов, которые ей уготованы впереди.

Задача человеческой души лежит теперь в том, как выйти из сферы лунного влияния; уходя из мышления старого капиталистического обихода, мы не должны строить наши творческие образы так, как построены они хотя бы, например, у того же Николая Клюева:

Тысчу лет и Лембэй пущей правит,
Осеньщину дань собирая с тварей:
С зайца шерсть, буланный пух с лешуги,
А с осины пригоршню алтынов.

Этот образ построен на заставках стертого революцией быта; в том, что он прекрасен, мы не можем ему отказать, но он есть тело покойника в нашей горнице обновленной души и потому должен быть предан земле. Предан земле потому, что он заставлял Клюева в такие священнейшие дни обновления человеческого духа благословить убийство и сказать, что «убийца святых потира». Это старое инквизиционное православие, которое, посадив св. Георгия на коня, пронзило копьем, вместо змия, самого Христа.

Средства впечатления образа грамотой старого обихода должны умереть вообще. Они должны или высидеть на яйцах своих слов птенцов, или кануть отзвеневшим потоком в море леты. Вот потому-то нам так и противны занесенные руки марксистской опеки в идеологии сущности искусства. Она строит руками рабочих памятник Марксу, а крестьяне хотят поставить его корове. Ей непонятна грамота солнечного пространства, а душа алчущих света не хочет примириться с давно знакомым ей и изжитым начертанием жизни чрева. Перед нами встает новая символическая черная ряса, очень похожая на приемы православия, которое заслонило своей чернотой свет солнца истины. Но мы победим ее, мы так же раздерем ее, как разодрали мантию заслоняющих солнце нашего братства. Жизнь наша бежит вихревым ураганом, мы не боимся их преград, ибо вихрь, затаенный в самой природе, тоже задвигался нашим глазам, и прав поэт, истинно прекрасный народный поэт, Сергей Клычков, горящий нам, что

Уж несется предзорная конница,
Утонувши в тумане по грудь,
И березки прощаются, клонятся,
Словно в дальний собралися путь.

Он первый увидел, что земля поехала, он видит, что эта предзорная конница увозит ее к новым берегам, он видит, что березки, сидящие в телеге земли, прощаются с нашей старой орбитой, старым воздухом и старыми тучами.

Да, мы едем, едем потому, что земля уже выдышала воздух, она зарисовала это небо, и рисункам ее уже нет места. Она к новому тянется небу, ища нового незаписанного места, чтобы через новые рисунки, через новые средства протянуться еще дальше. Гонители св. духа-мистицизма забыли, что в народе уже есть тайна о семи небесах, они осмелили трех китов, на которых держится, по народному представлению, земля, а того не поняли, что этим сказано то, что земля *плывет*, что ночь — это время, когда киты спускаются за пищей в глубину морскую, что день есть время продолжения пути по морю.

Душа наша Шехеразада. Ей не страшно, что Шахриар точит нож на растленную девственницу, она застрахована от него тысяча одной ночью корабля и вечностью проскваживающих небо ангелов. Предначертанные спасению тоскою наших отцов и предков чрез их иаковскую лестницу орнамента слова, мысли и образа, мы радуемся потоку, который смывает сейчас с земли круг старого вращения, ибо места в ковчеге искусства нечистым парам уже не будет. То, что сейчас является нашим глазам в строительстве пролетарской культуры, мы называем: «Ной выпускает ворона». Мы знаем, что крылья ворона тяжелы, путь его недалек, он упадет не только не долетев до материка, но даже не увидев его, мы знаем, что он не вернется, знаем, что масличная ветвь будет принесена только голубем — образом, крылья которого спасены верой человека не от классового осознания, а от осознания обстающего его храма вечности.

ОТЧЕЕ СЛОВО

(По поводу романа Андрея Белого «Котик Летаев»)

Мы очень многим обязаны Андрею Белому, его удивительной протянутости слова от тверди к вселенной. Оно как бы вылеплено у него из пространства, с Божьим «туком» и вонями плащаницы.

В «Котике Летаеве» — гениальнейшем произведении нашего времени — он зачерпнул словом то самое, о чем мы мыслили только тенями мыслей, наяву выдернул хвост у приснившегося ему во сне голубя и ясно вырисовал скрытые в нас возможности отделяться душой от тела, как от чешуи.

Речь наша есть тот песок, в котором затерялась маленькая жемчужина — «отворись». Мы бьемся в ней, как рыбы в воде, стараясь укусить упавший на поверхность льда месяц, но просасываем этот лед и видим, что на нем ничего нет, а то желтое, что казалось так близко, взметнулось еще выше. И вот многое такое, что манит нас так, схвачено зубами Белого за самую пуповину... Истинный художник не отобразитель и не проповедник каких-либо определенных в нас чувств, он есть тот ловец, о котором так хорошо сказал Клюев:

В затонах тишины созвучьям ставит сеть.

Слово изначала было тем ковшом, которым из ничего черпают живую воду. Возглас «Да будет!» повесил на этой воде небо и землю, и мы, созданные по подобию, рожденные, чтобы найти ту дверь, откуда звенит труба, предопределены, чтобы выловить ее «отворись». «Прекрасное только то — чего нет», — говорит Руссо, но это еще не значит, что оно не существует. Там, за гранию, где стоит сторож, крепко поддерживающий завесу, оно есть и манит нас, как далекая звезда. Меланхолическая грусть по отчизне, неясная память о прошлом говорят нам о том, что мы здесь только в пути, что где-то есть наш кровный кров, где

У золотой околицы
Доит Богородица
Белых коз...

Но к крыльцу этого крова мы с земли, живя и волнуясь зрением и памятью в вещах, приближаемся только через Андрее-Беловское «выкусывание за спиной».

Футуризм, пропищавший жалобно о «заумном языке», раздавлен под самый корень достижениями в «Котике Летаеве», и извивы форм его еще ясней показали, что идущие ему вслед запрягли лошадь не с головы, а с хвоста...

«Выбирайте в молитвах своих такие слова, над которыми горит язык Божий, — говорил Макарий Желтоводский своим ученикам, — в них есть спасение грешников и рай праведных...» И такие слова почти сплошь пронизали творение Андрея Белого.

Суть не в фокусе преобразования предметов, не в жесте слов, а в том самом уловлении, в котором — если видишь ночью во сне кисель, то утром встаешь с мокрыми сладкими губами от его сока...

Но есть и горбатые слова, у которых перебит позвоночник. Они тоже имеют потуги, пыжятся снести такое же яйцо, какое несет «Кува красный ворон», но достижения их ограничиваются только скорлупой.

Они таят в себе что-то вроде подглядывания из-под угла, могут залезть в карман небу, обкусать края облаков, «через мудрены вырезы» пройдут мурашками, в озере ходят щуккой, в чистом поле оленем скачут, за тучами орлом летят, но все это только фокус того самого плоского преобразования, в котором, как бы душа ни тянулась из чешуи, она все равно прицеплена к ней, как крючком, оттого что горбата.

В мире важен беззначный язык, потому что у прозревших слово есть постижение огня над ним. Но для этого нужен тот самый дар, при котором Гете, не обладая швабским наречием, понимал Гебеля без словаря...

Слово, прорывающее подпокрышку нашего разума, беззначно. Оно не вписывается в строку, не опускается под тире, оно невидимо присутствует. Уму, не сгибающему себя в дугу, надо учиться понимать это присутствие, ибо ворота в его рай узки, как игольное ухо, только совершенные могут легко пройти в них. Но тот, кому нужен подвиг,

сдерет с себя четыре кожи и только тогда попадет под тень «словесного дерева». «Туга по небесной стране посылает мя в страны чужие», — отвечал спрашивающим себя Козьма Индикоплов на спрос, зачем он покидает Россию. И вот слишком много надо этой «туги», чтоб приобщиться.

«Слетит мне звездочка на постельку, усиком поморгает...»

Не как к образу, а именно, как к неводу того, что «природа тебя обстающая — ты», и среди ее ущелий тебе виден младенец. Потому и сказал Клюев:

Приложитесь ко мне, братья,
К язвам рук моих и ног, —
Боль духовного зачатья
Рождеством я перемог...

«Слова поэта уже суть дела его», — писал когда-то Пушкин. Да, дела, но не те, о которых думал Жуковский, а те, от которых есть «упоение в бою, и бездны мрачной на краю». Свободный в выборе предмета не свободен выйти из него. Разрывая пальцами мозга завесу грани, он невольно проскажет то, что увидят его глаза, и даже желал бы скрыть, но не может.

В этом вся цель завоеваний наших духовных ценностей. И только смелые, только сильные, которые не боятся никакого дерзания, найдут то «отворись», на пороге которого могут сказать себе: «О слово, отчее слово, мы ходили с тобой на крыле ветрянем и устне наши не возбраним во еже звати тебе...»

<1918>

БЫТ И ИСКУССТВО

(Отрывок из книги «Словесные орнаменты»)

Сии строки я посвящаю своим братьям по тому течению, которое исповедует Величие образа.

Собратьям моим кажется, что искусство существует только как искусство. Вне всяких влияний жизни и ее уклада. Мне ставится в вину, что во мне еще не выветрился дух разумниковской школы, которая подходит к искусству, как к служению неким идеям.

Собратья мои увлеклись зрительной фигуральностью словесной формы, им кажется, что слова и образ — это уже все.

Но да простят мне мои братья, если я им скажу, что такой подход к искусству слишком несерьезный, так можно говорить об искусстве поверхностных впечатлений, об искусстве декоративном, но отнюдь не о том настоящем строгом искусстве, которое есть значное служение выявления внутренних потребностей разума.

Каждый вид мастерства в искусстве, будь то слово, живопись, музыка или скульптура, есть лишь единичная часть огромного органического мышления человека, которые носит в себе все эти виды искусства только лишь как и необходимое ему оружие.

Искусство — это виды человеческого управления. Словом, звуками и движениями человек передает другому человеку то, что им поймано в явлении внутреннем или явлении внешнем. Все, что выходит из человека, рождает его потребности, из потребностей рождается быт, из быта же рождается его искусство, которое имеет место в нашем представлении.

Понимая искусство во всем его размахе, я хочу указать моим братьям на то, насколько искусство неотделимо от быта и насколько они заблуждаются, увязая нарочито в тех утверждениях его независимости.

Виды искусства, как я уже сказал, весьма многообразны. Прежде чем подойти к искусству слова, подойдем к самому несложному и поверхностному искусству, искусству одежды человека, перенесемся мыслями хотя бы к нашей скифской эпохе. Вспомним тавров, будинов и сарматов.

Описывая скифов, Геродот прежде всего говорит о их обычаях и одежде. Скифы носят на шеях гривны, на руках браслеты, на голову надевают шлем, накрываются сшитыми из конских копыт плащами, которые служат им панцирями. Нижняя одежда состоит из шаровар и коротких саков. Всмотриваясь в это коротенькое описание, вы

сразу уже представляете себе всю причинность обряда, и перед вами невольно встает это буйное, и статное, и воинственное племя. Вы уже сразу чувствуете, что гривна ему нужна для того, чтоб защитить от меча врага шею, шлемом они защищают череп, браслетом — кисть руки, плащ же охраняет его бока и спину.

Так же как и в одежде, человек выявил себя своими требованиями и в музыке. Мы знаем, что мелодии родились так же, как щит и оружие.

Действие музыки главным образом отражается на крови. Звуки как-то умеют и беспокоить и усмирять ее. Эту тайну знали как древние заклинатели змей, играющие на флейтах, так бессознательно знают ее и по сей день наши пастухи, играя на рожке коровам. Недаром монголы говорят, что под скрипку можно заставить плакать верблюда. Звуки умеют привязывать и развязывать, останавливать и гнать бурей. Все это уже известно давно, и на этом давно уже построены определения песен героических, эпических, надгробных и свадебных.

Подходя к слову, мы также видим, что значение его одинаково с предыдущими видами требований человека.

Слова — это образы всей предметности и всех явлений вокруг человека; ими он защищается, ими же и наступает. Нет слова беспредметного и бестелесного, и оно так же неотъемлемо от бытия, как и все многорукое и многоглазое хозяйство искусства. Даже то искусство одежды, музыки и слова, которое совсем бесполезно, все-таки есть прямой продукт бытовых движений. Оно попутчик быта.

Что такое теперешние ожерелья, перстни и браслеты, как не сколок с воинственных лат наших далеких предков? Что такое чувствительные романсы, вгоняющие в половой жар и в грусть девушек и юношей, как не действие над змеей или коровой? И что такое слова, как не синие трупики обстановочных предметов первобытного человека? Нет, быт и искусство неотделимы. Фигуры — это уже быт, а искусство есть самая яркая фигуральность.

Собратья мои не признают порядка и согласованности в сочетаниях слов и образов. Хочется мне сказать собратам, что они не правы в этом.

Жизнь образа огромна и разливчата. У него есть свои возрасты, которые отмечаются эпохами. Сначала был образ *словесный*, который давал имена предметам, за ним идет образ *заставочный*, *мифический*, после мифического идет образ *типический*, или *собираательный*, за типическим идет образ *корабельный*, или *образ двойного зрения*, и, наконец, *ангелический*, или *изобретательный*, о которых нам отчасти пришлось говорить в нашей книге «Ключи Марии».

Пример словесного образа таков. Сначала берем образ без слова. Перед нами неотчеканенные массы звуков пчелы:

у-у-у-у,
бу-бу-бу.

Перед сознанием человека встает действие, которое определяется звуком «бу»; предмет пойман в определение и уже неподвижен, определение это есть образ слова.

Образ заставочный, или мифический, есть уподобление одного предмета или явления другому:

Ветви — руки,
сердце — мышь,
солнце — лужа.

Мифический образ заключается и в уподоблении стихийных явлений человеческим бликам.

Отсюда Дажь-бог, дающий дождь, и ветренная Геба, что

Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

На нем построены все божественные фигуры, а также именные клички героев у дикарей: «Пятнистый олень», «Красный ветер», «Сова», «Сычи», «Обкусанное солнце» и т. д.

Типический образ, или собираательный, есть образ сумм внешних или внутренних фигур при человеке. Внешний образ: «нос, что перевоз». Внутренний образ:

Тверд, как камень,
Блудлив, как ветер.

Корабельный образ, образ двойственного положения:

Взбрезжи, полночь, луны кувшин
Зачерпнуть молока берез.

Он очень родственен заставочному с тою лишь разницей, что заставочный неподвижен. Этот же образ имеет вращение.

Образ ангелический, или изобретательный, есть воплощение движения или явления, так же как и предмета, в плоть слова. На чувстве этого образа построена вся техническая предметная изобретательность, а также и эмоциональная. Образ предметного ангелизма: ковер-самолет и аэроплан, перо жар-птицы и электричество, санисамокаты и автомобиль. На образе эмоционального ангелизма держатся имена незримого и имматериального, когда они, только еще предчувствуемые, облакаются уже в одежду имени, например, чувство незримой страны «Инония», чувство незримого и неизвестного прихода, как-то: «Гость чудесный».

Итак, подыскав определения текучести образов, уложив их в формы, для них присущие, мы увидим, что текучесть и вращение их имеет согласованность и законы, нарушения которых весьма заметны.

Вся жизнь наша есть не что иное, как заполнение большого, чистого полотна рисунками.

Сажая под окошком ветлу или рябину, крестьянин, например, уже делает четкий и строгий рисунок своего быта со всеми его зависимостями от климатического стиля. Каждый шаг ваш, каждая проведенная борозда есть необходимый штрих в картине нашей жизни.

Смею указать моим собратьям, что каждая линия в этом рисунке строго согласуется с законами общего. Климатический стиль нашей страны заставляет меня указать моим собратьям на то, насколько необходимы и непреложны эти законы. Собратья мои сами легли черточками в этот закон и вращаются так, как им предназначено. Что бы они ни говорили в противовес, сила останется за этим так же, как и за правдой календарного абриса в хозяйственном обиходе нашего русского простолюдина.

Северный простолудин не посадит под свое окно кипариса, ибо знает закон, подсказанный ему причинностью вещей и явлений. Он посадит только то дерево, которое присуще его снегам и ветру.

Вглядитесь в календарные изречения Великороссии, там всюду строгая согласованность его с вещами и с местом, временем и действием стихий. Все эти «Марьи зажги снега, заиграй овражки», «Авдотьи подмочи порог» и «Федули сестреньки» построены по самому наилучшему приему чувствования своей страны.

У собратьев моих нет чувства родины во всем широком смысле этого слова, поэтому у них так и несогласовано все. Поэтому они так и любят тот диссонанс, который впитали в себя с удушливыми парами шутовского кривляния ради самого кривляния.

У Анатоля Франса есть чудный рассказ об одном акробате, который выделял вместо обыкновенной молитвы разные фокусы на трапедии перед Богоматерью. Этого чувства у моих собратьев нет. Они ничему не молятся, и нравится им только одно пустое акробатничество, в котором они делают очень много головокружительных прыжков, но которые есть ни больше, ни меньше как ни на что не направленные выверты.

Но жизнь требует только то, что ей нужно, и так как искусство только ее оружие, то всякая ненужность отрицается так же, как и несогласованность.

<1920>

ПРЕДИСЛОВИЕ

В этом томе собрано почти все, за малым исключением, что написано мной с 1912 года. Большие вещи: «Страна негодяев», «Пугачев» и др. отходят во 2-й том.

Все творчество мое есть плод моих индивидуальных чувств и умонастроений. Мне не нужно было бы и писать предисловия, так как всякий читатель поймет это по прочтении всех моих стихов, но некоторые этапы требуют пояснения.

Самый щекотливый этап — это моя религиозность, которая очень отчетливо отразилась на моих ранних произведениях.

Этот этап я не считаю творчески мне принадлежащим. Он есть условие моего воспитания и той среды, где я вращался в первую пору моей литературной деятельности.

На ранних стихах моих сказалось весьма сильное влияние моего деда. Он с трех лет вдальблывал мне в голову старую патриархальную церковную культуру. Отроком меня таскала по всем российским монастырям бабка.

Литературная среда 13—14—15 годов, в которой вращался, была настроена приблизительно так же, как мой дед и бабка, поэтому стихи мои были принимаемы и толкуемы с тем смаком, от которого я отпихиваюсь сейчас руками и ногами.

Я вовсе не религиозный человек и не мистик. Я реалист, и если есть что-нибудь туманное во мне для реалиста, то это романтика, но романтика не старого нежного и дамообожяемого уклада, а самая настоящая земная, которая скорей преследует авантюристические цели в сюжете, чем протухшие настроения о Розах, Крестах и всякой прочей дребедени.

Поклонникам Блока не следует принимать это за то, что я кощунственно бросаю камень на его могилу.

Я очень люблю и ценю Блока, но на наших полях он часто глядит как голландец. Все же другие мистики мне напоминают иезуитов.

Я просил бы читателей относиться ко всем моим Иисусам, Божьим матерям и Миколам, как к сказочному в поэзии. Отрицать я в себе этого этапа вычеркиванием не могу так же, как и все человечество не может смыть периода двух тысяч лет христианской культуры, но все эти собственные церковные имена нужно так же принимать, как имена, которые для нас стали мифами: Озирис, Оаннес, Зевс, Афродита, Афина и т.д.

В стихах моих читатель должен главным образом обращать внимание на лирическое чувство и ту образность, которая указала пути многим и многим молодым поэтам и беллетристам. Не я выдумал этот образ, он был и есть основа русского духа и глаза, но я первый развил его и положил основным камнем в своих стихах.

Он живет во мне органически так же, как мои страсти и чувства. Это моя особенность, и этому у меня можно учиться так же, как я могу учиться чему-нибудь другому у других.

1 января 1924

ВСТУПЛЕНИЕ

<к сборнику «Стихи скандалиста»>

Я чувствую себя хозяином в русской поэзии и потому втаскиваю в поэтическую речь слова всех оттенков, нечистых слов нет. Есть только нечистые представления. Не на мне лежит конфуз от смелого произнесенного мной слова, а на читателе или на слушателе. Слова — это граждане. Я их полководец. Я веду их. Мне очень нравятся слова корявые. Я ставлю их в строй как новобранцев. Сегодня они неуклюжи, а завтра будут в речевом строю такими же, как и вся армия.

Стихи в этой книге не новые. Я выбрал самое характерное и что считаю лучшим. Последние 4 стихотворения «Москва кабацкая» появляются впервые.

20 марта 1933
Берлин.

РЮРИК ИВНЕВ



1891 — 1981

* * *

Я надену колпак дурацкий
И пойду колесить по Руси,
Вдыхая запах кабацкий...
Будет в поле дождь моросить.

Будут ночи сырые, как баржи,
Затерявшиеся на реке.
Так идти бы всё дальше. Даже
Забуть про хлеб в узелке.

Не услышу я хохот звонкий.
Ах! Как сладок шум веток и трав,
Будут выть голодные волки,
Всю добычу свою сожрав.

И корявой и страшной дорогой
Буду дальше идти и идти...
Много радостей сладких, много
Можно в горьком блужданье найти.

1914

* * *

Анатолию Мариенгофу

Короткого, горького счастья всплеск,
Скрип эшафота.
Пьяных и жестких глаз воровской блеск,
Запах крови и пота.

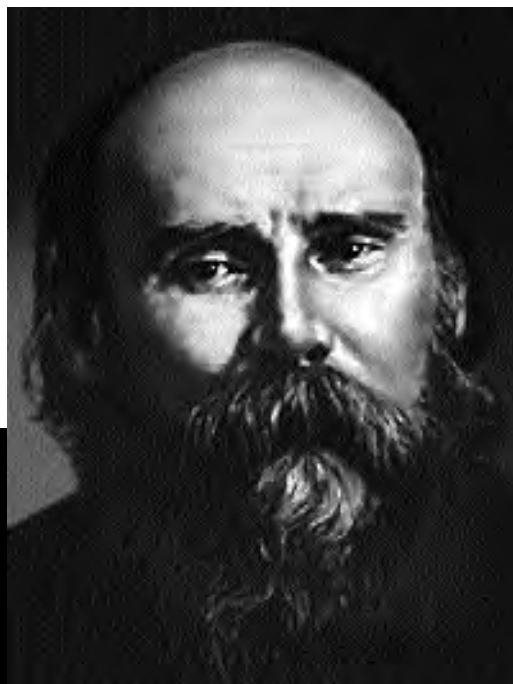
Что ж ты не душишь меня,
Медлишь напрасно?
Может быть. Судного дня
Ждешь ты, о друг мой несчастный?

Горек и страшен плод
Нашей недолгой любви.
Песня — что бритва. Весь рот
От этих песен в крови.

Апрель 1920

Грузия

НИКОЛАЙ
АЛЕКСЕЕВИЧ
КЛЮЕВ 1887 — 1937



ПОЭТ

Наружный я и зол и грешен,
Неосязаемый — пречист,
Мной мрак полуночи кромешен,
И от меня закат лучист.

Я смехом солнечным младенца
Пустыню жизни оживлю
И жажду душ из чаши сердца
Вином певучим утолю.

Так на рассвете вдохновенья
В слепом безумье грезил я,
И вот предтечею забвенья
Шипит могильная змея.

Рыдает колокол усопший
Над прахом выветренных плит,
И на кресте венки поблекший
Улыбкой солнцу золотит.

1908 или 1909

ПОДДОННЫЙ ПСАЛОМ

Что напишу и что реку, о господи!
Как лист осиновый все писания,
Все книги и начертания:
Нет слова неприточного,
По звуку неложного, непорочного;
Тяжелы душе писанья видимые,
И железо живет в буквах библий!

О душа моя — чудище поддонное,
Стоглавое, многохвостое, тысячепудовое,
Прозри и виждь: свет брезжит!
Раскрылась лилия, что шире неба,
И колесница Зари Прощения
Гремит по камням небесным!
О ясли рождества моего,
Теплая зыбка младенчества,
Ясная келья отрочества,
Дуб, юность мою осеняющий,
Дом крепкий, пространный и убранный,
Училище красоты простой

И слова воздушного —
 Как табун белых коней в тумане.
 О родина моя земная, Русь буреприимная!
 Ты прими поклон мой вечный, родимая,
 Свечу мою, бисер слов любви неподкупной,
 Как гора необхватной,
 Свежительной и мягкой,
 Как хвойные омуты кедрового моря!
 Вижу тебя не женой, одетой в солнце,
 Не схимницей, возлюбившей гроб и шорохи
 часов безмолвия.
 Но бабой-хозяйкой, домовитой и яснозубой,
 С бедрами как суслон овсяный,
 С льняным ароматом от одежды...
 Тебе только тридцать три года —
 Возраст Христов лебединый,
 Возраст чайки озерной,
 Век березы, полной ярого, сладкого сока!..
 Твоя изба рудо-желта,
 Крепко срублена, смольностенна,
 С духом семги и меда от печи,
 С балагуром-котом на лежанке
 И с парчовою сказкой за пряжей.
 Двор твой светл и скотинушкой тучен,
 Как холстами укладка невесты;
 У коров сытно-мерная жвачка,
 Липки сахарно-белы удои,
 Шерсть в черед с роговицей линяет,
 А в глазах человеческий разум;
 Тишиною вспоенные овцы
 Шелковистее ветра лесного;
 Сыты кони овсяной молитвой
 И подкованы веры железом;
 Ель Покоя жилью осеняет,
 А в ветвях ее Сирии гнездится:
 Учит тайнам глубинным хозяйку,
 Как взвесить нежных красок опару,
 Дрожжи звуков всевышних не сквасить,
 Чтобы выпечь животные хлебы,
 Пищу жизни, вселенское брашно...

Побывал я под чудною елью
 И отведал животного хлеба,
 Видел горницу с полкой божничной,
 Где лежат два ключа золотые:
 Первый ключ от Могущества Двери,
 А другой от Ворот Воскрешенья...
 Боже, сколько алчущих скрипа петель,
 Взмаха створов дверных и воротных,
 Миллионы веков у порога,
 Как туманов полки над поморьем,
 Как за полночью лед ледовитый!..

Есть моря черноводнее вара,
 Липче смол и трескового клея
 И недвижней стопы Саваофа:
 От земли, словно искра из горна,

Как с болот цвет тресты пуховойной,
 Возлетает душевное тело,
 Чтоб низринуться в черные воды —
 В те моря без теченья и ряби;
 Бьется тело воздушное в черни,
 Словно в ивовой верше лососка;
 По борьбе же и смертном биеньи
 От души лоскутами спадает.
 Дух же — светлую рыбу чешуйку,
 Паутинку луча золотого —
 Держит вар безмаячного моря:
 Под пятой невесомой не гнется
 И блуждает он, сушей болея...
 Но едва материк долгожданный,
 Как слеза за ресницей, забрезжит,
 Дух становится сохлым скелетом,
 Хрупче мела, трухлявее трута,
 С серым коршуном-страхом в глазницах,
 Смерть вторую нежданно вкушая.

Боже, сколько умерших миров,
 Безымянных вселенских гробов!
 Аз Бог Ведаю Глагол Добра —
 Пять знаков чище серебра;
 За ними вслед: Есть Жизнь Земли —
 Три буквы — с золотом корабли,
 И напоследки знак иита —
 Змея без жала и хвоста...
 О, боже сладостный, ужель я в малый миг
 Родимой речи таинство постиг,
 Прозрел, что в языке поруганном моем
 Живет Синайский глас и вышний трубный
 гром,
 Что песню мужика «Во зеленых лузях»
 Создать понудил звук и тайнозренья страх?!

По Морю морей плывут корабли с золотом:
 Они причалят к пристани того, кто братом
 зовет Сущего,
 Кто, претерпев телом своим страдание,
 Всё телесное спасет от гибели
 И явится Спасителем мира.

Приложите ко мне, братья,
 К язвам рук моих и ног:
 Боль духовного зачатья
 Рождеством я перемог!

Он родился — цветик алый,
 Долгочаемый младень:
 Серый камень, сук опалый
 Залазурились, как день.

Снова голубь Иорданский
 Над землю воспарил:
 В зыбке липовой крестьянской
 Сын спасенья опочил.

Бельте, девушки, холстины,
Печь топите для ковриг:
Легче отблеска лучины
К нам слетит Архистратиг.

Пир мужицкий свят и мирен
В хлебном Спасовом раю,
Запоет на ели Сирин:
Баю-баюшки-баю.

От звезды до малой рыбки
Всё возжаждет ярых крыл,
И на скрип вселенской зыбки
Выйдут деды из могил.

Станет радуга лампадой,
Море — складнем золотым,
Горн потухнувшего ада —
Полям ораным мирским.

По тому ли хлебоборью
Мы, как изморозь весной,
Канем в Спасово поморье
Пестрядинною волной.
1916

Маяковскому грезится гудок над Зимним,
А мне — журавлиный перелет и кот
на лежанке.
Брат мой несчастный, будь гостеприимным:
За окном лесные сумерки, совиные
зрянки!

Тебе ненавистна моя рубаха,
Распутинские сапоги с набором, —
В них жаворонки и грусть монаха
О белых птицах над морским простором.

В каблуке в моем — терем Кашеев,
Соловей-разбойник поныне, —
Проедет ли Маркони, Менделеев,
Всяк оставит свой мозг на тыне.

Всякий станет песней в ночевке,
Под свист костра, над излучиной сивой;
Заблудиться в моей поддевке
«Изобразительным искусствам» не диво.

В ней двенадцать швов, как в году
високосном,
Солноповороты, голубые пролетья,
На опушке по сафьяновым соснам
Прыгают дятлы и белки — столетья.

Иглокожим, головоног им претят смоль
и черника,
Тетеревиные токи в дремучих строчках.

Свете тихий от народного лика
Опочил на моих запятых и точках.

Простой, как мычание, и облаком
в штанах казинетовых
Не станет Россия — так вещает Изба.
От мереж осетровых и кетовых
Всплески рифм и стихов ворожба.

Песнотворцу ль радеть о кранах подъемных,
Прикармливать воронов — стоны молота?
Только в думах поддонных, в сердечных
домнах
Выплавится жизни багряное золото.
<1919>

ИЗ ПОЭМЫ «Плач о Сергее Есенине»

Мы свое отбояли до срока —
Журавли, застигнутые вьюгой.
Нам в отлет на родине далекой
Снежный бор звенит своей кольчугой.

Помяни, чертушко, Есенина
Кутьей из углей да из омылок банных!
А в моей квашне пьяно вспенена
Опара для свадеб да игрищ багряных.

А у меня изба новая —
Полати с подзором, божница неугасимая,
Намел из подлавочья ярого слова я
Тебе, мой совенок, птаха моя любимая!

Пришел ты из Рязани платочком бухарским,
Не стиранным, не полосканным, не мыленным,
Звал мою пазуху улусом татарским,
Зубы табунами, а бороду филином!

Лепил я твою душеньку, как гнездо касатка,
Слюной крепил мысли, слова слезинками,
Да погасла зарная свеченька, моя
лесная лампадка,
Ушел ты от меня разбойными тропинками!

Кручинушка была деду лесному,
Трепались по урочищам берестяные
седины,
Плакал дымом овинник, а прясла солому
Пускали по ветру, как пух лебединый.

Сядет матушка под оконницу
С долгой прялицей, с веретёнышком,
Со своей ли сиротской работушкой,
Запоет она с ниткой нарвоне
И тонехонько и тихохонько:
«Ты, гусыня белая,
Что сегодня делала?
Баю-бай, баю-бай,
Елка, челкой не качай!

Али ткала, али пряла,
Иль гусеныша купала?
Баю-бай, баю-бай,
Жучка, попусту не лай!
На гусеныше пушок,
Тега мальчик-кудряшок —
Баю-бай, баю-бай,
Спит в шубейке горностаи!
Спит березка за окном
Голубым купальским сном —
Баю-бай, баю-бай,
Сватал варежки шугай!
Сон березовый пригож,
На Сереженькин похож!
Баю-бай, баю-бай,
Как проснется невзначай!»

1926

* * *

Мне революция не мать, —
Подросток смуглый и вихрастый,
Что поговоркою горластой
Себя не может рассказать!
Вот почему Сезанн и Суслов
С индийской вязью теремов
Единорогом роют русло
Средь брынских гатей и лесов.
Навстречу Вологда и Вятка,
Детинцы Пскова, Костромы...
Гоген Рублеву не загадка,
Матисс — лишь рясно от каймы
Моржовой самоедской прялки...
Мы — щуры, нежити, русалки,
Глядим из лазов, дупел, тьмы
В чужую пестроту народов
И электрических восходов,
Как новь румяных корнеплодов,
Дождемся в маревах зимы!

Чу! Голос из железных губ!
Уселись чуйка и тулуп
С заморским гостем побалакать,
И лыковой ноздрею лапоть
Чихнул на доброе здоровье...
Напудрен нос у Парасковьи,
Вавилу молодит Оксфорд.
Ах, кто же в свято-русском тверд —
В подблюдной песне, алконосте?!
Молчат могилы на погосте
И тучи вечные молчат. —
Лишь ты смеешься на закат,

Вихраст и смугло-золотист,
Неисправимый коммунист,
Осьмнадцатой весной вспоенный,
«Вставай, проклятьем заклеименный»,
Тебе как бабушке романс,
Что полюбил пастушку Ганс,
Ты ж — бороду мою, как знамя,
Бурлацкий сказ, плоты на Каме,
Где вещей Суслов и Сезанн
Глядятся радугой в туман
Новорожденных вод и поля...
Ах, чайка с Камы, милый Толя,
Мне революция не мать,
Когда б тебя не вспоминать!
1932

* * *

Стариком, в лохмотья одетым,
Притащусь к домовою ограде...
Я был когда-то поэтом,
Подайте на хлеб Христа ради!

Я скоротал все проселки,
Придорожные пни и камни...
У горничной в плоской наковле
Боязливо спрошу: «Куда мне?»

В углу шарахнутся трости
От моей обветренной палки,
И хихикнут на деда-гостя
С дорогой картины русалки.

За стеною Кто и Не знаю
Закинут невод в Чужое...
И вернусь я к нищему раю,
Где бог и древо печное.

Под смоковницей солодовой
Умолкну, как Русь, навеки...
В мое бездонное слово
Канут моря и реки.

Домовину оплачет баба,
Назовет кормильцем и ладою...
В листопад рябины и граба
Уныла дверь за оградой.

За дверью пустые сени,
Где бродит призрак костлявый,
Хозяин Сергей Есенин
Грустит под шарманку славы.

КРАСНЫЙ КОНЬ

Что вы верные, избранные!
 Я дождусь той поры-времецка:
 Рознить буду всяко семечко.
 Я от чистых не укроюся,
 Над царями царь откроюся
 Завладаю я престолами,
 И короною с державою...
 Все цари-власти мне поклонятся,
 Енералы все изгонятся.
Из песен олонецких скопцов.

В Соловках, на стене соборных сеней изображены страсти: пригорок дерновый, такой русский, с одуванчиком на услоне, с голубиным родимым небом напрямки, а по середине Крестное древо — дубовое, тяжкое: кругляш ушел в преисподние земли, а потесь — до зенита голубинога.

И повешан на древе том человек, мужик ребрастый; длани в гвоздиных трещинах, и рот замком задорожным, англицким заперт. Полеву от древа барыня в скруте похабной ручкой распятому делает, а поправу генерал на жеребце тысячном топчется, саблю с копием на взлете держит. И конский храп на всю Россию...

Старичек с Онеги-города, помню, стоял, припадал ко древу: себя узнал в Страстях, Россию, русский народ опознал в пригвожденном с кровавыми ручейками на дланях. А барыня похабая — буржуазия, образованность наша вонючая. Конный енерал ржаную душеньку копием прободеть норовит — это послед блудницы на звере багряном. Царское село, царский пузырь тресковый, — что ни проглотит — все зубы не сыты. Железо, это Петровское, Санкт-Петербурхское.

«Дедушка, — спрашиваю, — воскреснет народ-то, замок-то губы не будет у него жалить? Запретное, крестное слово скажется?»

Старичок из Онеги-города, помню, все шепотком втишок, размотал клубок свой слезный, что в горле, со времен Рюрика, у русского человека стоит. «Воскреснет, — говорит, — ягодка! Уж Печать ломается, стража пужается, камение распадается... От Коневой головы каменной вздыбится Красный конь на смертное страженье с Черным жеребцом. Лягнет Конь шлюху в блудное место, енерала булатного сверзит, а крестцами гвозди подножные вздымет... Сойдет с древа Всемирное Слово во услышание всем концам земным»...

Христос Воскресе! Христос Воскресе! Христос Воскресе!

Нищие, голодные, мученики, кандалники вековечные, серая, убойная скотина, невежи сиволапые, бабушки многослезные, многодумные, старички онежские, вещие, — вся хвойная, пудожская мужицкая сила — стекайтесь на великий, красный пир воскресения!

Ныне сошло со креста Всемирное слово. Восколыбнулась вселенная — Русь распятая, Русь огненная, Русь самоцветная, Русь — пропадай голова, соколиная, упевная, валдайская!

Эх, ты, сердце наше — красный конь,
 У тебя подковы — солнце с месяцем,
 Грива-масть — бурливое Онегушко, и
 Скок — от Сарина Носа к Арарат горе,
 В ухе Тур-земля с теплой Индией,
 Очи — сполохи беломорские, —
 Ты лети-скачи, не прядай назад: —
 Позади кресты, кровь гвоздиная,
 Впереди — Земля лебединая.

1919

ОГНЕННАЯ ГРАМОТА

Я — Разум Огненный, который был, есть и будет во-веки.

Русскому народу — первенцу из племен земных, возлюбленному и истинному — о мудрости и знании радоваться.

Вот беру ветры с четырех концов земли на ладонь мою, четыре луча жизни, четыре пылающих горы, четыре орла пламенных, и дую на ладонь мою, да устремятся ветры, лучи, горы и орлы в сердце твое, в кровь твою, и в кости твои — о, русский народ!

И познаешь ты то, что должен познать.

Тысячелетия Я берег тебя, выращивал, как виноградную лозу в саду Моем, пестовал, как мать дитя свое, питая молоком крепости и терпения. И вот ныне день твоего совершеннолетия.

Ты уже не младенец, а муж возрастный.

Ноги твои, как дикий камень, и о грудь твою разбиваются волны угнетения.

Лицо твое подобно солнцу, блистающему в силе своей, и от голоса твоего бежит Неправда.

Руки твои сдвинули горы, и материки потряслись от движения локтей твоих.

Борода твоя, как ураган, как потоп, сокрушающий темничные стены и разбивающий в прах престолы царствующих.

«Кто подобен народу русскому» — дивятся страны дальние, и отягощенные оковами племена протягивают к тебе руки, как к Богу и искупителю своему.

Всем ты прекрасен, всем взыскан, всем препрославлен.

Но одно преткновение Я нашел в тебе:

Ты слеп на правый глаз свой.

Когда Я становлюсь по правую руку твою, — ты уклоняешься налево, и когда по левую — ты устремляешься вправо.

Поворачиваешься задом к Солнцу Разума и уязвленный незнанием, лягаешься, как лось, раненый в крестец, как конь, взбесившийся от зубов волчьих. И от ударов пяты твоей не высыхает кровь на земле.

Я посылаю к тебе Солнечных посланцев, красных пророков, юношей с огненным сердцем и мужей дерзающих, уста которых — меч поражающий. Но когда попадают они в круг темного глаза твоего, ты, как горелую пеньку, разрываешь правду, совесть и милосердие свои.

Тогда семь демонов свивают из сердца твоего гнездо себе и из мыслей твоих смрадное логовище.

Имена же демонов: *незнание, рабство, убийство, предательство, самоунижение, жадность и невежество.*

И, когда семь Ужасов, по темноте своей, завладевают духом твоим, тогда ты из пылающей горы становишься комом грязи, из орла — червем, из светлого луча — копотью, чернее котла смолокура.

Ты попираешь ногами кровь мучеников, из злодея делаешь властителя, и, как ошпаренный пес, лижешь руки своим палачам и угнетателям.

Продаешь за глоток водки свои леса и земли обманщикам, выбиваешь последний зуб у престарелой матери своей и отцу, вскормившему тебя, с мясом вырываешь бороду... Забеременела вселенная Зверем тысячеглавым. Вдоль и поперек прошел меч.

Чьи это раздирающие крики, которые потрясают горы?

Это — жалобы молодых жен и рыдания матерей.

Два всадника, закутанные в саваны, проносятся через села и города.

Один обглоданный, как скелет, гложет кусок нечистого животного, у другого вместо сердца — черная язва, и волчьи стаи с воем бегут за ним.

И нет пощады отцам ради детей.

Горе, горе! Кровь разливается; она окружает землю красным поясом!

Какие эти жернова, которые вращаются, не переставая, и что размалывают они?

Русский народ! Прочисти уши свои и расширь сердце свое для слов Огненной Грамоты!

Жернова — это законы царей, вельмож и золотовладельцев, и то, что размалывают они, — это мясо и кости человеческие.

Хочешь ли ты, сын мой, попасть под страшный, убийственный жернов? Хочешь ли ты, чтобы шею твою терзал, наглухо заклепанный, железный ошейник раба, чтобы правая рука твоя обвила цепями левую, а левая обвила ими правую? И чтобы во власти злых видений ты так запутался в оковах, что все тело твое было бы покрыто и сжато ими, чтобы звенья каторжной цепи прилипли к твоему телу, подобно кипящему свинцу, и более не отпадали?

Если ты веришь тьме — иди во тьму!

Вот поднялись на тебя все порабитители, все Каины и убийцы, какие есть на земле. И они сотрут имя твое, и будешь ты, как грязь, попираемая на площади. И даже паршивый пес должен будет нагнуть морду свою, чтобы увидеть тебя.

И там, где была Россия — земля родимая, колыбельная, будут холмы из пепла, пустое, горелое место, политое твоей кровью.

О, русский народ! О, дитя мое!

Прекраснейший из сынов человеческих!

Я — Разум Огненный, который был, есть и будет во-веки, простираю руки мои, на ладонях своих неся дары многоценные.

В правой руке моей *пластырь знания* — наложи его на темный глаз твой, и в левой руке моей *бальзам просвещения* — помажь им бельмо свое!

Никогда небо не будет так лучезарно, и земля так зелена и плодородна, как в час прозрения всенародного. И сойдет на русскую землю Жена, облеченная в солнце, на челе ее начертано имя — *наука*, и воскрылия одежд ее — *книга горящая*. И, увидя себя в свете Великой Книги, ты скажешь:

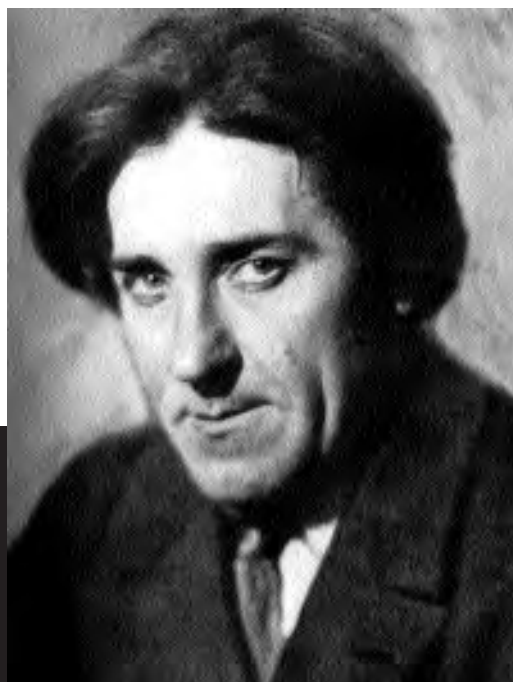
«Я не знал ни себя, ни других, я не знал, что такое Человек!

«Теперь я знаю».

И полюбишь ты себя во всех народах, и будешь счастлив служить им. И медведь будет пастись вместе с телицей, и пчелиный рой поселится в бороде старца. Мед истечет из камня, и житный колос станет рощей насыщающей.

Да будет так! Да совершится!

СЕРГЕЙ
АНТОНОВИЧ
КЛЫЧКОВ 1889 — 1940



Как не петь и не молиться,
Если все поет вокруг —
Лес и луг, ручьи и птицы,
Если облак светлицей
Улыбается, как друг!..

Друг прекрасный, облик милый,
Вестник радости земной!..
В жизни бедной и унылой
Всюду образ белокрылый
Тихо веет предо мной!..

Пусть тебя я и не встретил
И не встречу на земле —
Сердцем радостен и светел,
Я пою, как ранний петел,
В одиночестве и мгле...

В мгле холодной, как могила,
Изнемог бы я от слез! —

Но да льется голос милый
Моей родины унылой
В шуме ласковом берез...

Не грустить и не молиться
И не петь я не могу.
Я на дне души-слезницы
Тихий свет ее зеницы,
Словно тайну, берегу!
<1914, 1929>

Родился я и жил поэтом,
А жизнь поэта — страх и боль, —
Любовь и боль, но и не в этом
Поэзии и жизни соль...

Пройдет всё это и — в сторонку..
Но вот уж мне за тридцать лет —
Под кровлей новый голос, звонкий,
Такой же, как и я, — поэт —

Тепло укрытый и одетый,
Немного неуклюж, раскос,
И столько в нем разлито света
И светлых беспричинных слез!

Свещец и зыбка, и чрезмерный
Горластый, непосильный плач —
Залог единственный и верный
Тревог, удач и неудач.

И милы желтые пеленки,
Баюканье и звонкий крик:
В них, как и в рукописи тонкой,
Заложена новая жизни лик.

<1922>

О, если бы вы знали слово
От вышины и глубины,
Вы не коснулись бы покровов
Лесной волшебницы — Дубны...

Не смяли б плечи перекатов
И груди влажных берегов,
Где плыл закат, багрян и матов,
Под звон охотничьих рогов!

Где сдревле сом стерег на плесе,
Скрутивши длинным усом, смерть,
А золотые бивни лося
Века поддерживали твердь...

О, если бы вы знали слово,
Что под луной хранят в ночи
От древности седые совы,
От века мудрые сычи...

<1929>

Пока из слов не пышет пламя
И кровь не рвется на дыбы,
Я меж бездельем и делами
Брожу, как мученик судьбы!..

Не веселит тогда веселье,
И дело валится из рук,
И только слышен еле-еле
Мне сердца дремлющего стук!..

Потянутся лихие годы
В глухой и безголосой мгле,
Как дым, в осеннюю погоду
Прибитый дождиком к земле!..

И в безглагольности суровой,
В бессловной сердца тишине
Так радостно подумать мне,
Что этот мир пошел от слова...

<1929>

Знал мой дед такое слово,
Правда, это было встарь,
Жизнь начать с ним можно снова,
Словно трепанный букварь!

Дед ушел с волшебным словом,
Не простившись, на тот свет,
И со внуком непутевым
Приключилось много бед...

Если б слово дед оставил,
Много промахов, грехов
Я избег бы и исправил,
Но... не трогал бы стихов!

Дорожу я каждой строчкой,
Каждой рифмой и стопой,
Словно радостной отсрочкой
У волшебницы слепой!

Часто к дому подступая,
Слыша рифмы воркотню,
Смерть слепая и скупая
Сонно валится к плетню!

По соседству с злой колдуньей,
В блеске призрачном косы,
Я спешу у полнолуния
Скрасть короткие часы, —

Под луной золотоокой,
Проплывающей в тиши,
Перелить в тугую строку
Страх и боль моей души!

Счастье, радость и страданье,
Чуя близко ночь и тьму,
Я кладу, как подаянье,
Смерти в нищую суму...

Видно, всё же я по крови
В малой доле волшебства
С силой дедовскою в слове
Связан узами родства...

И пускай мне выйти не в чем,
Пусть темно в моем углу,
Всё ж пою я сердцем певчим
Жизни славу и хвалу!

<1929>

ЛЫСАЯ ГОРА

Сказано: а душу можно ль рассказать? Не поэтому ли Пушкин истину назвал «низкой», а Тютчев изреченную мысль — ложью: а душу можно ль рассказать?! Отсюда — вечное двоякое установление творческой души в мире — «двойное бытие», и под ногами, стоящими на материке, шевелится «родовой», довременный хаос — человеческая душа, опаленная жаждой творческой, как бы еще не извела первых дней творения — отделения света от тьмы.

Истины нет, есть одна большая обобщающая ложь, «обман возвышающий», и однако ни в одной сфере человеческого бытия нет такой жадной погони, жестокого соревнования, зависти и восторга. От лжи бесчеловечной и обольщающей убежал Толстой, проклявши безжалостную, прекрасную богиню, с улыбкой равной встречающую и жениха, и искупительные жертвы, ибо витает над всеми равно ее чудесная птица, у которой два крыла — радость нечаянная и отчаяние безысходное: а душу можно ль рассказать?! Проистекающая отсюда война между словом и его внутренним обозначением — извечна, и раньше всех мук человек познал муки творчества.

В наше время эта обостренность — титл, стоящий между мыслью, чувством и их словесным знаком, — особенно опустошительна. Двойственность бытия художника из трагедии обратилась в профессию, извечный фатум души — в пустое место, а творчество — в статистику и регистр более или менее удачных методов, подходов, приемов и ухищрений, подчас забавных и остроумных, но больше грустных и безнадежных; пусть каждый вспомнит, сколько внимания, и упорного внимания, у нас уделяется синтаксису по каждому самому незначительному событию в искусстве — прохватит жуть до костей. Только ведь примелькались глаза у всех нас, а то, если так на минутку отрешиться от наших правил и канонов и как бы самому себе зайти за спину и украдкой осмотреться вокруг, — такая чудовищная смесь, тарабарщина и разноголосица царят в наши дни в искусстве. И едва ли это разнообразие и пестрота — от богатства, от избытка творческих сил, уверенности в них. Ведь от того, что курица пестра, не значит, что она кладет золотые яйца. И у волка шерсть пестра, да не греет. Случайность группировок, формальная и подчас шкурническая спайка так наз(ываемых) литературных школ и направлений не есть еще Sturm und Drang, а апашеская круговая порука «стоять за своих», во что бы то ни стало «выручать» — манера далеко не рыцарей «без страха и упрека», а больше отошедшей в предание московской «стенки». Наши литературные бои — бои стенковые. В этих сражениях развилась и упрочилась порода поэтов, которую можно назвать полукровкой — вроде тех, которые в «стенке», на случай, если «сдаст наша», в кармане кистень хоронили, — сегодня он горло дерет и с ножом лезет, но Бог ведает, что ему взбрдет в голову завтра, когда в «стенке» могут произойти новые неожиданные комбинации. В самом деле: за последнее время на наших глазах (кто не слеп) литературные направления выростали и гибли с невероятной быстротой и в настоящее время не найдешь почти ни одной литературной группы, в которой не происходило бы внутренне-го разложения, и редок поэт, у которого не было бы длинного «послужного списка», выданного из разных поэтических рот и эскадронов. Уже одна эта поспешность литературных манифестаций, быстрая смена их знамен и какая-то ненормальная, неспокойная суетливость — сегодня здесь, а завтра там — поэтов и художников не есть ли прочное свидетельство эфемерности поэтических исканий нашего времени. Больше того: искания *только* формы завели нас в тупик — к полному афоризму и к какой-то действительно сказочной легкости достижений в области формы: совершенно напрасно так старательно из-за поэтов по-гусиному вытянуты шеи критиков и знатоков — ничего путного из этого дела не выйдет — мы не нашли, а существенно потеряли, ибо дорого стоили нам эта всеобщая мобилизация бессмыслицы и крестовый поход против человеческого нутра и простого здравого смысла. Внутренняя пустота и опустошенность и породили такое отношение «засуча рукава» к тому, чем жило и всегда будет жить искусство, и заставила уйти с головой и потрохами в так наз(ываемое) мастерство, само по себе необходимое и должное, как одно из производных искусства — поэт в наше время прежде всего мастер (немастеров сейчас ведь

нет!), искусник, а мастер и искусник не всегда еще поэт, подобно тому, как хороший поэт не всегда еще хороший мастер и изощренный искусник. Вся нынешняя поэтическая молодежь — сплошь искусники, причем каждый «искусен» по тому канону, какой существует в «стенке». Насколько это скверно и безотрадно, могут не понимать только одни критики, извека любящие географическое распределение поэтов и писателей. Страшнее всего то, что эта болезнь нарочитой бессмыслицы, увязанной подчас в хитрую и пеструю словесную одежду, не только у нас в столице, но и в самой глухой провинции: милые и талантливые люди предпочитают ходить кверху ногами. Есенинские башкиры и киргизы-имажинисты — не одно хвастовство*. Итак: каковы же наши итоги? У нас есть наука о стихе; мы знаем (некоторые даже сверх меры), как надо хорошо и занятно писать повести и рассказы, наши головы забиты различными теориями и методами куда плотнее, чем сарай сеном. Однако хороших стихов давно не пишет даже Брюсов, который «все знает», а проза переживает еще такой период организации (направленство и тут сделало свое дело), о котором еще ничего достоверного сказать не приходится. Форма стиха! О, тут мы потрудились! От полюса до полюса! Начиная с «символизма» Белого и кончая Жирмунским — это ведь путь, и каждый захудалый поэт сдаст тут на «пятерку». Но ведь все эти технические тонкости, приемы и приемы, алгебра и геометрия — только последующий факт творчества для каждого художника в отдельности (так, по крайней мере, было и так на самом деле есть и должно быть), а не его красный угол. Для огромного же большинства все эти теории, приемы и подходы стали чудовищным транспарантом. Согласны, что транспарант дельный, академичный, что по этому транспаранту уже никто не умеет писать плохо (ибо, очевидно, скоро будут учиться писать плохо), но тем не менее хороших книг у нас очень мало — в тяжкое время живем: и будто — да и словно — нет, туда — неведомо куда, затем — неведомо зачем! В самом деле, искали, шумели, тужились и в результате... В результате (который раз) мы снова спрашиваем по-пилатски: читатель, что есть истина?**. Конечно, читатель ничего не отвечает, и за него пытается ответить сам поэт. Ответ следует приятный: выразительность. Но ведь это совсем не обязательный ответ. Почему выразительность и только выразительность? Ведь последнее открытие — новый «трамплин песен» — не в выразительности, присущей очень многим поэтам, а в новой интерпретации понятия простоты, в наиновой методологии творчества. Выразительность Пастернака так велика, что, по Асееву, как-то все меркнет: читаешь Пушкина и краснеешь за него, смотреть ни на что не хочется, ибо механизм, метод — самоновейший и синтаксис — с иголки. «Читатель, — убеждает Асеев, — бойся легкости восприятия. Помни, что чем меньше ты понимаешь поэта, тем лучше и полезнее для тебя, поймешь потом, после долгих и мучительных усилий и мозговой натуги». Выходит так, что простота-то куда хуже воровства, ибо нет в ней ни на каплю простой мудрости, на которую, сказано, «простоты на свете довольно». Ведь легкость восприятия и простота куда не одно и то же, подобно тому, как трудность и затрудненность, о которой говорит Асеев, еще далеко не мудрость и не умудренность. Конечно, говоря о простоте, не следует ее смешивать с простоватостью — ее обезьяной. Есть обезьяна и у глубины и сложности — нарочитая затрудненность, синтаксическая головоломка и китайская азбука новых методологий. Толстой говорит о философии, что она есть средство выражать самые простейшие мысли самым труднейшим способом. Вот, в конце концов, и поэзия нашего времени в декларативной статье Асеева о Пастернаке обращается в такое же средство. В книге «Сестра моя жизнь» рассказываются самопростейшие вещи, и сущности, никаких глубин в ней нет, а «Занятия философией» (отдел книги) как раз посвящены именно той философии, о которой говорил Толстой. Вот, например, как новый рифмованный философ определяет творчество:

Разметав отвороты рубашки,
Волосато, как торс у Бетховена,
Накрывает ладонью, как шашки,
Сон и совесть, и ночь, и любовь оно.

* Относительно Есенина-поэта и Есенина-имажиниста необходимы два совершенно отдельных разговора.

** Асеев Н. Письма о русской поэзии // Красная новь. Или: Третьяков С. Трибуна Лефа // Леф. № 3.

И какую-то черную доведь
 И с тоскою какою-то бешеной
 К преставлению света готовит
 Конноборцем над пешками пешими.
 А в саду, где из погреба со льду
 Звезды благоуханно разохались,
 Соловьем над лозою Изольды
 Захлебнулась Тристанова захолодь.
 И сады, и пруды, и ограды,
 И кипящее белыми воплями
 Мирозданье — лишь страсти разряды,
 Человеческим сердцем накопленной.

Стихи для сверхзнатоков. Никакой лопатой тут не докопаешься до смысла. Нет слов, нет ничего невозможного, можно все объяснить, объяснят и это стихотворение, — ибо теперь при каждой литературной ложе имеется на этот случай свой великий комментатор и трубач (в деревне таких называют «трепачами») — язык у него устроен таким образом, что из выеденного яйца через секунду можно получить вкусную конфетку. Чуднее всего то, что делается это часто совершенно искренно и людьми посторонними — с самой святой убежденностью: один поэт — и хороший сам поэт — говорил мне: это святая книга! Возьмем из этих «святцев» еще одно стихотворение. Сами, например, посудите:

Спелой грушею в бурю слететь
 Об одном безраздельном листе,
 Как он предан — расстался с суком —
 Сумасброд — задохнется в сухом!
 Спелой грушею ветра косей.
 Как он предан — меня не затреплет,
 Оглянись: отгремела в красе,
 Отпылала, осыпалась, — в пепле.
 Нашу родину буря сожгла.
 Узнаешь ли гнездо свое, птенчик?
 О, мой лист, ты пугливей щегла.
 Что ты бьешься, о шелк мой застенчивый?
 О не бейся, приросшая песнь.
 И куда порываться еще нам?
 Ах, наречье смертельное здесь
 Невдомек содроганью сращенному.

Это стихотворение носит название «Определение души». Мудрая есть в Тверской губернии скороговорка: «Не то хорошо, что хорошо, а то хорошо, что нехорошо, да хорошо». Отсюда: один молитвенно — «святая книга», другой — глаза вылупит и так и ходит целый день, пугая трамвай. Лично нам кажется, что лучше всего это «определение души» совсем не читать, ибо, если воспользоваться наказаниями Асеева, то после долгих усилий и случайных ассоциаций вспомнишь чудесные строки Лермонтова, которые лучше всего и прочесть как заклинательную молитву против наваждения словесных бесов:

Листок оторвался от ветки родимой.

Самого главного тут нет — нет именно никакой души, есть пар словесный, «приросшая» к затылку заковырка. Действительно, надо быть талантливым человеком и в сорочке родиться, чтобы до такой степени ничего не сказать, а если и сказать, так — плохо, и заставить, однако, критиков развести лбы, как мехи на гармонии, а читателя окончательно ошарашить, перевернуть вниз затылком и выбить последние крохи здравого смысла, да не только здравого, а просто смысла, Асеев восклицает патетично: «И всем скулящим о простоте гения хочется указать на эту проскваживающую через время простоту пастернаковского метода». Да уж, действительно, чего же проще! Проще тещи! Просто, к сожалению, непонятно. Непонятно не потому вовсе, что критика современников слепая и близорукая старуха (слепота не видит, видит ли что ослепленность?), про-

сто непонятно — ни на этом, ни на том свете. Действительно ведь заскулишь и затоскуешь. Да и сам Пастернак в тайниках где-то тоже ведь тоскует! Вот когда кончатся эти «занятия философией» и «гремящие мигрени», взгляните хотя бы в эти пять строк:

Я от тебя не утаю —
Ты прячешь губы в снег жасмина,
Я чую на моих тот снег —
Он тает на моих во сне.
Куда мне радость деть мою?..

Устал человек сам, измучился до мигрени под своей картонной ношей, вспомнил, может, о «понятном» детстве, откуда льется волшебный голосок золотых рыбок:

Ах, милый друг, не утаю,
Что я тебя люблю,
Люблю как вольную струю,
Люблю как жизнь мою...

Вспомнил, и рассыпался весь изощренный бред действительной живой и наполненной чувством строкой:

Куда мне радость деть мою?

А эпитафия! Как хорошо прочесть перед бессмысленными стихами о девочке, величиною «с сад»:

Ночевала тучка золотая
На груди утеса великана!

К чему это, сам Бог не знает. Верно, так — «с бухты-барахты», — тем не менее и за это спасибо.

Спрашивается: для чего же и почему пишутся декларации о такой икотной книге? Пишутся правильно. Ибо это, пожалуй, единственный «трамплин», оставшийся в целости в обширном гимнастическом зале футуризма. Ведь уж больше совсем не с чего прыгать. Маяковский? Но ведь кто не видит, с каким сарказмом он хвалит Крученых по инерции, по старой привычке и по контракту, которому давно истекли все дни и сроки. Да и сам-то он чуть ли не третий год проживает по старому паспорту футуриста совершенно без всяких оснований, давно бы уж пора выправить «трудовую книжку» сатирика из «Известий» и соревнователя Демьяна Бедного. Остальные хоть и держатся футуристической старинки, но совсем как и раньше — слабо и бесцветно. Правильно подперся Асеев под Пастернака — подпираться больше не подо что. Беда вся в том, что выше носа не прыгнешь, и скверно прыгать с картонного трамплина: в результате от новой футуристической декларации получился полный и безусловный «нос».

Итак, спросим и мы: что же, однако, истина?

Едва ли можно ответить на этот вопрос в таком регламентарном духе, как это пытаются сделать Асеев. Все будет приблизительно и афористично, а для наших логиков, эрудитов и ловкачей — неубедительно. Мы бы сказали все-таки, что истина — просто-таки, как составное из множества элементов (существенных и несущественных), теряющих каждый раз характер неперенности и обязательности.

Рассмотрим некоторые из них, как они представляются нам в аспекте сегодняшнего поэтического дня.

1. Новизна и трафарет: один старый мудрец говорил о новизне в искусстве, что не все новое хорошо в искусстве только потому, что оно ново, но зато все старое хорошее всегда ново. Вот в этом смысле новизны вечной, от века, но разнообразной и по векам цветной, поэт, конечно, должен быть нов. Не должен быть нов только «во что бы то ни стало». Подчас иному поэту, талантливому и даровитому, совсем сказать нечего, ибо внутренняя опустошенность все же сильнее таланта; вместо того, чтобы помолчать, ожидая часа возмущения воды, поэт выдумывает новую «методологию», рядится святошником в диковинные слова, за внешней скорлупой которых еще никакого живого зерна не созрело, выдумывает, легко сказать, «новую простоту». Поэтому-то в наше время редок поэт банальный и трафаретный. Трафарет — страшный жупел, которым, кажется, быка можно убить на месте. Тем не менее не в трафарете дело. По существу-то в языке трафаретов нет, и обогащение его никогда сухим филологиче-

ским путем не пойдет, и искусственное омоложение не искупит устарелости. Вот, например, характерный случай: всем известно, что, по Хлебникову, авиатор — «летун», однако все мы говорим «летчик». Летчик, в свою очередь, образовался от «полетчик» — слова, предложенного М.М. Пришвиным в одном из случайных собраний питерских писателей, где, между прочим, опять-таки случайно и невдомек кто-то спросил: как по-русски будет «авиатор». Буковка-то мала, а весу в ней сто пудов — одному человеку и не поднять. Слово — сказочная репа! Только наше страшное историческое эпигонство могло породить внешнекорневую филологию Хлебникова, жаргон Северянина, заушь и пр. В поэтическом языке старости нет. Все слова молоды, здесь вечно бьет ключ вечной юности. Каждое слово у каждого поэта живет по-разному — у иного оно старцем из пустыни выйдет, у того — старушкой с клюшкой сгорбится — по-разному на слово падает свет из творческих тайников, и все зависит от того, как слово брагуется с другим словом, как оно берется с другим словом за руку, чтоб войти в плавный и величавый словесный хоровод. Ведь в хороводе каждая девка красна, говорит народ. Потому-то все слова хороши — нет слов плохих и нет слов хороших. Что с того, что подчас слово рябое, косоногое — оно в хороводе сойдет, лишь бы только хоровод водился и на хороводном кругу запевал запевало; что с того, что в ряд станет старая старица — старый конь борозды не испортит. Вот почему Пушкин и обмолвился как-то: из мелкой сволочи вербую рать! Потому-то и нельзя так подойти вдруг и вытащить за руку: смотрите, мол, какая же она рябая — дернуть две-три цитаты с боков и из середины и восторгаться новизною слова или образа или хулить и поносить за трафарет. Цельность поэтического произведения, хороводность слов и строк делает и самую удачную цитату неубедительной — недаром народ говорит: из песни слова топором не вырубешь. Таким образом, еще очень долгое время до конца дней поэты будут рифмовать кровь — любовь, потому что еще тысячи есть возможностей вдохнуть в это изношенное сочетание новый свет и новый звон. Трафарета нет, есть только вечное обновление словесной листвы в волшебном саду искусства, где один и тот же лист звенит на тысячи голосов, смотря по тому, как он сплетается с другим листом, впитывая — отдавая и беря, — меняясь голосами в общем шелесте стихотворной ветви. Каждый сильный поэт каждый раз убивает слово и для себя, и для других — весь жизненный сок и краску выпивая из него, как паук из мухи, но слово остается висеть заколдованным на паутине готового создавшегося поэтического образа до поры, пока в него не ударит луч воскрешающий — луч нового поэтического озарения, возвращающего ему еще более, может быть, прекрасную свежесть, молодость и силу, все дело не в затасканности этого слова, а в поэтической индивидуальности поэта, пользующегося им, в его искренности и глубине, в длине волны и ее напряжении, то есть в сумме опять-таки, в конечном счете — в его простоте.

2. Образ и искренность: в свое время — в очень недавнее время — говорили: образ хороший, но надуманный, а потому не подлинный и не прост. Теперь с этой стороны образ не расценивается — наоборот, надуманность, неестественность и непростота образа стали достоинством. Однажды я застал Есенина за такой работой: сидит человек на корточках и разбирает на полу бумажки. На бумажках написаны первые пришедшие в голову слова. Поэт жмурится, как кот на сметану, подбирает случайно попавшие под руку бумажки, и из случайных слов конструирует более или менее выигранный образ. Выходило подчас совсем недурно. Прodelывалось все это, может, в шутку и озорство, тем не менее для нашего времени эта шутка показательна: механизация нашей образной речи — явление, характерное не только для имажинистов. Образ перестал быть праздником в строке, нечаянным, чудесным и желанным. Образ на образ прет, давит и лезет почти у каждого поэта и беллетриста, и тем не менее не радует это глаза и слуха, ибо затеряно в этой толпе образов чувство меры, пропорции и простоты, потому что образ не рождается со звездой, а делается, стряпается по своей для каждого поэта манерке. Некогда все слова были образами. Хребет горы, который мы можем встретить в любой географии, не претендующей ни на какую образность, для дикаря, боящегося тени от облака, был образом ослепительной яркости. Со временем все слова стерлись, потеряли свою первобытную выпуклость и значимость, а искусство поэтической речи нашло чудесное средство каждый раз воскрешать эту выпуклость и яркость через взаимопомощь в слове. Эта взаимопомощь явля-

ется главным нервом образа; слово слову помогает, почему и должно в строчке стоять плечо в плечо, поддерживая историческую тяжелину человеческой речи.

3. Стиль, стилизация, имитация. Роден где-то обмолвился о стиле. Самый хороший стиль тот, который заставляет о себе забывать. В этом беспамятстве и забывчивости читателя и зрителя к стилю вся внутренняя природа стиля. Хороший стиль не выпирает, не бьет в нос, не перчит и не першит. У хорошего стиля ключа не найдешь, ибо хороший писатель так же пишет, как старовер поет — по крюкам! Стиль органичен с его творцом. Для громилы и тут, конечно, не будет запрета — вместо ключей есть отмычки, — но кто же его не различит, этого громилу? Он сорвется на первой строчке, зацепится воровской рукой за первую букву и получится самое злейшее злодейство в искусстве — стилизация. В наши дни хороших стилей почти нет: у нас много направлений, слишком много, а тут такое же отношение, как между полотном дороги и поездом, идущим по этому полотну. Много дорог, но по дорогам никакого движения, ибо у Пастернака, Асеева, Маяковского — разве стиль? Конечно, нет: направление и синтаксис. Выработка стиля у современного писателя идет в той же плоскости искания формы и только формы, тогда как стиль есть сложное составное из элементов самых разнообразных и противоположных. Материя слова, дающая внешние формы, и «дух» слова — ангел, стоящий за его плечами с мечом и с чашей, и здесь ведут свою исконную борьбу, взаимно покаяясь и покаяясь друг другу. Литургическое слияние духовного и плотского в слове, в пропорции, соответствующей данной творческой индивидуальности, и будет стилем. Такое соединение предполагает как бы две чаши весов, по сю и по ту сторону духа и тела, и некую меру, в чем скрыта главная тайна нахождения своего творческого лица, а наше время как раз именно мерой и весом в искусстве совершенно не отличается. Отсутствие этой маленькой тайны и ставит многих в необходимость подражать другим, а в худшем случае и самим себе, накладывая на перетянутую чашу формы гирю за гирей, прием за приемом, отчего творчество не становится несколько сильнее и стильнее, а только еще более запутаннее и грузней. Как, например, разделить различные колеры стилей у большинства имажинистов, страдающих в большинстве бешенством стиля? Дело, конечно, и тут вовсе не в кличках, не в том, что тот-то и тогда-то был футуристом или каким другим истом, дело все в том, что плохой поэт — плохой весовщик, что на глаз, может, и прикинет, сколько гора весит, но не скажет, сколько весит пылинка. А дело-то все не в горе, а в пылинке, ибо в искусстве иногда пылинка больше весит, чем самая большая гора в географии, а лев подчас слабее зайца. Увлечение тяжестями в наше время дало, с одной стороны, гиперболу Маяковского, по своей поэтической природе совершенно абсурдную и мертвую. Маяковского можно сравнить с молотилкой, приводимой в движение паровиком, сжирающим солому от выбитого ею зерна. С другой стороны, официальная пролетарская поэзия, включая Казина, у которого колос в руке с зерном невыбитым. Мы уже видели, чем кончил Маяковский, и нетрудно предположить и догадаться, чем кончат лучшие из поэтов пролетарских, если не захотят остаться навсегда стильными мумиями: будут искать вес пылинки, ибо тяжесть хоть и картонная, но все же тянет и голоса не дает. Спекуляция на стиле приходит к концу, ибо у пролетарских поэтов остается только одна длинная и однообразная дорога — имитация самих себя, а это худшее из участвий.

4. Ритм, метр, строфика, аформизм: может ли поэт не изучать метрики? Не сузит ли, не обеднит ли это незнание его творчества? Пожалуй — нет, пожалуй — да. В том случае, когда ритмика, метрика обращается в словесную тригонометрию, дающую ряд аксиомических формул, в которой необходимо сразу, как в оглобли, впрячься, чтобы покатить всю на готовой таратайке формы, — *нет*. Когда же наука о слове ничем не отличается от азбуки, даже необходимо *да*. Хорей от ямба поэт не отличать имеет вечное право — это его не делает невеждой. В нужный час необходимый размер, ритм придет сам без кокарды и без бляхи: рифма, говорит Пушкин, приведет форму. Недаром все так упирается в теперешних стихах, в которых поэты каждое слово за волосы тащат, зубы каждому слову считать лезут, а ведь слово, пришедшее и на поводу пришедшее с собой другое слово, как дареный конь. Цыган вон и из клячи рысака делает. Можно сказать больше, эрудиция в форме — чаще всего гибель. В поэзии очень важно многое не знать. (Поэзия должна быть немножко *глуловата*.) Подчас лучше не знать, чем знать, ибо само узнается (хотя и тут можно сказать, что талантливому поэту

все в пользу, бездарному — все во вред), ибо поэта зря блоха не укусит. (Тут и сыграла свою лихую роль наша современная удивительная ученость: от формы мы докатились до аформизма.) Почему у Маяковского усеченная строфика и строчки словно с отрезанными носами? От скуки, от скуки перед формой, от той скуки, которая бывает у заботливых и хлопотливых хозяек, которые каждый день для разнообразия в разные углы расставляют одну и ту же самую мебель. Это отвращение к форме, как у нездоровых людей бывает отвращение к женщине. Почему у Мариенгофа рифмуются согласные? Новая форма? Нет, застарелая глухота, немота и отсутствие чуткости к звуку.

5. Понятность и непонятность: мы отвыкли от понятной речи. Заумники, имажинисты, центрофужисты, футуристы и все остальные спецы по словесной бессмыслице непонятым языком пишут одни только стихи, но, когда им надо декларировать и объяснять, защищаться и доказывать правильность своих творческих методов, их поймет ребенок. Таким образом, теоретические размышления наших эрудитов — как крепкие заборы вокруг пустого места. В том-то вся и штука, что место-то огорожено пустое, хотя огорожка и добросовестна, а эту пустоту необходимо замаскировать и навести лаки на несуществующую картину. По тому-то самому без трудноватости и малопонятности сейчас редкий поэт обходится, потому что не о чем сказать просто и ясно — нечего и говорить о том, что трудность, в сущности, очень «легкая нажива». Гораздо легче сказать непонятно, чем ясно и просто, легче выдумать, состряпать закавыку, хотя бы удивительную и поражающую, чем воплотить в простой, живой, осязательный художественный образ человеческую мысль и чувство.

Характерно здесь привести одно ненапечатанное стихотворение Хлебникова, в котором поэт старается подвинтить словесные клепки:

Копье татар чего не трогало,
Бессильно все на землю клонится,
Раздевши мирных женщин догола,
Бежит в Сибирь Сибири конница.
Курганный воин, умирая,
Сжимал железный лик еврея.
Молчит земля. Свист суслика, нора и
Курганный день течет скорее.
Свинец костей, как примесь Цеппелина,
Несется в небо в лодке немчик.
Но костью забита та долина
И в гробовых ресницах жемчуг.
И вечер вепрем, секачом
Бежит над старою долиной
И голос, брошенный мечом,
Несется просьбой: чаша, минуй!
И сусличья семья подымет стаю рожниц.
Несется конь, похищенный цыганом,
Лежит суровый запорожец
Часы столетий над курганом.

Вы видите, как тяжело человек добирается до смысла, с каким трудом он перелезает через рогатки, рифмы и какое невкусное пойло получается из простых и, в сущности, ярких восприятий автора, бессильного воплотить их просто и понятно, по природе же всякий поэт не может не стремиться к самой напряженной наполненности и избытку.

Двенадцатый час наших бесчинств пробил. Поэтические «отары» распались, по всем эскадронам тайно уже прошел приказ о демобилизации, и скоро о литературных «стенках» мы будем вспоминать со стыдом и отвращением. Мы не хотим сказать, что Лысая Гора завтра станет Парнасом! Номинально все, конечно, останется по-прежнему, но внутренняя работа разложения и рассасывания болезни слова будет идти своим чередом, ибо в искусстве все-таки ценно и остается жить только то, что прекрасно и просто.

Г А С Т Е В

ПОЭЗИЯ

РАБОЧЕГ

УДАРА

ИЗД-ВО В.Ц.К.П.С.И.Н.С.К.В.А. 1925

ПРОЛЕТКУЛЬТ

МАНИФЕСТЫ

ПРОЛЕТАРИАТ И ИСКУССТВО

Резолюция, предложенная А. Богдановым на Первой Всероссийской Конференции Пролетарских культурно-просветительных организаций

1) Искусство организует посредством живых образов социальный опыт не только в сфере познания, но также в сфере чувства и стремлений. Вследствие этого, оно самое могущественное орудие организации коллективных сил, в обществе классовом — сил классовых.

2) Пролетариату для организации своих сил в социальной работе, борьбе и строительстве необходимо свое классовое искусство. Дух этого искусства — трудовой коллективизм: оно воспринимает и отражает мир с точки зрения трудового коллектива, выражает связь его чувства, его боевой и творческой воли.

3) Сокровища старого искусства не должны приниматься пассивно: тогда они воспитывали бы рабочий класс в духе культуры господствующих классов и тем самым в духе подчинения созданному ими строю жизни. Сокровища старого искусства пролетариат должен брать в своем критическом освещении, в своем новом истолковании, раскрывающем их скрытые коллективные основы и их организационный смысл. Тогда они явятся драгоценным наследием для пролетариата, оружием в его борьбе против того же старого мира, который их создал, и орудием в устройствах нового мира. Передачу этого художественного наследия должна выполнять пролетарская критика.

4) Все организации, все учреждения, посвященные развитию дела нового искусства и новой критики, должны быть построены на товарищеском сотрудничестве, которое непосредственно воспитывает их работников в направлении социалистического идеала.

Принята единогласно при 1 воздержавшемся.
20 сентября 1918 г.

МЕЖДУНАРОДНОЕ БЮРО ПРОЛЕТКУЛЬТА

Во время 2-го Конгресса III Интернационала, после частных совещаний с делегатами отдельных стран и официальных совместных заседаний, было организовано Временное Бюро Пролеткульта.

В него вошли представители следующих стран: Мак Лейн, Квельч (Англия), Лефевр (Франция), Герцог, Гартель (Германия), Томани (Австрия), Бомбаччи (Италия), Вар-Ван Верстрастен (Бельгия), Эмбер Дроз, Брингольф (Швейцария), Джон Рид (Америка), А. Луначарский, В. Полянский (Россия), Лангсет (Норвегия).

Бюро избрало Исполнительный Комитет из 7 членов:

А. Луначарский (председатель), В. Полянский (секретарь), Мак Лейн (Англия), Лефевр (Франция), Герцог (Германия), Бомбаччи (Италия), Эмбер Дроз (Швейцария).

По организационному вопросу собравшиеся представители вынесли резолюцию: «По предложению Центрального Комитета Всероссийского Совета Пролеткультов мы обсудили великую проблему борьбы за пролетарскую культуру и решили создать Временное Международное Бюро Пролеткульта.

Первой задачей Бюро будет распространение принципов пролетарской культуры, создание организаций Пролеткульта во всех странах и подготовка Всемирного Конгресса Пролеткульта. Международное Бюро Пролеткульта, приняло обращение к рабочим всех стран под заглавием «Братьям пролетариям всех стран».

«Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

Братьям пролетариям всех стран.

Пролетариат захватывает власть не ради ее самой. Наоборот, его конечная цель — уничтожение всякого государства и властью он пользуется лишь для того, чтобы путем устранения классовых перегородок между людьми создать условия для чистой общественности с полным отрицанием власти человека над человеком.

Но он захватывает власть не для устройства экономической жизни. Человек живет не для того только, чтобы устраивать свой материальный быт. Материальный быт есть только предпосылка для сфер деятельности человека, в которых он может почерпнуть наивысшее, наиболее творческое счастье для высших форм культурной деятельности.

Полубуржуазный экономист Гобсон прекрасно выразил эту мысль. Он сказал: «Как походка или почерк постепенно механизмируются, и человек высвобождается от необходимости уделять им свое внимание, так точно когда-нибудь деятельность экономическая будет низведена в подвальные этажи культуры и возложена почти полностью на стальные плечи машины. Человек же останется в сфере научного, художественного и морального творчества».

Это имел в виду Фридрих Энгельс, когда он, экономический материалист, говорил о прыжке из царства необходимости в царство свободы, каковым является социальная революция.

Но если эти мысли не приписываются целиком будущему для завершения социальной революции, то они, конечно, должны быть применены лишь с известным ограничением для первых ее этапов. Здесь борьба за власть, включая сюда гражданскую войну, является самой первой задачей, и, не решив ее, было бы высокой оплошностью отдавать преимущественное внимание другим последующим задачам.

Но гражданскую войну немислимо вести, не разрешая в то же время некоторых экономических задач, ибо война и хозяйство сплетены между собой неразрывно.

То же относится и к фронту пролетарской культуры. Нельзя забыть его даже в момент самого высокого разгара кровавой распри за утверждение пролетарской власти. Как нельзя вести войну вне определенных экономических обстоятельств, так точно нельзя ждать окончательного разрушения буржуазного мира, не развернув борьбы за пролетарскую культуру. Невозможно уничтожить классовое разделение общества, не преодолев индивидуалистическую культуру.

Политическое и экономическое раскрепощение пролетарских масс является условием освобождения духовного.

В силу исторического развития пролетариат шел к своей конечной цели, мировому коммунизму — путем политической и экономической борьбы.

Теперь с исторической неизбежностью формируется новый рабочий фронт борьбы, революционно-культурно-творческий.

При этом мы, научные социалисты, стремимся заложить прочный фундамент духовного развития масс.

Движение за пролетарскую культуру, давая возможность пролетариату выявить максимум творческой активности, должно быть проникнуто боевым коммунистическим духом. Его цель — вооружить рабочий класс новым знанием, организовать его чувства при помощи нового искусства и преобразовать его бытовые отношения в новом духе, истинно пролетарском, коммунистическом.

Нельзя заставить старых литераторов, художников, так или иначе обслуживающих буржуазную публику, быть выразителями пролетарской культуры, — все это было бы фальсификатом. Если мы признаем относительно важной задачей возможно скорое развитие самоорганизации эмоций пролетарского искусства, то это может быть выполнено самим пролетариатом: он должен выявить своих ученых, писателей, поэтов, художников, артистов и т.п.

В своей борьбе за новую пролетарскую культуру, пролетариат, естественно, овладеет всем культурным достоянием прошлого и настоящего, ко всем плодам старой культуры он отнесется критически, он воспримет ее не как послушный ученик, а как строитель, призванный воздвигнуть новое здание на почве коммунистического хозяйства и товарищеских отношений в коллективном труде и борьбе.

Вот почему Россия, например, в тяжелые годы своего борения должна была уделять известное количество внимания и сил экономическому и культурному строительству, взятому во всей его шири.

При этом возможно было просто отмахнуться от тончайших форм культуры, литературы к искусства, — как от роскоши для такого тяжелого времени, как от цветов и плодов, которые могут появиться лишь гораздо более поздним пролетарским летом.

Нет!.. Искусство, — пролетарское стихотворение, роман, песня, музыкальное произведение, пьеса — являются огромной силы агитационным средством. Искусство

так же точно организует чувство, как идейная пропаганда — мысль. Чувства же определяют волю с неменьшей силой, чем идеи.

Накануне Октябрьской революции созвана была первая Конференция пролетарских культурно-просветительных организаций, и было положено основание организации, называемой «Пролеткульт».

Пролеткульт принял большое развитие, как новая форма рабочего движения, как только пролетариат завладел властью в гигантской стране. Цифры в этом отношении в высшей степени красноречивы.

Количество рабочих, организованных в пролеткультах России, группирующихся вокруг Российского Пролеткульта, не менее 400 тысяч, из них 80 тысяч не просто примкнули к движению, а реально участвуют в различных студиях.

Государство, нисколько не стесняя Пролеткультов, очень дорожит их безусловной самостоятельностью и самодеятельностью и широко помогает им.

Пролеткульт издает 15 журналов в России; он издал до 10 миллионов экземпляров своей литературы, принадлежащей исключительно перу пролетарских писателей, и около 3 миллионов экзмп. музыкальных произведений разных наименований, являющихся продуктом творчества пролетарских композиторов. Появляются также пролетарские художники и артисты.

Русский пролетариат, выковывая на первых порах, в раннюю весну своей революции, новое оружие борьбы с буржуазным миром, зовет своих европейских товарищей вступить в этом отношении на тот же путь. Пролетарии Европы в отношении образования стоят выше российских товарищей, и в странах Запада пролетарская культура сможет развернуться более пышным цветом. Дело, однако, не в соревновании, а во взаимной помощи, в братской постройке высокого здания социалистической культуры.

Центральный Комитет Всероссийского Пролеткульта, пользуясь созывом 2-го Конгресса III Интернационала в Москве, вместе с группой делегатов Конгресса, создал Временное Международное Бюро Пролеткульта и его Исполнительный Комитет.

Исполнительный Комитет обращается к пролетариям всех стран с предложением устроить в каждой стране Конференцию, посвященную пролетарской культуре, обсудить этот вопрос в прессе и на публичных собраниях, приступить к организации широкой сети Пролеткульта, чтобы в будущем созвать Всемирный Конгресс Пролеткульта.

Со своей стороны Исполнительный Комитет окажет свою помощь в смысле сообщения материала, инструкций, литературы, поддержки постоянной моральной связи и т. п.

Мировой пролетариат должен, хотя и несколько позднее Российского пролетариата, приступить к великому делу создания в своих странах Пролеткультов.

Да здравствует солидарность рабочих всего мира!

Да здравствует первый камень, положенный в основу здания коммунистической культуры!

Да здравствует грядущий всемирный пролетариат!

Исполнительный Комитет Международного
Бюро Пролеткульта.

Председатель: А. Луначарский,
секретарь: В. Полянский,

члены: В. Мак-Лейн, Ю. Эмбер Дроз, Н. Бомбаччи, В. Герцог и Р. Лефевр.
Москва, 12 августа 1920 года.

ДЕКЛАРАЦИЯ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ «ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФРОНТ»

В связи с неоспоримыми победами пролетариата, в широких слоях русской интеллигенции, доселе в массе враждебной пролетарской революции, происходит перелом настроения, иногда даже мировоззрения.

Характерно для пролетарской революции, что мнившие себя передовыми силами интеллигенции, ее духовные вожди, в частности художники слова, плетутся сейчас в хвосте обывательских масс. Насколько мы приветствуем духовный перелом интелли-

генции в целом, настолько должно осторожно и строго критически отнестись к деятельности ее прежних вождей.

Эти люди, в лучшем случае, стоявшие в стороне в черные дни Советской России, теперь быстро меняют свои маски и краски, и, чтобы не проиграть в дальнейшем, стараются заговорить чуждым им коммунистическим языком.

Так вырастает на наших глазах новая опасность — опасность засилья в области художественной литературы со стороны духовного мещанства. В свое время под флагом борьбы с мещанством в искусстве шли многие представители интеллигентских групп, проводя присущие им узко-индивидуалистические беспредметно-революционные тенденции. Организация борьбы с буржуазной идеологией во всех ее видах должна перейти в руки тех, кто твердо стоит на платформе революционного марксизма. Углубление и расширение влияния революционного марксизма в искусстве — основа всей работы «Литературного Фронта».

«Литературный Фронт» не ставит на своем знамени огульного отрицания всего дореволюционного искусства, но стремится освободить искусство от тех методов, форм и настроений, которые не соответствуют новому восприятию жизни, поддерживая все виды художественного творчества, отвечающие по содержанию и форме новому коммунистическому строительству.

Для этого «Литературный Фронт» исследует все уже сложившиеся и еще намечающиеся течения в искусстве и использует выработанные ими элементы жизненного, здорового творчества. С этой точки зрения «Литературный Фронт» воспользуется и долгим опытом классической литературы и достижениями всех последних течений в искусстве.

Мы являемся лишь зачинщиками, инициативной группой будущего союза художников слова.

Не ставя никаких рамок в выборе форм, мы выдвигаем определенную цель: организованная, в отличие от партизанщины, борьба единым фронтом за коммунизм.

Все вступающие в наш союз будут сплочены крепкой дисциплиной общей цели.

Призывая в наши ряды всех писателей-коммунистов и сочувствующих, мы особенно рассчитываем на могучие, еще только пробуждающиеся самобытные силы рабочих и крестьян, будущих творцов художественного слова.

В. Фриче, Н. Мещеряков, А. Луначарский, Н. Бухарин,
М. Покровский, Ангарский, В. Полонский, В. Попов (Дубовской),
В. Мордвинкин, К. Новицкий, Ив. Филиппченко, В. Вешнев, Е. Херсонская,
М. Шимкевич, К. Лаврова, В. Кириллов, М. Морозов, Россинский,
Н. Кузько-Музин, О. Литовский, С. Басов-Верхоянцев, Л. Серафимович,
П. Коган, М. Герасимов, В. Мейерхольд,
С. Лопашов, И. Касаткин, Г. Устинов, Чижевский, Н. Поваров.

За всеми справками обращаться к секретарю
Временного Центрального Бюро тов. М. Шимкевичу — Дом Печати.
1920 г.

**АЛЕКСЕЙ
КАПИТОНОВИЧ
ГАСТЕВ 1882 — 1939**



ПОСТАВИМ ПАМЯТНИК

АМЕБЕ — давшей реакцию,
СОБАКЕ — величайшему другу, зовущему к упражнению,
ОБЕЗЬЯНЕ — урагану живого движения,
РУКЕ — чудесной интуиции воли и конструкции,
ДИКАРЮ — с его каменным ударом,
ИНСТРУМЕНТУ — как знамени воли,
МАШИНЕ — учителю точности и скорости,
И ВСЕМ СМЕЛЬЧАКАМ, зовущим
К ПЕРЕДЕЛКЕ ЧЕЛОВЕКА.

ПРОКЛЯТЬЕ ВСЕМ

**ТРУСАМ,
ХАНЖАМ,
МРАКОБЕСАМ,**
подымающим вой и визг по дорогам и
площадям, где мчится наша машина.

ЗДРАВСТВУЙ ЖЕ!

Здравствуй весело
боевой наш
**ЖЕЛЕЗНЫЙ
ПОЛНОКРОВНЫЙ
УВЕРЕННЫЙ МОНТАЖ!**

О ТЕНДЕНЦИЯХ ПРОЛЕТАРСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Контуры пролетарской культуры

К определению пролетарской культуры надо подходить с величайшей осторожностью. Храбрость некоторых мыслителей в этом вопросе большею частью венчается лишь банальностью.

Говорят, что это, прежде всего, культура труда. Но труд существует с сотворения мира. Это психология труда наемного. Но и здесь трудно отличить рабскую психологию от пролетарской. Психология борьбы, восстания, революции... Но разве мало прошло в общей исторической процессии революционных классов? Наконец, последняя, решающая характеристика — коллективизм. И опять же, «но». Коллективы-артели, коллективы-коммуны, коллективы религиозные, коллективы политические, социальные... Их было тысячи...

Напрасно стали бы мы черпать материал для пролетарской культуры в различных формах рабочих организаций политических, профессиональных и кооперативных. Ведь эти организации свое организационное проявление находят лишь в одной форме — демократии, парламентарной или прямой в виде референдумов. Не надо думать, что тип «советской» организации открывает нам какие-либо новые горизонты для раскрытия пролетарской культуры. Ведь «советская» конституция есть не что иное, как демократия с избирательными ограничениями для имущих классов, и, кроме того, ведь советы это — политический блок пролетариата, крестьянской бедноты и даже крестьян — «середняков». Куда-то вдаль, куда-то ввысь от этих временных образований надо идти, чтобы прощупать восходящую культуру пролетариата.

Для нового индустриального пролетариата, для его психологии, для его культуры прежде всего характерна сама индустрия. Корпуса, трубы, колонны, мосты, краны и вся сложная конструктивность новых построек и предприятий, катастрофичность и неумолимая динамика, — вот что пронизывает обыденное сознание пролетариата. Вся жизнь современной индустрии пропитана движением, катастрофой, вделанной в то же время в рамки организованной и строгой закономерности. Катастрофа и динамика, скованная грандиозным ритмом — вот основные, осеняющие моменты пролетарской психологии.

Методическая, все растущая точность работы, воспитывающая мускулы и нервы пролетариата, придает психологии особую настороженную остроту, полную недоверия ко всякого рода человеческим ощущениям, доверяющуюся только аппарату, машине, инструменту.

Машинизирование не только жестов, не только рабоче-производственных методов, но машинизирование обыденно-бытового мышления, соединенное с крайним объективизмом, поразительно нормализует психологию пролетариата. Смело утверждаем, что ни один класс ни старого, ни современного мира не проникнут такой нормализованной психологией, как пролетариат. Где бы он ни работал: в Германии, в Сан-Франциско, в Австралии, в Сибири, — у него есть только общие психологические формулы, которые воспринимают с быстротой электрического тока первый производственный намек и завершают его в сложный шаблонный комплекс. Пусть нет еще международного языка, но есть международные жесты, есть международные психологические формулы, которыми обладают миллионы. Вот эта-то черта, и сообщает пролетарской психологии поразительную анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу, как А, В, С или как 325,075 и 0 и т.п. В этой нормализованности психологии и в ее динамизме — ключ к величайшей стихийности пролетарского мышления. Это не значит, что пролетариат элементарно-стихийен, как крестьянская масса, артельная, шальная, слепая, — нет, это значит, что в его психологии из края в край мира гудят мощные, грузные психологические потоки, для которых как будто уже нет миллиона голов, есть одна мировая голова. В дальнейшем эта тенденция незаметно создаст невозможность индивидуального мышления, претворяясь в объективную психологию целого класса, с системами психологических включений, выключений, замыканий.

Рядом с отмеченной, нормализованной психологией надо отметить ее особую социальную конструктивность.

Пролетариат, постепенно разбиваемый новой индустрией на определенные «типы», «виды», на людей определенной «операции», на людей определенного жеста,

с другой стороны впитывает в свою психологию весь тот грандиозный монтаж предприятия, который проходит перед его глазами. Это, главным образом, открытый, и всем видимый монтаж самого завода, последовательность и соподчиненность операций и фабрикаций, наконец, генеральный монтаж всего производства, выражающийся в подчинении и контроле одной операции — другой, одной фабрикации — другой, одного «типа» — другому и т.д. Психология пролетариата здесь уже превращается в новую социальную психологию, где один человеческий комплекс работает под контролем другого, и где часто «контролер» в смысле трудовой квалификации стоит ниже контролируемого и очень часто персонально совершенно неизвестен. Эта психология раскрывает новый рабочий коллективизм, который проявляется не только в отношении человека к человеку, но и в отношении целостных групп людей к целостным группам механизмов. Такой коллективизм можно назвать *механизированным коллективизмом*. Проявления такого механизированного коллективизма настолько чужды персональности, настолько анонимны, что движение этих коллективов-комплексов приближается к движению вещей, в которых как будто уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные, нормализованные шаги, есть лица без экспрессии, душа, лишенная лирики, эмоция, измеряемая не криком, не смехом, а манометром и таксометром.

Не ясно ли, что в лице пролетариата мы имеем растущий класс, который развертывает одновременно и живую рабочую силу, и железную механику своего нового коллектива, и новый массовый инженеризм, превращающий пролетариат в невиданный социальный автомат.

Все это не так просто, как хотелось бы думать многим специалистам по пролетарской культуре.

Не с такой простотой мы хотели бы подойти и к проблеме пролетарского искусства.

Обыкновенно, говоря о пролетарском искусстве, идеологи не только просто разрешают самый вопрос, но и главной характеристикой пролетарского искусства считают его нарочитую простоту. Такой подход к величайшей проблеме современности нам представляется большим недоразумением. Если даже говорить не о пролетариате, а о современном народе вообще, прошедшем через горнило техники, войны, революции, то к нему теперь не подойдешь с той нетронутой простотой, которой характеризуются наши народные художники-классики. Что же касается пролетариата, то подходить к нему с простотой, значит, с нашей точки зрения, проповедывать ханжество.

Конечно, не надо умышленно кривляться и заниматься стилизацией, но не надо упиваться и лубком.

Со стороны внутреннего содержания нового пролетарского искусства придется подойти к раскрытию всех сложных растущих психологических переживаний, усиленно нами раскрытых выше. И если бы мы были только благочестивыми лубочниками, то, конечно, постарались бы только лишь влить «новое вино» в меха «старые». Но такое предприятие будет обречено на неудачу. Класс, раскрывающий невиданную психологию, потребует рано или поздно новых методов раскрытия, он потребует нового художественного стиля.

Мы не хотим быть пророками, но, во всяком случае, с пролетарским искусством мы должны связать ошеломляющую революцию художественных приемов. В частности, художникам слова придется разрешить уже не такую задачу, какую поставили себе футуристы, а гораздо выше. Если футуризм выдвинул проблему «словотворчества», то пролетариат неизбежно ее тоже выдвинет, но самое слово он будет реформировать не грамматически, а он рискнет, так сказать, на технизацию слова. Слово, взятое в его бытовом выражении, уже явно недостаточно для рабоче-производственных целей пролетариата. Будет ли оно достаточно для такого тонкого и такого нового творчества, как пролетарское искусство? Мы не предрешаем формы технизирования слова, но ясно, что это будет не только звуковым усилением, оно будет постепенно отделяться от живого его носителя — человека. Здесь мы вплотную подходим к какому-то действительно новому комбинированному искусству, где отступят на задний план чисто человеческие демонстрации, жалкие современные лицедейства и камерная музыка. Мы идем к невиданно объективной демонстрации вещей, механизированных толп и потрясающей открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического.



ЛЕФ

МАНИФЕСТЫ

МЫ ИЩЕМ

Леф с начала своего существования работает над проблемой социальной функции вещей, производимых работниками искусства. Сквозь туманные, зачастую нарочитые мотивировки, прощупать подлинное общественное назначение вещи, эффект, ею вызываемый, а затем сообразить, какими способами и в каких условиях этот эффект можно вызвать наиболее полно с наибольшей экономией сил и средств — вот задача.

Наиболее отчетливые результаты получил Леф за пять лет своего существования в двух областях — литературе и изо.

Станковой картине, считающей, что она выполняет функцию «отображения действительности», Леф противопоставляет фото — более точное, быстрое, объективное средство фиксации факта.

Станковой картине, считающей, что она источает из себя постоянную агитацию — Леф противопоставляет плакат, злободневный, рассчитанный, приноровленный к улице, газете, демонстрации — обрушивающийся на эмоцию зрителя с верностью артиллерийского снаряда.

В литературе Леф противопоставляет беллетристике, претендующей на «отображательство» — репортаж, литературу факта, порывающую с традициями литературного художества и целиком уходящую в публицистику, на службу газеты и журнала. Такова проза Лефа, раскиданная статьями по газетам, в образцовых отрывках даваемая в журнале «Новый Леф».

С другой стороны, Леф продолжает культивировать стихи, беря их в подчеркнута агитационной функции, отчетливо ставя им публицистическое задание и соподчиняя их прочему материалу газетного номера.

Из этих двух областей растет лефовская формула.

Если нужен факт — старое художество не годится, оно факт искажает, — берите факт новыми способами.

Если нужно возбуждение, нужен агит — монтируйте с возможным расчетом возбуждающий материал. Но строго помнить одно — агит, оторванный от конкретной цели, за которую идет агитация, агит, превращающийся в агит вообще, в трепку нервов, в возбуждение для возбуждения — есть агит-эстетика, социальный наркотик, вредный дурман.

Если в Лефе могут еще быть предметом спора большие формы стихотворства — например, поэма — с точки зрения их функциональной целесообразности, то такие формы как фельетон, лозунг, целевой агитстих являются бесспорными.

Фиксация факта и агит — вот две основные функции. Наметив их, надо наметить и приемы осуществления этих функций.

Произведение искусства работает (преимущественно) или как интеллектуализатор или как эмоционализатор. Возможно, что по этим двум функциональным осям кристаллизуются в наше время древние понятия эпоса и лирики.

С уточнением работы в области искусства второе — нам кажется — будет отмирать за счет первого. Мы идем к положению, когда факты будут агитировать своим смыслом больше, чем любые эмоционализационные нажимы.

Заранее можно думать, что схемы, правильные для изо и литературы, окажутся правильными и для кино.

Кинопроизводство — та область, где Леф за последнее время работает особенно настойчиво, создавая производственные навыки, учась делать фильмы и строя теорию кинематографии.

Здесь теоретический поиск в разгаре.

Взгляду невооруженному (или вооруженному лефоедством) может по вопросам кино почудиться анархия мнений и отсутствие устойчивых осей, по которым должна откристаллизоваться лефовская кинотеория.

Это неверно.

Когда лефовцы анализируют формальные и материальные различия между «игровой» и «неигровой», то исходят — Третьяков из снимаемого материала, Шкловский — фабульности сценария, Жемчужный из съемочной установки и т.д., создавая видимость разнобоя.

Но когда дело касается социальной функции этих двух категорий, — то немедленно и вполне отчетливо обозначается ориентация Лефа с одной стороны на кинематографию факта — хронику в широчайшем ее понимании, а с другой стороны — на фильму целевого, злободневного публицистического агита.

При этом надо помнить, — Леф отнюдь не склонен думать, что кинематография факта есть дешевая кинематография, как это утверждает тов. Бляхин в «Известиях» от 25/12/27 г., в общем совпадая с лефовской точкой зрения на «неигровую».

Кинематография факта, если она не хочет себя дискредитировать кустарщиной, халтурой и скукой, — требует в сметах по крайней мере равного места и напряжения, наряду с игровщиной.

Что же касается всей остальной массы, так называемой «развлекательной» кинопродукции и картин, агитационность которых сомнительна, так как у них не хватает либо злободневности, либо публицистичности, либо целеустановки, — то дело Лефа разобраться, где здесь кинопублицистика и где кинопублицистика.

Лефовский анализ социальной функции киножанров и соответственно с этим борьба за или против них — в этом главное содержание работы Лефа в настоящем и будущем.

ЛЕФ И МАПП

Леф заключил соглашение с МАПП'ом, авангардом молодой пролетарской литературы.

В чем смысл этого соглашения?

Что у нас общего?

Мы видим, что пролетарской литературе грозит опасность со стороны слишком скоро уставших, слишком быстро успокоившихся, слишком безоговорочно принявших в свои объятия кающихся заграничников, мастеров на сладкие речи и вкрадчивые слова.

Мы дадим организованный отпор тяге «назад!», в прошлое, в поминки.

Мы утверждаем, что литература не зеркало отражающее историческую борьбу, а оружие этой борьбы.

Леф не затушевывает этим соглашением разниц наших профессиональных и производственных принципов.

Леф неуклонно развивает намеченную им работу.

Леф рад, что с его маршем совпал марш передового отряда пролетарской молодежи.

Леф приветствует МАПП.

ЗА ЧТО БОРЕТСЯ ЛЕФ?

905-ый год. За ним реакция. Реакция осела самодержавием и удвоенным гнетом купца и заводчика.

Реакция создала искусство, быт — по своему подобию и вкусу. Искусство символистов (Белый, Бальмонт), мистиков (Чулков, Гиппиус) и половых психопатов (Розанов) — быт мещан и обывателей.

Революционные партии были по бытию, искусство восстало чтоб бить по вкусу.

Первая импрессионистическая вспышка — в 1909 году (сборник «Садок Судей»).

Вспышку раздували 3 года.

Раздули в футуризм.

Первая книга объединения футуристов — «Пощечина общественному вкусу» (1914 г. — Бурлюк Д., Каменский, Крученых, Маяковский, Хлебников).

Старый строй верно расценивал лабораторную работу завтрашних динамитчиков.

Футуристам отвечали цензурными усекновениями, запрещением выступлений, лаем и воем всей прессы.

Капиталист, конечно, никогда не меценатировал наши хлысты-строчки, наши занозы-штрихи.

Окружение епархиальным бытом заставляло футуристов глумиться желтыми кофтами, раскрашиванием.

Эти мало «академические» приемы борьбы, предчувствие дальнейшего размаха — сразу отвадили примкнувших эстетствующих (Кандинский, Бубно-валетчики и пр.).

Зато, кому терять было нечего, примкнули к футуризму, или же занавесились его именем (Шершеневич, Игорь Северянин, Ослиный Хвост и др.).

Футуристическое движение, ведомое людьми искусства, мало вникавшими в политику, расцветчивалось иногда и цветами анархии.

Рядом с людьми будущего шли и молодящиеся, прикрывающие левым флагом эстетическую гниль.

Война 1914 года была первым испытанием на общественность.

Российские футуристы окончательно разодрали с поэтическим империализмом Маринетти, уже раньше просвистев его в дни посещения им Москвы (1913 г.).

Футуристы первые и единственные в российском искусстве, покрывая бряцания войнопевцев (Городецкий, Гумилев и др.), проклинали войну, боролись против нее всеми оружиями искусства («Война и Мир» Маяковского).

Война положила начало футуристической чистке (обломились «Мезонины», пошел на Берлин Северянин).

Война велела видеть завтрашнюю революцию («Облако в штанах»).

Февральская революция углубила чистку, расколола футуризм на «правый» и «левый».

Правые стали отголосками демократических прелестей (фамилии их во «Всей Москве»).

Левых, ждущих Октябрь, окрестили «большевиками искусства» (Маяковский, Каменский, Бурлюк, Крученых).

К этой футуристической группе примкнули первые производственники-футуристы (Брик, Арватов) и конструктивисты (Родченко, Лавинский).

Футуристы с первых шагов, еще во дворце Кшесинской, пытались договориться с группами рабочих-писателей (буд. Пролеткульт), но эти писатели думали (по вещам глядя), что революционность исчерпывается одним агитационным содержанием, и оставались в области оформления полными реакционерами, никак не могущими спаяться.

Октябрь очистил, оформил, реорганизовал. Футуризм стал левым фронтом искусства. Стали «мы».

Октябрь учил работой.

Мы уже 25-го октября стали в работу.

Ясно — при виде пяток улепетывающей интеллигенции, нас не очень спрашивали о наших эстетических верованиях.

Мы создали, революционные тогда, «Изо», «Тео», «Музо»; мы повели учащихся на штурм академии.

Рядом с организационной работой, мы дали первые вещи искусства октябрьской эпохи (Татлин — памятник 3-му Интернационалу, Мистерия-буфф в постановке Мейерхольда, Стенька Разин Каменского).

Мы не эстетствовали, делая вещи для самолюбования. Добытые навыки применяли для агитационно-художественных работ, требуемых революцией (плакаты Роста, газетный фельетон и т.п.).

В целях агитации наших идей, мы организовали газету «Искусство Коммуны» и обход заводов и фабрик с диспутами и чтением вещей.

Наши идеи приобрели рабочую аудиторию. Выборгский район организовал ком-фут.

Движение нашего искусства выявило нашу силу организацией по всей РСФСР крепостей левого фронта.

Параллельно этому шла работа дальне-восточных товарищей (журнал «Творчество»), утверждавших теоретически социальную неизбежность нашего течения, нашу социальную слитность с Октябрем (Чужак, Асеев, Пальмов, Третьяков). «Творчество», подвергавшееся всяческому гонениям, вынесло на себе всю борьбу за новую культуру в пределах ДВР и Сибири.

Постепенно разочаровываясь в двух-недельности существования Советской власти, академики стали в одиночку и кучками стучаться в двери Наркоматов.

Не рискуя пользоваться их в ответственной работе, Советская власть предоставила им — вернее, их европейским именам — культурные и просветительные задворки.

С этих задворков началась травля левого искусства, блестяще завершенная закрытием «Искусства Коммуны» и проч.

Власть, занятая фронтами и разрухой, мало вникала в эстетические распри, стараясь только, чтоб тыл не очень шумел, и урезонивала нас из уважения к «именитейшим».

Сейчас — передышка в войне и голоде. ЛЕФ обязан продемонстрировать панораму искусства Р. С. Ф. С. Р., установить перспективу и занять подобающее нам место. Искусство Р. С. Ф. С. Р. к 1 февраля 1923 г.

I. Пролетискусство. Часть выродилась в казенных писателей, угнетая канцелярским языком и повторением полит-азов. Другая — подпала под все влияние академизма, только названиями организации напоминая об Октябре. Третья лучшая часть — переучивается после розовых Белых по нашим вещам и, верим, будет дальше шагать с нами.

II. Официальная литература. В теории искусства у каждого личное мнение: Осинский хвалит Ахматову, Бухарин — Пинкертону. В практике — журналы просто пестрят всеми тиражными фамилиями.

III. «Новейшая» литература (Серапионы, Пильняк и т.д.) — усвоив и разжижив наши приемы, сдабривают их символистами и почтительно и тяжело приноравливают к легкому нэпо-чтению.

IV. Смена вех. С запада грядет нашествие просветившихся маститых. Алексей Толстой уже начищает белую лошадь полного собрания своих сочинений для победоносного въезда в Москву.

V. И, наконец, — нарушая благочинную перспективу, — в разных углах одиночки — левые. Люди и организации (Инхук, Вхутемас, Гитис Мейерхольда, Опояз и др.). Одни героически стараются поднять в одиночку непомерно тяжелую новь, другие еще напильниками строк режут кандалы старья.

ЛЕФ должен собрать воедино левые силы. ЛЕФ должен осмотреть свои ряды, отбросив прилипшее прошлое. ЛЕФ должен объединить фронт для взрыва старья, для драки за охват новой культуры.

Мы будем решать вопросы искусства не большинством голосов мифического, до сих пор только в идее существующего, левого фронта, а делом, энергией нашей инициативной группы, год за годом ведущей работу левых и идейно всегда руководивших ею.

Революция многому выучила нас.

ЛЕФ знает:

ЛЕФ будет:

В работе над укреплением завоеваний Октябрьской Революции, укрепляя левое искусство, ЛЕФ будет агитировать искусство идеями коммуны, открывая искусству дорогу в завтра.

ЛЕФ будет агитировать нашим искусством массы, приобретая в них организованную силу.

ЛЕФ будет подтверждать наши теории действенным искусством, поднимая его до высшей трудовой квалификации.

ЛЕФ будет бороться за искусство-строение жизни.

Мы не претендуем на монополизацию революционности в искусстве. Выясним соревнованием.

Мы верим — правильностью нашей агитации, силой делаемых вещей мы докажем: мы на верном пути в грядущее.

Н. Асеев, Б. Арватов, О. Брик, Б. Кушнер,
В. Маяковский, С. Третьяков, Н. Чужак.

Принимая участие в выработке настоящей декларации и давая свою подпись под ней, хочу только оговориться, что намеченный здесь путь в грядущее — для коммуниста, и практически и теоретически, — лишь частность, покрываемая общим органическим продвигом масс к коммунистической культуре. Этот огромный и многообразно

сложный двиг к новой культуре требует величайшего напряжения всех коммуно-устремительных сил и, значит, величайшего объединения их в единую культурно-коммунистическую партию.

В этом организационно-волевым и подчиненно-дисциплинном соединении — залог победы. За этим императивно-нужным шагом — очередь. Вне же этого шага остается путь ослабленного действия: путь частичного, от случая к случаю, договора и союза, путь — попутничества. Так именно я и рассматриваю свое участие в редакции ЛЕФА. Длительная испытанность левого фронта искусства годами и практикой дает мне уверенность в том, что это твердая моя ориентация — верная.

Н. Чужак

В КОГО ВГРЫЗАЕТСЯ ЛЕФ?

Революция переместила театр наших критических действий.

Мы должны пересмотреть нашу тактику.

«Сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого с парохода современности» — наш лозунг 1912 года (предисл. «Пощечины Общ. Вк.»).

Классики национализировались.

Классики почитались единственным чтивом.

Классики считались незыблемым, абсолютным искусством.

Классики медью памятников, традицией школ — давили все новое.

Сейчас для 150.000.000 классик — обычная учебная книга.

Что ж, мы даже можем теперь эти книги как книги, не хуже и не лучше других, приветствовать, помогая безграмотным учиться на них; мы лишь должны в наших оценках устанавливать правильную историческую перспективу.

Но мы всеми силами нашими будем бороться против перенесения методов работы мертвых в сегодняшнее искусство. Мы будем бороться против спекуляции мнимой понятностью, близостью нам маститых, против преподнесения в книжках молодых и молодящихся пыльных классических истин.

Раньше мы боролись с хвалой, с хвалой буржуазных эстетов и критиков. «С негодованием отстраняли от нашего чела из банных веников сделанный венок грошевой славы».

Сейчас мы с радостью возьмем далеко не грошевую славу после октябрьской современности.

Но мы будем бить в оба бока:

тех, кто со злым умыслом идейной реставрации приписывает старью действительную роль в сегодня,

тех, кто проповедует вне-классовое, всечеловеческое искусство,

тех, кто подменяет диалектику художественного труда метафизикой пророчества и жречества.

Мы будем бить в один, в эстетический бок:

тех, кто по неведению, вследствие специализации только в политике, выдают унаследованные от прабабушек традиции за волю народа,

тех, кто рассматривает труднейшую работу искусства только как свой отпускной отдых,

тех, кто неизбежную диктатуру вкуса заменяет учредилковским лозунгом общей элементарной понятности,

тех, кто оставляет лазейку искусства для идеалистических излиятий о вечности и душе.

Наш прошлый лозунг: «стоять на глыбе слова. «Мы» среди моря свиста и негодования».

Сейчас мы ждем лишь признания верности нашей эстетической работы, чтобы с радостью растворить маленькое «мы» искусства в огромном «мы» коммунизма.

Но мы очистим наше старое «мы»:

от всех пытающихся революцию искусства — часть всей октябрьской воли — обратить в оскар-уайльдовское самоуслаждение эстетикой ради эстетики, бунтом ради

бунта; от тех, кто берет от эстетической революции только внешность случайных приемов борьбы,
 от тех, кто возводит отдельные этапы нашей борьбы в новый канон и трафарет,
 от тех, кто разжижая наши вчерашние лозунги, стараются засахариться блюстителями поседевшего новаторства, находя своим успокоенным пегасам уютные кофейные стойла,
 от тех, кто плетется в хвосте, перманентно отстает на пять лет, собирая сушеные ягодки омоложенного академизма с выброшенных нами цветов.
 Мы боролись со старым бытом.
 Мы будем бороться с остатками этого быта в сегодня.
 С теми, кто поэзию собственных домков заменил поэзией собственных домкомов.
 Раньше мы боролись с быками буржуазии. Мы эпатировали желтыми кофтами и размалеванными лицами.
 Теперь мы боремся с жертвами этих быков в нашем, советском, строе.
 Наше оружие — пример, агитация, пропаганда.

КОГО ПРЕДОСТЕРЕГАЕТ ЛЕФ?

Это нам.
 Товарищи по Лефу!
 Мы знаем: мы, левые мастера, мы — лучшие работники искусства современности.
 До революции мы накопили вернейшие чертежи, искуснейшие теоремы, хитроумнейшие формулы: — форм нового искусства.
 Ясно: скользкое, кругосветное брюхо буржуазии было плохим местом для стройки.
 В революцию мы накопили множество правд, мы учились жизни, мы получили задания на реальнейшую стройку в века.
 Земля шатаемая гулом войны и революции — трудная почва для грандиозных построек.
 Мы временно спрятали в папки формулы, помогая крепиться дням революции.
 Теперь глобуса буржуазного пуза нет.
 Сметя старье революцией, мы и длястроек искусства расчистили поля.
 Землетрясения нет.
 Кровью цементенная, прочно стоит СССР.
 Время взяться за большое.
 Серьезность нашего отношения к себе единственный крепкий фундамент для нашей работы.
 Футуристы!
 Ваши заслуги в искусстве велики; но не думайте прожить на проценты вчерашней революционности. Работой в сегодня покажите, что ваш взрыв не отчаянный вопль ущемленной интеллигенции, а борьба — работа плечом к плечу со всеми, с рвущимися к победе коммуны.
 Конструктивисты!
 Бойтесь стать очередной эстетической школкой. Конструктивизм только искусства — ноль. Стоит вопрос о самом существовании искусства.
 Конструктивизм должен стать высшей формальной инженерией всей жизни.
 Конструктивизм в разыгрывании пастушеских пасторалей — вздор.
 Наши идеи должны развиваться на сегодняшних вещах.
 Производственники!
 Бойтесь стать прикладниками-кустарями.
 Уча рабочих, учитесь у рабочего. Диктуя из комнат эстетические приказы фабрике, вы становитесь просто заказчиками.
 Ваша школа — завод.
 Опоязовцы!
 Формальный метод — ключ к изучению искусства. Каждая блоха-рифма должна стать на учет. Но бойтесь ловли блох в безвоздушном пространстве. Только рядом с со-

циологическим изучением искусства ваша работа будет не только интересной, но и нужной.

Ученики!

Бойтесь выдавать случайные искривы недоучек за новаторство, за последний крик искусства. Новаторство дилетантов — паровоз на курьих ножках.

Только в мастерстве — право откинуть старье.

Все вместе!

Переходя от теории к практике, помните о мастерстве, о квалификации.

Халтура молодых, имеющих силы на громадное, еще отвратительнее халтуры слабосильных академичков.

Мастера и ученики Лефа!

Решается вопрос о нашем существовании.

Величайшая идея умрет, если мы не оформим ее искусно.

Искуснейшие формы останутся черными нитками в черной ночи, будут вызывать только досаду, раздражение спотыкающихся, если мы не применим их к формовке нынешнего дня — дня революции.

Леф на страже.

Леф защита всем изобретателям.

Леф на страже.

Леф отбросит всех застывших, всех заэстетившихся, всех приобретателей.



**СЕРГЕЙ
МИХАЙЛОВИЧ
ТРЕТЬЯКОВ 1892 — 1939**

ОТКУДА И КУДА? *(Перспективы футуризма)*

В чрезвычайно трудное положение попадают все, желающие определить футуризм (в частности литературный), как школу, как литературное направление, связанное общностью приемов обработки матерьяла, общностью стиля. Им обычно приходится плутать беспомощно между непохожими группировками — классифицировать это и кубо-футуристов, искать раз навсегда установленных чувствований и связанного с ними канона художественных форм и останавливаться в недоумении между «песенником-архаиком» Хлебниковым, «трибуном-урбанистом» Маяковским, «эстет-агитатором» Бурлюком, «заумь-рычалой» Крученых. А если сюда прибавить «спеца по комнатному воздухоплаванию на фоккере синтаксиса» Пастернака, то пейзаж будет полон. Еще больше недоумения вносят «отваливающиеся» от футуризма — Северянин, Шершеневич и иные. А так легко было определять футуризм по 1913 году, как реклам-шарлатанскую кувырколегию самоценного слова и эксцентрического образа, а так трудно осознать того же Маяковского в его переходе от «улица лица у догов годов» к Маяковскому «Мистерии» и «Интернационала».

Конечно, удобнее всего кричать о том, что за десять лет футуристы образумились, что они перестали быть футуристами и лишь из упрямства не желают бросать своего наименования. Еще проще было утверждать, что футуризма никогда не существовало: были и есть отдельные талантливые люди, которые, конечно, хороши и приняты

к употреблению независимо от «ярлыков», коими они прикрываются. Наиболее темпераментные из этих приходили даже в восторженный раж, вопя: «Глядите — ни один из них не похож на другого! Какая же это школа? Это блеф!» А сейчас? Изыскания производятся футуристами в самых противоположных направлениях: Мейерхольд идет к замене чисто зрелищного театра демонстрацией трудовых процессов; реалистически опрощающийся Маяковский — тенденция к действенному сюжету, детективизм, бульварный роман интриги, а с другой стороны — чрезвычайно сложные фоно-построения Каменского и Крученых. Не дают ли эти факты повода к радостным упрекам в распаде? Но увы, все эти разнородные линии уживаются под общей кровлей футуризма, цепко держась друг за друга! А в то же время футурейшие на взгляд по своим приемам имажинисты, северянинцы, ничевоки, этим самым футуристам оказываются чужее самого Фриче.

Так и плутают критики и обыватели, либо мешая в футуризм все «левое» и непонятное, либо, наоборот, пытаюсь доказать отсутствие этого назойливо существующего факта. В чем же дело?

А в том, что футуризм никогда не был школой и взаимная сцепка разнороднейших людей в группу держалась, конечно, не фракционной вывеской. Футуризм не был бы самим собою, если бы он наконец успокоился на нескольких найденных шаблонах художественного производства и перестал быть революционным ферментом-бродилем, неустанно побуждающим к изобретательству, к поиску новых и новых форм. Школы могут ответвляться от футуризма и ответвляются. Можно говорить о школе Маяковского, Хлебникова, Пастернака. Но при этом надо быть начеку: потому что уродливая успокоенность, которую несет в себе эта «школьная» тупиковая популяризация, если только она не носит характера учебы, вредна футуризму.

Тупиковые и искривленные группы и группки, усваивая себе на копеечку футуризма, пытаются лишь освежить его лачком свою труху и заваль — для превращения их в ходовой товар, не чуждый этакого «модерна».

Важно помнить, что подражание полезно только для учебы. Надо усвоить поэта, преодолеть его, и отбросить во имя самостоятельного тренажа, чтобы наконец прийти к самостоятельным приемам работы, нужной классу, творящему свою эпоху.

Маяковский, Хлебников нужны как наждачные бруски для отточки словесного оружия, но отнюдь не как новые Надсоны для широкого «ахо-производства» у совбарышень, не как предметы нового «бытового уюта».

Футуризм никогда не был школой. Он был социально-эстетической тенденцией, устремлением группы людей, основной точкой соприкосновения которых были даже не положительные задания, не четкое осознание своего «завтра», но ненависть к своему «вчера и сегодня», ненависть неутомимая и беспощадная. Крепкозадый буржуазно-мещанский быт, в который искусство прошлое и современное (символизм) входили, как прочные части, образующие устойчивый вкус безмятежного и беспечального, обеспеченного жития, — был основной твердыней, от которой оттолкнулся футуризм и на которую он обрушился. Удар по эстетическому вкусу был лишь деталью общего намечавшегося удара по быту. Ни одна архи-эпатажная строфа или манифест футуристов не вызвали такого гвалта и визга, как раскрашенные лица, желтая кофта и асимметрические костюмы. Мозг буржуа мог вынести любую насмешку над Пушкиным, но вынести издевательство над покроем брюк, галстука или цветком в петличке — было свыше его сил. Конечно, не футуризму дано было расшибить цитадель мещанского вкуса, слишком для этого был социально неподходящий момент, но в футуризме уже тогда заговорила накоплявшаяся революционная энергия того класса, который через пять лет уже не словом, а декретом, гражданской войной, своей беспощадной диктатурой стал выкорчевывать суставы мещанского жизнеощущения.

Уже в первых выступлениях футуризма, в самом характере работы, было ясно, что он работает не столько над созданием насменной символизму художественной догмы, сколь будоражит психику людей в целом, толкает эту психику к наибольшей изобретательной гибкости, к отрыву от всяческих канонов и представлений об абсолютных ценностях. Здесь открывалось лицо футуризма как нового мироощущения.

Работа над мироощущением велась ощупью, вслепую, со всевозможными срывами и искривлениями. Движущей силой этой работы были не четкие представления в буду-

щем (даже висевшая в воздухе революция чувствовалась и пророчилась без представления о ее подлинном характере), но все та же плотная вобла быта, наседавшая сзади.

Поэзия футуристов, агитировавшая не только новую идею, с самого начала пророчена агитпрорывами, говорящими о человеке, по новому чувствующем мир.

Поэзия — истрепанная девка
А красота — кощунственная дрянь.
(Бурлюк)

Слово должно входить в сознание туго, как смазной сапог.

Дыр-Бул-Щыл.
(Крученых)

Граненых строчек босой алмазник
Взметя перины в чужих жилищах,
Зажгу сегодня всемирный праздник
Таких богатых и пестрых нищих.
(Маяковский)

Изобретатели отделяются от приобретателей.
(Хлебников)

Неуклонная измена своему прошлому...
(Хлебников)

Это все маленькие выдержки из произведений раннего футуризма, а дальше шли Маяковский — «Облако в Штанах», «Война и Мир», «Человек», Хлебников — «Ладомир», и другие — где целиком вся вещь была проповедью нового человека.

Пропаганда ковки нового человека по существу является единственным содержанием произведений футуристов, которые вне этой направляющей идеи неизменно обращались в словесных эквилибристов; жонглерами они и до сих пор кажутся всем, кому чужда основная проповедь нового мироощущения.

Под мироощущением, — в отличие от миропонимания, или мировоззрения, которое строится на познании, на логической системе, — мы разумеем сумму эмоциональных (чувственных) оценок, создающихся у человека. Оценки, идущие по линиям симпатии и отвращения, товарищества и вражды, радования и печали, страха и отваги, — поскольку зачастую трудно логически определить всю сложную ткань образующих эти чувствования причин и поводов.

Никакое миропонимание не жизненно, если оно не переплавилось в мироощущение, не стало живой двигательной силой, определяющей все поступки всю повседневную физиономию человека.

Степень напряженности человека, радостной заинтересованности, гневной настойчивости, отдаваемая им своему производственному коллективу, степень его деловой заразительности — вот потребительная значимость мироощущения.

Футуризм, как мироощущение, рождался весьма трудным и постепенным путем. Начиная с самоутверждений резко индивидуалистического типа, с беспредметного азарта, чисто спортивных побуждений, — он мало по малу стал осознавать свою социальную ценность. Он, в связи с возникавшим на горизонте истории задачами пролетариата, обламывал ненужные ветки бунта во имя бунта и проростал в боевое напряжение восставших производителей социальных ценностей, то напряжение, которое лишь в революции получило осязаемые формы.

Итак, не создание новых картин, стихов и повестей, а производство нового человека с использованием искусства, как одного из орудий этого производства, было компасом футуризма от дней его младенчества.

Младенец родился с зубами.

В самом начале уже футуризм противопоставил:

Устойчивости быта и вкуса
и всяческим патентам на долговечность
начиная от медных монументов —

Опротестование всех симпатий буржуазно-мещанского быта и постановку их под знак переоценки.

Благоговению перед фетишами красоты, искусства и вдохновения —
Искусство, как чисто производственный процесс, определяемый рациональной организацией матерьяла, в плане социальных потребностей.

Метафизике, символизму и мистике —
Утилитарность своих построений. Строение реальных и полезных вещей.

Не уездно-помещичью ли Россию бил урбанизм футуристов, столь ненавистный противникам американизма, последышам парного армячного славянофильства, пытающимся ныне психологически воскресать в виде всяческих новокрестьянских пейзаж-поэзий!

А издевка над кумирами: Пушкиным и Лермонтовым и т.д. — это был прямой удар по тем мозгам, которые, впитав в себя со школьной скамьи дух ленивой авторитарности, никогда не пытались дать себе отчета о той воистину футуристической роли, которую для своего времени сыграл хотя бы охальник Пушкин, принесший в офранцуженные салоны по существу самую простонародную частушку, а теперь, через сто лет, разжеванный и привычный, сделался аршином изящного вкуса и перестал быть динамитом! Не Пушкин мертвый, в академических томах и на Тверском бульваре, а живой сегодняшний Пушкин, через столетие живущий с нами в словесных и идейных взрывах футуристов, продолжающих сегодня работу, которую он проделывал над языком позавчера. Об этом, конечно, никто не рисковал и подумать.

Настоящее живым — первый параграф футуристических требований. Никогда не оседать слежалым (пусть даже многоуважаемым) пластом на бегу изобретений — второй лозунг. Футурист перестает быть футуристом, если он начинает перепевать хотя бы самого себя, если он начинает жить на проценты со своего творческого капитала. Футурист рискует стать мещанином-пассеистом, утрачивая гибкость и ударность постановки вопросов о методах и приемах боя за изобретательную, тренированную, классово-полезную человеческую личность.

Особо резко формулировалось утверждение в словах Маяковского:

«Были бы люди —
Искусство приложится».

Эти слова возникли уже во время революции, в которой впервые футуризм смог в полном объеме осознать и свои задачи и значительность воздвигнутых им идей. Не будь революции, футуризм легко выродился бы в игрушничество, на потребу пресыщенному салону. Вне революции футуризм в своей ковке человеческой личности никогда не ушел бы далее анархических выпадов одиночек и безмотивного террора словом и краской. Он был бы слишком безобиден.

Революция выдвинула практические задачи — воздействия на психику массы, организации воли класса. Турниры на аренах эстетики кончились, надо было делать живую жизнь. Футуризм ушел с головой в ту «прикладную» повседневщину, от которой с такой брезгливостью отворачиваются всяческие «жрецы чистого, вдохновенного искусства», не умеющие и не согласные работать «на заказ». В работе над агит-частушкой, газетным фельетоном, агит-пьесой, маршевой песней — окреп призыв футуристов: искусство в жизнь, к полному растворению в ней! Глубоко ошиблись бы злыдни, захотевшие увидеть в этом лишь халтуру, — подлинное мастерство не исчезало, хотя работа и рассчитывалась на потребность текущего дня. Здесь были первые корни теории производственного искусства, объявленной футуристами.

Сущность теории производственного искусства заключается в том, что изобретательность художника должна служить не задачам украшения всяческого рода, но приложена ко всем производственным процессам. Мастерское делание вещи полезной и целесообразной — вот назначение художника, который тем самым выпадает из касты творцов и попадает в соответствующий производственный союз.

Движение к наиболее организованной форме человеческого общежития — коммуне — требует концентрации всех видов энергии (а в том числе и художественно организующей) в ударном направлении. Должна быть учтена целесообразность каждого усилия и нужность порождаемого им продукта. До сего же времени искусство, в частности словесное, развивалось в направлении показывания, а не приказывания.

Даже революцию художники ухитрились сделать только сюжетом для рассказывания, не задумываясь над тем, что должна революция реорганизовать в самом построении речи, в человеческих чувствованиях. Агитационный момент в искусстве был, как уже говорилось, сызмальства сроден футуризму. Футурист всегда был подстрекателю-агитатором. И революционная агитация для него оказалась не чуждым привеском, а единственно возможным способом приложения искусства в его настоящем виде к практическим задачам жизни. Революция для футуриста стала не сюжетом, не эпизодом, но единственною реальностью, атмосферой повседневной упорной реорганизации человеческой психики на путях достижения коммуны.

Теория производственного искусства коснулась главным образом изобразительных искусств и реально ознаменовалась перестановкой внимания с матерьяла и объема (кубизм, футуризм) на композиционное утилитарно оправданное сочетание матерьялов (конструктивизм), что уже представляет собою большую продвигку к «деланию полезной вещи».

В словесном искусстве производственная теория только намечена. Агит-искусство — лишь полуразрешение вопроса, ибо агит-искусство пользуется «эстетическим перерывом» сознания, т.е. средством старого искусства, дабы, вырвав сознание из реальной обстановки и проведя его закоулками выдумки, поставить перед тем или другим агит-утверждением, обеспечивая тем самым последнему большую силу действия.

Здесь необходима продвигка.

Старое искусство является до известной степени приемом массового гипноза. Секте творцов производителей эстетических продуктов противостоит косноязычная масса потребителей этих продуктов. Люди чувствуют себя организаторами и распорядителями матерьяла лишь в иллюзии. С вымышленными людьми на вымышленных путях живет читатель, совершает вымышленные поступки и проступки, чтоб вслед за тем снова стать косноязычным и слепоногим атомом стихийно неорганизованного общества. И там, где ему действительно нужно слово в его повседневной жизни, он его не находит.

Поэт работает слова и словосочетания, но присваивает их выдуманным людям. Свой поиск в деле речеконструкции он вынужден оправдывать выдумкой, в то время как единственным оправдывающим мотивом речепользования должна быть сама диалектическая действительность, сейчас орудующая речью косноязычной, невыразительной, отстающей от устремлений эпохи. Сама практическая жизнь должна быть окрашена искусством. Не рассказ о людях, но живые слова в живом взаимодействии людей — вот область нового приложения речевого искусства. Задача поэта — делать живой, конкретно нужный язык своего времени. Эта задача может казаться утопичной, ибо она говорит: искусство всем — не как продукт потребления, но как производственное умение. И эта задача разрешается в конечном счете победой организующих сил революции, обращающей человечество в стройный производственный коллектив, в котором труд будет не подневольщиной, как то имеет место в капиталистическом строе, но любимым делом, и где искусство будет не зазывать в свои волшебные фонари для отдыха, но окрашивать каждое слово, движение, вещь, создаваемые человеком, станет радостным напряжением, пронизывающим производственные процессы, хотя бы ценою гибели таких специальных продуктов искусства сегодня, как стихотворение, картина, роман, соната и т.п.

Теоретическая задача. Непосредственно отсюда возникает задача построения новой эстетики, установления правильного взгляда на искусство. Метафизическая эстетика, равно как и формальная, говорящая об искусстве, как о деятельности, вызывающей переживания особого рода (эстетический перерыв), должны быть заменены учением об искусстве, как средстве эмоционально-организующего воздействия на психику, в связи с задачей классовой борьбы. Разделение и противопоставление понятий «форма» и «содержание» должно быть сведено к учению о способах обработки матерьяла в нужную вещь, о назначении этой вещи и способах ее усвоения.

Самый термин «назначение» вместо «содержание» — уже дан в футуристической литературе. Понимание искусства, как процесса производства и потребления эмоционально организующих вещей, приведет к следующему определению: форма есть задание, реализованное в устойчивом материале, а содержание есть то социально полезное действие, которое производит вещь, потребляемая коллективом. Сознательный учет полезного действия произведения, в противовес чисто-интуитивному самопроизрастанию, и учет потребляющей массы, вместо прежней посылки произведения «в мир на общечеловеческую потребу» — вот новые способы организованного действия работников искусства.

Конечно, пока искусство существует в прежнем виде и является одним из острейших классовых орудий воздействия на психику, — футуристы должны вести бой внутри этого фронта искусства, используя потребление массами продуктов эстетического производства, — бой за вкус, — противопоставляя материалистическую точку зрения идеализму и пассаизму. На хребте каждого, хотя бы эстетически построенного, произведения должен быть в сознании потребителя максимум контрабанды, в виде новых приемов обработки речевого материала, в виде агитационных ферментов, в виде новых боевых симпатий и радований, враждебных старым, слюнявым, от жизни уходящим или за жизнью на брюхе ползущим, вкусам. Бороться внутри искусства его же средствами за гибель его — за то, чтобы стих, назначение которого, казалось бы, в том, чтоб «слабить легко и нежно» — взрывался пероксилиновой шашкой в желудке потребителя.

Итак — две основные задачи, выполняемые футуризмом:

1. Предельно овладев оружием эстетической выразительности и убедительности, заставлять пегасов возить тяжелые вьюки практических обязанностей агит- и пропаганды. Внутри искусства вести работу, разлагающую его самодовлеющую позицию.

2. Анализируя и осозная движущие возможности искусства, как социальной силы, бросить порождающую его энергию на потребу действительности, а не отраженной жизни, окрасить мастерством и радостью искусства каждое человеческое производственное движение.

И в первой, и во второй задаче — выпирает наружу борьба за своеобразный строй переживаний, чувствований и характера действий человека, за его психический уклад. Здесь разворачивается неизбежная борьба против быта.

Бытом, сиречь пошлостью (в генетическом значении этого слова: «пошло есть», т.е. установилось) в субъективном смысле назовем мы строй чувствований и действий, которые автоматизировались в своей повторяемости применительно к определенному социально-экономическому базису, которые вошли в привычку и обладают чрезвычайной живучестью. Даже самые мощные удары революции не в состоянии осязательно разбить этот внутренний быт, являющийся исключительным тормозом для вбирания людьми в себя заданий, диктуемых сдвигом производственных взаимоотношений. И бытом же в объективном смысле назовем тот устойчивый порядок, и характер вещей, которыми человек себя окружает, на которые, независимо от полезности их, переносит фетишизм своих симпатий и воспоминаний и наконец становится буквально рабом этих вещей.

В этом значении быт является глубоко реакционной силой, той, которая в ответственные моменты социальных сдвигов мешает организовываться воле класса для нанесения решительных ударов. Комфорт ради комфорта; уют, как самоцель: вся цепь традиций и уважения к теряющим свой практический смысл вещам, начиная с галстука и кончая религиозными фетишами — вот бытовая трясина, которая цепко держит не только буржуазное мещанство, но и значительную часть пролетариата — особенно на западе и в Америке. Там создание бескритического жития уже стало орудием нажима на пролетпсихику со стороны правящих классов. Вспомним деятельность таких эмоционально-оппортунистических организаций, как хотя бы пресловутый Союз Христианской Молодежи в англо-саксонских странах!

Не быт в его косности и зависимости от шаблонного строя вещей, но бытие — диалектически ощущаемая действительность, находящаяся в процессе непрерывного становления. Действительность — ни на минуту не забываемый ход к коммуне. Вот — задачи футуризма. Должен создаваться человек-работник, энергичный, изобретательный, солидарно-дисциплинированный, чувствующий на себе веление класса-

творца и всю свою продукцию отдающий немедленно на коллективное потребление. В этом смысле футурист должен быть менее всего собственником своего производства. Его борьба — с гипнозом имени и связанных с именем патентов на приоритет. Самоутверждение мещанское, начиная от визитной карточки на двери дома до каменной визитной карточки на могиле, ему чуждо; его самоутверждение — в сознании себя существенным винтом своего производственного коллектива. Его реальное бессмертие — не в возможном сохранении своего собственного буквосочетания, но в наиболее широком и полном усвоении его продукции людьми. Неважно, что имя забудут, — важно, что его изобретения поступили в жизненный оборот и там рождают новые усовершенствования и новую тренировку. Не политика запертых черепов, патентованной охраны всякой мысли, всякого открытия и замысла, но политика черепов открытых всем, кто хочет рядом совместно искать форм преодоления косности и стихии во имя максимально организованного бытия. И в то же время — резкость и решительность натиска в борьбе за новую личность, соединенные с наибольшей гибкостью маневра. Не у РКП ли надо учиться этой гениальной практической диалектике, создающей новую этику — выигрыша и победы во что бы то ни стало, во имя предельных достижений, устойчивых, как полярная звезда!

Сейчас, в период нэпа, резче, чем когда-либо, должен быть проявлен бой за душу класса. Нэп в социально-экономическом разломе — это беззвучная борьба на выдержку между производством пролетарским и буржуазным. Нэп в культурном разрезе — переплавка стихийного пафоса первых лет революции в тренированное деловое напряжение, берущее не нутром и взлетом, а организацией и выдержкой. «Бухгалтерский пафос», строгий контроль и учет каждого золотника полезного действия, «американизация» личности, идущая параллельно электрофикации промышленности — диктуют переплавку страстного трибуна, умеющего резким взрывом прорвать стихийный сдвиг, в деловито-рассчитанного контроль-механика нового периода революции. И основную ненависть этого нового типа должна быть ненависть ко всему неорганизованному, косному, стихийному, сиднем-сидячему, деревенски крепкозадому. Трудно ему любить природу прежней любовью ландшафтника, туриста или пантеиста. Отвратителен дремучий бор, невозделанные степи, неиспользованные водопады, валяющиеся не тогда, когда им приказывают, дожди и снега, лавины, пещеры и горы. Прекрасно все, на чем следы организующей руки человека; великолепен каждый продукт человеческого производства, направленный к целям преодоления, подчинения и овладения стихией и косной материей.

Рядом с человеком науки работник искусства должен стать психо-инженером, психо-конструктором. Не одним натиском идеалистической отрывки, тягой к доброму старому быту и мистицизмом (штамп организаторской беспомощности) страшен нэп, да и не только нэп, а вся сегодняшняя действительность за пределами РСФСР. Каждое движение, каждый шаг людей, их неумение сработаться, даже неумение толково ходить по улице, войти в трамвай, выйти не дав друг друга из аудитории — говорит о контр-революции косноязычия, слепоножия, нетренированности. Это все — факторы страшные, требующие большой работы. И радостно чувствовать и в рядах пролетарских поэтов, хотя бы Гастева с его пропагандой производственного тренажа — стоящей блестящей поэмы. Люди не умеют говорить, тратят бесконечное время на выхрюкивание простых вещей, но — поставь им вопрос об языке, как явлении, подлежащем сознательному организованному воздействию, и немедленно же начинается вопль на тему о «великом, свободном, прекрасном» и т.п. (конченом по преимуществу, — добавим от себя) русском языке. А вопрос рационального костюма — да разве можно посягнуть на модный журнал, диктующий массе волю капиталистов-мануфактуристов! Не будем идти дальше — вопрос о формах социально-психологической инерции достаточно богатая тема не только для энциклопедии и системы, но и даже для хорошего декрета.

Четко осознавая это и резко-тенденциозно ориентируясь на коммунистическое задание, должен расчленивать футуризм объекты своих симпатий и антипатий, обработок и свержений.

И если программой максимум футуристов является растворение искусства в жизни, сознательная реорганизация языка применительно новым формам бытия,

драка за эмоциональный тренаж психики производителя-потребителя, то программ-минимум футуристов-речевиков является постановка своего языкового мастерства на службу практическим задачам дня. Пока искусство не свергнуто со своего самостийного пьедестала, футуризм должен его использовать, противопоставляя на его же арене: бытоотображательству — агитвоздействие; лирике — энергическую словообработку; психологизму беллетристики — авантюрную изобретательную новеллу; чистому искусству — газетный фельетон, агитку; декламации — ораторскую трибуну; мещанской драме — трагедию и фарс; переживаниям — производственные движения.

Агитработа против старой, расслабляющей волю эстетики, в той же мере, как и раньше, должна оставаться заданием футуристов, ибо для них вне боевой тенденции не может быть действенного искусства. Где опора этой работе? Где среда новых потребителей, взамен той тупой глинобитной стенки, в которую стучался футуризм в 1913 году? Она есть — это рабочая аудитория, стремительно растущая в своем самосознании, а особенно рабочая молодежь, которой в большей мере, чем рабочему средняку, чужда та мещански-бытовая короста ленивой опасливой привычности, которая свойственна рабочему средняку, находящемуся под мелко-буржуазным воздействием деревни и городского ремесленничества и кустарничества. И, конечно — к этой молодежи, а не в интеллигентские аудитории — ведут семафоры футуризма.

Лишь в повседневной работе с рабочими массами и этой молодежью возможна продвижка футуризма, как мироощущения неугасимой молодости, издевательской бодрости и упрямой настойчивости, каковым он себя утверждал каждой своей камнеломной строкой, накладывая этот свой отпечаток и на всю прочую — не совсем богадельную — литературу своего десятилетия.

Работа футуризма параллельна и идентична работе коммунизма; футуризм ведет бой за ту динамичную организацию личности, без которой невозможна продвижка к коммуне. И поскольку в своей нечеловечески-огромной работе над корчеванием социально-экономического бытия коммунизм еще не в достаточной мере поставил и определил свою линию в деле организации индивидуального и социального мироощущения, — футуризм есть течение; носящее свое отдельное имя. Одно лишь название сможет заменить в итоге слово «футуризм», — это название: «коммунистическое мироощущение, коммунистическое искусство». Диалектический материализм в приложении к вопросам организации человеческой психики через эмоции должен будет неизбежно привести к тому моменту, когда футуризм, как движение, как один из соц.-революционных боевых участков, будет поглощен и усвоен мироорганизующим фронтом коммунизма, станет коммунистическим мироощущением.

Ставя вехи продвижек, футуризм в ближайшем должен будет себя ощутить не только как содружество, заменяющее, и непрерывно заменяющее, своими новыми построениями старые эстетические вкусы. Футуризм в борьбе с бытом не сможет ограничиться словесностью, пожеланиями и призывами. Он должен будет в самом быту ощутиться как подрывная рота, неугомонная и радостная.

Новый человек в действительности, в ежедневных поступках, в строе своей жизни материальной и психической — вот, что должен будет продемонстрировать футуризм. И — если не заплеснут его волны литературной генеральщины, он это сделает, ибо он — религия вечной молодости и обновления в упорном труде над поставленной задачей.

БЬЕМ ТРЕВОГУ

Эпоха гражданской войны была одновременно и эпохой острейших боев на фронте искусств. Революционные футуристы, комфуты — были не просто отрядом непомнящих родства, ринувшимся на завоевание вкусов эпохи. Они кинули искусство в гущу революционного делания. Они задавали тон и держали гегемонию в области эстетических форм. Их изобретения и наметки были, порой, невыполнимы, но всегда грандиозны и выразительны. Татлинская башня, «Мистерия Буфф» Маяковского, плакаты «Роста», постановки 1-го РСФСР — сродни таким грандиозным и великолепным идеям эпохи, как трудовые армии и коммунистический труд субботников. Величайшим же достижением левого искусства этой эпохи является утверждение принципа производ-

ственного искусства, в котором прежний развлекальщик, убажнитель, шут, иллюзионист, забавный приживальщик общества с полной категоричностью переводил себя в ряды работников, заменяя эстетический фантом деланием полезной и по-серьезному нужной пролетариату вещи.

Формой действия революционного футуризма в условиях новой экономической политики явился Леф, ассоциация работников левого искусства. Леф значит — левый фронт. Левый фронт мыслится как противопоставление какому-то другому фронту. Новизна позиции Лефа сравнительно с позицией комфута заключалась в том, что утверждение принципов, изобретенных в предыдущий период, ныне должно было осуществляться в условиях производственной конкуренции с прочими группами поставщиков эстетических продуктов. Формула «кто — кого» оказалась актуальной и в области искусства. Лефу противостояло все академическое искусство. Оно было экономически крепко, ибо вновь нашло своего старого, испытанного потребителя. Оно потребовало себе патента на право торговли и этот патент был ему услужливо выдан в виде формулы — о приятии культурного наследия.

«Кто — кого!». Началась бешеная толкучка на рынке эстетпродуктов. Вовсю работали локти таланта, бедра пролазничества и все формы красной мимикрии. Идя по компасу касс и хозяйственных расчетов производства, потрафляя вкусам потребителя, постарались возможно скорее разделаться с «левизной», переводя приемы «левых» на положение своеобразных «конструктивных» украшений. Леф проявил большую цепкость и жизнеспособность. Во всяком пункте, где требовалась художественная инициатива, он возникал и работал. Каждому домогательству академиков противопоставлял свое утилитарно обоснованное возражение. Но для Лефа, поскольку он считал необходимым сохранить атакующие позиции, надо было, во что бы то ни стало, соблюсти расстояние между собой и врагами, иначе его затискивали в общую толчею, приминали руки к бокам и парализовали. Поднапершая справа вобла от искусства в значительной мере парализовала Леф тем, что переняла всю его выдумку, терминологию, технику и конструктивный прием, заgrimировалась под Леф до такой степени, что неопытному глазу трудно стало разглядеть — где деревянные конструкции — конструкции, а где они просто деревянные декорации; где плакат — плакат, а где плакат — открыточка Маковского с надписью; где стих — предельно организованная речь, а где — лирическое сусло.

«Кто — кого!» превратилось в «кто попало, с кем попало, куда попало», во «всеобщее целование». Вместо драки выросло древо проповеди всеобщего цехового согласия в лоне единого советского искусства. Идеологические разногласия в искусстве аннулировались. Все сводилось к различиям формальным и техническим. Так возникла полоса всеохватных ассоциаций под флагом «красное», «революционное», «советское».

«Новый Леф» возник не случайно. Носители изобретательского почина не могли согласиться с тем, что вышеуказанные «мир и в человецех благоволение» являются подходящей почвой для процветания советского искусства на страх врагам в остальных $\frac{5}{6}$ частях мира, — как это любят говорить некоторые очень ответственные и очень прекраснотушные товарищи.

Обламывание зубов у естественных врагов в искусстве приводит только к одному — они все становятся беззубы. Не бездарность и отсутствие изобретательности, а, наоборот, принципиальность объявляется высшим грехом работника искусства. Кстати вспомнить, — приглашая лефовца на работу в кино, приглашатели упорно повторяли — «Мы вас берем как спеца, но не как лефовца». В переводе это значит — стряпайте первоклассные надписи для любой фильмы, предложенной вам в порядке исполнения, но благоволите не совать вашего носа в виды и намерения киноначальства, плывущего по волнам «потрафления» обывателю и сворачивающего кинопроизводство с культурного пути на путь выработки эстетического гашиша. Нивелировка в области искусства весьма успокоительно действует на бюрократические сердца. Иди докажи, что богема, люмпен-интеллигент, Маяковский, написав в 1915 году «Войну и Мир», вещь глубоко революционную и интернационалистически антивоенную, — написал ее вовсе даже упадочническую. Ведь это доказать трудно! Так же трудно, как лжесвидетельствовать! То ли дело, когда поэты распределены на твердые группы, согласно классовых членений курса политграмоты: пролетариат — ВАПП, крестьянст-

во — Союз крестьянских писателей, буржуазия — Союз писателей. Не будь этого членения, для всякого было бы ясно, что надсональные стихи какого-нибудь, скажем, Вятича, с его абсолютным нежеланием хоть чему-нибудь выучиться в области писания стихов, — суть явление антикультурное, эстетически консервативное, бьющее на снижение качества. А при наличии Союза система доказательств перевертывается: Вятич — крестьянский поэт, а следовательно, он пишет нечто характерное и нужное для деревни, а следовательно, издавай его, Госиздат.

Смена принципиально-групповой борьбы в области искусства нивелировкой боевых тенденций под сенью объединений цехового порядка есть первый факт, против которого должен выступить Леф.

Борьба за форму сведена к борьбе за стилевой признак. Новые изобретения в области формы есть уже не новые орудия культурной продвижки, а лишь новый орнамент, новое средство украшения, новое увеличение ассортимента предлагаемых публике эстетических вышивок и погремушек. Конечно, те, которые эти погремушки стряпают, преподносят их в вате убедительнейших рассуждений о «социальном заказе», «социальной полезности» отображения революционного строительства. Кому охота ломать голову и терпение над формой, когда вовсе не по качественному признаку происходит проникновение произведения в большую литературу. В области формы господствует штамп, но и штамп-то этот используется не так, как нужно. Вспомним восторги Тугендхольдов по поводу богомазов, которые надевали архангелам шишак с пятиконечной звездой и вмалевывали лицо красноармейца, причем религиозно-мистический эффект, на который и рассчитана форма иконного письма, совершенно съедал наше, отнюдь не религиозное и отнюдь не мистическое, представление о красноармейце. Обслуживание материала не соответствующими ему формальными штампами приводит к изгаживанию великолепного материала, который дает нам вся советская действительность.

Советская действительность, зафиксированная объективом советского аппарата, пусть, даже в виде раскрашенной фотографии, если нужно сохранить колористическое впечатление, и нашедшая себе место на страницах иллюстрированного журнала, интересна и необходима, как хлеб насущный. Но тот же материал, висящий на стенах выставки АХРР станковыми картинами, которые даже при всем сочувствии АХРРу неизвестно куда деть и приспособить, материал этот, фиксируемый допотопными, с точки зрения нашего времени, средствами живописного передвижничества, есть материал порченный. Для порчи материала годны приемы красной иконописи (гордые вожди с огненными взглядами, беззаветно марширующие пионеры, Микулы Селяниновичи с гербовыми серпами); все это характерно для агитплаката, против которого, если не ошибаемся, борется АХРР, но приемы которого, оказывается, они пытаются приспособить и на свою потребу. Я уже не говорю о таких случаях заведомой порчи, когда, скажем, художник, уезжая в поездку, запасается фотоаппаратом и, настреляв материала, размывает честную и точную фотографию «индивидуально выразительными», видите ли, но и абсолютно неточными мазками всяческих охр.

Местом, где портят материал, явилась и наша кинематография. И именно там, где был дан простор деятельности киношаблонщиков. Так, оказался совершенно испорчен неумелыми руками великолепнейший материал гражданской войны и истории революции. «Броненосец Потемкин» реабилитировал этот материал в этот момент, когда на кинопредприятиях термин «фильма из гражданской войны» был окончательно дискредитирован. Точно так же был испорчен наш Ближний Восток, ибо шаблон сервировки всяческой экзотики, характерный для колониального романа империалистов, был применен там, где требовалось найти новый, своеобразный, советский, действенный подход к жизни отсталых народов.

Это естественно. Раз интерес к форме пал, то остается идти по линии наименьшего сопротивления — пускать в ход уже испытанные, уже привычные формальные шаблоны, отказываясь от формального новаторства. Постоянный крик «спасателей искусства» о трюкачестве и фокусничестве ныне получает то, что ему причитается, — либо ученическую беспомощность, либо добрый, старый штамп.

Первая ошибка «спасателей» была в приятии формулы: форма — содержание, «что» — «как» (вместо предложенной Лефом: материал — назначение — форма-вещь) и в оперировании каждого из этих половинок особо. Вторая ошибка, что усиленно педантируемый «примат содержания» (т.е. явления совершенно неопределенного и не

дифференцированного) на деле реализовался в всяческом унижении формы. «Как» полетело в трубу. А ведь наречие «как» имеет свое существительное — «качество», и ведь борьба за «как — качество», есть борьба за форму. Борьба за качество в искусстве заменилась борьбой за «довоенную норму» штампа.

Получилось нечто вроде бега назад взапуски.

Падение интереса к конструктивным схемам, к изобретательству мастеров, несомненно. Если пять лет назад ходили в театры «Театрального Октября» смотреть режиссерскую работу независимо от пьес, то сейчас ходят смотреть пьесы, независимо от того, как и каким театром они сработаны. Сегодняшнему дню свойствен интерес к материалу, при этом к материалу, поданному в наиболее сырьевой форме — мемуар, хроника, очерк, статья, отчет. А вот «искусствовары» либо воротят нос от таких «низменных», видите ли, злободневных, «газетных» форм и продолжают заколачивать живой материал в штамповые гроба рассказов и романсов...

В падении интереса к форме и сегодняшняя трагедия поэтов, ибо стихотворение и есть та речевая конструкция, в которой элементы формы подчеркнуты.

Материал в сырьевых формах — это форпост сегодняшнего искусства. Но сырьевая форма может обслужить только информационное назначение. Ужас положения и заключается в том, что как только доходит дело до использования материала в иных планах, а не только в информационном, — скажем, в агитационном, — немедленно на сцену выходит довоенный формальный прием, и благодаря ему материал или портится, как мы уже говорили, или немедленно приспособляется для целей эстетического отвлечения от действительности и ее строительных задач.

Но «довоенная норма» имеет защитников:

— Зачем искусству поднимать квалификацию и домогаться новых форм, когда основная масса потребителей эстетпродуктов глотает их в формах довоенного образца, да еще и похваливает? Долой изобретательство, долой эксперимент, да здравствует эстетическая инерция массы!

Есть только один случай, когда можно честно кормить публику довоенной эстетической нормой. Это — когда довоенным формам соответствует и их социальное значение — уводить сознание и эмоцию потребителя от насущных задач действительности. К этому и пришли: довоенная норма в форме потянула за собой довоенную норму в идеологии<и.> «Искусство — отдых», «искусство — приятный раздражитель», «искусство — развлекатель», разве же это не варианты старого «искусства — сна, грезы, фантазии». Загрязили всю, такой сусальностью загрязили, что т. Бухарина стошнило, — а на что уж занятой человек!

Прежний клич «долой агитискусство» — уже щенок. «Да здравствует отображательство» — звучит уже глухо. «Долой злободневность» — вот последний крик «назадистов». Волкенштейн хвалит Мейерхольда в «Ревизоре» за уход от злободневности и превращает эти два слова в девиз.

Здесь точка. Довоенная норма достигнута. Алтарь искусства вынырнул из нудных пучин нашей «серой... утомительной... хлопотной действительности», дабы обеспечить гражданам ежедневное легальное дезертирство в царство мечтового штампа. Остается «сырьевой материал», который злободневен. Ничего. Волкенштейны и с ними управятся. Спецы по довоенной норме изобретут способ получать грезогонную экзотику из испартовских материалов, обрабатывая их, скажем, в древне-римских, или вавилонских тонах, или же сергиево-посадо-иконописных. И всем будет казаться, что искусство обслуживает революцию-строительницу (помилуйте, темы, эпизоды, люди), а в действительности — искусство будет обслуживать обывательское дезертирство от революции.

Эти четыре опасности —

Нивелировку

Снижение формы

Довоенные штампы

Искусство — наркотик

Леф видит и будет бороться соответственно —

За воинствующее, классово-активное искусство

За культуру формы

За новаторство — применительно к задачам нашего строительства

За искусство — жизнестроитель, искусство — активизатор, искусство — агитатор!

С НОВЫМ ГОДОМ! С «НОВЫМ ЛЕФОМ»!

Первый год «Нового Лефа» пройден.

Год мы продержались в своих траншеях, несмотря на то, что с фронта воинствующего пассаизма льется, как из расслунявившейся сопки, сладкая слизь довоенных норм в области искусства и быта.

Мы не только продержались, не уступив ни пяди, но и выровняли некоторые участки нашего фронта.

Отчетливое бескомпромиссное закрепление Лефа на литературе факта и на фото заносим себе в актив.

Наступление правого фронта продолжается и усиливается.

Намечаем направления, по которым развернутся наши схватки в дальнейшем.

Воинствующий пассаизм — вот первый главный враг.

Мы говорим — идеология не в материале, которым пользуется искусство. Идеология в приемах обработки этого материала, идеология в форме. Только целесообразно оформленный материал может стать вещью прямого социального назначения. Изменить тему — пустяки. От подписи архиповские бабы еще не станут женотделками.

Но воинствующий пассаист не согласен. Он сохраняет художнику полностью его дореволюционную форму, его «душу» в неприкосновенности. С него довольно компромисса — изменения темы.

Так создается формалистичнейшая отписка от современья. Иконописцы вмазывают под шлем Егорья-победоносца лицо красноармейца или пишут под бабами в сарафанах вместо «молодиц» «комсомолки». Композиторы вписывают коммунные слова в шантаные мелодии; писатели в чеховски приглушенных тонах или в дostoевско-истерико-уголовно-романтической манере подают гражданскую войну и восстановление заводов; театры в штампованно конструктивно-декоративном стиле драконят все ту же «Ярковую» в различных вариантах. Кино мечтает о «пикфордизации» рабочего быта вместо его «фордизации», изобретает бравых «совдугов» и сладостных «совмэрь».

Воинствующий пассаист под предлогом учебы тянет на кладбища к могилам классиков, забывая, что сегодня Пушкину уже 129 лет от роду и он нестерпимо беззуб, а в то же время пассаист умалчивает всячески, что Пушкин в свои дни был одним из самых ярких футуристов, деканонизатором, осквернителем могил и грубияном. Пассаисту об этом говорить невыгодно. Вместо этого он, позалазив во все газетно-журнальные щели, статьями и рецензиями втирает очки массам, выдавая им оппортунистическую розовую кашу аков и ахрров за настоящую революцию.

Второй враг — исконный, всегда нами атакуемый, но ныне на плечах воинствующего пассаизма поднятый на угрожающую высоту — искусство как социальный наркотик.

Внимание и огонь Лефа в ту сторону, где растут цифры, определяющие место искусства в социальном бюджете. Леф опасается, что цифры эти растут не за счет, а одновременно с ростом физиологических наркотиков (алкоголь, кокаин, растрата сексуального фонда).

Еще и еще придется Лефу разьяснять, что социально-наркотическая функция характерна для искусства феодального и капиталистического периода и что перенос в наши условия старых форм искусства и прежних условий его потребления реакционен, сохраняя прежнюю социально-вредную функцию искусства.

Пассаисты уверяют (многие даже искренно), что их искусство показывает жизнь, стимулирует самодеятельность. На самом деле это искусство фатально оболванивает мозги, гасит интеллект, развязывает стихию инстинкта, уводит от жизни, создает экзотику, то есть небылицу, там, где должна быть видима быль, делит действительность на две половины: скучно-практическо-прозаическую и увлекательно-вымысленно-поэтическую.

Леф ставит под знак сомнения все искусство в его эстетико-одурманивающей функции.

Леф — за выработку методов точной фиксации фактов.

Невыдуманную литературу факта Леф ставит выше выдуманной беллетристики, отмечая рост спроса на мемуар и очерк в активных слоях читателей, и протестует против того, что до сих пор в издательствах хорошая статья, требующая поездок, изучения

и подбора материала, оплачивается вдвое ниже, чем ординарнейшая новелла беллетриста, для реализации которой нужен только палец, чтоб ее высосать.

Третий враг — тяга пассаеистов к человеку «нутра», стихий, эмоции в противовес человеку рациональному, человеку расчета, НОТа, интеллекта.

Поиски «гармонического человека», плач о «художественной неграмотности», о том, что активист-строитель растет вахлаком и не интересуется и не желает интересоваться музыкальными нюансами, стихотворными ритмами, цветосочетанием картин, выпады против нотовцев-рационалистов, это все — поход против стандартизованного активиста, действительно нужного социалистическому строительству, это замена его фигурой весьма подозрительной, граничащей с буйством, неврастенией, упадочничеством, хулиганством.

Мы категорически с тем комсомольцем тов. Фридманом, который пишет в «Комсомольской Правде» от 18/12 — 27 г. — «Один техник куда более необходим, чем десяток плохих поэтов».

Мы согласны даже выкинуть слово «плохих». Недопустимо и отвратительно, что у нас в литорганизациях СССР 12000 (двенадцать тысяч) поэтов и беллетристов, а нашим газетам не хватает грамотных очеркистов и репортеров.

Пассаеист, когда-то прикидывавшийся обиженным «недозволенными приемами» футуристов, когда-то всплескивавший руками от всего своего интеллигентского деликата, видя покусение на чтимую мертвечину, ныне располагает полным арсеналом каких угодно приемов, проявляет любую ловкость рук и приверженность к мылбзу.

Мало того, пассаеист научился клясться Марксом и Лениным.

Разве не характерно, что Ленина, антифетишистичнейшего из людей, Ленина, отвечавшего на вопросы о новейшем искусстве осторожными словами — я в этом не специалист — Полонские пытаются («Красная газета» тому пример) выставить каким-то запелляционным лефогонителем? Ну что ж! «Воспоминания» — не бумага, все стерпят.

Но у Лефа есть союзник. Это — лозунг культурной революции. Это — директива, имеющая огромный социальный резонанс, с которой, в ее принципиальной формулировке, без остатка совпадает идеологическая работа, проделанная Лефом за 5 лет.

Когда тов. Бухарина тошнит от шовинистической экзотики литературных руссопелтов, — когда тов. Бухарин говорит о нужном нам типе нотовца-строителя, противопоставляя его стихийному «добру-молодцу», — когда тов. Бухарин говорит о том, что «если бы в один прекрасный день исчезли материалы и документы о нашей революции и осталась бы одна художественная литература, то по ней можно было бы получить неверное представление о нашей современности», — во всех этих случаях мы приветствуем нужный современью удар по воинствующему пассаеизму.

Мы знаем — борзые перья воинствующих пассаеистов уже спешно прилаживают лозунг «культурной революции» к идейкам о приятии наследства и убегании в спасительные «назад к...», а всяческие «громпобедыраздавайсики» уже готовы клясться этим новым лозунгом над каждым балеринным дрыгом, над каждым радиопередачным камаринским. Это нас не смущает. За лозунг надо бороться, правильную его реализацию надо завоевывать. Правильно взятая и поставленная на рельсы дела мысль раздавит двуногую облепиху, для которой вся система идей есть не что иное как обштемпелеванный вид на жительство неприкосновенных довоенных, мещанственных вкусов.

Мы, лефы, ведем свое начало от «Пощечины общественному вкусу».

Яростной рукой, как и тогда, готовы мы нанести пощечину эстетической стабилизации сегодняшнего дня, но товарищески пожмем руку тем, кому радостно идти с нами по дороге делания классово-нужных вещей, строить жизнь реально-прекрасную, а не состряпанную художником, организовывать настоящих людей, а не бумажных, выдуманных беллетристом.

ОБРАЗБОРЧЕСТВО

Нас, фактовиков, часто обвиняют в излишнем засушивании прозы, в подчинении ее так называемому деловому стилю. Совершенно верно, общая наша установка, особенно в произведениях описательных, заключается в том, чтобы каждое слово и каждый оборот несли на себе наивысшую смысловую нагрузку.

Однажды в споре мне был поставлен упрек: вы, мол, спорите против образов, но сами пользуетесь ими. Вот к примеру из вашей книги Сванетия сравнение Сванетии с древесным листом.

Сравнение это таково: «Сванетия, если взглянуть сверху, похожа на древесный лист, главная жила которого — река Ингур, боковые жилки — притоки, между которыми кряжами и перевалами выдавлено кверху зеленое мясо листа. За верхушку лист этот приподнят на полтора километра над уровнем моря, и воды в реках Сванетии не текут, а бурно срываются по наклону».

Припомним разнообразнейшие в поэзии и беллетристике сравнения страны с древесным листом: «Как бурей унесенный лист чахнет в ущельях прекрасная страна», «Весенним листом трепещет вольный край», «Угасание зеленого листка в безжалостных снегах»... «Лежат уезды как опавшие листья».

Думается, что между первым и последующими образами есть существенная разница. Образ в листе и жилках — это по существу макет, где структура листа в точности повторяет географическую структуру Сванетии. Этот макет целиком заадресован интеллекту. Он дает схему, на которой кристаллизуются наши знания. Этот образ обнаруживает специфику предмета, а не специфику авторского к нему отношения.

Наша задача в том, чтобы литературное сопоставление повернуть к читателю интеллектуально воздействующей стороной. Образ-схема — план, качественный и количественный анализ, даваемый сопоставлением, это — то, что нам нужно. Но образ, адресованный к читательской эмоции, закутывающий предъявляемую вещь в импрессионистические оболочки, это то, что мы называем художественной имажинистикой и от чего считаем необходимым отчищать наше писание, ориентируя его на такие жесткие образцы деловой и технической прозы, как рапорт, приказ и доклад.

НИКОЛАЙ
НИКОЛАЕВИЧ
АСЕЕВ 1889 — 1963



ПТИЧЬЯ ПЕСНЯ

Борису Пастернаку

Какую тебе мне лезть сплесть
кривее, чем клюв у клеста?
И как похвалить тебя, если
дождем ты листы исхлестал?

Мы вместе плясали на хатах
безудержный танец щегла...
И всех человеческих каторг
нам вместе дорога легла.

И мне моя жизнь не по нраву:
в сороку, в синицу, в дрозда, —
но впутаться в птичью ораву
и — навеки вон из гнезда!

Ты выщелкал щекоты счастья,
ты иволгой вымелькал степь,
меняя пернатое платье
на грубую муку в холсте.

А я из-за гор, из-за сосен,
пригнувшись, — прицелился в ночь,
и — слышишь ли? — эхо доносит
на нас свой повторный донос.

Ударь же звончей из-за лесу,
изведавши все западни,
чтоб снова рассвет тот белесый
окрасился в красные дни!
1922

ДОМ

Я дом построил из стихов!..
В нем окна чистого стекла, —
там ходят тени облаков,
что буря в небе размела.

Я сам строку свою строгал,
углы созвучьями крепил,
венец к венцу строфу слагал
до самых вздыбленных стропил.

И вот под кровлею простой
ко мне сошлись мои друзья,
чьи голоса — не звук пустой,
кого — не полюбить нельзя:

Творцы родных, любимых книг,
что мне окно открыли в мир;
друзья, чья верность — не на миг,
сошлись на новоселья пир.

Летите в окна, облака,
входите, сосны, в полный рост,
разлейся, времени река, —
мой дом открыт сиянью звезд!

1955

* * *

Стихи мои из мяты и полыни,
полны степной прохлады и теплыни.
Полынь горька, а мята горе лечит;
игра в тепло и в холод — в чет и нечет,

Не человек игру ту выбирает —
вселенная сама в нее играет.
Мои стихи — они того же рода,
как времена круговращения года.

1956

К ДРУГУ-СТИХОТВОРЦУ

Я обращаюсь к стихотворцу-другу,
к его таланта пламенному плугу,
которым он, взрывая сушь суждений,

готовил почву для живых рождений —
для выдумки, для сказки, для фантазий,
для слова, за каким в карман не лазай!

Вы самый удивительный рассказчик:
мы помним все ваш «Музыкальный ящик»,
в котором вы восстановили время,
осуществив бывшее в близкой теме.

Зачем же вам, который время сблизил,
предпочитать живому ветру дизель?
Живые чувства — паруса людские —
переводить на штампы заводские?
Передо мной вопрос неразрешимый:
зачем вам сердце заменять машиной?

Я сам писал про соловья стального,
пока не услышал в ночи живого,
который пел с таким великим чувством,
что никаким не воссоздать искусством!

Я верю: и при взлете индустрии
нужны нам чувства, жаркие, живые.
Мы памятуем о машинном чуде,
но всё ж у нас на первом плане люди.
Кто ж спутает с машинным звук сердечный,
рискует в пафос впасть бесчеловечный!

1959

ПРОГРАММА ГРУППЫ «ЛЕФ'а».

Предварительные замечания:

1. Леф является внеорганизационным рабочим объединением людей, связанных общим пониманием и ощущением культуры сегодняшних дней, как культуры величайшей революционной эпохи человечества.

2. В прямой связи с этим каждый: а) ставящий в основу своего миропонимания диалектический материализм, как единственный жизнеспособный метод познания и строительства жизни и анализа социальных взаимоотношений людей; в) противопоставляющий революционную смену форм и свое активное в ней участие всяческой традиции, эволюционности, постепенчеству и, так называемому, общечеловеческому прогрессу (являющимся тем или иным видом застоя, рутины и вырождения человечества) и с) подчиняющий свое изобретательство, энергию и волю общим интересам класса-созидателя, я в л я е т с я ч л е н о м ЛЕФ'а.

3. Левый фронт искусства, не оставаясь, таким образом, в узких рамках художественно-эстетической группы, считает своей основной задачей участие в общекультурной жизни страны, в какой бы профессии и специальности участие это ни выражалось. Работая главным образом в пределах и рамках в старом его понимании, ЛЕФ расширяет и стирает их границы, имея в виду главный принцип своей деятельности — жизнестроение посредством всех видов чувственных и разумных проявлений человеческой активности.

За время своей практической деятельности ЛЕФ наметил и определил основные свои взгляды на дальнейшие пути развития следующих областей искусства, резко изменивших свои традиционные формы и потому в особенности ненавидимых служителями всех культов старого искусства:

1) Л е ф о в с к а я л и т е р а т у р а . Борьба за собирание, формирование и исследование фактического материала в целях противоположения его художественной выдумке, фантастике, индивидуальной трактовке событий и проч. «художественной» приблизительности, искажающей и уродующей факт в соответствии с тем или иным личным его использованием.

Поэтому центр тяжести литературной работы ЛЕФ'а переносится на дневник, репортаж, интервью, фельетон и т.п. «низкие» литературные формы газетной работы, которую ЛЕФ и считает наиболее современной формой литработы. Роман, повесть, рассказ и т.п. эпические полотна, выросшие на иной социальной почве, продолжают оставаться традиционной формой литературы, потеряв свое первоначальное оправдание — быть носителями и распространителями идей, научных знаний, этических и эстетических теорий, построенных и закрепленных тем классом, который их вызвал к деятельности.

Эти традиционные формы литературы, пережив свое время, продолжают оставаться единственно мыслимыми формами и, не имея достаточно накопленного материала, продолжают на Западе действовать в интересах породившего их старого общества, отвлекая и усыпляя сознание, пытающееся разобраться в противоречиях общественного строя. У нас эти же формы в силу инерции, не изменяясь и не революционизируясь конструктивно, выполняют функции стоков общественных нечистот, отработанных общественным организмом в виде бытовых, этических и экономических проблем, уже выясненных в соответствующих отраслях знания.

Спекуляция на подобных проблемах культивирует поверхностное отношение к постановке новых, сводит к «беллетристике» серьезность и своевременность их постановки.

Поэтому ЛЕФ против художественной литературы, за фактический материал, за свидетельство времени. Однако, этот подбор фактов и обработка их вовсе не исключают квалификацию литературного мастерства, так как, чтобы описать толково то или иное событие, сообщить ярко и выразительно о том или ином явлении, как раз и требуется большая литературная выучка, которая и есть сама по себе путь к литературному мастерству.

2. Ж и в о п и с ь .

ЛЕФ стоит на принципиальной позиции преодоления станковой живописи отчасти по вышеизложенным уже причинам и, главным образом, потому, что снимок, фоторепортаж точнее, быстрее и вернее передаст факт, чем самый опытный рисовальщик.

В соответствии с развитием фототехники должно повышаться и обостряться внимание зрителя в сторону точности и ясности передачи фактов.

Что же касается цветowych изображений, то, поскольку они не являются теперь средством религиозной агитации и предметами украшения квартир по индивидуальному, высоко развитому в свое время вкусу, а должны применяться для обслуживания ими коллективных вкусов и восприятий, нет и не может быть иного представления о целях их применимости помимо плаката, рекламы, окраски улиц, площадей, вывесок, расцветки общественной жизни в ее новых формах. Искусственное культивирование станковой живописи является заготовкой музейных комнат, которые сами по себе ценны лишь как наглядные пособия при изучении действенной культуры прошлых веков, когда и живопись, еще необходимая технически, имела свои задачи и оправдание своего существования.

3. Театр и кино. Театр в ряду зрелищных средств человеческой культуры с развитием книгопечатания, кино и радио, потеряв сообразность своего назначения, продолжает существовать наряду с уже сменившимися его формами человеческой культуры. Предельное развитие его формальных достижений у нас свидетельствует не развитие театральной культуры вообще, а пестроту и малую озабоченность своим развитием его посещающих.

Поэтому, несмотря на огромное внимание и заботы, которыми он окружен, сильны только наиболее реакционные (неархаические) формы его современного развития.

В то же время кино, несмотря на все его технические несовершенства в наших условиях, достигает необычайных революционных успехов не только у нас, но и на Западе. Постановка Эйзенштейна, например, была принята в Германии вопреки официальному общественному мнению, покоряя и восхищая берлинцев своей новизной своей техники, а, значит, и агитируя за класс, ее осуществивший.

Поэтому в зрелищной области искусства ЛЕФ стоит прежде всего за кино, за организованность демонстраций, за массовые празднества, понимая под всеми этими видами зрелищ фактически жизненный, не фантазией одного автора придуманный, процесс действия.

Все вышеприведенные положения защищает и развивает журнал «Новый Леф». Не будучи собранием схоластиков и доктринеров, он принимает и будет принимать участие в культурной жизни страны во всех ее проявлениях, главной задачей считая расшатывание перегородок между искусством и жизнью в старом представлении об искусстве, как о некотором жреческом служении, доступном только посвященным одиночкам.

Н. Асеев

МЕЛОДИКА ИЛИ ИНТОНАЦИЯ

Нельзя с точностью установить подразделения двух основных стимулов развития русской поэтической речи: мелодийного и интонационного ее начала. Широкая область предположений и догадок ждет еще своего добросовестного исследователя. Задача его будет, думается нам, выходить далеко за пределы поэтики, так как благоприятное ее окончание должно будет решить спор между «лирикой» и «тенденцией», между той «свободой интуиции» и той «разумной последовательностью», вокруг которых явственно группируются поэты современья...

Чтобы пояснить нашу постановку вопроса, напомним, что не только среди поэтов разных поколений и формаций выявились эти два взаимно противопоставленных лозунга, но нередко в жизненном пути одного поэта мы замечаем эти якобы враждующие начала, весьма часто взаимоистребляющие друг друга, как то было, например, у Гоголя.

Формальное мелодическое начало — будучи старейшим, по времени его применения, организационным принципом речи (былины, песни), свелось в литературе к определенному количеству метрических, а впоследствии и ритмических образцов, канонизированных и исследованных, систематизированных и закреплённых поэтикой.

Было бы неосторожно отрицать огромное организующее влияние мелодического начала на всю русскую поэзию, начиная с ее зарождения. Еще более бесцельным было бы умаление значения ее для непосредственно пережитой нами эпохи. Мелодийное начало вывело поэзию из тупика рубленого метра допетровской эпохи, оно же сообщило гибкость и жизненность окаменелому подражательному стилю конца XIX в. Наконец им же определена лексика и развитие метафоры в русской поэзии. Будучи ограничено сравнительно небольшим кругозором мирозерцания и стараясь, как всегда в таких случаях, глубину семантики развить за счет ее ширины, оно толкнуло рост русской поэзии в сторону формального усовершенствования, упорядочив и утончив мастерство.

Развитию этого начала в поэзии как нельзя более способствовало и политическое положение страны. В самом деле: пассивно-созерцательная тематика, неизменно сопутствующая мелодийному «распевочному» началу в поэзии, была сама по себе обусловлена тем полувосточным абсолютизмом, первым толчком которому было лишь освобождение крестьян. При этом политическом режиме — вряд ли могла бы быть терпима какая-либо «интонация», превышающая восхищение пред «мудростью и благостью Фелицы». Так на самом деле и было. Одой, т.е. формой классической песни, и исчерпывалось тогда интонационное начало в поэзии. В дальнейшем, по традиции, а также в силу вышеуказанных нами условий, ритмизацией и мелодизацией поэтической речи, создается тот специфический вид лирики, именем которой ошибочно и совершенно бессмысленно определяется род стихотворений, лишенных интонационной силы и выразительности. «Бряцать на лире рассеянной рукой» стало почетным занятием поэта. И именно потому так глумился над таким времяпрепровождением в свое время Писарев. Именно потому так резок был разлад между Фетом и современной ему критикой; потому же были забыты или полузабыты Ап. Григорьев, Павлова (отчасти), Тютчев, Фофанов и ряд других первоклассных поэтов. Смещение понятий напевности и бессодержательности совершалось по вине самих поэтов, противопоставлявших «гражданственности», т.е. общественной осознанности, лирику.

Одновременно с таким положением поэтического мастерства не могло не существовать и иной тенденции его разрешения и развития: стремления к интонационной выразительности. Под последней мы имеем в виду в противовес чисто ритмическому, мелодийному заданию — развертывание строки и строфы в плане ораторской или разговорной речи. Такого рода попытки ясно видны еще у Пушкина и Языкова («певец в стане...»), частично у Тютчева («Жаворонок» и др.), Некрасова, Ал. Толстого (поэта) и др. Но попытки эти, не будучи в состоянии противостоять доминирующему приему, имеют значение либо чисто эстетического эффекта, либо обращались к тематике «дозволенной» гражданственности (Тютчев, Хомяков, Языков).

Наконец, у поэтов с наиболее оформленным общественным сознанием они приводили к известного рода компромиссу, объединяя и сплавливая оба указанные начала и тем самым ослабляя их действенность, что, в свою очередь, сильно понижало уровень мастерства (Некрасов, Надсон).

Отсюда бесконечные споры о «речи рабской» и «языке богов», которому «равнодушно и надменно» внимал «непосвященный народ».

Наибольшей силы и утонченности мелодийное начало достигло в поэзии Ал. Блока — завершителя и объединителя наиболее сложных мелодийных и ритмических ходов, звучавших в лирике Фета, Тютчева, Лермонтова. За ним необходимо должен был следовать упадок этого начала.

Действительно, в Игоре Северяnine мы видим «обнажение приема», а вместе с тем и его омертвление. Северянин уже пел свои стихи, не будучи в силах средствами только литературными подчеркнуть их мелодийную установку.

Совершенно безнадежными попытками оживить выветрившийся прием были усилия А. Белого как в ряде теоретических работ, так и в практике его прозы, создавшие до сих пор еще не выветривающийся угар увлечения мелодизированной прозой.

Сознательное противопоставление интонационно-выразительного начала мелодийному связано с именами Хлебникова, Маяковского, Е. Гуро, Б. Пастернака. В задачу настоящей статьи входит рассмотрение такого противопоставления в книге послед-

него из названных поэтов «Темы и вариации». Заметим лишь вкратце, что Хлебниковым был разрушен впервые мелодийный канон в поэзии путем размыкания внезапно прерванных ритмических цепей, а Маяковским впервые был введен материал разговорной речи, вначале путем цитат в середине текста, а затем — безмотивным перерывом «языка богов» ораторской, газетной и уличной речью.

Как будто бы в стороне для неопытного глаза стоит Б. Пастернак. Чисто «лирическая» тематика, соблюдение внешних начертательных форм поэтики и, наконец, несколько чопорная, тщательно отобранная лексика могут ввести в заблуждение относительно природы его мастерства, дав основание предположить его тесную преемственную связь с «мелодистами».

Но ближайшее рассмотрение его работы, упорно преследуемые, самостоятельные методы ее приводят к совершенно иному заключению.

Уже в отзывах о первых его книгах нам приходилось отмечать особую напряженность его синтаксических приемов. Тогда еще, однако, не было проявлено поэтом в полной мере то именно интонационно-выразительное начало, та изумительная способность строить строку по наиболее близкой к разговорной речи линии, которая заставляет одних из критиков причислить Б. Пастернака к поэтам-интимистам, к поэтам усложненнейших переживаний, якобы недоступных сегодняшнему рядовому читателю, а других — видеть в нем, не менее ошибочно, чересчур близкую преемственность с методами обработки речи футуристов.

Конечно, ни тот, ни другой подход не объясняют той резкой свежести и крепости, которые опахивают читателя с каждой страницы книг Б. Пастернака. Откуда они? Если он «интимист», «личник», поэт собственных отражений в мире, то почему так захватывающе цепка и крепка его строфа? Ведь у Гумилева и у Ахматовой, в конце концов, был этот интимистский говорок, годный для аудитории в двадцать чувствительных сердец. Скажут, что Пастернак так же непопулярен. Это фактическая неправда, хотя бы потому, что, как правильно отметил В. Брюсов, — ни один поэт не был со времен Пушкина так внимательно воспринят всеми, работающими со стихом, современниками.

Но не двадцать чувствительных сердец, а двести, по крайней мере, проевших зубы на всевозможных школах поэтов ждали и ждут от Пастернака открытия в новой структуре строфы. За изгибом его периода следуют сомнамбулически даровитейшие из молодых.

Так же легковесно обвинение поэта в излишней близости к старшему поколению поэтов эпохи. У кого не закрыты глаза — видит, какими сотнями лет отделено мастерство Б. Пастернака от прошлого. Так говорить может только организатор речи, прошедший суровую техническую школу личной культуры. Его интонационный жест резок и своеобразен, его стихотворная речь рассчитана на сильные голосовые мускулы, способные донести эти жилистые периоды за края горизонта времени.

Поясняю вкратце, что мною подразумевается под терминами интонационная выразительность, «интонационный жест» и пр., употребляемые если и не в строго научном, то тем более и не в буквальном их значении. Совпадение ритмического хода с наиболее выразительной разговорной интонацией, иногда зависимость ритма от нее, но ни в каком случае не обратное подчинение интонации ритмике, я называю интонационным жестом строки или строфы, ради которого и согласно с которым они строятся. Объединение ряда таких жестов, фабулярное и формальное, создает интонационную выразительность стиха.

В отличие от прежде практиковавшегося приема — введения разговорной интонации в виде цитаты, диалога или обращения к читателю, — в поэзии Б. Пастернака интонационное начало преобладает как причина бытия всего стиха.

Именно у него непрерывное употребление этого интонационного начала создает впечатление огромной силы ораторской речи, пользующейся всем бесконечным разнообразием эпитетов и метафор именно как подобным средством к выплавлению нового вида речи, организованной и установленной прежде всего по принципу временной аудитории, долженствующей прослушать горячий и яркий рассказ современника. Пусть этот рассказ — не дневник происшествий! Пусть в нем нет биографических сведений эпохи. Но как по облику кости доисторического животного определяют и узнают будущие поколения, так по прерывистой, захлебывающейся, расплавленной

интонационной выразительности — горячее время начала сознательной организации человечеством своего бытия, в частности, своей речи!

Еще один ответ, собственно, не на возражение даже, а на упорное устанавливание в стенку лбом всех бодливых коров критики по поводу Б. Пастернака. Это — что будто бы такая поэзия — непонятна, а следовательно, асоциальна. Пора бы такие воззрения бросить! Не довольно ли мечтать о восстановлении такого «литературного быта», где читатель бы почитывал, а писатель пописывал. Не довольно ли этих:

Тихих отдыхов под липой
С «Красной Нивою» в руке!

Нужно и должно признать необходимость и закономерность существования наряду с «читаемой» литературой — литературы «изучаемой», не служащей непосредственно для практических целей широкого, немедленного потребления. Ведь не читают же как агитку теорию относительности? Или учение об экстронах?

Для ознакомления с ними массового читателя существуют популяризаторы. Но все дело в том, что и к работе над речью мы привыкли относиться с таким же интересом, как к анекдоту: занятный — запомним; чересчур сложный — забудем. Что же касается приравнения понятности к социальной значимости — думаю, что и здесь — путаница понятий популярного и социального. Так ли уж «понятен» К. Маркс? А Тимирязев? А Ромен Роллан? Кому? Когда? При каких условиях? Все эти вопросительные знаки следовало бы зарубить на носу тем из критиков, кто одним истощным воплем о «непонятности» защищает робкие мольбы о единственно правильном диалектическом подходе к явлению.

Тематика Б. Пастернака в «Темах и вариациях», как и в прежних книгах, слабо окрашена современностью. Нежелание ли автора фальшивить в еще лишь разворачивающейся теме, личная ли биографическая манера — быть до конца эрудированным в затрагивании фабулы, или, наконец, сознательное отвертыванье от фактов, не уравновешенных сознанием, — для нас это не играет большой роли в данном случае. Предположим самое худшее: поэт не гармонизировал личное мирозерцание с объективными данными бытия.

Что же? Посмотрим, насколько крепка его интеллектуальная броня. Нам ведь важна его не пассивная, а активная биография. И ценен Б. Пастернак постольку, поскольку он, вопреки и наперекор его субъективным эмоциям, представляет огромную двигательную и организационную силу. Но и последнее предположение рушится, если внимательно присмотреться к словарю поэта. Разве это индивидуалист философической складки перед нами? Разве это желчный ипохондрик типа Ходасевича оплевывает предсмертной мокротой все вокруг себя? Нет. Это слегка романтичный с виду, крепкий, практически закаленный и дисциплинированный клерк огромной конторы со способностями мирового бухгалтера жестикулирует горячо и откровенно, доказывая неточность в бескрайнем балансе жизни. Вспомним хотя бы его ранее прозвучавшие строки:

Как казначей последней из планет
В какой я книге справлюсь, горожане,
Во что душе обходится поэт,
Любви людей и весен содержанье?

Крепыш, закаливший ум и мускулы в разумных схватках с кантианским «итогом» бытия, прошедший Марбургскую школу здоровенных немецких идеалистических оплеух, смазчиком лазивший под «экстренный экспресс» потерпевшей крушение великой европейской культуры, — он годен к роли словесного инженера главной магистрали русской поэзии.

Словарь Пастернака? Это инвентарь той же огромной деловой конторы, где и лес, и лен, и сады, и снег — грудями, кипами плотно упакованы и зарегистрированы для учета к отправке в далекое путешествие нового мирозерцания. Этот же мировой инвентарь проверяется с деловито сжатыми в разгаре погрузки губами! Так пахнет только в больших колониальных складах. Так романтично — только далекое плаванье. Здесь подлинное дело и подлинный учет!

Достаточно и поверхностного взгляда на «содержание» «Тем и вариаций», чтобы убедиться в указанной нами жизненности поэзии Б. Пастернака. Мастер мимоходом брошенного (чисто по-ораторски) и, однако, всегда незаменимого по точности сравнения, — он бесконечно изобретателен в размещении этого «мирового инвентаря» сопоставлений, всегда, однако, верных единому принципу их бытового, обиходного значения:

Поэзия! Я буду клясться
Тобой и кончу, прохрипев:
Ты не осанна сладкогласна,
Ты — лето — с местом в третьем классе,
Ты пригород и не припев! (С. 111).

Уже одной этой цитаты достаточно было бы для подтверждения всего сказанного здесь о Пастернаке. Не говоря уже о декларативности ее содержания, в ней ясно видима и установка на разговорную речь. Первые две строки натуго связаны интонационным узлом: «Я буду клясться тобой!». Остальные три строки — одна отрицательное и две другие — положительные определения понятия.

Разве это не речевое построение агитационного характера? Строй по этому каркасу политическую речь; при соблюдении той же свежести и силы сравнений она останется образцом синтаксического равновесия и напряженности фразы.

Точность и четкость пастернаковских определений, в большинстве случаев, как указано, опирающихся на бытовую обиходный инвентарь, очевидно, сбивает с толку критиков, привыкших к «утонченным» сравнениям специфически-поэтического словаря. Только этим можно объяснить бросаемое Пастернаку обвинение в засложненности его образа. Правда, он далеко не прост и никогда не пользуется трафаретом, но и в самом затрудненном своем сравнении или противопоставлении он всегда остается реалистичен и точен до масштабной размерности. Сравнит ли он утро с рамошником, идущим с багетом, вихрь ли закружит у него «велосипедом» по комнатным обоям, подметит ли он «элегизм телеграфной волны», или «раскатывающийся балок гул, как баней шваркнутую шайку» — везде перед читателем как с обрыва «открывается» невиданный и не наблюдавшийся еще «сектор земного шара», где в новом ракурсе освежено впечатление от этого мира и где, однако, соблюдено до малейших мелочей и деталей (до которых такой охотник Б. Пастернак) соотношение неизгладимой реальности и ясности впервые увиденного.

Центральный цикл «Тем и вариаций» — это девять стихотворений под общим заглавием «Разрыв». Исключительность их экспрессии, сила и напряженность интонационного жеста ставят их на высоту единственной и непревосходимой эмоциональной поэмы. Вместе с тем это и великолепная обвинительная речь, усиленная таким рупором горя и иронии, к которым и близко не подходила поэзия последнего десятилетия. Это не истерика надорвавшегося от любовной натуги темперамента, это — до крови закушенные губы сознания, бессильного еще управлять, но уже способного обуздать и прижать к стене стихию эмоции интеллекта. Поэма начинается взрывом обвинительных обращений:

О ангел залгавшийся, сразу бы, сразу б,
И я б опоил тебя чистой печалью!
Но так я не в силах, но так — зуб за зуб!
О скорбь зараженная ложью вначале,
О горе, о горе в проказе!

Вся строфа — как продолжение давно ведущегося разговора. Периоды разрублены чисто интонационными остановками: «Но так я не в силах», «сразу бы, сразу б!» Логическая завершенность их может быть опущена только в горячем и не терпящем отступлений обращении. Таким интонационным по преимуществу обращением и является вся поэма. Вспомогательным в структуре второй строфы:

О ангел залгавшийся, — нет, не смертельно
Страданье, что сердце, что сердце в экземе!
Но что же ты душу болезнью натальной
Даришь на прощанье? Зачем же бесцельно
Целуешь как капли дождя, и как время,
Смеясь, убиваешь за всех, перед всеми!

Здесь нет ни одной канонически правильной строки. Все скреплены интонационными узлами, переводящими голос без передышки на следующую. Остановки обусловлены лишь обновлением дыхания. Кто будет утверждать после этого, что построенная таким образом строфа соблюдает принцип ритмического, а не интонационного начала? Явственно, что автору важно было развернуть рельс стиха не по «напевному», а по интонационно-выразительному полотну, т.е., что ему важна не мелодийная, а разговорная организация речи.

Кстати, к недоумению некоторых товарищей, приписывающих Б. Пастернаку склонность к идеализму. Правда, Пастернак часто говорит о душе. Но нужно же согласиться, что душа, болеющая «болезнью натальной», является скорее патологическим, чем идеалистическим понятием. Ее можно исследовать. И следует заметить, что «идеалистическая» терминология Б. Пастернака всегда настолько материалистична, что может вызвать гораздо больше сомнений у мистиков, чем у материалистов.

Замечательно как по динамике интонаций, так и по тому «идеалистически-материально» ребром поставленному вопросу человеческого бытия — все следующее стихотворение:

О стыд, ты в тягость мне! О совесть, в этом раннем
Разрыве столько грез, настойчивых еще!
Когда бы, человек, — я был пустым собраньем
Висков и губ и глаз, ладоней, плеч и щек!

Тогда б по свисту строф, по крику их, по знаку,
По крепости тоски, по юности ее
Я б уступил им всем, я б их повел в атаку,
Я б штурмовал тебя, сокровище мое!

Здесь, с замедлением экспрессии, интонационная выразительность ослаблена до связывания строк парами в первой строфе, возрастает до сплошного периода второй. Опять-таки — образец ораторской речи с повышением диапазона во второй части речи, оконченной прерванным на самых высоких нотах голосом (прием агитационной речи).

Не менее показательны с этой же точки зрения четвертое и пятое стихотворения того же цикла. Те же перехваты периодов на дыхании, те же интонационные сращения, постоянно видоизменяемые и варьируемые. Третье и шестое стихотворения, рассчитанные на дачу отдыха голосу, вновь характерны лишь парными соединениями первых строф. Однако в седьмом и восьмом точно так же, как в четвертом и пятом, идет сплошное развертывание окрепшей интонации. Наконец, последнее, девятое, как бы подводщее итог всему циклу, построено на отрывистых репликах, как нельзя более удобных для длительно напрягавшегося в исключительной силе интонационных жестах голоса. Это — спокойное почти, не лишенное, однако, всей силы сарказма, насыщавшего весь цикл, — окончание речи.

Я не держу. Иди. Благовтори.
Ступай к другим. Уже написан Вертер.
А в наши дни и воздух пахнет смертью:
Открыть окно — что жилы отворить.

Мы разобрали только один цикл одной книги стихов Б. Пастернака. Заинтересовавшихся нашим методом отсылаем к непосредственному наблюдению и проверке правильности его над стихами Б. Пастернака вообще. Укажем только, что наиболее яркими и показательными в этом смысле стихотворениями в «Темах и вариациях» являются: «Шекспир», «Кремль в бурю конца 1918 года», «Мне в сумерки ты все пансионеркою», «Нескучный», «Воздух дождиком частым сечется», «Поэзия», цикл «Осень», «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь».

Указываю наиболее показательные для впервые уясняющих разницу между «мелодийным» и интонационным принципом работы над стихом. Но, конечно, элементы интонационной выразительности налицо — во всех стихах Б. Пастернака. Множить примеры было бы непроизводительной щепетильностью. И без того примеры статьи разрослись, лишь стороной задев вопрос о непревзойденной силе

этого поэта, чья роль замечательного организатора речи требовала бы для выяснения подлинной своей значительности специального длительного и внимательного исследования.

Скромная же цель этой статьи дать руководящие указания при подходе критики и читателя к этому огромному дарованию без близорукой невнимательности, ведущей к досадным толчкам и ушибам о внезапно выдающийся, а на самом деле органически цельный феномен.

1923, 1929

ЖИЗНЬ СЛОВА

Слово передает смысл от одного человека к другому, служит средством взаимопонимания, общения между людьми. Нет бессмысленного слова, как нет и бессловесной речи. Поэтому и жизнь слова должна рассматриваться в первую очередь с точки зрения заключенного в слове значения. Но и корневое первоначальное значение слова видоизменяется в зависимости от применения его в ряду других слов, от сообщения ему того или иного переносного значения.

Следовательно, было бы узко придавать слову только один смысл, одно значение, опрощать это значение только до одной возможности его использования. Взять хотя бы самые простые слова, как-то: «вода», «хлеб», «ладонь», «день». В их ходовом применении совершенно перестало слышаться первоначальное корневое значение. В самом деле — разве в слове «вода» мы ощущаем то, что она «ведет» куда-то, то есть служит путем, дорогой, какой она была для наших предков, передвижение которых совершалось главным образом по рекам? Моя бабушка, помнившая еще крепостное право, всегда поправляла говорившего, что нужно пойти за водой: «За водой пойдешь — не вернешься! По воду пойти — вот как надо сказать!» Для нее слово «вода» было еще полно живого значения пути, уводящего куда-то вдаль. Равенство понятий «река — вода» постепенно стиралось, уступая другому осмыслению «воды» — из колодца или водопровода. Но и помимо такого первоначального корневого значения слово «вода» еще переосмысливается в самых разнообразных видах: «корабль спустили на воду», «в стихах немало воды», «какие это щи — вода да лобода» — все это различные оттенки смысла, придаваемые одному и тому же слову.

То же самое можно сказать и относительно слова «хлеб». Кто услышит в этом слове старинное корневое значение жидкой еды, — может быть, сваренного зерна, толченого, заправленного в болтушку, но не выпеченного, не поднявшегося в деже, что было возможно уже при более развитом состоянии хозяйства? А слово «хлеб» сохранило понятие основной еды именно с тех времен, когда пищу хлебали, то есть ели в жидком состоянии.

«Ладонь» — чудесное слово, переделанное народом из старинного «долонь», «длань», переделанное умно и с подлинным чутьем прекрасного, так как несет в себе значения: ладить, налаживать, обладать умением.

Быть может, наше истолкование значений слов найдут ненаучным, неправильным, но мне кажется, что «день» гораздо правильнее производить из глагола «деять», чем от праязыковых корней, ничего не говорящих воображению. Это справедливо, по крайней мере, для людей, следующих примеру народной этимологии, которая учит нас освоению смысла даже в словах, взятых с чужого языка, прочно вошедших в наш словарный состав. Такие слова, как «облапошить», «палисадник», «куражиться», «сальность», прочно природнились к русским, потому что переосмыслены по созвучию, как бы производны от «лапы», «сад», «ражий», «сало», хотя на самом деле происходят от «la roche», «la palisade», «courage», «sale». Введенные в грамматический строй русского языка, получившие приставки, суффиксы и флексии, свойственные словам, которым они уподоблены, эти чужестранцы привились на почве нашего языка, приняв его обличье.

Итак, осмысленность, значимость каждого слова есть первое, что в нем существенно. Человек, прислушивающийся к значимости в слове корня, предлога, приставки, заинтересовывается строением языка, положением слова в речи, в предложении. Не только сухие грамматические формы видит он в них, а самую жизнь слова, те оттенки смысла, которые оно приобретает в зависимости от соединения с другими словами и собственного на них влияния. Не первое попавшееся слово выбирает он для выражения, не кое-как соединяет он слова, чтобы выразить свою мысль собеседнику, а такие слова и в таком их сочетании, которые бы кратчайшим, точнейшим и выразительнейшим образом передавали смысл высказываемого. Про такого человека говорят, что он знает язык до корня. И это в точности так.

Таким образом, главнейшее смысловое значение слова само собой разумеется: оно неоспоримо несет в себе, выполняет главную задачу общения людей, задачу обмена мыслями, опытом, знаниями.

Однако нет слова без звуков. Для того чтобы передать свою мысль другому, мы пользуемся аппаратом произносительным и слуховым, мы составляем слова из звуков, порядок которых и качество которых подчинены также законам речи. Звуки, составляющие слова, не хаотичны и не стихийны. Они распадаются на гласные и согласные, на гортанные и небные, твердые и мягкие. Для передачи своей мысли другому лицу требуется не только владеть наилучшим запасом слов и наилучшим их расположением, но и наилучшим воспроизведением звуков, слова составляющих. В ином случае неточность произношения становится ошибкой, искажающей смысл сказанного. Конечно, звуковая сторона строя речи является лишь подсобной смыслу, но и ее оставлять в небрежении было бы бесхозяйственно.

«Живое слово», «живая речь», «оживленный разговор» — такими выражениями определяем мы слышанное и прочитанное, отмечая в них особое качество, которое не может быть характеризовано иными словами. Нельзя, например, вместо «живая речь» сказать «громкая речь» или «быстрая речь»; вместо «живого слова» — «звонкое слово»; даже «оживленный разговор» не заменишь «жарким» или «возбужденным» разговором. При всех этих выражениях главное в них — это присутствие жизни, органичность словесной ткани, которая в иных случаях противопоставляется речи консервированной, лишенной свойства движения и развития. Такая закрепленная, консервированная речь носит название казенной, протокольной, бумажной либо просто безлично-бесцветной речи, ограниченной рамками словесного трафарета.

Но иногда вдруг услышишь слово, выражение, фразу, нигде не читанную, никогда не слышанную, кратко и сильно живописующую перед тобой то или иное событие, поднимающую его перед твоими глазами как бы сильным сокращением мускула слова, и ты оглядываешься на говорящего, думая: вот молодец, откуда это он взял? А молодец-то не взял ниоткуда, а само собой сказалось, слетело с языка только что рожденное живое слово.

«Взвyla да пошла из кармана мошна». Как в этой пословице кратко и сильно передана целая повесть о нужде, о великой необходимости купить что-то или отдать за что-то трудовые, потом политые деньги! Что вызвало к жизни эту пословицу? То ли лошадь в старое время пала у крестьянина и нужно было во что бы то ни стало купить нового коня, то ли заплатить подушное — иначе последнюю животину сведут со двора. Мало ли какая приступила к горлу нужда — и вот «пошла из кармана мошна». Да не просто пошла — «взвyla да пошла»! В этом неожиданно поставленном слове «взвyla» выражен весь характер события, и выражен так, как не был выражен еще нигде. Ведь можно было бы, казалось, обойтись уже имеющимися образными выражениями вроде «плачешь да платишь», но насколько сильней сказано здесь — в этом образе «взвывшей» мошны. Гипербола, преувеличение, придание мошне чувствительности — хотя этот предмет и не живой, — создали образ события яркий и впечатляющий. Как же можно говорить о простых словах и простых выражениях, якобы наилучшим способом передающих смысл? Смысл усиливается и высветляется искусным словом.

А что такое искусство, как не искусственность, то есть опытность, в словесном ли, музыкальном ли, красочном ли материале? Но в словесном искусстве объединяются

и смысл, и звук, и рисунок, и краска, — все это служит для передачи мыслей, чувств, опыта. Поэтому я считаю поэзию высшей формой искусства.

Но искусство речи вовсе не есть привилегия поэтов или ораторов. Оно создается в главном своем массиве самим народом, в расплаве живого говора, отвердевая затем в письменных памятниках, в произведениях литературы. Поэтому жизнь слова особенно видима в народных поговорках, пословицах, песнях, сказках.

И в обычной речи народ сохраняет образность, живописность, правда уже подчас не замечаемую из-за постоянного повторения тех или иных присловий, оборотов речи, примелькавшихся на слух; все они содержат то, что называется поэтической выразительностью и что отличает речь художественную от сухого языка формальной логики.

«Куда ты летишь сломя голову?» Картинное это выражение имеет целью остановить бегущего человека сильным средством словесного воздействия. «Лететь» да еще «сломя голову» — это противно логическому смыслу и не годится для определения движения человека. Но окрик этот останавливает категоричностью, выполняя свое назначение.

«Сидит как в рот воды набравши», «Земля из-под ног ушла», «Пятая спица в колеснице» — все эти и подобные им присловья картинно воспроизводят некоторые положения, характеризующие действие или состояние, хотя и не соответствуют логике в прямом смысле. Картинность, образность речи действует здесь поэтическими средствами на воображение слушающего, заставляя его переживать сказанное сильнее, преувеличеннее, чем если бы обратился к нему говорящий с речью безобразной, чисто логической. Но сила таких выражений перестает быть остро воспринимаемой из-за многократного повторения. И «куда ты летишь сломя голову» — воспринимается сейчас только как грубый окрик. Так теряет свою силу всякая художественная речь, будучи применена неоднократно как привычное сочетание слов, не претендующее на особое к себе внимание.

Поэтому так ценно всякое новое образное выражение, если оно выражает мысль верную, подмечает свойство действительное, ощущаемое, но не воплощенное еще в словесном выражении. Человек, обладающий даром воплощать мысли в образах, и называется поэтом. Но мысли, самые нужные народу в ту или иную пору его существования, выражает, воплощает надолго в образах только такой поэт, который родится сыном своего времени и объединяет в себе и высокий пафос гражданина, и недюжинный ум мыслителя, и чуткость к слову, к его жизни, к тончайшему оттенку смысла, им выражаемому. Он ищет эти слова в сокровищнице речи народной, с детства осмысливая их картинность, образность. Он чувствует живописность, изобразительную силу слова. И он приучается с детства выражать свои мысли и чувства словами наиболее точными, сильными, краткими, ища в них воплощения своих идей. Сын своего народа, он, выросши, обязательно воспримет передовые идеи своего народа, его думы и чаяния и выразит их полно и глубоко, как бы говоря от лица своего народа. Так рождается большой писатель, большой поэт. Ему приходится задумываться над значимостью каждого слова, каждого звука.

Почему и звука, могут спросить? Да потому, что замена одного звука другим в слове часто меняет его смысл. А малейшее изменение смысла зачастую извращает целое высказывание, искажая мысль до неузнаваемости. Посредственный писатель, понимая звучность текста как самоцель, сводит звучание к украшательству. Отсюда и произошли вредные и бессмысленные теории об «аллитерациях», «инструментовке» текста — ради придания ему какого-то отвлеченного «благозвучия».

Писателю необходимо не только излагать свои мысли, но и прислушиваться к тому, как они звучат, как если бы были сказаны вслух. Ведь «немое» чтение глазами лишает текст звуковой объемности, интонационной выпуклости. Поэтому особенно важно писателю не терять связи с живой речью, с непосредственностью разговорного языка.

Пушкин великолепно понимал это, говоря о «странном просторечии», к которому обращаются умы, «наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного...». Нужно отметить при этом, что первоначально вместо выражения «странное просторечие» у Пушкина было сказано «сильное просторечие», и только в окончательной редакции, то есть при последнем размышле-

нии, оно было заменено выражением «странное просторечие». Что хотел отметить Пушкин этим определением? Конечно, отличие разговорного народного языка от книжной литературной речи, замкнутой в рамках общепринятых оборотов, периодов, построений. Но не просто буднично разговорного языка, а тех сильных выражений, выдающихся, запоминающихся, необычных для слуха, на которые опирается речь, желая воздействовать на слушателя.

Пушкин записывал народные сказки и песни — не все подряд, какие слышал. Интересна была бы работа, которая бы показала, что останавливало внимание Пушкина в отмечаемых им песнях и сказках. Если принять во внимание его же собственное выражение о «странном просторечии», то можно заключить, что он отбирал именно те произведения народного творчества, которые отличались необычными, редко встречающимися или совсем неизвестными выражениями. Даже при беглом взгляде на тексты песен, отмеченных или переписанных со слуха Пушкиным, бросается в глаза именно это качество собранного им материала. Так, в «Песне о сыне Стеньки Разина», помимо общего содержания песни, останавливают внимание необычностью построения следующие строки: «А мы *счерпнемте* воды изо Камы со реки». Или: «Меня молодца *не примолвили*», то есть не пригласили. «Мне не *взмиллились* подруженьки мои» — необычное образование глагола, да еще с предлогом «воз» (вз), как «взлюбились». «Брамши-то, она в лесу заблудилася, заблудимши, она *приаукнулась*» — неожиданная глагольная форма со стечением трех гласных. Останавливали внимание Пушкина и редко встречающиеся в обычном разговоре слова: «Много, много у сыра дуба много ветвей и *поветвей*», где замечательно названы отвилки веток, сложность строения их.

Песни, где проявляется сила и гибкость языка, неожиданность грамматических форм, привлекают Пушкина в особенности. Примером записей таких песен может служить «Плясовая»:

Как нонече куры
Поют петухами...
Как нонешни жены
Владеют мужьями.
Я возьму мужа за ручку,
Брошу на постелю:
Лежи, муже, тута,
Поколь схожу — кнута,
Поколь схожу — кнута,
Железного прута.

Здесь Пушкин, возможно, и утвердился в законности применения звательного падежа не только как архаического, но и как живого народного оборота речи. Припомним строку из «Сказки о рыбаке и рыбке»: «Чего тебе надобно, старче?» — повторяющаяся в сказке пять раз, и сравним ее со строкой: «Лежи, муже, тута». Вопрос о родстве этой грамматической формы в песне, записанной Пушкиным, и в «Сказке о рыбаке и рыбке» напрашивается сам собой. Тем более что в той же сказке Пушкин применяет взятое им из старых русских песен выражение «огрузить». Говоря о превращении жадной старухи в богачку, он так ее описывает:

...старуха
В дорогой собольей душегрейке,
Парчовая на маковке кичка,
Жемчуги огрузили шею...

Характерно, что наборщики, встретясь с непривычным выражением, пытались заменить его более привычным и набирали: «Жемчуги *окрыжили* шею», считая странное слово «огрузить» простой опiskeй автора. Но Пушкин, собственноручно исправляя корректуру, вновь восстанавливал полюбившееся ему выражение, отстаивая именно тот оттенок смысла, который оно несло в себе. А оттенок этот именно в том, что жемчужины были крупные, они отягощали шею, а не окружали ее; кроме того, в словечке этом косвенно характеризуется и внешность раздобревшей старухи: она также как бы и сама «огрузла» от неожиданно исполнившихся желаний.

В одном из своих выступлений А. Фадеев напомнил о постоянной работе над словом Льва Толстого, который не только записывал слышанные им в народе живые слова и обороты, но и вел постоянное лабораторное исследование синтаксиса, взаимодействия частей речи, глаголов, предлогов. Управление глаголов предлогами занимало его, с одной стороны, как обуславливающее тончайшие оттенки смысла, передающиеся через изменение приставки, а с другой — как выбор наиболее сильного размещения слов в предложении. Из многих им взятых глаголов он выделил лишь один, способный вязаться со всеми имеющимися в употреблении приставками. Это глагол «вести». На этом примере видно, что значащая часть слова — не только корень или основа, но и приставка. Например, тот же глагол «вести» с приставкой «при»-вести совершенно меняет свое значение с другой приставкой «из»-вести. И совершенно другой смысл в «про-из»-вести. Такой богатырь речи, как Толстой, считал для себя необходимым разбирать по соломинкам великий омет языка.

Повышенное ощущение значимости слова свойственно таким временам, когда мысль народа сосредоточивается на больших переменах в общественных порядках, в государственном строе. Революция принесла пересмотр отношения ко множеству понятий и явлений. Естественно, что значение слова стало отчетливее, умы стали относиться настороженней и острее ко всему слышимому и читаемому. Словами «свобода», «воля» часто прикрывались анархия и контрреволюция. Народ научился бережней и внимательней присматриваться к говорящему, проверять слова на делах. Острота нужного слова, его необходимость и ценность стали ощущаться особенно ярко. Слово стало на вооружение народа наравне с военным оружием. Маяковский особенно точно выразил это ощущение, говоря о своих стихах, как о разных видах оружия:

Парадом развернув
моих страниц войска,
я прохожу
по строчечному фронту.

Отчетливая отточенность смысла, ясность, доступная для самых разнообразных слоев населения, — вот первые требования, предъявляемые к поэзии. Но эта ясность и простота вовсе не должны быть сводимы к первым попавшимся на язык словам, кое-как выражающим мысль.

Я думаю, что каждый писатель начинает с того, что ищет нужные слова, наиболее точно и ярко выражающие его мысль. Но степень точности и яркости бывает не одинаковой. Значимость слов, их смысловые оттенки, их приложимость к тому или иному описанию вырабатываются постепенно, через многолетнюю практику не только одного человека, но и целых поколений. Ощущение значимости слова есть одно из ценнейших в писателе свойств, охраняющих его от неточных выражений, общих мест, изношенных оборотов. В истории языка происходит процесс рождения одних слов и речений, изнашивание и отмирание других.

Конечно, такой процесс происходит в очень долгие сроки, измеряемые столетиями. Стойкость основного словарного фонда языка весьма длительна. Но и в ее пределах язык подвергается изменениям, подчас почти неприметным для слуха. Уже Пушкина упрекали за введение в текст давних речений с усеченным окончанием «молвь» и «топ». Они, сохранившиеся в народной речи, казались тогдашним критикам неприемлемыми. Тем ощутимей разница в значениях слов, существовавших во времена, отдаленные от нас несколькими столетиями.

Иные же слова совсем стали для нас чужими, недоступными по смыслу. Таковы, например, «нукнуть», «истегнуть», «калантырь», «байданы», «колодицы», «опутины», «насычи», «котора». А ведь это все русские слова, выполнившие свое смысловое значение и сданные в архив народного языка.

Слово «коло», в давние времена означавшее круг, перестало существовать, но уменьшительное от него «кольцо» — осталось. Слово «зой» — род — вышло из употребления, оставшись в слове «назойливость». В связи с изменением взглядов общества, его бытовых навыков и вкусов исчезают одни слова и нарождаются другие. Выродилось слово «бродни» — кожаная обувь чулком; так выродятся слова «кабак», «шкалик», «лапот».

Но помимо бытовых и социальных причин, потеря значимости в слове происходит и оттого, что в обиходной речи люди не всегда задумываются над происхождением слова, ограничиваясь его прикладным, временным значением. Так, например, слово «бой», обозначающее сражение, вовсе не воспринимается сознанием как результат какого-то действия, а, наоборот, воспринимается как процесс. Но то же слово «бой» в другом значении — разбитой посуды — становится уже результатом действия. Многие значимости слов от нас ускользают, их происхождение становится нам неясным, хотя при внимательном взгляде оно видимо, ощутимо.

Самые обычные слова имеют свою родословную, обозначая при своем образовании или действие, или качество. Но в обиходной речи, употребляясь многократно, они сохраняют только целевое обозначение предмета. Возьмем такие слова, как «варенье», «сметана». При слове «варенье» в представлении возникает — сладкое, липкое, вкусное. Действие «варки» слабо ощущается: мы воспринимаем слово как обозначение готового продукта. Наконец, слово «сметана» совершенно не вызывает в памяти процесса ее приготовления, заключенного в названии. «Сметать», то есть снимать с загустевшего сверху, отстоявшегося молока верх, — это значение в слове сейчас совершенно не ощущается и даже кажется спорным на первый взгляд при объяснении.

Живое значение слова, его происхождение, возникновение, действенность не слабеют и при миллионкратных повторениях. Слово возникает из необходимости охарактеризовать предмет или действие, выделить его из всей сложной совокупности жизненных явлений. При рождении своем оно метко и точно указывает на главное свое качество. Но с течением времени становясь привычным, оно не ощущается уже как носитель возникшего при его появлении качества или действия, а лишь как прямое название предмета. И только языковеды занимаются выяснением первоначальной значимости слов. По-моему, это неправильно. Писатель должен быть осведомленным в строе речи, в смысловой и звуковой связи слов в предложении, в жизни слова. Ведь если говорящий вызывает мысль слова своей речью, то слушающий совершает обратный процесс: по словам, их расположению, их связи он воспроизводит мысль.

В писательском деле есть время обдумать, отобрать то слово и то расположение его, какое нужно для лучшего выражения мысли. Это необходимо для усовершенствования в мастерстве. Поэтому значимость слова должна быть ощущаема писателем с особой чуткостью. Неточное слово искажает смысл высказываемого; общее место не будит в представлении конкретного впечатления. Точно так же, как от длительного употребления теряют свою первоначальную значимость отдельные слова, с течением времени совсем выходя из строя, — стираются и обессилевают смыслом и целью выражения.

Если в слове «кручина» постепенно стерся глагол «крутить, скручивать», а в слове «печаль» — глагол «печь, допекать», то и в цельных выражениях, в начале своего применения бывших образными, выразительность первоначального их значения сводится на нет многократным использованием. Примеры тому: «бессильная злоба», «невылазная грязь», «тоска безысходная», «беда непоправимая» и т.д.

Когда писатель пишет о ком-нибудь: «его охватила бессильная злоба», — значит, писатель не думает о значении слов хотя бы уже потому, что для глагола, обозначающего действие «охватить», обязательно понятие какого-то усилия. «Бессильное» ничто охватить не может. Беря первый пришедший на ум набор словесных трафаретов, готовых выражений, писатель и попадает на общие места как бы слепого текста, за которым нет живых представлений. Читатель в свою очередь теряет ощущение действительности происходящего, теряет тот контакт с писателем, который необходим между говорящим и слушающим.

Если писатель вынужден ограничивать свой словарь избитыми, стершимися словами, кое-как передающими смысл сказанного, если соединения слов в его речи, их расстановка соответствуют лишь ученическим правилам диктанта, то заранее можно сказать, что произведения такого писателя недолговечны.

Знание грамматики — вещь полезная и необходимая для всякого грамотного человека, но знанием грамматики не исчерпывается знание законов языка. Если бы все писатели следовали одним и тем же правилам построения предложения, одним и тем

же сравнениям, уподоблениям, способам изложения — литература была бы сведена на нет. Историческая грамматика во много раз больше школьной открывает возможности знакомства с родной речью. Однако и она, без собственного опыта писателя, не обеспечивает ему полноты средств выражения. Именно поэтому каждый писатель, желающий обогатить свой опыт, наблюдает за жизнью слов, за живой речью, внося в свой словарь и в свой синтаксис те неповторимые черты, которые позволяют узнать текст и без подписи.

Ж. Вандриес в своей книге «Язык» замечательно определяет связь языка жизни и языка литературы, который, создавая грамматику, закрепляя ее правила, в то же время обязательно ищет новых выразительных средств, ибо, не ища и не обновляя их, он становится отвлеченным языком рассуждений, а не образов.

«Логический идеал всякой грамматики — это иметь одно выражение для каждой отдельной функции и только одну функцию для каждого выражения. Если бы этот идеал был осуществлен, язык имел бы такие же точные очертания, как алгебра, в которой любая формула, раз установленная, остается неизменной во всех случаях. Но фразы — не алгебраические формулы... Никогда не повторяют дважды одной и той же фразы; никогда не употребляют два раза то же самое слово с точно тем же значением; не бывает двух языковых фактов, совершенно тождественных. Причина тому — обстоятельства жизни, непрерывно изменяющие условия наших переживаний»¹.

Понимание жизни слова, толкование его дадут писателю возможность внимательного отношения к своей работе в самой ее основе. Поздно заглядывать в словари, когда мысль просится на бумагу, а слов, достаточно действенных и выразительных, не находится в запасе. Поздно приглядываться к сочинениям классиков, если сам не развил в себе чувства живого слова. В таком случае может получиться только копировщик, подражатель. И в гораздо лучшем положении оказывается тот писатель, который с детства слышал живую речь окружающих, воспитываясь в народной стихии языка, среди народных пословиц и прибауток, песен и сказок, сохранивших ощущение значимости слова в его историческом развитии. Такой писатель как бы с детства входил уже в опыт сравнения речи выразительной, необычной — с речью отвлеченной, остывшей.

Никакая школа, никакой специальный вуз не могут научить писателя понимать жизнь слова так, как учит этому народ. Он принимает все меры к тому, чтобы материал словесный не потускнел, не истрепался, чтоб он постоянно обновлялся, сохраняя в чистоте строй языка, точность, меткость, выразительную силу, показывая пример широты, гибкости, свободы его возможностей.

Народный говор, бытовая речь пронизаны образами, живописны, красочны, дают пищу воображению, заставляют думать, вызывая связь по аналогии, по контрасту, по смежности.

«Черт голенаст — выгибаться горазд» (про дым), — здесь каждое слово картинно: и то, что черт несет в себе понятие черноты, свойственное дыму — саже, и то, что длинная полоса дыма голенаста, то есть длиннонога (это уже характеристика черта, в народном воображении представляющегося всегда тонконогим, — вспомним произведения Гоголя), но главное — это изменчивость очертаний дымовой полосы: «выгибаться горазд».

«Два комка — одна лакомка»² (грудь матери), — здесь с изумительным мастерством звучания соединены краткость и точность описания. В четырех словах вместить целую картину: младенец, прильнувший к тугой груди матери, — этого может добиться только могучий талант народа. Причем следует отметить, что и слово «лакомка», такое ласковое по отношению к дитяти, взято здесь вовсе не только из необходимости найти звучную рифму. Наоборот, звучная рифма получилась от удачно найденного слова «лакомка», производного от глагола «лакать», в свою очередь получившегося от перемены места звуков «ла» и «ал» в глаголе «алкать». Таким образом, дитя, жаждущее, алчущее материнского молока, не просто лакомится им — оно жаждет его, «алкает». Так живое значение слова, смысл его первоосновы служит верным фундаментом построения речи.

Народ заботится о ясности и звучности языка, о правильности произношения, высоко ценя умение не скрадывать звуки, не искажать их, не заменять один звук другим. Заботится он об этом не ради какой-то отвлеченной, установленной правильности

произношения, а ради сохранения точного значения слов, яркости их смысла. Оберегая точность звукового состава слов, народ как бы предостерегает нас от небрежности в говоре, от ошибок в звучании. Про мямлю, невнятно говорящего, запинаящегося, говорится: «Да выплюнь не жевамши!», «Говорит, что в цедилку цедит», «Не подпрячь ли к заике, один не вывезет».

Для исправления произношения, для упражнений в работе произносительного аппарата, а вовсе не для пустословия придуманы народом скороговорки с трудным для произношения сочетанием звуков. Преодоление этих трудностей служит великолепным упражнением для слабо выработанной артикуляции.

Шутливость таких скороговорок облегчает их запоминаемость, ходовитость. Но сочинить их вовсе не так легко, как кажется на первый взгляд. Нужен был острый слух, чтобы подобрать, например, такие скороговорки: «Фрол прям, Пров крив»; «Шли три попа, три Прокопья-попа, три Прокопьевича; говорили про попа, про Прокопья-попа, про Прокопьевича». Или: «Стоит поп на копне, колпак на попе, копна под попом, поп под колпаком».

Забота о точности звука, об умении выговорить трудно произносимое пронизывает всю народную речь, создавая в свою очередь средства, облегчающие произношение, запоминающиеся на слух: повторы звуков, созвучия, рифмовку. В народной поэзии рифма никогда не понималась как только конечное созвучие. Тем более не понималась она как точное, последовательное совпадение звуков. Складная «красная» речь ценилась именно за разнообразие средств воздействия, куда входили и ритм и созвучие в самых разнообразных формах.

Похожесть, словесное единство при отличии одного-единственного звука и противопоставление по смыслу, отличность — вот рифма народного творчества.

Возьмем такую пословицу: «Не искал бы в селе, а искал бы в себе», то есть не обвинял бы других, а проверил бы свои ошибки. Как кратко и сильно здесь включена мысль в почти одинаковые звуки! Лишь одним звуком отличается вторая часть пословицы от первой. А какой глубокий смысл несет сама пословица! Вот уж где мыслям-то просторно, а словам тесно!

«Отдай нищим, а самому не с чем», — здесь звучание смыслового противопоставления приведено опять-таки к почти одинаково слышащимся словам, однако совершенно различным и грамматически и по значимости.

«Коси коса, пока роса; роса долой — и мы домой», — здесь замечательно и то, что первые четыре слова не только по звукам, но и по двусловью своему родственны, и то, что великолепно звучащее двустипение это обладает энергией волевого подъема; свист косы о траву затихает во второй половине, сменяясь ослабленными звуками понятий «дол» и «дом».

Но не только такие явственные, бросающиеся в глаза средства выражения силы речи, ее жизненности художественной находим мы в народном творчестве. Иногда гораздо скромнее, скрытнее заложено это свойство складной речи народного творчества в тех же пословицах и поговорках.

Возьмем, к примеру, такую: «Не красна изба углами, а красна пирогами», — здесь на первый взгляд никакого особенного звукового начала как организующего момента нет: «углами» и «пирогами» — небогатая рифма, а пословица звонкая. Но при ближайшем внимательном разборе мы замечаем особое свойство ее звучания, а именно: все ударения в словах, ее составляющих, падают на один и тот же звук «а». Таким образом, слуху дается ориентир для запоминания, даже не ощущаемый при чтении.

Другой пример: «Назвался груздем — полезай в кузов», — уж тут-то совсем нет никакой рифмы, и намек на рифму не имеется. Можно сказать, что никакого «складу» звукового в ней нет, что она сложена только по смысловому признаку. Однако это не так. Как бы на четырех осях звука «з» движется она во времени. В ней в каждом слове в середине его стоит звук «з», составляя организующие слоги «аз», «уз», «ез», «уз». Случайно ли это? Не может быть, чтобы изо всей массы словесного материала случайно сошлись слова, имеющие каждое в центре один и тот же звук. Причем слова, соединенные общим смыслом, дающие убедительную иллюстрацию этого смысла. Конеч-

но, народ из миллионов слов *выбрал* именно эти, чтобы они легко запомнились, заучились, облегчая восприятие заключенного в них содержания.

Можно было бы приводить без конца самые разнообразные виды звуковой оснастки словесного материала народной речи. Тонкость слуха, чуткость к звуку, проявляемые в народном творчестве, поистине удивительны. Никогда одному человеку не придумать и не осуществить все способы их применения. Но писатель должен быть осведомлен о том, что не в поэтиках и учебниках нужно искать средства выражения своих чувств и мыслей, а в примерах народного языкового творчества, сила и разнообразие которого не могут быть исчерпаны до дна, покуда жив и здрав сам народ.

Мы начинаем обучение языку со склонения и спряжения слов, их места в предложении, их связи и зависимости. Мы говорим о корнях слов и приставках, о флексиях и суффиксах. Но все эти названия частей слова — лишь номенклатура учебника, ничего не говорящая воображению. И в школе и в вузе ребенок и юноша воспринимают структуру слова как необязательное знание, необходимое лишь для удовлетворительной или отличной сдачи экзамена. Эти знания нужны только в школе; в жизни, дескать, не приходится задумываться, в каком спряжении глагол, который применяют в разговоре! Так думают многие, большинство.

Результатом является то, что не только ошибаются в применении глагола, но и вообще не находят слов достаточно выразительных, так как берут первые на язык попавшиеся. Но виноваты ли они в этом? Скорее не вина это их, а беда. Ведь если мы можем говорить о структурной почве, о том, что земля может стать заболоченной, обессиленной, превратиться в полупустыню и пустыню; если мы знаем средства восстанавливать структурность почвы и внимательно изучаем их, то та самая почва языка, на которой произрастают все урожаи литературы нашей, совершенно недостаточно изучается нами. В школе нет толкования слов, показа их первоначального смысла, их первоначания. Нет разговора о жизни слова, его развитии, расцвете во времени, зановошенности многих выражений.

Мне могут указать на лингвистику, семасиологию, на филологические дисциплины, — но все это не дает представления о жизни слов, об органичности их звуковой ткани, сводя все к правилам и параграфам номенклатуры.

Взять бы задание для ребят хотя бы такого типа: от простейших односложных глаголов составить словарь производных существительных. Скажем, глаголы «бить», «пить», «лить», «жить», «рыть». Проследим, какие похожие слова образуются от них и какие приставки управляют этими глаголами, изменяя их значение.

Вот первый из названных глаголов. Прислушайтесь, как разнообразят его приставки: «прибить», «выбить», «отбить», «набить» и другие. И как сами эти приставки вносят тот или иной оттенок значения: «набитый дурак» — не то, что «побитый дурак». «Набить подушку пером» и «набить мозоли» уже сами по себе разнятся в значении. Как же далеко отходят по смыслу производные от этого глагола. Слова «битва», «бой», «бойкий», «разбитной» — все одной семьи, но как самостоятельно их выразительное лицо. Если сравнить с ними производные от соседствующих глаголов, то еще более удивитесь их единству в противоположностях. Так, глаголы «пить», «лить», «жить», «рыть», поставленные в ряд с глаголом «бить», дают любопытные результаты для сравнения производства слова:

бить — бой, битва, бивень;

пить — питва;

лить — лой, ливень;

жить — зой, житва, жито;

рыть — рытва, и т.д.

Даже при таком скромном масштабе наблюдения можно уже сделать некоторые знаменательные выводы. От глагола «бить» существительное «бой» не имеет подобного образования в слове «пой». Это естественно, потому что от глагола «петь» — повелительное «пой». Но в сложных словах осталась эта форма и от глагола «пить» — «водопой». Также от глагола «мыть» не сохранилась самостоятельно «мой» из-за наличия личного местоимения и повелительной формы глагола «мыть», уже использовавших свое звукосочетание. И, последовательно, это образование от глагола «мыть» осталось в словах «рукомойник», «портомойка», а от глагола «пить» — в слове «пойло».

Глагол «лить» не имеет в русском формы «лой»; но в братском украинском от «лить» осталось «лой» — слитое сало. «Жить» имело форму «зой» — род, но утерало ее из-за отмирания значения слова.

Формообразование «битва» не имеет в письменной речи подобных себе форм от произведенных выше глаголов. Но в народном говоре сохранились и «питва», и «житва», и «рытва», как «братва», «жратва», «плотва». Слово «литва» естественно выпало из-за сосуществующего по звучанию имени собственного «Литва», «Бивень» и «ливень» сохранили одинаковые формы, опустив таковые от глаголов «пить», «жить», «рыть», хотя не исключена возможность их обновления в языке. Почему, например, не сказать: «На дворе такой ветер — рывень! Все белье посрывал!» Это в духе языка и не может вызывать возражений. Также можно, мне кажется, «жень-шень» назвать по-русски «живень-корень» без ущерба для смысла.

Уже на этом небольшом опыте мы видим, как полезно и продуктивно прислушиваться к звучанию слов, к их взаимному родству, находить их родовые гнезда. А сколько таких возможностей не использовано — хотя бы в нашем Литературном институте, которому, казалось, и книги в этом деле в руки! То же касается и педагогических вузов и филологических факультетов университетов. Целые словари, посвященные жизни слов, их морфологии, их звукозначимости, должны были быть созданы нашей талантливой молодежью, одновременно осваивающей языковые дисциплины в их чистом виде и могущей заниматься практическими опытами и исследованием становления языка, его внутренних законов звучания.

Пушкин и Толстой, Гоголь и Достоевский создали десятки новых речений, зарегистрированных потом учебниками. По какому праву они делали это? По праву точного слуха и внимательного взгляда на каждое слово, отличное от прочих. По праву дитяти, научившегося языку своей родины в таком совершенстве, что может и дальше совершенствовать его развитие.

Такое право вовсе не есть исключительная принадлежность людей, одаренных свыше меры. Каждый человек, любящий литературу, каждый писатель, желающий полностью овладеть живой речью, имеет возможность внести свой вклад в сокровищницу родного языка, действуя сообразно законам его развития, понимая значимость слова в его основе, то есть видя тот смысловой луч, который указывает, откуда идет свет зародившейся слово мысли. И в особенности важно понимание этих законов молодыми писателями. Метод исследования, наблюдения, накопления опыта — такая же необходимость в писательском деле, как и в биологии, и в химии, и в почвоведении.

Но почему-то установилось мнение, что работа писателя настолько индивидуальна по стилю, что не терпит никаких обобщений. Быть может, это касается уже закрепленной, сложившейся творческой самобытности. Но начало писательской деятельности неразделимо с познавательной — в отношении языка в особенности. Почему бы, говоря о творческом лице того или иного классика, не постараться, не подражая уже выработанным им особенностям стиля, исследовать способы, которыми он выработал этот свой, несхожий с другими стиль.

Мы уже говорили о песнях и сказках, записанных Пушкиным. Важно, по каким признакам отбирал Пушкин слышанное и как именно использовал отобранное в своем творчестве. Вот народная сказка, послужившая основой для произведения литературного:

«Некоторый царь задумал жениться, но не нашел по своему нраву никого. Подслушал он однажды разговор трех сестер. Старшая хвалилась, что государство одним зерном накормит, вторая, что одним куском сукна оденет, третья, что с первого года родит тридцать три сына. Царь женился на меньшей... Мачеха его, завидуя своей невестке, решила ее погубить. После трех месяцев царица благополучно разрешилась тридцатью тремя мальчиками, а тридцать четвертый уродился чудом — ножки по колено серебряные, ручки по локотки золотые, во лбу звезда, в заволоке месяц...» и т.д.

Уже из этого начала видно, как Пушкин, беря за основу ткань сказки народной, изменял детали сообразно своему пониманию художественной выразительности. Первая сестра в «Сказке о царе Салтане» уже не обещает накормить одним зерном государство, так как это вряд ли представимо воображению. «Пир на весь мир» — это и зри-

мо, и весело, и чудесно. Вторая сестра не сукном одевает мир, а обещает наткать полотна, что очень существенно для дальнейшего развития сюжета: повариха и ткачиха, завидующие сестре-царице. Наконец, третья — наиболее удачливая — обещает в народной сказке народить тридцать три богатыря и рождает их даже тридцать четыре. Для Пушкина эта преувеличенная детность переходила пределы сказки и становилась комически неправдоподобной. И вот у Пушкина царица родит одного сына, отличающегося лишь ростом и силой. Тридцать три наследника были бы обременительны и для сюжета, и для образа самой царицы. Но образ тридцати трех богатырей не отбрасывается Пушкиным совершенно, появляясь в виде морской стражи у Гвидона.

Так одни первые строки народной сказки, при сравнении с пушкинской ее родственницей, оказываются значительно видоизмененными: Пушкин не слепо следовал народному вымыслу. Он упорядочивал и распределял хитрое плетенье сказки так, чтобы узор был выпуклей, видимей, ярче. Ведь в сказке сказано: например: «Подслушал он (царь) однажды разговор трех сестер». Пушкин окрашивает это безразличное сообщение в яркий цвет бытовой детали: «Во все время разговора он стоял позадь забора...».

Эти и другие отличия от основного текста воочию раскрывают перед читателем и творческую лабораторию Пушкина, и вкус великого писателя к живому слову. Неплохо было бы заняться такой темой студентам-словесникам. Она бы привела к пониманию распределения Пушкиным художественных средств выражения, композиционной структуры его сказок.

А записи Гоголем украинских песен! Ведь только в «Страшной мести» связь его языка с народным творчеством раскрыта самим автором перед читателем в песне безумной Катерины. Гоголь всю свою прозу «Вечеров на хуторе близ Диканьки» подчиняет ритму и звучанию народной речи. И не только отдельные слова и выражения берет из нее Гоголь.

Самый принцип сказочности, где все реальное превращается в фантастику, а фантастика подтверждается самой неожиданной реальной подробностью, полностью усваивается Гоголем. Вспомним отрывок из «Майской ночи», описание реального свидания винокура с головой:

«Одна только хата светилась еще в конце улицы. Это жилище головы. Голова уже давно окончил свой ужин и, без сомнения, давно бы уже заснул; но у него был в это время гость, винокур, присланный строить винокурню помещиком, имевшим небольшой участок земли между вольными козаками».

Как будто ничего нет в этом описании от фантастики. Самые реальные образы, самые будничные обстоятельства. Но вот из этих обстоятельств начинает ткаться вымысел. Он нужен Гоголю не для балагурства, а для того, чтобы смешать реальность с вымыслом, чтобы нельзя было различить их. Действительно, читаем дальше:

«Под самым покутом, на почетном месте, сидел гость — низенький, толстенький человечек, с маленькими, вечно смеющимися глазками, в которых, кажется, написано было то удовольствие, с каким курил он свою коротенькую люльку, поминутно сплевывая и придавливая пальцем вылезавший из нее, превращенный в золу табак. Облака дыма быстро разрастались над ним, одевая его в сизый туман.

Казалось, будто широкая труба с какой-нибудь винокурни, наскуча сидеть на своей крыше, задумала прогуляться и чинно уселась за столом в хате головы.

Под носом торчали у него коротенькие и густые усы: но они так неясно мелькали сквозь табачную атмосферу, что казались мышью, которую винокур поймал и держал во рту своем, подрывая монополию амбарного кота. Голова, как хозяин, сидел в одной только рубашке и полотняных шароварах.

Орлиный глаз его, как вечернее солнце, начинал мало-помалу жмуриться и меркнуть» (Курсив мой. — Н. А.).

Так сравнениями и уподоблениями Гоголь достигает фантастичности самой обыкновенной бытовой сцены: винокур превращается в трубу, глаз головы — в вечернее солнце. Это очень свойственная таланту Гоголя особенность: переводить повествование из одного, бытового плана в другой — видоизмененный, фантастический, загадочный. В «Вие», например, план фантастический и план бытовой так сплетены друг с другом, что один входит в другой, уравниваясь в восприятии. Когда Хома Брут,

уже до седины в волосах перепуганный панночкой-ведьмой при чтении над ней псалтыря, отказывается от дальнейшего выполнения взятой на себя роли, то сотник напоминает ему о совершенно реальной угрозе «кожаных канчуков»: «...Знаешь ли ты, что такое хорошие кожаные канчуки?».

«Как не знать! — сказал философ, понизив голос. — Всякому известно, что такое кожаные канчуки: при большом количестве вещь нестерпимая».

Вот эта реальная угроза, реальный страх, показанный осязаемее фантастических ночных страхов, усиливает и их восприятие. Если только реальные канчуки в большом количестве — «вещь нестерпимая», то становится понятным, почему Хома отступил перед их опасностью, предпочтя все же «стерпимую» угрозу ночного чтения над покойницей.

Гоголь очень часто прибегает к гиперболичности образов, делая их этим способом запоминаемей, осязаемей воображением. Но всегда эти гиперболы сами по себе основаны на реальности: усы, как пойманная ртом мышь; винокур, дымящий, как сама винокурная труба. Однако это не сравнения, а непосредственная замена одного понятия другим, как в народных загадках, пословицах.

Разве не тема для наших студентов-словесников проследить эту родовую связь прозы Гоголя с украинской песней, загадкой, присказкой? Это могло бы привлечь внимание и тех студентов нашего Литературного института, которые всерьез относятся к пониманию живой речи.

Да разве только Пушкиным и Гоголем ограничивается поле исследования зависимости языка литературного от народного живого слова?!

Припомним любую из басен Крылова — и раскроется необычайное звуковое изящество речи, совершенно не заметное внешне, но, согласно указанным выше законам народного языка, совмещающее прелесть звучания с его целесообразностью. Вот «Ворона и Лисица». Какие звуки подобраны для неуклюжей, глупой, тщеславной вороны? «Взгромоздясь», «позавтракать», «позадумалась» — тяжелые сочетания звуков «взгр», «зд», «звтр», «пзд». И какие для лисицы? «Лиса близехонько», «Лисицу сыр пленил». А вкрадчивость, льстивость лисицыной речи, почти придыхание, почти шепоток:

...Голубушка, как хороша!..
Какие перушки! какой носок!
И, верно, ангельский быть должен голосок!
Спой, светик, не стыдись! Что ежели, сестрица,
При красоте такой, и петь ты мастерица,
Ведь ты б у нас была царь-птица!

Свистящие, в уши влипающие слова, причмокивания от фальшивой восторженности: «светик», «сестрица», «перушки», «хороша», «голубушка» — шуршанье и присвист, шелест и ханжество — вот речь лисицы. Что же, возразят мне, Крылов сидел и подбирал слова именно с таким звучанием для того или иного зверя? Нет, Крылов знал язык в таком совершенстве, что слова сами приходили к нему в нужном случае, руководимые поэтической мыслью, но и выражающие эту мысль самым звучным, то есть самым впечатляющим образом.

Но и не только классики могли бы послужить предметом опытного исследования для нашей молодежи, а и язык писем, деловых бумаг, приказов и указов прошлых времен; язык летописей и иных памятников письменности, драгоценный сборник Кирши Данилова и т.д.

Язык современных писателей еще менее подвергнут изучению и исследованию по своему строю и связи с народным синтаксисом и звучанием. Множество неологизмов, введенных хотя бы Маяковским, кажутся некоторым до сих пор неприемлемыми, как в свое время «простонародные» речения, введенные в письменность Пушкиным. Но можно было бы показать их единство с главным потоком народной речи, с законами языка — для тех, кто отстаивает эти законы, нетвердо их выучив.

Чистейший, подснежниковый, весенний язык М. Пришвина совершенно не раскрыт читателю в своей первооснове. Цветной и выпуклый, как мордовская вышивка, язык Вс. Иванова, привлекая читателя, не имеет своего истолкователя. Такой «малогромкий» писатель, как П. Замойский, может послужить примером точного, живого русского языка, связанного с народным крепкими связями.

Столько тем, еще не использованных, какое обширное поле деятельности для тех, кто хочет по-настоящему овладеть литературной грамотностью! И, вместе с тем, как мало людей, этим занимающихся, — в надежде, что есть какие-то иные, более скоростные способы не только овладеть такой грамотностью, но и начать собственное творчество, удовлетворяясь только поверхностным знанием грамматических правил или учебников стихосложения. К сожалению, такого же мнения держится зачастую и наш преподавательский состав, полагая, что была бы одаренность, а опыт придет сам собой.

Но опыт есть опыт, то есть вседневная, многократная проверка того материала, над которым работает человек, если этот материал не косная масса глины. Наши педагоги, литературоведы очень любят разговор на общелитературные темы, вводя в такой разговор специальные термины стиля, жанра, инверсии, аллитерации, метафоры и другие, подобные им, полагая, что этим облегчается понимание методологии творчества. На самом же деле термины эти, имеющие смысл в теории литературы, ничего не дают в практическом смысле молодому, да и не молодому писателю, интересующемуся методологией и лабораторией творчества. В самом деле, разве кто-нибудь из писавших или пишущих ныне задумывался над тем — применить ли ему анаколуп или оксюморон, анафору или инверсию? Все это существует как позднейшая классификация особенностей письма, но именно этим в первую очередь снабжают учащегося литературного вуза. Вот и выходит по пословице: «Клянется латынью, а поит полынью», что применимо не только к медицине, а и к литературоведению.

Изучение жизни слова, его первичного образования, производных от него речений, многообразия последующего осмысливания этих речений; изнашивание слова, ослабление его выразительности и, наконец, стирание в нем всякой выразительности смысла, кроме обиходного обменного значка, которым довольствуются в быту, — вот предметы исследования, достойные внимания молодежи.

1951

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вандриес Ж. Язык. Лингвистическое введение в историю. М.: Соцэкгиз, 1937, с. 149—150.

² Некрасовым использована эта байка в «Стихотворениях, посвященных русским детям», но в другом применении. Он употребил редкостно звучную рифму:

У дядюшки у Якова
Сбоина макова
Больно лакома —
На грош два кома!

ПОЭТИЧЕСКАЯ РЕЧЬ

Есть слова однозначные, одномерные, лежащие на поверхности смысла, ими выражаемого. Проще говоря, слова, годные на один раз. Такие слова возникают от случая к случаю, выполняют свое предназначение передать соответствующее сообщение, забываясь тотчас после их произнесения. В литературе они также лежат на поверхности страницы и выполняют лишь служебную роль передачи описываемого без претензий выразить еще что-либо, связанное с остальным текстом. Хороший писатель выбирает из разнообразных смысловых связей именно те, которые помогут ему создать выразительность образа из бывших в употреблении сравнений и новых, пришедших ему в мысль доказательств. На этом основано искусство выразительной речи. Конечно, здесь также существует своя система логических связей, но она гораздо шире и сложнее обычных потребительских зависимостей разговорной речи.

Вот, например, образная речь Пушкина. Возьмем хотя бы первую строфу Онегина. Дядя, заболев и умерши, ничего не мог лучшего выдумать. Так думает его родственник, должный бы показаться читателю бездушным шалопаем. Но Пушкин вовсе не таким рисует в дальнейшем Онегина. «Быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей». Онегин — великосветский молодой человек, представитель своего поколения, избалованный жизнью барич, но не негодай и не жестокосердный циник. Прямой

смысл первой характеристики подготавливает только впечатление от его внешнего облика разочарованного, ко всему относящегося с усмешкой русского денди. Это внешнее впечатление, которое хочет создать о себе сам герой, но которое вовсе не исчерпывает его характера. Оно-то и составляет впоследствии конфликт между его сердцем и умом: «Как с вашим сердцем и умом быть чувства мелкого рабом?» Таким образом, мы видим уже на этом примере, что прямой смысл выраженного в поэзии — не последний смысл рисуемого образа. Он служит иногда лишь для дальнейшего, более сложного развития мысли произведения. Следование ему, подчинение ему произведения приводит лишь к односложности, однолинейности выражения, к плоскостному, не объемному изображению. Евгений Онегин мог бы быть изображен прямолинейно, как герой дешевого романа, равнодушный эгоист, но не это надо было Пушкину. Он, начиная свой роман, не решил судьбу героев заранее и сам в конце отметил, что «даль свободного романа» видел как бы сквозь магический кристалл. Что значит это авторское признание? Только то, что судьбы героев его произведения раскрывались перед ним в своей сложной многолинейности.

Судьба всякого настоящего произведения искусства сложна и не одномысленна. Глубина его зависит от многоосмысленности, от внутренней глубины выразительности. Глубина эта зависит от средств, которыми обладает поэт. А эти средства, кроме первоначальной одаренности, которая есть необходимое, но не единственное условие творчества, развиваются и совершенствуются вместе с читательским вкусом и сочувствием тому или иному талантливому воплощению. Нет поэта без читателя, но нет и читателя без поэта. Читатель завоевывается поэтом в меру сочувствия с его стороны высказываниям поэта, с одной стороны, и с другой — силой средств воздействия, силой выразительности поэта. Естественно, что читатель пассивный, привыкший к повторному усвоению прочитанного, к традиционным формам высказываемого, будет тяготеть именно к привычному ему роду чтения. Читатель искушенный, ознакомленный с литературой в достаточной степени, ищет в авторе не сходства, не повторения уже знакомого способа изобразительных средств, а нового их изобретательства. К такого же рода читателю относится и совершенно неискушенный в оценке стилистических достоинств читатель, который воспринимает новое непосредственно, без сравнений с привычными, освоенными нормами. Процесс восприятия им выразительных средств не осложнен предварительным сложившимся убеждением, что средства эти неизменно те, которые утвердились в представлении как наилучшие.

Происходит то же, что встречается и в повседневной речи. Средства выразительности ее также различны, но средний уровень — обиходен и изменяется весьма замедленно. Изменения эти зависят от массовости распространения тех или иных общественных форм мышления, от преобладающих в жизни народа интересов, убеждений, навыков, традиций. К примеру, возьмем столь простое выражение: «Иван Иванович зол как черт». Сравнение это, выражая качество человеческого характера, обобщилось и перестало быть действительно действительным, так как несет в себе остатки смысла тех времен, когда люди действительно воспринимали действие нечистой силы как носительницы всевозможного зла. Злость черта была мерилем наивысшего состояния раздражения. Но в черта никто не верит, а обиходное выражение осталось условным обозначением, потеряв свою первоначальную выразительность. Или взять выражение такого рода: «Погода нынче — первый сорт». Оно знаменует собой преобладание торговых терминов в обиходе, передающих качество через посредство «сортности» всего окружающего: и люди, и погода, и дела — все могло быть определено как сорта товара.

Такие и подобные им речевые сравнения и определения остаются в обиходе долго после того, как их выразительное значение утеряно. В поэзии происходит отбор их, отсеивание устаревших и возникновение новых в первую очередь. Но здесь же и обнаруживается устойчивость условных, использованных средств выразительности речи, следующей традиции их применения. В том же примере из «Евгения Онегина» фраза «он уважать себя заставил» оказывается непонятной уже для нас, потому что выражение это для современников Пушкина обозначало, что человек умер. Мы же воспринимаем ее не в условном значении, а в подлинном и трактуем фразу как ироническую.

Чем больше условных, потерявших свою первоначальную выразительность, свежесть сравнений, уподоблений, усиленных смысловых средств, тем речь наша пассивнее, мертвее, безразличнее. Человек, говорящий общими фразами, то есть много раз слышанными выражениями, не завоевывает внимания слушателей. Человек, повторяющий уже понятное и прочувствованное, затрачивает попусту время, не находя своих слов и говоря готовыми фразами. В поэзии это особенно выступает наружу: подражательность говорит о бессилии автора. Такой автор ничего сам не создает, пользуясь готовым, до него созданным речевым материалом.

Это не значит, конечно, что поэт должен искусственно избегать всякого опыта прошлого. Но и в этом прошлом он должен отбирать лучшие, наиболее действенные способы выразительности, обязательно соединяя их с им самим созданными и открытыми новыми средствами.

Средства эти не сразу могут быть освоены, не сразу войдут в обиход. Некоторые из них могут быть и совершенно невоспринятыми, оставаясь примером упорной борьбы поэта с материалом речи. Но зато постоянная привычка его к отбору их, к строгому контролю над ними вырабатывает в нем вкус к свежему слову, к яркости выражения и незанушенности речи.

Я долго думал над ранними стихами Маяковского из его первой трагедии юношеских лет:

Ищите жирных в домах-скорлупах
и в бубен брюха веселье бейте!
Схватите за ноги глухих и глупых
и дуйте в уши им, как в ноздри флейте.

Мне непонятен был смысл последних двух строчек. Если совершенно ясен призыв молодого поэта-революционера против жирных, как улитки прячущихся от дневного света в скорлупе личного благосостояния, то неясно было, почему поэт призывает «хватать за ноги глухих и глупых» и дуть им в уши, «как в ноздри флейте»?

И только много позже предо мной предстала ясная картина замысла автора. Ведь если «жирных», то есть буржуазию, капиталистов, нужно отыскивать в скорлупах особняков, прочно скрывающих их от взоров, то «глухих и глупых», то есть не понимающих, против кого надо восстать и бороться, не понимающих, кого надо отыскать как виновников всеобщего несчастья, всех бесчисленных и безразличных их пособников, невольно поддерживающих капиталистический строй, — нужно свести с пути их безвольного следования, хватать за ноги, идущие не туда, куда следует, и дуть в уши, не слышащие того, что нужно.

Образ призыва к революционной пропаганде становится ясен и явен в замысле поэта, который прибегнул к иносказанию не только из-за поэтической новизны сказанного, а и из необходимости зашифровать сказанное, так чтобы оно было понято только глубоко вдумавшимися в него читателями. Если бы Маяковский написал: национализировать особняки богачей, убеждайте непонимающих, что они своей покорностью способствуют власти капитала, разъясняйте не понимающим собственной пользы необходимость революционного действия, то, во-первых, это бы тогда не напечатали, а во-вторых, это не было бы стихами. Прямой смысл здесь был бы бессилён выразить высказывание автора.

«Точная и нагая» речь, оказывается, отыскивается через новые средства выразительности, иногда вовсе не отвечающие прямому смыслу. И ругательное «пресволочнейшая» оказывается выполняющим значение необходимости, необходимости, а выражение «ни в зуб ногой», взятое от уличного летучего словца, убеждает именно странностью своего нелогического оборота. Прямая речь, если она несет в себе практически однозначное осмысливание высказываемого, — лишена силы обобщения, объединения явлений. Она служит лишь на один раз, для данного случая, умирая вместе с практической необходимостью сказать то, что в этот раз требуется. Принцип же поэтической речи основан на многократности его применения в жизни, то есть на его долголетию, на прочности его существования.

Итак, поэтическая речь, будет ли она печатной или разговорной, обращается к средствам выразительности многократного смыслового значения. Прямая логика,

прямой смысл в них заключен внутренне, не всегда и не сразу проявляясь наружу. «Не красна изба углами, а красна пирогами», «Семь раз отмерь — один отрежь», «Назвался груздем — полезай в кузов» и другие им подобные выражения всегда имеют в виду не прямое нравоучение, а некоторую разгадку смысла. Мы привыкли к ним и применяем их механически, не задумываясь, почему именно груздю нужно лезть в кузов. Кажущаяся бессмыслица соединенных в них действий может быть понята только через образный смысл, не прямой и не обнаженный ход логической связи.

Связь действий и явлений описываемого, сказанного через противопоставление действий и явлений, а не в прямой их зависимости, и есть поэтическая логика. Если представление о предмете или явлении не просто сравнивается или связывается с другим предметом или явлением, а усиливается через кажущуюся сначала несхожесть, несовпадение, затем становящуюся признаком их отличия, то это и является качеством живой образной речи.

Откуда завелось выражение «круглый дурак»? Как будто оно лишено всякого смысла. Но очевидна его внутренняя точность. Может быть, впервые примененное, оно было обозначением того, что к круглому с какой стороны ни подойти, оно останется неизменным, круг завершен в своем отличии, закончен в своем развитии. Но выражение удачно, оно стало ходовым. Уже у Пушкина применено распространительное образное его значение в описании Ольги: она кругла, красна лицом, как глупая луна. Здесь круглость и глупость даны как сродные черты. У Маяковского видоизменение обиходного выражения происходит применением сравнения в обратном порядке: колеса — круглые, как дураки. Так, по-разному, но всегда по-своему, у виднейших поэтов происходит применение обиходных выражений в их обновленном значении.

Поэтическая речь всегда точна в своем образном убедительном выражении. Принцип ее возникновения — диалектичен. Так как процесс речи всегда двусторонен, будет ли она разговорной или текстовой, то утверждение говорящего, выражающего свою мысль речью, встречается с первоначальным отрицанием воспринимающего, не узнающего впервые встречающегося ему непривычного утверждения, каким всегда является речь художественная. И лишь в процессе осмысливания, узнавания внутреннего смысла поэтического высказывания воспринимающий соглашается с поэтом!

Могут сказать, что при таком взгляде на поэтические средства выразительности может быть утеряно представление о ясности и недвусмысленности высказываемого. Нет, это не так. Чем сильнее средства выражения, тем яснее и чище убедительность их воздействия. Дело ведь не в том, чтобы запутывать и нарочито усложнять речь неожиданными сравнениями и контрастами. А дело в том, чтобы мысль передать наиболее цельно и ярко. Это может быть достигнуто только путем обновления средств выражения, неповторимости их каждый раз в одном и том же смысле. Много поэтов хороших и разных — это и значит, что много людей, умеющих передавать свои мысли и чувства по-разному, по-иному, но направленных к одной цели — благу своего народа, к совершенствованию культуры всего человечества.

Читатель обычно находит своего поэта, и если этот читатель велик — велик и поэт, ему служащий. Не всегда это происходит в короткий срок. Но чем жарче речь, тем дольше она хранит свой нагрев, тем больше она служит человечеству.

1958

ОПЫТ И ВДОХНОВЕНИЕ

Мне часто предлагают поделиться опытом своей работы над стихами. Но ведь каждый раз при необходимости высказаться возникает совершенно новая, неизвестная задача: как это сделать лучше? Никогда не повторяется одна и та же словесная зависимость в распределении выразительных средств языка. А если приходят на ум ранее случавшиеся образы, размеры, рифмы, то стараешься их отбросить как уже использованные, сношенные одежды смысла. Повторные средства выражения мысли становятся непригодными потому, что они ослабляют мысль, делая ее созданной по

образцу — все равно, чужому или своему, — штампуя ее. Это хорошо для машинных деталей, но убийственно для живой ткани мысли. Кроме того, это очень вредно для того, кто ленится или кому некогда подумать над новой конструкцией выразительности высказываемого.

Ослабленность выражения мысли делает мысль бездейственной. Вот, собственно, все, что можно сказать об опыте работы, так как у каждого свои навыки, свой вкус к работе.

Стоит только еще раз повторить, что для каждого стихотворения возникает новая задача. Определяется она или пришедшей в голову главной строчкой темы, строчкой, ложащейся в основу работы, или же толчком воображению извне, например, чьим-то возгласом, воспоминанием, возникшим из далекого прошлого. Иногда даже музыкальная фраза заставляет обратить на себя внимание до такой степени сильно, что необходимо ее закрепить в слове. Но все это только толчок, только зародыш возникающего стиха. Он может остаться лишь строчкой черновика. Однако это все не опыт, как его представляют люди. Это только намек на то, что может стать стихом, что-то тебе знакомое, но еще неясно ощущаемое.

Ну вот, например, думаешь о том, когда люди заменят и чем заменят деньги? Акции мирового капитала движут судьбами миллионов людских семейств, целых стран, целых континентов. Еще держатся за деньги люди как за единственное средство установившей между собой деловые взаимоотношения, будет ли это покупка дворца миллиардером или покупка селедки на базаре бедняком. И бедняк держится за свои гроши так же цепко, как богач за свои миллиарды. Привычка к установившемуся распорядку создала окаменелый круг, из которого человечество только начинает выходить. Об этом часто задумываешься. И вот, все время одолеваемый этой мыслью, я написал о том, что «еще за деньги люди держатся».

Но ведь мало, высказав это положение, хотя бы и усиленное сравнением с властью религии над человечеством, построить на этом стихотворение. Нужно продолжить мысль глубже. Если деньги примагничивают к себе сердца людей, то ведь не только «скупыми рыцарями» ограничено их воздействие. Нет, не скупостью, не только жадностью и алчностью обладания прельщают они людей. Есть еще тайная сила в них, о которой говорит и скупец, и ростовщик, и финансист, и промышленник: эта сила — заключенная в них возможность властвовать над людьми. Так складывается вторая строфа стихотворения — «еще за властью люди тянутся». К власти тянутся богачи, у которых нет шансов получить доверенность народа без подкупа, без обмана. Деньги помогают создать возможности такого подкупа, такого обмана. Это связывает с первой строфой вторую строфу стихотворения.

И, наконец, слава. Ведь она тоже связана и с властью, и с богатством, создающим возможность большой рекламы, большой популярности и для кинозвезды и для государственного деятеля. Конечно, все это касается тех государств, в которых деньги имеют беспредельную силу. Так создается третья строфа стихотворения.

И все они заканчиваются уверенностью, что вечно этого не будет, что долго это не останется. И только по троекратном утверждении непременности в мире денег, покупной славы и обманной для народа власти можно было перейти к строфе о том, что «власть и почести — вода соленая морская: чем дольше пить, тем больше хочется, а жажда все не отпускает».

То же и в отношении славы, претендующей на бессмертие, остающейся стимулом деятельности людей. Об этом же сказано у Маяковского, как об «общем памятнике» строящегося социализма. Я позволил себе варьировать эту мысль. На самом же деле эта мысль еще должна стать не личным делом поэта, а общим делом человечества. И, наконец, главный вывод из всего этого, что «с тех пор, как шар земной наш кружится, сквозь вечность продолжая мчаться, великое людей содружество впервые стало намечаться».

Так, развивая мысль от ступени к ступени, и создалось стихотворение. Я остановился на нем, так как считаю его одним из моих сильнейших стихотворений. А толчком к его написанию был случайно услышанный на улице возглас маляра к нанимателю: «Уж больно ты за деньги держишься!» Возглас этот остался в памяти как короткая ха-

рактика отношений людей друг к другу при взаимной зависимости. И он остался в памяти, послужив позже начальной строчкой стихотворения. Опыт ли это? Конечно, нет. Но, однако, это характерно для работы над стихом. Еще в молодости я отметил это необходимое для поэта условие — прислушиваться к говору улиц: «А если сердце к тревогам улиц пребудет глухо, руби мне, грохот, руби мне глупое, глухое ухо!» Это написано очень давно, но это осталось одним из условий работы. Но всего только одним из условий, постоянно не повторяющимся.

Что еще можно заметить об опыте? Разве только то, что стихи, руководствовавшиеся каким-то уже использованным опытом, обычно бывали суше, рассудочней остальных. Они зависят больше от расчета, преднамеренности, чем от живого чувства. Эта рассудочность, рассудительность при работе над стихом обыкновенно (хотя и не обязательно всегда) отсекает жаркое ощущение темы, ее родственность твоему сердечному порыву. Я написал немало таких «опытных» стихотворений при добросовестном желании овладеть темой. Большинство из них осталось лишь дневниковой записью событий дня, злободневными откликами. Они остыли во времени. И нельзя ими время вернуть, как думал Маяковский, потому что они не греют тем солнцем, какое светило тогда, не темнеют теми тучами, которые были в то время. В крайнем случае они имеют значение для литературоведов. Это обычно или стихи, написанные на скоропреходящую тему, либо стихи, созданные в моменты раздражения и полемического гнева.

Опыт — это иногда и предвзятость, преднамеренность, предубежденность. Стих, созданный по его разумению, может, конечно, остаться в собрании сочинений как черточка биографии того или иного периода, недлительного периода жизни страны и самого автора. Лично у меня написано, например, такое стихотворение, как «О смерти»; написано с полной уверенностью в праве высказаться на эту тему.

Время было трудное, постоянно сообщалось о нападении и убийствах кулачьим рабкоров. Я был своего рода рабкором, постоянно печатаясь в газетах на самые острые темы. Кроме того, у меня были личные столкновения. Так что тема была не выдуманной, она просилась наружу. Я придал ей несколько романтический характер — столкновение двух соперников. И закончил стихи концовкой о том, что судимый после выстрела в меня «не скажет, заслонив глаза, что — всех красивей — она звалась пятнадцать лет назад его Россией!..».

Стихотворение удалось, казалось бы, и по смыслу, и по своеобразной выразительности. И, однако, оно не сохранилось во времени, оставшись личной биографической записью пережитого.

Еще более убедительным примером преднамеренности в теме была поэма о двадцати шести бакинских комиссарах, предательски расстрелянных английскими оккупантами. Поэма эта пользовалась большим успехом при чтении в аудиториях. В ней были сильные строки и страстная заключительная концовка. Но таких отдельных мест не хватало для сохранения поэмы во времени в целом. Почему? Потому что поэма эта не была для меня необходимостью. Я написал ее по предложению «Зари Востока», написал охотно, но без захватившей сердце полной необходимости высказаться. Она была написана по заказу газеты, а не по приказу души. И как бы ни перепечатывалась она и в журналах, и в однотомниках, она все же не стала основной удачей в работе.

Так обстоит дело с «опытом». И не у одного меня, кажется. Даже в таком характерном стихотворении Маяковского, как «Разговор с фининспектором о поэзии», при всей его замечательной хлесткости и остроумии все же не оправдываются строки о том, что, мол, «возьми строку и время верни!». Не возвращается время, и не воскресают фининспекторы из забвения в памяти народа. Не стоит вспоминать дня «с вонью чернил!» Но если у Маяковского не ворочается время, как в этом, так и во многих иных агитационно-полемических стихах, то что же сказать в этом смысле о себе!

Так что покончим с «опытом» писания стихов. И так стало столько многоопытных писателей стихов, что от слова «опыт» разит запахом парикмахерского брильянтина. Давайте поговорим теперь о вдохновении.

Мне уже приходилось отстаивать свое глубокое убеждение, что понятию «вдохновение» присвоено совсем не точное его значение. Предполагаются обычно отрешен-

ность ото всего земного, полет воображения, не контролируемого рассудком, какое-то состояние восторга или транса, свойственного только в редкие минуты редким людям. А ведь стоит вдуматься в происхождение этого слова, как прояснится и его значение. Корень слова — «вдох» — первая половина полного человеческого дыхания. В народной этимологии «вдох», «душа», «вздох» — однозначны, все они составляют дыхание, а значит, и жизнь. «Как ударил его в душу, как дал ему под вздох!» — так обычно определяют решительный удар в драке или в сражении*. Значит, «вдохновение» есть производное от вздоха, от дыхания, от жизненного процесса. Это его прямое значение. Переносное же, образное значение прилагается к предметам или понятиям, одухотворяющимся через придание им дыхания. «Душевный разговор», «вдохновенная речь».

У Пушкина: «свыше вдохновенный, раздался звучный глас Петра», «поэт по лире вдохновенной рукой рассеянной бряцал». Таким образом, понятие духовности, души, душевности приписывается даже предметам неодушевленным. Все это говорит о том, что и народ, и его величайший поэт понимали вдохновение как необходимо связанный с дыханием процесс. Вдохнуть душу живую в произведение человеческих рук и ума было несомненным признаком большого таланта, большой одаренности человека. Я думаю, что такое толкование вдохновения идет от глубокой старины. Недаром в толковом словаре Даля слово «вдохновение» связано с дыханием. Не потому ли, что глубокое дыхание свидетельствует о силе чувств, о взволнованности человека переживанием?.. Такая взволнованность может повлиять на окружающих, затронуть их чувства и мысли в том же направлении, что и чувства и мысли говорящего или, позднее, пишущего. Возникло это понимание вдохновения как чувства взволнованности, воодушевленности, быть может, от древних певцов — боянов, увлекавших дружины и обладавших вдохновенной речью. «Лучше мне убитому быть, чем полоненному!», «Зачерпнем шеломами синего Дону», «Иду на вы!» — вот примеры обращений к дружинникам и к врагам со стороны, увлекавших на подвиг воинов. «Слово о полку Игореве» — живой образец вдохновенной речи певца. Да и не один он встречается в старинных изборниках и повестях. Об этом прекрасно написано в книге Д. Лихачева «Русские летописи».

Значит, понятие вдохновенности, взволнованности сообщаемого, при одаренности лица, от которого оно исходит, связано с душевностью, полным дыханием, а следовательно, и звучностью, доходчивостью до слуха окружающих. Поэтому-то звонок вдохновенный глас Петра. Поэтому должна быть звонка и лира вдохновения. Звучность и воодушевленность — необходимые свойства поэзии. Не может быть громкого, но равнодушного произведения. Не может быть и воодушевления в сообщенном вполголоса. А если такие произведения существуют, то недолго и без особого успеха, поддерживаемого лишь положением пишущего в обществе, как это было, например, с произведениями Хвостова при Пушкине. Поэтому особенно важна полемика Пушкина с чернью, то есть с равнодушной и надменной толпой, не заинтересованной в искусстве.

Пушкин приводит одно из обвинений, выставляемых «непосвященными», то есть невежественными, слушателями. Они упрекают поэта, зачем он звонко так поет. Именно звонкость, звучание приводит их в раздражение. Она ранит их слух. Им хотелось бы более тихого голоса. Это очень характерное раздражение всех не любящих вдохновенной поэзии. Им привычны самим, если уж приходится выбирать, средняя сила голоса, средняя доходчивость до слушателя. Они не хотят ни быть слышными, ни слушать. Им недосуг вдохновляться от силы слов. Они выбирают что-нибудь потише, поскромнее в средствах, зато попривычнее, похожее на уже раньше читанное и слышанное. Таковы взаимоотношения поэта и толпы по Пушкину. И напрасно стараются литературоведы стыдливо оправдать Пушкина тем, что он, мол, имел в виду «великосветскую чернь». Это одна из грубошерстных натяжек. До великосветской толпы ему дела не было, а если и было дело, то не в порядке обличения именно ее тупости.

Тупыми были все, кто представлял собою мещан «без различия классов и сословий», мещан, равнодушных к искусству, предъявлявших к нему требования пользы, пользы немедленной, наглядной, «давания уроков», если он «небес избранник». О них говорил и Блок в своей предсмертной речи о Пушкине.

* «Душа с них вон», «дух вышиб», «ни слуху, ни духу», «со всей душой» и т.д.

Но ведь вдохновение не доказуемо! Оно может быть приписано и глупцу. Баратынский об этом замечательно сказал, что разница в его весеннем благотворенье та, что глупца «капустою раздует, а лавром он не расцветет». Таковы приметы вдохновения как для талантливого поэта, так и для писака. Но оставим последних без рассмотрения. Они несут наказание в безрезультатности своих усилий.

Гораздо внимательней следовало бы сравнить высказывания лучших поэтов на эту тему. Обычно ее обходят стороной. Почему о знаменитом стихотворении Пушкина о поэте и невежественных слушателях так мало было говорено? Не потому ли, что, оберегая Пушкина от упреков в «социальной ограниченности», приписывают ему спор только с аристократической чернью? Ведь у Пушкина прямо сказано: «...бессмысленный народ, поденщик, раб нужды, забот!». Разве к аристократическим слоям могло относиться такое обращение? И вот, пропуская мимо ушей это указание Пушкина, не могут понять его смысла.

Прямее и безыскусственней было отрицательное отношение Писарева к Пушкину на основании того предположения, что Пушкин якобы оскорбительно отозвался обо всем народе. Писарев не уразумел того, что в стихе говорится о «бессмысленном», то есть лишенном разума народе, который может наличествовать и в аристократической толпе, и в мещанских и купеческих кругах, и среди чиновников, вымуштрованных на привычных в их среде взглядах на поэзию как на баловство и безделье. Но при чем здесь пушкинское обращение к Народу с большой буквы?

Ведь если в общежитии принято говорить при случае: «Эх, и народ же вы бессмысленный!» — это не значит, что охаивается весь народ в целом, его существо, а не частное собрание людей, в данном случае заслуживающее порицания. Порицания — за что? За требование петь не очень звонко, за то, что цель песен не ясна им, желающим видеть в поэзии лишь «смелые уроки», поучающие нравственно и «полезные» практически. И Пушкин отверг это прикладное назначение поэзии, отверг их понимание пользы, оставляя за собой право выбирать себе по вкусу и по сердцу цели и порывы не к ближайшему печному горшку. Кто же в конце концов оказался прав?

Нет, вдохновение отстаивалось Пушкиным как противоположность расчету, предвзятости, предумышленной выгоде.

Зачем крутится ветер в овраге,
Подъемлет лист и пыль несет,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханье жадно ждет?

Так разъяснял он разницу целей между практическими требованиями, предъявляющимися к нему, и той главной целью, которая позже определилась в «Памятнике».

Так, значит, практичность не всегда совпадает с убежденностью в необходимости писать так, чтобы стих прошел «через головы поэтов и правительств» до далеких потомков. И этому может помочь только вдохновенность творчества, взволнованность его, часто не претендующая на поучение, на «смелые уроки». Пушкин этого и достиг своим творчеством, своей «вдохновенной» лирой.

Что касается его взаимоотношений с народом, то они ясны и без пояснений. Ясны и не нуждаются в стыдливой защите от понимания «толпы», «черни» как народа в целом.

Толпа и чернь — всего лишь бессмысленное скопище людских, базарных площадей; скопище, не объединенное ничем, кроме жадности и злобы, все равно, будет ли такая толпа беспорядочно толкаться на базарной пыльной площади либо на блестяще натертом бальном паркете. Бестолочь такого скопища людей зависит прежде всего от необъединенности желаний, разнобоя вкусов, запросов, требований. Такому сборищу случайных собраний свойственно общее отношение к вдохновению как к ненужному и смешному понятию, мешающему видеть практические ценности. А узкопрактическая ценность и является здесь главным в жизни, — будет ли это покупка курицы на базаре или знакомство с видной персоной на придворном балу. Масштабы разные, но целеустремленность одна: польза от сделки.

И на великосветских балах, и на торжищах Пушкин видел эту занятость, заинтересованность мелкими делами и событиями. Но это не был народ, не был дельный, та-

лантливый, разумный народ, которому Пушкин отдал величайшую любовь и надежду на то, что «весь я не умру»! Он верил, что станет близок не только «гордому внуку славян», но и финнам, и тунгусам, и калмыкам, — мечта, казавшаяся тогда неосуществимой без настоящего порыва вдохновенья!

Так следует понимать отличие толпа от народа в пушкинском толковании. Так следует толковать и его «вдохновенную лиру». У Маяковского «чернь» названа прямее и убийственней: дрянью!

Слава, Слава, Слава героям!!!
Впрочем,
им
довольно воздали дани.
Теперь
поговорим
о дряни.

В следующих строках выясняется, кто же эта дрянь. «Мурло мещанина», вылезшее со своим печным горшком, который ему дороже всего на свете; мурло, устроившееся во все учреждения, свившее уютные кабинеты и спальни, мечтающее фигурировать на балах, — разве это не та же «чернь», с которой вступал в поединок Пушкин?! Вступался за вдохновение!

Мне вас не жаль, неверные друзья,
Венки пиров и чаши круговые,
Мне вас не жаль, изменницы молодые, —
Задумчивый, забав чуждаюсь я.
Но где же вы, минуты умиленья,
Младых надежд, сердечной тишины?
Где прежний жар и слезы вдохновенья?
Придите вновь, года моей весны!

Так определяет вдохновение Пушкин.

Не часто к нам слетает вдохновенье,
И краткий миг в душе оно горит.

Так говорит о нем Дельвиг.

И наконец, грубя и самоотрицаясь, признается Маяковский (грубя, чтобы не совпасть в интонациях):

Но поэзия —
пресволоочнейшая штуковина:
существует —
и ни в зуб ногой.

Так понимают вдохновение поэты.

1960

ОБ ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ

Е.А. Баратынский — поэт, мало популярный среди современных читателей. А между тем его вкус, его полный мыслей стих может служить и для нас мерилем понимания поэзии. Нынче, наблюдая за всеобщим стремлением повысить культуру, я хотел бы напомнить об этом поэте, не однажды помогавшем мне в моем образовании. Его острые, точные определения качества стиха, его едкая полемика с самонадеянными глупцами, пытавшимися выдать свои вирши за поэзию, и сейчас еще сохраняют злободневную остроту и целеустремленность. Он не терпел рифмованной болтовни, выдаваемой за легкость стихотворной техники; он писал о том, что и «глупцы не чужды вдохновенья», что и «им оно благоволит», как и «светлым детям Аонид», то есть подлинным поэтам. Но

Что ж это сходство знаменует?
Что им глупец приобретет?
Его капустою раздует,
А лавром он не расцветет.

Баратынский беспрестанно разоблачает стиходелов и подражателей; он обращается к настоящим талантам с призывом не бояться едких осуждений, а бояться незаслуженных похвал:

Не раз в чаду их мощный гений
Сном расслабленья засыпал.

Так Баратынский внимательно и любовно следит за высокой ответственностью людей, занимающихся поэзией. Уже приведенные выше строки показывают, насколько может быть полезен опыт Баратынского в применении к оценкам тех или иных поэтических произведений. Как отличить капусту от лавра, как распознать подлинное вдохновение от наигранного пафоса и самовосхваления? Нет, Баратынский может быть еще очень нужен нашему читателю для распознавания стихотворства от стихоплетства, порой выдаваемого за подлинную поэзию наших дней.

В особенности мне кажется ценным одно маленькое стихотворение, разграничивающее поэзию от прозы и от журнальной полемики:

Сначала мысль, воплощена
В поэму сжатую поэта,
Как дева юная, темна
Для невнимательного света;
Потом, осмелившись, она
Уже увертлива, речиста,
Со всех сторон своих видна,
Как искушенная жена
В свободной прозе романиста;
Болтуня старая, затем
Она, подъяв крик нахальный,
Плодит в полемике журнальной
Давно уж ведомое всем.

Здесь что ни строчка, то шедевр краткой характеристики. Присмотримся к первой строфе. В ней говорится о мысли, то есть о содержании стихов, еще не выраженном в лоб, в логической формулировке. Это содержание, эта мысль еще темна для «невнимательного света». Что это значит? Мысль, то есть содержание, есть, но оно не останавливает на себе невнимательный взгляд равнодушного читателя, как дева юная, неприметная в своей неподкрашенной юности и простоте. «Темна»? Да, темна, потому что только глубокому взгляду можно определить ее настоящее значение. Именно этим и отличается поэзия от прозы. Она не сразу воспринимается взглядом, скользящим мимо, ожидающим уже знакомого сочетания смысла и звука, легко усваиваемого, но легко и ускользающего от внимания. Так поэзия сравнивается с юной девушкой, которая не привлекает к себе взглядов любителей пышных форм, привыкших измерять красоту уже известными образцами. Нет, «дева юная темна» для них, судей и оценщиков искусства. Но вот, «осмелившись», она, то есть эта самая, бывшая «темной» для взглядов знатоков дева, превращается в жену, становится дамой, бойкой, увертливой, речистой. Она может быть и в поэзии, но обычно «искушенной женой» становится «в свободной прозе романиста».

А почему же проза романиста называется «свободной»? Да потому, что свобода эта может граничить с развязностью, с бойкостью слова, редко-редко достигающего поэтической сжатости и выразительности, не испытанной раньше на практике. Так, со всех своих сторон видна «искушенная жена» прозаика, многоречивая и приобретающая пышные формы пожившей женщины. Но она еще не стара, она еще может пользоваться успехом у почитателей. И она пользуется им до времени, пока не устареют ее видимые со всех сторон «пропорции».

Но вот «болтуня старая» «подъемлет крик нахальный», то есть начинает заявлять о себе сама, плодя «в полемике журнальной давно уж ведомое всем». Не знаю, где бы еще так исчерпывающе было объяснено различие поэзии от иных жанров литературы. И не в том дело, что проза отнесена во второй ряд — хорошая проза может быть и бывает всегда поэтична. И не в том дело, что полемика журнальная объявлена последним видом литературы. А дело именно в том, что, разделяя эти жанры, Баратынский оставлял право каждого из них становиться высшим видом литературы — поэзией. Поэзию же он считал высшим видом творчества именно потому, что главными ее признаками считал свежесть и девственную чистоту выразительности, свойственную лишь юности. Про это «необщее выраженье» лица каждого поэта он напоминал читателям, относя «увертливость, речистость», то есть многословные произведения рифмачей, к рифмованной прозе.

Вот о чем убедительно говорит это маленькое стихотворение, способное заменить многочисленные исследования на тему о поэзии.

А. БЕЗЫМЕНСКИЙ.

КАК ПАХНЕТ ЖИЗНЬ

ЗАВОДЫ ГОРЯЧИ
В ГОР. ОРДИ.

Р. О. П.

ИЗДАНИЕ ПЕРВОЕ

МОСКВА 1929

ВАПП

МАНИФЕСТЫ

ВСЕРОССИЙСКАЯ АССОЦИАЦИЯ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Работающая более полугода незаметно, но интенсивно, организация пролетарских писателей, намеченная на I-м Всер. Съезде писателей, получила за последние дни окончательное, утвержденное Наркомпросом, оформление как Всероссийская Ассоциация пролетарских писателей. В задачи Ассоциации вошли основные положения, утвержденные Съездом пролетарских писателей в октябре п/г.: развитие и пропаганда пролетарского творчества путем издания журналов, книг, устройства диспутов, лекций и пр., предоставление возможностей для творческой работы пролетарскому писателю и улучшение его материальных условий.

В настоящее время Ассоциацией в Москве организована Коммуна пролетарских писателей (Арбат, Старо-Конюшенный и клуб «Кузница», Тверская 33) при клубе сосредоточено: Правление Ассоциации, секретариат и редакция журнала «Кузница», ставшего ныне центральным органом Всер. Ассоциации. В клубе ежедневно происходят литературные выступления. За август нужно отметить вечера, посвященные творчеству пролетарских поэтов и беллетристов: В. Александровского, М. Волкова, А. Дорогойченко, В. Казина, В. Кириллова, Е. Нечаева, Н. Ляшко, П. Низового, С. Обрадовича, Н. Полетаева, С. Родова, Г. Санникова, Сергея Страдного, А. Гастева и др. и доклад т. Гроссмана-Рощина «Наша общественность и культура».

Из диспутов наиболее оживленно прошел диспут о «задачах современной литературы», в котором участвовали тт. Коган, Плетнев, Львов-Рогачевский, Кубиков, Кириллов, Ляшко и др.

7 августа — прошел с успехом вечер «помощи голодающему Поволжью», а также вечер памяти скончавшегося поэта А. Блока, на котором поделились своими воспоминаниями проф. П.Н. Сакулин, П.С. Коган и др.

Намечены многочисленные доклады по истории пролетарской литературы, теории и психологии творчества, специальные доклады о ритме, музыке, пролетарском театре.

Находящийся в центре Москвы клуб является доступным для всех рабочих районов города. Наибольшее число посещений падает на членов Всер. Ассоциации пролет-писателей, членов районных рабочих лит-коллегий и кружков, слушателей Свердловского университета и рабочих факультетов и курсов.

При клубе имеется выставка пролетарской прессы и библиотека по пролетарской литературе, насчитывающая около 1000 названий.

Оживляется за последние дни и издательская деятельность: вышел из печати первый сборник пролетарских писателей: «Чугунный улей», сданы в печать 2 сборника. Подготавливаются следующие. Выходят из печати сборники стихов и рассказов: В. Александровский — «Камни», М. Волков — «Рассказы», В. Кириллов — «Вымпел», Н. Ляшко — «Рассказ», С. Обрадович — «Сдвиг», Н. Полетаев — «Песня о соловьях», С. Родов — «Прорыв» и Г. Санников — «Ку-ку».

Из съездов за т/г. нужно отметить отлично организованный и прошедший с большим успехом губернский Съезд пролет-писателей Вятки, под председательством т. Щелканова (Ал. Рабочего).

Правлением Ассоциации готовится 2-й Всероссийский Съезд 5 пролет-писателей на октябрь с/г.

МАТЕРИАЛЫ ПЛЕНУМА ПРАВЛЕНИЯ ВАПП

А. РЕЗОЛЮЦИЯ ПО ВОПРОСУ ОБ ИДЕОЛОГИЧЕСКОМ ФРОНТЕ И ЗАДАЧАХ ЛИТЕРАТУРЫ

Принята по докладу тов. Ил. Вардина Пленумом Правления ВАПП.

Заслушав доклад тов. Вардина об идеологическом фронте и задачах литературы, Пленум ВАПП приходит к следующим выводам:

1. Положение на литературном фронте, одном из участков борьбы пролетариата с враждебной ему мелкобуржуазной нэповской идеологией, заслуживает серьезнейшего внимания партии и всего рабочего класса.

2. Еще XI Съезд РКП, отмечая, что на основе роста капиталистических отношений неизбежно усиление буржуазного влияния не только на мелкобуржуазные слои населения, но даже на наиболее отсталую часть пролетариата, констатировал «стремление буржуазии через посредство литературы и культуры повлиять на трудящиеся массы». Пленум подчеркивает, что в настоящее время рост и усиление кулачества в деревне, с одной стороны, и городской буржуазии, с другой, ведет их к наступлению на революцию по линии идеологического фронта. Та часть интеллигенции, которая не порвала с буржуазией, идеологи кулачества и нэповского капитала, сменовеховцы, внутренние и «возвратившиеся», не выступая открыто против пролетарской диктатуры, однако, ставят вопрос о реставрации «культуры прошлого». Они рассчитывают мирным путем, путем печатной пропаганды, с университетских кафедр, своими «научными» работами постепенно переродить коммунистическую партию, обволакивая ее, пропитывая рабочий класс, в особенности молодое его поколение, своей враждебной пролетарской революции идеологией.

3. В области литературы мы имеем ту же картину. Литература разделилась на два непримиримых лагеря: с одной стороны, все растущая и крепнущая пролетарская литература, с другой стороны, литература буржуазно-мещанская. Сюда входят: а) заграничные «зубры от литературы», б) внутренние эмигранты, в) большинство «попутчиков», на словах принявших революцию, но идеологически враждебных рабочему классу.

4. «Зубры от литературы», творчество которых представляет собою выражение реакционной оголтелости, не являются опасными для пролетариата. «Внутренние» эмигранты уже значительно опаснее, и с ними необходима решительная идеологическая борьба. Но наиболее опасными являются так называемые «попутчики». Изображая революцию иногда талантливо, но по-своему, глядя на нее через буржуазно-мещанские очки, они преподносят пролетариату вместо литературы, которая должна его воспитывать и готовить к борьбе, произведения, в которых революция искажена, извращена, опошлена.

5. Пленум, основываясь на докладах с мест, констатирует, что попутническая литература свила себе прочное гнездо в библиотеках наших рабочих клубов, рабфаков, вузов, совпартшкол и т.д. Преподаватели литературы, в большинстве своем старые словесники, подхватывают произведения Пильняков, Эренбургов, Никитиных и т.п., выдавая их за подлинно современную, революционную литературу. Опасность в громадной степени усугубляется тем, что вся эта враждебная нам литература печатается в наших советских издательствах и даже советско-партийных журналах.

6. Пленум подчеркивает, что засилие этой антиреволюционной литературы составляет серьезную политическую угрозу.

7. Пленум ВАПП, в целях противодействия напору враждебной пролетариату идеологии, проводимой в художественной литературе, считает необходимым:

а) широкое освещение перед членами партии, профсоюзов, пролетарским молодняком вопроса о положении на литературном фронте и ведение систематической работы разоблачения враждебной трудящимся литературы;

б) решительное изгнание антиреволюционной литературы из наших журналов и сборников;

в) привлечение на сторону пролетариата наиболее революционной части попутчиков, в первую голову крестьянских писателей, идеологически воздействуя на них, заключая с ними соглашения в целях общей борьбы против антиреволюционной литературы;

г) всемерное укрепление Всесоюзной Ассоциации пролетарских писателей, имеющей единую идеологическую и художественную платформу, единую централизованную организацию.

Б. РЕЗОЛЮЦИЯ О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРАВЛЕНИЯ ВАПП

Принята по докладу тов. И. Филипченко пленумом Правления ВАПП.

Заслушав доклад т. Филипченко о деятельности Правления ВАПП, Пленум Правления ВАПП с представителями мест:

1) Констатирует полную бездеятельность и существование лишь на бумаге старого правления ВАПП, избранного в 1920 году, бездеятельность, приведшую к организационному развалу пролетарской литературы.

2) Одобряет инициативу, проявленную МАПП в деле создания Всесоюзного центра пролетлитературы.

3) Одобряет первые шаги нового Правления ВАПП, считает его правомочным всесоюзным центром до съезда и поручает ему продолжать начатую МАПП работу по организационному и художественно-идеологическому сплочению пролетлитературы.

4) Признает, что «Кузница», разрывая перед лицом наступления буржуазной литературы уже достигнутое соглашение, выявила свой полный отрыв от рабочего класса и революции и тем самым поставила себя вне рядов пролетарской литературы.

5) Констатирует расслоение «Кузницы», часть которой (ФИЛИПЧЕНКО) оказалась на правильной позиции в рядах пролетарской литературы, часть ушла вправо в ряды «внеклассового» союза писателей (ГЕРАСИМОВ, КИРИЛЛОВ), а большинство же катится вправо от пролетлитературы.

6) Призывает всех членов «Кузницы», которые еще не потеряли связи с классом, порвать с «Кузницей» и влиться в ряды ВАПП.

7) В виду создавшегося положения предлагает всем пролетписателям воздержаться от участия в «Рабочем Журнале», органе «Кузницы».

В. ТАКТИКА ПРОЛЕТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Тезисы доклада Семена Родова, принятые Пленумом Правления Всесоюзной Ассоциации пролетарских писателей.

1. Тактика пролетарской литературы по отношению к литературе непролетарской была определена тезисами доклада «Об отношении к буржуазной литературе и промежуточным группировкам», принятыми I Московской конференцией пролетарских писателей 15—17 марта 1923 г.

В основном и целом тактика эта остается правильной и на ближайшее время.

2. Однако, истекший год создал новые условия, которые пленуму и всем организациям пролетарских писателей необходимо учесть. Условия эти заключаются в том, что 1) достаточно выяснились организационные формы и внутренние силы самой пролетарской литературы, 2) пролетарская литература значительно окрепла и усилилась по сравнению с прошлым годом, 3) к вопросам литературы вообще и пролетарской в частности привлечено значительное внимание как рабочих масс, так и партии и 4) углубился процесс расслоения литературы на два резко-противоположных и активно-враждебных лагеря: пролетарско-революционный и буржуазно-реакционный.

3. Внутри пролетарской литературы весь прошлый год происходило собирание и сплочение сил пролетарских писателей как в местном, так и во всесоюзном масштабе. На настоящем пленуме мы можем констатировать это с большим удовлетворением. Ничтожная часть пролетарских писателей, все время мешавших этому собиранию и сплочению, окончательно выявила свою мелко-буржуазную сущность и свои антипролетарские устремления. Фактически они являются перебежчиками из лагеря пролетарской литературы в лагерь литературы буржуазно-реакционной, независимо от того, вступили ли они уже в организацию «внеклассовых» писателей или только собираются туда вступить.

По отношению к этим элементам, по недоразумению еще продолжающим считать себя пролетарскими писателями, нужно действовать путем неустанного разоблачения их настоящей, непролетарской сущности. Пленум должен решительно и раз навсегда поставить их вне рядов пролетарской литературы.

4. Другая, еще менее значительная часть писателей, отошедших от пролетарской литературы (по преимуществу из политически недостаточно воспитанной и идеологически маловыдержанной части писательского молодняка), не проявляет активной враждебности по отношению к пролетарской литературе. К этим писателям мы должны применять метод разъяснения и воспитания, дабы облегчить им осознание своих ошибок и обратный переход в ряды пролетарской литературы.

5. Наряду с этим пролетарская литература должна продолжать теоретическую и организационную борьбу с противниками пролетарской литературы, особенно с теми, которые стараются и будут стараться опереться на разложившиеся и ренегатские элементы пролетарской литературы, чтобы создать видимость ее раскола.

Необходимость этой борьбы усугубляется тем, что за истекший год произошло усиление двух крайних флангов литературного фронта — пролетарского и буржуазного — за счет промежуточных группировок.

6. Борьба с буржуазной и лже-попутнической литературой должна быть еще более усилена и обострена, причем она должна быть перенесена не только на органы печати и выступления этой литературы, но и на ее организации, большей частью являющиеся проводниками анти-советских настроений.

7. Так называемые попутчики уже потеряли даже то значение, которое им раньше старались придавать, и, во всяком случае, они не играют и не могут играть самостоятельной роли. Естественные для промежуточных группировок тяготение и отход к основным классовым группировкам явственно начинают наблюдаться и в художественной литературе.

Это диктует пролетарской литературе еще более осторожный подход к попутчикам. Прежде всего, нужно уточнить самое это название, под которым каждый подразумевает что только вздумается. Затем необходима индивидуализация оценки каждого «попутчика» в отдельности и подхода к нему.

8. Наше отношение к тому или другому попутчику определяться не столько силой его таланта, сколько, главным образом, характером его творчества и большей или меньшей близостью его творчества и деятельности к революции и ее задачам. Мы можем активно поддерживать лишь тех попутчиков, чье творчество не враждебно пролетариату и не искажает действительное лицо революции. Лишь в таких попутчиках мы можем быть уверены, что они тяготеют к революции и пролетарской литературе и не перейдут в лагерь буржуазии и ее литературы.

Такое отношение тем более обязательно, что мы уже имели случаи перехода в этот лагерь попутчиков, фактически выдвинутых и продвинутых в читательские массы коммунистическими силами.

9. Уже сейчас можно наблюдать достаточно ясную дифференциацию в среде попутчиков, что дает нам возможность определить, кого из них нам действительно следует поддерживать и впредь и кого мы должны рассматривать как силу нам враждебную.

10. Основным условием нашей поддержки попутчиков должен быть их отказ от сотрудничества в органах печати, враждебных пролетариату.

11. Такого рода тактика уже дала положительный результат в соглашении МАПП'а с Лефом. Нужно стремиться расширить подобного рода соглашения и на всех действительных попутчиков, в первую очередь на революционную часть крестьянских писателей.

12. Отвлечение попутчиков от реакционного фронта буржуазной литературы и приближение их к пролетарским позициям возможно лишь при условии руководящего влияния пролетарской литературы в советских органах печати и издательствах. Попутчики только тогда станут действительными попутчиками пролетарской революции, когда они будут одновременно попутчиками пролетарской литературы.

13. Поддержка и соглашение с действительными попутчиками ни в коем случае не должны вести к организационному сближению, а тем более слиянию. Организации ВАПП и их члены не должны входить ни в какие другие литературные организации и не должны допускать в свои ряды никого из писателей не пролетарских.

Г. РЕЗОЛЮЦИЯ ПО ДОКЛАДУ ТОВ. Г. ЛЕЛЕВИЧА О ВСЕСОЮЗНОМ СЪЕЗДЕ ПРОЛЕТПИСАТЕЛЕЙ

1. Заслушав доклад т. Лелевича о Всесоюзном съезде пролетарских писателей, Пленум Правления Всесоюзной Ассоциации пролетарских писателей признает, что дальнейшее продолжение состояния распыления литературных сил рабочего класса грозит серьезными неудачами на идеологическом фронте.

2. Необходимой предпосылкой устранения этой распыленности может явиться лишь созыв Всесоюзного съезда пролетписателей, долженствующий создать твердую, спаянную и централизованную Всесоюзную ассоциацию пролетписателей.

3. В виду того, что пролетарская литература является не делом замкнутой касты, а широким общественным движением, Всесоюзный съезд должен быть не только совещанием пролетарских мастеров слова, уже вышедших на широкую литературную дорогу, но и представителей низовых пролетарских литературных ячеек.

4. Признать необходимым созыв Всесоюзного съезда не позднее осени сентября т.г.

К СОЗДАНИЮ ЕДИНОГО ФРОНТА ПРОЛЕТАРСКОЙ КУЛЬТУРЫ

А. ПОСТАНОВЛЕНИЕ ОБЩЕГО СОБРАНИЯ МОСКОВСКОЙ АССОЦИАЦИИ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ ОТ 10 ФЕВРАЛЯ 1924 Г. ОБ ОБРАЗОВАНИИ ВРЕМЕННОГО ПРАВЛЕНИЯ ВАПП

Принимая во внимание:

1) что, в результате борьбы МАПП'а за созыв Всероссийского съезда, восстановление и укрепление Всероссийской ассоциации пролетарских писателей (ВАПП), в течение истекшего 1923 года во всех крупных центрах СССР (Ленинград, Ростов-на-Дону, Харьков, Киев, Екатеринослав, Екатеринбург, Пермь, Архангельск, Ново-Николаевск, Тверь, Царицын и т.д.), вновь возникли и развивают свою деятельность группы и ассоциации пролетписателей на основе идеологической и художественной платформы МАПП'а (гр. «Октябрь»),

2) что организационное строительство пролетарской литературы захватывает все новые и новые пункты, превращаясь в широкое движение, которое вовлекает в себя фабрично-заводские литкружки и рабкоровские организации,

3) что Всероссийский съезд, который должен разрешить целый ряд теоретических и тактических вопросов пролетлитературы, а также организационно закрепить строительство ВАПП'а, до сих пор не созван, несмотря на 9-месячную подготовительную работу,

4) что отсутствие руководства из центра при неопределенности срока созыва Всероссийского съезда грозит новым распадом с таким трудом налаженной организации пролетлитературы, —

общее собрание МАПП поручает правлению:

а) взять на себя функции временного правления ВАПП и приступить к руководству местными организациями пролетписателей, впредь до созыва Всероссийского съезда,

б) образовать при временном правлении ВАПП пленум по одному представителю от местных организаций пролетарских писателей,

в) обратиться в оргбюро по созыву съезда с предложением, чтобы оргбюро немедленно приступило к работе и назначило срок созыва съезда не позднее первой недели мая.

«Правда», 28 февраля 1924 г.

Б. СООБЩЕНИЕ ПРАВЛЕНИЯ ВСЕРОССИЙСКОЙ АССОЦИАЦИИ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

28 февраля с. г. в «Правде» появилась заметка о постановлении МАПП взять на себя функции временного правления ВАПП и приступить к руководству местными организациями пролетписателей.

Правление ВАПП, выбранное всероссийским съездом, себя не распускало; правление продолжает работу и подобную выходку МАПП считает, по меньшей мере, юмористической.

ВАПП издает свой литературно-художественный, общественный и научно-популярный двухмесячник «Рабочий журнал» в лице своей передовой группы «Кузница».

Вся работа «Кузницы» за последние два года — издательство, широкая пропаганда пролетарского литературного творчества, втягивание в свою среду и обработка молодых рабочих писателей — была в то же время органической работой правления ВАПП. Большое литературно-художественное и общественное значение этой работы в достаточной степени известно всем организациям, входящим в состав ВАПП.

Группа «Октябрь», находящаяся в союзе с футуристами (лефами), возглавляющая Московскую ассоциацию, — группа интеллигентская и в состав ВАПП не входит.

Объявление МАПП в той же заметке о провинциальных организациях, будто бы стоящих на платформе «Октября», не соответствует действительности. Достаточно остановиться на наиболее крупной ассоциации — Ленинградской, чтобы убедиться в этом. Такие писатели, как А. Маширов-Самобытник, И. Садофьев, И. Ионов, С. Семенов, Я. Бердников и др., являющиеся одними из зачинателей пролетарской литературы, идут в ногу с «Кузницей», и двое из них состоят членами правления ВАПП. А также все наиболее старые пролетарские литературные организации: Царицынская, Тамбовская, Бакинская, Терская, Тульская, Новгородская, Вятская, Ярославская, Иваново-Вознесенская, Уральская, секции: армянская, латышская, группы «Твори» и др. входят в состав ВАПП.

Правлением ВАПП давно ведется подготовительная работа по созыву всероссийского съезда. Эта работа согласована с отделом печати ЦК РКП.

Президиум ВАПП: И. Филипченко, Г. Санников, С. Обрадович, В. Кириллов, М. Волков.

«Правда» от 16 марта 1924 г.

В. ПО ПОВОДУ СООБЩЕНИЯ И. Н. ПРАВЛЕНИЯ ВСЕРОССИЙСКОЙ АССОЦИАЦИИ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Находя бесполезной какую бы то ни было полемику с так называемым Правлением ВАПП, мы считаем все же необходимым сделать следующие замечания по поводу появившегося в «Правде» от 16 марта с. г. письма этого Правления.

1) Так наз. Правление ВАПП было выбрано в 1920 году и вот уже почти 3 года, как не только не проявило никакой деятельности, но и всячески стремилось к ликвидации ВАПП.

2) Для характеристики т. наз. Правления ВАПП достаточно указать, что два действительных члена этого Правления, бывш. председатель Вл. Кириллов и бывш. тов. председателя Мих. Герасимов, вышли даже из «Кузницы» и перешли во «внеклассовый» Всероссийский союз писателей, причем Мих. Герасимов состоит членом правления последнего.

3) Что касается состава московской ассоциации пролетарских писателей, то она насчитывает рабочих от станка и рабочих, находящихся и сейчас на производстве, почти вдвое больше, чем «Кузница» и так наз. Правление ВАПП вместе, не говоря уже о том, что состав МАПП почти сплошь партийный.

4) В отношении провинциальных групп, т. наз. Правление ВАПП просто подтасовывает факты. Беззастенчивость этого особенно ярко сказалась на примере Ленинградской ассоциации, которая приняла платформу МАПП — «Октябрь», в чем можно удостовериться, прочтя соглашение этих ассоциаций в N 4 журнала «На посту» стр. 207. По заявлению же т. наз. Правления ВАПП, Ленинградская группа будто бы поддерживает «Кузницу». То же нужно сказать о латышской секции, тульской и др. организациях.

5) Так наз. Правление ВАПП никакой работы по созыву Всероссийского съезда не ведет. Именно потому, что оно саботировало съезд, справедливо опасаясь отчета за свою «деятельность», по инициативе МАПП помимо и против т. наз. Правления ВАПП было создано Оргбюро по созыву съезда на собрании коммунистических фракций правлений ВАПП и МАПП и ЦБ и МБ секции работников печати.

6) Правление МАПП взяло на себя функции временного правления ВАПП по установлению всех московских пролетарских писателей, за исключением «Кузницы», и имеет поддержку след. организаций пролетарских писателей: Московской (группы: «Октябрь», «Рабочая весна», «Молодая Гвардия»), латышской, украинской и литовской

секций, Ленинградской (гр. «Стройка»), Архангельской, Ростовской, Харьковской, Украинской («Гарт»), Пермской, Саратовской, Иркутской, Екатеринославской, Тверской и ряд других.

Имея за собой целый ряд наиболее активных организаций пролетарских писателей, мы можем предоставить т. наз. Правлению ВАПП сомнительное удовольствие утешаться тем, что оно когда-то было в 1920 году выбрано.

Правление МАПП и Временное Правление ВАПП:

А. Безыменский, Ф. Березовский, Е. Ефремов, А. Жаров, Г. Лелевич, Юр. Либединский, В. Плетнев, Семен Родов, А. Соколов, Дм. Фурманов.

24 марта 1924 г.

Настоящее заявление было передано редакции «Правды» для напечатания.

Г. ВЫПИСКА ИЗ ПРОТОКОЛА ЗАСЕДАНИЯ СОВЕЩАНИЯ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ СТАРОГО И ВРЕМЕННОГО ПРАВЛЕНИЯ ВАПП ОТ 5 АПРЕЛЯ 1924 Г.

Присутствуют: Филипченко, Родов, Санников, Фурманов, Якубовский и Безыменский.

Порядок дня:

1. Практические формы объединения правлений ВАПП.

Слушали:

1. Практические формы объединения правлений ВАПП.

Постановили:

1. а. Упразднить оба существующие правления ВАПП и организовать из них новое Правление по 5 представителей от обоих упраздняемых правлений ВАПП, по их выбору, одного представителя от Ц.К.Р.К.П.(б) и одного от ЦБСРП — с председателем от Ц.К.Р.К.П.(б), тов. председателя от старого правления ВАПП и секретарем от временного правления ВАПП.

Постановление принимается единогласно.

б. Поручить тт. Филипченко и Родову пригласить не позднее 7/IV представителей от ЦК РКП и ЦБ СРП.

Д. ЗАЯВЛЕНИЕ ГРУППЫ «КУЗНИЦА»

Товарищ редактор! не откажите поместить в вашей газете следующее решение группы писателей «Кузница» по вопросам объединения с МАПП'ом.

На заседании группы пролетарских писателей «Кузница» 15-го апреля, после всестороннего обсуждения вопроса об объединении «Кузницы» и МАПП'а для организационной работы по созыву всероссийского съезда пролетарских писателей и руководства провинциальными литературными организациями, группа постановила согласиться с решением агитпропа ЦК РКП: всероссийского съезда до осени не созывать (заявление представителя подотд. печати ЦК РКП т. Модзалевского на совещании пятерок); пятерку группы, выделенную на паритетных началах для совместной работы с МАПП'ом, считать аннулированной; не допускать развала пролетарских литературных групп в связи с организационными вопросами объединения пролетарской литературы; расширить и развернуть практическую, производственно-литературную деятельность групп («Рабочий журнал», альманах, литературно-художественная газета, секция и проч.).

На этом же заседании было переизбрано правление группы. В новый состав единогласно избраны: поэты — Г. Якубовский, Г. Санников, С. Обрадович, беллетристы — Ф. Гладков, Н. Ляшко, Вл. Бахметьев, М. Волков, кандидатами правления — А. Новиков-Прибой и Т. Дмитриев.

Президиум.
«Известия», 23 апреля 1924 г.

От редакции: Представленная вышенапечатанными документами история борьбы за объединение пролетарской литературы и срыв этого объединения группой «Кузницы» нашла себе должную оценку в резолюции пленума правления ВАПП до докладу тов. Филипченко.

«КУЗНИЦА»

От редакции журнала «Кузница».

В грозном грохоте, в напряженной борьбе с классовым врагом — эксплуататором строит пролетариат кузницу нового свободного общества.

Он вырывает у капиталистического мира материальную культуру и высшими техническими приемами куёт новые высшие формы жизни в соответствии со своей классовой своеобразной натурой.

На смену анархическому тормозящему индивидуализму буржуазного мира всходит на арену истории лучший тип организации — планомерный, организованный коллективизм. И не только в области экономической, нет — все поры новой жизни пропитываются духом коллективизма.

Коммунизм — это первое проявление коллективизма грядущей пролетарской культуры.

Наша «Кузница», кузница искусства, — одно из неразрывно связанных отделений великой общественной пролетарской кузницы.

Вчера мы ковали новую жизнь в «основном» материальном отделении, сегодня стремимся «надстроить» ее новое содержание стройными, живыми словесными образами.

И подобно тому, как в материальном отделении новую форму из нового материала лучше и скорее выкуешь, зная, где и как ударить по материалу вообще, так и в поэтическом мастерстве мы должны набить руку в высших организационных технических приемах и методах, и только тогда наши мысли и чувства вкуем в оригинальные поэтические формы, создадим оригинальную пролетарскую поэзию.

Итак, товарищи-рабочие, «Кузница» открыта!

Дружно за работу!

1920

ДЕКЛАРАЦИЯ МОСКОВСКИХ ПРОЛЕТАРСКИХ ПОЭТОВ И ПИСАТЕЛЕЙ ГРУППЫ «КУЗНИЦА»

Пролетарская литература есть явление идеологически-классового порядка.

Она возникла в процессе борьбы рабочего класса. Ее существование и дальнейший рост обуславливаются всем ходом исторического развития, неуклонно ведущего человечество к высшим социальным формам — коммунизму.

Новейшую русскую литературу с ее декадансом и логически вытекающими из него направлениями: символизмом, футуризмом и проч. мы рассматриваем, как показатель разложения буржуазного общества. Идеология этих течений, основанная на крайнем индивидуализме и пренебрежении к общественным идеалам, враждебна коллективистическому сознанию пролетариата, исполненному могучей динамики действия и революционного романтизма.

Мы считаем, что ни одно из современных художественных течений, в силу указанных признаков, не может быть положено в основу пролетарского художественного творчества. Кроме того, пролетарская литература, как явление идеологически-классового порядка, исключает возможность в данный момент быть заключенной в целом в каком-либо художественном течении.

Путь пролетарской литературы идет в сторону создания своих методов и приемов творчества через усвоение всех технических достижений искусства в прошлом и настоящем.

В процессе художественного творчества, обусловленного всей совокупностью элементов новой жизни, пролетарские поэты приобретают свои оригинальные методы и приемы.

«Бытие определяет сознание», новые формы жизни вызывают новые формы в искусстве. Материал художника — слово, звуки, краски и проч. — мы рассматриваем, как средство для воплощения идеи или художественного замысла и решительно встаем против тех течений, которые сводят творчество к ряду формальных дисциплин и таким образом протаскивают контрабандой старый реакционный лозунг — «искусство для искусства».

Мы предоставляем нашим товарищам поэтам полную свободу в выборе творческих методов. Эту точку зрения единодушно признал Первый Всероссийский Съезд Пролетарских Писателей.

Мы не признаем вывесок кричащих: самое лучшее, самое новейшее — футуризм, имажинизм и проч., ибо знаем, что самая совершенная школа не оправдывает бездарности.

Наш лозунг — изучение и преодоление всех предшествующих нам художественных школ для новых достижений и для создания искусства, отвечающего идеалам коммунистического общества.

Признавая, что пролетарская литература, как наиболее молодая, далеко не безупречна в совершенстве формы, мы все же утверждаем, что это единственная и подлинная литература зачинающейся коммунистической эры, способная развиться в великое общечеловеческое искусство, искусство для жизни, во имя жизни и творчества гармонично прекрасного человека.

Московские пролетарские поэты и писатели: В. Александровский, М. Герасимов, В. Казин, В. Кириллов, С. Обрадович, Н. Полетаев, С. Родов, Гр. Санников, Н. Ляшко, Е. Нечаев, И. Филипченко, П. Низовой, А. Новиков-Прибой, А. Дорогойченко, М. Сивачев, М. Волков, А. Поморский, Ф. Шкулев.

ДЕКЛАРАЦИЯ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ «КУЗНИЦА»

I. Диалектика

Всякое явление в процессе развития таит внутри себя зародыш своего же собственного отрицания. Этот закон противоречия пронизывает красной осью, как всю природу в ее бесконечном разнообразии движений, так и жизнь человеческого общества со всеми его надстройками.

II. Скачок в царство свободы

Рабочий класс в капиталистическом обществе есть противоречие этого общества. Фактом своего существования он отрицает его, развитием подтачивает его изнутри и, созрев в его недрах, разрывает железное кольцо старого строя. Обездоленные множества, объединенные в процессе труда и борьбы за переустройство основ жизни, своим напором пересоздают и свою психику.

III. Динамика форм

Пролетарская революция, обусловленная факторами экономическими и политическими, разбивает старые формы общественной жизни. Революционное разрушение хоронит системы отживших идеологий, чувств, представлений. Новая психика за веществуется в новых формах общественной деятельности, общественная деятельность отливаается в ее художнике в новые формы искусства.

Так смена форм общества определяет формы искусства.

IV. Искусство, как особое орудие

Пролетариату искусство так же необходимо, как армия, транспорт, фабрики и заводы. Далекое горизонты новой эпохи, беспредельные перспективы деятельности, невиданная панорама революционного быта стоят перед новым искусством. Освобожденное от служения целям забавы и эксплуатации буржуазным классам, оно делается особенно зрячим орудием организации грядущего коммунистического общества.

V. Стиль — это класс

Художники, откристаллизованные дореволюционным бытием, бессильны оформить творческий материал, вывернутый землетрясением Октябрьской революции. Для глыб грандиозных событий, созданных с любовью и энтузиазмом множествами, нет у этих художников собственного мировосприятия, мироема. И нет соответственных орудий обработки, словесной техники, стиля. Стиль вообще — это не только внешняя маска произведений, за которой таится дух содержания; не только раковина, в которой прячется, как улитка, бытие и быт; не только почерк класса, где все открыто, и ничего скрыть нельзя; это — живой волеобраз сращенных, органически законченных множеств класса. Буржуазные и мелкобуржуазные писатели в прошлом не имели связи с пролетариатом, чужды его практике, его устремлениям, его идеологии. А стиль — это класс.

VI. Осужденные историей

Символизм, футуризм и имажинизм, как литературные течения, — единоутробные вскормленцы капиталистического строя.

Символизм был порожден страхом упадочного буржуазного общества перед революцией завтрашнего дня. Он всегда знаменует оборону, защиту и никогда — падение. Он, как инок в келье, одновременно ненавидит и благоговееет.

Футуризм вырос из крайнего, гипертрофически развитого и в последнем счете сложившегося интеллигентского индивидуализма. Футуризм — значило смертницизм, будущий мертвицизм. Для него итти вперед — итти к собственной гибели, стоять на месте — значит копаться в крепости техницизма и всяческой заумности. Отступить — некуда.

Имажинизм — явление последних предсмертных конвульсий старого мелкобуржуазного общества (1918 г.), у которого осталось времени только на аналогию, бесвязную образологию происходящему.

Вчерашнее искусство слова выродилось во всеобщее уродство и бессильно коснуться рабочего класса, как рука трупа — пожать руку живому.

VII. Искусство мертвецкой

Техника искусства, его изобразительные средства давно уже сделались самоцелью у художников предсмертной агонии капитализма. Пишутся громадные поэмы исключительно, чтобы выявить «ритм»; делаются стихотворения ради «небывалой» рифмы; извергаются фонтаны строф, вызывающие «аллитерацию», «образ» звука; строятся пьесы — удивить трепачком образного языка. Дробятся размеры (ямб, хорей и т. д.), дробится строчка стиха на 1/2 строчки, 1/2 строчки на 1/4 строчки и т. д.

Слова дробятся на слоги и пишутся один под другим, слоги делятся на отдельные буквы. Мир, из которого черпается литературный материал — это неслыханный культ индивидуализма, близкого к умопомешательству, порнография, физиологические отправления, плохо прикрытая революционной фразой барковщина «серапионов», бессмысленные выкрики слов «с чужими брюхами» и т. п.

Искусство старого строя вступило в фазу окончательного распада, мы поднимаем тяжелый рабочий молот — заколотить наглухо дверь этой жуткой «храмины», мы вбиваем последний гвоздь в крышку этой раскрашенной гробницы искусства.

VIII. Красный флаг в пустыне

Нэп, как этап революции, оказался в окружении искусства, похожего на искусничанье горилл. Художник — обезьяна, как бы передразнивает своего предшественника, создавшего вдохновенно и в соответствии со своим временем непосредственно необходимое. В наши дни ненужное, пустое подражание, холодное жонглирование порожными формами ставятся в задачу дня — оживить упадочным техницизмом, вдохнуть жизнь в мумию искусства. На все это отпускаются средства. Ведется агитация. Рабочая молодежь, прорвавшаяся к знанию и художественному творчеству, в недоумении. Белинских нет. Над пустыней искусства — сумерки.

И мы возвышаем свой голос и поднимаем красный флаг платформы — декларации пролетарского искусства.

IX. Поросль в октябрь

Искусство восходящего к власти пролетариата есть отрицание упадочного буржуазного искусства. Пролетариат в прошлом не имел собственного художника, а стоял перед глазами художника сочувствующего. И давно уже из недр капитализма прорастала алая поросль.

Возникают его ростки во всех странах: Англии — Эллиот, Морис, Томас Гуд; Франции — Дюпон, Потье, Жюль Ромен, Верхарн; Бельгии — Менье, Экоут; Германии — Фрейлиграт, Штерн, Деммель, отчасти Гауптман; Италии — Ада Негри; Америке — отчасти Уитмэн, отчасти Лондон и Синклер; Украине — Франко, отчасти Шевченко; Венгрии — Петефи, Стефаник, Безруч; Латвии — Ян Райнис; России — Некрасов, отчасти Горький.

Пролетарские поэты и писатели вместе со своим классом, пережившим революцию 905 года, пришли как-то вдруг. Их искусство — искусство антитеза молодого материалистического класса, — искусство, призванное заменить и заместить всяческие мистические культы, уходящие в необратимость.

X. Мы

Мы провозглашаем искусство, как здоровый, согласованный с самим собой и окружающей социальной средой организм, формирующий кристаллы художественных потребностей. В нашем понимании художественное творчество: — функция общественной идеологии, эмоциологии, психики вообще. Его база: состояние производительных сил страны и обусловленные ими экономические отношения; далее — социально-политический строй, выросший на данной экономической основе; затем, определяемая частью непосредственно экономикой, а частью выросшим на ней социально-политическим строем, психика классового человека; и, наконец, идеология, отражающая в себе свойства этой психики. Труд и борьба за организацию коммунистического общества — первоосновы рабочего класса и первоосновы нашего творчества. Воздух для его дыхания — это массы. Связь с ними — открытые окна в психическую лабораторию художника.

XI. Поэзия — это практика пролетариата

Класс Октября вздыбил социальную практику рабочего человечества на головокружительные высоты, откуда видно, что делать завтра, сделанное сегодня и вчера, — обратив эту практику в поэзию. Взгромождены горные вершины строительного материала; этаж за этажом вскинута невиданные перестройки начал новой жизни, затканые в подмости и леса; черные провалы разрушенных суеверий и всяческой дикости: кольцо огня, накалившее до-красна горизонты небосклона и орудийный грохот товарищеской защиты своего рабочего государства. Этот ежедневный творческий труд, ежечасное приспособление мирных условий к себе и приспособление себя, как строителя, к ним, это изумительное виртуозное мастерство организовать, разрушать, эта практика созидать и есть поэзия пролетариата. Его практика — его поэзия.

XII. Художник — медиум своего класса

Каково мирочувствие класса, таково и мироношение его художника. Каков мироем пролетариата, таков и мироем его функции — художника. Сколько может вдохнуть в свою грудь класс для жизнестроительства, сколько может вместить, чтобы дать форму воспринятому — он выдыхает и формует через своего художника. Пролетарское искусство — это призма, где концентрируется лицо класса, зеркало, куда рабочие массы смотрятся на себя, на ими пройденное и созданное, на создаваемое и грядущее. Наша цель и задача осознать и выявить образ строителя коммунистического общества. Выковать революционные типы нового человека. Поднять орудием трудового слова девственную целину, на которой он возвращает условия нового существования, красную действительность. Показать этот новый быт не кинематографически, не жестикомативно, методами «Великого Немого» по-«серапионовски» бездушно, — но пронизать штурмом чувства и мысли, установить аккумуляторы для собирания, пока разрозненных, но уже включенных волю и сознаний в революционное жизнестроительство. Дать художествен-

ные образы научного революционно-марксистского миропонимания, художественно разрушить буржуазную идеологию наследственных переживаний первобытного собственника. Подвести итоги революции и наметить пути будущего. Оглянуться назад и снова вперед. Художник пролетариата — есть творящий медиум своего класса.

XIII. Содержание и форма

Бытие подсказывает и определяет форму и само показывается и определяется ею. Содержание угадывает изобразительные средства и само разгадывается и изображается ими. Стихия творческого материала и стихии: 1) ритма, 2) композиции и 3) смысловая — должны быть единым органическим целым. И далее: 1) картина произведения, 2) его пафос, напряженность процесса, 3) его музыка, словесный звукозвон — должны составлять единый органический образ и его атмосферу, — будь то поэма, драма, роман, небольшое стихотворение. Наше творчество должно захватывать не точкоподобные пятна жизни, а всю ее площадь. Соответственных средств, изобретательной техники у закатной буржуазии в ее упадочном искусстве нет, и мы должны искать их в мировых литературах, восходящих к жизни и власти исторических классов. И в жизни нашей эры Октября.

Мы — против бессодержательности и бессюжетности.

Мы — против пустозвонства, стихачества и рифмачества.

Мы — против словесных бездушных фокусов.

Мы — против индивидуалистических миггов и настроений.

У пролетариата слишком здоров организм и крепки нервы, чтобы обращать внимание на эти мигги, — когда перед ним стоят века, — вдаваться в настроения, будучи в процессе исторических устремлений.

«Кузница» будет искать художественные формы; соответственные объему нашей эпохи, работать над ними, но не подражать и копировать упадочников.

XIV. Пролетарское искусство

Пролетарское искусство — это искусство, которое охватывает трехмерную площадь творческого материала в соответственную классу ясную, точную синтетическую форму, — проводит сквозь него линию устремлений к конечным целям пролетариата. Это искусство по самой своей природе — искусство большого полотна, большого стиля, — монументальное искусство.

Класс коллективного единодушия, всеобщего товарищества, рабочего сотрудничества в труде, победе и поражении; класс единых интересов, чувств, переживаний, — от практических мелочей до взлетов к вершинам идеалов; класс — монолит, из которого история выгранила монумент Мемнона., возвещающий зарю нового дня; такой класс творит искусство только по своему образу и подобию. Его особенный язык, многозвучный, многокрасочный, многообразный, богатством своего словаря выявляя бытие от пласта темного био-зоологического существования до пласта сложнейших представлений и величественных идей, — способствует своей простотой, ясностью, точностью могуществу большого стиля.

XV. Заглушение сорной травы

Пролетарское творчество, освобождаясь от влияния упадочного искусства нашего времени, крепнет и все теснее связывается красными нитями с трудящимися и втягивает в сферу своего влияния не только пролетарские круги, но и примыкающие к революции мелкобуржуазные слои. Формы многих литературных течений уже испытывают на себе воздействие пролетарского искусства. Пробуют обрабатывать наш материал нашими же методами. Эти опыты нередко приводят к положительным результатам. Но некоторые товарищи-публицисты из наших рядов, привыкшие дирижировать оглоблей, часто по недосмотру вредят первым, но уже заглушающим сорную траву, всходам нового искусства.

XVI. Смычка

Мы открываем к нам доступ всем поэтам, писателям, художникам, музыкантам, кто тяготеет к пролетариату, его устремлениям и идеологии. Мы не боимся принимать

их в свою среду и обработку. И в первую очередь — писателей из крестьянской среды. Ядро «Кузницы» крепко. «Кузница» углубляется и расширяется — молотов у диктатуры пролетариата хватит на всех.

XVII. Ударный отряд

Объединение рабочих писателей «Кузница» — есть единственное объединение, стоящее всецело на программе революционного авангарда рабочего класса и РКП. В деле укрепления диктатуры пролетариата и осуществления рабоче-крестьянской демократии в путях к коммунистическому обществу, — оно осознает себя ударным отрядом, на передовых позициях идеологического фронта.

XVIII. О международной «Кузнице»

Группа «Кузница» в организационной и творческой работе сплачивает ряды рабочих писателей всей СССР и выковывает основное ядро единого пролетарского искусства в целях международного объединения кузнецов рабочего искусства всех стран.

XIX. Заключение

Буржуазное искусство выродилось во всеобщее уродство и бессильно коснуться рабочего класса, как рука трупа — пожать руку живому. Мы поднимаем тяжелый рабочий молот, вбить последний гвоздь в крышку этой гробницы искусства.

Смена форм общества меняет формы искусства. Мы провозглашаем искусство, как здоровый, согласованный с самим собой и окружающей социальной средой, организм. В нашем понимании художественное творчество — функция общественной идеологии, эмоциологии, классовой психики вообще. Пролетарское искусство, охватывая трехмерную площадь творческого материала в соответствующую классу ясную, точную, синтетическую форму, проводит сквозь него линию устремлений к конечным целям пролетариата. Труд и борьба за организацию коммунистического общества — первоосновы рабочего класса и первоосновы нашего творчества.

Бытие определяет форму и само показывается и определяется через нее. Содержание угадывает изобразительные средства и само разгадывается и изображается ими.

Стихии: 1) ритма, 2) композиции и 3) смысловая — должны быть единым органическим целым. 1) Картина, 2) пафос и 3) звукозвон произведения должны составлять единый органический образ. Стиль — это класс. Художник — функция этого класса и его творящий медиум, и творчество — поэзия — практика пролетариата.

Объединение рабочих писателей «Кузница» стоит на точке зрения РКП и осознает себя ударным отрядом на передовых позициях идеологического и художественного фронта.

Группа «Кузница» в своей творческой работе сплачивает ряды рабочих-писателей всего СССР и выковывает ядро кузнецов пролетарского искусства всех стран.

Председатель «Кузницы»: Ив. Филиппенко. Заместитель: Н. Ляшко. Секретарь Г. Санников.
Члены правления: Г. Айкуни, В. Кириллов.

1923

НАКАЗ ДЕЛЕГАТУ «КУЗНИЦЫ», ВХОДЯЩЕМУ В КОМИССИЮ ПО ВОПРОСАМ ПРОЛЕТЛИТЕРАТУРЫ ПРИ ПОЛИТБЮРО ЦК ВКП(б)

1. Признавая за художественным словом огромную общественную роль, «Кузница» полагает, что именно поэтому невозможно предоставить руководство литературной жизнью какой-либо литературной организации.

2. Общее руководство художественной литературой должно обеспечиваться пристальным вниманием партии, которая не может и не должна передоверять организацию и идеологическое воспитание художественных сил.

3. Искусство художника слова не должно отрываться от рабоче-крестьянских масс, но оно не может в то же время быть закованным в рамки единой художественной школы, единого художественного направления, а посему необходимо признать и всячески поощрять разнообразие художественных группировок, кружков, организаций и проч.

4. Литературные силы трудящихся могут только по двум поводам объединиться в единый фронт. Это — защита своих профессиональных нужд и — борьба за выпрямление идеологии в творчестве советского писателя. По первому поводу писатель и особенно пролетарский, не в праве выходить из общих организационных форм, существующих в российском профдвижении. По второму поводу — идеологическая борьба — писателю нет нужды создавать свои особые кастовые организации, влекущие обычно к отрыву писателя-рабочего от рабочего класса, писателя-коммуниста — от партии.

5. Поле деятельности пролетарской литературы не мыслится вне общей для всей страны экономической и культурной конъюнктуры, с ее целями и задачами. Литературный фронт является частью обще-культурного фронта СССР.

6. Согласно положениям, выраженным выше, «Кузница» свое отношение к выходцам из мелко-буржуазной среды, к так называемым попутчикам, строила, и строит и соответствии с общей политикой пролетариата на экономическом и культурном фронтах, полагая целесообразным использование и всяческое втягивание в советскую орбиту писателя инородного, подобно тому, как мы пользуем и вовлекаем в творчество рабочего класса всех специалистов.

7. Таким образом, не добиваясь для пролетписателя каких-либо исключительных привилегий, преждевременных и вредных в общих условиях СССР, «Кузница» тем не менее протестовала и будет протестовать против неразумного, ничем не вызываемого чрезмерного внимания к так наз. спецам от литературы (А. Толстой, Эренбург и т.п.) и старой интеллигенции (Пильняк, Никитин, Шкловский и т. д.), значение которых преувеличивается вследствие недостаточного знакомства с продукцией пролетписателей.

8. «Кузница» считает своевременным установить в мире советской литературы следующие положения: в центре — пролетарский писатель (как идеолог рабочего класса), вокруг — попутчики, последыши, выкидыши и т.д., и т.п. («в хорошем хозяйстве — все пригодится»). Обратное положение, — поддерживавшееся до последнего времени, между прочим, товарищем Воронским, т.е. в центре — попутчики, а вокруг да около — пролетписатель, — должно быть решительно пересмотрено. Тем более, что рассматривать писателя-попутчика, как учителя пролетписателя, можно только при полном невежестве в области художественной литературы.

9. Однако, оказывая достаточное внимание пролетписателю и, в первую очередь, молодняку, необходимо в то же время бороться с разлагающим влиянием некоторых демагогических лозунгов: «долгой буржуазных писателей, да здравствует свой пролетарский», «хоть сопливенький, да свой», «коль ты от станка, так все можешь» и т.п. «Кузница» полагала и полагает, что везде и всюду, особенно же на литературном поприще, отрыв от производства должен быть оправдан качеством художественной продукции. Такой подход к начинающим оградит рабочий молодняк, тянувшийся к писательству, от горького разочарования, деклассирования и подчас катастрофических развязок (пьянства, идейной махновщины, самоубийства и т.п.).

10. При наличии несомненного и быстрого культурного роста силы пролетписателя в настоящее время еще не таковы, чтобы закидать кого бы то ни было шапками. Однако, должное к ним внимание, в духе постановления XIII Партийного Съезда, и дальнейший упорный труд самих писателей позволят в ближайшие годы быть все меньше и меньше в зависимости от влияния буржуазных спецов и все настойчивее и крепче вовлекать в сферу рабочей идеологии молодых попутчиков из разночинья, которые в настоящее время находятся под разлагающим влиянием отдельных, хотя и авторитетных, но неумелых руководителей, способствующих развитию среди них индивидуалистических уклонов.

11. Пролетписателю должны быть обеспечены не только правильный сбыт удачной его продукции, но и вообще сносные условия для самого его труда (квартирный вопрос, отдых и лечение и т.п.).

12. Остановившись в заключение на общих литературных условиях, в которых приходится работать и бороться пролетписателю, необходимо отметить следующие важнейшие моменты: а) отсутствие здоровой, культурной и идеологически выдержанной критики, б) консерватизм и невежество в руководящих редакционных и издательских органах и в) засилье в издательских аппаратах старых, заядлых спецов, лишенных знания современного рынка, и совершенно не учитывающих потребностей нового читателя, что ведет к разрыву между массовым читателем и пролетписателем.

По уполномочию общего собрания группы «Кузница» члены Комиссии:
Ф. Гладков, В. Бахметьев, Г. Якубовский и Н. Ляшко.
1925 г.

ТЕЗИСЫ, ПРЕДЛОЖЕННЫЕ Т. В. ЛЕБЕДЕВЫМ-ПОЛЯНСКИМ И ПРИНЯТЫЕ СОВЕТОМ «КУЗНИЦЫ»

1. Литература, как и всякое искусство, является не только средством познания жизни, но и средством ее организации.

2. Все прекрасно понимают, что художественная литература показывает, но не доказывает; необходимо все же, чтобы этот показ, как результат непосредственного восприятия действительности, был под контролем сознания, которое должно быть максимально организовано.

3. Литература должна быть глубоко правдивой. Жизненная правда творчества обуславливается классовой психо-идеологией художника и познается в динамике жизни.

4. Литература должна быть актуальной, отображая в своем художественном анализе и синтезе не только явления прошлого, но и современности.

5. Поскольку мы стоим на пролетарской точке зрения и все явления рассматриваем в свете марксизма, художественная литература должна быть средством нашего социалистического строительства, в особенности в данный момент, когда с такой настойчивостью жизнь поставила вопросы культурной революции.

6. Современная художественная литература должна сосредоточить свое внимание на процессах, происходящих в городе — среди пролетариата, в деревне — среди крестьянства.

7. До сих пор художественная литература питается материалом периода военного коммунизма и восстановления народного хозяйства. Поскольку мы вошли в новый период, период реконструкции хозяйства, в период индустриализации, художники, осознав и продумав новый курс жизни, должны избрать материал под новым углом зрения, не опуская, конечно, новых явлений.

8. Наше социалистическое строительство идет под руководством пролетариата. Но пролетариат осуществляет его в союзе с крестьянством. Известные противоречия между пролетариатом и крестьянством, вытекающие из их социальной природы, еще не устранены. Экономический и политический рост советского крестьянства, выдвинул вопрос о коллективизации сельского хозяйства. Проблема, которая будет разворачиваться, усложняться и осуществляться долгие годы. Глаз художника должен быть направлен и в эту сторону, имеющую первостепенное значение.

9. Новое сознание, новая психология, новый человек должны быть показаны в своем становлении и укреплении в жизни как нечто ее органическое. Этот процесс протекает в борьбе с пережитками и остатками прошлого, очень труден в своем показе и последний совершенно немислим вне классовой диалектики.

10. Новый человек современности рожден в огне Октябрьского переворота. Он проходит стадии своего общественного роста. Противопоставлять якобы психологически более сложного человека сегодняшнего дня человеку периода военного коммунизма нельзя. Сложность психики не говорит еще о ее новизне и должна рассматриваться в процессе общественного развития.

11. Проблема нового быта должна захватить все стороны жизни — как внутреннее, так и внешние ее проявления. В первую очередь должны быть разработаны мотивы новых отношений людей в процессе столкновения социалистического строительства с нэпом, отношения мужчины и женщины, (конечно, не с физиологической стороны),

отношения двух поколений. На фоне этих общественных явлений должны быть разработаны «мелочи» нового быта.

12. В процессе художественного оформления современная литература должна помнить, что читатель ее — широкая масса трудящихся. Литература должна быть глубоко реалистичной; элементы форм должны быть органически связаны с материалом содержания. Идеология отстает от экономики, форма идеологии отстает от ее содержания. Несмотря на это, современный художник должен поставить своей очередной задачей своего воспитания — перешагнуть через подражание Достоевскому, Блоку, Толстому. Жизнь уже намечает элементы новой формы.

13. Писатель, в особенности пролетарский, ни на минуту не должен забывать, что он является активным строителем социализма, и не только в нашей стране, но и во всем мире. Это накладывает на него величайшую ответственность, но это же дает и не меньшую награду.

1928

ИЗ МАТЕРИАЛОВ ГРУППЫ «ОКТЯБРЬ»

Уважаемый тов. редактор!

Просим напечатать на страницах вашей газеты следующее:

1.

Группа пролетарских писателей «Кузница», образованная в начале 1920 г., в последнее время обратилась, по нашему убеждению, в немногочисленный замкнутый кружок товарищей с интересами, далеко не совпадающими с задачами развивающейся борьбы пролетариата на идеологическом фронте.

В виду того, что при таком положении «Кузница» является организацией, тормозящей развитие свежих, молодых сил пролетарской литературы, — часть ниже подписавшихся заявляет о своем выходе из «Кузницы» и вместе с другими пролетарскими писателями, подписавшими настоящее заявление, образует группу пролетарских писателей «Октябрь», каковая ставит своей ближайшей целью укрепление коммунистической линии в пролетарской литературе и организационное укрепление Всероссийской и Московской Ассоциации пролетарских писателей.

Сергей Малашкин, Семен Родов, А. Дорогойченко, Геннадий Коренев,
А. Безыменский, А. Тарасов-Родионов, А. Жаров, Ю. Либединский,
Артем Веселый, А. Соколов, Исбах, М. Кузнецов, Г. Лелевич, Г. Шубин, Иван Доронин.

2.

Считаем своим долгом перед партией и Советской властью заявить, что никакой ответственности за идеологическое направление и практическую деятельность издательства писателей «Кузница» — нести не можем.

Сергей Малашкин, Семен Родов, А. Дорогойченко.
7 декабря 1922 г.
(«Правда», 12.XII.22 г.).

ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЛАТФОРМА ГРУППЫ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ «ОКТЯБРЬ»

Принята по докладу тов. Сем. Родова «Современный момент и задачи пролетарской литературы» в качестве платформы Московской Ассоциации пролетарских писателей.

1.

Эпоха социалистических революций, являющаяся переходом от классового к бесклассовому, коммунистическому обществу, началась Октябрьской революцией, установившей в России диктатуру пролетариата при системе Советов, что только и дает пролетариату возможность стать организатором и переустроителем общества во всех отношениях.

2.

Оформив в процессе классовой борьбы революционно-марксистское миропонимание в области экономики и политики, пролетариат в остальных областях еще не вполне освободился от многовекового идейного воздействия со стороны господствовавших классов. Ныне, по окончании гражданской войны и в процессе углубления борьбы на экономическом фронте, выдвинулся фронт культурный, особенно важный в условиях НЭПа и начавшегося идеологического наступления буржуазии, в связи с чем перед пролетариатом встает, в качестве первоочередной, задача строительства своей классовой культуры, а, следовательно, и своей художественной литературы, как могучего средства глубокого воздействия на чувственные восприятия масс.

3.

Пролетарская литература, как движение, только в результате Октябрьской революции получила необходимые условия для своего выявления и развития. Однако культурная отсталость русского пролетариата, вековой гнет буржуазной идеологии, упадочная полоса русской литературы последних лет и десятилетий перед революцией, — все это вместе взятое влияло, влияет и создает возможность дальнейшего влияния буржуазной литературы на пролетарское творчество. Кроме того, на нем не могло не сказаться и влияние идеалистической мелко-буржуазной революционности, обусловленное стоявшей перед российским пролетариатом параллельной задачей завершения буржуазно-демократической революции. В силу этих условий пролетарская литература до сих пор неизбежно носила и часто носит эклектический характер, как в области идеологии, так, следовательно, и в области формы.

4.

Между тем, с началом планомерного социалистического строительства во всех областях методами НЭПа и с переходом РКП(б) от агитации к систематической и глубокой пропаганде в широких пролетарских массах, выявилась необходимость и в пролетарскую литературу ввести определенную систему.

5.

Исходя из всего вышеизложенного, группа пролетарских писателей «Октябрь», как часть пролетарского авангарда, проникнутая диалектически-материалистическим мировоззрением, стремится к созданию такой системы и считает достижение этого возможным лишь при условии создания единой художественной программы, идеологической и формальной, которая должна послужить основой дальнейшего развития пролетарской литературы.

Полагая, что такая программа окончательно оформится в процессе практической творческой работы и борьбы на идеологическом фронте, группа «Октябрь» при своем возникновении в основу своей деятельности кладет следующие исходные положения:

6.

В классовом обществе художественная литература, наряду с остальным, служит задачам определенного класса и только через класс — всему человечеству. Отсюда, пролетарской является такая литература, которая организует психику и сознание рабочего класса и широких трудовых масс в сторону конечных задач пролетариата, как переустроителя мира и создателя коммунистического общества.

7.

В процессе распространения и укрепления диктатуры пролетариата и приближения к коммунистическому обществу, пролетарская литература, оставаясь глубоко-классовой, не только организует психику и сознание рабочего класса, но и все более влияет на остальные слои общества, этим самым выбивая последнюю почву из-под ног буржуазной литературы.

8.

Пролетарская литература противопоставляет себя буржуазной, как ее антипод. Буржуазная литература, обреченная вместе со своим классом, старается затушевать свою сущность отрывом от жизни, уходом в мистику, в область «чистого искусства», форму, как самоцель и т.д. Пролетарская литература, наоборот, кладет в основу творчества революционно-марксистское миропонимание и берет творческим материалом современную действительность, творцом которой является пролетариат, а также революционную романтику жизни и борьбы пролетариата в прошлом и его завоевания в перспективе грядущего.

9.

В связи с ростом общественного значения пролетарской литературы перед ней встает основная задача создания широких полотен, монументальных произведений с развернутым сюжетом, главным образом, из жизни пролетариата. Группа пролетарских писателей «Октябрь» считает возможным выполнение этих требований лишь при условии, когда наряду с лирикой, господствовавшей последнее пятилетие в пролетарской литературе, в основу будет положен эпический и драматический подход к творческому материалу. В соответствии с этим и форма произведений будет стремиться к наибольшей широте, простоте и экономии художественных средств.

10.

Группа «Октябрь» утверждает примат содержания. Само содержание пролетарского литературного произведения дает словесно-художественный материал и подсказывает форму. Содержание и форма — диалектические антитезы: содержание определяет форму и художественно оформляется через нее.

11.

Разнообразие форм классовой борьбы в переходный период требует от пролетарского писателя разработки самых различных тем, что ставит его перед необходимостью всестороннего использования художественных форм и приемов прозы и поэзии, созданных предыдущей историей литературы.

Поэтому группа не пойдет по пути увлечения какой-либо одной художественной формой и размежевания по формальному признаку, по которому до сих пор размежевались буржуазные литературные школы, что по существу является перенесением идеализма и метафизики в процесс литературного творчества.

12.

Считаясь с тем, что литературные школы декаданса раздробили на составные элементы единые по существу художественные формы, созданные в эпохи исторического восхождения господствовавших классов, и продолжают это дробление до мельчайших частиц, выделяя какой-нибудь из этих элементов в самодовлеющий принцип, а также считаясь с фактом влияния этих школ на пролетарское творчество и с опасностью их дальнейшего влияния, — группа «Октябрь» в принципе отвергает:

а) вырождение понятия творческого образа в самодовлеющий раздробленный живописный орнамент (имажинизм) и стоит за единый, цельный динамический образ, развивающийся на протяжении всего произведения в зависимости от его общественно-необходимого содержания;

б) отвергает выделение слова-ритма, как такового, в самоцель, в результате чего художник часто уходит в область чисто словесных, не имеющих общественного смысла упражнений, выдавая их за настоящие художественные произведения (футуризм) и стоит за цельный ритм, организованно-развивающийся в зависимости от развития содержания художественного произведения в едином творческом образе;

в) а также отвергает фетиширование звука, возникшее в период упадка буржуазии и выросшее на почве нездоровой мистики (символизм) и стоит за органическое слияние звуковой стороны художественного произведения с творческим образом и ритмом.

Только беря предмет художественного произведения в целом, в его конкретном значении и в процессе закономерного развития, можно достигнуть исторически наивысшего художественного синтеза.

13.

Таким образом, задачей группы является не культивирование форм, существующих в буржуазной литературе или эклектически привнесенных оттуда в пролетарскую, а разработка и выявление новых принципов и типов формы путем практического овладения старыми литературными формами и преобразования их новым классово-пролетарским содержанием, а также путем критического осмысливания богатого опыта прошлого и произведений пролетарской литературы, в результате чего должна создаваться новая синтетическая форма пролетарской литературы.

АЛЕКСАНДР
ИЛЬИЧ
БЕЗЫМЕНСКИЙ 1898 — 1973



ЗАВОД СЛОВА

Сбросим, бросим
Гниющую осень
Старого
Слова «поэт»!
Этого имени нет!
Мира восставшего зарево
Стерло все краски утонченной кисти.
Сорваны
Жизни засохшие листья,
Порваны
Клочья
Былого
И тьмы:
Выросли мы, —
Рабочие
Слова.

Наша душа — завод.
Сердце — живая вагранка.
Мысли — шуршащий привод.
Стих — наша форма иль гранка.
Новые зодчие

Будут
Готовы.
Слышите гуды,
Рабочие
Слова?
Слышите жизни зовущую ноту:
— Эй, на ра-бо-ту-у-у..
Фабрика жизни вес даст на завод нам.
Руды
И груды
Сырья
Двинет по нервам-дорогам свободным.
Нет во вселенной старья!
Все, что рассказано, все, что изжевано,
Снова мы
Новым
Скуем, —
Скажем железным, не сказанным словом.
Высветим нашим огнем.
Все принимаем мы в новый завод!
Бурю — и струйку змеящихся вод,
Краски зари — и Октябрьских Зорей,
Каплю — и море,

Сдвиги Истории,
 Горе
 И радость детей,
 Свист плетей,
 Толпы восставших,
 Павших
 Гробницы,
 Пот и усталость на душах и лицах,
 Звонкий
 Ребенка
 Ликующий смех, —
 Все — и всех.
 Всюду из жизни берем свой узор мы, —
 В царстве и Света и Тьмы.
 Наши размеры и рифмы и формы
 Многообразны, как мы.

Гей, за работу. Рабочие Слова!
 Пустим станки наши в ход!
 Будем готовыми снова и снова
 Двигать могучий завод.
 1920

ПОЭТАМ «КУЗНИЦЫ»

Хорошо:
 Не пели о ножках Милицы,
 Воспели идущих по баррикадному пути.
 А вы попробовали
 В отделении милиции
 Революцию найти?

Хорошо планеты
 Перекидывать, как комья,
 Электропоэмами космос воспеть.
 А вот сумейте
 В каком-нибудь предгублескоме
 Зарю грядущего разглядеть!

Прекрасно петь
 Революции, как невесте,
 Миллионы гимнов и железопсалмов.

А знаете ли вы,
 Какие в Резинотресте
 Окопы рыли
 Против врагов?

Смешно не видеть
 Красной Армии,
 Не видеть молний
 Октябрьской грозы.
 А вот воспойте красноармейца в казарме,
 Во имя революции добывающего азы!

Пишите сотни «Поэм о собаке»,
 Но дайте одну хоть
 О человеке живом.
 Возьмите любого Федю на рабфаке,
 Который будет
 Нашим завтрашним днем!

Довольно неба
 И мудрости вещей!
 Спуститесь в будни страны своей!
 Откиньте небо! Отбросьте вещи!
 Давайте землю
 И живых людей!
 Март 1923 г.

* * *

Зачем стихом, зачем же ритмом
 Живую боль свою облечь?
 Но чем же, чем же говорить нам?
 Стихи ведь — это наша речь!

Эй, слова нам, певцам станковым!
 Мы в РКП — плечо к плечу.
 Нам надо звать к боям суровым,
 Нам надо звать к победам новым...

Греть борьбу! Сверкать мечу!
 И пусть наш вождь могилой скован,
 Он, как и мы, звенящим словом
 Зовет к живому Ильичу.
 1924. Дни траура

РАЗГОВОР С МАЯКОВСКИМ

Владимир Владимирович!
 Я в Ленинграде.
 С «Красным Путиловцем»
 Бью
 прорыв.
 Лозунгом,
 песней,
 стихами и радио
 Я
 бесподобно жив.

Счастлив я весь,
До предела,
до точки,
Тем,
что я каждый момент
начеку,
Тем,
что мои стихотворные строчки
Делают трактор,
И сталь,
и чугун.

Все же сейчас
неожиданно сжато
Сердце мое
небывалой тоской.
Кто-то шепнул,
наклонясь над плакатом:
— Вы ушли,
как говорится,
в мир иной...

Эти стихи
Маяковский ли поднял,
Смерть ненавидя
и жизнь любя?

Эти стихи
он бросает сегодня
Против ушедших,
против себя.
Кто, как не вы,
на могучей работе
Грохать бы
мощью стихов
сумел?

Верили все:
вы стихом обоймете
Всю густоту
большевистских дел.
Нынче работы
куда уж гуще!
Радостей море
и море тревог...

Владимир Владимирович!
Вы такой
прогульщик,
Какого ни разу
Не видел
станок.
Вы ль не привыкли
всегда быть готовым?
Что же теперь
подарили вы нам?
Вам бы греметь
потрясающим словом

Лозунга,
оды,
сатир,
эпиграмм.

О психоложцах
мы с вами забудем!
Пусть по-былому
ругают наш стих,
Надо же
что-нибудь
лаять людям,
Если рванулась
Вся жизнь против них.

Боль наша в том,
что мильон языков сковал
Ваш револьвер,
ваше сердце разя.
Это станки
нам кричат:
— МА-Я-КОВ-СКО-ГО!
И ничего
им ответить
нельзя.

Ваше бы слово
горело и пело,
Вашим бы словом
гремела страна.
Сколько б мишеней
дождалось прицела!
Сколько бы мыслей
нашло имена!

Слышен гудок,
наш удар берегущий.
Голос его
и суров и жесток:
— Владимир Владимирович!
Вы такой
прогульщик,
Какого
ни разу
не видел
станок.

Сентябрь 1930

РЕЧЬ О ПУШКИНЕ

на торжественном заседании в Большом театре
10 февраля 1937 г.

Весь день сегодня сияло зимнее солнце над Москвой, столицей социалистического отечества. Это был величественный памятник, торжественный реквием природы в день столетней годовщины гибели гениального русского поэта.

Но никакое солнце вселенной не сравнится по величию с необъятной любовью народов, обращенной сегодня к Пушкину.

«Да здравствует солнце, да скроется тьма!» — провозгласил Пушкин. В этих словах — весь он. В них ключ, раскрывающий содержание каждой его песни и всей его жизни, несмотря на то, что он, Пушкин, не видел путей победы.

— Да здравствует солнце, да скроется тьма! — восклицают люди социалистической страны. Каждый день над нашей родиной восходит реальное солнце человеческого счастья, и, славя его, мы славим всех, о нем мечтавших, всех, к нему стремившихся и стремящихся. Мы еще шире разворачиваем знамя борьбы за раскрепощение всего человечества, знамя борьбы против тьмы, убившей Пушкина, убившей и еще убивающей лучших людей мира.

— Да здравствует солнце, да скроется тьма! — восклицают комсомольцы, возглашает молодежь Советского Союза. Когда гремят эти слова, дымом разлетаются десятилетия, перед нами встает живой Пушкин, наша радость, наша слава, наша гордость.

К нему, живому, обращаем мы песню своего сердца...

Во имя
 большой человеческой весны,
Что сделает всех
 навсегда молодыми,
Как знамя, несут
 комсомольцы страны
Твое,
 Александр Сергеевич,
 имя.
Мы знаем
 и чувствуем,
 с кем ты сейчас.
Мы рядышком видим
 тебя,
 живого.
Ты здесь, на трибуне!
 Ты слушаешь нас!
Ты слышишь, поэт,
 комсомольское слово.

От имени тех,
 кто века покорит,
С тобой,
 покорившим все сильное время,
Сегодня
 с трибуны борьбы
 говорит

Младое,
тебе незнакомое, племя.
Ты был,
правдолюбец,
глашатаем дня
Средь каторжной тьмы
николаевской ночи.
Ты радости жаждал,
ты жаждал огня,
Чтоб стала
та ночь
и светлей и короче.
Ты славил веселие,
землю,
цветы,
Дерзания мысли,
могущество страсти,
Величие дружбы,
любви,
красоты
И яркое солнце
бессмертной мечты
О самом земном
человеческом счастье.
Ты был жизнелюбцем,
каких до тебя
Еще не бывало
у русского края.
И жил ты, страдая,
боролся, любя,
Стремился, надеясь,
трудился, мечтая.
Хотел ты,
чтоб в жизни
любой человек
Был славою,
силою,
счастьем вселенной, —
Хотел,
чтоб свободными
стали навек
И люди,
и песня,
и труд вдохновенный.
...Мы в жизнь воплотили
надежду твою!

Мечту дорогую
ты видишь живую,
Когда
в необъятном
счастливом краю

Смеется
советское племя младое.
Все то,
что хотели миллионы людей,
Все то,
что провиделось всем Прометеям,
Все то,
что прославил ты
песней своей,
Мы в нашей стране
каждодневно имеем.

Навеки свободен
у нас
человек,
Трудом,
и любовью,
и дружбой богатый;
Он родину любит,
он любит свой век,
А радость,
а песнь у него —
завсегда!

К чему он стремится,
он знает вполне!
И счастья
он столько
имеет во власти,
Что может раздать его
каждой стране,
Любому,
кто в жизни
нуждается в счастье!

Отечеством гениев
стала страна,
Где Пушкина
тысячи тысяч воспели,
Где тысячам тысяч
родны имена
Шевченко,
Некрасова
и Руставели!

Вгляни-ка на запад,
Там царствует тьма.
Там властвуют гангстер,
костер и оковы.
Там стал Скалозуб
идеалом ума.
Там стала иконой
душа Смердякова.
А в нашей стране
мы хотим,
чтоб любой,
Чтоб все
боевые друзья и подружки
Росли,
состязаясь в работе
с тобой,
С тобой,
Александр Сергеевич Пушкин!
Какие мечтанья,
надежды и сны
Сравниваются
с былью
такой величавой?
Оковы и тьма
навсегда сметены.
Все люди
для братства людей рождены.
Счастливые дети
счастливой страны
Гордятся
твоей титанической славой.

Идет молодежь
по заводам родным,
По шахтам,
колхозам,
по клубам и школам
С тобою, бессмертным,
с тобой, молодым,
Свободным,
влюбленным,
поющим,
веселым.
Ты каждому нужен.
Ты юн.
Ты любим.
Тебе хорошо
привольно живется.
Ты нам помогаешь
всем сердцем своим

И жить,
и любить,
и творить, и бороться.

Мы слышим твой голос.
Чудесен твой смех.
Ты счастлив.
Ты с нами поешь торжествуя!..

Мы вместе поем.
Это песня о тех,
Кто нам завоевывал
радость земную,
Кто вел нас в боях,
кто растил нас в пути,
Кто каждого сделал
творцом окрыленным,
Кто дал нам простор
до тебя дорасти
И отдал твой труд
благодарным миллионам.

Да здравствуют люди,
земля и цветы,
Дерзания мысли,
могущество страсти,
Величие дружбы,
любви,
красоты
И наше земное советское счастье!

Да здравствует
гений бессмертный ума,
Да здравствует радость
борьбы и свершений,
Да здравствует
партии солнечный гений,
Да здравствует солнце,
да скроется тьма!

О ТВОРЧЕСКИХ ПУТЯХ ЛИТЕРАТУРЫ: РАБОЧИЙ В ЛИТЕРАТУРЕ

Идеологическая и художественная платформа группы «Октябрь» стала в короткий срок не только платформой подавляющего большинства групп пролетарских писателей в СССР, а тем самым и всей пролетарской литературы, но, мы думаем, и официально лишь непризнанной платформой коммунистической партии.

Творческие пути, намеченные платформой, всецело оправдали себя. Наряду с лирикой, и то преображенной жизненным содержанием, за это время вырос ряд

больших и малых полотен эпического характера, рисующих, показывающих, наши дни, нашу эпоху, конкретную действительность, живую жизнь.

Мы вовлекли под стяг этих творческих путей даже и тех, которые при появлении платформы кричали о том, что она «сужает темы» художника, не говоря уже о сразу принявшем эти пути пролетарском пишущем молодняке.

Схоластические, символические, космические воспевания Завода и Революции (с больших букв) мы захотели заменить и заменили выявлением этого завода и этой революции конкретными образами действительности.

Огромный цикл тем нами затронут и претворен художественными произведениями. Но никто, а менее всего мы, не может говорить о том, что здесь сделано все. Больше того! Они, эти темы, едва затронуты. Их разработка, расширение, «осюжетивание», углубление, — еще всецело впереди.

Однако, это не должно нас удерживать от того, чтобы выяснять для себя вопросы и темы, встающие по пути нашей творческой работы.

Мы ясно помним, что при появлении платформы «недоброжелатели» пролетарской литературы и спец-критики хором закричали: — Не надо нам деклараций!

Потом они все-таки учуяли разницу между нашей платформой и словесной декларацией «Кузницы», в которой, — несмотря на то, что она заявляла, что «стиль это класс», — невозможно было разобрать какому классу принадлежит тот стиль, которым она была написана.

Тогда эти «недоброжелатели» и спец-критики начали всех, и нас в том числе, уверять, что мы даем, или хотим дать рецепт для писания произведений, тем самым противопоставляя нам «свободную волю» художников «безнаправленческих».

О свободной воле критически мыслящих личностей мы здесь не будем писать.

Всем, кто видел человеческими глазами то, что содержалось в платформе, а не надевал темные очки при разглядывании всего относящегося к пролетарской литературе, — было ясно, что рецептом нельзя назвать оформление тенденций для творческих устремлений художника слова.

Прежде всего, мы оформляли назревшую в нас самих потребность перехода к отображению конкретной действительности глазами рабочего класса. И в этом группа «Октябрь» явилась выразителем назревшей потребности всей пролетарской литературы.

В этом направлении мы работали и, я думаю, неплохо. Но, конечно, пусть делают другие, если умеют, лучше. Мы будем этому рады.

В настоящее время мы стоим перед новой, вполне уже в нас созревшей потребностью, которую мы не замедлим формулировать.

Если произведения, выявляющие пафос революции или личное отношение автора к событиям, вынуждены оперировать вещами и символами, — произведения, рисующие эпоху, берут, прежде всего, живых людей ее. Общественные отношения индивидуализируются в тех или иных представителях классов. Классовое мирозерцание автора проявляется тогда в подходе к изображению людей и событий, в правильном или в неправильном (с точки зрения всего класса) понимании перспективы и т.д.

Проделав большую работу, взяв и показав (конечно, еще недостаточно полно) живых людей и события нашего времени, мы увидели и осознали, что одним из важнейших творческих путей в ближайшее время должен явиться путь отображения в художественных произведениях рабочих от станка в их производстве и быту.

Совершенно ясно, что, не проделав предварительной работы, нельзя было приступить к разрешению этой задачи.

Конечно, нам зададут вопрос: почему понадобилась эта предварительная работа? Вам бы, пролетарским писателям, надо было начать с рабочих.

Дело тут вот в чем. Первые пролетарские писатели, первые люди, которых рабочий класс смог отдать для писательской работы, производили свою работу во време-

на «бури и натиска». Связанные с классом, они воспитались преимущественно на организаторской партийной работе.

«Кузница», выявившая общие стремления и порывы пролетариата, пришедшего к власти (в чем ее огромная заслуга), отображала собой первый, вполне понятный и законный период литературных устремлений рабочего класса.

Когда пролетарские писатели (через год после перехода к нэп'у) платформой «Октября» формулировали назревшую потребность в переходе к отображению конкретной действительности и живых людей, — вполне естественно, что они, выросшие на парторганизаторской работе, взяли типы тех людей, которых они ближе всего знали и которые раньше всего сложились, как типы. Первые эскизы, первая разработка материала, давшая впрочем произведения, которые уже вошли и навсегда останутся в литературе, — была дана, по понятным причинам, средствами, лучше всего известными художнику. Если кому хочется, пусть обвиняют нас и в этом.

Мы, именно мы, не берем себе патента на звание единственно существующих пролетарских писателей или «самых настоящих». Мы знаем, что там, где-то около рабкопов, идет процесс образования и выявления пролетарских художников слова, великолепно знающих рабочий быт, которые дадут литературе огромных мастеров. Мы не только знаем это, но и активно содействуем этому процессу, в противоположность иным, 99% своего внимания отдающим другим истокам литературы, только не пролетарским.

Но и мы, художники, связанные с классом и его партией, прокладывающие пусть первые, но пути пролетарской литературы, можем и должны направить и свои творческие усилия для овеществления в художественных произведениях встающих перед пролетариатом проблем и задач.

Такой задачей, повторяю, является сейчас отображение рабочего от станка в его производстве и быту.

Как подойти к ее разрешению? Прежде всего, можно взять и рассказать о рабочем, описать случай из его жизни и т. п. На примере первых работ, хотя бы написанных с большим мастерством («Мастер Яков» Жарова), можно видеть недостаточность такого подхода. На 90% здесь автор говорит о рабочем, а не рабочий о себе (своими действиями). Конечно, это вещь очень нужная и, конечно, нужно принять во внимание, что автор — лирик на те же 90%. Но от первого опыта нужно идти дальше.

Дать живого рабочего, показать его (глазами рабочего класса, понятно) в развернутом сюжете, в эпическом произведении, — вот задача, которая еще вся впереди.

Этого можно достигнуть только глубоким знанием этого рабочего, его производства и быта. «Чтобы изменить быт, надо познать его», — сказал тов. Троцкий. «И знать его», — добавил т. Плетнев. Оба — правы.

Первое условие для этого — работа на производстве. Не непременно у станка, но непременно длительная.

Прикрепившись партийным порядком к ячейке, работая в ней, в завкоме, клубе, в стенгазете, литкружке и работая постоянно, — нужно изучать производство и рабочих, стараться товарищески, а не интервьюерски, проникнуть к ним в семью, изучать и еще раз изучать.

«Еще и еще ближе к производству» — сегодняшний лозунг партии. Мы, проводя в жизнь этот лозунг, как партийцы, — можем и должны впитать в себя то, что вытекает из этого, как художники. М. К., несомненно, пойдет нам навстречу. (Кстати, этот лозунг, выкинутый партией, явно ударит по тем, которые, по привычке «крыть» нас, будут, не сомневаюсь, квалифицировать наше стремление, как желание «опролетаризироваться» вроде хождения в народ. Да, товарищи! Мы — члены партии).

Изучать мы, конечно, будем творчески. Попутно встает еще задача. Необходимость создания синтетической формы пролетарской литературы — несомненна. Но ее создание невозможно без знания рабочего языка. Нам необходимо не только слушать его, но и записывать особенности этого языка, все поговорки, пословицы, жаргон производственный и всякий иной, речезнаки и т.д.

Все это — «первое условие». О дальнейшем, если понадобится — будем говорить. Так-то мы подходим к разрешению вставшей перед нами творческой задачи.

Пусть сочтут путь «рецептом». Художники (пусть часть), почувствовавшие необходимость работы в указанном направлении, пройдут мимо этого.

Еще одно слово. Конечно, всякий иной, не пролетарский писатель может и наверно будет стараться писать о рабочем или показать его. Но мы уверены в том, что только художник, глядящий на мир глазами коммунистического авангарда пролетариата, сможет дать в своих произведениях рабочего живого, настоящего, со всеми его недостатками и язвами его быта, со всеми его достоинствами, с истинным пониманием его положения и перспектив, так, как это нужно рабочему классу и его Партии.

(Цитата:)

«Социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип партийной литературы, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме... Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков! Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела» (В. Ленин).

КОНСТРУКТИВИЗМ



МАНИФЕСТЫ

Конструктивизм — этап к искусству социализма

ДЕКЛАРАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ЦЕНТРА КОНСТРУКТИВИСТОВ (ЛЦК)

Основные положения конструктивизма.

1. Характер современной производственной техники, убыстренной, экономической и емкой — влияет и на способы идеологических представлений, подчиняя все культурные процессы этим внутренним формально-организационным требованиям.

Выражением этого повышенного внимания к технико-организационным вопросам и является конст р у к т и в и з м .

2. У нас, в СССР, конструктивизм приобретает широкий общественно-культурный смысл, вследствие необходимости в сравнительно короткий срок покрыть расстояние, отделяющее пролетариат, как культурно-отсталый класс, от современной высокой техники и всей развитой системы культурных надстроек, которые, в обстановке обостряющейся во всем мире классовой борьбы, используются буржуазией, тоже как технические орудия борьбы.

3. Организационным оформлением этой задачи и является конструктивизм.

4. Таким образом конструктивизм есть упорядоченные в систему мысли и общественные умонастроения, которые подчеркнута отражают организационный натиск рабочего класса, вынужденного в крестьянской стране, после завоевания власти, строить хозяйство и закладывать фундамент новой социалистической культуры.

5. Этот натиск в области культуры устремляется преимущественно на ее технику во всех областях знания и умения, начиная с простого овладения грамотой.

6. Носителем конструктивистского (т.е. напористо-организационного) и культурнического движения должен явиться, прежде всего, пролетариат, а затем промежуточные социальные группы, находящиеся под идейно-политическим влиянием пролетариата.

7. Конструктивизм, перенесенный в область искусства, формально превращается в систему максимальной эксплуатации темы, или в систему взаимного функционального оправдания всех слагающих художественных элементов, т.е. в целом, конструктивизм есть мотивированное искусство.

8. В формальном отношении такое требование упирается в так называемый принцип грузофикации, т.е. увеличение нагрузки потребностей на единицу материала.

9. Правые социальные слои, интеллигентские и мелкобуржуазные группы приспособабливают формальные требования конструктивизма в качестве эстетических окопов для отсиживания в них от натиска революционной современности, ищущей закрепиться в художественной теме. Тогда конструктивизм превращается в особый станковый жанр, т.е. немотивированную демонстрацию приема. Это одинаково верно как в отношении живописи, так и поэзии.

Для левых социальных слоев это требование максимальной эксплуатации естественно слито с поисками большой эпохальной темы и тесной формы для нее, что логикой сюжета вводит в область поэзии приемы прозы.

10. Принцип грузофикации в применении к поэзии превращается в требование построения стихов в плане локальной семантики, т.е. развертывания всей фактуры стиха из основного смыслового содержания темы.

11. Литературный центр конструктивистов (ЛЦК), сделавший своим знаменем вышепоименованные положения, есть организационное об'единение людей, спаянных общими целями коммунистического строительства, и ставящее своей задачей путем совместной, практической проработки формально-технической и теоретической сторон конструктивизма — придать литературе и, в частности поэзии, в современной культурной обстановке действенный смысл.

Конструктивисты считают необходимым в своем литературном творчестве активно выявлять революционную современность как тематически, так и в ее т е х н и ч е с к и х т р е б о в а н и я х .

Илья Сельвинский, Корнелий Зелинский, Вера Инбер, Борис Агапов, Евгений Габрилович, Д. Туманный, И. А. Аксенов. «Госплан Литературы». Москва, Август 1924 г.
Литературный центр конструктивистов. (Газета "Известия ЛЦК". Август 1925 г.)

ЗНАЕМ

Предисловие

Декларация «ЗНАЕМ» была обнародована на «ПЕРВОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ОЛИМПИАДЕ», прошедшей I/IV 1923 г. в Политехническом музее в Москве.

Целью декларации было дать основные, никем до нас точно не сформулированные понятия конструктивизма и отмежевать поэтический сектор его от существовавших поэтических школ.

Теперь, ставя очередной задачей своей уточнение и разработку поставленных нами проблем, мы выявляем в систематизированном виде (статья К. Зелинского) результат проработанной нами точки зрения на социально-историческую природу конструктивизма, как знаменательного явления современной культуры, подготовленного историческим материальным процессом.

Вместе с тем мы подчеркиваем, что сформулированные нами понятия конструктивизма в разработке обнаружили два резко противоположных направления:

С одной стороны стоят К. Зелинский и Э.-К. Сельвинский.

Платформа другой стороны характеризуется так: «Конструктивизм, как законно мерная стойкость форм, есть небывалое утверждение искусства. В поэзии — искусстве временного, со смысловым оттенком, характера — эта формула требует функционального, со смысловым характером, признака, поэтому: поэтический конструктивизм есть законно мерная стойкость энантиосемических и амфиболических (многозначных) форм. Так говорит А.Н. Чичерин.

Авторы

ЗНАЕМ

(Клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов)

Человеку свойственно развиваться — «духовно» расти. Рост его (жизненный опыт) кристаллизуется в зародыши индивидуальных творческих схем. Схемы эти объективируются (организуются) в том или ином материале потенциальным давлением (паром внутренним); значит: «содержание» человек, естественное и различное, — толчок к материализации, материализация же зависит от объективных законов материала и произвола формовщика. Вот почему мы говорим только о «форме» из кусков скованных схем-кристаллов опыта-роста, — искусстве.

Потенциальный схематический сгусток — эмбрион «содержания» — в силу основного закона человеческой психики — экономии сил, в каждом отдельном случае своего оформления требует себе соответствующих, и материалу, в котором организуется он, свойственных, закономерных приемов. Поэтому, для передачи каких бы то ни было впечатлений и их комбинаций, в практически-жизненных приспособлениях или художественных концепциях, необходимы: подготовка и разрешение в фокусе (лучение ядра схемы), способами функционально вытекающими из организуемого и того, что непосредственно связано с ним.

Подготовка и разрешение в фокусе без стороннего (неумышленного) заданию элемента достигается посредством **ЛОКАЛИЗОВАННОГО ПРИЕМА**.

ЛОКАЛИЗОВАННЫМ ПРИЕМОМ мы называем центростремительную организацию материала.

Организованный **ТАКИМ** образом материал мы называем **КОНСТРУКЦИЕЙ**, организатора — **КОНСТРУКТИВИСТОМ**, а принцип организации — **КОНСТРУКТИВИЗМОМ**.

КОНСТРУКТИВИЗМ ЕСТЬ ЦЕНТРОСТРЕМИТЕЛЬНОЕ ИЕРАРХИЧЕСКОЕ РАСПРЕДЕЛЕНИЕ МАТЕРИАЛА, АКЦЕНТИРОВАННОГО (СВЕДЕННОГО В ФОКУС) В ПРЕДУСТАНОВЛЕННОМ МЕСТЕ КОНСТРУКЦИИ.

Принцип **КОНСТРУКТИВНОГО** распределения материала — **максимальная нагрузка потребности на единицу его**, т.е. — коротко, сжато, в малом — многое, в точке — все.

Конструкции состоят из частей, нами названных **КОНСТРУЭМАМИ**. **Конструэмы** стелятся вдоль стержня конструкции, но вынутые из нее они в себе замкнуты — целостны, каждая есть конструкция с иерархией своих конструэм; таким образом каждая конструэма — законченная форма, принесшая себя в жертву стойкости целого.

Конструэмы бывают: **ГЛАВНЫЕ**, **ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ** и **ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ**.

ГЛАВНАЯ конструэма — задание; в ячейке ее находится матка конструкции.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ кониструэмы — подготавливают к главной — ведущие.

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ — подобно древним песнопевческим «Анененайкам» — вводятся якобы для украшения. Цель их, размещенных в конструкции расчетливо-целесообразно, — внести умысел в кровь ворожкой. Орнаментальные — «опаснее» и надежнее всех остальных.

ГЛАВНАЯ или **МАГИСТРАЛЬНАЯ КОНСТРУЭМА**, в зависимости от характера организуемого, определяет строй всей конструкции. Подчиняясь объективным, законным свойствам материала, **МАГИСТРАЛЬ** (ядро бухнувшей матки) влияет на удельный вес остальных. Конструкция держится на упоре в неё. Сдвиг её изменяет строй конструкции.

Примечание. Прекрасным примером сказанному может быть закон равнения по ударному слогу московского слова: перемещение в конструкции — этом слове, — главной конструэмы — ударения на слоге — изменяет удельный вес всех вспомогательных, артикуляционно и экспираторно, иерархически соподчиненных слогов, и дает новое слово.

Конструкция — монолит; выпад «песчинки» рушит целое.

Гиблая теория — «разорванного сознания» и ублюдыш ее — теория «смещения планов», растлив легковерных поэтиков, усугубили в них волевое гниение; в результате ацентрических крошев и оползней развал русской поэзии достиг небывалых размеров. 98% нынешних произведений можно читать вкривь и вкось. Этот распад превратил современных поэтов в спецов узкой квалификации, сующих мандаты и патенты на: звук, ритм, образ, заумь и т.д. безотносительно к целому.

Стать конструкции может потребовать ряда разнообразных, характерных для нее, стилистических ходов; конструктивист, чтобы сделать задание, должен все знать, всем владеть в совершенстве; у нас нет двух одинаковых произведений — конструкций; мы отвергаем формальный канон.

Конструктивизм, как абсолютно творческая (мастерская) школа, утверждает универсальность поэтической техники; если современные школы, порознь, вопят: звук, ритм, образ, заумь и т.д., **Мы**, акцентируя **И**, говорим: **И** звук, **И** ритм, **И** образ, **И** заумь, **И** всякий новый возможный прием, в котором встретится действительная необходимость при установке конструкции.

Мы знаем, что Мир необъемлем, несчетен и неповторим. Жизнь и цель человечества — бесповоротное достижение — творчество; творчество: актуальность — движение — жизнь. Основа нашего творчества — организация жизни — организация локализаций.

Конструктивизм — высшее мастерство, глубинное, исчерпывающее знание всех возможностей материала и умение сгущаться в нем¹.

В машине винт винту помогает. Построенные на объективных, природных, открытых наукой законах, машины напоминают нам необходимость, естественность, наконец — просто выгоду дружелюбной совместности.

Конструктивизм — школа, стоящая на твердом, научном, машинном фундаменте².

Мастера всех веков **предчувствовали** конструктивизм и только **Мы ОСОЗНАЛИ** его, как локализацию материала³.

Содержание в нас естественно, природные свойства нудят материализовать его в слове, в нем конструируем мы пути нашего роста⁴; мы клянемся небывалые формы тесать. Наш залог: воля, хитрость, верность и знания железобетонный упор.

Алексей Николаевич Чичерин,
Эллий-Карл Сельвинский,
Корнелий Зелинский
Ноябрь 1922 г.
Март 1923 г.
Москва.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Конструктивизм, это — организация Конструктивистом себя **в форме форм**.

² Организацией конструкций он воспитывает солидарность, товарищескую и братскую спайку. Конструкция — яркий пример того, как «форма» может «содержать» необходимость и силу единств.

³ Мы сквозь форму идем в **форму форм** — мы растем

⁴ Вариант: нудят материализовать — конструировать пути нашего роста.

КОНСТРУКТИВИЗМ И ПОЭЗИЯ

Термин — конструктивизм в головах многих оставляет неясное впечатление.

Для одних это — фетиш, для других модная кукла, набитая эклектическими опилками.

Терминологическая четкость важна особенно, когда от нового слова начинаются теоретические рассуждения.

Всякий термин должен быть только заголовком фактов и идей живых, имеющих уже место. Термин лишь собирает эти факты в ладонь одного слова, облегчает ориентировку.

Горе магам — мистификаторам слов.

Поэтому необходимо сначала раскрыть основные элементы, скрывающиеся под этим заголовком. Выводы после.

Эта статья должна кроме того осветить поле зрения в поэтическом творчестве Эллия-Карла Сельвинского и Алексея Николаевича Чичерина.

Естественно, что ответ на вопрос: что такое конструктивизм, как он возник, чем питается, какова его социальная и формальная природа; затем, как же конструктивизм нашел себе отражение в поэзии — попутно явится и введением к работам конструктивистов-поэтов.

Наша задача трудна, ибо вкратце необходимо захватить все проблемы конструктивизма, а также, частично, искусства.

Конструктивизм в популярном мнении имел до сих пор место, главным образом, в изобразительных искусствах и живописи, и отличался особой склонностью к Эвклидовой геометрии.

Теперь конструктивизм завоевывает новую провинцию Мусажета — поэзию.

Какой именно конструктивизм?

Я постараюсь на этот вопрос, насколько позволяет размер статьи, ответить обстоятельнее. Тогда конструктивизм в поэзии (в работах Сельвинского и Чичерина) будет составлять ее последнюю и заключительную часть. Этот конструктивизм раскроется, как некоторый итог других, сложных и широких явлениях культуры.

Основная наша задача — сперва разложить термин на его экономические, социальные и формальные слагаемые.

Итак, сначала история.

В Америке и Европе за последнюю четверть столетия скопилось слишком много машин. Чудовищная энергия перерабатывалась на фабриках в мизерные таблетки различных нитритов. Электричество было изловлено, опутано проволоками и заключено в катодные лампы.

Технический прогресс ушел очень далеко. Однако, социально-экономическая организация общества — капитализм — не был способен вместить и распределить без потрясений и конфликтов всю продукцию своей собственной цивилизации, своих фабрик, шахт, лабораторий и университетов.

Началась война, за ней социальные сдвиги, революции; началась перегруппировка людских масс, явившаяся результатом изживания себя, старого капиталистического режима, сцеплявшего человека с собственностью, толкавшего его на борьбу за территорию доллара, начиненного нитритом.

Война поставила людей в окопах лицом к лицу с совершенными машинами, с современной организацией связи, управлением движением массовых частей и т.д., и т.д.

Какой разительной оказалась дистанция между осклизлой землянкой, сбитой из бревен, и элегантным телефоном, передававшим в эту землянку звуковые волны генеральского горла.

В тылу, в больших городах, всеобщее обнищание поставило людей перед евангельской задачей накормить тремя хлебами пять тысяч человек, заставило каждого человека комбинировать, вычислять, соразмерять в борьбе за существование свои материальные средства со своими нуждами. Каждый по-своему сделался «конструктивистом». Члены европейских академий решали проблему: как продлить еще на год службу своих башмаков, богомольные старушки — как с одним куском сахара выпить три стакана чая, художники — как из окурка и жестяной банки сделать картину.

Война, конечно, не родила эту старую, как мир, задачу. Но война в многомиллионном масштабе заставила решать задачник по организации всяческого материала в соответствии с практическими целями; причем не только первичного материала, как руда, камень и дерево, а всего сложного и утонченного, машинного и умственного реквизита современной культуры.

И вот понеслось тогда это слово «организация».

Что требовалось для нее?

Труд, ясность цели, знание средств, упорство и материал.

Люди стали как бы нащупывать какие-то внутренние законы преодоления всякого материала. Избиваемые пушками, люди, ненавидя их, тем не менее не могли не отдать должного великолепной конструктивной слаженности орудий. Изнуряемые фабричными машинами, люди восхищались их емкости, простоте, работоспособности и гордым изяществом стали. Люди поняли, что их враги не эти вещи, а империалистический наводчик пушек и собственник машин, т.е. капитализм.

Надо было научиться только справляться с этими машинами. В этой учебе можно кое-что позаимствовать и у хорошо сделанной вещи. Машины косвенно вытренировывали физическую и интеллектуальную мускулатуру.

Из них можно было извлечь те формальные законы и правила обработки материала, всегда вступающего в конфликт с задачей или целью обработки. Человеку всегда приходится бороться с материалом, преодолевать его.

Конструктивизм в таком смысле так же стар, как фиговый листок нашего легендарного прародителя. Это был первый материал, приспособленный человеком для удовлетворения своих моральных и эстетических потребностей.

Здесь речь идет не об этом конструктивизме. Не об элементарных правилах.

Речь идет о совокупности некоторых явлений, обнаружившихся за последнее десятилетие, и получившей уже за свою идеологическую надстройку в виде различных теорий и направлений в искусстве название — конструктивизм.

Как всякая идеология и всякое искусство конструктивизм, именно в таком смысле, пришел позже, после того, как созрели социально-культурные его предпосылки.

Таковыми непосредственными предпосылками его появления на белый свет явился материальный прогресс, война и последовавшее за ней сосредоточение внимания множества людей на вопросах всяких организаций.

Смена общественных вкусов, отзвуки этого момента были родником и стимулом теоретического и литературного конструктивизма. Эти отзвуки частично явились на почве смутного ощупывания, свойственного всякой профессиональной работе, — метода, приемов превозмогания материала.

Это был истинный конструктивизм жизни. Сознание формального достижения супа, сваренного из картофельных очисток. Это была геометрия личного бюджета в пять рублей в месяц.

Такой конструктивизм был неписаным законом жизненной хватки, правилом разрешения материальных конфликтов с наименьшими затратами и максимальным эффектом.

Так родился современный конструктивизм (или, вернее, то, что теперь принято называть конструктивизмом).

Толмачи жизни, теоретики, поэты, художники, писатели вслед за этим использовали эти настроения и проявившийся интерес к формально-техническим достижениям. Удовлетворение этого интереса естественно было перенесено на изображение вещей, ставших любыми современному нищему интеллигенту, жителю больших европейских городов.

В этом смысле деятели искусства разошлись на два лагеря. На формальный и материальный конструктивизм, если так можно выразиться.

Формальные конструктивисты стараются удовлетворить нашу потребность последних годов в созерцании или ощущении совершенства плана, совершенства сделанности, архитектоники или вообще конструкции — путем демонстрирования различных геометрических чертежей, скелетов хороших построек; затем при помощи стереометрических упражнений из фанеры, жести и других материалов, изготовлением театральных макет, так называемых конструкций, которые все должны, по своему за-

мыслу, вынуть как бы душу, самую суть, план вещи и предстать оголенной перед нами, или раздражить профессиональное чувство фактуры.

Мясом вещи в таком случае обычно пренебрегают. А если и пользуются, то только, чтобы приковать внимание современников к самой конструкции; современников, внимание которых притуплено грохотами и необозримой сложностью последних десятилетий. Поэтому все такие конструкции по преимуществу плакатны. Из русских, например, таковы все многочисленные «конструктивисты-живописцы».

Этот, как мы условно его назвали, **формальный конструктивизм**, нашел себе отражение преимущественно в изобразительных искусствах. Первые его начинания относятся еще к довоенному кубизму, который был первым эхом удивления и восхищения людей перед конструктивным совершенством некоторых современных вещей: Кубизм был навеянным гипнозом вещной геометрии (ср. «фактурный» Пикассизм).

Однако, конструктивные поиски кубизма перед войной уступали первое место задаче эпатирования, шельмования размягченно-эстетствующей буржуазии.

Материальный конструктивизм, учитывая своих изголодавшихся, истосковавшихся по хорошим вещам потребителей — провозгласил диктатуру вещи. И вещи хорошо сделанной, теплой, уютной, выгодной, потрафляющей обедневшему после войны мещанину.

И вот мы свидетели, как Эренбург — Колумб переплывает море слез, наплаканное им по случаю молитвы о России, и открывает снова Америку.

Америку с ее патентованными подтяжками, трубками Дониль, океанскими пароходами и грозной симфонией Чикаго.

Эренбург религиозен, он воздает божеские почести предмету своих верований.

И мы видим, как растревоженный русский интеллигент смиренно склоняет колени перед убедительной логикой уличного писуара.

Мы видим далее, как современный Базаров, питавшийся в 1918 г. тухлой селедкой, греясь у жестяной печки, изучивший на досуге начатки марксизма — теоретически старается укрепить дозволенным философским способом эту вещькратию, власть вещей, диктатуру голодных позывов, над всеми иными потребностями человека.

Я не оцениваю и не критикую, не привожу примерок и имен, я просто отмечаю те разветвления в «идеологических надстройках», которые возникли и возникают на современной социальной почве под общим заголовком КОНСТРУКТИВИЗМ.

Эти явления путанны и неясны, как иногда неясны для авторов их общественные корни, социальные и биологические пружины, которые, развертываясь, находят себе оформление в теоретических и эстетических творениях.

Интересно, как психология удивленного машинами окопника и послевоенного обнищавшего мещанина нашла себе преломление в искусстве, которое, часто не умея разобратся, смешивало формальные достижения конструкций с их утилитарным значением и наоборот впадало то в нигилизм, то в утилитаризм, то в беспредметничество и т.д., называя все это конструктивизмом.

Чтобы правильно разобраться, что понимается в каждом отдельном случае под конструктивизмом, должно, иметь перед собой картину всей современной культуры и уметь диалектически различать истинные материальные причины явлений и тенденций конструктивизма.

Поэтому, под общим конструктивизмом мы условимся понимать тенденцию современности выделять и отмечать организационно-конструктивные моменты в обработке всякого материала.

Вот это вынесение за скобки формального момента, как бы в качестве коэффициента, есть момент конструктивный:

Этот момент отнюдь не означает изолирование одного из множителей и не превращает конструктивизм, ни в занятие формальными упражнениями ради их самих, ни сводит всего к грубо-утилитарной функции вещи.

Этот коэффициент конструктивизма раскрывается в самых различных явлениях современности.

У нас в России толчок к этому дала социальная революция, сама являющаяся первичным и основным организационным починком. Именно у нас, в Советской России, плановое, конструктивное начало составляет костяк всей общественно-культурной жизни.

От Мейерхольда до электрификации, от «советских американцев» и Лиги Времени до Госплана, от НОТ'а до Ленина — коэффициент конструктивизма подчеркивается, выпирается, тренируется, культивируется.

Следующим вопросом тогда явится:

— Ну, а можно ли от расплывчатого определения или формулы, относительно перенесения внимания масс на планы вещей — дать более точную характеристику этому коэффициенту конструктивизма, как я его назвал?

— Можно ли установить общехарактерные для всякого обрабатываемого материала формальные приемы, общие формальные признаки, всякого конструктивизма, всякого плана; идя каковым путем человек может сказать: я конструктивист.

— Да, можно.

И вот точное определение этого коэффициента плюс его общественно-социальная роль и определяют целиком содержание этого термина.

О социальной природе конструктивизма я говорил. Эта природа, как мы видели, не объясняет целиком, что такое конструктивизм, хотя указывает на его родителей, склонности характера и объем значения этого слова.

Перейдя ко второй, формальной части, заметим себе следующую схему. Я сказал:

— Технический прогресс, война и социальные потрясения обратили внимание людей на планы вещей. Планы отдельных вещей оказались превосходными и поучительными. Социальный план этих вещей никуда негодным. Началась его перешивка. Попутно люди искусства использовали интересы планового порядка, а также вещьфильство нищеты, тем, что одни сделали планы вещей материалом своей художественной деятельности, другие занялись художественной рекламой хорошо спланированных вещей, третьи, наконец — план вынесли наперед как коэффициент вещи и под углом предварительных формальных условий художественно преодолевали материал.

Чтобы ответить по существу, т.е. вскрыть этот коэффициент, нужно проделать еще более сложную работу.

Нужно заняться сравнительной морфологией истории культуры, отыскивая в этой смене различных форм обработанного человечеством всяческого материала — один непрерывный путь, общие признаки морфологической эволюции.

Ибо, если я говорил о формальных принципах конструктивизма, то я не мыслил себе так, что эти принципы от бога заложены в природе и стоит только вскрыть эти принципы на обработанном материале. Никаких извечных принципов не существует.

Но есть историческая преемственность в развитии форм культуры. Есть общечеловеческая логика преодоления материальных конфликтов. Ее можно назвать стихийным конструктивизмом (в том смысле, как Ленин говорил о стихийном материализме).

Фидий и Пракситель не выставляли наперед своих конструктивных задач, но они решали их на мраморе; как решали и решают все люди, на протяжении всех веков, свои повседневные конструктивные задачи.

Можно также сказать, что эти решения совершались все с расчетом достичь наибольшего действия при наименьшей затрате материала.

Емкое разрешение конфликтов материала — вот путь, которого придерживались люди.

Предвижу возражение. Мне скажут, что здесь нет собственно ничего нового, что в отношении литературы она выражается известной истиной:

Говори так, чтоб словам было тесно, а мыслям просторно.

Совершенно верно, отвечу я. Это как будто известно. Но это положение нужно углубить и спросить себя, какой исторический эффект получился и получается от этого безобидного правила.

Следующее ниже изложение требует нескольких предварительных замечаний.

Открывающаяся область — истории технической логики культуры — еще чрезвычайно нова. Эта область еще никем не затронута, ее проблемы еще никем не были поставлены.

Горизонты ее необозримы. Факты не взрыты, не систематизированы, не приведены в соответствие с развитием экономических и социальных форм.

История технической логики или история, как проблема конструктивной логики — огромная работа, к которой я только приступил.

Здесь, вынужденно, я ограничусь схемой и частично предвосхищу результаты этой работы.

Оказывается, что если проследить на различных явлениях культуры осуществление этой простой истины, т.е. уплотнения материала с увеличением энергетического (или семантического) аффекта, из него извлекаемого, то мы приходим на первый взгляд к неожиданно парадоксальному выводу, что:

— **Культура «дематериализуется».**

— Дематериализуется, конечно, в кавычках, т.е. относительно.

Это словцо может раздражить законников и пуритан, которые постараются уличить меня в метафизической ереси.

Напрасно.

Не задавайте мне вопроса о конечном пределе этой «дематериализации». Такой вопрос обозначал бы полнейшее непонимание постановки дела.

Дематериализуется — это значит материальные упоры, которыми пользуются люди, как бы тают в их руках, одновременно накапливая в себе все большее и большее количество энергии. Тают, сокращаются, уплотняются слова, увеличивается их смысл, усиливается воздействие их на человека.

Культура передвигается к более материально тонким носителям энергии, выпадают посредствующие материальные члены. Происходит конструктивная передвигка вещей и идей, оставляющая человеку развязанными руки и мозг.

Несколько грубых примеров из различных областей культуры уяснят мою мысль, а затем вы увидите, куда уводит этот момент современную литературу и в частности поэзию.

В авиации — мы видим в течение последнего десятилетия резкое уменьшение веса мотора, одновременно с увеличением его мощности. Нагрузка на единицу килограмма веса мотора повышается с 0,8 лошадиной силы до 4 лошадиных сил. Увеличиваются летные свойства аппаратов при одновременном уменьшении площади крыльев.

В телефонии мы видим резкую «дематериализацию». Выпадение посредствующего члена — сотен тысяч пудов проволоки. Изобретение радио-телефона, «нагружающего» на себя функцию, прежде отправлявшуюся при посредстве больших материальных масс (проволоки). Радиоуправление механизмами и авиамоторами без посредства весомого «материального» контакта (аэропланы без пилотов). Одновременное расширение зоны эффекта.

Электричество, тонкий и мощный вид энергии, вытесняет все остальные.

Агрономы начинают удобрять землю газом. Даже заболевает тяжелая артиллерия, уступая место газам и радио-завесам. Вот в какую сторону направляется техническая эволюция.

Акустические методы — заменяют лот и «материальные» измерительные приборы.

Весь наш быт, в каждой своей мелочи грузофицируется, вытесняется в соответствии с темпом современной машинной индустрии. Полнятся людьми города: электрические печи, ванны, движущиеся тротуары — вытесняют испытанных служак людей.

Умирает нераспланированная тайга. Наша техника и захват природы ускоряют процесс естественного отбора вымирающих животных видов.

Динамит, электричество, радио проникают в тяжкие руды, недвижимые леса и замшелые халупы.

Каждое новое техническое изобретение временно вновь отодвигает человека от чувства тяжести вещей, зависимости от нее.

Этот процесс грузофикации культуры, т.е. увеличения энергетической нагрузки на единицу упора, особенно уси-

лился, бросился вверх, в начале 19-го столетия, с развитием машинной индустрии.

Культура идет «скачками», как бы перемежающимся ростом — старая марксистская истина. Ее «надстройки», достижения — машины, воздействуя на природу, вызвали новый небывалый скачок кверху.

Проф. Николаи («Современное Естествознание») приводит таблицу исторического увеличения потребления человеком энергии.

С древнейших неандертальских времен кривая, на графике, до 19-го века (по христианскому летоисчислению) идет, едва поднимаясь над горизонтальной координатой, и лишь в 19-м веке она резко выгибает свою спину, обозначающую, что нагрузка энергии на одного представителя человечества увеличилась с 1—1,5 лошадиных сил до 6—7 лошадиных сил.

В течение десятков тысячелетий эта нагрузка увеличивалась едва вдвое, втрое и лишь в наши дни с переходом к «дематериализованным» орудиям (от животных к пару и электричеству) — кривая нагрузки, взлетая вертикально, переломилась под прямым углом, нарушая многовековую традицию исторической эволюции. Это говорит о глубоком динамическом смысле нашей эпохи.

«Тот же результат получится, — пишет проф. Николаи, — если мы графически изобразим потребление металлов, стекла, фарфора, хлопка, предметов роскоши или точных инструментов, например часов, или возьмем цифру мирового тоннажа, числа отправляемых писем, статистику внешней торговли и т.д.»

Это обстоятельство подтверждает также высказанное мной в начале соображение, что привлечение внимания к конструктивному коэффициенту культуры до войны было уже подготовлено глубоким и важным материальным процессом.

Но тот же процесс «дематериализации», увеличения нагрузки путем выброса посредствующих, конструктивно-отживших членов — происходил параллельно и в «надстройках», в идеологиях, теориях, науках, математике, философии, логике и т.д.

Приведение примеров из всех этих областей, как я сказал, увело бы нас слишком далеко. Это очень интересная тема, но для серьезного и исчерпывающего анализа.

Я приведу только один пример из математики, ограничившись одним указанием на ее морфологическую историю, ее развитие от овеществленного пра-числа до современной теории групп и теории инварианта.

Математики в своей области тоже занимаются подобными вышеизложенным упражнениями. Они освобождают установившиеся числовые типы от их осязательной наглядности, от отживших эмпирических привкусов, от внутренней математической неподатливости «чисел», от их зависимости от древних аксиом, от условного движения. Математики создают числовые тела, замкнутые миры чисел, управляющиеся своими законами. Они создали инвариант и группы, независимые и емкие, «нагружающие» на себя свободно тысячи математических комбинаций.

И древний пифагорейский грек, который суеверно отворачивался от иррационального числа, бессмысленного и темного по его разумению (ненужного для его культуры), был бы обескуражен широчайшей свободой и возможностями, которые царят в современной высшей математике*.

В жесткой логике конструктивизма есть своеобразная «обреченность», в этом отрыве от чувства и интересов плоти, в жестокой скупости «дематериализации».

Неумолимо вытесняется «посредствующее», выклинивается лишнее мясо. Чистый, т.е. отвлеченный от всей суммы конкретной жизненной корысти, конструктивизм как бы борется с «весомостью», с инстинктивным опиранием на землю, с недвижимым распластыванием себя в материи.

Он преодолевает неловкую, мешающую инертность, статику, плоть.

Техническая логика конструктивизма — диалектична. Она движение. Она обволакивает наши практические (теоретические) цели атмосферой напряженности, трудного уплотнения. Она выжимает личное.

* История технической логики математики, соединенная с марксистским анализом, поучительно опрокидывает метафизических тысячелетних идолов Освальда Шпенглера («Закат Европы»), который технические особенности античной математики выдал за ее божественную душу.

Она знает только один закон: кратчайшее расстояние между двумя точками.

Она знает только одну заповедь: **tertium non datur**.

Конструктивизм — это также вечная инфекция идеалистических соблазнов.

Ибо нет легче, отречься совсем от грешной земляной материи, когда петух трижды прокричит о ее «вытеснении», и ты почувствуешь, как «весомость» ее более не тяготит тебя.

Нет легче, как вступив на этот окрыляющий путь, воодушевляясь горним аскезом технической логики культуры, лунатической походкой следовать за метафизической фатаморганой.

Нужно остерегаться рассматривать «увлекательные» горизонты конструктивной «дематериализации» культуры, как **deus ex machina** и отыскивать ее голубые «пределы».

Можно также сказать, что логика конструктивизма идет вразрез с неистребимой жаждой людей ощущать новизну и полноту мира, т.е. чувствовать весомость и кровь вещей, осязая под дрожащими пальцами волнующий ритм плоти (сравни «стихийный материализм»).

А ведь эта жажда «веса», это чувство материи, ведь это и есть элементарная психологическая предпосылка искусства.

Нужно признать, что диалектически приведенные к своим логическим пределам чистый конструктивизм, как отрицание весомости и чистое искусство, как утверждение ее — противоречат друг другу.

Разумеется, такое разделение может быть только абстрактным приемом.

И жизнь, и искусство — знакопеременны.

В своей полноте, не отрываясь от земного трамплина, аскетическая логика конструктивизма диалектически оплодотворяет материю. Жизнь не знает геометрических пределов.

Конструктивизм в искусстве наполняет его внутренним движением и борьбой противоположных сил. Каждая частица его несет и свое отрицание, как учил нас Маркс.

Больше того, надо сказать, что всякое подлинное искусство всегда содержит в себе и элементы чистого конструктивизма.

Наиболее замедленным оказался вышеуказанный процесс «дематериализации» в работе над словом.

Языки менялись, ускорялись, упрощался алфавит, была изобретена стенография, но поскольку человеческая речь связана с горлом, т.е. с инструментом, трудно поддающимся изменению, звуковые отрезки, служащие нам для обмена мыслями, значительно сократились, несмотря на то, что вся окружающая жизнь чрезвычайно убыстрила свой темп.

Что касается русского языка и русской литературы, то вопрос о ее грузификации серьезно теоретически не был поставлен, поскольку сама жизнь не видоизменяла и не уплотняла язык (знаменательно, что именно после Октябрьской революции).

Впервые серьезно теоретически и практически (поэзия) поднимаем этот вопрос мы, конструктивисты-поэты.

Творчество Алексея Николаевича Чичерина и Сельвинского является, в этом отношении одной из первых попыток.

Их творчество отразило в себе все те сложные процессы современности, о которых говорилось выше. Их поэзия стоит в ряду фактов культуры, ярко сигнализирующих о плановом пересмотре жизни.

С одной стороны, Сельвинский и Чичерин питаются от разнородных общественных настроений и соков, с другой стороны, эти поэты в своей работе над словом отбрасывают на речевой материал формально-технические достижения эпохи. Они приводят в ясность этот конструктивный коэффициент в обработке своего речевого материала. Они дают образцы новой конструктивной поэтической организации слов.

Каковы же основные формальные результаты их работы? В чем выражается их грузификация поэзии, вытеснение отживших звуков и знаков, уплотнение образов? как усиливается смысловой эффект стиха, его семантическая выразительность?

Здесь надо указать на одно важное обстоятельство.

Нужно отличать конструктивную проработку поэтического слова от его простого деформирования по линии наименьшего сопротивления, рассчитанного, чтобы заумным семантическим ассонансом воздействовать прямо на психологию читателя или слушателя, чтобы эпатировать его, раздражить или привлечь, обвыкшее на разговорной строке, внимание.

В первом случае проработка слов носит объективный и подучетный смыслу характер; в ней можно вскрыть внутреннюю логику формулируемого речевого материала в соответствии с поэтическими целями. Во втором случае заумная строка является целиком продуктом субъективного поэтического произвола и не завязывается в семантический узел творения.

Все формальные достижения конструктивной поэзии имеют началом основной момент.

— «Центростремительную организацию материала».

Т.е. с этой точки зрения, каждая вещь, будь то стихотворение, формально монолитно, подчинено центральному внутреннему смыслу. Поэтому все мясо стихов, отдельные конструируемые, фразы, звуки, образы равняются по центральному заданию.

Отсюда вытекает прием локализации или локальный семантический принцип. Он выражается в том, что весь поэтический изобразительный материал, которым конструируется тема, строго определяется магистральной конструируемой (основным заданием).

Так, например, у Сельвинского в его короне сонетов «Рысь» весь пушной словарь и семантический стандарт вещи предустановлен тундровым сузёмом орнаментальной конструируемой, являющейся в данном случае главной.

На примере того, как строится образ у Сельвинского, прием локализации очевиднее.

В его «**Рыси**» сказано: «**клыки луны**», в «**Бар-Кохбе**», где грунтом служит легендарный **юдаизм**:

...«Угрюмый **Каин** — месяца оскал,
Глазницами пустел из-за песка...»

В поэме «**Бриг богородица — морей**», когда матросы тонули,

...«месяц был как плавающий **пузырь**»

В «**Особотдарме 2**»

...«Луна, как **комиссарская печать**,
В мандат на право наступленья ночи»

Или, например, у Чичерина в его «неоконченной» конструкции умирает **прачка-старуха, стиравшая всю жизнь**.

... «А и саму́ ю, — говорит Чичерин, — **подсинили, выстирали**».

Эти беглые примеры не есть разбор их произведений. Это не входит в план статьи. Моя задача только в заключение облегчить ориентировку в работах Сельвинского и Чичерина и подсказать конструктивные моменты.

Ритм стихов Сельвинского и Чичерина, так же, как и их образ носит локальный, т.е. «нагруженный» на семантику, характер, меняясь по своим местным законам.

А.Н. Чичерин, занимаясь преимущественно конструктивной проработкой фонетической ткани языка, совершенно отказался от известных до сих пор в поэзии размеров, подчиняя ритм звуковых групп артикуляции и речевым народным, т.е., исторически естественным навыкам.

Грузофикация стиха, т.е. увеличение семантически-конструктивного эффекта, получается, как естественное следствие в результате сведения действия всех художественных средств, как бы в одну точку, которая служит центральным упором и нагружает на себя «материю» стиха.

После всего изложенного видно, какой исторический смысл имеет этот последний момент, перекликающийся со многими аналогичными явлениями, во всех областях современной культуры.

В этом смысле работа Сельвинского и А.Н. Чичерина над семантическим уплотнением поэзии не только симптом времени, но это ось, вокруг которой и в плане которой пойдет формальная реформа русской поэзии.

Вместе с тем та работа грузофикации стиха, какую ведут А.Н. Чичерин и Сельвинский, естественно часто отрывает их от обычных разговорных навыков. Ухо, обслуживающее нашу привычную речь, не сразу осваивается с уплотнением речи. В практическом разговорном языке этот процесс ускоряется живой реальной связью людей с новыми «уплотненными» словами, как напр., ВЦИК, ВЦСПС, Исполком, и т.д.

В стихе эта внутренняя логическая связь уплотнения со смыслом стиха идет по линии формально-технических надобностей творения стиха. Однако, эта техническая логика поэзии не должна забывать, что она получает свое питание и имеет практический смысл лишь постолько, поскольку она опирается на реальные семантические интересы людей, т.е., в конечном счете, на их социально-общественные интересы. Тем не менее, известный отрыв, утончение «надстройки» происходит.

Конструктивно-проработанный стих — это уже не наивная песенка буколического пастушка. Лирика Сельвинского и Чичерина выступает перед нами, пройдя сложный искус службы смыслу.

Иногда она неподготовленному человеку непонятна, как непонятна профану алгебраическая формула.

Особенно это относится к А.Н. Чичерину.

Он является представителем той тенденции, что я раньше назвал формальным конструктивизмом. Чичерин геометрирует звук.

Его конструкции — это чрезвычайно сложные звуковые узоры, фонетические кружева. Нужно много, много раз его слышать, читать, чтобы усвоить их.

Его прием звукового пунктира (разворачивающего тему из основного фонетического состава) является смелой попыткой проработки всей звуковой ткани в плане локальной семантики.

Вот почему, слушая мастерское чтение А.Н. Чичерина, не надо убаюкивать себя на гребнях звуковых волн, а стараться распознать конструктивную природу его строки.

В отношении «дематериализации» поэтических средств Чичерин зашел очень далеко и перед нами стоят его попытки даже своеобразной геометрической «стенографии», которую он расшевеливает звуковой рябью, снабжает еще музыкальным узором.

Сельвинский, наоборот, в своих произведениях является представителем другой питающей его конструктивной стихии, а именно чувства мяса жизни, резко вкусового момента в каждой вещи.

Идя от других настроений, Сельвинский тем не менее сделал этот момент своей формально конструктивной задачей, материалом художественной обработки. Вот почему его преимущественное внимание направлено, говоря грубо, на образ и ритм.

Естественно, что его стихи понятнее в общеупотребительном смысле, Их романтический пафос скорее доходит до слушателей. Но это собственно говоря еще более затрудняет улавливание в них скрытых конструктивных ходов, особенно ритмических, их сложной фактуры, которая и составляет их формально поэтическое существо.

Сельвинский и Чичерин работают над различным поэтическим материалом. Это обстоятельство многое объясняет во внешней разнице результатов их работ. Но оба поэта — единомышленники в итогах совпадения объектированной поэтической техники конструктивизма.

Возникает вопрос, что поскольку установлена трудность «разгрузки» (понимания) конструкций Сельвинского и Чичерина, то каков же их смысл?

На этот вопрос можно ответить каким-нибудь условным примером, напр., о сбыте и общественной целесообразности фабрикации кружев. Теперь такой предмет не найдет широкого потребителя. Надобность в такой продукции сейчас не имеет реального оправдания в социально-экономическом строении общества. Однако не надо близоручко перегибать аналогию. Эта параллель верна в своей социально-потребительской части и неверна в «производственной».

Фонетические конструкции А.Н. Чичерина находятся в более выгодном положении, ибо их формальные завоевания являются насущной плотью всякого технически целесообразного творчества. Кроме того их

формальные принципы вскрываются нам в сочувственной атмосфере аналогичных формальных достижений грузифицирующейся культуры.

Мимо этих принципов — развитие поэзии не пройдет.

Я остановился пока на этих принципах и наметил основные приемы работ Сельвинского и Чичерина над коэффициентом конструктивизма в поэзии.

Подробный формальный анализ стихов Сельвинского и Алексея Николаевича Чичерина был бы очень интересен и плодотворен, ибо объяснил бы многое в лабиринтах современной поэзии, но это, как я уже писал, выходит из плана настоящей статьи.

Подытоживая сказанное, должно признать, что конструктивизм еще только собирает людей под свое знамя.

Еще только загораются революции, еще только происходит в земной культуре перегруппировка основных масс энергии.

Конструктивизм — дитя переходной эпохи энергетических сдвигов, или точнее сказать, он становится особенно актуальным в такую эпоху.

И как всегда, когда в исторической рампе выходил новый социальный хозяин, это сопровождалось подъемом его организационной «нагружающей» деятельности. **Но никогда эта атмосфера конструктивизма не была столь напряжена как теперь, ибо никогда не включалась в оборот такая техника.**

Говорят, что конструктивизм родился как новый декоративный стиль. Та к о й конструктивизм имеет кратковременное будущее, его постигает ранняя старость буржуазного вырождения.

Можно сказать, что здоровый конструктивизм родился грузчиком.

Планово организационное, грузифицирующее начало выдвигает новый носитель мировой энергии — рабочий класс.

Эта профессия, являющаяся необходимым условием всяких больших дел и достижений, — профессия нашей эпохи.

В искусстве она усвоила себе имя конструктивизма, хотя идеи, сопровождающие это имя, отвечают самым широким настроениям и поискам современных людей.

И поскольку еще не аннулированы биологические и социальные обстоятельства, побуждающие людей заниматься искусством, этот профиль эпохи мы узнаем и в его творениях.

Не конструкции для конструкции, а конструктивизм как порабощение материи.

Что бы там не говорили, но и в искусстве это — единственно здоровая стихия конструктивизма.

Тогда сыграют свою роль и зачинщики формального конструктивизма, технические результаты их работ.

И вот в таком смысле, даже отвлекаясь от содержания, можно сказать, что поэтический конструктивизм —

Это Госплан современной поэзии.

1923

СОГЛАШЕНИЕ МОСКОВСКОЙ АССОЦИАЦИИ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ (МАПП) И ЛИТЕРАТУРНОГО ЦЕНТРА КОНСТРУКТИВИСТОВ

В целях сплочения пролетарских и подлинно-революционных литературных сил для организованного, активного участия своим творчеством в освободительной борьбе пролетариата, Московская ассоциация пролетарских писателей и литературная группа конструктивистов заключают между собой следующее межгрупповое соглашение:

Соглашающиеся стороны:

1. Не оставляя разработки принципов организации художественной формы, требуемых современностью, — направляют всю творческую деятельность на организацию психики и сознания читателей в сторону коммунистических задач пролетариата.

2. Путем устных и печатных выступлений проводят неуклонное разоблачение осколков буржуазно-помещичьих и мнимо-попутнических литературных группировок, ко-

торые под видом борьбы с «засильем» идеологии в искусстве и под прикрытием требований технической свободы художника («свободы творчества») затемняют смысл эпохи и тем самым фактически дезорганизуют классовое культурное строительство пролетариата.

3. Организованно вступают во взаимоотношения с издательскими предприятиями, органами печати и различными литературно-художественными объединениями и борются с засильем в них реакционных и мнимо-попутнических групп, обуславливая свое участие лишением этих групп преобладающего влияния.

4. Избегают взаимной полемики, не отказываясь в то же время от дискуссий и деловой товарищеской критики.

5. Для практического осуществления этого соглашения выделяется постоянное согласительное бюро в составе 3 представителей от каждой из групп.

Подписали от МАПП: А. Безыменский, Г. Лелевич, Ю. Либединский, С. Родов.

От ЛЦК: Бор. Агапов, Корнелий Зелинский, Илья Сельвинский, Г. Туманный.

Декабрь 1924 г.

АЛЕКСЕЙ
НИКОЛАЕВИЧ
ЧИЧЕРИН

К А Н - Ф У Н

Н
С
Т
Р
У
К
Т
И
В
И
З
М
☆

ДЕКЛАРАЦИЯ
☆
СЛОВО — БОЛЕЗНЬ
ЯЗВА
РАК
КОТОРЫЙ ГУБИЛ
И ГУБИТ ПОЭТОВ
И НЕИЗЛЕЧИМО
ПЯТИТ ПОЭЗИЮ
К ГИБЕЛИ
К РАЗЛОЖЕНИЮ

МИР
ЕСТЬ ОБЪЕКТ
КОЛОНИЗАЦИИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА
А КОНСТРУКТИВИЗМ
КОСМИЧЕСКИЙ
ИМПЕРИАЛИЗМ

Н
К
Ц
И
О
Н
А
Л
И
З
М
☆

КАН-ФУН УТВЕРЖДАЕТ
ЧТО СТИЛЬ НАШЕЙ ЭПОХИ
ДИПЛОМАТИЧЕСКИЙ



КАЖДЫЙ КАН-ФУН ДОЛЖЕН КРЕПКО-
НАКРЕПКО ЗНАТЬ, ЧТО ОН: АРХИМЕД, КИРИЛЛ
И МЕФОДИЙ, ПЕТР, НЬЮТОН С ЛЕЙБНИЦЕМ,
ФЕДОРОВ И ГУТТЕНБЕРГ— ОДНОВРЕМЕННО
И ВМЕСТЕ

Предисловие

Эта работа — Кан-Фун — является выдержкой из приготовленных мною к печати развернутых Тезисов к трактату двух школ.

«Тезисы к Трактату двух школ» ставят все системные вехи идеологии и технологии Конструктивизма и его филиала и обнимают четыре с лишком печатных листа.

Тезисы, как в будущем и самый Трактат, являются углубленным сознанием творческих достижений моих:

1) Обнародованных в книгах: «Плафь», «Мена Всех», «Стык» и в других различных изданиях.

2) Вышедших отдельными оттисками в оригинальном материале, как напр.: конструкция «Авеки Веков», 1924 г., издание пряничное, вкусное, с обильным присутствием мяты; тема образована шоколадом; доска резана в Сергиевом Посаде; печатана и печена в количестве 15-ти штук в Моссельпроме, что у Мясницких ворот.

3) Показанных, но не напечатанных: «Звонок к Дворнику», «Мяжкий памол», «Трагическая», «Без названия» и др.— на цинке, стекле, дереве, тесте, бумаге, материи, камне... — и разработкой связанных с этими фактами творчества вопросов и дисциплин.

Не имея возможности напечатать труд в полном объеме, и не желая скользить по важным вопросам, я опускаю целый ряд основных и существенных тезисов, и, в их числе, весь, в схеме постановки вопроса детальный, технический очерк, а из других привожу только выдержки, которые все же дают понятие о проблеме.

Напоминаю: некоторые теоретические положения Конструктивизма, как-то: Локальный закон (Л о к с), усеченная формула конструктивного распределения материала, формула Конструктивизма, определение строя составных частей конструкции и ряд положений по существу, подстилающих эти формальные принципы, впервые опубликованы в декларации «Знаем» — (Москва. 1923. К.П. Повторена в 1924 году в «Мене Всех»).

Положениям этим и Тезисах производится переоценка и перестановка и упоминается о причинах, велевших пойти в то время на компромисс.

Отсылая за отсутствием иных оригинальных источников к упомянутым выше работам и декларируя частью основного труда, я надеюсь в ближайшее время напечатать «Тезисы к трактату двух школ» в полном объеме, чтобы из возможных суждений, рассуждений и мнений о них и по поводу их почерпнуть коррективы дальнейшей работы.



КОГДА ПОТОМКИ ЗАВЯЖУТ ПЛАНЕТНУЮ
СВЯЗЬ
ОНИ ПРИНУЖДЕНЫ БУДУТ
ГОВОРИТЬ НА ЯЗЫКЕ КОСМОСА
ЗА КОТОРЫЙ
БОРЕМСЯ
МЫ



О школе поэзии

Всякая школа есть система идейных и технических знаний.

Удельный вес Поэтических школ обуславливается следующими главными факторами: уяснением центрального понятия школы; вытекающей из этого понятия целевой установкой; исторической ролью в стилистическом производстве и отношением к различным, терзающим человека «вопросам» и учреждениям.

Школа должна ответить на все эти требования, так как — перефразируя слова вождя политического — можно сказать, что без четкого определения и программы Поэзии, нет еще Поэтической школы, а имеются только лишь разнообразные, разрозненные элементы ее.

«Поэт»

Первобытное и следовавшие за первобытным сознания, видя и чувствуя разницу между синтетическим и аналитическим выражениями, предполагали, вследствие религиозных предрассудков и незнакомства с анализом, различие между ними в плоскости «наития свыше». От этого исторического заблуждения человек, хотевший сжато сказаться, казался «вдохновенным» (богами) «поэтом», а работа его звалась «вдохновенной» — «поэзией».

Когда «боги» погибли, у большинства осталось наследственно-мистическое отношение к этому термину и под «поэтом» стали подразумевать не способное ни к чему жизнедейственному «существо», какого-то потустороннего дурачка, оснастили его заржавленной лирой и лаврой, отождествили с «поэзией» и Она сделалась областью недоступной для простых «смертных», а «поэт» — званием прямо-таки компрометирующим.

Что такое поэзия

Поэтическое восприятие мира свойственно каждому; оно сохраняется или утрачивается в зависимости от характера знака, в котором показано.

Поэзия есть образование в синтетический знак реакций действительности.

Первое, с чем сталкивается человек, стремящийся принять образ действительности, это — способ организации материала.

Образующийся организм знака есть единственный объективный критерий для суждений о внутренней сущности человека и внешней его квалификации.

Закон организации материала в поэтический знак

Полная формула Локса

Организация знака Поэзии идет по единственному, неизменному, вечному, в идеале постигнутому, в материале стремящемуся закону конструктивной устойчивости — максимальной нагрузке потребности на единицу организуемого материала, в минимальном пространстве, при неразрывной, кратчайшей, исчерпывающей обозреваемости в значащем виде.

Язва

Утвердившаяся в консервативном сознании привилегия слова на образование знака Поэзии покоилась: на недооценке синтетической природы ее, и, вследствие этого, на невнимании к характеру знака и негодности слова для конструкции Поэтического образа.

Для образования Поэтической полноты в знаке годен только такой материал, которому свойственно состоять в минимальном пространстве при наибольшей нивелировке частей в интересах целого, и, кроме того, свойственно в этом же минимуме пространственной сжатости, усложняя нагрузку, сочетаться с другими материалами.

Являясь материалом, имеющим характер аналитический, разлагающий в выражении Поэтический сгусток в пространственный ряд буквенной, произносительной, звуковой или «образной» рядности, слово негодно для конструкции знака Поэзии; происходящее путем последовательного объяснения выражение разряжает синтетиче-

ский слиток Мира в разных частях. Всякий языковой ряд, как самый грубый, так и утонченнейший, подразумевает гораздо больше того, чем хочет сказать.

Материалом для знака Поэзии должен быть иной, бессловесный материал, подчиняющийся основному закону Конструктивизма.

Сознание неестественности привилегии слова на организацию знака Поэзии назревало давно; Поэты давно «чувствовали» и боязливо хотели «сказаться без слов».

Сколько людей — талантливейших, гениальных, — погибло; сколько погибло Поэтов от той словесной беды, которая тяготела над ними; достаточно вспомнить покушения последних лет на самую возможность дальнейшего существования Поэзии, чтобы понять все опасности.

Слово — болезнь, язва, рак, который губил и губит Поэтов и неизлечимо пятит Поэзию к гибели, к разложению.

Как должен «выражаться» поэт

«Качества и имена, которыми мы наделяем вещи, существительные и прилагательные, принадлежат человеческой выдумке», — «Книга Вселенной» написана на «языке» космоса; этот «язык» и знаки его — фигуры — соотношения линий.

«Когда люди не знали еще никаких «Аз»-«Бук» целое представлялось ими посредством тех форм, из которых построено все «живое» и «мертвое».

Постепенно развилась надобность распознать мир по частям. Для обозначения частей потребовались и частные знаки, и первичная целостность, наследственно превратилась у большинства в частные восприятия. Частные восприятия потребовали частных обозначений и стремление к конструктивному представлению превратилось в выражение частностей... По этим-то степеням частностей и предлагается теперь каждому составлять «образ» целого. Это, так сказать — исторически.

Переоценив значение исторической перспективы Алфавит сочли следствием развития предшествовавших стадий смыслового графления; стадии: пиктографическую, идеографическую и фонограммную расположили по вертикали, одну над другой, объяснив их, как одну из другой, не обращая внимания на то, что цели и назначения их не противоречат друг другу и не заменяют друг друга, что все эти стадии всегда и везде сосуществовали и сосуществуют, очень полезны и целесообразны, играют очень большую роль в нашем быту, стоя сплошь и рядом в доказательстве прав, как напр., в различных удостоверениях, где текст согласуется с обязательным скреплением его штампом, печатью и проч.

Но если допустить даже, как сделано выше, что «люди не знали когда-то никаких «Аз»-«Бук», что «современные алфавиты произошли от финикийского», этого практического создания «колоссального сборища торговцев в разное», то стремление человечества, на вершинах культуры, к небывалому синтезу, который только и может образовать пространство в максимальной сгущенности, — «вопиет» о крахе и противуестественной привилегии выразительного разложения, ведь «алгебраическая система обозначений — не случайные сокращения речи, а особый «язык».

Явление фонограмм из прежних стадий обозначения ни в каком случае нельзя характеризовать как «развитие», а разве что — вырождение.

В действительности все эти сосуществовавшие и сосуществующие системы организации смысла в знак должны быть расположены параллелями по горизонталям.

Замена одной системы значений новой системой зависит как от целей так и от способа восприятия, для которого предназначается знак.

«Аз»-«Бука» есть система фонограмм — знаков, обозначающих определенные звуки, а, следовательно, и — восприятие слухом.

Закон конструктивной поэтики предопределяет восприятие знаков ее путем зрения — посредством глаз.

Первое место в Поэтическом «языке» должен занять знак картинного предстояния, называемый пиктограммой, и образ в предмете, а идеограммная конструкция линейных соотношений, как знак с уклоном в абстракцию — может быть на втором месте. Путь развития Конструктивизма — к картинным и предметным конструкциям без названия.

Что касается понятности, и даже возможной утилитарности конструктивного знака, то здесь может быть такое же количество ступеней ее, как и в словесных обозначениях.

Утилитарным применением конструктивного знака, методом публицистическим, — явился плакат, действовавший на многомиллионные, как на «безграмотные», так и на «грамотные» массы, действенной слов, и карикатура — многие карикатуры газет дают «читателю» неизмеримо больше всяких передовиц, удачный карикатурный рисунок убивает написанную на эту же «тему» ироническую передовицу. Что это так — ощущается всеми; даже те, кто ратует за «понятность» во что бы то ни стало, уже говорят: «Все старые вывески, изображавшие продававшиеся предметы (и тем понятные неграмотному и легко запоминавшиеся в памяти грамотных) были заменены (в период гражданской войны, А.Н.Ч.) — лишь буквенными надписями. Следовало бы на всех булочных изображать, по-старому, калач, на часовых магазинах — часы, на магазинах обуви — сапог и т.д. Вообще, инструкции в виде рисунка очень часто встречаются на практике и рекомендуются, благодаря своей понятности и наглядности; ведь и многие наши плакаты есть лишь инструкции для граждан республики в их очередной работе. Нужно научиться широко пользоваться рисунком для подобных целей».

Почему же только «для подобных целей»?

А разве сжатые, краткие формулы товарных и торговых знаков, фабричных и заводских клейм и пр. меньше «говорят» нам о деле, чем многие разглагольствования?

Прежде пиктографически обозначались охота, война, вопросы политические и социальные, биографии, заключение договоров, сообщение о переговорах, результаты переписи и т.д.

Живучесть пиктографических образований может быть иллюстрирована хотя бы таким примером:

В Египте, в период идеографического письма, знаком («символом») власти, был размахивающий бич, и разве теперь, в «культурной» Европе, что-нибудь в представлении этом изменилось существенно?



Человек есть звено следствий действительности.

Конструктивизм очередным звеном вошел в нас через нее, в нее же должен вылиться в новом, преобразованном — Конструктивном значении.

Виновником нашего стиля является небо, схемы созвездий, формы земли, наука, быт, обиход; воздействуя своими соотношениями впечатлели они в нас свои формы, определили сознание и перевернули очередную страницу истории.

Конструктивист должен знать, что расположение товаров в витринах, или рационально поставленные орудия производства, дадут ему для образования Поэтического состояния в тысячу раз больше, чем любой историко-полиграфический труд по этому поводу.

Когда потомки завяжут планетную связь, — они принуждены будут говорить на Языке Космоса, за который боремся Мы.

Конструктивная «АЗ»-«БУКА»

Если современная полиграфия бессильна передать Конструктивный — Поэтический образ, или если он ею непередаваем, то каким техническим способом и в каком материале может быть организован Поэтический знак?

Для знака Поэзии годен всякий материал, способный в максимальной, непрерывной сжимаемости впитать всю нагружаемую потребность и предстать в кратчайшей обозреваемости в значащем виде.

Чем больше материал может прибавить к существующим свойственным ему оригинальных возможностей, чем больше он склонен унагрузить знак слиянием своих качеств с качествами других материалов, — тем он ценнее, тем значение его больше.

Для знака Поэзии годны: камни, металлы, дерево, тесто, материя, красящие вещества и прочие многие материалы, которых перечислять здесь нет надобности.

Чем сложнее, чем тоньше способ воспроизведения конструкции, тем он приемлемее.

Из типографских касс в первую очередь должно быть использовано все наличие знаков, существующих для самых разнообразных целей условного обозначения, должны быть использованы знаки: математические, интегральные, корни, счетные, календарные, планетные, фигурные, траурные, музыкальные, аптекарские, корректор-

ские, почты и телеграфа, шахматные фигуры и шашки, медали, знаки астрономические (лунные, созвездий зодиака, планет и пр.), параграф, кавычки, тире и дефис, градус, проценты, гербы, стрелки, руки и пальцы, все существующие и возможные акцентные «украшения» (головки, птигмы, эмблемы, цикламы, средники, заставки, виньетки, концовки, углы, усики, бордюры, пластинки, фоны, закругления, круги и овалы, звездочки, скобки, комбинационные комплексы, росчерки и прочий линейный «орнамент»), рисунки животных, растений, цветов, рыб, птиц, обуви, головных уборов, медалей, знаки корреспондентские, рудников и плавильных заводов, различных компаний, фабричные и торговые клейма, штампы счетов, гербов и рецептов, печати и многие прочие по потребности смысла.

Народы всего Мира, искони, разгружались в узорные знаки и во всякий жизненно-утилитарный материал — утварь, одежду, постройки и пр.

Исторический умысел

Компромисс декларирования словесного «конструктивизма» был допущен по тактическим соображениям; зная о непригодности слова для конструкции знака Поэзии надо было затушевать подмену вопроса о коренной перемене материала иной установкой, «конструктивизм» в слове, если бы не был тактическим умыслом, свидетельствовал бы об игнорировании всех основных вопросов Поэзии.

Развязность, с которой был допущен этот, исторически нужный, ход, помимо прочих мотивов, способствовавших его декларированию, была бронирована тем, что всякий, взятый для организации знака материал, не суть «материал в себе», но материал для нас, т.е. — для нашего подчинения себя в построенном из него знаке.

На что годно слово

Негодное к образованию знака Поэзии слово с его составными и производными, однако, может быть использовано, временно и условно.

Характерным признаком, предопределяющим пределы применения словесного материала, является склонность его к аналитической изменямости.

Взнузданное Конструктивным законом слово может пытаться выражать своими функциональными свойствами Поэтическое состояние путем выявления обертонов Поэзии посредством реквизита приемов «художественной изобразительности» и разнообразных фантазий. Оно не малое время будет болтаться на подступах к Конструктивизму, т.к. не сразу Поэты поймут коросту словесного материала, пройдут годы, может быть — десятилетия (эпохи гаснут веками), пока поэты осмелятся Поэтами быть.

Роль слова, приспособленного к Поэзии, заключается в реализации ощущений ядрами корней с их формальными окружениями, сочетающихся по законам, присутствующим данному языку, с Конструктивной центростремительностью, до положенного природой материала предела.

Функционализм

Законной в слове системой, исходящей из динамической природы словесного материала, годного для выражения энергетической мощи, посредством звуковой и смысловой, в приемах «изобразительных», рядности, является — Функционализм.

Функционализм стал возможен только с изобретением в слове дифференциального исчисления после расплавления школами двух прошлых десятилетий 20-го века костяков старых школ, исходивших не из того, на чем только и можно строить Поэтическую школу, — из материала, принципов его организации, и характера знака, а корпевших над догмой мертвых, наследственных форм.



В «Тезисах к Трактату двух школ» установлена вся основная техника школы. Здесь упомяну только о том, что заставляет резко менять и меняет графическую фактуру наших писаний, — скажу о пути ритма в слове, об Алфавите и об одном нашем приеме, требующем реформы наборного дела и некоторых изменений при обучении грамоте.

Путь ритма в слове

Ритм есть многомерная функция разнохарактерных длительностей и напряжений. Кан-Фун — сознательно направленная, гарантировавшая свои действия воля — активный центр мира — должен уметь регулировать функции и знать основные богатства свои и элементы их изменений, как порознь, так и во взаимных переплетениях, а также знать элементарную функциональную единицу ритмического измерения и дифференциалы ее.

Основы единицы ритмического измерения

В связи с тем, что смысловой и формальной сплав слова функционирует вокруг ударного слога, и что все прочие сложные и простейшие звуки в нем являются только оттеночными призвуками, — выявляется удельная равновесность частей словесного слитка и устраняется привилегия единицы стопного измерения принятой метрики.

Если удельный вес звукового состава, в зависимости от места нахождения в слове центрального слога и места расположения в ряду других слов — слогов — звуков, — утончается до почти неуловимых звуковых долей, если ощущение междусловесных перерывов распространяется до ощущения перерывов между-слоговыми и между-звуковыми, носящих характер дыхательных и придыхательных и имеющих заметное влияние на ритм как всей функции, так и ее конструэма, то и единица ритмического измерения и система этих ритмических единиц должна быть иной, более четкой и точной, чем существующая, могущей передать все оттенки ритмических колебаний — единицей инструментальной.

Принимая во внимание, что речь включает в себя музыку — установить эту единицу можно только путем детальнейшего исследования, с применением математических способов: 1) Слова с его составными и производными; 2) Музыки, в таком же объеме и 3) путей и природы взаимопроникновения этих двух областей.

Справка

Не вмещаясь в существовавшие основы ритмического измерения, я думал использовать для своих функций выработанную для звуковой системы музыкой — такт с его ритмическими подразделениями, расчленениями и нотными обозначениями, способными более точно выявить все нюансы словесного сгустка и речевого комплекса их.

Я думал, что в качестве элементарной единицы ритмического измерения в слове может быть, условно, применен такт, а в качестве элементарной единицы смыслового оформления — конструэма, что ритм измеряется тактом, но ряд тактов формуется в смысле ритмической конструэмы.

Идея применения в качестве элементарной единицы ритмического измерения такта, в связи с основным законом равнения по ударному слогу, развивалась мною еще в 1918 году перед некоторыми товарищами; вследствие абсолютной музыкальной безграмотности и неподдающейся описанию, исключительной враждебности их к музыке, эта идея не только не была воспринимается, но неизменно вызвала категорический, хотя и не обосновывавшийся ими, отпор, как «еретическая», в пользу господствовавшего тогда стопного метода, как в творчестве так и в исследованиях, носивших статистический характер и производившихся над использованным материалом в «формах» старых «поэтов».

Впервые, в истории словесного выявления Поэтического состояния, такт, в качестве единицы ритмического построения, применен мною в начале 1919 года; на этом принципе построен напечатанный в 1920 году в первом издании и перепечатанный в 1922 году во втором издании «Плави» — «Сказ», и, отчасти, прочие функции; «Сказ» построен на такте со сложным счетом; отсутствие средств и бумаги не позволило мне напечатать «Сказ» так, как он был в подлиннике, — со всеми подробными обозначениями.

После «Сказа» все мои функции равнялись по этому принципу; на перевале в Конструктивизм этот принцип был применен мною и в напечатанных в «Мене Всех» функциональных конструэмах — «Дуговой конструэме» и «Романе в двух животах с результатом».

В «Мене Всех» было объявлено также и о работе моей, носящей название: «Такт, Тембр, Темп и Интонация в слове».

В течение всех последующих лет, как на своих выступлениях, так и в частных беседах, я разговаривал на эту тему, и объявлял об этом в афише в Москве, в доме Герцена, когда Всероссийский Союз Поэтов организовал мой курс по фонетике; в это же время я встречался с людьми, которые, не обладая достаточными филологическими и музыкальными знаниями, «чувствовали» что со стопой «что-то не ладно», не понимали в чем дело, терялись в догадках и не могли уяснить принцип и оформить его; я вынужден был, как в своих выступлениях, так и в частных беседах внушать окружающим, и путем рассуждений, и демонстративным путем, главным образом, на функциях «Глави», функциях и функциональных конструкциях, вошедших впоследствии в «Мену Всех», что языку нашему несвойственны метры и стопы, что единица ритмического измерения должна быть иной — тактовой; некоторые из этих функций, построенные на равнении по ударному слогу, особенностях говоров и Энантиосемии, с упоминанием об этом в подзаголовках, были опубликованы в периодических изданиях тех времен.

Теперь, после углубленной проработки связанных с этим вопросом проблем, я имею положительные основания сомневаться в приложимости такта, по причине вытекающих противоречий, и вопрос о единице ритмического измерения в слове оставляю открытым, в построениях своих функций ориентируюсь на ударный слог конструэму и тему.

Дифференциалы единицы ритмической измерения

В состав ритмической единицы входят функции: Фундаментальная, Капитальные, Производные двух степеней и Вершинная.

Фундаментальная функция — функция Физиологическая.

Капитальные функции: Энергетическая, Эмоциональная, Логическая, Психическая и Психологическая.

К производным первой степени относятся функции: Кинетическая и Экспираторная с придаточной функцией — Паузой.

Производные функции второй степени делятся на звуковые и могущие быть беззвучными.

Обе категории эти состоят из простых и сложных.

К звуковым относятся:

1. Простые — А) Тональная.

2. Сложные — Б) Интонационная, В) Фонетическая и Г) Тембральная.

К могущим быть беззвучными относится Лексическая сложная функция.

Основным капиталом степенных функций, обуславливающим процентное накопление словесного слитка, являются: полость носоглотки и рта — губы, зубы, язык, гортань, горло, легкие, а также твердый, мягкий и грудной резонаторы.

Отмечающим психические колебания и производящим первый процент с упомянутого мертвого капитала сейсмографом, являются рефлектирующие связки и мышцы, приводящие его в состояние роста.

Первый процент — первый составной элемент слова — звук, со всеми составляющими его компонентами.

Затем: звуки; градация и квалификация их. Законы их сожительства в комплексе — сочетания.

Вязь звуков — слово.

Строй национального слова.

Вязь слов — речь.

Элементы единицы ритмической измерения

Язык есть следствие работы наших артикуляций. При произнесении данного звукового состава артикуляции наши стремятся производить звуки так, чтобы производство их было сопряжено с минимальной затратой производственных сил. Вследствие этого первенствующее положение в «инструментовке» Функционализма занимает закон приспособления друг к другу артикуляционных органов — максимального преодоления трений между ними, «закон аккомодации звуков».

Закон аккомодации влечет за собой основанную на нем «народную этимологию», в которой этот закон играет первенствующее значение.

Народная этимология, а с ней народные говоры, естественно аккомодирующие свои артикуляции для облегчения трудового процесса произнесения, — веками вложили в них свой трудовой, действенный ритм не метрономных механокачаний, а потребности; в народных артикуляциях и в построенном на них ритме, важную роль играют долгота, краткость, распев (формальная конструктивная функция (ин)тонаций), расцвечаемые, в связи с артикуляционным отражением психических рефлексов на разнообразные, воздействующие явления, — тембровой модуляцией (просительной, приказательной, любовной, повествовательной, негодующей, эпически-изобразительной — сказительной и пр.); поэтому — емкость смысла слов прямо пропорциональна богатству (емкости) материала и формы с их производными. Все эти условия влияют на высказывание (а, следовательно, и высказываемое), и входят элементами ритма, равняя психо-энергию ассоциаций по основному, аккомодативному принципу и разгружая ее конструктивным путем.

Алфавит

Понимание есть установление связи между людьми посредством условных обозначений.

Алфавит является системой ограниченного, условного обозначения, посредством которой, только лишь приблизительно и далеко не точно, можно исчерпать практическую потребность в звуках.

Ни одна из существующих в Мире «Аз»-«Бук» не в состоянии охватить весь запас имеющихся даже у рядового культурного человека, звуковых модуляций: все существующие Алфавиты, за весьма условным исключением самых сложнейших, восточных, это — очень грубое выделение звуков обыденной речи и достаточно механического сравнения двух любых «Аз»-«Бук», чтобы констатировать в одной из них наличие столь же необходимых в другой обозначений существующих звуков.

Право гражданства всех звуков, имеющихся в распоряжении Функционалиста, ведет прямо к реорганизации того, что называется «Алфавитом».

Дальнейшее преобразование «Аз»-«Буки» должно идти путем ее раздробления, причем дробления не только за счет обозначения частей разложенных звуков на составные звучания, но и выявления функций ритмической единицы соответствующими показателями краткостей и долгот, тембров, темпов, тонаций, интонаций и проч.; усложнения показателей «пауз» и их сочетаний; введения показателей разнохарактерных призывков; изобретения новых знаков для новых звучаний.

В связи с тем, что все обозначения Функционализма должны стремиться к пространственной сжатости и что система обозначений его ориентируется на воздействие как посредством слуха, так и путем зрения — должно быть использовано то же наличие типографских касс, что и в Конструктивизме, могущее, в известных условиях, образовать или выразить некоторую степень Поэтического состояния.

Влияющие на ритм звуки и призывки их, заставляют прибегнуть к более тонкому начертанию ритмических ходов (как новые звуки приводят к заимствованию или изобретению фонограмм), отсюда — введение Функционализмом знаков взятых из музыки или вновь устанавливаемых с этой целью.

Не все слышимые звуки можно схватить — записать; влияние этих призывков на ритм несомненно, и несомненна важность планового использования, а следовательно и возможный, хотя бы косвенный только, строжайший учет их.

Строчные «швы»

Если сложить пустые на стыках рельс промежутки, называемые «температурными швами», Великого Сибирского пути, то в сложности они дадут много сот верст; один такой промежуток равняется нескольким миллиметрам.

Если сложить те междустрочные промежутки, по которым скользит наше зрение при переносе с конца одной строки к началу другой — наискось — на протяжении, ну хоть «Романа», — то составятся цифры, которые, вероятно, могут поспорить с общим количеством верст «швов» Сибпути.

Температурные швы обусловлены материалом, из которого изготавливаются рельсы, но нет никаких оснований затрачивать лишнее время на то, что ничем не оправдываемо.

Если провести аналогию строчечных скольжений глаз наискось с промежутками на стыках рельс, то аналогия эта будет не в пользу существующих строчечных «швов»: рельса от рельсы отстоит ровно настолько, сколько необходимо для расширения материала рельс под влиянием смены температур, существующие же междустрочные «швы» наискось, есть исторически консервативное, противоконструктивное костенение, зависящее от неучета материала.

Функционализм предлагает, и, по мере технической осуществимости, вводит, переход от строки к строке не наискось, а по вертикали — так, чтобы одна строка читалась слева направо, а вторая наоборот — справа налево; этот минимум строчечных «швов» даст такую экономию «времени», о которой и не подозревают.

Разумеется — для этой цели нужны соответствующие изменения в наборном и словолитном деле — надо отливать шрифт, как для прямого набора, так и для набора обратного и необходима соответствующая школьная подготовка.

Отчасти на этом же основании, а главным образом потому, что противуестественно разрывать речевую единицу, в звуковом и смысловом отношении соответственно разградированную, на ряд носящих самостоятельную видимость «слов». Функционализм вводит слитное написание ритмических единиц с соответствующими дифференциальными показателями (смотрите мои функции и функциональные конструкции «Прави» и «Мены Всех»).

Как Конструктивист, так и Функционалист должны крепко-накрепко знать, что они: Архимед, Кирилл и Мефодий, Петр, Ньютон с Лейбницем, Федоров и Гуттенберг — одновременно и вместе.

Разница между конструктивизмом и функционализмом

Разница между Конструктивизмом и Функционализмом — не в названиях: Поэзия, т.е. образование в синтетический знак по конструктивному закону максимальной нагрузки потребности на единицу материала в минимальном пространстве при неразрывной, кратчайшей, исчерпывающей обозреваемости в значащем виде, возможна только в Конструктивизме; «поэзия же, т.е. попытки энергетического выражения в «виде» разно-«образных» фантазий того, что поддается только Конструктивному представлению — возможна, при особых условиях, исключительно в Функционализме, каковой является наибольшим и единственным из всех «видов» словесного выражения (как бы «образно» оно ни было) приближением к Конструктивному—Поэтическому образованию.

Конструктивизм (К а н) это — состояние в сжатой действительности.

Функционализм (Ф у н) — энергичное сжатие посредством приемов, ориентированных по основному закону Конструктивизма.

Разница между Кан-Фуном и прочими школами

Разница между Кан-Фуном и школами первых двух десятилетий двадцатого века такая же, какая, ну, скажем, между революционерами до-ленинцами и революционерами ленинцами, начиная с двадцатых годов нашего века.

Кан-Фун мог возникнуть, и возник, как после расплавления стойких, классических форм, так и после разрушительных представлений о революции. Кан-Фун — преобразователь стойкой классической формы в форму расплавленную и, вместе с тем, классически стойкую, ставит вопрос о диалектической монументальности. «Школы» двух первых десятилетий двадцатого века были только компостом для наших великолепных конструкций и функций, но стойкостью не обладали и не могли обладать, так как в боях революций, войн и волнений, невольными подготовителями которых были и они, в среде их окружавшей к стройности не было достаточных оснований.

Что же касается «классицизма», то Кан-Фун враждебен ему только в смысле преопределенности форм, но с соответствующим коррективом диалектической стойкости, Кан-Фун, больше чем все существовавшие и существующие защитники классицизма защищает его и по своему четкому мастерству являются классицизмом в корсете.

Стиль эпохи

«Понимать искусство маневра, при наличии твердого принципиального стержня и критерия, — это метод и ключ наших условий».

Констатируя извилистую трудность пути к четким целям Конструктивизм и его преддверие — Функционализм — сыны нашей эпохи, утверждают в Поэзии основной стиль ее — Д и п л о м а т и ч е с к и й : показать или сказать, оставив двери открытыми, чтобы в целевых интересах в любую дверь, на любом шагу можно выйти и из любой подойти к цели, это — жизнь сего дня.

Основные приемы

В связи с использованием слова для образования поэтического состояния путем приближения к основному Конструктивному требованию и дипломатическим характером нашей эпохи, Кан-Фун выдвигает два основных приема, на которых ткется поэтика этих школ; два основных приема Кан-Фуна: — А м ф и б о л и я и Э н а н т и о с е м и я .

Амфиболией называется такой стилистический оборот, посредством которого Поэтический знак делается многосмысленным или нейтральным.

Энантиосемией называется такой стилистический оборот, посредством которого Поэтический знак подвергается многим полярным, забронированным толкованиям.

«Свобода» нашего «содержания»

Величайшим достоянием наших школ является свобода их «содержания».

«Свобода» каждого человека заключается в доле превращения им в основной капитал своего «Я» — опыта, передаваемого наследственно будущим поколениям. Чтобы быть хоть отчасти «свободным» надо уметь повелевать непреложностью; в смысле «свободы» Кан-Фун это — умеющий делать законные выводы из железной логики наследственности и данных среды и материала и старающийся использовать их в плановых целях.

Кан-Фунная форма не предполагает определенного «содержания»: конструктивная форма может образовать, а функциональная — «выразить» и ошибочный вывод из окружающего, не теряя формальной природы.

Кажущаяся жесткость Конструктивизма заключается в объективной необходимости законов материала, становящегося в конструктивную форму, которая универсальна; конструктивно может быть оформлено всякое «содержание».

Не «колоссальное развитие техники и урбанизма» не «динамический характер эпохи», не «консолидация капитала» или «сознание общественного и индустриального значения» и прочее, влияющее на формовку сознания, но в деле Поэзии стоящее на втором плане, а явление Поэтического состояния, которое доступно каждому, сохраняющему или теряющему его в зависимости от характера знака, характер материала и принципы его организации, — вот та основа, на которой впервые в Поэзии с гранной четкостью строятся наши школы.

Мы знаем, что каждый человек идет к цели своими путями, зависящими, как от среды, в которой живет или жил он (изживание предрассудков), как от культурного наследия, которое он критически воспринимает, так и от определяющей его темперамент и прочие «психические» качества — индивидуальной наследственности — химии крови его, и, наконец, — от космических тепловых излучений — той центральной системы отопления нашего Земжилтоварищества, которую мы зовем Солнцем.

Кан-Фун прежде всего небывалая система подвижных «норм», основанных на пригодном материале, мировом законе устойчивости и текучей подкладке эпохи; так называемое «содержание» зависит и от «колоссального развития техники и урбанизма», и от «динамического характера эпохи», и от «консолидации капитала», и от «сознания общественного и индустриального значения», и от всех определяющих наше сознание окружающих нас условий и общественной, физической и прочих «сред», а также и от условий наследственности, а потому является, хотя, конечно, и обязательным, однако же, частным делом каждого, поэтому Кан-Фун, несмотря на свои небывало жесткие требования, впервые свободен по-настоящему, веротерпим, а потому и приемлем для всех Поэтических следопытов.

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ

Поэты наших дней щеголяют своей беспринципностью.

Мы знаем, что люди сами делают свою историю, но делают ее в данной среде, определяющей их собою на основе данных, фактических отношений. Наш путь освещается тысячелетним светом коммунистического сознания различнейших дисциплин; теперь, когда очередной этап исторического развития человечества предписал нам конкретную тяжесть действительного осуществления коммунизма, определяющий наше сознание жизненный долг обязал нас общей целью: каждый «волен» только в путях своего приближения к ней — в выборе тем, посредством которых уясняется каждому его путь. Поэтому наше «безразличие» равно тематической свободе, не отнюдь но тематической и целевой безответственности каждого. Свободным Кан-Фун может быть только в поисках целевых тем.

«Судьба»

С природой «свободы» связан вопрос о «судьбе»; Судьба, это наследственность + (среда физическая + среда «психическая») + воля, в функциональных взаимоотношениях.

Мир-«овоззрение»

Нападающая действительность и стремящееся утвердиться живое — есть единственный достоверный факт, с которым сталкивается человек.

Волевой, защищающийся, с зарядом действительной самостоятельности, он не может быть отчужденным от природных законов и стоять в позе; защищаясь вынужден он наступать: расчетливо, точно, хитро, чтобы, использовав претворенный в кровь опыт, бить, когда надо бить, — смертью.

Природа это не храм, но природа и не мастерская, или — не главным образом мастерская, природа — силы, стремящие в Высь. А Высь это — Мир — объект колонизации того интеграла коммунистических волей, который мечтается «Человечеством».

Чтобы атаковать Мировой оплот «вечности», при перевале через сознания студеный Урал, Конструктивисты должны быть людьми, способными выдержать давления небывалые. Чтобы стать Конструктивистом нужна направленная к охватному утверждению «злодейская» гибкость ума и «адская» воля к цели.

Есть одна заповедь земного хозяйства: «племенной петух должен быть энергичен, смел и иметь гордую осанку». Эту заповедь мы принимаем как лозунг.

И как имя Карфагенского Аннибала было символом борьбы с Римом, и как «большевик» сделался символом борьбы с старым миром, так и перед нашим именем затрепещет Вселенная. Мы — приговор разобщенности тел — племя мира. Мир есть объект колонизации Человечества, а Конструктивизм — космический империализм.



Никаких «вещей» в природе не существует; они, обусловленные бытовыми потребностями, есть практические порождения мозга — материал, организованный по закону Вселенной.

«Вечность» вещи зависит от абсолютно удачного разрешения конфликта между средой и материалом; но по причине его естественной вечности (вещности) абсолютной удачи быть не может и всякая вещь преходяща.

Наоборот: — план ее, форма, закон конструктивной устойчивости, по которому после гибели одной вещи могут быть сорганизованы бесчисленные количества ей подобных — непреходящ, вечен, один. Разружьте любую постройку и Конструктивист сделает их точные копии: сломайте весь мир и конструктивно организованный Мозг (плановый отсвет космоса), сознавший конструктивный закон, создаст небывалую красоту, пользу, устойчивость.

Если бы при постройке Вавилонской башни строители были Конструктивистами, — смешения языков не последовало и небо давно было бы в наших руках.

Однако, при одних только космических порядке и законосообразности все давно было бы съедены вшами, малярией, проказой, и только наш Мозг вносит в поток данного опытные, плановые поправки, делает так, что жизнь становится Жизнью. Он же

из безличных «порядка и законосообразности», внося свои противовшивые коррективы, создает — «открывает» — «гармонию вечности».

Природа дает нам законы, а мы используем их применительно к целям, как, скажем, целебный источник — бьет из природы, а мы употребляем его на пользу в зависимости от нужды в нем.

Вопрос вовсе не в том, — кто важнее, что раньше — первичней: природные яйца или человеческая курица, супить лбы по этим «вопросам» занятие праздное, хотя и очень занятное, а в гимнастическом смысле, как особый прием физкультуры, так даже и необходимое: обусловленное природой мышление, делает для своего применения законные выводы.

Наш Мозг осмысливает данную закономерность и использует ее в плановых целях, внося соответствующие, опытные коррективы. Не будь Конструктивизма, была бы сплошная, природная война всех против всех: только способный к сознательной организации Конструктивный Мозг уничтожит ее окончательно, иных существ нет.

Цель творчества

Всякий знак есть материал, организованный на основе реакций действительности, способами профессионального мастерства, тождественно потребности организатора.

Все реакции в неорганизованном виде — бесцельны; целевыми становятся они только в знаке.

Грозный вопрос о должном делает Поэта ответственным за поступки; поведение в жизни является сложной системой скачек с препятствиями. Процесс организации знака и есть ориентация в заинтересованном разнообразии.

Цель знака — образование данного состояния; знак есть корректив жизненных дел.

Отношение к различным «вопросам» и учреждениям

В связи с общими волевыми стремлениями Конструктивизма к стойкому утверждению в мире отношение Кан-Фуна ко всем главнейшим вопросам жизни определенное:

Из отношения к знаку Поэзии вытекает понятие о Кан-Фунной «душе»: наша «душа», это — продуманный синтез рефлексов, волящий свои действия в Мир.

Пытливая, волевая душа, из своих функций конструирует «дух»; «дух» есть конструкция функций души.

Этика и Мораль всецело зависят от чувства долга и требуют категорического уничтожения всего, что болтается на путях к цели: н е п о п а д а й с я — вот то, единственное предостережение, которое обращает к врагу своих школ снисходительный Конструктивист.

Нормы поведения имеют эпохальный характер. Устанавливаются они соответственно целям, но ориентируются на поступки, не допускающие разрушения.

Если к определению «Общества» привлечь теорию Дарвина, то все, что до сих пор звалось «Обществом», было ничем иным, как сбродом сукиных детей.

Пока «Общество» состоит из государственных конструируемых, наиболее приемлемой конструируемой будет такая, которая, объединяя вокруг центра, в целях защиты и нападения, соподчиненных членов своих, даст максимальную возможность развития всех их способностей.

Пока длится государственный период истории общество и государство — синонимы.

Войско есть яркий пример рубежа между функцией и конструкцией.

Отношение к войне вытекает из созидательных устоев Конструктивизма, оно — угрожающее.

Партия может быть или партией — войском, или «партией» — бандой... Отношение — ясно.

Отношение к классам двоякое: к восходящему — такое же, как и к войску. К нисходящему — смотря по наследству.

К политике — дипломатическое.

К дипломатии — функциональное.

К тактике — диалектическое.

К сильно волнующему современников так называемому «половому вопросу»... —

Творческие устои Кан-Фуна утверждают, что этот «вопрос» существует только и мозгах наследственных жертв психиатров и венерологов.

Человек новой, Конструктивной эпохи, считает его вреднейшим недоразумением; разрешение Кан-Фуном «полового «вопроса» —

ГЕРОИЧЕСКОЕ

Пою для тех, кого не смыло за борт.
Люблю детей; я нежен, очень добр;
у той, которую не стриг аборт
я попрошу детёнок целый табор.

И если Вы, пройдя Харибду бестий,
решитесь отдать сблюденный пестик
продумайте и хорошенько взвесьте
мой жесткий план — условие невесте:

Должна быть женщиной, а не апёнком, —
бадьями бёудер в хлёбью клёпку лить;
могучая, могущая в пелёнки
хоть двойнями, хоть тройнями палить...

А я клянусь: — с пули мёд собирая
Твоих неровностей толкучий яд
на них таким я жеребцом разыграю,
что ты родишь тринадцать жеребят.

К страсти, к любви — конструктивное — с максимальной нагрузкой на единицу.

Цель мира — жизнь. Ввиду того, что в жизненных целях женщина получила максимальную, но не равномерную с мужчиной нагрузку — формирование организмов, отношение к женщине заключается в компенсации ей жизненных благ, в оберегании, в предоставлении ей добровольно того разумного, чего она не в состоянии взять силой.

«Женщиной» в оскорбительном смысле зовется всякая, не хотящая создавать гулящая баба... — так относится Конструктивизм к разврату.

К проституции, как к болезням.

К браку — если не как к «половому вопросу» и к страсти — любви, то как к «браку».

Семья — стойкий исторический компонент. Как Кан-Фунная связь высоко развитых индивидуумов в Человеческом обществе — должна быть сохранена навсегда.

К болезням — лечебное.

К смерти: детей — с сожалением, как будущим взрослым. Взрослых — с досадой, потому что каждый человек — стройщик (производственник или производитель). Стариков — умных, талантливых — с временной необходимостью, глупых, бездарных — безразлично.

К Человеку: умному, талантливому или родящему — животрепещущее.

К друзьям и сочувствующим Кан-Фуна — беспредельная дружба, преданность и готовность на жертвы.

К врагам Кан-Фуна — уничтожающее.

В связи с тем, что качества личности отлагаются и организуются по схеме судьбы, Кан-Фун рекомендует бережное отношение к культурным родам.

Послесловие

Отличие Конструктивизма от всего того, что до сих пор называло себя «поэтическим», до мельчайших подробностей содержится в приведенном выше законе организации материала в Поэтический знак и в вытекающей из него перемене материала для конструкции этого знака.

Отличие Функционализма от всех прочих, существовавших и существующих «поэтических» «школ» заключается в изобретении дифференциального исчисления бесконечно малых элементов словесного выражения и в плановом, по Локсу Конструктивизма, интегрировании их, в пределах словесных возможностей, в синтетичес-

кий знак, путем разнообразных ходов, повадок и пр., строимых на соответствующих стилю эпохи приемах.

Это — по форме.

По существу Кан-Фун — школа, стоящая на железобетоне науки и техники, организацией конструкций и функций воспитывающая солидарность товарищескую и братскую спайку, которая силой единства должна завершить задачу истории.

Будущий историк рассечет карбункул «Поэзии» наших лет не вертикальным, а горизонтальным сечением, вернее — вертикально-горизонтальным — крест-на-крест — сечением кесаревым. Тогда наверху он увидит отчаянное сопротивление банд разнообразнейших реставраторов и прилипал — представителям пролетарской идеологии.

А внизу, при «идеализме» верхнего этажа будто все «вокруг него вертится» и «на Шипке — спокойно», в тягчайших условиях небывалой «богеми» он увидит борьбу с гробовщиками Поэзии и с кучей крысиной эстетики за тот радостный свет, который уже полыхает зарницами новой, небывалой эпохи Поэзии.

Все, что сказано здесь, конечно не край. Мы первые — задиралы; идут за нами Поэты: отточенный клинок диалектики и мастерское наследство помогут им завершить наше — их — дело, — я слышу ступы их толп.

То, что делаем мы — первый шаг к насыщению всей полноты жизни искусством, пресыщенным жизнью, шаг к синтезу материалов, в котором все одновременно и слито и как будто бы разделено.

Пред вещим челом Кашеева точка вещей, и нашим, добравшимся к ней, потомкам, придется сломать этот косный конец — освободиться от власти вещей, чтобы самим неподвластно ими владеть.

Высокое вблизи не увидишь в полном объеме.

Со временем те, кто мешает нам и скептически смотрит на то, что говорим и делаем мы, Кан-Фуны, поймут и оценят нас: нужна жестоко-смертельная, опирающаяся на вечный закон космоса, воля, чтобы уничтожить ту, порожденную историей свистопляску, которая чуть было не дискредитировала Поэзию в глазах человечества, чуть было не погубила ее.

Может быть мы еще несовершенны: «когда минет злоба дня и настанет будущее, тогда будущий художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса»; этот художник, если у него будет досуг и охота, заглянет в историю (чего я ему от души не советую делать) и, увидя «определявшую наше сознание...» удивится: — как это мы, в свистопляске измен и ненавистей, прозрели его озаряющий свет, и, вылушив из наших конструкций и функций все надобившееся нам, «временное», констатирует, что предки жили жестоко — враждебно — хитро, и выбросив ненужную ветошь жестокости, сплетет из наших форм радостные хороводы венков и украсит ими лоб вечного мира, потому что Конструктивизм красив. Конструктивизм вечен, как вечно красив Мир, которым он овладел навсегда.

ИЛЬЯ (КАРЛ)
ЛЬВОВИЧ
СЕЛЬВИНСКИЙ 1899 — 1968



ЧИТАТЕЛЬ СТИХА

Розоватеньким, желтеньким, сереньким
критикам, а также критикам
переливчатого цвета шанжан.

Муза! Как ни грусти, ни сетуй,
А вывод мой, к сожаленью, таков:
Среди миллионов читающих газету,
Девять десятых не читает стихов.

Иного к поэтам влечет их полемика,
Однако с затишьем и этот стихал...
Но есть

одно

лихое

племя,

Живущее на побережье стиха.

Это уже не просто читатель,
Не первый встречный и не любой.
Он не стучит по рифмам, как дятел,
Не бродит в образах, как слепой,

Не ждет воспитанья от каждой точки,
Не умиляется от пустяка —
Совсем по-иному подходит к строчке
Читатель стиха.

Он видит звуки,

слышит краски,

Чувствует пафос, юмор, игру.

И свои пузырьки

литературные карасики

Ему не всучат за жемчужью икру;

Ему не внушить, рассказавши про заек,

Что это львы,

да Толстые притом!

(Кстати сказать, вдохновенный прозаик
В его глазах — поэтический том.)

Иной читает только в дороге,
Пейзаж пропускает, ищет любовь,
По вкусу ему и Бальмонт и Доронин,
А больше беф-строганов или плов.

А наш, овеянный нашими снами,
Сам горит, как летящий болид,
А наш, как родственник, дышит с нами
И знает, что у кого болит...

Иной читатель — прочел и двигай,
Давай другого, а первый катись!
А наш, как с девушкой, дружит с книгой...
Читатель стиха — артист.

Он еще смутен, этот читатель,
Он еще назревает, как бой,
Его меж нулей не учли в Госиздате,
Но он
управляет
нашей судьбой!

Как часто бездушные критикокочки
Душат стих, как чума котят,
И под завесой густой дымагогии
В глобус Землю втиснуть хотят;

Сколько раз, отброшен на мель,
Рычишь:
— Надоело! К черту! Согнули! —
И, как малиновую карамель,
Со вкусом глотнул бы кислую пулю...

И вдруг получишь огрызок листка
Откуда-нибудь из-за бухты Посьета:
Это великий читатель стиха
Почувствовал боль своего поэта,

И снова, зажавши хохот в зубах,
Живешь, как будто полмира выиграл!
И снова идешь
среди воя собак
Своей. Привычной. Поступью. Тигра.
1932

ПОЭЗИЯ

Поэзия! Не шутки ради
Над рифмой бьешься взаперти,
Как это делают в шараде,
Чтоб только время провести.

Поэзия! Не ради славы,
Чью верность трудно уберечь,
Ты утверждаешь величаво
Свою взволнованную речь.

Зачем же нужно так и этак
В строке переставлять слова?
Ведь не затем, чтоб напоследок
Чуть-чуть кружилась голова?

Нет! Горизонты не такие
В глубинах слова я постиг:

Свободы грозная стихия
Из муки выплеснула стих!

Вот почему он жил в народе.
И он вовеки не умрет
До той поры, пока в природе
Людской не прекратится род.

Бывают строфы из жемчужин,
Но их недолго мы храним:
Тогда лишь стих народу нужен,
Когда и дышит вместе с ним!

Он шел с толпой на баррикады.
Его ссылали, как борца.
Он звал рабочие бригады
На штурмы Зимнего дворца.

И вновь над ним шумят знамена —
И, вырастая под огнем,
Он окликает поименно
Бойцов, тоскующих о нем.

Поэзия! Ты — служба крови!
Так перелей себя в других
Во имя жизни и здоровья
Твоих сограждан дорогих.

Пускай им грезится победа
В пылу труда, в дыму войны.
И ходит
в жилах
мощь
поэта,

Неся дыхание волны.
Действующая армия
1941

* * *

Поэт, изучай свое ремесло,
Иначе словам неудобно до хруста,
Иначе само вдохновенье — на слом!
Без техники
нет искусства.

Случайности не пускай на порог,
В честности
каждого слова
уверься!

Единственный
возможный в поэзии порок —
Это порок сердца.
1959

ГУНО — ЛИСТ

Кино — искусство массовое.
Оно ничего не требует.
Обзаведись у кассы
Билетом на синий трепет*

* Синий трепет — голубой луч проекционного киноаппарата.

И, светом этим окрашенный,
Стул

обретя

во владенье,

Как под замочной скважиной,
Смотри себе сновиденье.

Вот ты смеешься и плачешь.
Уходишь довольный. Но —
Ты здесь ничего не значишь:
Кино есть кино.

Герой от тебя независим.
Грэт это Грэт — и всё.
Житейский твой реализм
Поправки не внесет.

Иное дело — поэзия.
Стихи — это, в сущности, ноты.
Тоска на них песню повесила,
Где паузы и длинноты,
Но ты их читаешь по-своему,
Варьируя в ритме и темпе,
С певучестями или воями
В своем прогоняя тембре.
Ты здесь почти композитор.

Но этого мало: ты
Средь авторских палитр
Несешь и свои мечты:
Вот перед нами герой.
Возьми хотя бы Грэт.
Автор тонкой игрой
Подсветил

этот женский портрет;

В огоньках блистает рука,
Горностаи стан охватили,
Она белокура, как...
Соседка твоя по квартире.
И хоть эта соседка, Настя,
Опустилась в жите-бытье,
Но большего

нет

счастья

Представлять

вместо Грэт —

ее,

Курносую (Грэт — антична),
Коренастую (Грэт — легка),
Упитанную на «отлично»
Белой свежестью

молока.

Волнительную так, что
Любой замшелый старик,
Лешак, повторяю, каждый,
Глядишь, бородищу остриг.

И, образом Насти согрет,
Ты полон *своею* правдой,

Это — *твоя* Грэт,
Которой не знал

автор.

Шепча поэмы в бессоннице,
Ты сам хрустально лучист;
Это как Бах — Бузони
Или Гуно — Лист!

Но если чихать на Гуно,
А стих тебя жмет,

как ботинок, —

Вот тебе, милый, полтинник,
Ступай, дорогой, в кино.

1962

ФИЗИКИ И ЛИРИКИ

Да, брат, физики в почете,
Им теперь и черт не брат:
Будто демоны в полете
О Венре говорят,

Но Венера, дура-баба,
Их не жалует. Ничуть.
Поглядишь — поэтик слабый
С нею скрещивает путь.

Вот несется астрофизик
На свиданье под часы.
Треплет ветер, дождик высек,
«Петухов» дают басы,

Но глядит, глядит, глядит он
На заветное окно...
А Венера с троглодитом
Уж давно сидит в кино.

Вывод:

Электронем опаленный,
Открывает физик Новь.
Рвется к лире Аполлона
Старомодная любовь.

1962

Плохие поэты обычно фальшивы,
Ибо работают ради наживы.

Хорошие — искренни. Но они
Правдивы лишь в том, что сказали.
И только.
Здесь правды отпущено ровно вот столько.
Но о своем глубинном — ни-ни.

Когда же является истинный гений,
С души он срывает заветный покров,
Он весь перед миром

в огнях откровений,

Как хлынувшая из аорты кровь.

1963

PERPETUUM MOBILE

Новаторство всегда безвкусно,
А безупречны эпигоны:
Для этих гавриков искусство —
Всегда каноны да иконы.

Новаторы же разрушают
Все окольцованные дали:
Они проблему дня решают,
Им некогда ласкать детали.

Отсюда стружки да осадки,
Но пролетит пора дискуссий,
И станут даже недостатки
Эстетикою в новом вкусе.

И после лозунгов бесстрашных
Уже внучата-эпигоны
Возводят в новые иконы
Лихих новаторов вчерашних.

1963

ЗАВЕЩАНИЕ

Годы, годы... Я не протестую...
Мне о боге думать бы пора....
Но придется в суету пустую
Двинуть пламень моего пера.
Завещаю вам, мои потомки;
Критики пускай меня честят
Но литературные подонки,
Лезущие в мой интимный сад,
Эти пусть не смеют осквернять
Хищным нюхом линий моей жизни:
Он, мол, в детстве путал «е» и «ять»,
Он читал не Джинса, а о Джинсе,
Воспевая фронтовой пейзаж,
Побывал, однако же... в Ташкенте*,
А стишата за него писал Монастырский
служка Иннокентий.

Впрочем, пусть.
Монахи пессимизма
Пусть докажут, что пустой я миф.
Но когда, скуфейки заломив,
Перелистывают наши письма,

Щупают родные имена,
Третьим лишним примостятся в спальне
О потомок, близкий или дальний,
Встань тогда горою за меня.

Каждый человек имеет право
На туманный уголок души.
Но поэт... Лихие легаша
Рыщут в нем налево и направо,
Вычисляют, сколько пил вина,
Сколько съел в трапториях сосисок,
Составляют донжуанский список —
Для чего? Зачем? Его ль вина,
Что во имя подвига поэта
Нужно человеку испытать
Все на свете, даже дно при этом,
Чтобы обрести святую статью.

Мы хотим сознание народа
Солнечным сиянием оплесть,
Так не смей, жандармская порода,
В наши гнезда с обысками лезть!
Ненавижу тебя за всех,
Будь то Байрон,
Пушкин,
Маяковский,
Всех, кого облаивают моськи
За любой всечеловечий грех.
Да и грех ли это? Кто из нас
В жизни пил один лишь квас?

Я предвижу своего громилу.
Вот стоит он. Вот он ждет, когда
Наконец и я, сойдя в могилу,
В мире успокоюсь навсегда.
Как он станет смаковать бумажки,
Сплетни да слушки о том, что я
Той же, как и он, бубенной бражки,
Что не та мне дадена статья...

О потомок! Среди дней превратных
Что бы ты, родной, ни услышал,
Не забудь, что был я вечный ратник
Рыцарского Ордена Стиха.

1964

* В 1943 г. путь из Москвы на Северо-Кавказский фронт шел через Ташкент — Бухару — Красноводск — Баку — Армавир.

МОЯ ПОЭТИКА

Введение

Стихи нужны всем. В ранней юности наступает пора, когда человек с исключительной остротой ощущает прелесть мира. Зори и березки, звезды и море, наконец, первые проблески любви вызывают в нем могучую жажду выразить всю эту красоту жизни в высоких, патетических словах. Жажда эта становится песней. В юности все люди — поэты.

Но есть в поэзии и другая грань: это ее поэтика, то есть форма, которая отличает ее от прозы. Все люди — поэты, если говорить философски, однако в тесном смысле слова поэт — это человек, владеющий стихом. Философ Декарт полагал, что знание поэтики для истинного поэта необязательно. Это мнение разделили бы некоторые студенты Литературного института. «Те, которые одарены наиболее замечательной фантазией и умеют выражаться красочно и нежно, — писал Декарт, — являются лучшими поэтами, хотя бы искусство поэзии было им незнакомо». В устах человека, мечтавшего о том, чтобы образное мышление человечества сменилось мышлением математическим, такая «защита» поэзии едва ли может считаться авторитетной. Если опираться на великие имена прошлого, то было бы правильнее вслушаться в слова Моцарта, этого бога музыки, вдохновение которого все недоучки любят противопоставлять трудолюбию Сальери. Моцарт говорит, что дилетантов следует бранить, ибо у них встречается одно из двух: либо нет своих идей, и тогда они пользуются чужими, либо если есть свои идеи, то они не умеют с ними справиться. Справиться с идеями в поэзии — это значит свободно владеть культурой стиха.

Стих обладает богатейшей историей технических приемов. В этом он напоминает шахматы. Можно, конечно, сесть за доску, абсолютно не зная теории, и командовать пешками, слонами, турами. Но даже самый гениальный комбинатор будет в этом случае пытаться изобрести то, что давным-давно изобретено другими. Есть ли в этом смысл? Да и возможно ли в наше время стать мастером или гроссмейстером, не имея представления о дебютах и эндшпилях?

Но проблема поэтики еще сложнее. Стихи не шахматы. Их технология не просто сумма приемов. Восхищаясь поэзией итальянской классики, мы глубоко воспринимаем бессмертные образы Беатриче и Лауры, но для нас далеко не безразличны исполненные величавости терцины Данте и пластические сонеты Петрарки, в которых эти образы воплощены. Своеобразие искусства заключается в том, что форма его не просто выражение мысли: если мысль выражена в деревянных словах, то, как бы ясна и точна она ни была, поэзией она не станет, ибо не затронет сердца. Идея для своего рождения в искусстве требует не формулировки, а образа, то есть такой формы, которая несла бы в себе мысль, облеченную в чувство. Вне чувства нет поэзии. Чувство — это именно то, что поэт хочет передать читателю из души в душу. Березка, описанная, допустим, без *ощущения* трогательного ее девичества, будет обыкновенным сочетанием ствола, ветвей и листьев — явлением ботаники, а не живописи; точно так же описание битвы под Бородином без передачи *чувства* эпохальности этой битвы будет простой информацией о великом сражении и может быть отнесено к анналам 1812 года, но никак не к искусству слова.

Существует два рода читателей. Одни воспринимают только то, о чем стихотворение «информирует», и читают стихи, как газету; другие впитывают мысль сквозь настроение, настроение же целиком зависит от формы, в которой оно раскрылось.

Понимать искусство — значит воспринимать его не только в «информации», но и во всей живой прелесть его природы. Не это ли имел в виду Карл Маркс, говоря, что наслаждение искусством доступно только художественно образованному человеку?

Технология стиха входит в систему художественного образования. Стихотворная техника знает уровень, за которым начинается искусство высшего пилотажа: оно почти не поддается изложению и переходит от учителя к ученику не в словах, а как бы всей атмосферой творчества. Но есть в этой технике и азбука. Об этой азбуке я и собираюсь рассказать читателю на основе собственной, более чем сорокалетней работы

над стихом. У каждого мастера с течением времени откristаллизуется свое особое отношение к поэзии в целом и к любой ее отрасли в частности. Отношение это не может не быть субъективным, ибо исходит из личного творческого опыта. В этом недостаток, но в этом же и достоинство всякого теоретического труда, написанного не теоретиком, а поэтом, живописцем или композитором. Субъективность эта тем более неизбежна, что поэтика — наука далеко не точная, а может быть, и вовсе не наука. Ничего общеобязательного в поэзии нет, ибо, как только вы заявите, что стих должен быть таким, а не этаким, непременно явится новатор, который шагами командора пройдет по вашим учебникам и создаст шедевры, построенные вопреки всем вашим правилам. И тем не менее, как все в человеческой культуре, новое в искусстве исходит из опыта прошлых поколений, и этот опыт надо знать даже при самой субъективной оценке того для другого поэта. Шаги командора — не мистика, а живая жизнь и знамение эпохи. Невежда не бывает новатором: он пишет «по-новому» не потому, что отвергает старое, а потому, что... не знает его. При первом же затруднении, в котором старое могло бы выручить незадачливого автора, он опускает руки и не видит выхода.

Поэт, изучай свое ремесло,
Иначе словам неудобно до хруста,
Иначе — все вдохновенье на слом!
Без техники нет искусства.
Случайности не пускай на порог,
В честности каждого слова уверься.
Единственный

возможный

в поэзии

порок —

Это порок сердца.

О просодиях

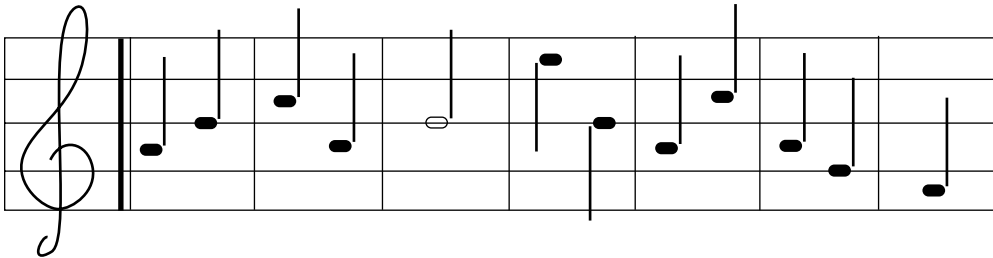
В обыденной речи, как золотая жила, заложена певучесть. В деревнях Северного края женщины не говорят, а почти поют. Когда олончанка говорит: «Хозяв нетум?» — она этим утверждает, а не задает вопроса. Такая певучесть, связанная с высотой тона, принадлежит музыке. Поэзия имеет дело с другой певучестью: это сочетание ударяемых слогов с неударяемыми. В искусстве стиха певучесть второго рода входит в систему, которая подчиняется тем или другим строго определенным нормам. Такую систему называют просодией. История русской поэзии знает ряд просодий. Но прежде чем изложить особенность некоторых из них, нужно сказать несколько слов о генеральных тенденциях в развитии поэтического ритма нашей литературы. Наблюдая жизнь русского стиха, легко убедиться, что в нем заложены как бы две стихии: стихия, подчиняющаяся законам музыкального ритма, и стихия, выраженная в правилах четкого чередования стоп. Вначале на Руси господствовала первая стихия (былины), потом ее сменила вторая (классика), затем первая стихия снова хлынула в поэзию (пауэрик, ударник, тактовик). Борьба между этими стихиями длилась с переменным успехом свыше двух столетий. Она не закончилась и в годы революции. Однако жизнь заставила обе стихии существовать бок о бок, и в наши дни, точно Арагва и Кура, они несутся не сливаясь, но рядом в общем русле советской литературы.

1. Стих народный

Русский народный стих родился в музыке. Вне сопровождения на гуслях он был невыносим. Отсюда особенность его природы, которая сказала и тогда, когда он вышел из-под инструментальной палубы, прошел сквозь струны и шагнул в большую литературу. Процесс этот начался с того момента, как русские фольклористы стали записывать былины из уст сказителей. Дело это было не простое: А. Григорьев прямо признается, что «метр стиха русской песни непонятен без пения»¹. Вслед за ним многие ценители народной поэзии — и прежде всего, конечно, былины — приходили к выводу, будто слово, вынутое из песни, задыхается, как рыба, вытащенная на берег. Однако с течением времени стало ясно, что слово это прекрасно освоилось с литературной

атмосферой и сменило жабры на легкие. Выйдя из музыки в поэзию, былина, как явление стиха, приобрела черты, которые были ей несвойственны в пении.

Возьмем строку, напеваемую под аккомпанемент гуслей:



По зе - ле - ным, зе - е - ле - ным, зе - ле - ным лу - гам...

В этой музыкальной фразе ведущей силой является мелодия — она командует словом «зеленый», то подымая его вверх по голосу, то опуская вниз. Трижды повторенное, слово это не изменило своего ударения, хотя в каждом случае приобретает свой особый акцент. Вынем, однако, из этой музыкальной фразы фразу литературную. Теперь она будет звучать так:

По зеленым, зеленым, зеленым лугам...

Перед нами абсолютно правильный размер — четырехстопный анапест. Но былина, привыкшая к богатству акцентов, которым одаряла ее музыка, не терпит доуки правильных размеров, и сказители, диктуя эту строку фольклористам, произносили ее следующим образом:

По зелЕным, зЕленым, зеленЫм лугам...

Эта строка отличается как от той, которую мы слышали в музыкальном сопровождении, так и от той, что записана в виде простого литературного текста. Народные поэты не могли принять слово без его песенного ореола, отраженного хотя бы в ритме, и, лишившись мелодии, стали работать на беглости ударений. Эта поэтическая вольность, как и многие другие (о которых ниже), со временем придала былинному стиху очарование и прелесть неповторимой самобытности, создавшей свой национальный колорит. Положенный снова на гусли, стих этот кажется сейчас уже обедненным, как если бы с него смыли краски. В самом деле — нужно ли какое-либо музыкальное сопровождение ну хотя бы к таким стихам:

Что везут-везут ли мово ладушка,
 Что берут-берут да во солдатушки,
 Что стригут-стригут да во некрутчину,
 Отрывают от крестьянской его жирушки,
 От несчастной его семеюшки.

Разве не бьется в этом маленьком отрывке своя песенная струя, поэтичность которой не нуждается в бряцании струн и дополнительной вибрации голосовых связок?

Однако фольклористы долго не понимали структуры былинного ритма: он не укладывался в классические ямбы, хорей, дактили, к которым ученые настолько привыкли, что вне их не видели поэзии. Подобно генералу Пфулю из «Войны и мира», не считавшему войну войной, если она велась «не по правилам», фольклористы не считали стих стихом, если он не подчинялся равнотактности. Так, например, В. Жирмунский определяет природу народного стиха следующим образом: «...постоянным в стихе является только число ударений, число неударяемых является величиной переменной. В этом смысле мы вправе определить народный стих как музыкально-тонический»². Автор подошел к решению былинной просодии гораздо ближе, чем Григорьев. Но и он до конца не раскрыл ее тайны. Что за птица «музыкально-тонический» стих? Тонический — значит свободный от равнотактности. Тоническим можно считать и русский раешник и французский *vers libre*. Ну, а музыкальный? В чем принцип музыкальности этого неравнотактного стиха? Проф. Жирмунский видит его в равном ко-

личестве ударений на строчке. Это и верно и неверно. Сопоставим любой былинный лад со строфой, допустим, Маяковского, которая также характеризуется одинаковым числом ударений в строке.

В. Маяковский:

Не нам
 со зверьими сплетнями знаться.
И сердце
 и тощий бумажник свой
Откроем
 во имя
 жизни без наций —
грядущей жизни
 без нищих
 и войн!

Е. Суриков (сказитель):

Тут Владимир стольне-киевский,
По терему он побегивает,
Куньей шубонькой окрывается:
— Охти мне, ребята, на беду попал!
Охти мне, ребята, на великую!

У Маяковского четыре удара в строчке самым исчерпывающим образом определяют размер, что же до неударяемых слогов, то они почти ступеньками. У Сурикова же три удара далеко не так резко бьют по нашему слуху. Иногда они приходится по два на одно слово («куньей шУбонькОй окрывается»), а неударяемые не только не желают сойти на нет, но, напротив, живут богатой жизнью. Так, например, строка:

— Охти мне, ребята, на беду попал!

благодаря игре неударяемых звучит далеко не так, как:

Тут Владимир стольне-киевский.

Здесь вступает в силу понятие темпа. Следовательно, не одно количество ударений сообщает былинному стиху в литературе его певучесть, а тот особый мир неударяемых слогов, который и нуждается в исследовании литературоведов. Отсутствие смелости у наших поэтов и фольклористов — такова одна из причин, почему к проблеме былинного ритма до сих пор не найден ключ.

Была и другая, более сложная, причина, вследствие которой былинный стих долгое время не мог быть понят как закономерная и строгая в своей закономерности ритмическая система. В пятидесятых годах прошлого века собиратель народных песен П.Н. Рыбников записал в Олонецком крае множество былин, открыв для русского общества таких замечательных певцов, как Т.Г. Рябинин. Спустя десять лет другой собиратель песен, А.Ф. Гильфердинг, совершил поездку по следам Рыбникова и записал те же былины со слов тех же сказителей. Что же выяснилось при сличении вариантов? Оказывается, Рыбников, записывая текст, опускал частицы и приставки, носившие вспомогательный характер, — все эти «и», «ле», «ли», «ко», «а», «то», «да», «ка-ва» и другие: они казались ему излишними, а главное — антихудожественными. Кроме того, он не признавал растяжений и вместо «богатырской» писал «богатырской», вместо «славных» — «славных» и так далее. В итоге размер былины искажался, и изучать его было невозможно. А.Ф. Гильфердинг, напротив, счел необходимым восстановить все эти пропущенные «частицы наполнения» (Востоков), но впал в другую крайность: с немецкой аккуратностью он записывал не только эти «частицы», *конститутивно свойственные ритму*, но и все те отсебятинки, вплоть до совершенно откровенной прозы, которые шли уже от самого сказителя, когда он ошибался. Если бы по следам Гильфердинга двинулся не ученый, а поэт, он легко обнаружил бы обмолвки сказителя и внес в тексты необходимые исправления.

В 1925 году в деревне под Весьегонском, Тверской губернии, довелось мне слушать гусяря. Гусярь пел плохо, ритма не чуял, фальшивил через пять-шесть строк на седьмую. Для того чтобы проверить его музыкальный слух, я предложил ему прочитать на голос стихотворение Пушкина «К Керн». Я был поражен, услышав такое исполнение:

Я помню, значит, чудной мгновенье:
 Передо мной явилась ты, значит,
 Как мимолетное, значит, виденье,
 Как, значит, гений чистой, значит, красоты.

Самым удивительным здесь было то, что сказитель абсолютно не слышал этого своего «значит» и был восхищен стройностью и ритмической красотой отрывка. Очень возможно, что некоторые сказители не слышали и дополнительных вставок в ритмическую ткань былины. В довершение всего люди, привыкшие петь былины, чувствовали себя очень неуверенно, когда фольклористы предлагали им тот же текст как бы декламировать. Сам же Гильфердинг в «Онежских былинах» сокрушается о том, что между ритмом былины в пении и ритмом ее в словесном изложении — глубокая разница. Эта «разница» потребовала от фольклориста творческого вмешательства в строй былинного стиха, а так как фольклористы не были поэтами, то ошибок, надо полагать, наделали немало. Однако никому не приходило в голову «проверять» Гильфердинга, который «проверил» Рыбникова. Тексты Гильфердинга стали считаться непогрешимыми и абсолютно научными. Жертвой этого убеждения стали поэты, для которых поэзия родного народа превратилась в нечто глубоко таинственное. Так, например, граф Бутурлин писал:

Я родился на родине сонета,
 А не на родине таинственных былин.

Не сумел разобраться в стихии былинного распева даже такой тонкий теоретик, как поэт Валерий Брюсов. В своей «Науке о стихе» он пишет, что былинное стихосложение основано на количестве образов, вообще значимых выражений в стихе. С поразительной для такого мастера глухотой он называет просодию былины, да и всего народного стиха «смысловым стихосложением».

Но в чем же закон певучести былины, освобожденной от гуслей? На этот вопрос мы постараемся ответить позднее, когда подойдем к просодиям советской эпохи.

2. Классический стих

На смену народному стиху в русской поэзии возникла просодия, которая стала опираться на определенное количество слогов. До революции просодия эта неправильно называлась «тонической». После революции неправильное название было заменено другим неправильным: стих стал называться «силлабо-тоническим», что напоминает выражение — «жареный лед»: силлабика требует строго определенного количества слогов, тоника же, напротив, решительно отрицает этот принцип. Ввиду того что с указанной просодией связана вся история классического периода русской поэзии, условимся и стих называть *классическим*. Напомним читателю его энциклопедию.

С т о п о й в поэтике классического стиха называется ударный слог со всеми относящимися к нему безударными, независимо от того, находятся ли эти безударные впереди или позади ударного слога. Например: «женА», «жЕнка», «жЕнщина», «жениТЬба», «женишОк». Пять слов с разными ударениями и различным окружением безударных. Но в зависимости от того, сколько слогов содержится в слове и где именно находится ударение, мы различаем и пять видов стоп:

1. Хорей — двухсложная стопа с ударением на первом слоге: «жЕнка».
2. Ямб — двухсложная стопа с ударением на последнем слоге: «же-нА».
3. Дактиль — трехсложная стопа с ударением на первом слоге: «жЕн-щи-на».
4. Амфибрахий — трехсложная стопа с ударением на среднем слоге: «же-ниТЬ-ба».
5. Анапест — трехсложная стопа с ударением на последнем слоге: «же-ни-шОк».

В зависимости от количества стоп в строке мы различаем одностопный ямб (или хорей, дактиль, амфибрахий, анапест), двухстопный, трехстопный, четырехстопный и так далее.

Вот пример одностопного ямба:

Весна
 Идет,
 Она
 Поет,

Журчит,
Жужжит,
Кружит,
Влечет.

Вот ямб двухстопный:

Весна идет.
Она поет,
Журчит, жужжит —
Кружит, влечет.

Ямб трехстопный:

Весна идет. Она
Поет, журчит, жужжит,
Кружит и вдаль влечет.

Ямб четырехстопный:

Весна идет. Она поет,
Журчит, жужжит, кружит, влечет!

Пятистопный ямб:

Весна идет. Она поет, журчит,
Жужжит, кружит, зовет... Весна идет.

И так далее. Кстати, не могу не остановить вашего внимания, читатель, на том, что различие в размерах, несмотря на общность темы и слов, варьируя звучание стиха, придает ему каждый раз новые интонации и видоизменяет самое настроение строфы. Это видно даже на школьном примере, тем большее значение приобретает размер в большой поэзии.

Мы говорили до сих пор о ямбе. Но по тому же принципу строятся хорей, дактили, амфибрахии, анапесты. Примеры найдёте сами.

Для того чтобы четко выявить породу стопы, необходимо стихи скандировать, то есть искусственно выделять голосом все сильные ритмические ударения, которые, подобно скелету, держат на себе мышечную ткань строки. Возьмем стихи Пушкина:

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной.

Если эти строки скандировать, то получится такой рисунок размера:

Не пОй, красАвицА, при мнЕ
Ты пЕсен ГрУзии пЕчАльной.

Убедившись в том, что перед нами двухсложные стопы с ударением на втором слоге, мы понимаем, что стихотворение написано ямбом, а сосчитав количество стоп (четыре на строку), видим, что это ямбы четырехстопные.

При скандировании читатель, очевидно, заметит, что в конце строки нередко остаются «хвостики», которые не укладываются в стопу. С этими «хвостиками» считаться не нужно. Дело в том, что концы строк, называемые клаузулами, представляют собой свободные слоги, разнообразящие строку независимо от того, из какого рода стоп она состоит. Клаузулы различаются следующим образом:

«мужские», если ударение падает на последний слог:

Что ты спишь, мужичОк,

«женские», если ударение падает на предпоследний:

Не то, что мните вы, прирОда,

«дактилические», если на третий от конца:

Ох, ты, гой еси, добрый мОлодец.

«гипердактилические», если дальше дактилических:

А бумажки-то все нОвенькие,

или:

Змеи вздрагивающие, змеи взвИзгивающие.

Клаузулы, повторяю, разнообразят строку, не нарушая ее ритмической природы. Вот четырехстопный ямб с мужской клаузулой:

Я мало жил и жил в плену.

Вот тот же четырехстопный ямб, но с женской клаузулой:

О чем, прозаик, ты хлопчешь?

Четырехстопный ямб с клаузулой дактилической:

Стоит березанька унылая.

При записи метрического рисунка — клаузулы в счет не идут. Но как же ведется запись размера?

Ударный слог принято обозначать черточкой: —, неударяемый — скобкой: ∪. Таким образом, ямб будет выглядеть так: ∪ —; хорей имеет начертание, обратное ямбу: — ∪ дактиль: — ∪ ∪; амфибрахий: ∪ — ∪; анапест: ∪ ∪ —. Если нужно обозначить раздел между стопами, употребляют знак: |. Вот как записывается, например, строка четырехстопного ямба с дактилической клаузулой:

∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ ∪
Сто - ит бере - занька уны - лая

Всю эту несложную энциклопедию необходимо твердо помнить, ибо с ней придется иметь дело во всех случаях анализа классического стиха.

Итак, мы рассмотрели костяк ритмической системы классиков, запомнили пять его размеров, научились скандировать стих. Иначе говоря, мы освоили то, что называется метром классического стиха: *принцип правильного стопосложения*. Однако искусство классиков гораздо сложнее и тоньше, чем может показаться при изучении их метрики. Если бы стихи Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Блока только и укладывались в метрическую клетку, они были бы немногим менее топорны, чем стихи силлабистов. Поэт Андрей Белый в книге «Символизм», поэт Валерий Брюсов в книге «Наука о стихе» открыли тайну русского метра, которую глубоко чувствовали их предшественники еще в XVIII веке, но не вскрыли теоретически. Оказывается, вся та метрическая система с хорейми, ямбами, дактилями, амфибрахиями и анапестами, о которой говорилось выше, — система чрезвычайно условная и пригодна только для школьного усвоения русской поэтической мелодики. На самом деле под той или другой формой метра, как вода подо льдом, протекает, не разрушая этих форм, глубокая струя иной музыкальности. Сравните между собой две строки с точки зрения метра. Первая —

Навис покров угрюмой ночи —

представляет собой точно такой же четырехстопный ямб, как и вторая —

Испепеляющие годы.

Но надо потерять всякие признаки музыкального слуха, чтобы не почувствовать глубокой разницы в певучести между этими строками. Вслушайтесь в них — и вы обнаружите, что в первом случае у четырехстопного ямба четыре ударения, а во втором — два. В повести «Записки поэта», где начинающий стихотворец Евгений Ней попадает в «Кабачок Желтой Совы», он слышит четырехстопные ямбы даже об одном ударении:

Я человеконенавистник,
А не революционер.

Будучи измерены линейкой метра, все эти строки окажутся одной породы. Но исследователи этого поэтического своеобразия наряду с понятием метра вводят и понятие ритма. С точки зрения символистов в классическом стихосложении ритм есть такое движение стиха, которое внешне строго подчиняется метру, но внутренне все время нарушает его. Происходит это благодаря явлению, которое символисты назвали «ипостасой». Ипостаса — это замена ударных гласных неударяемыми или неударяемых ударными при полном сохранении метрического строя. Применяя принцип ипостасы, мы подменяем ямбы и хорей другими размерами, более плавными, которые и придают классическому стиху его мелодичность. Однако для такой замены необходима вспомогательная стопа — пиррихий. Как и все размеры русской классики, пиррихий пришел к нам из Эллады. Обозначение пиррихия: ∪ ∪. Совершенно очевидно, что в чистом виде пиррихий в нашем стихе не встречается, так как в русском языке не

существует слов без ударений. Но, входя в соединения с ямбами и хорейми, пиррихий создает четырехдольные размеры — пеоны.

Пеоны бывают четырех родов, в зависимости от того, на какой слог четырехдольника падает ударение.

Пеон 1-й:

Бабка вырастила репку.

Пеон 2-й:

Поэзия, клянусь — я твой!

Пеон 3-й:

Вижу, вижу: деревенька...

Пеон 4-й:

Но я тобой испепелен.

Здесь слова «вырастила», «поэзия», «деревенька» и «испепелен», законно входя в ямбы и хорей, в то же время создают четырехдольники и таким образом сообщают стиху гораздо большую плавность. Если скандировать эти строки железным счетом, мы убедимся, что они вполне подчиняются метрическому режиму и составляют двухдольные размеры: Например:

БАБка вы́ра - сти́ла ре́пку
— 0 | — 0 | — 0 | — 0

Четырехстопный хорей. Но если учесть ипостасу, то стопа «стила» теряет ударение, сливается со стопой «выра» и является уже пеоном № 1:

БАБка вы́растила ре́пку
— 0 | — 0 | 0 0 | — 0

Здесь пеон заменил собой два хорей («выра» и «стила»), вместо — 0 | — 0 мы должны записать: — 0 0 0. Пример второго пеона. Скандирую:

ПоЭ - зия, клянУсь — я твоИ!
0 — | 0 — | 0 — | 0 —

Перед нами четырехстопный ямб. Теперь пеонизирую:

ПоЭзия, клянУсь — я твоИ
0 — | 0 0 | 0 — | 0 —

Ямб остается ямбом, но вместо 0 — | 0 — в слове «поэзия» записываем: 0 — 0 0. Пример пеона № 3. Скандирую:

ВИжу, ВИжу: дере - венька...
— 0 | — 0 | — 0 | — 0

Четырехстопный хорей. Пеонизация:

ВИжу, ВИжу: деревЕнька...
— 0 | — 0 | 0 0 | — 0

Наконец, пример четвертого пеона. Четырехстопный ямб:

Но Я тобоИ испЕ - пелЕн
0 — | 0 — | 0 — | 0 —

Пеонизация:

Но Я тобой испепелЕн
0 — | 0 — | 0 0 | 0 —

Наряду с пиррихией вспомогательной стопой может быть и спондей. Запись его такова: — — (два удара на стопу из двух слогов). Замещая ямбы и хорей, подобно пиррихию, он также вступает в соединения с рядом стоящими стопами и наподобие пеонов создает четырехдольные размеры, но в противоположность им состоящие из трех ударяемых и одного неударяемого слога. Такой размер называется эпитритом. В зависимости от местоположения неударяемого слога эпитриты делятся на четыре вида:

Эпитрит 1-й: Увы, он! он!	U — — —
Эпитрит 2-й: Близок суд, да.	— U — —
Эпитрит 3-й: Где ж берег, эй?	— — U —
Эпитрит 4-й: Гром. Взрыв. Ужас!	— — — U

Ввиду сравнительной редкости этого размера и отвращения к нему поэтов, которые вынуждены пользоваться им только в случае необходимости придать стиху особенную тяжесть, мы не станем задерживаться на эпитритах и вернемся к пеонам. Возьмем строку:

А я, любя, был глуп и нем.
U — | U — | U — | U —

При скандировании, как и без него, четыре ударения остаются четырьмя ударениями, и форма четырехстопного ямба сохраняет полное единство ритма с метром. Совершенно иначе звучит строка:

Академический словарь.

Проскандируйте эту строку:

Ака - деми - ческий словарь.
U — | U — | U — | U —

Но запишите ритм так, как он звучит для вашего слуха, — свободно, естественно, почти как произносите в быту:

Академи - ческий словарь.
UUU — | UUU —

Здесь произошла замена четырех ямбов двумя пеонами № 4. Ямб, то есть метрический принцип, от этого не нарушился. В то же время строка приобрела совершенно обаятельное звучание.

Подчеркивая ипостасы и связывая их между собой графически на протяжении целых строф, Андрей Белый получил чертежи, которые у одних поэтов, — например, у Пушкина, — приобретали вид довольно стройных геометрических фигур, тогда как у других, менее пластичных, представляли раскоряки и каракули. Уже по этим чертежам можно было условно судить о музыкальном богатстве одних и ритмической бедности других, о мелодической закономерности, с одной стороны, и какофонии — с другой, хотя и те и другие писали одним и тем же ямбом. Больше того: оказалось, что индивидуальность поэта очень четко сказывается во всех этих «треугольниках», «трапециях» и «корзинах» (как называл А. Белый различного типа чертежи ритма, которые он вычерчивал).

Ипостасы, которые применялись поэтами во многом подсознательно, открывали перед метрической системой классики огромные возможности. В одной и той же поэме Пушкина мы слышим в четырехстопном ямбе мягкие, лирические, спокойные мелодии:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Луна спокойно с высоты
Над Белой Церковью сияет
И пышных гетманов сады
И старый замок озаряет.

Когда же возникала необходимость, появлялись резкие, наскაკивающие друг на друга, намеренно какофонические ритмы:

Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет.
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон.

Благодаря пульсации ритма в метре классический стих стал исключительно гибким и в продолжение целого столетия царил в русской литературе.

3. Паузник

Поэтика, строго говоря, не имеет своей собственной истории: смена одних форм другими в основе основ объясняется общественными сдвигами. Иногда поэты, предчувствуя новое веяние времени, сознательно ломают старые формы в поэзии, иногда же, напротив, разразившаяся революция вынуждает их совершать революцию в стихе. В том и другом случае борьба стилей отражает в конечном счете борьбу социальных сил.

Для того чтобы вести беседу о смене литературных форм в связи с экономической и политической историей общества, необходимо быть социологом по профессии. Мне такая работа не по плечу. Поэтому ограничусь констатацией литературных фактов.

В конце XIX и начале XX века русская поэзия начала скатываться к чистой «информации». Краски слиняли, звуки потускнели. Апухтин и его школа, завоевавшая все командные высоты, свели язык муз к рифмованной прозе, перебиваемой изредка «поэтизмами», то есть давно использованными банальными поэтическими выражениями. Апухтинщина не проявляла себя в гражданских мотивах. Казалось бы, она — вне политики, вне какой бы то ни было злобы дня. Но именно в ней, в этой никуда не ведущей серяentine, с особенной четкостью отразилась духота российского быта. В сущности, эта безликая лирика представляла собой полное отрицание того, чем живет и дышит поэзия. Но в то же время воздух России уже был насыщен электричеством. Надвигалась гроза — назревал 1905 год. Отсталость полуфеодального режима становилась все более и более ясной для русского общества. Литературная молодежь не могла этого не почувствовать. Однако юные поэты, главным образом студенчество, воспитанное буржуазией и оторванное от народных масс, восприняли революционные идеи прежде всего с негативной стороны: отталкиваясь от царизма, они повернулись к зарубежной, в особенности к французской, цивилизации — к Бодлеру, Верлену, Малларме, Рембо, каждое слово которых казалось им значительным, ибо приходило «с воли». Но французские поэты сами являлись жертвами буржуазной реакционности: они надломались в атмосфере кровавого торжества капитала над революцией 1848 года и Парижской коммуной 1871-го. Бодлер, некогда сражавшийся на баррикадах, и Рембо, бывший стрелком коммунаров, впали в глубочайший пессимизм и ушли от эпохальных проблем поэзии, неизбежно связанных с судьбой народа, в глубинку собственного психологического мирка. Этим они и заразили молодых поэтов России, которых стали называть «декадентами» (от *decadence* — упадок). Но мощное дыхание первой революции, окатившей декадентов волной необычайной свежести, во многом парализовало влияние французских символистов. Поэзия Бальмонта, полная противоречий, а в особенности Брюсова и Блока не является пессимистической, — напротив: порывание к солнцу, вера в Россию и ее историческую миссию, признание великой правды пролетариата при самом субъективном отношении к этой борьбе — таковы существенные черты левых символистов. Эти черты в дальнейшем дали возможность Брюсову и Блоку сразу же принять Октябрь и стать у истоков советской поэзии.

Русские символисты вернули стиху звуки и краски. В поэтике своей они стремились обновить классический метр, который стал казаться им слишком монотонным. Процесс этот происходил медленно и постепенно. Сначала стали применяться размеры, бывшие у классиков в нетях. Таков анапест. Классики пользовались им сравнительно редко, да и то придавали этому галопирующему ритму короткое дыхание (Кольцов, Полежаев). Особенно увлекся анапестом Бальмонт, — недаром он написал в этом размере свой поэтический манифест, напоминающий по настроению «*Ehedi monumentum*» Горация:

Я — изысканность Русской медлительной речи,
Преодо мною другие поэты — предтечи,
Я впервые открыл в этой речи уклоны,
Перепевные, гневные, нежные звоны.

Что касается двухсложных стоп, тот же Бальмонт стремился придать им возможно большую протяженность. Взять хотя бы восьмистопный хорей, которого классики почти не употребляли:

Тише, тише совлекайте с древних идолов одежды,
Слишком долго мы молились — не забудьте прошлый свет.

Андрей Белый попытался пойти дальше и растрепать классический строй стиха до неузнаваемости:

Он в малиново-ярком плясал,
 Прославляя лазурь.
 Бородою взметал
 Вихрь метельно-серебряных бурь.
 Голосил
 Низким басом.
 В небеса запустил
 Ананасом,
 И, дугу описав,
 Озаряя окрестность,
 Ананас ниспадал, просияв,
 В неизвестность.

Но здесь разрушена только привычная строфика, классический же размер остался невредимым: весь отрывок выдержан в простом анапесте. Гораздо счастливее оказались те поэты символистской школы, которые направили поиски нового ритма от количества стоп — к самой стопе, этому позвонку классической просодии. В 1905 году Валерий Брюсов написал стихотворение «Грядущие гунны». Начиналось оно в удивительном по тогдашнему времени размере:

Где вы, грядущие гунны,
 Что тучей нависли над миром?!
 Слышу ваш топот чугунный
 По еще не открытым Памирам.

Первая и третья строки — дактили, вторая — амфибрахий, четвертая — анапест. И все же это не смешение размеров: во всем строе стиха прочно ощущается дактилическая линия ритма, в котором прибавлена анакруза и антианакруза (в музыке — «затакты»), то есть один слог и два слога. Это очень легко обнаружить:

Где вы, грядущие гунны,
 (что) Тучей нависли над миром?!
 Слышу ваш топот чугунный
 (по е) Щё не открытым Памирам.

У Блока мы наблюдаем обратное: не прибавление, а выпадение слога или двух из четкого классического метра. Пришло это к нему, по всей вероятности, из переводов с иностранного. Пока эти стихи звучали у нас в переводах Жуковского и Вейнберга, которые переводили их классическим стихом, ритмическая особенность этой просодии была для России неприметной. «Лесной царь» Гёте передавался как чистейший амфибрахий:

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?
 Ездок запоздалый, с ним сын молодой.

У Гёте это выглядит иначе: амфибрахии перемешаны у германского поэта с ямбами:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
 Es ist der Vater mit seinem Kind.

Но вскоре Блок в поисках новизны применил в русском стихе очень близкий к подлиннику ритмический рисунок. С тех пор этот стих получил широкое применение у молодежи. Теперь его стали называть неточным термином *паузник*. Природа этого стиха заключается в том, что в основу кладется классический стих определенного размера, из которого, как я уже говорил выше, удаляют слог или два в той или другой строчке или, наоборот, прибавляют. От этой несложной, казалось бы, операции классический размер приобретает новое качество:

Ты дробишь тяжелым копытом
 Обветшалые стены веков,
 И жуток по треснувшим плитам
 Стук беспощадных подков.
 (Брюсов)

И все же сквозь эти стихи вы настойчиво слышите знакомые кадансы; паузник связал себя цепочкой с классической системой ритма, и в этом причина огромной его популярности: он кажется новаторским, оставаясь в то же время традиционным. В советское время поэты и вовсе перестали стесняться его приверженности к классике: так, Эдуард Багрицкий брал классический размер целиком, разрешая себе перебои лишь в отдельных строчках:

По рыбам, по звездам проносит шаланду,
Три грека в Одессу везут контрабанду.
На правом борту, что над пропастью вырос,
Янаки, Ставраки...

и вдруг:

Папа-Сатырос.

Но уже сами символисты понимали, что следующий шаг в развитии паузника заключался в том, чтобы оторваться от классической традиции. Большие поэты на это не решались. Попытки Блока дальше смещения размеров не шли:

На весенней проталинке
За вечерней молитвою — маленький
Попик болотный виднеется.

Ветхая ряска над кочкой.
Чернеется
Чуть заметною точкой.

И в безбурности зорь красноватых
Не видать чертенят бесноватых,
Но вечерняя прелесть

Увила вокруг него свои тонкие руки.
Предзакатные звуки,
Легкий шелест

И дальше:

— Вот, ступай в родимую гать.
— Душа моя рада
— Всякому гаду,
— И всякому зверю.
— И о всякой вере.

Последние строки переходят уже в чистый раешник, но эту смелость автор оправдывает темой — языческой молитвой о болотной нежити.

Но если на серьезную ломку традиции не решались большие поэты, зато отваживались маленькие. В юмористическом журнале «Новый Сатириконт» свила себе гнездо группа стихотворцев — Саша Черный, Дм. Цензор, Н. Агнивцев, Евгений Венский, П. Потемкин и др. Не очень мудрая над проблемами великой поэзии и заботясь исключительно о комическом эффекте своих стихов, они позволяли себе всяческие эксперименты с единственной целью — вызвать у читателя улыбку. Помимо всего прочего, это достигалось потешной, а то и просто необычной формой стиха. Нисколько не претендуя на открытие какой-то новой струны в поэтике, сатириконтцы писали иногда так:

Хотел он поехать к папе крестному в Шую,
Но умер в Кинешме — даже до Ташкента не довели.

Эти и подобные им строки, окончательно порывая с классикой, подготавливали почву для возникновения новой просодии. Однако ввиду полного отсутствия даже намека на поэзию в вышеприведенных образцах, носящих чисто юмористический характер, стихи эти не могли быть замечены как начало чего-то нового в литературе. А между тем новаторство в них, несомненно, было: сатириконтцы не только ломали старое. Правда, ломка эта была необходима, так как новые идеи века, новые темы, принесенные революцией, новые характеры, выдвинутые самой историей, искали своего воплощения в новых ритмах, словах, интонациях. Большое дело в этом смысле сделала поэма Бло-

ка «Двенадцать». Здесь поэт снова местами переходит на раек, но осложняет его плакатной прозой, частушкой, революционной песней, христианской молитвой, живым разговорным диалогом, не связанным с каноном какого бы то ни было размера:

А это кто? Длинные волосы
И говорит вполголоса:
— Предатели!
— Погибла Россия!
Должно быть, писатель —
Вития...

А вон и долгополый —
Сторонкой — за сугроб...
Что нынче невеселый,
Товарищ поп?

Помнишь, как бывало
Брюхом шел вперед,
И крестом сияло
Брюхо на народ?

Вон барыня в каракуле
К другой подвернулась:
— Уж мы плакали, плакали...
Поскользнулась
И — бац — растянулась!

Ай-ай!
Тяни, подымай!

Ветер веселый
И зол и рад,
Крутит подолы,
Прохожих косит
Рвет, мнет и носит
Большой плакат:
«Вся власть Учредительному Собранию»...
И слова доносит:

...И у нас было собрание...
...Вот в этом здании...
...Обсудили —
Постановили:
На время—десять, на ночь — двадцать пять...
...И меньше — ни с кого не брать...
...Пойдем спать...

Поэма Блока показала и стихотворцам и читателям, что новая, революционная эстетика способна создавать шедевры поэзии, совершенно не связывая себя с каноническим стихом. Она расковывала умы, привыкшие считать искусством только такие, а не этикие его приметы. Но структура поэмы «Двенадцать» была изобретена только для этой поэмы. Она слишком индивидуальна и потому не могла создать школы. Ритм ее не поддавался контролю. Между тем маленькие поэты «Сатирикона» подчиняли свои бесхитростные юморески четкой закономерности: их вирши строились на количестве построчных ударений и тем создавали новую просодию.

Правда, новизна, о которой идет речь, знакома нам еще со времен Пушкина. Вот «Сказка о рыбаке и рыбке»:

Жил старик со своею старухой
У самого синего моря;

Они жили в ветхой землянке
Ровно тридцать лет и три года.

Или из «Песен западных славян»:

Король ходит большими шагами
Взад и вперед по палатам;
Люди спят — королю лишь не спится;
Короля султан осаждает,
Голову отсечь ему грозит
И в Стамбул отослать ее хочет.

Но стихи эти воспринимались как исключение из правила и в эстетическое сознание русского читателя не вошли. Новое отмечается обществом только тогда, когда становится модой. Вот почему нечто вроде переворота совершили гораздо менее великие поэты XX века.

Когда умирают кони — дышат,
Когда умирают травы — сохнут,
Когда умирают солнца — они гаснут,
Когда умирают люди — поют песни.

В этом хлебниковском четверостишии отчетливо слышатся четыре удара в строке. В таком же духе писал М. Кузмин. Теоретики стали называть такую систему «дольниками», но этот термин необходимо отвергнуть ввиду путаницы, которую он производит. Есть такие горе-ученые, которые считают, что назвать какое-либо явление — значит определить его. На самом же деле это значит от него отвязаться. Термин «дольник» пытался одним махом отвязаться от всего того, что не укладывалось в систему правильного стопосложения. Но, во-первых, всякое стихотворение — дольник, ибо делится на доли, то есть стопы. Какой же смысл разделять на доли только то, что не укладывается в классику? Но если даже согласиться с таким ограничением, тогда дольником надо называть решительно все — и стих символистов, и стих футуристов, и стих конструктивистов, хотя между этими литературными течениями мы наблюдаем большую разницу при определении их поэтики. Получается, как говорится, «все во всем, кроме ясности в мыслях». Понятие «дольник», ничего не объясняя, смешивает все краски и убивает в теории стиха возможность изучения живых явлений. Это было бы равносильно тому, как если бы какой-нибудь ученый предложил выделить из математической науки одну арифметику, а все эти алгебры, геометрии да тригонометрии смешал в одну кучу.

4. Ударник

Понятие ударника связано с работой футуристов, которые сначала исходили то из раешника (Хлебников, Каменский), то из так называемого «свободного» стиха, не признающего никаких размеров (Бурлюк, Крученых), чтобы в конце концов прийти к просодии Маяковского. Однако просодия эта получила неправильное объяснение у теоретиков. Так, например, О. Брик утверждал, будто ритмы Маяковского — это некий «интонационный стих», якобы разрушивший классическую систему ритма в поэзии. Вслед за Бриком то же утверждал и сам Маяковский. Разберемся в этом вопросе.

Да, интонация играет огромную роль во внутреннем движении стиха. Она относится к тому искусству высшего пилотажа, о котором я говорил в самом начале книги. Владимир Маяковский в совершенстве владел этим могучим средством воздействия на читателя, он создал целую сокровищницу новых интонаций, он приспособил их к своему басу и тем создал неповторимый тембр в звучании своего стиха. Но никакого отношения к просодии, то есть к системе стихотворного размера, интонация *не имеет!*

В истории мировой поэзии не было буквально ни одной строки вне интонации. Интонация — душа человеческой речи. Хотим мы этого или нет, любая наша фраза пронизана интонацией, — иначе она лишается смысла. Даже в таком анекдотическом двустишии:

Екатерина Великая — о!
Поехала в Царское Село, —

уже есть интонация оратора, воспевающей богоподобную царицу, хотя это «о» вставлено только для того, чтобы местопребывание ее императорского величества не осталось без рифмы. Интонация есть и в безумном бормотании влюбленного Хафиза, где повторяются одни и те же слова:

Исцеленье твое, исцеленье твое, Хафиз,
Ее плечи и стан, ее плечи и стан, ее стан!

Есть она и в бесстрастной, казалось бы, информации современного поэта:

Телеграмма пришла в 2.40 ночи.

Короче говоря, гораздо труднее указать на фразы вне интонации, чем с интонацией. Вспомним Грибоедова. В «Горе от ума» торчит строка, уложить которую в точный смысл режиссерам до сих пор не удалось:

Мы в темном уголке, и кажется, что в этом.

Эту строку можно произнести по крайней мере в трех интонациях. Интонация философическая:

Мы в темном уголке, и кажется: что в этом?
(Какой, дескать, особенный провиденциальный смысл?)

Интонация лирическая:

Мы в темном уголке, и кажется, что в этом...
(Ах, не хватает слов!)

Интонация бытовая:

Мы в темном уголке, и кажется, что в этом!
(Указывает пальцем в угол.)

Можно привести экспериментальное стихотворение, специально построенное на игре интонаций, и убедиться в том, что никакого влияния на размер не происходит. Возьмем вариации Евгения Нея на тему стансов Пушкина к А. Керн:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Передо мной явилась ты,
Как гений, чистой! Красоты
Я помню чудное виденье,
Как мимолетное мгновенье.

Как мимолетно! Но виденье,
Где предо мной явилась ты,
Как гений чистой красоты,
Я помню! Чудное мгновенье...

Казалось бы, типично «интонационный стих» — ничего, кроме интонации, а между тем четырехстопный ямб остался незыблемым. Как же можно утверждать, будто интонационность в состоянии противопоставить себя той или другой ритмической системе?

Итак, совершенно очевидно, что никакого такого особого «интонационного стиха» в природе не существует. У каждого поэта своя интонация. Есть она, конечно, и у Маяковского, но это уже вопрос особый и относится он к образу его лирического героя. Говорят, впрочем, что Маяковский на смену певческим интонациям символистов ввел интонации разговорной речи и что якобы это не могло не отразиться на размере. Однако разговорные интонации впервые наиболее полно зазвучали у Пушкина. В его время существовал специальный термин «causerie», который означал стиль непринужденной беседы. Такое «causerie» можно найти прежде всего в «Евгении Онегине»:

Руссо (замечу мимоходом)
Не мог понять, как важный Грим
Смел чистить ногти перед ним,
Красноречивым сумасбродом?

Защитник вольности и прав
В сем случае совсем неправ.

Быть можно дельным человеком
И думать о красе ногтей:
К чему бесплодно спорить с веком?
Обычай — деспот меж людей.

Как видите, ямб остался ямбом. Следовательно, ни о каком «интонационном» стихе Маяковского, как про с о д и и, не может быть речи. Это с точки зрения практической. Что же касается теоретической точки зрения, то она и вовсе проваливает рассуждения об «интонационном» стихе. Когда возникает вопрос о том, какой ритмической системы придерживался тот или другой поэт, это значит, что речь идет об очень определенной вещи, а именно: *какой конкретный принцип контролирует стихию ритма?* Но в чем и как интонация может определять размер? Шестистопный ямб грибоедовской строки совершенно не зависит от того, в каком углу сидела Софья. Думаю, что и этот вопрос ясен.

Наконец, последнее: о «разрушении» Маяковским классического стиха. Эта легенда разоблачается еще легче, чем легенда об «интонационном» стихе. Да, Маяковский яростно нападал на ямбы и хорей. Он гремел об этом и устно и печатно, заразив своим отрицанием целое поколение молодых поэтов, в том числе и пишущего эти строки. В полемике с критиком Д. Тальниковым Маяковский отсылал его к белогвардейцам, у которых «одни хорей да ямбы, туда бы к ним бы да вам бы». В стихотворении «Юбилейное», где Маяковский беседует с Пушкиным, он не без едкости говорит: «Я даже ямбом подсюсюкнул, чтоб только быть приятней вам». Но из чего следует, будто Маяковскому удалось этот ямб разрушить? Ямбом написаны самые замечательные поэмы и трагедии русской классики: «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Демон», «Мцыри», «Кому на Руси жить хорошо», «Русские женщины», драматическая трилогия А.К. Толстого, «Возмездие», «Скифы» и многое другое. Те, кто утверждают, будто Маяковский разрушил ямбы и хорей, должны доказать, что он противопоставил этим двухдольникам какие-то другие свои двухдольники, новаторский характер которых сделал бы невозможным применение в наших условиях ямбов и хореев классической поэзии. Между тем Маяковский над двухдольниками почти не работал. Он обращался к ним в редких случаях, но ничего нового в эти размеры не внес.

В поцелуе рук ли,
 губ ли,
в дрожи тела
 близких мне
красный
 цвет
 моих республик
тоже
 должен
 пламенеть.

Несмотря на «лесенку», природа этого отрывка ясна: самый настоящий, классический четырехстопный хорей. Следующая строфа — чистейшие ямбы:

Я не люблю
 парижскую любовь:
любую самочку
 шелками разукрасьте,
потягиваясь, задремлю,
 сказав:
 тубо! —
собакам
 озверевшей страсти.

Ямбы и хорей модернизировать невозможно, это зверушки хитрые: достаточно убрать из них или прибавить к ним хотя бы один слог, как они мгновенно превращаются в паузник.

Но если грандиозные достижения классиков опираются на ямб, а над ямбом Маяковский не работал, то из чего следует, будто он разрушил ямбическую культуру? Только из деклараций соратников? Маловато. Маяковский просто ушел от этой культуры, как можно уйти из великолепного мраморного дворца, но дворец от этого не разрушился (хотя бы его, как в Индии, впоследствии иногда населяли обезьяны).

Владимир Маяковский работал над трехдольниками и только над ними.

Трехдольники Маяковского принято называть «ударным стихом». Однако открытие ударника далось поэту не сразу: в своей эволюции он прошел и через классический стих и через стих символистов. За примерами идти недалеко. Вот четырехстопный ямб:

Простыни вод под брюхом были.
Их рвал на волны белый зуб.

Вот четырехстопный амфибрахий:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
В зеленый бросали горстями дукаты.

Типично бальмонтовский размер. У Бальмонта:

Хочу быть дерзким, хочу быть смелым!

У Маяковского:

Раздвинув локтем тумана дрожжи,
Цедил белила из черной фляжки
И, бросив в небо косые вожжи,
Качался в тучах, седой и тяжкий.

Наряду с этими размерами, которые сам же Маяковский считал штампами, он пробовал себя в западном «свободном стихе», знакомом ему по брюсовским переводам из Верхарна и по переводам К. Чуковского из Уолта Уитмена:

Верую
В мясо и его вожделенья:
Слушанье,
Зренье,
Хотенье —
Вот чудеса!
И чудо
Каждый отброс от меня.

Не правда ли, как эти строки Уитмена «похожи» на раннего Маяковского:

Но зато
кто
где бы
мыслям дал
такой нечеловеческий простор!
Это я
попал пальцем в небо,
доказал:
он — вор.

Но в дальнейшем растрепанный стих так называемого «верлибра» не мог удовлетворить поэта, и Маяковский, который начал сотрудничать в «Новом Сатириконе», стал приглядываться к стилистической манере его стихотворцев. Правда, в автобиографии он, цитируя Чехова, пишет, что пошел в этот журнал «в рассуждении чего бы покушать», но для творческого человека ничто не проходит даром: то, что для сатириконцев было чудачеством, только чтобы «посмешней», Маяковский вводил в большую литературу, вдохнувши в клоунадную, казалось бы, форму напряженный и глубокий лиризм. Просодией Маяковского стала ударная система, совершенно не считавшаяся с количеством стоп и их чередованием: теперь стихи организуются исключительно количеством ударений на строчке.

Эстетские круги встретили эту систему враждебно. Если Хлебникова и в особенности Кузмина принимали и прощали в силу «высокого» их языка и более или менее

традиционной поэты поэта, то Маяковский, пришедший в литературу с языком улицы, чрезвычайно раздражал «чистую публику» своей хваткой Грядущего Гунна. Это, конечно, сказалось и на отношении общества к ударному стиху. Сравним ударник Кузмина с ударником Маяковского:

Кузмин:

Вечерний сумрак с теплым морем,
Огни маяков на потемневшем небе,
Запах вербены при конце пира,
Свежее утро после долгих бдений,
Прогулка в аллеях весеннего сада,
Крики и смех купающихся женщин.

Это ударник на четыре ударения. Точно такой же ударник у Маяковского, но какая разница:

Улица провалилась, как нос сифилитика.
Река — сладострастье, растекшееся в слюни.
Отбросив белье до последнего листика,
Сады похабно развалились в июне.

У Кузмина — «вербена», «пир», «аллея», у Маяковского — «сифилитик», «слюни», «похабно»... Вполне естественно, что всю ответственность за новый стих критики возложили на плечи Маяковского. В своем «Литературном комментарии» к первому тому Владимир Владимирович пишет: «...стихи Маяковского, его ритм, не укладывавшийся ни в какие ямбы и хорей и тем противоречивший всем правилам русского стихосложения не признавался за стих, а был определен, как рубленая проза».

Но, оправдываясь и негодуя, Маяковский не привязывал себя на якорь в своем четырехударнике: он чувствовал ограниченность возможностей этого размера. Он ищет вариации. Он начинает работать на разном количестве ударений:

Любовь любому рожденному дадена,	(4 удара)
Но между служб, доходов и прочего	(4 удара)
Со дня на день	(2 удара)
Очерствевает сердечная почва.	(3 удара)

Однако Маяковский не мог не чувствовать безмузыкальность и этого размера. Он видел, что дальнейшее разращение ударника убивало в стихе кантилену, сковывало свободу даже и разговорной речи, которая ведь также подчиняется законам пластики, наконец, удушало ту скрытую певучесть, без которой поэзия превращалась уже в какой-то интеллигентский раек XX века:

В «Правде»	
пишется правда.	
	В «Известиях» —
	известия.
Факты.	
Хоть возьми	да положи на стол.
А поэта	
интересует	
	и то,
	что будет через двести
лет	
или —	
	через сто.
	(«Летающий пролетарий»)

Астматический характер строфы не подлежит сомнению: отделяя слово «двести» от слова «лет», мы не можем найти в этом разрыве никакой мотивировки. Однако обрывистое дыхание этого стиха умеряется тем, что мы читаем текст, не обращая внимания на паузы. В самом деле — разве для воссоздания интонационной естественности мы не читаем последние строки следующим образом:

А поэта интересует и то, что будет через двести лет
или через сто.

Но здесь распадается вся структура ударника.

Строк, подобных приведенным, у Маяковского множество. Поэт чувствовал, что дальнейшее развитие такого принципа приведет его к отрыву от всякого стихосложения. Он начал искать новых путей. Задача заключалась в том, чтобы преодолеть кувальду ударника, придать ему гибкость и пластичность. Но как это сделать? Казалось бы, все возможности исчерпаны. Механический счет ковочной машины ударника шел вразрез с вокальной природой поэзии. Маяковский понял, что надо идти на отчаянное средство.

Невозможно без глубокого сочувствия следить за тем, как упорно этот человек искал простора для своего голоса, с каким упрямством изобретателя он снова и снова пересматривал свою ритмическую систему (уже получившую полное признание молодежи), как беспощадно отбрасывал все, что не прививалось к великой новизне эпохи. Если символисты, отталкиваясь от классических размеров, прислушивались к новым звучаниям в стихе, ибо к этому толкало их всего лишь предчувствие революции, то Маяковский жил в революции и, отталкиваясь от символистов, стремился найти в своей поэзии такой тембр, который был бы оттенком гула его времени.

Зрелый Владимир Маяковский говорил от имени пролетариата, и это накладывало обязательства не только на философию поэта, но и на его стиль. Так понимал эпоху и Александр Блок. Этот утонченный певец Прекрасной Дамы отзывался на революцию поэмой «Двенадцать», написанной в ряде мест то рашником, то частушкой, ибо в них он слышал голос демоса. Владимир Маяковский подошел к своей задаче глубже: он не хотел по-интеллигентски снижаться до примитивизма балалайки. Он называл «балалаечником» даже такого песенника, как Есенин. Поэт великой революции, Маяковский жадно слушал современность и искал такой стих, который, отражая голос рабочего класса, стоял бы на самой вершине поэтической культуры. Говоря о «ерунде частушек», Маяковский вовсе не хотел оскорбить этот жанр деревенской и фабричной песни, он лишь отказывал ей в демагогическом праве представлять от имени авангарда передового человечества — ленинской России.

Одного боюсь
за вас
и сам:
чтоб не обмелели
наши
души,
чтоб
не возвели
в коммунистический сан
плоскость рашников
и ерунду частушек.

На примере Владимира Маяковского, этого замечательного новатора, видно, что форма не приходит сама собой, как бесплатное приложение к новым идеям: форму «нужно искать, искать упорно и упрямо, искать до тех пор, пока она не возникнет пред вами, как земля Колумба. Но, может быть, поиски формы не более как формализм? Разве не так думали, да и сейчас полагают, многие защитники «безыскусственности», забывшие о том, что поэзия прежде всего — искусство, а «безыскусственность» — это форма, бывшая когда-то новаторской, но затем усвоенная до стертости, до пресноты, до того, что перестала восприниматься как искус, то есть проба. Форма есть выражение сущности. Вне формы сущность не может быть выражена. Но если так, значит, далеко не всякая, не любая форма способна выразить сущность: из тысячи возможных есть только одна-единственная, и эту единственную надо найти. В своей работе «Шаг вперед, два шага назад» В.И. Ленин прекрасно ответил оппортунистам, для которых вопрос организации казался третьестепенным: «Неразвитость и непрочность формы не дает возможности сделать дальнейшие серьезные шаги в развитии содержания, вызывает постыдный застой, ведет к расхищению сил, к несоответствию между

словом и делом. Все исстрадались от этого несоответствия, — а тут являются Аксельроды и «Практики» новой «Искры» с глубокомысленной проповедью: форма должна естественно вырастать, лишь одновременно с содержанием»³. Эта ленинская мысль относится к проблеме политической формы, но легко применима и к эстетическим вопросам, ибо носит философский характер.

Владимир Маяковский, один из зачинателей поэзии Октября, болезненно ощущал неподвижность своего метра, который отдавал механическим однообразием, несмотря на все разнообразие вложенных в него интонаций. Менее крупный человек так и остался бы наедине с этим несоответствием: сколько поэтов, однажды наткнувшись на какую-то «свою» манеру, боятся отойти от нее на шаг, чтобы не утратить своей индивидуальности, но истинный новатор никогда не боится новых поисков, даже если при этом приходится вернуться на свои же следы! «Сбросивший» в юности Пушкина с парохода современности, Маяковский... пришел на поклон к Пушкину. Отсюда возникает своеобразие его стиха в новый период жизни.

Разберем стихотворение «Юбилейное». Начинается оно с прозаической формы, которая должна дать нам представление о полнейшей независимости Маяковского от классического стиха:

Александр Сергеевич,
разрешите представиться:
Маяковский.

Это самая настоящая проза, и деление ее на «ступеньки» сделано только для того, чтобы связать с ней хотя бы внешним образом все дальнейшее, сработанное уже в совершенно другом ключе. Сначала идут стихи, разбитые на куски так, что сразу понять их музыкальную мысль нелегко:

Дайте руку!
Вот грудная клетка.
Слушайте,
уже не стук, а стон...

Типично маяковская строчища. Но расположите ее, исходя из принципа классики, — и вы получите две строки чистейшего пятистопного хорей:

Дайте руку! Вот грудная клетка.
Слушайте, уже не стук, а стон...

Дальше идут все те же рубленые строки ударника:

Тревожусь я о нем,
в щенка смиренном львенке.
Я никогда не знал,
что столько
тысяч тонн
в моей
позорно легкомыслей головке.

Восстановим классический рисунок этих строк. Получаем три строки шестистопного ямба:

Тревожусь я о нем, в щенка смиренном львенке.
Я никогда не знал, что столько тысяч тонн
В моей позорно легкомыслей головке.

Снова идут ямбы и хорей, хорей да ямбы.

Правда, внешне Маяковский продолжает сохранять позу человека, нашедшего нечто гораздо более великое, чем классический стих. Сделав Пушкину предложение стать соредактором по Лефу, Маяковский переходит на ямб абсолютно официально:

Я дал бы вам жирность и сукна,
В рекламу б выдал гумских дам.
(Я даже ямбом подсюсюкнул,
чтоб только быть приятней вам.)

Вслед за этими «сюсюкающими» ямбами автор обращается к Пушкину с высоты своего ударника:

Вам теперь
 пришлось бы
 бросить ямб картавый.
 Нынче
 наши перья —
 штык
 да зубья вил, —
 битвы революций
 посерьезнее «Полтавы»,
 и любовь
 пограндиознее
 онегинской любви.

Будь Пушкин жив, он, несомненно, ответил бы Маяковскому, что Маяковский говорит с ним... его же хорееми:

Вам теперь пришлось бы бросить ямб картавый.
 Нынче наши перья — штык да зубья вил, —
 Битвы революций посерьезнее «Полтавы»,
 И любовь пограндиознее онегинской любви.

Правда, классики почти не употребляли семистопных хореев, но эти размеры широко применяли символисты — вспомните «Конь Блед» Брюсова:

Улица была, как буря. Толпы проходили,
 Словно их преследовал неотвратимый Рок.
 Мчались омнибусы, кэбы и автомобили,
 Был неисчерпаем яростный людской поток.

И все же семистопные хорей Брюсова остаются хорееми, тогда как хорей Маяковского все-таки ударник. Объясняется это самим отношением обоих поэтов к одному и тому же размеру: Брюсов видел в них классику, Маяковский же, разбивая на ступеньки, требовал от читателя учета количества ударений на строчке, а не количества стоп, как Брюсов. Это существенно меняет дело. Один и тот же хорей звучит по-разному и находится в границах разных просодий.

Та же картина и в предсмертной поэме Маяковского «Во весь голос». Дебют, как и в «Юбилейном», — прозаическая строка:

Уважаемые
 товарищи потомки!

Затем идут чистые ударники:

Роясь
 в сегодняшнем
 окаменевшем г...,
 наших дней изучая потемки,
 вы,
 возможно,
 спросите и обо мне.

Так идет дело до того момента, когда после дискуссии с современниками Маяковский на высоком пафосе обращается к грядущему:

Слушайте,
 товарищи потомки,
 агитатора,
 горлана-главаря.

Здесь поэту понадобились бронзовые тембры, и он нашел их в... классическом хорее:

Слушайте, товарищи потомки,
 Агитатора, горлана-главаря.
 Заглуша поэзии потоки,
 Я шагну через лирические томики,
 Как живой с живыми говоря.

Отсюда и до самого финала, создавая великолепные по мощи и глубине строфы, Маяковский применяет «хореи да ямбы», которые еще так недавно отрицал:

Мы открывали Маркса каждый том,
Как в доме собственном мы открываем ставни,
Но и без чтения мы разбирались в том,
В каком идти, в каком сражаться стане.

Не нужно, однако, думать, будто Маяковский просто-напросто вернулся к ямбам и хореем, скрывая возвращение к традиции под чисто типографским новаторством. «Лесенка» Маяковского не маскировка — ее ступеньки указывают на четкие голосовые рубежи и требуют от читателя строгого соблюдения этих литературных нот. В этом, повторяю, отличие хореев Маяковского от таких же хореев в стихотворении «Конь Блед»: хорей Брюсова остаются хореем, ибо автор требует соблюдения равносложности, тогда как Маяковский благодаря паузам своей «лесенки» переводит хорей в режим ударного стиха, и тот приобретает особое звучание.

Но все это — лишь одна сторона в ритмических структурах Маяковского. Другая заключается в том, что Маяковский сочетал в своем стихе разные просодии. В том же «Юбилейном» на фоне ямбов вдруг возникает размер совершенно иного плана:

Айда, Маяковский!
Маячь на юг!
Сердце
рифмами вымучь —
вот
и любви пришел каюк,
дорогой Владим Владимыч.

Выпишите «лесенку» в строчку — и убедитесь, что это типичный паузник акмеистов:

Айда, Маяковский! Маячь на юг!
Сердце рифмами вымучь —
вот и любви пришел каюк,
дорогой Владим Владимыч.

Но Маяковский применял паузник в своем стихе не в качестве ритмической цитаты: паузник органически вошел в стиховой сплав Маяковского, ибо автор подчинил его ударному принципу своей системы.

Итак, ударник в качестве метра и классические ямбы и хорей в качестве ритма при частой смене одной просодии другой — такова тайна стиха Маяковского.

5. Тактовый стих

Ударник в своем чистом виде характерен тем, что каждая строка живет в нем своей замкнутой ритмической жизнью и не сливается со следующими в одну кантилену, то есть в единую музыкальную фразу. Вот образец идеального ударника:

Дней бык пег.
Медленна лет арба.
Наш бог бег.
Сердце наш барабан.
(Маяковский)

Три удара на строчке гремят здесь наглядно и показательно, подавляя какую бы то ни было возможность сплавливания строк в одну строфическую струю, хотя формально строфа, казалось бы, налицо.

В тихоновских балладах строки ближе подходят друг к другу, но и они звучат отрывисто:

Спокойно трубку докурил до конца,
Спокойно улыбку стер с лица.

«Команда во фронт! Офицеры, вперед!»
Сухими шагами командир идет,

И слова равняются в полный рост:
«С якоря в восемь. Курс — ост».

В обоих случаях эта отрывистость оправдана характером замысла: сквозь барабанный бой Маяковского чувствуется марш пехоты, сквозь крайне скупую лексику Тихонова угадывается командирский тон приказа. Но так же, как паузник вплотную подходит к ударнику, ударник приходит к какой-то новой просодии, когда обретает кантилену:

Сердце, ударами вен громи!
Пусть зарастет тропа та,
Где обещено венграми
Белое тело Карпата.

Эти строки Асеева можно рассматривать в качестве ударника, а с натяжкой — и паузника. И все же вся их природа зовет в мир какой-то особой музыкальности, отличной и от паузника и от ударника. Речь идет о просодии, которую можно назвать тактовым стихом.

Тактовый стих был впервые разработан в советской поэзии группой конструктивистов. Создавали его поэты: Л. Агапов, Н. Адуев, Э. Багрицкий, Вера Инбер, В. Луговской, Н. Панов, Н. Ушаков и другие. Но группа работала над тактовым стихом не изолированно. Под влиянием конструктивистов на тактовую просодию обратили внимание поэты самых разных течений. Тот же Н. Асеев написал в тактовом ключе прекрасное стихотворение «Синие гусары», Н. Тихонов создает поэму «Выра». Тактовая просодия чувствуется в ряде мест поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Появляется она и в «Лейтенанте Шмидте» Пастернака. Захватывает далее Безыменского, Саянова, Прокофьева, Кирсанова, чтобы затем увлечь поэтов следующих поколений — Павла Васильева, Долматовского, Яшина, Наровчатова, Недогонова, Смелякова, Орлова, Слуцкого, Межирова, Рыленкова, Евтушенко, Вознесенского. Да и вряд ли можно встретить сейчас культурного молодого поэта, который наряду с классической системой не пробовал бы силу и в тактовом стихе.

Что же такое тактовый стих?

Теоретик тактовой просодии А. Квятковский, давший ей название «тактометр», определяет ее так: «Тактовая метрика — синтетическая система стихосложения, основанная на использовании всего богатства и многообразия тактового ритма, имеющегося в силлабо-тоническом стихе, в силлабическом и в особенности в метрике русского народного стиха» (см. «Словарь литературных терминов»). Определение это нельзя назвать удачным: оно слишком расплывчато для того, чтобы можно было извлечь из него изюминку практического смысла. Правда, в дальнейшем автор перечисляет целый ряд особенностей ритмостроения тактового стиха, — таковы: 1) растяжение слогов, 2) удвоение частоты долей такта, 3) введение пауз любой долевого длительности — и так далее счетом до восьми. Но все это — увы — частности, не дающие представления о главном: что же такое тактовый стих в своей музыкальной основе?

Гораздо ближе подходит к существу вопроса Г. Шенгели в своей «Технике стиха», хотя дает ему странное определение: оказывается, это стих, «организующий словесный ряд в подчинении какому-нибудь заранее избранному мотиву». В доказательство автор приводит стихотворение И. Анненского «Кэк-уок на цимбалах», пытающееся воспроизвести мелодию негритянского танца. Несмотря на все убожество роли, какую Шенгели отвел тактовику, заканчивает он свой очерк совершенно неожиданно: «Тактовый стих еще недостаточно разработан в русской литературе, и ему принадлежит большое будущее»⁴. Думаю, однако, что если придерживаться шенгелиевского определения тактовика, то никакого будущего у него, конечно, нет и это «открытие» можно вполне предоставить заботам опереточных либреттистов.

Приглядимся, однако, к примеру Шенгели:

Молоточков лапки цепки,
Да гвоздочков шапки крепки,
Что не раз их,
Пустоплясых,
Там позастревало.

Самый обыкновенный хорей. Только воспоминания Г. Шенгели о полузабытом мотиве «кэк-уока», который отплясывали когда-то на всех эстрадах, дало ему возможность по-

ложить этот обычный размер на ноты. Да, стихотворение Анненского, как и все поющие тексты, входит в систему тактового стиха, оставаясь, однако, в пределах классического метра. Но это производное, а не основное. Анненский в тактовом стихе не «виноват», ибо в основе подлинного тактовика лежит не мелодия, а такт. Что же такое такт?

«Такт, — говорит А. Квятковский, — единица измерения музыкального и стихотворного метрического ритма, объединяющая собой группу долей от главного ударения (икта) до следующего главного ударения». Как и в предыдущей цитате из того же автора, мы не в силах извлечь из этого определения нерв, характеризующий стихию тактовой просодии. Автор пытается подогнать понятие такта, еще не употреблявшееся в литературе, под понятия, применяемые к «дольнику» или «ударнику». Между тем ритмика под углом зрения такта — явление новое, революционное и требует осмысления без необходимости оглядываться на старые академические формулы.

Для того чтобы ясно представить себе, что же, наконец, такое тактовый стих, будем, читатель, исходить из практики. Возьмем простейший пример — частушку:

Дайте кофточку по моде,
Белую, со стрелочкой,
Пусть мой миленький походит,
Как стрелок за белочкой.

Что это за стих? Четырехстопный и трехстопный хорей. Как мы знаем, частушки поются под определенный мотив и, как правило, являются хорейми.

Возьмем другую частушку:

Ах, вы, песни, наши песни,
Обгоните старину!
Ты не пой, не пой, сказитель,
Дремучую старину!

Казалось бы, тот же хорей, написанный на тот же мотив. Но взгляните, что с ним произошло: разноударная рифма «старину — старину» и слово «дремучую», которое, согласно размеру, надо было бы читать «дремучЮю», совершенно исказили ритм последней строки. Что же, разрушив хорей, частушка развалилась? Ничуть. Напротив, она приобрела лишь ббльшую устойчивость. Еще любопытнее частушка третья:

Ах, корыто, корыто,
Полно воды налитО.
Там девчата ноги мыли,
А ребята воду пили.

Тут даны такие перебои, такое несовпадение разговорных ударений с ритмическими, что иной академик, несомненно, отнес бы эту частушку к силлабическому стиху. Еще более смело звучит частушка № 4:

Бело платье, бело платье,
Белое с воланами,
А мой миленький находится
В плену в Германии.

Предпоследняя строка со шлейфом дактилической рифмы перевела последнюю строку в ямб. Впрочем, можно рассматривать этот случай в виде кантилены, в которой третья строка заняла слог у четвертой:

А мой миленький находит-
ся в плену в Германии.

Примеры подобного рода вольностей можно приводить до бесконечности. Какой же отсюда вывод? Природа частушки резко отличается от природы классического четверостишия: принципом частушки является не стопосложение, а такт. Что же такое такт, в конце концов?

Такт в поэзии — это строка, которая представляет собой не то или иное расположение строго организованных стоп (как в классике), а в р е м я , в четких пределах которого ударные и неударяемые слоги могут укладываться в самые разнообразные комбинации. В р е м я звучания строки должно быть определенным, но сочетание сильных и слабых слогов может быть абсолютно свободным.

Мы можем сказать так:

Бело платье, бело платье,
Белое с воланами.

Можем иначе:

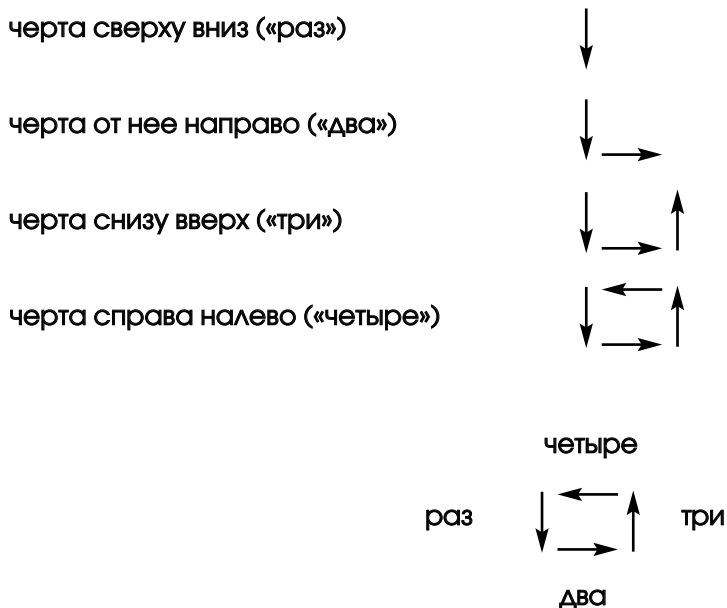
Бело платье, да бело платье,
Белое с воланами.

Наконец, совсем по-другому:

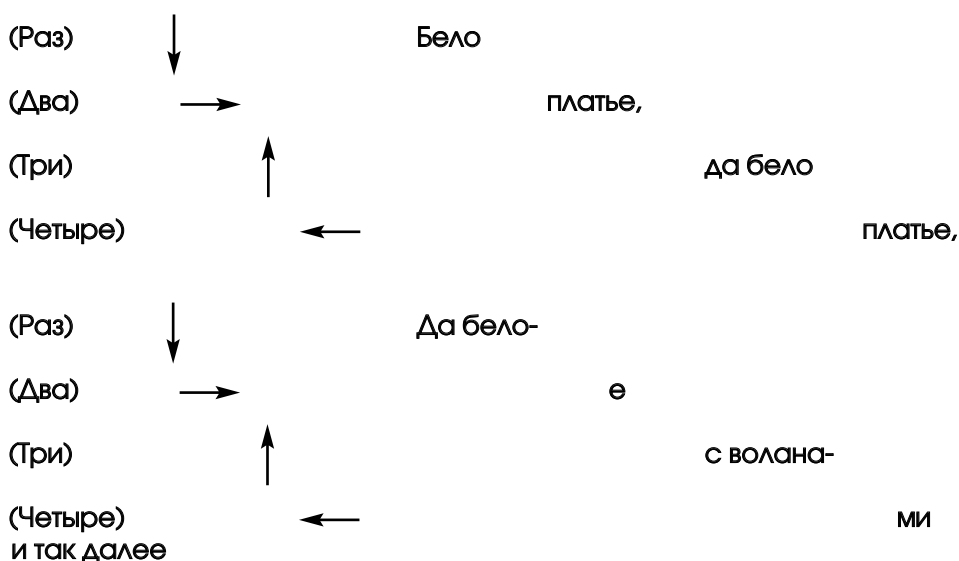
Бело платье, да бело платье,
Да белое с воланами.

В двух последних случаях частушка разрушила хореический строй, но прочно осталась в пределах времени, отпущенного такту. Здесь изменяется только темп, строка произносится быстрее, но ритмический размер остается неизменным. Как это проверить?

Строки в тактовой системе не скандируются, а дирижируются. Возьмите палочку и очертите в воздухе квадрат, считая при этом следующим образом:



Применим этот квадрат к частушке:



и никакой метроном не обнаружит здесь безмолвия. Другое дело — тактовый стих: у него пауза реально ощутима, потому что *по времени равна звуку*.

Читайте «эс» про себя, и вы почувствуете подлинно музыкальную паузу, хотя строфа, дирижируемая на четыре четверти, абсолютно не распадается. Так и в «Песне про синего коня» пауза («эс») после слов «терся» держит строку, как и любой рядом стоящий слог.

Однако закончим наше стихотворение. Изобразив своевольную натуру ветра в буйных темпах тактовика, автор проводит далее мысль о том, что социализм, уничтожив мелкие отруба, хуторки да лоскутную чересполосицу с ее бесчисленными межами, укрощает даже стихию ветра, который на необозримых полях, принадлежащих теперь единому советскому хозяйству, волей-неволей и сам принадлежит этому хозяйству. Здесь перед нами как бы обуздание ветра. Воплощается эта идея в стихе путем перехода от ритмических сложностей снова к четырехстопному хорее:

В битву шел с татарским ханом,
Терся (эс) о польску бронь. С гер-
манским пушечным дыханьем
Разлетался синий конь.

Вот и мы выходим дружно,
Землю взрезав глубоко,
В дрожи утренней, жемчужной
Рядом ходит
голубой конь.

Он идет, не понимает,
Синь-конь, синь-конь,
Что не зря он обдувает
Овсяное молоко,

Что его в битюжьем стойле
Не удержишь бечевой,
Лишь советские устои
Могут выдержать его,

Лишь колхозные окружья,
Круговые зеленя,
На аркан поймали груди
Бесшабашного коня...

Каждый шаг исполнен смысла,
Он знамена будит сам!
На полях социализма
Даже ветер трудится.

Итак, песня закончилась, как и началась, хореем. Но можно ли подойти к этим стихам с узко хореической меркой? Можно ли видеть в них паузник? Ударник? Нет, конечно. Хореи перешли на службу к тактовика и чувствуют себя здесь неплохо. В таком положении сплошь и рядом находятся паузники и ударники, попадающие в «квадраты» тактового стиха: он поглощает их, переваривает, и хотя, если рассматривать их в лупу, они сохраняют какие-то очертания своей былой структуры, но по существу органически растворились в новом качестве и стали жить в ином ритмическом кровообращении. Особенно ясно видно это в следующем примере:

Я мог бы дать моей стране (ямб)
Больше того, что дал, (паузник)
Если бы гору не резать мне, (паузник)
Как Терек Дарьял. (ямб)
Но Терек грыз, от пены нег, (ямб)
Столетиями каждый уступ, (паузник)

А много ль успеет за краткий век (паузник)
Мой человеческий зуб? (паузник)

Можно ли сказать, что этот отрывок написан ямбами? Нет. А паузником? Нет. Каким же стихом он написан? Тактовиком. Попробуйте продирижировать его, произнося про себя «эс» в тех местах, где по в р е м е н и положено быть четвертому удару, — и вы в этом убедитесь, хотя каждая строка в отдельности представляет собой либо паузник, либо ямб. Из этого примера, кстати сказать, ясно, что тактовик не просто та или другая система стиха: *это особый принцип построения ритма.*

Но если в «Песне про синего коня» заключались вариации на хореическую тему, если следующий пример демонстрирует соединение ямба с паузником, то можно представить себе такие возможности тактовика, где не узнать уже определенного размера, а ощущается исключительно «метроном» музыкального (тактового) счета:

Улялаев був такий: выверчено вико,
Плэчи кучугурами, кавуном кулак;
Зроду не бачено такого чоловика,
Як той батька Улялаев Кирияк.

Зараз узнаешь ты, степь, Кирияка:
Хлопцы, вважай! Дивчата, голубь!
Рудый, сивый, старый, як собака,
В ухе сережка — с дыркою рубь.

А в упряжке лошади, будто изваянья, —
Этакой троицы нет и на Руси!

Трем

зверюгам

этим

прозванья:

«Буйный», «Ветер», (эс) «Унеси».

Только рассядетесь, только сели —
Эх, как рванут ямщика с передка!
Гривы круто выгнуты, как на карусели,
Как на мятном прянике из Вязьмы-городка.

А вослед — вороной

радужной масти,

Чудо морское в пене звезд:

Дед «Араб»,

отец «Орел» —

целая династия,

От самой «Кометы» унаследовавшая хвост.

Шея черным лебедем. Черная в голубь.
Ножки — будто шестеро их пляшут в кураже,
Груды жеребцовские в масляной саже —
Тени лиловые, траурная глубь.
А глаз-то, глаз — кровавый, спесивый!
(Кони понимают, что они красивы.)

А за ним казаки. А за ним бузуки.

Дух самогонный. Гарь. Дым.

Кровь, перемешанная с грязюкой,

Слезы бабы за ним.

Поэты, впервые знакомящиеся с тактовым стихом, прежде всего увлекаются его песенной хваткой. Вот стихи Н. Тряпкина:

Как у нас на грядках ягоды поспели,
Ягоды поспели.
Как за ягодами к нам птицы прилетели,
Птицы прилетели.
Первый грач, грач, грач, подворяшка-избач,
Подворяшка-избач.
А потом ворона прямо из района,
Прямо из района.

Песня, взятая в тактовом ключе, достигает любопытного развития в стихах А. Прокофьева:

Гармоника играет, гармоника поет:
Товарищ товарищу руки не подает.

Из-за какого звона такой пробел?
Отлетный парнишка совсем заробел.

И он спросил другого:
Товарищ, коё ж,
Что ж ты мне, товарищ, руки не подаешь?

Али ты, товарищ, сердцем сив?
По какому случаю сердишься?

Но основное своеобразие тактового стиха — в его эпической, повествовательной природе, которая, однако, пользуется рассказом не в спокойном изложении летописца, а страстно, горячо, с волнением участника событий, причем для каждого эпизода выбирает свой темп. Интересны в этом отношении некоторые отрывки из поэмы Павла Васильева:

Из-за тына выскочил пулемет,
Конницу казацкую снимает в лет.
Пушечка-сударыня, крепче бей!
Кружат над станицами стаи голубей.

В другом отрывке, где речь идет отнюдь не об удали, мы ощущаем совершенно другой темп:

И попы, по колено в дыму, (эс)
Пахнувшем кровью,
Тоской и степью,
Шли и шли по кругу тому,
Пьяные от благолепия. (эс)

До сих пор мы рассматривали тактовые стихи, дирижируемые на четыре четверти, которые настолько же распространены в тактовой просодии, как четырехстопный ямб в классической. Но есть размеры и в две четверти. Дирижировать их надо так:

Раз ↓ два ↑

Пример:

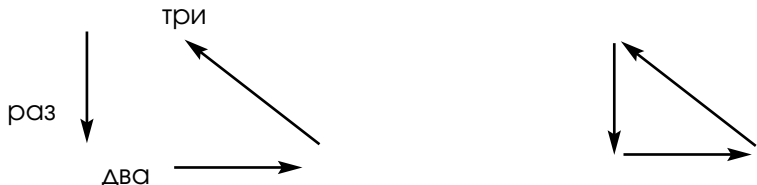
Пара барабанов
Пара барабанов,
Пара барабанов,
 Била бурю,
Пара барабанов,
Пара барабанов,
Пара барабанов
 Била бой.

Могут сказать: но ведь это самый настоящий трехстопный хорей. Да, но хорей не допускает, повторяю, ни единого отклонения от своей нормы, иначе перестанет быть хореем и выпадет из классической системы, тогда как при тактовом понимании ритма этих стихов я могу в дальнейшем варьировать стих как угодно, если только не выйду за пределы ритма в две четверти. Например:

Так от боя
И до боя
Крупный град
Барабанобоя...

В слове «барабанобоя» один слог с точки зрения хорей липший. В тактовом же стихе он лишь убыстрил темп произношения, не нарушив размера в две четверти; дирижировать эту строчку нужно так же, как и все предшествовавшие.

Есть размеры и в три четверти, как дирижировается вальс. В этом случае читатель мысленно чертит треугольник:



Легко поддаются этому размеру классические дактили:
Вырыта (3/4)

заступом (3/4)

яма глу- (3/4)

бокая. (3/4)

Возможен размер и в восемь четвертей. Здесь строка дирижировается исходя из двух квадратов на строчку:



Возьмите в руки, родная моя, глобус (эс) голубой (эс) (8/4)
И путешествуйте карандашом, огибая рябой прибор, (8/4)
И путешествуйте карандашом в северные моря,
Где траурным кораблем враспах летит тоска моя...

.....
Здесь много дней солнца нет. Здесь край ледяной синевы.

Здесь живут голубые песцы, обаятельные, как вы,

Здесь под перьями зари, чернеющей на лету,

Гренландский медведь с жировым горбом идет в Россию по льду.

После каждой строчки этого стихотворения нужно выдерживать паузу, произнося про себя «эс» (или не произнося его, если ритм усвоен): надо помнить, что в тактовом стихе ритм не кончается с окончанием строки.

Приведу другой пример на восемь четвертей, но выдержанный в другом темпе:

Да существует на земле всякий утконос! (8/4)
(Детенышей рожают все, а он яйцо снес) (8/4)
Все мыслят через красоту достичь иных высот..
А он, Руссо,

на холсте

всему ведет

счет:

Уж если дуб, то все листы у дуба сочтены,

Уж если парк, сомненья нет—все пары учтены,

Уж если даже ягуар, то в сущности ковер,

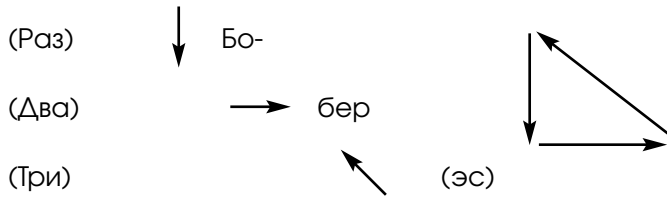
Поэт — и тот

с гусиным пером

чуть-чуть не крючоктвор,

А муза его — типичная мамаша лет сорока,

Которая знает свой тариф: пятьдесят сантимов строка.



Это разнообразие тактов и темпов, усложненное их сочетанием, дает возможность новой просодии владеть песней и повествованием, массовой сценой и лирическим отступлением.

Подойдем теперь к явлению контрапункта в поэзии, то есть к строфам, в которых звучат два совершенно различных, иногда противоположных голоса по темпу и интонациям.

Изображается атака красных танков:

ТАНК
ПОЛЗ
ВВЕРХ.

Белогвардейские войска пытаются атаку отбить:

Офицеры отбивают штурмом.

Если следить в стихотворении исключительно за развитием темы танков или темы белогвардейцев, то каждая из них имеет свою арию:

ТАНК
ПОЛЗ
ВВЕРХ.
ГРОМ!
ЛЯЗГ...
КРАХ!
ДЕНЬ
ГАС,
МЕРК.

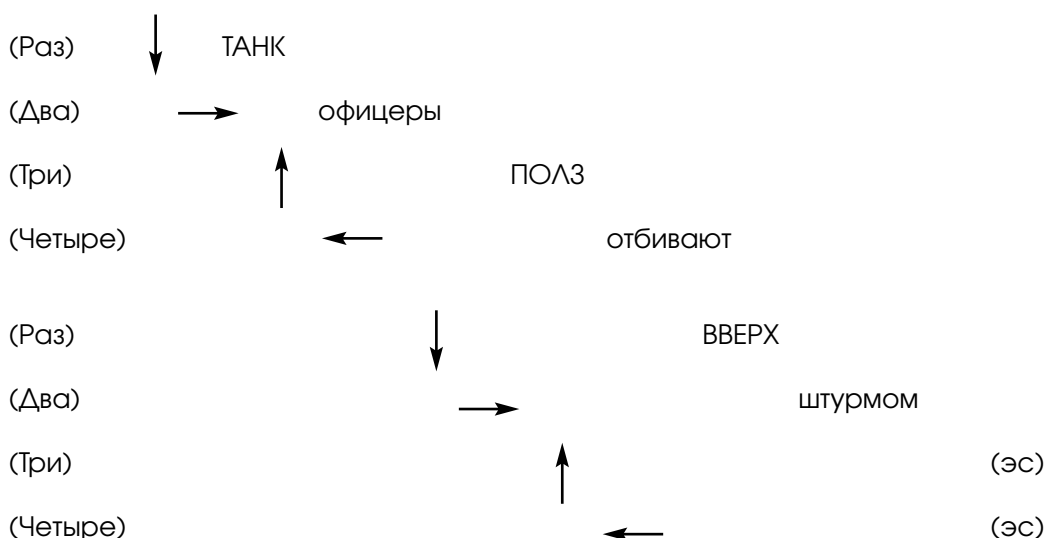
Совершенно иначе звучит ария белогвардейцев:

Офицеры отбивают штурмом.
Неудача... «Где лезгины?»... Отступить!
«Прячь погоны!»... «Дай завесу!»... «Все погигло!»

Эти два отрывка кажутся взятыми из двух стихотворений, но правда ли? Но при совершенно разных темпах оба они подчиняются ритму в четыре четверти. Соединив оба отрывка в один, получаем контрапункт, соединяющий две темы:

ТАНК
Офицеры
ПОЛЗ
отбивают
ВВЕРХ.
штурмом,
ГРОМ!
Неудача...
ЛЯЗГ...
«Где лезгины?»
КРАХ!
Отступить!
ДЕНЬ
«Прячь погоны!»...
ГАС,
«Дай завесу!»...
МЕРК.
«Все погигло!»...
И красная песня взошла
В бородатых от боя горах.

Построим по «квадратам»:



Естественно, что в стихах, сделанных приемом контрапункта, следует интонацией отделять одну арию от другой. Контрапунктные стихи можно читать на один голос («ТАНК — офицеры, ПОЛЗ — отбивают» и т.д.), но может применяться и хоровая декламация. Дирижировать их нужно на восемь четвертей (два квадрата на строку, но после каждой такой строчки отсчитывать: «эс, эс» — две паузы).

Таковы общие очертания тактовой просодии. Если эти черты усвоены читателем, было бы очень интересно подойти с тактовым ключом к некоторым другим просодиям. Возьмем гекзаметр: в русской интерпретации это шестистопный дактиль с женской концовкой:

Там и предстала супруга, за нею одна из прислужниц
Сына у персей держала, бессловного вовсе младенца.

Дает ли он представление о долгих и кратких звуках древнегреческого гекзаметра, совершенно не свойственных русскому языку? Очень относительное. Однако подойдем к нему с дирижерской палочкой. Как дирижировать? Треугольниками. Как вальс. Здесь в зависимости от темпа в строку укладываются два или шесть таких треугольников. Теперь в пределах времени, входящего в этот треугольный чертеж, вы можете делать с дактилями любые вещи — выбрасывать одни слоги, удваивать другие:

Помнишь, как с девушкой этой неслись мы по нивам Родана,
У-ухо в у-ухо с ветром. Я мускулистой десницей
Сжал ее ста-ан, глота-ая рта-а гранатные соты.
А под широкой ладонью, к браздам и железу привыкшей,
Маленькими шеломками вставляли невинные перси.

Старые гекзаметры наполнились ветром, и возникло то ощущение долгих и кратких звуков, которыми сильна была эллинская поэзия.

Другой пример из современной лирики:

Вылетишь утром на воздух,
Ветром целуя женщин,
Смех, как ядерный жемчуг,
Прыгает в зубы, в ноздри.

Этот стишок можно рассматривать как паузник или ударник. Тактовый стих будет его дирижировать, вероятно, треугольниками. Но если он решит применить к нему квадрат (четыре четверти), то получится небывалый ритм:

Вылетишь утром на воз-дух,
Ветром целуя жен-щин,
Смех, как ядерный жем-чуг,
Прыгает в зубы, в ноз-дри.

Разве ритм и темп этих строк не вдохновеннее, не упоительнее предыдущего? И разве не соответствует он в полной мере самому названию вещи — «Юность»? У поэта Н. Рыленкова есть песня с таким припевом:

Я бегу с холма,
Я схожу с ума.
Может, это не березка,
А ты сама.

Уже и в таком начертании это тактовый стих. Но примените к этому припеву тот же прием, что и в стихотворении «Юность», и вы почувствуете всплеск силы и самозабвения:

Я бегу с хол-ма,
Я схожу с у-ма,
Может, это не березка,
А ты са-ма.

Спустя много лет, уже давно не занимаясь проблемой тактовой поэтики, я снова вернулся к ней в работе над эпопеей «Три богатыря». Размер былин, до странности неясный не только фольклористам, но даже иным поэтам, раскрывается сегодня именно как тактовая просодия. Продирижируем на четыре четверти следующий отрывок:

Что пониже было города Саратова,
А повыше было города Царицына,
Протекала река-матушка Камышинка,
Что вела-то за собою берега круты,
Круты красны берега, луга зеленые.

Природа этого стиха совершенно очевидна, и если бы все былины обладали такой же стройностью, не о чем было бы спорить: тактовая просодия отрывка не подлежит сомнению. Но бывают былины своевольного темпа: одна строка у них — строка широкого дыхания, с паузами, другую же надо произносить виртуозной скороговоркой. Между тем читать стихи в разных темповых скоростях у нас не привыкли — отсюда полнейшая растерянность перед ритмической структурой таких, допустим, былин, как былина о Вольге:

Закатилось красное солнышко (эс)
За лесушки за темные, за моря за широкие.
Задался
Вольга сударь Буславлевич
на семь
год,

А прожил (эс) двенадцать лет.

Однако нам возразят, что в былине сплошь и рядом встречаются строки, которые не загощишь ни в какие «эс». Действительно, такие случаи мы наблюдаем в древних былинах, где наряду со строками четко ритмического характера возникают явно прозаические места:

Снарядился Святогор во чисто поле.
Не с кем Святогору померяться.
А силушка по жилушкам
Так живчиком и переливается.
Грузно от силушки, как от тяжкого бремени.
Вот и говорит Святогор:
«Как бы я тяги нашел,
Так я бы всю землю поднял».
Наезжает Святогор в степи
На маленькую сумочку переметную;
Берет погонялочку, пощупает сумочку: она не скрянется,
Двинет перстом ее — не сворохнется,
Хватит с коня рукою — не подыметя.
«Много годов я по свету ежживал,
А этакое чуда не наезживал,

Такого дива не видывал:
 Маленька сума переметная
 Не скрянется, не сворохнется, не подымется».

Как отнестись к этому явлению? Здесь возможны две версии. Былина о Святогоре — одна из самых древних русских былин: она зародилась еще в X веке. Древность ее видна хотя бы из архаического представления о величинах: Святогор носит на голове терем, в котором живет его жена; выйдя из терема, жена Святогора встречает Илью Муромца и прячет его в карман, что не помешало ей затем стать его любовницей, и т.д. Древняя эта былина, передаваясь из уст в уста в продолжение столетий, претерпела ряд искажений и предстает перед нами сейчас подобно античной статуе с отбитым ухом, рукой или ногами. Но вероятно и такая догадка: в X веке сказители еще не нашли для своих песен того прочного размера, который стал обычным для былин позднейших времен. Если допустить, что «Святогор» дошел до нас в неприкосновенности, то в былине этой явно чувствуются поиски ритма.

Однако прозаические строки встречаются и в ткани сравнительно «новых» былин. Здесь также возможны две версии. Иногда прозаическая строка вводится сознательно, если нужно подчеркнуть значение какого-нибудь образа или факта:

Как под нашим под городом под Киевом
 А стоит собака Калин-царь,
 Разорить хотит он стольний Киев-град,
 Чернедь-мужиков он всех повырубит,
 Божьи церкви все на дым спустит,
Князю-то Владимиру да с Опраксой-королевишной
 Он срубить-то хочет буйны головы.

Но вернее всего другое предположение. Фольклористы, записавшие одну и ту же былинку из уст разных сказителей, утверждают, что среди этих певцов (как и в любой артистической среде) встречаются люди даровитые и люди бездарные. У первых ритм, как правило, непогрешим, вторые же вносят досадные отсебятинки, приводящие стих к прозе.

И все же, на какой бы версии ни остановиться, нужно отметить одно: сознательные прозаизмы и бессознательные отсебятинки в общей сумме не превышают десяти процентов в четком и ясном строе былин. Строй же этот — тактовая просодия.

Но естественен вопрос: почему разноречивой между ритмическим ударением и разговорным, когда речь идет о былине, воспринимается в абсолютно музыкальной атмосфере, тогда как в русском силлабическом стихе убивает самую душу музыки? Да потому, что былинная певучесть не скована равнотактностью, как в силлабике. Скандируя строчки силлабического стиха, мы вынуждаем песню не летать, а прыгать из клетки в клетку. *Былина же не скандируется, а дирижируется.* Поэтому в пределах своего музыкального времени может позволить себе любой ритмический поворот.

Заканчивая очерк о тактовой просодии, должен отметить следующее: борьба между двумя стихиями поэтического ритма в русской поэзии не закончилась, да и едва ли когда-нибудь закончится. Тем лучше: обе они, дополняя друг друга, обогащают поэзию в целом. Недаром Пушкин наряду с «Евгением Онегиным» пишет «Сказку о рыбаке и рыбке», недаром Лермонтов наряду с «Демоном» создает «Песню про купца Калашникова». Опыт советской поэзии говорит о том же.

Но так ли уж враждебны друг другу обе эти системы? Возможно ли их объединение в одном каком-нибудь поэтическом труде без того, чтобы вещь в целом не впала в эклектизм? Попытку соединить классический стих с тактовым я проделал в прологе к своему драматическому эпосу «Россия».

Тема пролога — любовь к родине. В качестве тезиса я раскрываю это чувство в чисто национальном его преломлении, для чего применяю классический пятистопный ямб:

Россия... Родина моя, Россия...
 Я с каждым днем люблю тебя сильнее.
 Любая неказистая осина,
 Звенящая среди болотных пней,

Ветла какая-нибудь у дороги,
Да и сама дорога впереди
Мне так близки, что только сердце вздрогнет
И разольется нежностью в груди.

Здесь дано пушкинское, лермонтовское, некрасовское отношение к России. Если созвучия «дороги — вздрогнет» и «Россия — осина» заменить обычной рифмовкой, этот отрывок можно было бы отнести к XIX веку. Но дальше тема осложняется антитезисом, который вносит в нее новую — *советскую* ноту:

Но ведь любить гнездо свое до дрожи
Дано и птице у родимых стрех.
Нет. Есть в России то, что родины дороже,
Что делает ее святынею для всех.
Сторонка всякая по-своему красива,
А дедов край везде и всюду мил:
Мы не страну в тебе боготворим, Россия,
Ты больше, чем страна:

ты — мир!

Классический пятистопник, поднимающий новую мысль в старой, казалось бы, теме, на первых порах осложняется шестистопным и четырехстопным ямбами, придающими стиху более взволнованный характер, чтобы затем, дойдя до большого разговора о будущем, превратиться в тактовик:

В тебе судьба всего земного шара,
Твоя дорога словно Млечный Путь;
Прислушаться
 к гулу
 твоего шага —
Словно в будущее заглянуть.
Есть ли на свете подвиг прекрасней,
Чем тот, который задуман тобой?
Мир без голода, гнета и казней
Виденьем Грядущего всплыл над толпой, —
Сметая гнездышки да мирки,
К мечте потянулись материки.

Дальше пролог продолжает развиваться в ритме тактовика, все время набирая патетическую высоту. Говоря о русском народе, о страшной истории его в условиях татарщины, боярщины и крепостного права, автор подчеркивает удивительную несгибаемость народного духа, приведшего Россию к Великой Октябрьской революции:

В чем же загадка? Что тут за тайна?
Не отупить от пудовых оков,
Но,
 одолевши
 ужас отчаянья,
Дать
 породу
 большевиков
И выйти с ней на большие просторы,
Из подземелий рвануться наверх,
Чтобы безглазым законам истории
Зрячесть
 привить
 навек!

Дойдя до этой кульминационной точки, лирическая волна дает спад, переходя к раздумью. Здесь автор меняет напряжение голоса и снова переходит на ямб:

Как разрешит потомство эту тайну —
Сказать сегодня не берусь,

Но знаю: в парках будущего встанет
Среди цветов
эмблема счастья:
Русь!
Так будет. Будет! Зябнувший согреться....
Забитым встать... Запуганным вздохнуть!
На площадь
всепланетного
конгресса
Ведет народы большевистский путь.

Читатель, очевидно, убедился в том, что между этими двумя цитатами лежит глубокая пауза в настроении. Таким образом, переход от тактовика к ямбу абсолютно оправдан. Это дает возможность закончить все стихотворение ямбами классического плана, что требуется и самой темой, ибо идея пролетарского интернационализма подходит в финале к русской национальной идее, которой и начался пролог:

Вот потому-то русская дорога
Для всех племен особо дорога:
Не клячу Быта им впрягать бы в дроги,
А буйный рыжегривый Ураган.
Вот потому-то каждая осина,
Ветла любая машет им, как друг,
И оттого
при имени —
Россия
Мне слезы перехватывают дух.

Тактовый стих, как мы могли в этом убедиться, уже фактически существует в поэзии, и никаким охранителям узко понимаемой традиции не удастся его вычеркнуть. Другое дело — есть ли перспектива для сочетания обеих просодий в одном стихотворении, примером чему является пролог? На это пока ответить трудно: один-единственный случай ни для кого не закон. Лично я еще раз применил этот принцип в трагедии «Читая Фауста» и убежден, что если даже он не удержится в лирике, то в стихотворной драме совет себе прочное гнездо. Впрочем, к этому вопросу я вернусь в соответствующей главе.

Рифма

В царстве поэзии есть провинция, которая называется р и ф м а . Но сначала напомним читателю о так называемой «клаузуле». Клаузула — это частица, заканчивающая строку. Падая на последний слог, она называется мужской («день»); если у клаузулы ударение на предпоследнем слоге, она называется женской («ступени»); если на третьем от конца — дактилической («валенки»), если на четвертом и далее — гипердактилической («новенькие»).

Клаузулы могут вступать между собой в созвучие. Такое созвучие называется рифмой. Рифмы, подобно клаузулам, в зависимости от ударения бывают мужскими, женскими, дактилическими и гипердактилическими («день — дребедень», «ступени — колени», «валенки — маленький», «новенькие — пятирублевенькие»).

Главное, что нужно знать о рифме, — это деление на бедную и богатую. Например: «день — пень» — рифма бедная, «день — дребедень» или «пень — ступень» — богатая, так как здесь рифмуются не только звуки, идущие от ударения вправо («ень — ень»), но и согласный звук, предшествующий удару («день — дребеДЕНЬ», «пень — ступЕНЬ»).

К бедным рифмам, как правило, относятся также рифмы глагольные. Это было известно еще Пушкину:

Вы знаете, что рифмой наглагольной
Гнушаемся мы. Почему, спрошу?

Да потому, что глагольных рифм такое неисчерпаемое количество, что найти их не составляет никакого труда — они сами лезут на язык, а, как мы знаем из политической экономии, ценность каждой вещи зависит от количества затраченного на ее про-

изводство общественно необходимого труда. Правда, иной стихотворец может заявить, что у него-де нередко бывают замечательные находки, а наткнулся он на них совершенно случайно, не затратив ни крови, ни пота.

Пушкин писал и об этом:

Ведь рифмы запросто со мной живут;
Две придут сами, третью приведут.

Но ценность таких самостоятельно пришедших рифмы (если они богаты) от этого не снижается, так как здесь перед нами явление «редукции труда» (Маркс): человеку посчастливилось найти то, чего множество людей не могло найти в течение многих лет. Таким образом, найденная драгоценность, случайно попавшая одному, как бы вобрала в себя количество труда всех тех людей, которые в продолжение долгого времени безрезультатно искали ее. Например, найденный вами на улице алмаз обладает ценностью потому, что целые бригады рабочих затратили громадный труд на поиски алмазов, которые, конечно, не валяются на улицах. Поэтому то обстоятельство, что алмаз нашли вы, а не они, с общественной точки зрения дела не меняет: человечество оценивает не данный случай, а закон обычного положения. Именно так обстоит дело и с рифмой. Она приобретает тем большую ценность, чем реже встречается, то есть чем труднее ее раздобыть. Вот почему глагольная рифма «побежал — упал» не может иметь ни малейшей цены. Но та же глагольная, если она бывает глубокой, может считаться и богатой: «будет — позабудет».

Рифмы, состоящие из имен прилагательных, встречаются не так часто, как глагольные, но и к ним приложимо то же правило: «стальной — большой» — скверная рифма, потому что лежит на поверхности речи и не требует для своего нахождения ни малейшего усилия. Но рифма «стальной — остальной» уже значительно богаче. И все же рифмовать существительные с существительными, прилагательные с прилагательными, числительные с числительными и т. д. не считается квалифицированной работой — нужно искать сочетания разных грамматических форм. Наречия «где — везде» — плохо, а наречие «везде» и существительное «звезде» — хорошо не только благодаря своим опорным согласным, но и потому, что взяты из разных частей речи. Чем примитивнее принцип сочетания клаузул, тем рифма беднее.

До сих пор, говоря о рифме, мы имели в виду пусть даже и бедное, но полное сочетание созвучий. Однако созвучие может быть и неполным — тогда его называют ассонансом.

Рыться — укрыться = рифма.

Рыться — рыцарь = ассонанс.

Необходимость в ассонансах вызвана не столько исчерпанностью рифмических запасов, сколько тем, что привычные рифмы тянут за собой привычные сочетания мыслей: «любовь» притягивает «кровь», а «знамя» — «пламя». Конец XIX века и начало XX с их предчувствием революции принесли новые переживания, новые думы, поэтому возникла потребность выразить такую новизну, для которой старая структура рифмы становилась уже сковывающей. Ассонансы необычайно расширили оперативный простор поэзии. Если в поэзии автор не хотел бы архаизировать свой язык, рифмуя «радость — младость», то в наши дни к слову «радость» подбираются ассонансы — «градус», «радуг», «кряду» даже «надоть». На своем месте и в определенных смысловых обстоятельствах эти ассонансы прекрасно выражают думы и чувства поэта. Именно это от них и требуется.

Но следует строго отличать ассонанс от просто-напросто скверного созвучия, которое слабые стихотворцы пытаются выдать за ассонанс: такое созвучие, как «свободных — народов», — это просто фальшивая монета. Открытие ассонанса еще не является правом на плохую рифму, как думают многие халтурщики. «Рыцарь — рыться» — подлинный ассонанс потому, что не может быть рифмой. Напротив, «свободных — народов» легко превращается в рифму «свобода — народа». Какой же смысл коверкать ее? Чем вызвана причина этого членовредительства? Только тем, что автор не справился со своими строчками.

Ассонансы встречались в народной поэзии еще в старину. Символисты А. Белый, В. Брюсов, А. Блок ввели их в большую литературу. Но особенно много делал

Существует даже так называемая панторифма, где рифмуются строки сплошь, целиком:

В Вене две девицы —
Veni, vidi, vici.

Итак, рифмы разнообразны, как птицы, рыбы, звери. У них свои классы, виды, семейства. Некоторые, как звезды, носят имена своих открывателей. После Пушкина никто не станет рифмовать «со льдом — Чайльд Гарольдом», рифма эта совершенно уникальна. Не очень удобно после Блока писать «улица — сутулится», после Маяковского — «арба — барабан». Однако дело сводится не к тому, чтобы открывать неслыханные рифмы. Поэт Н. Асеев, всегда придававший рифме колоссальное значение, прочитал мой роман «Пушторг»... по рифмам, и роман ему не понравился. В свою очередь я прочитал по рифмам книгу асеевской лирики, и она мне понравилась. Возможно, что оба мы ошиблись в оценках целого. Поэтому естествен вопрос: что же такое рифма не с точки зрения структуры, а в смысле места, занимаемого ею в стихотворении?

Верлен считал, что смысл рифмы сводится к дополнительному звучанию стиха:

О эта рифма! С ней тысяча мук.
Кто нас пленил погремушкой грошовой?

Не то Маяковский — он видел в рифме организующее начало. «Без рифмы стих распадается!» — утверждал Владимир Владимирович. Но если Верлен недооценивал значение рифмы, то Маяковский его переоценивал. Такие великие произведения, как «Илиада», «Калевала», русские былины, трагедии Эсхила, Шекспира, Пушкина, написаны без рифмы, и тем не менее стих в этих мировых шедеврах необычайно прочен. Правда, иные композиции без рифмы немислимы — вспомним хотя бы сонет и венки сонетов. Но служба рифмы сводится или, во всяком случае, должна сводиться не только к этому. Прежде всего поставим вопрос: всегда ли звонкая, острая, свежая рифма предпочтительнее стертой, тусклой, приглушенной? Нет, далеко не всегда. Бывают случаи, когда лирическое настроение разрушается оттого, что в стихотворную ткань врезывается блестящее созвучие, которое отвлекает и поэтому раздражает читателя. В поэме С. Кирсанова «Семь дней недели» говорится о том, как человек изобрел новое сердце, которое можно было бы сделать достоянием масс, но бюрократы не обращают внимания на это великое и необходимое человечеству изобретение. Описание мук гениального инженера, которое могло бы под пером поэта стать потрясающими лирическими строфами, воспаленными, душными, хватающими за сердце, приходит, однако, в противоречие с экспериментальными рифмами, в которые оно заковано:

Шторы опускаются.
Руки опускаются.
Я шепчу:
«Товарищи...»
Но мои товарищи
по домам расходятся,
Потому что, может быть,
в мнениях расходятся,
в том, что чудо
может бы

и т.д.

Здесь очень интересно разработаны омонимические рифмы. Но они живут в этом отрывке совершенно самостоятельной жизнью и своей необычностью отвлекают внимание от основного нерва поэмы и как бы обескрыливают переживания автора и его героя.

Отказаться от хорошей рифмы, даже если этого требуют интересы целого, необычайно трудно. И все же это нужно делать, иначе рифма способна погубить строфу. Дело в том, что в каждом четверостишии — своя тайна: стихи ведь — речь неестественная, поэтому борьба мастера со словом — это борьба укротителя с тигром: малейшая неловкость — и тигр тебя искалечит. В самом деле: две строки из четырех вы пишете так, как вам хочется, третья строка приходит к вам от вашего дарования, четвертая — от вашей бездарности. Вот эту-то четвертую и надо спрятать в любое место,

да так, чтобы из нее не вылезали уши. И тут-то больше всего подводит хорошая рифма! Всем своим чутьем поэта я чувствую, например, что Пушкину очень хотелось сказать в своей сказке:

И царица над царенком,
Как орлица над орленком, —

но слово «царенок» слишком унизительно, и, преодолев себя, Пушкин написал:

И царица над ребенком.

Но и классики не свободны от анекдотов, которые проделывает с ними рифма. У Пушкина в «Пророке» есть такое место:

Открылись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.

Почему здесь орлица, а не орел: пророк-то ведь мужчина! Увы — Пушкин не нашел, очевидно, ничего более подходящего. Еще обиднее получилось со стихами Лермонтова:

Терек прыгает, как львица,
С косматой гривой на хребте.

Поэт-юморист А. Измайлов справедливо заметил, что у львицы... гривы не бывает: это особенность льва.

Рифма должна знать свое место! Она обязана быть слугой строфы, раскрывая смысл ее и сочувствуя ее настроению. Об этом писал еще Буало в своем «Искусстве поэтики»:

Избрав любой сюжет, смешной или высокий,
Вы с рифмой сочетать старайтесь смысл глубокий.
Лишь с виду им вражда как будто суждена,
Но рифма есть раба и слушаться должна.

(Перевод Н. Адуева)

Конечно, нельзя требовать от рифмы больше, чем она может дать, да и вообще любой прием, проводимый с педантической придирчивостью, способен загубить самое лучшее произведение. Но при прочих равных условиях я, например, в своей практике всегда слежу за тем, чтобы рифма не только связывала строки в строфу, до и подыгрывала ей.

Приходилось ли вам читать стихи молодых, посвященные Маяковскому? Стихи эти, сплошь и рядом написанные в старой манере, которую Маяковский ненавидел, изобилуют штампованными рифмами типа «кровь — любовь» и «знамя — пламя». Читать такие вещи нестерпимо. В своем стихотворении «Памятник самоубийце» я наткнулся на одну банальную рифму, которая нахально требовала, чтобы ее впустили в строфу. Приведу начало:

Жажда власти и жажда славы —
Это только жажда любви!

Над гранитом брезентовый саван
Серебристым тросом обвит,
У гранита цветы и толпы...
Грянул марш!

Опадает брезент —
И открылся бронзовый, теплый
Ты!

Кто — ты? Ну, ясно кто: сама собой на слово «брезент» напрашивается рифма «монумент». Однако ввести в такое стихотворение такую пару значило бы нанести оскорбление памяти Владимира Владимировича. Как с этим не считаться? Я стал искать вариаций, и строка зазвучала так:

Ты! Эпохи своей образец.

Ассонанс «брезент — образец» в данном месте данного стихотворения, по-моему, гораздо более уместен. Напротив, в эпиграмме на стихотворца, применяющего штампованные рифмы, я выдержал созвучие в его же стиле:

Парень истину познал,
 Парень обществу сказал:
 «Дважды два — реализм,
 Два в квадрате — формализм».

Проследим за развитием локальной рифмовки на каком-нибудь более обширном материале. Возьмем «Охоту на тигра». Основную рифмическую массу баллады я старался выдержать на уровне добротной плотницкой работы: «рев — коров», «головой — вой», «ручьи — рогачи»:

В рыжем лесу звериный рев:
 Изюбрь окликает коров;
 Другой с коронованной головой
 Отзывается воем на вой.
 И вот сквозь кусты и через ручьи
 На поединок летят рогачи.

В дальнейшем рифма строится по той же линии. Но в отдельных, наиболее характерных местах роль ее видоизменяется. Прежде всего ход событий влияет на ее сущность. Как мы видели, первая строфа строится на мужских рифмах. Это придает сцене сжатость и собранность: дана экспозиция — ожидание боя. Во второй строфе идет нарастание темы — дается рисунок оленя, вызывающего соперника на поединок. Здесь у строфы дыхание шире, и рифма переходит в конце на женскую:

Важенки робко стоят бочком
 За венценосным быком.
 Его плечи и грудь покрывает грязь,
 Скрывая гнедой окрас, —
 И он, оскорбляя соперника басом,
 Дует в ноздри и водит глазом.

Строфа третья. Навстречу оленю выходит другой. Этот еще грандиозней первого. Тут рифма сразу же переходит на дактилическую и даже гипердактилическую, чтобы дать ощущение непомерной мощи этого животного:

И вот выходит, огромный, как лось,
 Шею вдвое *напруживая*
 До третьих сучьев поразрослось
 Каменное *оружие*.

Достигнув как бы предела в изображении силы зверя, стихотворение дает резкий спад в теме. Это отражается прежде всего на ритме: в тактовом стихе появляется темп, напоминающий четырехстопный ямб:

В такие дни, не чуя ног,
 Иди в росе по колени...

Это же отражается на рифме, которая снова пришла к сочетанию мужских и женских:

ног
 колени
 манок
 оленя
 зубря
 изюбря.

Строфа пятая. В теме идут поиски оленя человеком. Оленя еще нет. Рифма дается спокойная, ровная:

начадив
 на ночь
 начдив
 Иваныч.

В шестой строфе ожидание становится уже напряженным. Это выразилось в полном отсутствии рифмы, и это я считаю наиболее характерной клаузулой во всем стихотворении:

Охотник дунул. (эс) Тишина.
Дунул еще. Тишина.

Следующая строфа говорит о внезапной встрече с тигром: ждали оленя, который отозвался было на манок, но вместо него появился хищник. Эту неожиданность и быстроту, эту ошибку рифма отметила так:

вихря
тигра

Приведу строфу целиком:

И вдруг меж корней — в травяном горизонтце
Вспыхнула призраком вихря
Золотая. Закатная. Усатая, как солнце.
Жаркая морда
Тигра.
Полный балдѣж во блаженном успеньи —
Даже... выстрелить не успели.

Читатель, вероятно, заметил, что растерянность охотников дана в неточной рифме: «успеньи — успели».

Пойдем за сюжетом дальше. Итак, охотники подманивали оленя, подражая его реву. На этот зов отозвался голос оленя; когда же он приблизился вплотную, вдруг оказалось, что вместо оленя возник тигр. Недоразумение скоро выяснилось: оказывается, тигр сам подражает оленьему реву, чтобы подманить рогача к себе. Этот момент вызывает у автора лирический восторг:

Милый! Умница! Он был охотник!
Он применял, как и мы, «манок».

Дальше идут сложные ассоциации, сравнения, образы, которые уводят далеко в сторону от темы; когда же понадобилось вернуться к ней, автор резко применил диссорифмы:

монах
девичью
«манок»
давеча.

Проверим правильность этого хода на тексте:

Как ему, бедному, было тяжело!
Как он, должно быть, страдал, рыча!
Иметь. Во рту. Призыв. Рогача —
И не иметь в клыках его ляжки.
Пожалуй, издавши излюбренный зык,
Он первое время хватал свой язык.

Так, вероятно, китайский монах,
Косу свою лаская, как девичью,
Стонет...

Но гольд вынимает «манок»
(Теперь он суровой, чем давеча),
Гольд выдувает возглас оленя,
Тигр глянул — и нет умиленья.

Остается сказать о финале. Тигр подстрелен, но не убит.

Но миг — и он снова пред нами, как миф,
Раскатом нас огромив,
И вслед за октавой, глубокой, как Гендель,
Харкнув на нас горячо,
Он ушел в туман. Величавой легендой.
С красной лентой. Через плечо.

Читатель, надеюсь, обратил внимание на то, что слово «лента», поставленное внутри строки, могло бы стоять где-нибудь в конце и спокойно рифмоваться со словом

«легенда», заменив таким образом сложную ассоциацию с Генделем. Для читателя ясно, что автор привлек Генделя не за отсутствием рифмы. Зачем же автору понадобился этот композитор XVIII века, писавший глубокие и величавые гимны и хоралы? Это объяснить уже значительно труднее, чем все предыдущее. Дело в том, что в балладе все время шло совершенно реалистическое описание удивительного случая, когда тигр, охотясь за оленем, проявил такую тонкость ума, какой в зверином мире не наблюдается. Но не ради этого казуса написал я свою балладу. Для меня в этом тигре была воплощена идея гения и его судьбы. В старом варианте я говорил об этом прямо:

И мы увидали, глазам не веря,
Батальный прием гениального зверя.

Затем я отказался от декларации идеи «в лоб» и решил перенести мысль в самую поэтическую ткань:

Вслед за октавой глубокой, как Гендель.

Строка, передавая словом «октава» глубину тигриного баса, очень естественно подымается до «глубины Генделя», значение и гениальность которого создают образ возвышенной величавости и намекают на то, что дело в этой балладе сводится не только к тигру. Но чтобы стихотворение не ушло в абстрактную символику, я в следующей же строке даю натуралистическую подробность:

Харкнув на нас горячо.

(Кстати: октава и харканье довольно точно определяют характер короткого тигриного рычания). Следовательно, сравнение с Генделем не вывело меня из рамок рассказа о действительном происшествии в тайге. После этого я уже мог поднять рокот труб и грохот литавр и под торжественный марш создать апофеоз: величавый уход окровавленного, но не уничтоженного тигра. Следует прибавить, что привлечение имени композитора к такой сугубо таежной теме было подготовлено в стихотворении задолго до финала:

Строфа № 14

Громкие галки над ним летали,
Как черные ноты рычания его:

.....

Строфа № 15

Он шел по склону военным шагом,
Все плечо выдвигая вперед,
Он шел, высматривая по оврагам,
Где какой олений народ —
И в голубые струнки усов
Ловко цедил... изюбревый зов.

Образы «нот» и «струнок» как бы прокладывают подъездные пути к «октаве», а затем и к имени Генделя.

Могут сказать: все эти тонкости работы над рифмой без авторских комментариев читателю непонятны. Не играют ли они ту же роль, что и всякие вышивки на внутренней стороне одежды, о которых говорил Марсель Пруст, когда описывал туалет своей Одетты? Отвечаю: да, читатель, предоставленный самому себе, не разобрался бы в рифмах моей баллады. Но после раскрытия мной самого принципа «локальности» рифмы он станет в дальнейшем разбираться вполне самостоятельно. Однако дело даже не в этом. Искусство воспринимается не одним лишь рассудком, но чувствами, ассоциациями, рефлексамми, целым комплексом очень сложных ощущений, иногда подсознательных. Тем оно для человека и дорого, что вызывает в нем высокую волну духовной жизни, где есть все — от прямой логики до тени воспоминаний. Разобраться во всем этом подробно он не в состоянии, но огненные токи, проходящие по его нервам от нервов художника, дают ему то эстетическое переживание, ради которого он так тянется к искусству. Мы не знаем всех тайн мастерства Тициана, Бетховена, Родена, но мы чувствуем неопровержимую правоту их артистизма и очень легко отличаем от него жиденькую поэтику ремесленников, которые ведь тоже несут в свое дело какую-то свою правдёнку. В искусстве каждое переживание выплескивается не просто кро-

вью из аорты, а требует для своего выхода формы, формы, формы, которую надо найти, которую надо каждый раз изобретать. Пусть читатель, не втянутый в мою поэтическую кухню, не заметит всей моей игры на рифмах. Но если он почувствует все изгибы развития темы, если переживания поэта передадутся ему не только в целом, но и в деталях, то в этом приняла участие и работа автора над локальностью, которую читатель воспринял подсознательно.

Конструкция

Стихотворение подобно самолету. В нем есть и остов, и крылья, и хвостовое оперение, и сложные внутренние органы. Очертания его создавались черта за чертой целыми поколениями с древнейших времен, они прошли множество самых разнообразных структур и порой достигали высокого развития. И все же самый совершенный аэроплан, обладающий великолепными летными качествами, всего-навсего конструктивное сооружение — он мертв, как и всякая техника. Живым делает его душа пилота, который входит в эту сложную конструкцию, свободно распоряжается ее аппаратурой и дает самолету мысль и волю. В этом сходство пилота с поэтом. Ведь и стихотворение мертво, покуда не одухотворено чувствами автора. И оно может взлететь только тогда, когда внутри его дышит живой человек. Но для высокого полета нужно, чтобы человек этот, как и пилот, умел свободно распоряжаться техникой стиха. Для этого надо хорошо знать его анатомию.

Основой стихотворения является строка. То или иное закономерное сочетание строк образует строфу. Соединение строф по тому или иному принципу создает конструкцию. Конструкция — это технический облик стихотворения в целом.

Стихотворение может состоять из одной-единственной строки:

Пляшут изящно оне, лепокудрые дочери Зевеса.

Здесь поэт Л. Мей хотел выразить ощущение древнегреческой фрески. На такой же одной строке со скандалом вошел в литературу молодой Валерий Брюсов.

О, закрой свои бледные ноги!

Стихотворение в одну строку бывает очень уместным в юмористическом жанре. Афоризм караимского философа Бабакай-Суддука:

Лучше недо-, чем пере-.

Но можно вложить в одну строку и большой, серьезный сюжет. Советский поэт А. Гатов создал такое эпическое произведение, назвав его «Повесть»:

Он в зеркало смотрел, как в уголовный кодекс.

За этой строкой открывается глубокое содержание, вполне оправдывающее эту экстравагантную форму. Есть у Пабло Пикассо рисунки, в которых он одним росчерком, без всяких теней и ретуши, дает не только очертания человека, но и всю его натуру. Такие рисунки напоминают мне эта замечательная гатовская строчка. Она вполне закончена и не требует комментариев. Сравните с ней любую строчку из любого стихотворения, ну хотя бы такую: «Накрапывало, но не гнулись...» — и вы сразу же поймете всю композиционную природу строки Гатова.

Есть стихотворения в две строки. Обычно они называются дистихами и представляют собой сентенцию или афоризм.

Дистих

Женщины все изменяют, и даже такие, как Муза,
Лишь неизменна одна, да и та потаскуха — Смерть.

Однако в более или менее длинном стихотворении, составленном из двустиший, две строки составляют уже не конструкцию, а простой строительный материал, подобно кирпичу в здании:

Ехал из ярмарки ухарь-купец,
Ухарь-купец, удалой молодец.
Вздумал деревню гульбой удивить,
Стал он на двор лошадей накормить,
.....

Потчует старых и малых вином:
«Пей-пропивай! Проживем — наживем!»
(Никитин)

Здесь каждая пара строк не является отдельным стихотворением, а входит в структуру целого. В этом качестве такие пары составляют только строфу. Строфа может состоять из трех строк («терцет»). Но наиболее популярными являются четыре строки. Строфа из четырех строк носит название кватрины или катрена. Катрен бывает и самостоятельным стихотворением. Например:

На берегу морском лежит весло
И больше говорит мне о просторе,
Чем все огромное сверкающее море,
Которое его на берег принесло.
(Л. Озеров)

Но, как правило, катрен служит основным строфическим элементом стихотворения. Значение катрена настолько велико, что, несмотря на все бури, которым подверглась поэзия за последние полвека, он остался на своем посту и до сих пор является любимой строфой поэтов всех школ, течений и направлений России. Много значит здесь то, что катрен по своей структуре допускает самые разнообразные комбинации в зависимости от характера чередования рифм. Есть катрены с перекрестной рифмой:

Повсюду честный человек,
Повсюду верный сын отчизны,
Он проживет и кончит век,
Как друг добра, без укоризны.
(К. Рылеев)

Здесь рифмы идут крест-накрест: «человек — отчизны — век — укоризны». Есть катрен с опоясывающей рифмой:

Два чувства дивно близки нам —
В них обретает сердце пищу —
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.
(Пушкин)

Рифмы «нам — пищу — пепелищу — гробам» как бы образуют внутри строфы пояс. Есть, далее, катрены с парными рифмами:

Я мало жил и жил в плену,
Таких две жизни за одну,
Но только полную тревог,
Я променял бы, если б мог.
(Лермонтов)

Существует восточное четверостишие — рубайи, в котором рифмуются первая, вторая и четвертая строки, а третья остается свободной:

Вот за гончарным кругом у дверей
Гончар все веселее и бодрей
В ладонях лепит грубые кувшины
Из бедер бедняков и черепов царей.
(Омар Хайям)

Могут быть строфы в 5, 6, 7, 8, 9, 10 и даже 15 строк. Но в этих случаях они соединяются в более или менее сложные архитектурные чертежи. Из композиционных фигур следует отметить следующие:

А) *Терцины*. Три строки входят в понятие терцета. Терцет может быть организован по любому принципу. Вот терцеты С. Кирсанова:

И вдруг почернели стекла,
и вот мы в пещере горной,
в вагоне для невидимок.

И словно во мраке щелкнул
фотоаппарат затвором,
оставив мгновенный снимок.

Эти терцеты связаны между собой рифмами а-б-в а-б-в, но ни с предыдущими строфами, ни с последующими они формальной связи не имеют. Но есть терцеты, которые, как звенья цепи, переходят одна в другую:

Шесть золотистых мраморных колонн,
Безбрежная зеленая долина,
Ливан в снегу и неба синий склон.

Я видел Нил и Сфинкса-исполина,
Я видел пирамиды: ты сильнее,
Прекрасней, допотопная руина!

Там глыбы желто-пепельных камней,
Забывшие могилы в океане
Нагих песков. Здесь радость юных дней.

Патриархально-царственные ткани —
Снегов и скал продольные ряды —
Лежат, как пестрый талес, на Ливане.

Под ним луга, зеленые сады
И сладостный, как горная прохлада,
Шум быстрой малахитовой воды.

Под ним стоянка первогономада.
И пусть она забвенна и пуста:
Бессмертным солнцем светит колоннада.
В блаженный пир ведут ее врата.

(Бунин)

Такие терцеты называются терцинами. Схема их такова: а-б-а б-в-б в-г-в г-д-г — и так далее до финала, который имеет форму катрена. В вышеприведенном примере автор, чтобы не нарушить стиля терцин, вывел заключительную строку за пределы этой трехстрочной формы.

Терцинами написана знаменитая «Божественная комедия» Данте.

Б) *Октава*. Эта строфа состоит из восьми строк, построенных в следующей схеме: а-б-а-б-а-б-в-в.

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву.
А в самом деле: я бы совладел
С тройным созвучием. Пущусь на славу!
Ведь рифмы запросто со мной живут:
Две придут сами, третью приведут.

«Тройное созвучие» октавы, о котором говорит Пушкин, — это три пары рифм: «надоел — забаву — хотел — октаву — совладел — славу», за ними следует концевое созвучие в виде отдельной пары: «живут — приведут».

В) *Триолет*. Очень изящна форма триолета.

Господь, закрой уста поэта
На срок, когда не любит он.
Пускай зима. Дождемся лета.
Господь, закрой уста поэта.
Полюбит он, и песня эта
Нам будет радость и закон.

Господь, закрой уста поэта
 На срок, когда не любит он.
 (И. Рукавишников)

Строго говоря, триолет — это растянутый повторами катрен:

Господь, закрой уста поэта
 На срок, когда не любит он.
 Полюбит он, и песня эта
 Нам будет радость и закон.

Вот и все, что хотел сказать автор. Но, повторив начало в конце и протянув ниточкой в середину вторую строку все того же начала, автор получил целую конструкцию, не лишённую, повторяю, музыкальной прелести. Примерно к той же задаче сводятся канцоны и рондо.

Г) *Баллада*. Есть два вида баллад. Форма первого вида совершенно произвольна; сущность ее — в содержании, которое должно обладать фантастическим или героическим сюжетом. Форма второго, напротив, сводится исключительно к строфической композиции.

Баллада Игоря Михайлова:

Скажи, откуда сила в нем такая,
 в напеве паровозного гудка,
 когда, тебя средь ночи окликая,
 к тебе примчится он издалека?
 Иль это голос дальних городов,
 что без тебя томятся, одиноки,—
 неторопливый и протяжный зов,
 ночной гудок призывный и далекий?

Иль это друг, утраченный давно,
 из прошлого, как с края мироздания,
 стучится требовательно в окно
 невидимой рукой воспоминанья?
 Иль намекает сердцу, что близки
 какой-то важной перемены сроки,
 скрестив лучи надежды и тоски,
 ночной гудок, призывный и далекий?

Иль это память давних вечеров —
 глухого бормотанья горной речки,
 потрескиванья пляшущих костров
 и пахнущей дымком перловой сечки?
 Он учит жить, свободой дорожа,
 он своеволия дает уроки,
 он входит в душу лезвием ножа —
 ночной гудок, призывный и далекий.

А может, это крик твоей души?
 В нем обещанье и предупрежденье:
 спеши работать, жить, любить, спеши,
 прислушайся: шуршат, текут мгновенья...
 Какая ярость молодости в нем —
 знакомства, встречи, дальние дороги...
 как слушать хорошо тебя вдвоем,
 ночной гудок, призывный и далекий!

Так пусть, друзья, вы вспомните не раз
 вот эти тронутые грустью строки,
 когда он донесется вдруг до вас —
 ночной гудок, призывный и далекий...

Как видим, баллада состоит из ряда строф, каждая из которых представляет собой восьмистишие, «обращение» же (*envoi*), или, как принято говорить, «посылка» занимает четверостишие, выделенное в самостоятельный катрен. Последняя строчка строфы № 1 повторяется как припев, или рефрен, во всех остальных строфах, заканчивая их. Есть баллады более сложные, как, например, у М. Кузмина, который всю балладу затягивает в три рифмы. Возможны и другие рифмические ходы.

Форма этой так называемой «французской» баллады почти не разрабатывалась в России, тогда как баллада первого типа, начиная со времен Жуковского, пользовалась большим вниманием наших поэтов. Особенное развитие получила она в эпоху Великой Отечественной войны.

Д) *Газелла, или газель*. Восточная строфа, чрезвычайно интересно организованная. Разберем газеллу Рудаки, иранского поэта, жившего тысячелетие назад:

ПЕСНЯ О ГОРДОМ ДУХЕ

Зачем для пестованья тела душе томиться в прозябанье?
Прозрение — моя дорога! Пророчество — мое призванье!
Позор для творческого духа стоять у плоти на часах,
Платить не стану я Элладе хотя бы и крупницы дани.
Во имя песен соловьиных навек прикован я к стиху...
Во имя истины нетленной я в заколдованном зиндане.
Проходит лет моих теченье среди царей, среди вельмож;
Я изучал их и за чашей и в государственном собранье.
Из всех желаний сохранил я желанье быть для них примером,
А из наград осталось только одно лишь разочарованье.

Здесь десять строк. Газелла бывает и в шесть и в восемнадцать. Принцип ее такой: первые две строки срифмованы, затем все нечетные остаются свободными, а все четные рифмуются с первыми двумя. Концовка обязана, конечно, рифмоваться, ибо газелла непременно должна иметь четное количество строк.

Есть и другая форма газеллы, более сложная:

Лицо сокрыла в облаках, себя туманом сделала,
Меня, влюбленного в тебя, ты бездыханным сделала,
О, как я страдаю по ночам в безмолвном одиночестве...
Ты с кем опять ведешь игру? Кого ты пьяным сделала?
Я все объятия твои переживаю заново,
Ты сердце алое мое себе тюльпаном сделала.
Ведь пьяные твои глаза меня отравой ранили
Как будто это не красой — травой дурманом сделала.
Вина картавая струя, как слезы сквозь рыдания, —
Вот что ты, милая моя, со мной, смутьяном, сделала.
Лети, лети же, ветерок, неси мне исцеление:
Ее дыхание одно меня бы ханом сделало.
Нет, даже враг не совершит того с душой Хафизовой,
Что ятаганам бровей, клянусь Кораном, сделала.

(Хафиз)

Своеобразие этой газеллы в том, что рифмуются в первой и всех четных строках только предпоследние слова, последние же остаются недвижимыми (редиф).

Триолеты и газеллы, баллады и канцоны, пришедшие к нам из Италии, Франции, Персии, время от времени пробовались на зуб нашими поэтами, но в русском стихе не привились: переводы с иностранного всегда были в этих случаях сильнее русских экспериментов. Формы эти остались для нас музейными редкостями. Нет ни одного случая, когда бы стихотворение в этой манере запало в душу нашему читателю и осталось в русской поэзии как драгоценность. Совершенно иная судьба у сонета.

Е) *Сонет*. Сонет — это конструкция в четырнадцать строк. Классическая форма его такова: два катрена, рифмованные между собой один крестом, другой пояском, и две терцины, связанные произвольно. Появление в России этого итальянского изобретения было встречено, очевидно, враждебно, так как Пушкин первый же свой сонет по-

свящает защите именно сонетной формы. Любопытно, что эпиграфом к своему сонету он берет фразу Вордсворта: «Не презирай сонета, критик». (Scorn not the sonnet, critic.)

Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камозэнс облакал.

И в наши дни пленяет он поэта:
Вордсворт его орудием избрал,
Когда вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.

Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец Литвы в размер его стесненный
Свои мечты мгновенно заключал.

У нас его еще не знали девы,
Как для него уж Дельви́г забывал
Гексаметра священные напевы.

Однако в этом стихотворении Пушкин еще не овладел в совершенстве ни внешней, ни тем более внутренней формой сонета, которая очень сложна: во-первых, один из катренов лишен «пояска», что в сонете считается необходимым, так как придает ему изящество; во-вторых, из четырех рифм на «ал» — три глагольные, вдобавок в терцинах снова появляются две глагольные рифмы и тоже на «ал», а это уже вне традиции сонета. Что касается внутренней формы, то она у классического сонета глубоко продумана. Поль Годэн, например, называл сонет симфонией в стихах: в первом катрене звучит аллегро, во втором — анданте, первая терцина представляет собой скерцо, а вторая — финал, приводящий к заключительному аккорду последней строки, которая должна заключать в себе смысловое зерно всего сонета, его магистральную идею. С этим сравнением можно поспорить хотя бы уж потому, что симфония — это сочетание звучаний разных инструментов, чего в сонете, конечно, нет, поэтому правильной было бы сравнить его с сонатой; да и такое категорическое членение 14 строк на бодрый катрен № 1, грустный № 2, фривольную терцину № 1 и финальную № 2 также не очень убедительно: мы знаем великолепные сонеты великих мастеров, которые не поддаются этим кондициям. И все же внутренняя форма сонета признана всеми: говоря широко, в первой части заложена мысль и ее развитие, во второй возникает новая мысль, развивающаяся в новом направлении, чтобы в заключительных строках сонета прийти к какому-то единству. Таким образом, в сонете заключена как бы гегелевская триада: тезис, антитезис и синтез. Следовательно, сонет — форма философическая. Это внутреннее движение темы в пушкинском сонете отсутствует, он посвящен перечислению литературных авторитетов, любивших эту форму стиха, и прославлению своего друга Дельвига, который променял на него даже «священный» гекзаметр. Однако, с легкой руки Пушкина, сонет все чаще и чаще стал входить и круг внимания поэтов, прочно утвердился в русской литературе, а в XX веке у Бальмонта вызвал даже целую книгу — «Сонеты солнца, меда и луны», причем автор посвятил самой форме сонета восторженные строки, носящие чуть ли не заклінательный характер:

Четыре и четыре, три и три.
Закон. Вернее, признаки закона.
Взнесенье волей огненного трона,
Начало и конец дневной зари.
(«Закон сонета»)

И в другом стихотворении о сонете:

Четырнадцать есть лунное свеченье,
Четыре — это ветры всех миров,
И троичность — звено рожденья снов.
(«Сонет сонету»)

Сонет, повторяю, глубоко внедрился в стихию русского стиха. В этой форме были созданы шедевры, которые навсегда останутся в истории нашей поэзии не только как прекрасные стихи, но и как скрижали нравственности, как опыт воспитания человеческого сердца.

Вспомним гениальный сонет Пушкина:

Поэт! Не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд,
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Этот сонет вошел в сознание русской общественности как программа бескорыстного служения искусству. Чуть ли не каждая его строка цитировалась в тех или иных исторических условиях. Эти строки чеканили духовный облик поэта, они шли наперекор литературной политике «кнута и пряника», они напоминали поэту о величии его титула, учили не бояться бесславия и находить утешение в преданности своему призванию до конца. И если лучшие поэты России выработали в себе редкий по благородству и стойкости характер, если они никогда не гнались за дешевой популярностью, то в этом немалая заслуга замечательного пушкинского стихотворения. Однако не все поэты правильно прочитали этот сонет — вспомним Бунина:

На высоте, на снеговой вершине,
Я вырезал стальным клинком сонет.
Проходят дни. Быть может, и донине
Снега хранят мой одинокий след.

На высоте, где небеса так сини,
Где радостно сияет зимний свет,
Глядело только солнце, как стилет
Чертил мой стих на изумрудной льдине.

И весело мне думать, что поэт
Меня поймет. Пусть никогда в долине
Его толпы не радуется привет!

На высоте, где небеса так сини,
Я вырезал в полдневный час сонет
Лишь для того, кто на вершине.

Казалось бы, полное повторение мыслей Пушкина — и в то же время какая разница! Слова Пушкина продиктованы жгучей болью! В его призыве быть угрюмым, в его завете остаться одиноким — глубокая скорбь человека, переросшего свое время. Он принес людям свои любимые думы, и современники сначала приняли их, очарованные их чистотой и свежестью, но потом, когда разобрались глубже и поняли, что думы эти заводят слишком далеко, отпрянули от пророка и стали осквернять то, что было для него святыней. Этих-то обывателей Пушкин и называет «толпой». Не то Иван Бунин. Аристократически брезгливо, с дерзкой надменностью отказывается он от приветов толпы,

которая обитает в долине. Кто эта толпа? В чем вина этих людей перед Буниным? Только в том, что они не поэты? Что живут в долине? Они не плевали на его алтарь, они не сотрясали его треножника, — напротив, они могли окружить его вниманием и почетом. Но поэт горд, как царь. Он предпочитает жить один на вершине.

Сонет Бунина построен превосходно. Стянутый весь в две рифмы с кольцевой концовкой («вершине — сонет — доныне — след — сини — свет — стилет — льдине — поэт — долине — привет — сини — сонет — вершине»), он ослепляет блеском своего стиля, алмазной четкостью и музыкальностью отточенных поэтических формул. И все же он не стал и не может стать великим произведением искусства: для этого бунинскому сонету недостает человечности.

Под пером великого Пушкина сонету довелось сослужить еще одну службу российскому стиху: мне кажется убедительным мнение профессора Л.П. Гроссмана о том, что онегинская строфа создана Пушкиным путем переработки сонета. В самом деле — приглядимся внимательно:

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла, все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.
Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух из уст Эола;
То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

В этой строфе четырнадцать строк, как и в сонете. Катрены — один перекрестный, другой опоясывающий, а шесть строк из трех парных вполне заменяют две терцины. Секрет, однако, в том, что все эти сонетные части располагаются не в том строгом порядке, как в сонете, а в несколько ином, изобретенном самим Пушкиным, и в этом своеобразии представляют собой ту великолепную, единственную в своем роде строфу, которая получила название «онегинской».

Строфа эта стала применяться в дальнейшем целым рядом поэтов. Лермонтов в «Казначейше» прямо говорит: «Пишу «Онегина» размером». Он мог бы, впрочем, этого не говорить — онегинская строфа видна всякому невооруженным глазом.

Над сонетом производили всякие эксперименты. Появлялись сонеты «обращенные», «хромые», «хвостатые» и прочее, и прочее. У французского поэта Рессенье был такой, каждая строка которого состояла всего-навсего из одного слова в один слог:

Fort
Belle
Elle
Dort
Sort
Fréle!
Quelle
Mort...
Rose
Close
Lá.
Brise
L'a
Prise.⁵

В этом прекрасном стихотворении первый катрен написан, однако, неверно: опоясывающие рифмы — особенность катрена № 2. Русский экспериментальный сонет того же типа избежал этого недостатка:

Дол
Сед.
Шел
Дед.

След
Вел —
Брел
Вслед.

Вдруг
Лук
Ввысь:

Трах!
Рысь
В прах.

Но все это выветрилось, ушло в копилку курьезов, а сонет остался на века.

Сложнейшей конструкцией лирических стихотворений является венок сонетов. Перед вами сонет Бальмонта:

Он и Она — не два ли разночтенья
Красивого сказания времен?
Два звука, чтоб создать единый звон,
Два атома в законе тяготенья.

Весной, в великий праздник всесоюзенья,
Одною хотью каждый дух взметен.
Друг другом зажжены она и он.
Иль только лишь хотением хотенья?

В весеннее раскрытое окно
Со всех сторон доходят к сердцу звуки,
В них сладость упоительнейшей муки,

Сто тысяч дальних звезд в них зажжено.
И молим мы, ломая розно руки,
Того, что есть по существу одно.

С точки зрения формы это оконченная сонетная конструкция, но для венка сонетов это всего лишь строфа, ибо венок — это лирическая поэма, построенная из пятнадцати сонетов. Однако построение это строго продуманно по своей архитектуре. Сонет, который я процитировал выше, является лишь первой строфой поэмы. Следующая строфа, будучи также сонетом, должна, однако, начинаться той строкой, которой закончилась предыдущая:

Того, что есть по существу одно,
Хотя бы в ликах нам являлось разных,
Но в скрепах утвержденного алмазных,
Желают все. *Кем брошено зерно?*

Не знаем. И не все ли нам равно?
Мы быть должны в пленяющих соблазнах.
Средь строгих слов да лепетов несвязных,
В веках тоски шуми, веретено.

Седых времен цветущее сказанье
Как можем не хотеть и не любить?
Опять скрутив, сплетем живую нить.

И вновь порвав для счастья разверзанья,
Направим дух туда, где все темно:
Нам таинство разоблачает дно.

Третья строфа-сонет, как я уже говорил выше, будет начинаться той же строкой, которой закончилась вторая:

Нам таинство разоблачает дно...

И так далее, до сонета № 14, который заканчивается так:

Нет я, нет ты, одно самозабвенье.
Она и Он — не два ли различенья?

Если помните, читатель, последняя строка этого сонета не что иное, как... первая строка всей поэмы. Итак, венок завершился: конец сонета № 14 вернул вас к началу сонета № 1. Но на этом венке не кончается, за ним следует кода в виде пятнадцатого, так называемого «магистрального», сонета, который представляет собой смысловую корень всей поэмы. По форме же он состоит из *первых строк всех четырнадцати сонетов*. Попробуйте прочитать венки исключительно по начальным строкам его номеров, и вот что получается:

(Магистраль)
Он и Она — не два ли различенья (№ 1)
Того, что есть по существу одно? (№ 2)
Нам таинство разоблачает дно (№ 3)
Восторга, созерцанья и мученья. (№ 4)

Все в мире знает первое влеченье (№ 5)
К тому, что здесь закончить не дано. (№ 6)
К звену идет ведущее звено, (№ 7)
Как буква к букве в слове заключенья. (№ 8)

Но в чем же завершающий конец (№ 9)
Стремленья двух к объятью? Не в печали. (№ 10)
Не в том, чтоб близь опять вернулась в даль. (№ 11)

Пасхальная созвездность всех сердец (№ 12)
Обещана, занесена в скрижали. (№ 13)
Любя любовь, творение — Творец. (№ 14)

Таков венки сонетов, форма, как я уже говорил, лирическая. Но в наши дни ей придан был и эпический характер. Появился сюжет, характеры, лирические отступления, описания природы и так далее, а все это потребовало новаторства и в самой структуре сонета, короче говоря, сонет был уже в полном смысле слова низведен до значения строфы. Такой венки носит название короны сонетов и разрешает себе самые широкие вольности, не выходя, однако, за пределы архитектурного каркаса венка.

В моей поэме «Рысь», состоящей из двух частей, каждая из которых представляет собой корону сонетов, я по ходу фабулы даю все, что эпосу необходимо: здесь и пейзаж, и портрет, и философическое отступление. Вот, например, описание весны:

Тайга чернела. Закурились ели,
Отряхивая снежные меха.
Дымились кедры. Капали капли.
Ручьи залепетали, закипели.

Сквозь шорохи да хвои вороха
В пару соснища дуплами глазели,
И лиственниц разбуженное зелье
Туманами стекало в берега.

Опять случилось чудо в белом мире!
Зеленый клык над тундрой повис
Языческим пророчеством о пире.

Земля жирела. Запахи неслись.
А над сузёмом, гриву растопыря,
Заржала громом мчащаяся высь

Вот рисунок рыси:

Жила-была в тайге рудая рысь.
Цветастый мех лоснился в перелаке.
Когда она лакать спускалась вниз,

В воде мерцали голубые баки,
И на ушах распыженная кисть,
И пасть курносая в клыках для драки.

Вот рассказ о первой любви:

И вдруг напротив отразил ручей
Раскосые по-азиатски щели
Зеленовато-ледяных очей.
Она отпрянула. Кто это? Чей?

Багряный. С хищной грациею в теле.
Весь обаянье. Наяву? Во сне ли?
В ней кровь теперь отравы горячей...
Глаза ее лукаво зеленели.

Ее глаза лукаво зеленели.
Она пошла и оглянулась. Он,
Как зачарованный, глядит на прелесть
Ее мехов. Он будто видит сон.

Тогда она по-птичьему, сквозь стон,
Журчащие проворковала трели.
Она... Она звала. Куда-то в шелест.
И началась игра! Сраженье! Гон!

Так вот оно, томление весенье,
Та боль и нега, мутное веселье,
Такое, что кружится голова,
Что сердце не расплещется едва!
Любовь — теперь он знает — такова:
Пушна-пушиста. В белом ожерелье.

Перевод венка из лирики в эпос создал, как мы видим, нечто совершенно особое — и это объясняется разницей в характере жанров. Для того чтобы открыть перед эпическими картинами необходимый им простор, автору пришлось пересмотреть каноническую форму сонета, и вот появились сонеты с парными строчками в катренах, сонеты с терцинами внутри и сонеты с терцинами снаружи, так что одна терцина представляет собой треугольник острием вверх, а другая острием вниз, причем рифмуется первая строчка с четырнадцатой, но благодаря повтору конца одного сонета в начале другого этот прыжок не производит впечатления утраты созвучия и т.д. Что касается рифмы, то «корона» разрешает сонетам ассонансы.

Чем же вызвана замена лирического венка эпической короной? Венок сонетов — изобретательно задуманная форма. Он требует от поэта незаурядного напряжения и как бы иллюстрирует мысль Делакруа: «Самое важное — избегать этой проклятой легкости кисти. Старайся сделать материал неподатливым для обработки, как мрамор: получится нечто совершенно новое...»

Однако непокорность материала не должна быть генеральным заданием: ее порождает большая и сложная цель. Между тем стиховая сущность лирического переживания — сжатость и яркость. Как правило, переживание, заключенное в венке сонетов, вполне разрешается магистралью, поэтому сам по себе венек — это почти всегда

размазывание того экстракта идеи, который гнездится в пятнадцатом сонете. Другое дело — эпос. Тут сонет № 15 сосредоточивает в себе афористический вывод из целой картины жизни, но для того, чтобы изобразить эту картину, магистрального сонета совершенно недостаточно, а необходимы по крайней мере все четырнадцать. Поэтому венок по своему содержанию совершенно не оправдывает тех усилий, которые затрачиваются на его конструкцию, тогда как для короны они вполне естественны.

В 1919 году я задумал создать корону корон сонетов — «Георгий Гай», где магистралью была бы целая корона. Такая поэма должна была иметь 3164 строки и обладать женскими рифмами для катренов в количестве 196, мужскими — 196, женскими для терцин — 154, мужскими для терцин — 154. Я написал было несколько первых сонетов, но вовремя одумался. Это было для меня счастьем: к концу работы я, несомненно, сошел бы с ума.

Звукопись

Поэтическая речь в основе своей речь пластическая. Мысль, выраженная словами, — это форма, далеко не исчерпывающая той задачи, какая стоит перед стихотворной фразой. Строка в поэзии — строка *звучащая*, хотя бы ее читали про себя. Пробегая по строчкам одними глазами, мы, сами того не замечая, поднимаем диафрагму для более сильного дыхания и слегка напрягаем молчащие голосовые связки. Во всяком случае, наш слух при абсолютном безмолвии *слышит* стихи, произносимые молча.

Пластика в поэзии заключается прежде всего в том, чтобы согласные звуки не набегали друг на друга, образуя тромб, так же как друг с другом не сливались гласные. В первом случае получается какофония:

Ну, а ты так, как и он,
Быстр, выпр, птиц царь,
Порх вверх, на Геликон!

Во втором — зияние:

И у Ии и у ее Иоанна...

Однако эти примеры нехарактерны для поэтической практики: у каждого стихотворца достаточно нормальный слух, чтобы избегать подобного рода казусов. Я привел их для того, чтобы показать болезнь во всем ее великолепии. Как говорил Уайльд: «Когда истины находятся на туго натянутом канате, тогда мы вправе о них судить».

Возьмем знаменитые строки Пушкина из стихотворения «К Керн»:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты.

Эту фразу можно было бы изложить иначе:

Мгновенье чудное я помню,
Явилась ты передо мной.

Как видите, четырехстопный ямб не пострадал, все слова остались теми же, мысль та же, но... что-то утрачено. Что же именно? Утрачена пластика. У Пушкина строки сложены абсолютно естественно: здесь невозможно переставить ни звука. Во втором же примере произошло небольшое насилие над грамматикой: глагол в первой строке отошел к концу, а глагол и местоимение во второй строке, напротив, вышли вперед. Это придает фразе некоторую искусственность, вполне допустимую в поэзии, но нежелательную. Кроме того, в первой строке получилось совсем маленькое зияние «оeya». И так, «небольшие», «некоторые», «совсем маленькие» измененьца, — а строки перестали быть пушкинскими. И у этого сопоставления ясно, какое огромное значение имеет пластика: она придает стиху обаяние.

Пластичность является основным требованием ко всякому поэтическому произведению. Но она существует лишь как общее правило. В отдельных случаях, где необходимо передать грубость, грузность, тяжесть, поэт сознательно идет на ломку пластики. Тот же Пушкин в описании полтавского боя нарушает пластическое течение фразы:

Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон...

Здесь и спондеи, и хориямб, и раздражающее сочетание звуков «рж» («режет», «скрежет», «ржанье»). Как это все непохоже на стансы к А. Керн! А ведь это те же ямбы.

Напротив, когда Лермонтову понадобилось изобразить полет ангела, он стремился удалить из своего стихотворения тяжкие звуки, в особенности «р», для придания стиху невесомости:

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел,
И месяц и звезды и тучи толпой
Внимали той песне святой.

Но мысль требовала такого развития, которое никак не могло обойтись без этой буквы. В этом случае автор подбирал для звука «р» такие слова, смысл которых носил бы по крайней мере неземной или хотя бы возвышенный характер:

Он пел о блаженстве *безгрешных* духов
Под кущами *райских* садов,
О боге великом он пел, и хвала
Его *непритворна* была.

«Безгрешный», «райский», «непритворный» — содержание этих понятий смягчает рокот этой громовой буквы и содействует невесомости ангельского полета.

Он душу младую в объятиях нес
Для *мира* печали и слез;
И звук его песни в душе молодой
Остался — без слов, но живой.

В первом варианте это стихотворение заканчивалось так:

Душа поселилась в твореньи земном,
Но чужд был ей мир. Об одном
Она все мечтала: о звуках святых,
Не помня значения их.

Но затем Лермонтов отказался от этой концовки и заменил ее другой:

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна,
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Второй катрен неизмеримо лучше первого. Не говоря уже о том, что поэт удалил два «р» («творение» и «мир»), он избавился от переноса, который утяжелял строфу:

Но чужд был ей мир. Об одном...

Эта точка посреди строки заставляет читателя споткнуться и, конечно, нарушает ощущение плавности полета.

В стихотворении «Ангел» с огромной силой и глубиной выражена сущность платоновской философии: по Платону, знание не что иное, как воспоминания бессмертной души человеческой о том мире идей, в котором она жила до своего воплощения в смертную оболочку тела. Эта мысль очень точно была изложена Лермонтовым в первом варианте финала, но поэта не удовлетворила голая точность, ибо, повторяю, мысль, выраженная словами, хотя бы и точными, — это еще не поэтическая мысль.

Существуют экспериментальные стихи, в которых игра звуков носит самодовлеющий характер. Вот стихотворение А. Басаргиной:

Любого б Люба не полюбила,
Не любо Любе влюбляться вновь:
Любовь Петровна лишь раз любила,
и разлюбила
Любовь любовь.

Или другой пример того же типа:

Шел черт. Видит черта.
Чертыхнулся черт на черта:
— Тьфу ты, черт! — сказал черт.

На кой черт черту черт?
— Черт те что! — сказал черт черту, —
И послал он черта к черту.

Стихи эти не выходят за пределы чисто технической эквилибристики. В поэзии они занимают место музыкальных этюдов, не больше. А между тем звукопись необходима поэту для того, чтобы усиливать ощущение, заложенное в самой идее стихотворения. Наиболее простая задача — звукоподражание:

Пых,
дых,
пых-
тят
Мои фабрики.
(Маяковский)

Довольно просто изобразить звукописью барабанный бой:

Пара барабанов,
Пара барабанов,
Пара барабанов
Била
Бурю.

Хорошо поддается этому и стук железнодорожных вагонов:

И четкой чечеткой черед Чаган
Помчался в чаду
мимо дач —
поезд.

Не следует, однако, доводить понимание звукописи до абсурда. Некий теоретик всерьез уверял меня в том, что, читая пушкинские строчки:

Донос на гетмана-злодея
Царю Петру от Кочубея, —

имя царя нужно произносить так: «Петпрру!», ибо здесь гонец якобы уже прискакал и осаживает коня.

Особенно хороша звукопись, когда игра дается не «в лоб», а как бы вкраплена в смысловую ткань и вызывает представление о звукоподражании *между прочим*. Пример такого благородного звучания — строфа Лермонтова:

Я знаю, чем утешенный,
По звонкой мостовой
Вчера скакал, как бешеный,
Татарин молодой.

Здесь искусство поэта проявилось, конечно, не в подборе таких слов, как, например, «скакал», которое определяет скаканье уже само по себе, независимо от поисков поэта. Даже слова «звонкой» и «мостовой» не столько находка Лермонтова, сколько цитата из Пушкина, — помните в «Медном всаднике»:

Тяжелозвонкое скаканье
По потрясенной мостовой.

Лермонтов находит для конского топота звук «татаА» в совершенно необходимом слове «татарин», окружает этот звук шумами «бешеный» и «молодой», обладающими таким просторным соотношением гласных и согласных, что получается дополнительное ощущение беспрепятственности, безудержности конского гона.

Иногда звукоподражание нужно для того, чтобы сэкономить описание того или другого персонажа:

И штарчешки шаря галошей крыло (автомобиль)...

Тут дано ясное представление о том, что подъехал не просто старик, но старик шамкающий.

Иногда звукоподражание характеризует главное через второстепенное:

Когда в кавказском кавполку я вижу казака...

Тут нет еще коня, которого нужно изобразить, здесь только казак. Но благодаря звукоподражанию возникает ассоциация, связанная с профессиональной чертой действующего лица: он кавалерист — видно, как он гарцует. Кстати, сочетания в стихе слов, подобранных на какой-нибудь определенный звук, называется *аллитерацией*.

Бальмонту понадобилась аллитерация на «в» для передачи морского прибора:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.

Блоку аллитерация на «л» нужна была для того, чтобы сообщить изображаемой девушке особую лиричность и нежность:

Так пел ее голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.

Здесь уже нет звукоподражания в узком смысле: звук играет роль краски.

К звукописи необходимо отнести и такой случай, когда поэт добивается не просто аллитераций на «в», «к», «л», «р» и так далее, а стремится сочетать в определенном порядке гласные и согласные звуки. Частный пример этого мы видели в стихах Лермонтова («бешеный», «татарин», «молодой») — там этот прием был применен для ощущения конского полета. В моей практике имеется другой пример. Стихотворение «Черепаша». Поскольку дело происходит в Японии, я и хотел первую строку в качестве дебюта написать «по-японски», то есть сообщить ей характер японской речи, в которой, как известно, нет скоплений согласных:

Черепаша на базаре Хакодатэ.

Заканчивая очерк о звукописи, необходимо сказать два слова о так называемых сдвигах. Сдвиги — это такое неудачное соседство звуков, когда помимо желания автора возникает новый, иногда совершенно нелепый смысл. Например, у Лермонтова:

С свинцом в груди лежал недвижим я.

Два «с» сливаются в одно, и трагическая строка звучит юмористически:

С винцом в груди...

Встречаются сдвиги даже у Пушкина, который всегда очень строго относился к пластике своего стиха:

Со сна садится в ванну со льдом —

слышится, как «сосна садится...»

Строка казахского поэта Х. Бекхожина переведена по-русски так:

Можно ли быть равнодушным ко злу?

Действительно, козлу никак нельзя быть равнодушным, ибо его задача — ревностно следить за порядком в стаде.

ВИДЫ ПОЭЗИИ

Поэзию принято делить на три вида — лирику, эпос, драму.

1. Лирика

Лирика — это непосредственное выражение чувств по поводу того или иного явления или события. Лирику создает страсть. Гегель считал, что страсть — подлинное царство искусства, если она патетична. Он разъясняет свою мысль следующим образом: «Пафос — это не страсть, которую нужно обуздать: пафос — страсть, в которой проявляется всеобщее и идеальное» («Эстетика»). Однако в лирике центром этого всеобщего должно быть единичное, — иначе утрачивается та нервная нить, которая соединяет сердце поэта с сердцем читателя, ибо читатель всегда единичен, хотя бы таких читателей был миллион. Книга — это разговор художника с человечеством наедине. Вот это *н а е д и н е*, то есть личное, интимное соприкосновение стиха с каждым восприни-

мающим его, и есть лирика. Вот почему в круг лирических переживаний может входить не только великое, но и малое, не только гром войны, но и полет мотылька. Однако природа лирики подобна увеличительному стеклу — она склонна придавать значительность самому мелкому наблюдению. У поэта Недогонова есть такие строчки:

И два жука, как два Атланта,
Тащили в норку шар земной.

Здесь дана только игра ассоциаций, ничего больше. Сравнив катышок навоза с земным шаром, автор в согласии с эллинским мифом сравнил жуков с Атлантами. Это всего лишь озорство поэта, шалость пера. Но разве не остается у нас ощущение чего-то космического, вселенского? Разве не кажется нам, что тут скрыт намек на какое-то грандиозное обобщение? Для того чтобы подчеркнуть эту особенность лирики, я проделывал со своими студентами такой эксперимент. Диктовал им стихотворение:

Затаи в мучительстве дыханье!
И когда ударит в уши кровь,
Засосет и запершит в гортани,
Стисни зубы и нависни бровь.

Будет миг. И ты падешь. И память
Мутная, как мертвые зрачки.
И из сердца, как густая камедь,
Горечь выступит твоей тоски.

Станешь мудрым и простым, как гений,
И весь день с усталостью, в крови
Маленькое головокруженье,
И в сердце щемь, как от любви.

Продиктовав это стихотворение, я предлагал аудитории своими словами изложить тему. Ответы были самые разнообразные: одни видели в этом пытку в средневековом застенке, другие — мучения страсти, третьи — еще что-нибудь в том же духе, но всегда это была речь о чем-то могучем, грандиозном. На самом же деле это стихотворение мальчика шестнадцати лет, который совершенно точно рассказал о том, как он задержал дыхание и что из этого получилось. Отсюда ясно, что лирика воздействует на сознание с огромной силой и обращаться с ней начинающим поэтам необходимо крайне вдумчиво и осторожно.

Страсть может проявляться в лирике по-разному. Ей бывает свойствен восклицательный знак:

О, если б быть одним в высокой строгой башне,
Где ламп кровавый свет затеплен навсегда,
Где вечна только ночь!

(Брюсов)

Изображение страсти возможно и в гораздо более сдержанных, хотя бы и совершенно блаженных, тонах:

Шепот. Робкое дыханье.
Трели соловья.
Серебро и колыханье
Сонного ручья.

Свет ночной. Ночные тени,
Тени без конца.
Ряд волшебных изменений
Милого лица.

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..

(Фет)

Наконец, страсть может быть дана и вовсе полупонамеками, как бы произнесенная сквозь зубы:

Она мне постоянно говорила,
 Что у нее жених, что он красавец
 И что, мол, нет на свете человека
 Такого некрасивого, как я.
 И вдруг однажды очень удивленно:
 — А знаешь? А ведь ты похож на тигра! —
 А я подумал: нужен только образ,
 Чтоб увидеть в уродстве красоту.

Но как бы и в каком бы регистре поэт ни выражал свою страсть — при всем сугубо личном характере переживания она всегда будет обладать цепной реакцией, если это произведение искусства, иначе говоря — она настроит читателя на определенный лад, и ему будет казаться, что в подобных условиях он переживал бы приблизительно так же, как и поэт. Только такая искра между поэтом и читателем делает страсть явлением эстетическим. Другое дело — чувство, касающееся исключительно автора:

Мне снилось много грустного. Я знаю,
 Что снилось мне.
 (Бунин)

Как видим, автор не хочет делиться с читателем своими переживаниями. Дело, конечно, его, но от этого стихи перестают быть поэзией, ибо весь смысл, вся суть лирики в том, что поэт раскрывает перед читателем душу. Степень такого раскрытия во многом определяет и самый уровень поэзии: бездарные стихи — фальшивы, талантливые — искренни, гениальные — откровенны. Но может быть и такой интимный разговор, который абсолютно не нужен читателю. У поэтессы Марии Моравской было стихотворение «Я зябну». То ли поэтесса вовремя не запаслась дровишками, то ли страдала хронической гипотонией, но факт остается фактом: описание зябкости, хотя бы и приведшей к воспеванию пухового платка, — тема, лишенная пороха. Но та же тема, обогатившись она на явление социального порядка, зазвучала бы мрачно и мощно:

Ой, пиду ж я на могилку,
 Та я там заночую,
 Буду я доки плакать,
 Поки милый не почует.
 Встань, встань, мий миленький,
 Встань, встань, пидымыся!
 Пиды ж ты до дому,
 Пиды ж ты подывыся:
 Нема чим запалыты,
 Нема чим затопыты,
 Плачут мои дрибны диты —
 Нема чим их накормыты.

Хотя лирика теоретически относится к определенному виду поэзии, но по существу она органически входит в эпос и драму; трагедия превращается в драмодельщину, а эпопея в стихоплетство, если они не согреты дыханием лирической стихии. Лиризм — душа поэзии.

Возьмем знаменитый монолог Пимена из трагедии «Борис Годунов»: «Еще одно, последнее сказанье...» Пушкин создал образ монаха и в монологе раскрыл его думы и чувства. Это лирика Пимена. Литературоведы полагают, что в этом образе воплощен Нестор. Да, внешне — пожалуй, но внутренне изображен здесь сам Пушкин. Если бы поэт не сочувствовал Пимену, если бы не думал, что и он, Пушкин, свидетель кровавых преступлений современных ему царей, тоже своего рода летописец, тайно беседующий через головы современников с грядущим поколением, он не смог бы с такой убежденностью написать этот монолог. Поэт не только актер, умеющий перевоплощаться. Как мастер, Пушкин сумел бы вложить в уста чуждого ему монаха все слова, какие были бы естественны в данном случае, и мы благодаря психологическому гению поэта увидели бы пред собой подлинного схимника. Но даже Пушкину не удалось бы

сделать образ монаха таким прозрачным, светящимся правдой. Воспользовавшись ходом своей трагедии и появлением сюжетно необходимого действующего лица, Пушкин сквозь этот образ дал выход своему лирическому волнению. Однако этого мало. Пимен слишком спокоен по сравнению с темпераментом Пушкина. Поэт не мог уложить в этот образ, построенный по чертам пименовской психологии, всю свою ненависть, гнев и угрозу, поэтому он дополняет монолог Пимена думой Григория, которая обжигает своим пламенем:

Борис, Борис! все пред тобой трепещет,
Никто тебе не смеет и напомнить
О жребии несчастного младенца —
А между тем отшельник в темной келье
Здесь на тебя донос ужасный пишет:
И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда.

Эти строки — одни из лучших, созданных Пушкиным в его политической лирике.

2. Эпос

Эпос — это вид поэзии, в котором изображаются события и люди, творящие эти события. Если лирика всегда и везде сопутствует обществу, набирая ли высоту и являясь трибуном и глашатаем новизны или, напротив, снижаясь и становясь упадочной, то эпос появляется на поэтическом небосклоне подобно комете: редко и в свое строго определенное время: время это — эпоха грандиозных изменений в жизни класса, нации, человечества. Основной признак эпоса — характер. Характер же — это не простая портретность, хотя бы и взятая обобщенно. Гегель определяет характер в искусстве выпренье, но поразительно верно: «Боги переносятся в человеческий пафос, а пафос конкретной деятельности представляет собою человеческий характер»⁶. Под богами Гегель понимает в данном случае всеобщие субстанциальные силы, служащие стимулом к действию, мы же с вами, читатель, можем заменить этих «богов» понятием закономерности исторического процесса. В этом гегелевском определении важно утверждение единства субъекта и объекта, вплотную подводящее нас к марксистскому пониманию личности. Человек — это психологический комплекс, созданный культурой определенной социально-экономической формации. Дитя своего века, он может бездумно плыть в струе, предоставленной ему обстоятельствами. У такого человека есть лицо, но нет личности. Характером он становится только в том случае, когда пытается заставить обстоятельства переменить русло, когда стремится действием повлиять на законы природы и истории. Эпос есть жанр литературы, который раскрывает эти действующие характеры, связывая их с изображением породившей их эпохи, или, напротив, показывает невозможность появления характеров в силу резко изменившихся условий жизни. Так или иначе, эпос появляется только там и тогда, где и когда общество бывает потрясено какими-либо событиями, вызвавшими возникновение героев или уничтожение их.

Основные виды эпоса: эпопея, поэма и роман в стихах.

А) Эпопея — воплощение в большой поэтической форме события, имевшего историческое значение. Ее темы — война, принятие религии, революция, переселение народа или такие путешествия, в которых жизненно заинтересовано государство или нация («Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Лузиады» Камозэнса, «Песнь о Гайавате» Лонгфелло, «Конрад Валленрод» Мицкевича; в наши дни «150 000 000» Маяковского, «Уялаевщина» и «Арктика» Сельвинского, «Василий Теркин» Твардовского).

Б) Поэма отличается от эпопеи меньшим масштабом содержания. В поэме событие является скорее фоном для описания конфликтов в семье, в группе людей или в душе отдельного человека, так или иначе связанного с этим событием («Медный всадник» Пушкина, «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова, «Дума про Опанаса» Багрицкого, «Сын» Антокольского).

В) Роман в стихах — описание событий, не имевших исторического размаха и характеризующих не народ или государство, а тот или иной слой общества («Евгений Онегин» Пушкина, «Пушторг» Сельвинского).

К эпическому жанру следует отнести и жанр баллад, стихотворений, в которых автор излагает событие иногда большое, но не разворачивает его в обширную панораму, а ограничивается изложением сюжета, всегда острого и впечатляющего.

Сюжет является каркасом эпоса. Это костяк, на котором держится не только вся эпическая мускулатура произведения, но и нервная система его лирики. Вне сюжета, то есть вне закономерно развивающегося события, большая форма существовать не может. В лучшем случае это будет непомерно растянутая малая форма, которая легко может быть представлена как сборник стихотворений, а то и лирический цикл, связанный единством темы или настроения.

В эпосе важна скульптура характеров не менее, чем в драме. Говоря о действиях своих героев, автор заставляет нас тревожиться за их жизнь и за дело, которому они служат. В этой тревоге весь смысл эпоса. Вот почему подменять действующее лицо авторским «я», хотя бы и выступающим от имени народа, — значит подменять жанр эпоса жанром лирики. Может быть, лирический жанр больше устраивает читателя — дело вкуса. Но смешивать понятия эпоса и лирики не следует. Для теории поэзии разделение жанров важно потому, что эпос нуждается в особой квалификации поэта: автор должен жить в стихе не только своей жизнью, как лирик, но прежде всего жизнью своих героев. Он обязан обладать искусством управления массами, где встречаются король и шут, солдат и профессор, философ и кокотка, банкир и большевик, каждый по-своему отражающий черты своего времени. Поэтому жанр эпической поэзии необходимо изучать особо, учитывая все его своеобразие⁷.

Как я уже говорил, основным признаком эпоса является объективно изображенный характер. Лепка характера — главная задача эпического поэта. В каком бы ключе автор ни решал характер, герой поэмы должен думать, чувствовать, действовать не так, как хотелось бы автору, а так, как только и может мыслить герой, обладающий такими-то и такими классовыми, национальными, культурными и психологическими чертами. И хотя Пушкин в «Евгении Онегине» откровенно признается в любви к своей героине:

Простите мне: я так люблю
Татьяну милую мою... —

но вера наша в подлинность этой идеальной девушки основывается не на личных признаниях автора, а на собственном нашем представлении о Татьяне, которое мы создали, читая роман. Но объективное описание не есть описание объективистское, то есть в полном смысле слова беспристрастное. Такой беспристрастной поэзии в природе не существует, потому что поэзия — это сама страсть. Изображая своих героев объективно, то есть не навязывая героям своего произвола в их мыслях, чувствах и поступках, поэт тем не менее дает им оценку в самых неожиданных приемах стиля. Я не говорю уже о лирических отступлениях, где автор появляется с открытым забралом, но, даже уходя из поля зрения читателя, поэт пользуется то характером ритма, то сравнением, то своеобразием композиции, чтобы выявить свое отношение к данным людям и событиям. Великим мастером такого участия в делах своих персонажей был Пушкин. Его «Евгений Онегин» начинается как будто самой безобидной фразой:

Мой дядя самых честных правил...

Но современники Пушкина сразу же начинали улыбаться. Дело в том, что в пушкинскую эпоху была очень популярной басня, которая начиналась так:

Осел был самых честных правил.

Таким образом, роман Пушкина открывался эпиграммой. А между тем сам Пушкин ни слова от себя, как автора, не произнес — слова эти принадлежали Онегину («Так думал молодой повеса...»). Кстати, эта же фраза является и черточкой в характеристике Онегина, который был склонен к иронии и сарказму.

Чрезвычайно любопытна расправа Пушкина с Ленским-поэтом. Приведя стихи геттингенского мечтателя, Пушкин меланхолически резюмирует:

(Так он писал темно и вяло,
Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма здесь нимаго
Не вижу я; да что нам в том?)

Это замечание не таит в себе ли малейшего яда. Пушкин лишь с грустью отмечает неправильное отношение читателя к целому эпигонскому течению, выдающему себя за романтизм, но прямой оценки Ленского как стихотворца нет. А между тем она дана в самом тексте элегии Ленского и звучит совершенно убийственно:

Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?
Что день грядущий мне готовит?

Мы привыкли слышать эти слова облагороженными чудесной арией Чайковского, исполняемой к тому же прекрасными певцами — Собиновым, Смирновым, Козловским. Однако у современников Пушкина эти слова вызвали неудержимый смех: ведь эти стихи — не что иное, как монтаж самых пошлых романсов пушкинского времени. Строка «Куда, куда вы удалились» принадлежит Перевошикову, «Весны моей златые дни» — Милонову, а «Что день грядущий мне готовит» — перевод из Жильберта («Кто знает, что судьба в грядущем мне готовит»). Эти цитаты выдают Ленского с головой как литературного эпигона и определяют отношение Пушкина к его поэзии.

Немалую роль в эпосе играет портрет. Но и здесь автор при самом объективном характере описания внешности героя стремится дать ему оценку. Беллетрист, как правило, этого не делает. Эмиль Золя, описывая прелестную Нана, чтобы придать ей особенную пикантность, говорит, что у нее была привычка зажимать между передними зубами кончик своего языка. Лев Толстой, описывая «поэтического бесенка» Наташу Ростову, подробно рассказывает о том, как эта чудесная девушка, сама очарованная своей юной прелестью, входит в пустой зал и, переступая с каблука на носок, восклицает: «Вот она я!» Эти детали придают Наташе и Нана беспредельное обаяние. Мы восхищаемся этими девушками. Мы влюбляемся в них. Но Золя и Толстой, как и полагается прозаикам, не позволяют себе по этому поводу никаких особенных выражений чувств. Беллетрист, изображая синие глаза женщины, может уточнить их игру, подчеркнуть оттенок, но воздержится от эмоционального к ним отношения. Поэт не выдержит такого объективизма. Блок, например, пишет так:

Синий, синий, синий взор.

Этот трижды повторенный цвет становится уже чуть ли не заклинанием. Правда, речь идет здесь о лирическом стихотворении, в котором автор совершенно не связан повествовательной интонацией. Но даже там, где Блок повествует, его описание героини выходит за пределы одних линий и красок. Вспомните «Незнакомку»:

И каждый вечер в час назначенный
(Иль это только снится мне?)
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.

В этом портрете даны очень определенные черты, которые вполне пригодны и для прозаика: стан, схваченный шелками, запах духов, шляпа с перьями, узкая рука в кольцах. Но если прозаик на этом бы остановился, то поэт дополняет описание такими ассоциациями, которые выходят за пределы рамы и создают как бы атмосферу, окружающую эту девушку: рядом с духами даются туманы, то и другое претворяется в дыхание незнакомки, шляпа не просто с черными перьями, а с траурными, причем они не просто покачиваются, а «веют древними поверьями».

Далее. Эпос описывает картину жизни, а не переживания автора. Поэтому эпические описания явлений и предметов должны соответствовать вещам объектив-

ной действительности. Так оно и есть; вот, например, описание пиршеского стола у Державина:

Багряна ветчина, зелены щи с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь, икра, и с голубым пером
Там щука пестрая: — прекрасны!

Такие сугубо реалистические описания находим у Пушкина:

На красных лапках гусь тяжелый,
Задумав плыть по лону вод,
Ступает бережно на лед,
Скользит и падает.

Едва ли прозаик написал бы это проще и точнее. Едва ли иначе изобразил бы он лошадь, описанную Багрицким:

Жеребец подымет ногу,
Опустит другую,
Точно пробует дорогу,
Дорогу степную.

Здесь нет ни скатерти-самобранки, ни сказочных гусей-лебедей, ни коня, который «скачет чуть повыше дерева стоячего, чуть пониже облака ходячего». Все жизненно, все очень реально. Но когда поэту приходится описывать что-либо из ряда вон выходящее, грандиозное, непомерное, ему становится тесно в рамках прозаического реализма, и он вынужден идти на такие нарушения правдоподобия, на какие прозаик не решится. Бой из пушкинской «Полтавы»:

И грянул бой, Полтавский бой!
В огне, под градом раскаленным,
Стеной живою отраженным,
Над падшим строем свежий строй
Штыки смыкает. Тяжкой тучей
Отряды конницы летучей,
Браздами, саблями звуча,
Сшибаясь, рубятся сплеча.
Бросая груды тел на груды,
Шары чугунные повсюду
Меж ними прыгают, разят,
Прах роют и в крови шипят.

В этой картине, казалось бы, нет ни тени гиперболизации. Казалось бы, здесь соблюдены все строгие требования реалистического описания. Но это не так. Бой изображен неверно прежде всего с точки зрения исторической. «Раскаленный град», то есть пули, не мог быть в ту эпоху столь губительным, ибо во времена Карла и Петра ружье заряжалось с дула и давало такую отдачу, что за двенадцать шагов не попадало в ворота (отсюда выражение Суворова: «Пуля — дура»). Именно поэтому шведам в начале битвы удалось взять русские редуты в конном строю. Что касается артиллерии, то ее роль также была не особенно велика: достаточно сказать, что под Полтавой у Карла насчитывалось всего-навсего четыре пушки — все остальное шведы потеряли в сражении при Лесной. Таким образом, бой велся в основном конницей, а затем пехотой. Но оставим в стороне историю, приглядимся к описанию боя с точки зрения военной тактики. Шведы и русские рубятся сплеча, — значит, они сошлись вплотную. В такие минуты пушки молчат. Ведь не может же бомбардир в такой толчее угодить именно во вражеского солдата и никак не задеть своего! Между тем у Пушкина ядра «меж ними прыгают» и «разят». Кого разят? Кого придется? Но в таком случае действия артиллерии теряют всякий смысл. Допустим, однако, что Пушкин, будучи штатским человеком, не знал правил работы батарей. Но офицер Лермонтов не зная этого не мог. Однако читаем в «Бородине»:

Звучал булат, картечь визжала,
Рука бойцов колоть устала,

И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел.

Если гора кровавых тел мешала пролетать ядрам, значит, батареи били прямой наводкой — и это в момент рукопашной схватки? С военной точки зрения — немислимо! И все же Лермонтов на это пошел. Не как солдат, но как поэт. Почему?

И еще о Лермонтове. Вряд ли найдется читатель, который не причислил бы «Мцыри» к лучшим поэмам русской литературы, а бой мцыри с барсом — к лучшим местам поэмы. Но подойдем к этой сцене с точки зрения зоографа:

То был пустыни вечный гость,
Могучий барс. Сырую кость
Он грыз и весело визжал.

Кошка не визжит. Наступи ей на хвост — и она заорет, по выражению А. Толстого, «гадким голосом», но визга от нее не услышишь, и уж тем более веселого.

То взор кровавый устремлял,
Мотая ласково хвостом,
На полный месяц.

Кошачий хищник мотает хвостом не ласково, а всегда с раздражением. Ласково мотает собака, иногда волк. Но читаем дальше:

Я ждал. И вот в тени ночной
Врага почуял он, и вой,
Протяжный, жалобный, как стон,
Раздался вдруг..

Завидя врага, кошачий хищник держит себя совсем иначе: прежде всего он затихнет, притаится, чтобы не дать возможности противнику увидеть себя и подготовиться к нападению.

И начал он
Серdito лапой рыть песок.

Но ведь это делает жеребец перед боем! Он вострит копыто! А барс, роя когтями землю, только загоняет под них грязь. Никогда он этого делать не станет!

Встал на дыбы.

Невероятно! Самая незащищенная часть тела кошачьего хищника — брюхо. Поэтому при малейшей опасности он старается укрыть его, спрятать под согнутым корпусом, под локтями. Никогда не встанет барс во весь рост, чтобы обнажить перед противником уязвимое место. На дыбы встает конь!

Потом прилег,
И первый бешеный скачок
Мне страшной смертью грозил.

Здесь впервые барс действует сообразно своей природе.

Нужно сказать, что Лермонтов при всем его изумительном мастерстве бывает иногда очень неряшлив. В той же поэме «Мцыри» есть и такие неудачные стихи: барс глядел

На полный месяц, и на нем (то есть на месяце?)
Шерсть отливала серебром.

Но если речь идет не о луне, а о барсе, то даже на нем не шерсть, а мех: шерсть — принадлежность жвачных животных.

Иногда ошибки Лермонтова оправдываются красотой стиха:

Араб горячил вороного коня.

Какая прекрасная строчка! Однако в действительности не родился еще тот араб, который решится сесть на коня вороной масти. Дело в том, что арабские лошади бывают белыми и желтыми, но по закону меланизма у белых может родиться жеребенок черной шерсти. Такая лошадь считается нечистой, и ее либо режут на мясо, либо продают иностранцам. Но эта подробность арабского быта настолько малоизвестна, а строка сложена до такой степени отлично, что мы, даже зная о тайне вороных коней, принима-

ем лермонтовский стих не только без протеста, но с наслаждением. Попробуйте приблизить эту фразу к точности — и она теряет свое великолепное звучание.

Араб горячил золотого коня, —

неплохо, но... выпало одно «р» из трех, и строка потускнела, несмотря на позолоту⁸.

С отрывком из «Мцыри», который я привел выше, произошло приблизительно то же самое. Почему, читая эту сцену, мы не замечаем всех ее несообразностей? Прежде всего потому, что автор взял такой стремительный темп, что мы просто не успеваем следить за мелочами. Но тайна не только в этом: Лермонтов писал не линиями и красками, а нервами читателя. Когда ему нужно было создать впечатление мирной беспечности и привольности барса, чтобы затем с особенной силой развернулась его ярость, Лермонтов увидел, что точным описанием барсовых повадок этого не добьешься: кошачьи хищники очень сдержанны в проявлениях радости. Тогда он занял у собаки веселое визжание и ласковое помахивание хвостом. Когда же пришло время показать зверя страшным, чтобы вызвать в читателе особенную тревогу за участь мальчика-мцыри, поэт собрал у разных животных яростные их повадки и приписал все это одному барсу. Подчиняясь магической силе стиха, мы уже не обращаем внимания на детали, а переживаем главное — встречу юноши, почти ребенка, с кровожадным хищником. Но любопытно еще и другое: основная ошибка Лермонтова — переселение барса из Туркестана в Грузию, где барс никогда не водился, — стала восприниматься художественной литературой как научная истина. И вот уже в рассказе И. Бунина «На Кавказе» читаем в описании грозы: «...раскалывались в небесных высотах допотопные удары грома. Тогда в лесах просыпались и мяукали орлята, ревел барс, твкали чекалии». Это, конечно, бессмертный лермонтовский барс — другого быть не могло. Но у поэзии своя география, свой Кавказ, и в этом ее прелесть.

Теперь уже нам понятно, что и военная тактика у поэзии тоже своя. Если изъять из Полтавского боя и сражения под Бородином хотя бы часть их оркестровки — картина утерять добрую половину своего великолепия и пафоса.

Бросая груды тел на груды,
Шары чугунные повсюду
Меж ними прыгают, разят,
Прах роют и в крови шипят.

Подсчитайте, сколько здесь аллитерированных звуков, всех этих «бр», «гр», «ры», «пры», «пра», «ро», «про» и прочих взрывов и раскатов, сколько «ру», «угу», «уду», «юду», напоминающих о вое снарядов, наконец, самые образы, где грандиозность общего плана (груды тел, поваленные па груды) сливается с остротой детали (раскаленные ядра, которые шипят в лужах крови), — и это все перечеркнуть? Во имя чего? Во имя внешней точности описаний? Но в том-то и дело, что поэзия стремится к раскрытию внутренней правды.

В моей трагедии «Царь да бунтарь» я даю описание шведского войска, занявшего передний край обороны:

Г а н н и б а л
Серебряными трубами горя,
Золеные выходят егеря,
Под золотым штандартом светло-серы,
Втянулись и конно-гренадеры,
А вот уланы желтые пошли,
Фон Розена гусары голубые,
Багряные драбанты боевые,
Как бы червонной масти короли.

Я одел шведов чуть ли не по рисункам Мейсонье, а между тем эти роскошные одежды свойственны скорее армии Наполеона I, чем Карла XII. Зачем мне это понадобилось? Во-первых, для характеристики шведского войска в данный момент, которая дана в следующей реплике Чохова:

Ч о х о в (усмехаясь)
Ну, это все не из козырных карт —
Вблизи у них потрепаны мундиры.

А главное — мне нужно было столкнуть два мира: мир шведской армии, состоявшей из наемников, для которых война стала красивой профессией, и мир армии русской, поднятой под знамя для защиты родины от иноземных захватчиков.

Это пренебрежение мелкой правденкой во имя большой правды — один из коренных законов эпоса, который необходимо всегда помнить и всячески укреплять. Не зная этого закона, очень легко отдать поэзию на поток и разграбление узким специалистам и вообще так называемым «искателям блох».

3. Драма

Драма — произведение, написанное в диалогической форме. У драмы есть своя, очень подробно разработанная поэтика, продиктованная законами сцены. Их мы касаться не будем, а займемся лишь спецификой драмы как вида поэзии.

От лирики и эпоса драма отличается тем, что в ней автор не общается с читателем непосредственно, как это делает лирик и даже эпик в лирическом отступлении. Подобно эпосу, драма обладает сюжетом и создает типы и характеры. Но, в отличие от эпоса, герои драмы возникают не в авторском рассказе о них, а в форме показа их действия и раскрытия переживаний. Правда, диалог занимает большое место и в эпических произведениях, но там он звучит скорее как цитата, сплошь и рядом сопровождаемая детализированными уточнениями, в которых, кстати сказать, вся природа эпоса. Франсуа Дельсарт приводит в виде примера фразу героя и комментарии автора:

«— Вы знаете, что я вас очень уважаю, — сказал он, отведя глаза в сторону».

Из этого комментария мы сразу же делаем вывод, что говорящее лицо далеко не уважает того, с кем разговаривает. Напротив, заставьте его смотреть собеседнику прямо в глаза — и вы поверите в искренность его слов.

Драма лишена возможности на каждом шагу объяснять читателю тайный смысл той или другой фразы своего героя, и хотя располагает целым аппаратом ремарок, но роль их узко служебная. Ремарки типа: «Обращает на себя внимание отсутствие портрета Элеоноры Дузе и всего того, что напоминало бы об Ибсене» (Бернард Шоу) — не более как курьез, а «Фауст» Ленау, в котором по ходу действия даются лирические отступления от автора, не в силах изменить природу драмы, несмотря на все их поэтическое великолепие.

Драматические произведения по своим жанрам делятся на трагедию и комедию с ее производными (водевиль, фарс).

А) Трагедия — пьеса, где возникают события мирового, исторического или философского значения. Герои трагедии, как правило, люди исключительные по силе интеллекта, целеустремленности или пламенности чувств. Образы трагедии, даже сугубо реалистические, поднимаются в своих обобщениях до символа. Поэтому трагедия требует стиха. Стих сообщает всей пьесе то свободное напряжение, которое дает возможность драматургу говорить от имени человечества с прошлым и грядущим. Такая приподнятость всего тонуса, естественно, не может восприниматься в продолжение всего текста. Но тут на помощь приходит поэтическая условность, которая звучит вполне реалистически. В самом деле: уж если вы с самого начала поверили в то, что двигающиеся перед вами *живые* люди говорят стихами, да еще иногда и в рифму, значит, вы уже вошли в ту своеобразную атмосферу, которая заставит вас поверить и в разговор Гамлета с тенью отца. Таким образом, трагедия — форма исключительно поэтическая. Все попытки прозаиков создать трагедию в прозе неизменно срываются в плакат. Герои волей-неволей оказываются написанными в одну-две краски. Повышенная их эмоциональность, органически свойственная трагедийности, нарушает бытовое правдоподобие в прозе. Пьеса утрачивает достоверность. Парадоксально, но факт: матросы «Оптимистической трагедии» сразу перешагнули бы из плаката в трехмерный мир, если бы им удалось заговорить стихами.

В драме существуют жанры, не требующие мотивировок: как, например, «Театр Клары Газуль» Мериме или «Балаганчик» Блока, где герои кричат мистическим голосом: «Сыр бри!» — и умирают, «истекая клюквенным соком», как, сказано в ремарке. Иное дело — трагедия: будучи условной в деталях, она требует железной связи между причиной и следствием; Отелло не мог бы задушить Дездемону, если бы Яго не доставил мавру ее платка, якобы найденного у любовника. Это обстоятельство сближает

трагедию с прозаической пьесой, которая немислима вне правдоподобия мотивировок. Но особенность трагедии, резко отличающая ее от прозы, — это тембр ее голоса, насыщенный глубоким лиризмом. Проза также может обладать лирическим настроением (Чехов, Метерлинк), но атмосфера эта тонкослойна: если прозаическая пьеса — рассказ, то трагедия — песня, а песня в прозе — противоестественна.

Есть у трагедии и еще одна черта, которой этот жанр отличается от прозаической пьесы. Лишенный возможности разговаривать с читателем непосредственно, поэт в трагедии компенсирует себя тем, что вливает свой голос в голоса своих персонажей, хотя те существуют «самородно». Вот почему в «Борисе Годунове» мы все время слышим голос Пушкина, тогда как в пьесе, предположим, «Свои люди — сочтемся» лирического голоса Островского не слышим, а восхищаемся лишь мастерством, с каким он заставляет говорить своих персонажей. Иногда мы чувствуем в трагедии некоторый разрыв между тембром героя и тембром автора, но это нас не раздражает — напротив: мы с наслаждением отдаемся авторскому лиризму, ни на миг не забывая о том, что перед нами стихи. Вот заполненное народом Девичье поле в 3-й картине «Бориса Годунова»:

О д и н
Нельзя ли нам пробраться за ограду?
Д р у г о й
Нельзя. Куды! и в поле даже тесно,
Не только там. Легко ли? Вся Москва
Сперлася здесь.

«Сперлася» и «куды» сразу же дают представление о языке простолюдина. И вдруг тот же персонаж дальше говорит прекрасным языком Пушкина:

...смотри: ограды, кровли,
Все ярусы соборной колокольни,
Главы церквей и самые кресты
Унизаны народом.

Однако личность поэта вторгается в ткань драматической поэзии не только окраской авторского голоса. Неисчерпаемы ее проявления в пьесе. Непостижимы раскрытия авторской души. Возьмем поразительный случай в трагедии «Борис Годунов». Как известно, в этом своем произведении Пушкин утверждал, что царская власть держится не секирой, а мнением народным. В монологе «Достиг я высшей власти» царь Борис грустит о том, что, несмотря на все заботы и попечения о народе, он, Борис, не смог добиться его любви. Такова официальная идея трагедии. Однако наряду с ней есть и другая, тайная: по мнению Пушкина, совершенно не важно, кто завоевал власть, — можно признать законным царем даже самозванца, если он находится на высоте призвания. Конечно, такая бунтарская мысль не могла бы пройти сквозь царскую цензуру, и Пушкину необходимо было ее зашифровать. Как он это сделал? Прежде всего отметим, что Пушкин ни на йоту не сомневался в том, что идущий из Польши претендент на русский престол — отнюдь не царевич Димитрий, а самозванец. Он даже называет его имя: Гришка Отрепьев. И все же, когда Гришка морально подымается до уровня вождя, Пушкин готов признать за ним право венценосца. Обратим внимание на то, как Пушкин именуется Гришку по ходу текста: везде и всюду — «Самозванец», иногда «Лжедмитрий». Но вот знаменитая сцена у фонтана. Марина Мнишек третирует Отрепьева как мальчишку. Влюбленный в нее служка выносит все. Но когда красавица-полячка задела в нем честь государя Руси, Гришка вспыхнул и произнес монолог, такой могучий, что... белый стих не выдерживает и переходит на рифму:

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла, —
Царевич я! Довольно, стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться...

В этом месте Пушкин готов ему аплодировать. Из чего это видно? Да из того, что над этим монологом в обозначении действующего лица стоит уже не «самозванец»,

а черным по белому: «Димитрий». Описка? Читаем дальше. Снова идут «самозванец», «самозванец», «самозванец». Но вот сражение под Кромами. Входит Гришка со свитой, приказывает:

Отбой! Щадите русскую кровь!..

И снова над фразой самозванца Пушкин пишет: «Димитрий». Ложный царь не из годуновского карьеризма, а искренне, душой, пожалел свой народ — и Пушкин преклоняет перед ним голову. Таким образом, лирик и в трагедии вмещивается во взаимоотношения персонажей, любым способом пытаюсь дать своим героям оценку. Прозаик этого никогда не делает, если же вводит в пьесу «ведущего» или «автора», то и тот и другой являются, в сущности, такими же персонажами, как и все другие, и актеру приходится гримироваться под человека, тогда как лиризм поэта в трагедии создает атмосферу независимо от игры актера.

Далее. В трагедии можно найти вкрапленными многие лирические жанры — пейзаж, балладу, эпиграмму, песню, — чего в прозе не бывает.

Пейзаж в трагедии носит двоякий характер. С одной стороны, это, как ему и положено, описание природы. Но в трагедии пейзаж существует не сам по себе, а для характеристики момента. Вот пейзаж из трагедии «Рыцарь Иоанн». Вождь крестьянских повстанцев Иван Болотников стоит на холме, озаренный первыми лучами солнца.

Б о л о т н и к о в

Светает на Руси... Родимый край!
Как мне милы твои простые дали,
Твои ручьи в ольшанике зеленом,
Унылые, усталые поля
И в небесах серебряная песня.

Мирная картинка. Нежное весеннее утро. Ничто не предвещает военной бури. Так начинается седьмая картина. Но к концу действия Болотников открывает пальбу по городу Кромы. Пушки бьют. Здесь и там канониры мелькают с зажженными пальниками. Над городом дым и чад — это первое выступление повстанцев против царя Василия Шуйского, это пробуждение народа!

Б о л о т н и к о в (командуя)

Огонь!
Л ю б а ш а
Огонь...

Б о л о т н и к о в

Светает на Руси!

Как видите, тема рассвета играет дважды: в первый раз — как явление природы, во второй — как символ.

Совсем иначе звучит пейзаж в трагедии «Царь да бунтарь». Фельдъегерь Ганнибал, мальчик пятнадцати лет, глядит в поле перед боем:

Как страшно поле маками цветет...
Я никогда не видывал такого.
Их полчища! От этого покрова
Дыханье и у храброго сведет.
А как они зловещи в полумраке!
Как тягостны! Откуда знают маки,
Что нынче бой? К чему им было цвесть?
Да и цветы ли вправду эти пятна?
Быть может, это — роковая весть
Про то, что и без красного понятно?

Этот пейзаж отражает переживание Ганнибала. Но в то же время это как бы преюд, создающий тревожное настроение перед всей дальнейшей картиной боя.

Кстати о бое. Мы читали описание Полтавской битвы в поэме «Полтава». Там это естественно: эпос. Но вот описание боя в трагедии А. Толстого «Смерть Иоанна Грозного»:

Г о н е ц

Гул такой раздался,
 Как будто налетела непогода...
 Мы встретили напор со всех раскатов,
 С костров, со стен, с быков, с обломков, с башен
 Посыпались на них кувшины зелья,
 Каменья, бревна и горящий лен...
 Уже они слабели — вдруг король
 Меж них явился, сам повел дружины,
 И, как вода шумящая, на стены
 Их сила снова полилась. Напрасно
 Мы отбивались бердышами — башню
 Свинарскую обсыпали литовцы,
 Как муравьи полезли — на зубцах
 Схватились с нами, — новые ватаги
 За ними лезли, — долго мы держались.

Это уже баллада. В монологе гонца дано то лирическое описание битвы, которое погубило бы прозу, а между тем в трагедии оно не только двигает сюжет, но и дает живописную картину того, чего зритель в пьесе не увидит, но что легко вообразит: нужно помнить, что стих уже сам по себе явление театральное.

В героической пьесе Ростана «Сирано де Бержерак» дана баллада в чисто архитектурном смысле. Сирано дерется на шпагах с Вальвером, декламируя при этом стихи, которые он тут же сочиняет:

С и р а н о

Свой фетр бросая грациозно,
 На землю плащ спускаю я;
 Теперь же — появляйся грозно,
 О шпага верная моя!
 Мои движенья ловки, пылки,
 Рука сильна и верен глаз.
 Предупреждаю честно вас,
 Что попаду в конце посылки.

(Они обмениваются первыми выпадами.)

Мне жаль вас! Где вам воевать?
 Зачем вы приняли мой вызов?
 Куда же вас пошпиговать,
 Прелестнейший из всех маркизов?
 Бедро? Иль крылышка кусок?
 Что подцепить на кончик вилки?
 Так, решено: сюда вот, в бок,
 Я попаду в конце посылки.

Вы отступаете... Вот как!
 Белее полотна вы стали?
 Мой друг! Какой же вы чудака:
 Ужель вы так боитесь стали?
 Куда девался прежний жар?
 Да вы грустней пустой бутылки!
 Я отражаю ваш удар
 И попаду в конце посылки.

(Торжественно провозглашает)

П о с ы л к а .

Молитесь, принц! Конец вас ждет.
 Ага! У вас дрожат поджилки?
 Раз, два — пресек... Три — финта...

(Колет его.)

Вот!

Вальвер шатается. Сирано раскланивается.
И я попал в конце посылки!

Что касается жанра песен, то введение песни в трагедию не представляет никаких затруднений: она живет в поэтической драме, как в родной стихии. Но, казалось бы, можно ввести песню и в прозу. В чем же проблема? Но в том-то и дело, что песня в прозаической пьесе — явление чужеродное: она всегда *ц и т а т а* из мира поэзии, — тогда как в трагедии не только украшает сцену, но органически помогает выявить настроения людей, иногда целых групп.

Тихая песня рекрутов перед началом Полтавского боя:

Эх, повидали солдатикам молодым,
Как молоденьким рекрутам новобранчим,
Не по ноженькам сапожки с подковками,
Не по плечушкам мундёры сукон серых,
На головушку не шапки не пуховые
И да им киверы медяные пудовые;
Осенялись те рекруты крестным знаменем,
Забывали про сторонущку родимую,
Проклинали те рекруты отца с матушкой.

В этой песне и невыносимо тяжелый солдатский быт петровских времен, и покорное самозабвение новобранцев, которым воевать неохота, и в то же время ясная убежденность в том, что они никуда не разбегутся, а будут умирать как положено. Таким образом, песня выглядит в трагедии не просто концертным номером, работающим «в жилу», а совершенно органично, как струя в реке.

Помимо лирической интонации, поэт-драматург присутствует в своем произведении и благодаря кое-каким другим приемам.

Стих в драматическом произведении обычно бывает белым ямбом, когда создается трагедия, и ямбом рифмованным, если речь идет о комедии. Такова традиция русской драмы. Правда, в трагедии у нас допускались и прозаические сцены. Здесь сказалось влияние Шекспира: у английского драматурга аристократия большей частью говорила стихами, а народ — прозой. После Октябрьской революции такое разделение своеобразно изменилось: в трагедиях германского поэта Бертольта Брехта «презренной прозой» говорит буржуазия, пролетариат же изъясняется стихами. В этом есть, конечно, своя логика. Но такой прием лишен гибкости. Сочетание стиха с прозой в трагедии должно быть диалектическим. Сами по себе стих и проза в одном и том же произведении не могут выступать только в качестве социального признака. Это придает вещи слишком условный характер. Я, например, в своих трагедиях применяю другой принцип: люди говорят прозой, когда разговор ведется на обычном регистре голоса; там же, где обнажаются страсти, мгновенно возникает стих. Иногда в диалоге один персонаж говорит у меня прозой, другой — стихами; это зависит от психологического состояния героев в данный момент. Вот отрывок из трагедии «Читая Фауста» — разговор профессора Зебальда Нордена с его учеником Вернером:

Н о р д е н

Для наших изысканий, господа,
Германия нам не жалеет денег.
А мы? Проходят месяцы, года...

Да взять хотя бы вас: ведь вы бездельник!
Ну что вы дали в нынешнем году?
А? Отвечайте же! Я жду!

В е р н е р (апатично)

Вы правы, профессор. Из моих экспериментов с водородом пока действительно ничего не вышло. Но ведь вы сами любите говорить, что творчество — не труд. Здесь одним старанием не обойдешься. Нужна удача.

Н о р д е н

Ложь! Профессиональная ложь!
«Творчество», «труд»... Но я вам не Бодо.

Этим, дружок, меня не возьмешь.
Работа где? Где работа?

Читатель, вероятно, обратил внимание на то, что Норден говорит не просто стихами, но, волнуясь, переходит с пластического пятистопного ямба на гораздо более нервный тактовик. В этом заключается новаторская особенность новой трагедии — сочетать не только стих с прозой, как делали классики, но и соединять разные просодии, иногда сталкивая рифмованные стихи с белыми, и не от случая к случаю, а вводя их большими массами. Вот диалог дочери и матери из этой же трагедии:

Валеска

Итак, мой тост —
За матерей! Ты им не под рост:
Ты впала в звериное чадолюбье,
Оно все низменнее, лютей,
Тебе твой детеныш дороже крови
Миллионов людей...
А я — я пью за ту Анну Кроне,
Что мне путеводной звездой была,
Но вдруг померкла и умерла.

Анна

Зачем ты так со мною жестока?
Да, я была виновна пред тобою:
Я увлеклась наукой и забыла,
Что у меня есть дочь. Ты не дитя
И понимаешь. Юная студентка,
Которая, как бога, обожала
Великого ученого, а он,
Пресытившись любовью, покидает
Ее с ребенком, — юная студентка
Решает посвятить себя науке.
Она мечтала где-нибудь вдали
Завоевать себе большое имя,
Чтоб стать ему под рост, чтоб он не знал,
Кого скрывает славный псевдоним, —
И вдруг бы ахнул, вспомнил бы, смутился...
Ну, и так дальше...
(С горькой усмешкой)

Роковая месть!

Но вот теперь, когда я поняла,
Что ты росла без матери, Валеска,
Что золотые дни моей дочурки
Я в жертву этой мести принесла, —
Теперь я посвящу тебе, родная,
Все свои силы, всю свою тоску,
Все двадцать лет бессонницы моей!

Мать говорит с дочерью гораздо более ровным тоном, и это подчеркивается контрастом: вместо тактовика Валески — пятистопный ямб Анны, вместо рифмы — белизна. Но мать в то же время испытывает душевную боль. Ее мучения не так пламенны, как у дочери, но глубже, глубиннее. Поэтому я не мог в этом месте перевести ее монолог на прозу, как это делал с Вернером.

Другой пример. Валеска отравилась. Анна мечется по комнате:

Анна

О, господи... Кольцо... Она мертва!
Скорее... Люди! Боже мой... Скорее!
...Сюда, сюда!
(Вбегает Вернер, за ним профессор Норден.)

Вернер
 Что с вами?
 Анна
 Отравилась!

В этом месте я должен был бы, казалось, поднять Анну до тактового стиха, но я решил воспользоваться синтаксическими срывами, чтобы избежать клочковатости в ритме, так как сейчас Анне предстоял разговор с побочным отцом Валески, профессором Норденом, который здесь изъясняется прозой:

Анна
 Отравилась!
 Норден

Как отравилась? Не может быть... Почему? Не может быть! Все шло так замечательно... И Виталий этот... Почему отравилась?

Появление здесь прозы понятно: Норден растерян, он еще не может поверить в то, что слышит, чувства его еще не прозрели. Здесь, однако, я должен сделать примечание: переходы от одной просодии к другой, от рифмы к белому стиху и от стиха к прозе помогают поэту выявить тонус героя, окраску его духа в данный момент. Но из этого не следует, будто автор обязан придерживаться этого принципа буквально на каждом шагу: количество таких переходов может перейти в качество пьесы в целом. Основное движение стиха должно быть настолько мощным, чтобы легко поглощать любые течения и струи, возникающие то здесь, то там. Если этот закон будет нарушен, пьеса превратится в сшитые лоскутья и потеряет не только тембр, но и самый голос. Монтаж частей не должен быть назойливым, иначе становится слишком очевидной работа ремесленника в поэте.

И, наконец, последнее: стих трагедии разрешает метафору, которая немислима в прозе. Прозаическая пьеса пользуется сравнениями, которые уже настолько стерлись, что перестают восприниматься как метафоры: «ясно как день», «чист как слеза», «глуп как пробка». Другой подход к метафоре в прозе уже порождает характеристику действующего лица: это либо поэт, либо некто с сумасшедчинкой, либо человек, настроенный саркастически. В трагедии же метафору вправе применять любой персонаж, ибо трагедия — это стихи. Отелло может сказать Дездемоне:

Если одичал мой сокол,
 Хоть путы — струны сердца моего,
 Я отпущу тебя.

Яго говорит, что «он принужден выбросить сигнальный флаг любви». Дездемона: «Пусть трубит на весь мир... буря моей судьбы».

От этих метафор люди не становятся в наших глазах ни поэтами, ни сумасшедшими. Здесь свойство трагедийного героя. Но попробуйте вложить подобного рода метафору в любую роль прозаической пьесы — и не только смотреть ее на сцене, но и прочесть будет невозможно: фальшь!

О трагическом и трагедийном

I

Трагедия — вершина поэзии. Могучее воздействие трагедии на все виды искусства слова (да и не только слова) было замечено уже в давние времена. Как философичность контрабаса держит тон всего оркестра, так пафос трагедии держит уровень литературы на линии великой эпохи.

Возможна ли, однако, советская трагедия? Величавость и грандиозность нашего времени, несомненно, таковы, что почва для возникновения и расцвета драматической поэзии как будто самая благоприятная. Но как обстоит дело с внутренним содержанием понятия трагедии? Не умерла ли трагедия с возникновением социализма?

«Современная советская трагедия немислима принципиально! — утверждают одни. — Там, где не существует враждебных друг другу классов, там, где перед человеком открыты все пути и дороги, там, где каждый является творцом своей участи, — там трагедий быть не может».

Им вторят другие: «В нашей жизни есть борьба, но нет трагизма, поэтому не может быть и трагедии». Те, кто возражает им, ничуть не облегчают задачи. «До тех пор, пока существует смерть, — говорят они, — будет существовать и трагедия».

Для меня ясно, что здесь спутаны два понятия — трагическое и трагедийное. Понятия эти далеко не тождественны.

Когда человек случайно погибает под колесами трамвая, мы называем такую смерть трагической. Так и пишут в некрологах: «Трагически погиб». Но является ли эта трагическая смерть трагедией? Нет, конечно. Драма о царе Эдипе, случайно убившем своего отца и по неведению женившемся на своей матери, — это личная его драма. Трагедией она могла стать только тогда, когда автор ввел в действие богов. Трагедию от драмы отличает не большая или меньшая мера ужасного. Сам по себе пафос ужаса создать трагедии не может. Парижский театр «гиньоль» не дал ни одной трагедии. То же самое происходит на наших глазах с американским кино: убийства, поджоги, отравления, кровь, смерть, — а трагедии нет. Трагедию создает масштаб человеческой судьбы — связь ее с великими законами всеобщего.

В основе античной трагедии лежала идея божественного предопределения. Человек беспомощен перед лицом рока — вот философия древнегреческой трагедии. Эта философия с годами стала восприниматься как сущность трагедийного жанра вообще и, наконец, как трагическое в житейском смысле.

Время, однако, шло. Рушились старые и возникали новые социально-экономические формации, сменялись философские взгляды, менялось и представление о трагедии.

Прежде всего потерпела крах идея божественного предопределения. Эта идея возникла в рабовладельческом обществе, уровень сознания которого был еще настолько наивен, что любое социальное противоречие находило себе объяснение в наличии Мойры (Судьбы). Недаром подлинным героем античной трагедии является человек, который, сам того не желая, совершает по воле богов преступления одно чудовищнее другого. За это его постигают небесные кары, хотя нравственно он повинен в своих прегрешениях не больше, чем лунатик в своем движении по крыше. Такое представление эллинов о действительности не могло не вызвать протеста у смертных против бессмертных, — и вот Прометей не только похищает с небес огонь для человечества, но и шлет проклятие богам!

Таким образом, идея предопределения вела в конечном итоге к стремлению развенчать богов, а значит, и к пересмотру того положения человека в античном мире, которое считалось установленным свыше. Древняя трагедия, возбуждая в зрителях сочувствие к невинному герою и раздражение против богов, в какой-то степени разжигала в народе бунтарские чувства. Она будоражила и влекла вперед.

Для феодального общества идея предопределения становится уже помехой. Рыцарское хозяйство, заменившее рабство колоннатом и заинтересованное в том, чтобы крепостной крестьянин проявлял хозяйственную самостоятельность, искало себе опоры прежде всего в государстве, а уж потом в религии. Не случайно в лекциях по истории философии Гегель, возвеличивая Александра Македонского, говорит, что бог и человек вообще не столь чужды друг другу. По этому поводу Ленин на полях книги саркастически замечает: «Проговорился; (только обернуть) именно»⁹. Задача феодальной идеологии как раз и заключалась в замене понятия бога понятием государственного закона, то есть короля, но при этом право феодального строя должно было существовать на правах закона природы. Вот почему идею слепого предопределения начинает замещать идея разумной действительности.

Гегель утверждал, что развитие человечества есть воплощение саморазвития Абсолютной Идеи. Носящая характер разумной свободы, она «доработалась до определенной формы законопорядка», которая является последним и высшим этапом в истории общества. «Все частные особенности образа мыслей, субъективного мнения и чувства должны подчиняться регулированию закона», но подчиняться отнюдь не рабски, не из сознания своего бессилия перед силой власти, ни по свободному влечению сердца, ибо в этом «субъект снова находит себя в объекте». Если же субъект, будь это сам Прометей, не находит себя в этом самом объекте и не хочет подчиниться ему добровольно, он неизбежно должен погибнуть, так как восстал против разумной действительности, которая представляет собой идеал нравственного.

Вся эта идеалистическая тарбарщина применительно к эстетике сводилась к довольно реалистическому выводу: «трагедия должна возбуждать в человеке смирение и покорность». После критики гегелевской философии Марксом, увидевшим в Абсолютном Духе не что иное, как прусскую абсолютную монархию, нам уже нетрудно разобраться в гегелевской трагедии, понять, из чего она исходит и чему служит. Понятие трагедии резко изменилось: трагедия становится жанром глубоко реакционным.

Против гегелевской трактовки жанра выступили революционные демократы России. Корни трагедии они увидели не в судьбе и абсолюте, а в обстоятельствах жизни. Этим утверждением проблема трагедии перенесена с неба на землю. Трагедийная концепция приобретает глубоко материалистический характер. Это был, несомненно, огромный шаг вперед. Но демократы не видели подлинных пружин, лежавших в основе обстоятельств жизни, и объясняли их тайной рокового несовершенства (Белинский). И все же самый факт включения трагедии в общественную атмосферу, попытка понять трагедию как отражение социальных неурядиц коренным образом изменяли облик жанра. Он вышел из музея и шагнул в жизнь. Он начинал соответствовать подлинному характеру искусства России.

II

Природа русской драмы самобытна. Можно указать разные влияния, каким она подвергалась, но национальный ее тип настолько отчетлив, что русскую драму легко отличить как от восточной, так и от западной.

Театр Индии, Японии, дореволюционного Китая — это прежде всего музыка и пластика. Душа его — ритм. Характеров он не знает, так как место характеров занимают маски. Сюжет сведен к нулю, ибо он известен зрителю заранее: ведь в восточной драме, как правило, веками разрабатываются древние сказания. Роль слова ничтожна: язык восточной драмы — либо останки архаической речи, либо исторически сложившийся на театре сплав различных языков, так что сами актеры зачастую не понимают того, что произносятся.

Театр Запада — это прежде всего действие¹⁰. Основа его — сюжет, фабула, интрига. Огромную роль при этом играет темп. Даже у Ибсена сценическое событие протекает сплошь и рядом в течение нескольких часов. Слово занимает служебное положение: оно работает только для связи, в лучшем случае подымаясь до дуэли реплик. Но если бы диалог мог состоять из одних междометий, выражающих стремление действующих лиц к совершению таких-то и таких-то поступков, это было бы идеалом. Не случайно театр Запада исторически восходит к пантомиме.

Что касается русского театра, то это мир социально-психологический. Сила его — в раскрытии души общественного человека. Душа же человека на сцене выражается главным образом через речь, ибо, по мнению наших драматургов, говорить — значит действовать. Отсюда богатейшая культура слова русской драмы. Однако дело тут сводится не к наукообразно-клиническому ковырянию в тайниках человеческой психики, что так характерно для европейских эпигонов Достоевского. Русский театр — это прежде всего школа жизни. В этом отношении он неотделим от основного течения всей нашей литературы, будет ли то публицистика от Радищева до Ленина, проза от Гоголя до Горького, поэзия от Пушкина до Маяковского. Поиски великой правды, борьба за чистоту и открытость человека, протест против любых незыблемостей, задерживающих развитие общества, страстное утверждение молодого, нового, порывающегося к идеалу — такова в самом сжатом виде сущность русской культуры, выношенной лучшими людьми русского общества под свирепыми ударами царского самодержавия. Культура эта родилась во мгле крепостничества, выросла в зорях народных мятелей, воспитывалась в тюрьмах и ссылках, мужала под шпигрутенами, закалялась в огне революций. Отсюда ее огромная жизненность и народность. Отсюда и неповторимое своеобразие нашего искусства.

Русская драма не составляет исключения. В силу страшного уклада российской действительности наши художники были далеки от развлекательства. Русской драме чужды ремесленные хитрости западной сцены. Многие из отечественных наших теоретиков преклонялись перед кодексом «экспозиций», «коллизий», «катарсисов», видели в этом кодексе даже закон театра вообще, но их умозрительные теории неизменно разбивались о могучую практику русских драматургов.

— Сцены «Горя от ума» связаны произвольно! — в запальчивости заявил Катенин, признанный знаток вышеуказанного кодекса.

— Так же, как в натуре всяких событий! — отвечал Грибоедов.

— Дарования больше, чем искусства! — вопил Катенин, потрясая Аристотелем.

— Самая лестная похвала, которую ты мог сказать! — отвечал Грибоедов.

Катенин был не единственный. Целые поколения критиков обвиняли Пушкина, Гоголя, Островского, не говоря уже о Чехове, в нарушении законов драмы. Но люди, рассуждающие о «неправильностях» русской драматургии, меряют ее западной меркой. Наша драма в эту мерку не укладывается. У нее свои законы, своя поэтика, свой аршин. Русская драма тяготеет к масштабу.

В «Театральном разъезде» Гоголь изображает спор двух театралов:

«П е р ы й . Я не вижу в пьесе завязки.

В т о р о й . Я не буду теперь утверждать, есть ли в пьесе завязка или нет. Я скажу только, что вообще ищут частной завязки и не хотят видеть общей. Люди простодушно привыкли уж к этим беспрестанным любовникам, без женитьбы которых никак не может окончиться пьеса. Конечно, это завязка, но какая завязка? — точно узелок на уголке платка».

Далее этот театрал утверждает, что пьеса «должна вязаться сама собою, всей своей массою в один большой, общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, — коснуться того, что волнует более или менее всех действующих. Тут всякий горой...»

Здесь Гоголь с изумительной точностью выразил основную суть русской драмы. Пусть на сцене действуют крупные и мелкие характеры, пусть одним персонажам отводится главенствующая роль, а другим второстепенные и третьестепенные, но основное действующее лицо русской пьесы — само общество. Главный персонаж может входить в конфликт с этим обществом, как Чацкий, или приспосабливаться к нему, как Глумов, или быть равнодушным, как дядя Ваня, и все же не в них центр тяжести пьес Грибоедова, Островского и Чехова. Общественная среда — вот крупный план классического русского театра. Здесь уже созданы предпосылки для трагедии нового времени, но не эта среда могла стать ее героем.

III

Взгляд Маркса на трагедию перешагнул за границы античного и гегельянского представления о жанре. Осознав законы, управляющие развитием общества, как законы его экономики, разоблачив «тайну рокового несовершенства жизни» как не зависящие от воли людей производственные их отношения, Маркс понял трагедию нового времени как пафос борьбы классов. В своем конспекте «Эстетики» Фишера Маркс говорит прямо: «Подлинной темой трагедии является революция». В противовес Аристотелю, который утверждал, что раб не может быть героем трагедии, в противовес Гегелю, отрицавшему то же в человеке «подчиненного сословия», Маркс увидел трагедийное не в царе, а в тысячах простых людей — в народе. Критикуя известную трагедию Лассалья, Маркс упрекает автора в том, что он избрал героем рыцаря, а не плебс. Франц фон Зикинген восстал против новой формы существующего как рыцарь и как представитель гибнущего класса... А между тем для истинной трагедии он должен был с самого начала апеллировать «к городам и крестьянам, т. е. как раз к тем классам, развитие которых равносильно отрицанию рыцарства»¹¹.

Лассаль не понял всей глубины критики Маркса и Энгельса. Он находился в плену старых, идеалистических представлений о характере трагедийного героя, носителя «трагической вины». Поэтому Лассаль запальчиво отвечает Марксу:

«Выбранный мною конфликт, несомненно, гораздо глубже, трагичнее и революционнее, чем тот, который мне рекомендует Энгельс...¹² Мой конфликт имманентен самому Зикингену, между тем как энгельсовский конфликт имел бы место лишь между ним и его партией. Куда девалась бы тогда собственная трагическая вина Зикингена?»

Но так ли нужна образу Зикингена эта пресловутая «трагическая вина»? Нет. Но она нужна автору, который не представлял себе трагедии вне указанных правил драматической поэтики того времени. Совершенно ясно, что Лассаль при подходе к Зикингену исходил из кодекса приемов драматургии, тогда как Маркс и Энгельс тре-

бовали от него, чтобы он исходил из самой жизни. В письмах классиков марксизма к Лассалю заложена целая программа нового искусства как реального отражения основной коллизии действительности — борьбы классов.

Итак, Маркс и Энгельс переносят понятие трагедии из абстрактно-философского плана в план конкретно-политический, иными словами — совершают то, перед чем остановились Белинский и Чернышевский. Но у Маркса и Энгельса два преимущества: они с абсолютной точностью ученых экономистов знают причины трагического состояния общества и с прозорливостью вождей пролетариата видят героя новой трагедии — революционный класс.

Исходя из этой основы, мы получаем ту теоретическую высоту, с которой можно предвидеть черты советской трагедии.

Здесь никакие рецепты, конечно, недействительны. Но, мне кажется, некоторые положения ясны уже и сейчас.

Прежде всего, трагедия эта должна быть написана стихами. Хотя электричество не всегда там, где молния, и поэзия не всегда там, где стихи, но едва ли необходимо доказывать, что стихотворный строй речи и самое слово в стихе создают на театре совсем иную атмосферу, чем прозаическая речь даже в самом возвышенном своем регистре. Недаром Шиллер, начавший писать своего «Валленштейна» в прозе, дойдя до третьего акта, понял всю художественную неполноценность прозаического ритма в трагедии и, мужественно вернувшись к началу, написал все заново стихами.

Далее. Трагедия эта должна быть не рассказом о трагической жизни человека, но речью о трагедийных судьбах класса, общества, народа. Архитектура такой трагедии коренным образом изменится: чеховское ружье первого акта не обязательно выстрелит в последнем по той простой причине, что речь пойдет о миллионах ружей, а у больших чисел свои законы. В новой трагедии перед зрителем развернутся не линии ревности Отелло или мщенья Гамлета, а много самых разнообразных ревностей и мщений, втянутых в вихрь исторического процесса. Жизнь и развитие этого процесса, его, так сказать, биография и явится сюжетом новой трагедии. Эта жизнь найдет свое воплощение в живых человеческих судьбах, но судьбы эти излишне описывать с новеллистической четкостью драм Скриба — они станут, вероятно, проходить пунктиром, они могут возникать в образах одних персонажей, а заканчиваться в совершенно других. Но в то же время носители этих судеб будут теплыми, дышащими людьми, а не геометрическими скелетами в пифагоровых штанах.

Наконец, о стиле новой трагедии. История драмы знала два стиля: монументальный и камерный. Монументальный трактует проблемы эпохи, тогда как камерный — вопросы быта. Монументальный стиль философичен, камерный — весь в психологии. Монументальный — это мир идей, камерный — это мир деталей. Образы монументального стиля всегда грандиозны, из ряда вон выходящи; напротив, характеры и типы камерного стиля обыденны и соответствуют любому зрителю в зале. Наконец, язык монументального стиля величав и патетичен, язык же камерного просторечив, интимен и тронут областничеством, профессией и личными особенностями персонажа (заикание, картавость, акцент). Каким же будет стиль советской трагедии?

Стиль советской трагедии, несомненно, сплавит оба эти стиля в методе социалистического реализма. Советская трагедия философична, но так как философия нашего общества не абстрактна, а глубоко связана с надеждами и чаяниями миллионов людей, то, следовательно, советская трагедия глубоко психологична. Проблемы эпохи в ней кровно слиты с вопросами быта, мир деталей не противоречит по той же причине миру идей. Характеры этой трагедии должны быть обычны и соответствовать любому зрителю в театре, но, как это и есть и нашей советской действительности, обычные эти характеры в случае нужды становятся грандиозны и монументальны. Язык советской трагедии должен быть просторечив, так как это язык трудящихся, но в нужные мгновения он будет величав и патетичен, ибо трудящиеся Советского Союза — это тот демиург действительности, который заложил начало новой эры человеческой истории и собственными руками перестраивает мир.

В письмах к Лассалю классики марксизма говорят о Шиллере и Шекспире как о двух полюсах драматического искусства. Если Шекспир умел создавать глубоко разработанные, реалистические характеры, то Шиллеру было свойственно подымать

тему до большого философского обобщения. Советуя за Шиллером не забывать Шекспира, за идеальным реалистическое, Энгельс пишет: «Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла... с шекспировской живостью и действенностью будет достигнуто, вероятно, только в будущем... именно в этом слиянии я вижу будущее драмы»¹³.

Сочетание Шиллера с Шекспиром — это и есть слияние общего с частным, философии с психологией, мира идей с миром деталей, необычайного с обычным, то есть, говоря условным языком поэтики, слияние бронзового стиля с бытовым.

Итак, истинный герой советской трагедии — народ. Персонажи, воплощающие в себе идею народа, трагедийны, но не трагичны. Это обстоятельство нужно до конца осознать, ибо иначе двинуться к трагедии невозможно. Но в чем различие между трагическим и трагедийным? Трагичность — это такое положение героя, когда преграды, стоящие перед ним, настолько сильнее его возможностей, что борьба героя становится безнадежной, а сам он обречен на гибель. Трагедийность же — это такое положение героя, когда преграды настолько велики, что угрожают его жизни, но дыхание истории, от имени которой действует герой, сильнее этих преград, и, следовательно, не герои, а преграды обречены на гибель. Советская трагедия будет строиться не на трагическом, а на трагедийном начале. Герой советской трагедии вынужден вести борьбу с контрреволюцией, империализмом, фашизмом. Эта борьба грандиозна, титанична, требует гигантского напряжения сил и огромных жертв. Но роль такого героя никак не трагична, ибо весь ход исторического процесса неопровержимо говорит о том, что победа останется за его идеями. Отсюда ясно, что и значение такой трагедии будет резко отличаться от значения трагедии прошлых времен. Не мысль о неизбежности гибели тех, кто восстал против богов, не идея покорности пред законом, а вера в победу миллионов людей, идущих к коммунизму, — вот основное чувство, которое возбудит в читателе и зрителе трагедия нашего времени, советская трагедия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А. Григорьев. Русская народная песня. Сочинения, вып. 14-й. М., 1915, стр. 11.

² В. Жирмунский. Введение в метрику. Л., 1925, стр. 243.

³ В.И. Ленин. Собрание сочинений, т. 7, стр. 360.

⁴ Георгий Шенгели. Техника стиха. М., «Советский писатель», 1940, стр. 106—110.

⁵ «Прекрасная, она спит... Судьба ее хрупка. Какая смерть! Вот отцветшая роза. Ветерок ее развеял».

⁶ Гегель. Сочинения, т. XII. М., 1938, стр. 240.

⁷ Мне возразят, что автор также может выступать в поэме как действующее лицо. Пример: в эпосе «Арктика» две главы посвящены моему участию в походе на собаках по Ледовитому океану к мысу Дежнева. Но в этом случае я, Сельвинский, являюсь уже не только автором, но и персонажем, который, как все другие, подчиняется общелитературному закону типизации. Значит, и здесь речь идет об эпосе, а не о лирике.

⁸ Ср. у Пушкина: поэт называет памятник Петру I то «медным всадником», то «гигантом на бронзовом коне». Хотя бронза и медь не одно и то же, но это разнообразие уже по одному своему звучанию, бесспорно, украшает поэму, как бы ни возмущались металлурги.

⁹ В.И. Ленин. Философские тетради. Госполитизд, 1947, стр. 264.

¹⁰ Я исключаю отсюда Шекспира и Шиллера, этих белых ворон западной драматургии. Они стоят в Европе особняком, но о них ниже.

¹¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». М. — Л., изд. «Искусство», 1938, стр. 173.

¹² Энгельс видел в Зикингене «коллизию между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления» (там же, стр. 179).

¹³ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», стр. 176.

СЕМЕН
ИСААКОВИЧ
КИРСАНОВ 1906 — 1972



НОВАТОРСТВО

Что такое

новаторство?

Это, кажется мне,

на бумаге

на ватманской —

мысль о завтрашнем дне.

А стихи,

или здание,

или в космос окно,

или новое здание —

это, в целом,

одно.

В черновом

чертеже ли

или в бое кувалд —

это

опережений

нарастающий вал.

Это дело суровое,

руки

рвутся к труду,

чтоб от старого

новое

отделять, как руду!

Да, я знаю —

новаторство

не каскад новостей, —

без претензий

на авторство,

без тщеславных страстей —

это доводы

строит

мысль резца и пера,

что людей

не устроит

день, погасший вчера!

Не устанет трудиться
и искать
 человек
то,
 что нашей традицией
назовут
 через век.

О, Рифма,
 бедное дитя,
у двери найденный подкидыш,
лепечешь,
 будто бы хотя
спросить:
 «И ты меня покинешь?»

Нет, не покину я тебя,
а дам кормилице румяной,
богине в блузе домотканой,
и кружева взамен тряпья.

Играй, чем хочется тебе, —
цветным мячом и погремушкой,
поплакав, смейся,
 потому что
смех после плача — А и Б.

Потом узнаешь весь букварь:
ведро, звезда, ладонь, лошадка,
деревья зимнего ландшафта
и первый школьный календарь.

И поведет родная речь
в лес по тургеневской цитате,
а жизнь,
 как строгий воспитатель,
поможет сердцу оберечь.

И ты мою строфу найдешь,
сверкая ясными глазами,
перед народом,
 на экзамен
под дождь,
 осенних листьев дождь...

И засижусь я до зари,
над грустной мыслью пригорюнясь,
а Рифма,
 свежая как юность,
в дверь постучится:
 «Отвори!»

ПРОЗРЕНИЕ

Я не хочу
 быть дервишем,
что пляшет
 перед фетишем

с веригами
 под вретисцем
и препоясан
 вервищем.

Ни — с облака
 сошедшим,
дабы глаголом
 жечь,
ни — древним
 сумасшедшим
провидцем
 из предтеч.

Хочу я только
 трезвости
отточенных
 остро́,
по-медицински
 режущих,
как в анатомке,
 строк.

И зренья,
 только зренья —
в глубинный
 жизни слой.

При этом всем —
 прозрение
придет
 само собой.

УНДЕРВУДНОЕ

Я слов таких
 не изрекал, —
могу и ямбом
 двинуть шибко
тебе,
 любовный мадригал,
о, ундервудная машинка!

Мое перо,
 старинный друг,
слети,
 воробушком чирикнув,
с моих
 невыпачканных рук
чернил
 рембрандтовой черникой.

И мне милей,
 чем лучший стих
(поэзия
 нудна, как пролежень!),

порядок звуков

Й Ц У К Е Н Г Ш Щ З Х,

порядок звуков

Ф Ы В А П Р О Л Ы Д Ж.

Я осторожно

в клавиш бью,

сизжу не чванно,

не спесиво,

и говорит мне,

как «спасибо»,

моя машинка:

Я Ч С М И Т Ь Б Ю.

Чернильный образ жизни

стар.

Живем

ЦАГИ и Автодором.

И если я —

поэт-кустарь,

то все-таки

кустарь с мотором!

Я ищущу прозрачности,

а не призрачности,

я ищущу признательности,

а не признанности.

МОЙ НОМЕР

Номер

стиха

на экзамен

цирку

ареной чувств моих и дум —

уверенных ног

расставляя

к

р у

и л

ц ь

по проволоке строчки,

качаясь,

иду.

Зонт Звон,

золот. зонт.

Круг Рук

мертв. вёрт.

Шаг... Флаг.

Сталь. Стал.

Взвизг! Вниз!

Жизнь, вскрик! Мышц скрип, стон! Мир скрыт, лишь

крик стогн!

Всю жизнь

глядеть

в провал

пока

в аорте

кровь дика!

Всю жизнь —

антрэ,

игра,

показ!

Алле!

Циркач стиха!

Я намеренно привел это стихотворение Блока в начертании, свойственном Маяковскому. Многие слушатели, которым не откажешь в литературной грамотности, автором его называли Маяковского. И действительно, очень похоже. Прямое обращение «ты будешь доволен», сатирическое объединение «собой и женой», внутренняя рифма «конституцией — куцой», гипербола «всемирный запой», противопоставление «а вот», разговорное «и мало ему» — все это вместе создает иллюзию принадлежности разбираемой строфы Маяковскому. Причиной ошибки восприятия было «чувство знакомства» с языковой манерой другого поэта, давшее в конечном счете верное определение стиля. Настолько индивидуален языковой поток каждого из двух великих поэтов, что мы ощущаем малейшее отклонение, даже случайное.

Я не твой, снеговая уродина.
Глубже
в перья, душа, уложись!
И иная окажется родина,
вижу —
выжжена южная жизнь.
(«России», 1916.)

Слушатели гадали: кто называл Есенина, кто Асеева. Никто не назвал автором Маяковского. А автор-то — он.

Особенности личности поэта, его позиция, состояние, аффект сказываются и в языковом потоке поэта, в преобладающих микроструктурах, в индивидуальных особенностях организации стиха. Подражатель заимствует не столько метафоры, эпитеты, словарь и ритмы, сколько личность поэта, которому он подражает.

2. Считаю догматическим или лично-вкусовым требование всегда пуризма или всегда языковой орнаментальности, всегда простоты или всегда сложности языка. Важна способность поэта или прозаика находить уместный в каждом случае способ выражения, важна универсальность, примером которой был Пушкин. Язык «Сказки о попе и работнике его Балде», происходящий от русского лубка, отличается от языка «Медного всадника», но и тот и другой — пушкинские. Отрывистость речи в «Полтаве»:

Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен, —

вызвана необходимостью отделить и этим выделить каждую деталь действия и облика Петра. Но в сонете «Мадона» для создания длительно-слитного изображения с большим числом предметов и лиц Пушкин находит необычайно слитную и непрерывную структуру:

Не множеством картин старинных мастеров
Украшать я всегда желал свою обитель,
Чтоб суеверно им дивился посетитель,
Внимая важному сужденью знатоков.

Почти без всякой стилизации (только несколько слов — «юнак», «гайдук»...) Пушкин в «Песнях западных славян» добивается восприятия нами как бы другого славянского языка. Для «Песен о Стеньке Разине» он обращается к былинно-сказочному строю:

Шуба дорогая:
Полы-то новы,
Одна боброва,
Другая соболья.

Соответственно этому поэтическому строю он применяет русскую не начертательную, а звуковую рифму:

«Возьми себе шубу,
Да не было б шуму».

Кстати, такой рифмой сейчас широко пользуются поэты нового поколения, например Евтушенко. Задолго до наших экспериментов Пушкин вплавлял в стихотворные строки прозаическую речь:

«Чтоб уха была по сердцу,
Можно будет в кипятке
Положить немного перцу,
Луку маленький кусок.

Яжельбицы — первая станция после Валдая. — В Валдае спроси, есть ли свежие сельди? если же нет

У податливых крестьянок
(Чем и славится Валдай)
К чаю накупи баранок
И скорее поезжай».

(Из письма к Соболевскому)

Не ясно ли, что систематическое соединение стихотворного и прозаического текста в современной поэзии (Маяковский — «Пятый Интернационал», Кирсанов — «Однажды Завтра», Вознесенский — «Оза») есть продолжение и развитие еще Пушкиным открытых возможностей поэтического языка.

Еще Гораций отстаивал право поэта

Новое слово ввести, современным клеймом обозначив.

Поэт имеет право и на диалектное слово, и на произносительную транскрипцию, и на грамматическую вольность (лермонтовское — «из *гламя* и света рожденное слово»), если это усиливает впечатление. «Сарынь на кичку!» Василия Каменского понятно и без объяснений, как звуковой образ разбойничьего зова. Если же говорить о моих вкусах — инкрустированная проза, стилизованная под деревню или под старину авторская речь и в поэзии и в прозе мне не нравятся. Предпочитаю индивидуализированный, но правильный живой современный язык.

3. При всей свободности в среде языка, которая должна быть присуща писателю, при обретенном автоматизме письма важнейшим контролирующим его творчеством прибором *является* постоянное чувство отбора, которое отбрасывает всяческие штампы, языковой сор (например, чрезмерное употребление служебных слов), реминисценции, языковые ошибки и пр. Я нарочно употребил неподходящее здесь слово «является», получавшее в литературном языке несвойственное ему значение. Глагол «являть» в возвратной форме (являться), означающий показывание, обнаружение, приход, превратился по милости канцеляристов в синоним глагола «быть». Законные производные этого глагола — *явление* Христа народу, театральное *явление*, *явление* природы и т. п. Пользование словом «являться» как глаголом «быть» обесценивает его образную суть, убивает внутреннюю образность слова. Невыносимо слово «мероприятие» по отношению к концерту, чтению стихов, выставке, товарищескому ужину, курсу лекций и т. п. хотя бы потому, что концерт не состоит из «принятых мер», равно как игра на скрипке не «принятая мера». Мероприятием может быть (но не «явиться») устройство от наводнения, наряд милиции для порядка. Такими деформированными словами и выражениями обременила наш язык канцелярия и плохая газета. Ужасны слова, построенные противно духу речи, как, например, «пошив», где приставка «по» к «шить» определяет действие во времени. Вспоминаю надпись: «метизные изделия» (слово «изделия» уже заложено в безобразную аббревиатуру «метиз»), «скупка от населения», «меню *на* сегодня», — эти уродливые детища вывесок и объявлений въедаются в бытовую речь.

Для нашего писательского языка опасность предоставляет массовая заштамповка образных языковых средств. Язык информации, не претендующий на художественность, безвреден. Но вот, например, словом «голубой» уже небезопасно пользоваться. Оно залоснилось, как рукав на локте. Вот некоторые заголовки одной из газет: «голубой факел севера», «идет голубое топливо», «голубая магистраль», «эстафета голубого огня», «голубой огонь в тупике», «голубое топливо квартир», «новоселье голубого огня» и т. д. ... Это о газе. Теперь о телевидении: «фестиваль голубого экрана», «фильмы голубого экрана», «клевета на голубых экранах», «перед голубым экраном». Теперь о водном транспорте: «голубые трассы», «комбайны голубой нивы», «урожай голубых ферм» (пруды), «голубой чемпионат» (спорт), «скороходы голубых магистралей» (пловцы), «голубой Чарвак» (ГЭС) и множество другой голубизны. Эти примеры взяты мной

из коллекции газетно-образных штампов, которую собирает журналист Э. Фурманов. Хищническая эксплуатация чудесного эпитета дискредитирует самое слово, убивает его впечатляющую силу.

Говорят у нас о засорении языка жаргонными словами и выражениями. Излишняя тревога, по-моему. Жаргоны и полужаргоны всегда существовали, но они неизбежно фильтровались сквозь язык. Ни старинный язык офеней, ни «блатная музыка», ни искусственный «волапюк» даже в малой степени не повлияли на речь. В литературу просочился одесский полужаргон, украинско-русский «суржик», сыграв свою ограниченную роль, и не больше. Чисто возрастные жаргоны — школьный, студенческий, — профессиональные полужаргоны, акцентно-подражательная речь существуют не дольше капустной бабочки и не успевают объесть хорошо защищенные листья живой речи. Вкус писателя — один из способов такой защиты. Писатель и не может систематически пользоваться жаргоном, ибо тогда он должен ограничить себя на всю жизнь героями, для которых жаргон — постоянный язык.

Как курьез можно себе представить такое жаргонное произведение. Но творчество, избравшее своим средством только жаргон, превратит самого писателя в курьез. Так не бывает: стихи И. Сельвинского «Вор» («Вышел на арапа, канает буржуй, а по пузу золотой бамбер») мы в свое время знали наизусть, и они остались как свидетельство языковой многосторонности поэта. Но Сельвинский в целом владеет свойственным ему авторским языком без каких-либо отклонений от правильного русского языка. Сам поэт — фильтр (я чуть не сказал: «является» фильтром). Этой фильтровальной способности писателя можно вполне довериться, если он не только умеет говорить, но и знает язык.

Толстой в своем романе «Детство» фонетической транскрипцией передает немецкий акцент Карла Ивановича. Но только в самом начале. В дальнейшем, после того как мы уже запомнили произношение учителя-немца, Толстой передает его речь без каких-либо значительных искажений. Вообще речь героев Толстого индивидуализирована без особых отклонений от авторского языка, но в микроструктурах фраз содержатся их характеристики. Интересней, что Гоголь в «Сорочинской ярмарке» украинские слова выделяет курсивом, но говорят его герои по-русски без украинизмов, и их речения напечатаны общим шрифтом. Некоторые наши литераторы настолько не чувствуют языка, что готовы называть вологодскую девушку «дивчиной». (Отсюда недалеко до именованья ее деда «дидом».)

4. Поэтический язык и язык прозы. Конечно, это два разных вида словесности. Сходясь, как в чем-то сходятся клаксон автомобиля и труба архангела, эти два искусства отличаются не только разными способами организации языка, но и назначением. И в пределах самой поэзии различаются два понятия — «поэтическое» и «поэтичное». Поэтический язык может совпадать с разговорной речью и быть поэзией. «Поэтичный» же язык предполагает особую исключительность словаря, выражений и круга сюжетов. «Поэтичное» — на грани банальности, не терпит «прозаизмов», то есть живых, разговорных выражений, но редко достигает поэтического уровня. Пушкинское «извольте мне простить ненужный прозаизм», сказано после язвительных пародий на высокий пиитический штиль графов Хвостовых и прочих.

Поменьше поэтичности, побольше поэзии!

О БЕЗДУШНОМ ФОРМАЛИЗМЕ

Формализм в поэзии — это, главным образом, формальное, бездушное отношение стихотворцев к теме, за которую он берется, и к средствам ее выражения. Для формалиста, **тема** — только объект для облечения в стихотворную форму. Стихотворная форма не есть для него нечто обязательное для данного задания, а, напротив, мертвая версификаторская схема, заполненная словами в метрическом распорядке. Для формалиста **образ** — не концентрация поэтической мысли, а просто сравнение, виньетка, и не больше. Для формалиста **эпитет** — только украшение слова и никогда не раскрытие, не усиление его. Для формалиста **рифма** — позванивающий бубенчик в конце строки, она — только аккомпанемент, «инструментовка», как любят говорить некоторые стиховеды.

В действительности просто нелепо представлять себе, что поэт специально «инструментует» свои стихи. Поэт-новатор пользуется рифмой смысловой, отражающей не только звучание слова, но и его значение.

В нашей поэзии много развелось всякого пустозвонства, и щеголяния безразличными эпитетами, вроде «вышеупомянутые волны» или «многоуважаемые звезды».

Когда пафос поэта не есть действительное состояние подъема и воодушевления, переданного стихом, но патетическая форма, густо приправленная «высокими почестями», «гордыми поступями», «высоким ростом», стихами, строящимися по известному принципу «возрадуемся, братия», то в этом тоже проявляется бездушный формализм по отношению к действительно волнующей, действительно радостной и достойной настоящего, а не формального пафоса теме нашей советской современности. Перед каждым поэтом должен стоять пример Владимира Маяковского, придававшего даже рифме не формалистично-инструментовочное значение, а значение боевого оружия поэта.

Просматривая любые агитационные стихи Маяковского, удивляешься и восхищаешься тому, с каким пристрастием поэт берется за самую малую тему. Пафос Маяковского всегда пафос поэта, заинтересованного и взволнованного темой.

Делами
 кровью,
 строкою вот этую,
 нигде
 не бывшею
 в найме,
 я славлю
 взвитое красной ракетюю,
 октябрьское
 руганое и пропетое,
 пробитое пулями
 знамя.

Как это не похоже на патетическую форму многих наших «восхищенцев» и счастливецв. Этот пафос у Маяковского был всегда соединен с максимально выразительными средствами стиха. Найдите у Маяковского старенькую, взятую напрокат рифму, найдите у него бессмысленное позванивание аллитерациями.

...Мы не ласкаем
 ни глаза, ни слуха...
 ...Я ухо словом
 не привык ласкать...

Поэтический эксперимент у Маяковского всегда шел не параллельно работе, агитке, публицистике, он органически связан со всей практикой поэта. Опасность впасть в формалистическую абстрактность всегда стоит перед поэтом, много работающим над экспериментом. В этом смысле в моей поэтической практике наблюдается некоторый параллелизм — формальные поиски шли у меня как-то обособленно от моей публицистической работы стихом. Экспериментальная работа поэта необходима. Опытные гибриды — «дирижабры», «эльбружата» были применены к «Золушке» как изобретение, тесно связанное с характером, стилем, стиховыми особенностями «Робота» и «Золушки». Но в дальнейшей своей поэтической работе я буду стремиться изживать этот параллелизм опыта и практики, рассматривая его сегодня как свое прошлое.

В борьбе с эстетством, с формалистическим равнодушием надо опасаться выплескивания с водой самого ребенка. Пустота и доступность поэта вырабатываются в результате полного овладения сложнейшим аппаратом поэтических средств. Поэт не только пользуется этим аппаратом, но и борется с ним, преодолевает и создает новую, более современную аппаратуру. Пока перед поэтам стоит цель — участие стихом в социалистической действительности, он не станет формалистом. Уходит поэт от конкретной, реальной социалистической жизни в поэтические абстракции, — тут его подстерегают формалистское равнодушие, эстетство, стихотворная схема.

ПОЗИЦИЯ ПОЭТА Художник и время

Когда Орфей выводил из царства теней свою Эвридику, он обязан был помнить предупреждение — не оборачиваться, не оглядываться на нее, идущую следом. Орфей оглянулся, и Эвридика исчезла.

Но мы уже давно перешли из мира мифических верований в мир реального познания. Забегая вперед, мы не можем оборачиваться, нам необходимо видеть лицо нашей Поэзии, и той, что идет из прошлого, и той, что рождается в наше время.

По ту и по эту сторону истории, в воротах Октябрьской эпохи, мы видим «Скифы», «Возмездие», «Двенадцать» Блока, его поэзию, подавшую руку революции. Рядом с нами и опережая нас, шагают «Левый марш», «Про это», «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!» Владимира Маяковского. Стало привычно, что он всегда встречает и провожает нас на площади своей поэзии. Из страны березового ситца доносится голос Сергея Есенина:

Небо — как колокол,
Месяц — язык,
Мать моя — родина,
Я — большевик.

Сквозь грохот тачанок гражданской войны стремится за нами «Главная улица» Демьяна Бедного. Еще раз обернемся — это «Степан Разин» Василия Каменского, это «Ночь перед Советами» Велемира Хлебникова. Не как тени прошлого, а как живые спутники жизни идут в нашем ряду строфы Николая Тихонова, его «Сами», «Баллада о синем пакете», «Киров с нами». Вновь оживают «Дума про Опанаса» Эдуарда Багрицкого, «Лейтенант Шмидт» и «Девятьсот пятый год» Бориса Пастернака... Шаги Поэзии слышны совсем близко, и никогда не замолкнет светловская «Гренада». Время оживает в «Улялаевщине» и драматических поэмах Ильи Сельвинского, мы чувствуем за своими плечами молодые глаза асеевских произведений — «Семена Простакова», «Синих гусар», слышим буденновский посвист:

Не сынки у маменек
в помещицьем дому, —
Выросли мы в пламени,
в пороховом дыму.

Мы оглядываемся на пройденный путь не только, чтобы еще раз удивиться красоте лица нашей Поэзии, сопровождающей советское Время. Нам это надо для того, чтобы и сейчас идти вперед, рядом с жизнью, как шла она с первого октябрьского дня. Мы хотим унаследовать все черты ее лица, ее общность с ленинской мыслью, ее родство с чаяниями народа, ее верность коммунистическому будущему, ее новаторскую разносторонность.

Каждого зарубежного писателя, знакомящегося с нашей литературной жизнью без предвзятости, поражает распространенность поэтического творчества в нашей многонациональной стране. Не по бюрократической разверстке, а по воле читателей заказываются стотысячные издания стихов и поэм. У книжных прилавков с вывеской «Поэзия» толпятся, спрашивают, быстро расхватывают поэтические сборники. Перед аудиториями, где читаются стихи, всегда услышишь неизменный вопрос: «Нет ли лишнего билета?» Когда бы я ни вошел в вагон метро, всегда вижу чью-то голову, склоненную над страницей стихов. Конечно, у читателей бывает немало и разочарований, но все же, в чем причина такого необычайного интереса к поэтическому творчеству, иногда опережающего интерес к кино или спорту?

Конечно, прежде всего в необычайном интеллектуальном развитии нашего общества в целом и личности в отдельности. Я не скажу — каждой, но нельзя не видеть возрастающего преобладания образованной и интеллектуально развитой личности у нас в обществе. Искусство, литература, поэзия становятся в один ряд с насущными потребностями человека. И это, по-моему, признаки приближающегося будущего. Это признаки «возвращения человека к себе как к общественному, т.е. человеческому, че-

ловеку» (К. Маркс). И поэзия, как наиболее взволнованное выражение «человеческого», переходит в разряд первой необходимости. Это явление иллюстрирует и ленинскую мысль о «хлебе и зрелищах», высказанную В.И. Лениным в беседе с Кларой Цеткин. Сначала хлеб, а далее — и не просто «зрелища»! — великое коммунистическое искусство. Хлеб завоеван советским народом на полях кровавых сражений и в неутомимом труде. Теперь все тянутся и ко второму хлебу — к искусству, к поэзии.

Другая причина распространенности у нас поэтического творчества — в самом его содержании, в том, что составляет его новаторскую сущность. Нельзя не заметить сближения поэтического творчества с самой жизнью, с переживаниями и помыслами людей нашего времени и общества, большего углубления в подробности жизни и чувствований. Поэзия быстрее других искусств реагирует, ставит вопросы и отвечает на них. И потому так жадно роется молодежь в книгах и журналах, надеясь найти новое поэтическое слово и у мастеров, и у неизвестных, только что появившихся авторов.

Не этим ли объясняется внимание читателей к творчеству таких разных поэтов, как, например, Николай Тихонов и Александр Твардовский, Ярослав Смеляков и Леонид Мартынов, Михаил Исаковский и Сергей Наровчатов, Михаил Луконин, Владимир Соколов, Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, — разных и по личной судьбе и по художественным особенностям? Так, последние стихи Ярослава Смелякова обращены к истории вашей советской жизни, но особенность их в том, что они свободны от холодных «историзмов». Поэт как бы заново воссоздает былое, и читатель этих стихов чувствует себя современником людей и событий, праздничных и печальных, частицей непрерывного движения от легендарных двадцатых годов к шестидесятым, которые потом окажутся не менее легендарными.

Одна лишь поэзия не нуждается в дополнительной аппаратуре. Ей не нужна ни кисть, ни резец, ни свирель. Ее единственный инструмент — сам человек, поэт. Она может даже обойтись без пера и бумаги, создаваться в памяти. Может быть, именно поэтому поэзия выражает человека независимо только от него самого и неотделимо от общества. Подлинная поэзия, — способная создавать самые удивительные образы, не способна обманывать ложными иллюзиями. Фальшь в поэзии — чувствуется раньше, чем мы можем услышать неверный звук инструмента. А правдивое слово поэта доходит к людям со световой скоростью.

Сегодня человек обращается к поэзии не за иллюзией, а за тем, чтобы найти в ней самого себя, услышать то, что он сам хотел бы, но не умеет высказать. За него высказывается поэт. Маяковский писал:

должен стоять,
стою за всех,
за всех расплачусь,
за всех расплачусь.

Эти строки, созданные сорок пять лет назад, определяют роль и позицию поэта нового времени. Люди ищут в поэте себя, но и поэт ищет себя среди людей. Конечно, человек смотрит в страницу стихов не для того, чтобы увидеть свой фотоснимок. Это было бы упрощением. Но он ищет в этой странице себя, как бы включенного в поэта и выраженного в нем. И чем своеобразнее и самостоятельнее личность поэта, тем сильнее вызываемое им читательское чувство своей личности, своей (читателя) ценности, как человека, своей полноценной принадлежности к обществу. И, выступая против изолированности поэзии от жизни, тем самым мы отрицаем право на равнодушие, на замкнутость в своем мирке.

Мы живем в век, когда существуют общие угрозы, не только для отдельных, но для всех людей мира, угрозы, которые обязывают всех объединяться для общей борьбы против врагов прогресса. Под словом «всех» — я понимаю, конечно, только тех всех, которые трудятся, а не грабят чужой труд. Угроза, объединяющая человечество тревогой за свое существование, не может оставить поэта равнодушным. Имеет ли он право повторить выражение — «после нас хоть потоп!»? Нет, он перестанет быть поэтом. Вот почему особенность нового поэта я вижу в его антиравнодушии, в его активном отрицании равнодушия.

Вспомним слова Генриха Гейне о том, что трещина в мире проходит через сердце поэта. Поэзия болезненно переживает трещины от неразделенной любви, от вы-

НИКОЛАЙ
СЕМЕНОВИЧ
ТИХОНОВ 1896 — 1979



ПОИСКИ ГЕРОЯ

Прекрасный город — хлипкие каналы,
Искусственные рощи,
В нем топчется сырых людей немало
И разных сказок тощих.

Здесь выловить героя
Хочу — хоть неглубокого,
Хотя бы непонятого покроя,
Хотя б героя сбоку.

Но старая шпора лежит на столе,
Моя отзвеневшая шпора,
Сверкая в бумажном моем барахле,
Она подымается спорить.

«Какого черта идти искать?
Вспомни живых и мертвых,
Кого унесла боевая тоска,
С кем ночи и дни провел ты.

Выбери лучших и приукрась,
А если о людях тревоги
Не хочешь писать — пропала страсть, —
Пиши о четвероногих,

Что в кровавой окрошке
Спасали тебя, как братья, —
О легкой кобыле Крошке,
О жеребце Мюрате.

Для освеженья словаря
Они пригодятся ловко».
«Ты вздор говоришь, ты лукавишь зря,
Моя стальная плутовка!

То прошлого звоны, а нужен мне
Герой неподдельно новый, —
Лежи, дорогая, в коробке на дне,
Поверь мне на честное слово».

В город иду, где весенний вкус,
Бодрятся люди и кони,
Людей пропускал я, как горсти песку,
И встряхивал на ладонях.

Толпа безгеройна. Умелый глаз
Едва подхватить сможет,
Что не случайно, что напоказ, —
Уже далеко прохожие.

В гостях угощают, суетятся,
Вещей такое засилье,
Что спичке испорченной негде упасть,
Словесного мусора мили.

«Ну что ж, — говорю я, — садись, пей
Вина Армении, русскую
Горькую — здесь тебе
Героя нет на закуску».

...Снова уводят шаги меня,
Шаги, тяжелее верблюда,
Тащу сквозь биенье весеннего дня
Журналов российских грудю.

Скамейка садовая, зеленый сон,
Отдых, понятный сразу
Пешеходам усталым всех племен,
Всех времен и окрасок.

Деревья шумели наперебой,
Тасуя страницы; мешая
Деревьям шуметь, я спорил с собой —
Журналов листва шуршала.

Узнал я, когда уже день поник,
Стал тучами вечер обложен:
На свете есть много любых чернил,
Без счета цветных обложек.

Росли бумажные люди горой,
Ломились в меня, как в двери,
Каждый из них вопил: «Я герой!»
Как я им мог поверить?

Солнце закатывалось, свисая
Багряной далекой грушей,
Туча под ним, как туша кривая,
Чернела хребтом потухшим.

Ее свалив, ее прободав,
Как вихрь, забор опрокинув,
Ворвалась другая, летя впопыхах, —
Похожа лицом на лавину.

Светились плечи ее, голова,
Все прибавлялось в весе,
Как будто молотобоец вставал,
Грозья кулаком поднебесью.

Героя была у него рука,
Когда у небес на опушке,
Когда он свинцовую, как быка,
Тучу разбил, как пушку.

Руку о фартук вытер свою,
Скрываясь, как берег в море, —
Здесь много геройства в воздушном бою,
Но больше еще аллегории.

Я ухожу, я кочую, как жук,
Севший на лист подорожника,
Но по дороге я захожу —
Я захожу к сапожнику.

Там, где по козам летает нож,
Дратва скрипит слегка,
Сердце мое говорит: «Потревожь
Этого чудака!»

Пока он ворочает мой каблук,
Вопросов ловушку строю.
Сапожник смеется: «Товарищ-друг,
Сам я ходил в героях.

Только глаза, как шило, сберег,
Весь, как ни есть, в заплатках,
Сколько дорог — не вспомнишь дорог,
Прошитых ногами, что дратвой.

Я брат, геройством по горло богат». —
Он встал — живое сказанье,
Он встал — перемазанный ваксой Марат —
И гордо рубцы показал мне!

СТИХИ НА РАССВЕТЕ

Был черновик к заре окончен,
Лень трубку жечь, и пепел лег,
Примяли пальцы; то, что ночью
Мечтой играло, отошло.

Окно восстанием теней
Клубилось, мысль опережая,
За ним слепой метался снег,
Дрожаньем крыш сопровождаем.

Как бред, в стакане плыл лимон,
Он плыл, царапался и падал,
Несчастный комик поражен,
Как я, стеклянною оградой.

Он усложнял собой игру,
Он принимал углы стакана,
Как я, — за очерк женских рук,
За грань волны, за первозданный
Фонарь над пьяною поляной
Стихов, трезвевших лишь к утру.

Они сияли на столе,
Как гвозди, свернутые в кучу, —
Табак, поднявшись синей тучей,
Желал им счастья на земле.

В окне восстание теней
Исчезло раньше, чем историк
Его отметил в полусне, —
И солнце хлынуло, как море.

Дом превращался снова в лавку,
Где предлагают разговор,
Посуды дрожь, семейный шорох
И зайцев солнечных на шторах.

...С этих пор
Он шел без пенсии в отставку,
Ночных торжеств охрипший хор...
Лимон, застывший в чайной пене,
Желтел условно, что актер,
Упавший в обморок на сцене...

СТАРЫЙ КОВЕР

Читай ковер: верблюжьих ног тростины,
Печальных юрт печати и набег,
Как будто видишь всадников пустыни
И шашки их в таинственной резьбе.

Прими ковер за песню, и тотчас же
Густая шерсть тягуче зазвонит,
И нить шелков струной скользнувшей ляжет,
Как бубенец, скользнувший вдоль ступни.

Но разгадай весь заговор узора,
Расшитых рифм кочевничью кайму,
Игру метафор, быстрюю, как порох, —
Закон стиха совсем не чужд ему.

Но мастер скуп, он бережет сравненья,
Он явно болен страхом пустоты,
И этот стих без воздуха, без тени
Он залил жаром ярким и густым.

Он повторялся в собственном размахе,
Ковру Теке он ямбы подарил,
В узоры Мерва бросил амфибрахий,
Кизыл-Аяк хореом населил.

Так он играл в своем пастушьем платье
Огнем и шерстью, битвой ремесла,
И зарево тех красочных объятий
Душа ковра пожаром донесла.

БУЛОНСКИЙ ЛЕС

Он красив и богат, он замучен
Описаньями славных писак,
Поэтически точные сучья,
Словно в книгу, глядят в небеса.

Он в традиции весь, он — как форма,
Где живет лишь герой голубой,
Это сытый павлин, что от корма
Отказался, любуясь собой.

Но подробно в него погружаясь,
Вы найдете красотам конец,
Человеческим горем мужая,
Зазвонит мелкоколосья свинец.

Вам на плечи деревья положат
Беспристрастные ветви свои,
И с последней некупленной дрожью
Всех гудков перемрут соловьи.

И тогда вы заметите сходство
Между вашей душой и другой
На краю вот такого болотца,
Где лишь мох шелестит под ногой.

Здесь вот песням веселым и петься,
Хоть словам неуютно еще,
Где одна только искренность сердца
Превосходит размеры трущоб.

* * *

Стих может заболеть
И ржавчиной покрыться
Иль потемнеть, как медь
Времен Аустерлица,

Иль съежиться, как мох,
Чтоб Севера сиянье —
Цветной переполох —
Светил ему в тумане.

И жаждой он томим,
Зарос ли повиликой,
Но он неизгоним
Из наших дней великих.

Он может нищим жить,
Как в стружьях, в строчках рваных,
Но нет ни капли лжи
В его глубоких ранах.

Ты можешь положить
На эти раны руку —
И на вопрос: «Скажи!» —
Ответит он, как другу:

«Я верен, как тебе,
Мое любимшей слово,
Безжалостной судьбе
Столетия золотого!»

Хочу, чтоб стих был тонок, словно шелк,
Не для того, чтоб в шепот перешел.

Но я сейчас сжимаю стих в комок
Не для того, чтоб он дышать не мог, —

А чтобы счастья полная строка
Теплела где-то жилкой у виска,

А чтобы стих, как свернутый клинок,
Блестя, развернулся бы у ног.

Ты грустно скажешь: не люблю клинков.
И без стиха есть жилки у висков.

Постылый блеск о стены разобью,
Я строки дам клевать хоть воробью.

Я их заставлю будничными быть,
Как та тоска, которой не избыть,

Та, чей озноб легко на горло лег,
Чтоб уж не стих, а я дышать не мог!

Настали дни стихов!
И рифмы рвутся сами
Туда, где ждут стихов,
Как новых истин ждут,
Как космонавт, летят
Над всеми небесами,
И, как Антей, к земле
Припавши, зори пьют!

Пусть легче легких птиц
Вспорхнут, взовьются строки
С ладоней, с площадей,
Чтоб каждый мог иметь
Ту радость, что в сердца
Вошла, как в гор потоки,
Чтоб вместе славить жизнь
И правдой чувств кипеть.

Как, где-то далеко
На юге возникая,
Весенний гром идет
В просторах без конца,
Грузинской речи звук,
Стихом, как май, сверкая,
Живительной грозой
Вновь освежит сердца!

ОБРАЗ ПОЭТА

(Важа Пшавела)

Поэта образ, он живет среди прочих,
Он вовсе не спускается с высот,
Он в миг любой придет и днем и ночью,
Как только его сердце позовет.

И близко мне, не знаю почему,
На Север вдруг пришедшее виденье:
Чаргали, погруженное во тьму,
Важа в его ночном уединенье.

И он сидит, склонясь перед огнем,
На табуретке низкой и трехногой,
Мрак за окном, и в комнате, и в нем,
Как молнией, прорезанный тревогой.

Огонь все ярче, сердце горячей,
Задумался ль отшельник темноглавый
Над прошлым, что покрыто бранной славой,
Над тайной, что открыл ему ручей,
Над сказкою, что нашептали травы?

Ведь горы не скопленья мертвых плит,
Они живые, как леса и воды,
Он человек, с которым говорит,
Как мудрая сестра — сама природа.

И вот уж стих, как молния, рожден,
Как птица, он, проснувшись, шумно дышит,
А тот писал: «Месх из Рустави он»,
«Пшав из Чаргали»*, — здесь поэт напишет.

И сладостно я думаю о нем,
И вижу то, что не увидит всякий;
Ущелье, потонувшее во мраке,
И мир вдали, за каменным хребтом.

Там буря и дробятся чувства века,
Здесь тихая героев сторона,
Такая цельность ночи, человека,
Огня и камня, счастья, горя, сна!

Прибой стиха идет волне вослед,
Один и тот же берег перед ними,
Волна горит, распавшись в пенном дыме,
Но стих живет, ему распада нет.
Но стих, родившись из глубин бездонных,
Идет волной и облаком летит,
Кочует птицей по лесам зеленым,
Листвой над самым сердцем шелестит.
Лежит зерном в глухое время года,
Вновь говорит после молчанья сна,
Он входит в жизнь, в круговорот природы, —
В нем чувства все, все года времена.

* Чаргали — селение в Пшавии, где жил Важа Пшавела.

И мы горды стихиею родною,
Пусть пенный стих, цвет жизни огневой,
Абхазской или русской волною,
Вдруг налетев, накроет с головой!

Сквозь ткань стиха,
Сквозь образ своевольный,
Сквозь трепет слов,
Звучащих первый раз,
Почувствуете
С гордостью невольной
Того, кто создал
Все это для вас.

Того, кто скрыл
В словесной этой чаше
Души волненье
В стиховой волне,
И тайный смысл
Всех этих строк горящих —
Как разговор
Вдвоем, наедине.

И третьему нет места
В разговоре,
Но стих живет —
И времени полет
Его, как парус
В ветреное море,
Пускает в жизнь
И людям отдает.

И, может быть,
С подходом благородным,
Что этот стих,
Принадлежащий вам,
Услышите
Прочтенным всенародно,
Всем зазвучат
Заветные слова.

Известен даже
Школьникам беспечным,
И критиком
Разобран в тишине,
Стих все равно
Останется навечно
Как разговор
Вдвоем, наедине!

ШКОЛА РАВНОДУШНЫХ

Два года я не писал стихов, два года занимался прозой. В этом году в одной давно задуманной мной книге встретятся и проза и стихи, надеюсь, как равные. Но сейчас я хочу говорить не о себе. Меня не пугает, что я забросил на время короткие строчки.

Меня не пугает, что Прокофьев пишет сейчас стихи так называемые лирические, временами на глаз и на слух не такие уверенные и не такие замечательные, как нам бы хотелось. Он — большой поэт, и ничего страшного в его лирической лихорадке нет.

Ведь и смысловой, тяжелый, рычащий стих Корнилова иногда теряет свою выразительность и превращается в довольно гладкие строки, вполне приличные и обыкновенные. Корнилов сам знает это.

Молчание Саянова, по-моему, только кажущееся, и если поэт не публикует стихов, то вовсе не значит это, что он их не пишет. Может быть, временно они занимают его меньше, чем проза.

Браун переживает тот характерный период ломки, когда иные неполные удачи мы согласны считать победой. Его «Мюнхен» — очень неровная поэма, но для него она успех, потому что знаменует оставление многих ранних абстрактных или хаотических стихов, державшихся иногда только силой заклинательной интонации, силой ритмического давления.

Иные из критиков боятся как неизвестного пугала творчества Заболоцкого. Однако оно имеет достаточно крепкие корни в предшествовавшей русской поэзии, и если вы даже ограничите себя только сравнительным чтением иных отрывков «Торжества земледелия» и хлебниковской «Игры в аду» да прогуляетесь к восемнадцатому веку, к Нахимову с его «Песней лужи», то увидите, что с традицией обстоит вполне благопристойно. Что касается других сторон стихов Заболоцкого, то — да здравствует дискуссия!

Так вот, мои опасения касательно некоторых сторон современной поэзии выше-названных поэтов несколько не касаются.

Эти поэты могут повторить стих одного из них, и будут правы:

Мы — это фронт. И в трусости, пожалуй,
Нас явно невозможно упрекнуть!

Но в уступы редакций, в широкие заливы литературных вечеров бьется поражающее карликовыми размерами море молодых, средних поэтов.

Бесстрашно исследуя неглубокую волну этого игрушечного моря, легко установить, что владыкой его является смысловой стих — забывший, что факт, взятый без изменений, есть факт, взятый без воздействия.

Умелые рифмы, наскоро списанные размеры, ритмическая трескотня, превращающая стих в некие священные для авторов молитвенные барабанчики, — вот механизмы молодых поэтов.

Они берут слова из словаря эпохи только для того, чтобы вставить в копеечные строки, недодуманные и недоделанные.

Вот образец стиха:

...Перед глазами пляшущие строки —
«Вечерняя Москва»... «Метро»... «Руэгни»...
Проект проспекта...

Темпы новой стройки
И реконструкция телеги...

Или:

Пускай насылает Америка танки,
Пускай трещат Керенские, Родзянки,
Мы знаем за кого, мы знаем с кем,
Не лезь, буржуй, живого съем!

Это не халтура, отнюдь. Это легкий хлеб. Это средний стих, которого слишком много, от которого ломаются столы молодых авторов. А сколько вышло уже книг скучных и вялых, где так равнодушно, одним и тем же бледным языком пишут поэты и о Днепро-

строе, и о Тардье, и о Шанхае, и о колхозе; к чему берут они так по-разному звучащие слова и гонят их по скучным коридорам строк?

Потому что ими владеет равнодушие, то равнодушие, которому нет места в искусстве сегодняшнего дня.

Увы, они ничего не переживают в своих серых, как туман, стихах. Какая-то странная слепота поразила их. Какое там предвиденье, когда и то, «что наяву», они не ощущают с той ясной горячностью, какая присуща настоящему поэту.

Растет какая-то полка серых книг, школа равнодушных пишет в десять, в сто раз больше, чем настоящие мастера слова, благо ей все дается легко, без тени исканий, без изобретательства, без всякой мучительности, без единого содрогания их существа.

Мне прямо удивительно смотреть на тощее поэтическое благополучие этой молодежи, на их равнодушную готовность изложить в стихах все, что попадает под руку, и самыми невыразительными словами. Ни одно ремесло не позволит такого наплевательского обращения с собой. Как будто в жилах этих молодых людей течет вода, подкрашенная брусничным чаем, самым домашним и почти лекарственным.

Я обращаю внимание на это явление потому, что имею с ним дело изо дня в день в течение уже нескольких лет.

Я спрашивал этих авторов: как вы живете, что вы чувствуете? Я, как доктор, задавал им вопрос: на что жалуетесь?

Они жили ничего себе, и чувствовали ничего себе, и жаловаться было не на что, так-таки ничего с ними не происходило.

Я могу подсчитать вам десятками представителей этой толпы равнодушных. Мне жаль их, потому что они напрасно убивают свои молодые годы в паутине ненужных им строк. Иные из них потом скажут, придя на другую работу: когда-то я писал стихи, — но ведь многие не скажут, а будут писать и писать и выпускать книги.

Чтобы не было недоразумения, я говорю не о каких-то просто графоманах или начинающих. Я не могу ударить по юной, по талантливой голове — меня просто интересует вопрос: куда растет эта школа равнодушных и что из нее выйдет. Нельзя ли как-нибудь преодолеть это явление, грозящее из игрушечного моря стать настоящим потоком?

Но как научить людей настоящей страсти в искусстве, ими избранном? Как привить людям мысль, боль, самолюбие, наконец, черт возьми? Однообразный звон поэтических побрякушек потрясает пространство. Но когда с них требуешь серьезных стихов и серьезной работы, то — по слову настоящего поэта:

Сразу в поле пусто —
Тишь да благодать,
Шурум, бурум — капуста,
И песни не видать.

1933

ПУШКИН И СОВЕТСКАЯ ПОЭЗИЯ

Шестого июня 1943 года, в день, когда исполнилось сто сорок четыре года со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина, в осажденном Ленинграде, на набережной Мойки появились одинокие пешеходы, шедшие в одном направлении. Набережная Мойки была пуста, разбита бомбами и снарядами. Среди камней росла трава. Было так тихо, что стук упавшего кирпича в развалинах казался громким.

Обстрел шел в другом районе города и не мешал этим людям, похожим на пилигримов, идти к небольшому старому дому. Что это был за дом? В нем была квартира Пушкина, куда по традиции в этот день всегда приходили чествовать поэта. Бомба попала как раз во двор этого дома. Стена квартиры треснула, но не упала. В комнатах было пусто, все вещи из квартиры были эвакуированы. Стоял только на небольшом пьедестале бюст поэта. Перед ним говорили речи и читали стихи.

Казалось, что веселый дух поэзии должен был отлететь подальше от этих голых стен, от этих суровых людей, неулыбающихся, сосредоточенных, одетых в военную

форму. Казалось, что это чудачество — прийти в пустую квартиру и говорить о высоких предметах — о поэзии, искусстве, истории и народе, в то время как совсем близко слышны разрывы снарядов.

И, однако, это было не так. Именно духом поэзии был пропитан самый воздух, поэзия жила вокруг, рассыпавшись на тысячи деталей, которые мог заметить любой. Она присутствовала и в молчании улиц, и в окнах без стекол, и в траве, бурно пробивавшейся меж камней. И, как никогда, чувствовалась правда пушкинского определения поэзии: «она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления» жизни поэтов.

Чтобы ощущать эту поэзию вокруг себя, надо было только быть естественным, то есть не делить жизнь на воспоминания о том, что было до этих дней осады, и на сегодняшний день, не разбивать цельности переживаемого на большое и малое, не закрывать глаза на строгое величие окружающей обстановки.

Может быть, именно в этом широком пространстве, уходившем от пустынных комнат в необъятность города, к окопам передовой, дотам и батареям, к лесам и морю, где проходил передний край, с особой силой звучали стихи, которые были обращены к народу.

Голос поэзии стал действительно «шуму вод подобный» и утверждал связь времен, делая Пушкина нашим современником и бойцом за то великое дело, за которое стояли все, пришедшие в этот день к нему домой.

Вся непримиримость поэта, вся его надежда, предвосхищение высокого призвания родного народа получили новое воплощение. Отлетали в прах все соображения об академичности и устарелости. Поэт воистину стал «народной собственностью», и на эту собственность имел право каждый.

И никакое торжественное заседание в зале, наполненном цветами и залитом светом люстр, не могло стать сильнее этого разговора с глазу на глаз, разговора о самом главном, когда сердце кипит и чувствует рядом такое же кипение сердец, переполненных восторгом от сознания своей силы и правоты.

Да, он был поэтом действительности. А наша действительность была на такой высоте боевого духа, когда поэзия стала черным хлебом, обыкновенным пайком необыкновенных советских людей. И потому путь к этой голой квартире по пустынной Мойке не выглядел страшным или печальным. Страшно было бы тогда, когда мы оскудели бы духом, когда мы попросили бы поэзию утешить или очаровать нас красивым вымыслом. Но в этом мы не нуждались.

Пушкин еще мальчиком, еще рукой ученика писал в 1815 году не совсем, может быть, гладко, но горячо о восторге освобождения родины, о народной победе:

Вотще надменные на родину летели;
Вотще впреди знамен бесчисленных дружин
К могущей дерзости венчанный исполин
На гибель грозно шел, влек цепи за собою:
Меч огненный блеснул за дымною Москвою!
Звезда губителя потухла в вечной мгле,
И пламенный венец померкнул на челе!

Это чувство мести по-иному зазвучало в наши дни, переданное советскими поэтами во имя защиты нашей советской культуры и нашего советского гуманизма. Эта переключка особенно естественна, когда стихи связаны с пушкинскими воспоминаниями. Ольга Берггольц пишет о приходе Красной Армии в освобожденный город Пушкин:

Вошли — и сердце дрогнуло... Жестоко
Зияла смерть, безлюдье, пустота...
Где лебеди? Где муза? Где потоки?
С младенчества родная красота?

Где наши люди — наши садоводы,
Лелеявшие мирные сады.

Где их благословенные труды
На счастье человека и природы?

И где мы сами — прежние, простые,
Доверчиво глядевшие на свет?
Как страшно здесь... Печальней и пустынной
Селения, наверно, в мире нет.

...И вдруг в душе, в ее немых глубинах,
Опять звучит надменно и светло:
«Все те же мы; нам целый мир чужбина,
Отечество нам Царское Село...»

Здесь прямая цитатность, вызванная непосредственным ощущением исторического места.

Сравнивая многие стихи военных лет, видим, что, несмотря на характерное различие, поэты самые разные, от Ахматовой до Суркова, имеют склонность к стиху, строго произнесенному, стремящемуся к афоризму, без всяких особых украшений.

У Ахматовой в начале ее поэтической жизни в стихах был и Пушкин, и Царское Село, и тот же пушкинский лицей, «лежала его треуголка и растрепанный том Парни». В 1941 году появилось во время Отечественной войны ее «Мужество»:

Мы знаем, что́ ныне лежит на весах
И что́ совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах.
И мужество нас не покинет.
Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова, —
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!

Таков длинный путь от комнатных изящных ощущений лицеиста с томом Парни до формулы о великом русском языке, о нашем родном слове.

Великая Отечественная война заострила и, я бы сказал, углубила стихи. Тогда вопрос о ямбе и хорее не играл особой роли потому, что поэт должен был передать основное, что значило гораздо больше обыкновенного искания и отражения в стихе поэтических опытов. Вот почему, встречая эти «военные» ямбы, мы не можем не чувствовать, что в них действительно есть переключка с «Полтавой» и с другими пушкинскими вещами, мы не можем не чувствовать возвращения времен.

В стихотворении Суркова вы читаете:

Не век врагам глумиться люто.
Дни злой неволи сочтены,
С Днепра вам виден берег Прута,
И плесы Немана видны.

Это рисунки пушкинского стиха, хотя, конечно, не пушкинские стихи. Закон событий привел к тому, что заново зазвучали классические размеры в изображении того, что по-новому ощущалось. Конечно, это явление получило формы самые разнообразные. Если в одном случае это будет простая цитатность, подражание, то в другом случае мы видим знакомый пушкинский мотив или приближение к нему. Общее, роднящее всех поэтов во время войны чувство любви к Родине, чувство гордости и ненависти к врагу требовало крайнего по простоте и силе выражения поэтических ощущений. Появилась полная возможность вернуть словам безусловное значение их первого смысла. Такие слова, как ненависть, любовь, клятва, месть, стали жить просто, бытуя; они стали частью жизни, как будто бы вся жизнь поднялась на более высокую ступень. Это так и было. Это — внутреннее раскрытие сил советского народа, его героизм, это

то, что жило в каждом рядовом человеке перед лицом величайшей опасности, стоящей не только перед всеми нами, но и перед поэтом как гражданином и сыном великой страны. Величина событий, прошедших через человека, позволила поэту быть участником этой борьбы и — еще больше — оразителем ощущений громадных чувств, позволила поэту пойти на отказ от всего искусственного в стихе. Нужно было найти самые простые слова, которые можно было бы петь на фронте и в тылу, которые можно читать народу. Вот это стремление к народности, желание быть всеуслышанным и сроднили как будто бы по ритмическому рисунку, но рисунку внутренней динамики стихи и Исаковского, и Симонова, и Веру Инбер, и Прокофьева, почти всех наших поэтов, которые каждый по-своему искали полного выражения своих чувств.

Пушкин не отделял стиха от жизни. Это, конечно, самое важное и основное. Он писал:

«Поэзия бывает исключительною страстию немногих, родившихся поэтами; она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления их жизни». А молодые поэты, которые хотят писать, как бог на душу положит, скороспело и без особых данных, легко могут оказаться в положении тех, к кому обращался Пушкин:

О вы, которые, восчувствовав отвагу,
Хватаете перо, мараєте бумагу,
Тисненью предавать труды свои спеша,
Постойте — наперед узнайте, чем душа
У вас исполнена — прямым ли вдохновеньем
Иль необдуманым одним поползновеньем,
И чешется у вас рука по пустякам,
Иль вам не верят в долг, а деньги нужны вам.
Не лучше ль стало б нам с надеждою смиренной
Заняться службою гражданской иль военной...

Вот эта абсолютная требовательность Пушкина к стихам и к искусству не могла не отразиться на русской поэзии. По-разному Пушкин прошел у нас в поэзии, по-разному вспомнился.

Пушкин в один прекрасный день опрокинул весь строй царствовавшей литературной традиции, но сам, закрепляя свою линию, не окаменел в своей победе. Он искал все новых и новых стиховых областей, он расширял темы, включив в свою работу все многообразие мира внешнего и внутреннего. Современники называли его за эту способность Протеем, его дарование — чертовским дарованием.

В статьях и заметках его находим мы много суждений о стихах, объясняющих или уточняющих его взгляды на природу поэзии.

Там записано, что смелость поэта не выражается в том, что он ввел в обиход одно или два слова, не принятые ранее в стиховой традиции.

«Жалка участь поэтов... — пишет Пушкин, — если они принуждены славиться подобными победами над предрассудками вкуса!

Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслью — такова смелость Шекспира, Данте, Мильтона, Гёте в «Фаусте», Мольера в «Тартюфе».

Это предельный запрос поэзии. Есть объяснение и тому, какой стих должен сопровождать эту высшую смелость плана:

«В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному...»

И далее:

«Прелесть нагой простоты так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем».

Мы обнаружим в этих заметках строки о том, что гений обыкновенно простодушен, а великий характер всегда откровенен.

Вступив в обширное государство пушкинской поэзии, найдем, что стихов плохо обработанных у него не бывает. Даже о таком небольшом и быстром роде их, как эпиграмма, нам придется сказать то же, что сам Пушкин сказал об эпиграмме Баратынского: улыгнувшись ей как острому слову, мы с наслаждением перечитываем ее как произведение искусства.

Но не будем забывать, что самые широкие поиски и смелые опыты упирались тогда в своеобразную ограниченность только еще частично раскрепощенной поэтической речи и в язык русский, о котором тогда же писал поэт Вяземский: «О нашем языке можно сказать, что он богат и очень беден. Многих необходимых слов для изображения мелких оттенков мысли и чувства недостает. Наши слова выходят сплошь целиком и сырьем. О бедности наших рифм и говорить нечего. Сколько слов, имеющих важное и нравственное значение, никак рифмы себе не приищут. Например: жизнь, мужество, храбрость, ангел, мысль, мудрость, сердце и т.д. За словом добродетель тянется непременно свидетель. За словом блаженство тянется совершенство, за словом ум — уже непременно вьется рой дум или несется шум. Даже и бедная любовь, которая так часто ложится под перо поэта, с трудом находит двойчатку, которая была бы ей под пару. Все это должно невольно вносить некоторое однообразие в наше рифмованное стихосложение».

Несмотря на эти трудности, поиски нового шли непрерывно, составляя основу пушкинского творчества.

Он пишет о «Полтаве»: в ней (в поэме) «все почти оригинально (а мы из этого только и бьемся...)».

«Успех или неудача моей трагедии, — пишет он о «Борисе Годунове», — будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы».

Мы всегда будем поражаться его стиховому здоровью, его тематическому изобилию, его упорству, одержимости, жизненности и народности. Того, что он написал за два болдинских месяца, хватило бы другому писателю на всю жизнь.

Пушкин подарил Гоголю сюжет «Ревизора» и «Мертвых душ».

Пушкин написал первые четыре стиха Ершову для начала сказки о Коньке-Горбунке. Если считать за исторический факт, что фраза из начатого рассказа: «Гости съезжались на дачу» — породила «Анну Каренину», а из села Горюхина возникла «История одного города» Салтыкова-Щедрина, то в таких далеких родственных отношениях мы найдем многих современников, и сам Демьян Бедный не откажется признать пушкинские сказки и народные песни его за своих литературных предков.

О муза пламенной сатиры,
Приди на мой призывный клич... —

не однажды служили вдохновением эти эпиграфом взятые строки.

Как он мог работать в любых условиях, видя отдых себе только в переходах от одной работы к другой, какое огромное физическое напряжение требовалось при этом? Как достигалась такая законченность?..

Если взять за основу, что стих это правда, которую человек может рассказать о себе и о мире, то он рассказал много правды.

Он был так точен и в стихах и в прозе, как будто никогда никакая туманная мысль, никакой сложный и не сразу понятный образ не являлись перед ним — он их просто не знает.

Разнообразие его голоса достигается не словесными нарочитыми эффектами, а предельной сдержанностью, всякий раз представляющей стих в другой окраске.

Он сплошной контраст: романс и подражание псалму, повесть в стихах и альбомная запись, народная песня и сонет, «Подражание Корану» и «Сказка о Попе и работнике его Балде», «Гусар» и «Я помню чудное мгновенье...»

Такое многообразие можно встретить и у других, позднейших поэтов, но очень неравной силы будут представлены явления этого разнообразия. Пушкинский же голос никогда не изменяет в силе и никогда не фальшивит, никогда не звучит надорванно. Он всегда в меру гибок и звучен. У него глубочайшее дыхание, которого ему хватает далеко за четыре строчки. Читайте такие его стихи:

Притек сатрап к ущельям горным
И зрит: их узкие врата
Замком замкнуты непокорным;
Стеной, как поясом узорным,
Препоясалась высота.

И, над тесниной торжествуя,
Как муж на страже, в тишине
Стоит, белеясь, Ветилуя
В недостижимой вышине.

Закиньте голову — вот она стоит, белеясь... Как даны высота и ущелье! И дыхание стиха — как дыханье воинов, быстро взбирающихся по горной тропинке для атаки.

Или другое — заклинательное прямо место в стихотворении «Была пора...» — из стихов на годовщину лицея. Какая жесткая интонация у этого стиха, как она непрерывна, как она несет голос до самой высшей высказанности стиха:

Припомните, о други, с той поры,
Когда наш круг судьбы соединили,
Чему, чему свидетели мы были!
Игралища таинственной игры,
Метались смущенные народы;
И высились, и падали цари;
И кровь людей то славы, то свободы,
То гордости багрила алтари.

Это подводится не итог строфы, это строфа подводит итог эпохи, это волнение очевидцев — с паузами: то славы, то свободы, то гордости — это стихи, погружающие в воспоминания. Так говорят о чувстве времени, не потеряв поэтического достоинства. Эти стихи писались не для красного словца. Их надо было с дрожью сказать друзьям, тем, кто, как он — Пушкин, пережил все только что названное заново, чтобы они оглянулись и увидели, что кровь людей пролилась, не преобразовав мир...

Но как может простейший стих перейти при своей образности и страшной экономии движения во впечатляющее действие? Это вы найдете в простонародном языке сказок.

Сын на ножки поднялся,
В дно головкой уперся,
Понатужился немножко:
«Как бы здесь на двор окошко
Нам проделать?» — молвил он,
Вышиб дно и вышел вон.

Это и есть разумная краткость, она же в «Доне»:

Отдохнув от злой погони,
Чуя родину свою,
Пьют уже донские кони
Арпачайскую струю.

Сказать лучше и проще — невозможно. А молниеносный разговор Мефистофеля с Фаустом?

Фауст
Что там белеет? говори.

Мефистофель
Корабль испанский, трехмачтовый,
Пристать в Голландию готовый;
На нем мерзавцев сотни три,
Две обезьяны, бочки злата,
Да груз богатый шоколата,

Да модная болезнь: она
Недавно вам подарена.

Фауст
Все утопить.

Мефистофель
Сейчас.

Тут презрение Мефистофеля точно обусловлено выбором слов, в которых идут звонкие согласные: мерзавцы, обезьяны, золото, груз, болезнь. А какая крепкая волевая интонация. Вот из-за этой быстроты и точности актеры не могут приспособиться к пушкинскому стиху на сцене. Он не дает им никакой скидки на время. Прозевал строку — ушел смысл, и его уже не вернешь. Здесь все очень скупо и точно.

В подобных стихах образности как будто никакой, красноречия нет, как будто сказаны самые простые слова, взятые в порядок строфы, да и слова-то наперечет, а какую службу они несут. Вот и бедность рифм тут ни при чем — тут можно и без рифмы обойтись, — но не обойдетесь вы в подобном случае без того внутреннего огромного напряжения, каким заряжены такие стихи.

Можно ли именно так писать сейчас? Нет, нельзя! Почему? Потому что изменилась речевая установка. Словарь у нас другой, говорим мы по-другому, принцип на сегодня может остаться тот же, но слепое следование данным образцам приведет только к подражанию и обогатит учеников этого искусства, а не его мастеров.

Язык пушкинской поэзии не умирает, он сохранил всю прелесть свою, и через сто лет мы дышим его прелестью и силой. Как сказал о нем Гоголь: в каждом слове бездна пространства, каждое слово необъятно, как поэт. Мы горды этой необъятностью, и каждый по-своему принимает ее в своей работе — эта необъятность не рассеивается. Она переходит в новые и новые произведения искусства, сама не теряя в своей силе.

Обычно в стихе слова чувствуют себя немного тесно и неестественно. Неестественность эта исчезает при пушкинском отношении к стиху. Порядок, как будто безыскусственный, ведет строку за строкой:

Как вскочил тут грозен Стенька Разин,
Подхватил персидную царевну,
В Волгу бросил красную девицу,
Волге-матушке ею поклонился.

Мы одно время чурались глаголов, взятых в рифму. Такая жизнь пошла существительным, что в иных строфах почти исчезли глаголы. А вот разработка глагольных рифм нарочитая, принципиальная — и ничего, живут глаголы:

Он, поравнявшись, поглядел,
Наташа поглядела.
Он вихрем мимо пролетел.
Наташа помертвела,
Стремглав домой она бежит.
«Он! Он! Узнала! — говорит, —
Он, точно он! держите,
Друзья мои, спасите!»

Неторопливый стих, вмещающий просторность русской речи, приобретает афористичность описаний и становится стихом, где преобладает мысль, — та самая нагая простота.

Ведут ко мне коня, в раздолии открытом,
Махая гривой, он всадника несет,
И звонко под его блистающим копытом
Звенит промерзлый дол и трескается лед.

Отлично сказано — зима тут пред вами и в краске и в звуке. Формальное украшательство не ищется, оно сдержано в стремлении оторваться.

Уединялся ты, —

пишет Пушкин в послании «К вельможе»:

И скромно ты внимал
За чашей медленно афею иль деисту,
Как любопытный скиф афинскому софисту.

Никакой специальной игры на ϕ тут не происходит. В пушкинском хозяйстве служебная роль метафоры сводилась к тому, что она углубляла смысл, уточняла фразу, а не являлась позолоченным довеском, слепой и бестолковой погрешкой. Лучшей метафорой Пушкин считал такую, что, по арабскому обычаю, превращала уши в глаза, то есть слышанное представало перед глазами.

Пушкинский мир не был беден впечатлениями, но, конечно, сравнивать его с нашим миром просто невозможно. Да и в то время существовала возможность расширять этот мир способами довольно простыми.

— Ты хоть бы в Любек прокатился, — говорили Пушкину друзья. Но в Любеке, где уже есть новое, такое, чего не было в России, Пушкину побывать не удалось. Целыми месяцами заваленная снегом деревня держала нашего поэта, как в плену, но, появившись в столице, он поражал всех своими глубокими и разносторонними знаниями.

«Слушая его рассуждения об иностранной политике, — пишет, например, о нем Мицкевич, — или о политике своей страны, можно было принять его за мужа, постаревшего в общественных делах и ежедневно читающего прения всех парламентов».

Чувство времени и чувство пространства — мерил особые, определяющие размеры таланта, всегда существовали для него в пропорциях необычайных. Множество стран, и времен, и народов вошло в его стихи. Его роман в стихах представляет энциклопедию русской жизни. Мы с детства читаем его стихотворения, песни и сказки.

В поэтическом хозяйстве Пушкина — и романтическая поэма, и роман в стихах, и песни народные, эпиграммы, сатира, переводы, подражание, лирика и драма. В стихах его прошли образы революционной борьбы своего времени, все виды ее — карбонарии, и греческие фалангисты, и испанские революционеры. Пушкин писал и о таких гигантах, как Наполеон и Петр, и о таких народных вождях, как Степан Разин и Пугачев. В поэзии его нашли отражение и крепостное право, и декабристы, и русский помещик, и русский крепостной, вся эпоха отмечена и взята в поэзию, как будто бы одному великану за всех поручили быть и поэтом, и прозаиком, и драматургом, и историком, и критиком, и смешить, и устрашать, и очаровывать человечество, и все это с такой непреодолимой верой в человека:

Недаром темною стезей
Я проходил пустыню мира.

Это многообразие Пушкина, его умение смешивать низкий и высокий словарь, его смелое обращение со всеми видами поэтического искусства поистине удивительны. И вот тут нельзя не сказать об отношении к Пушкину советских поэтов. Именно к этому всеобъемлющему Пушкину, существующему не на фоне Великой Отечественной войны, а существовавшему и до нее.

Маяковский 26 мая 1924 года, выступая на диспуте в Москве, сказал, отвечая Луначарскому:

«Вот Анатолий Васильевич упрекает в неуважении к предкам. А я месяц тому назад во время работы, когда Брик начал читать «Евгения Онегина», которого я знаю наизусть, не мог оторваться и слушал и два дня ходил под обаянием четверостишия —

Я знаю, век уж мой измерен;
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я...»

Почему это четверостишие, не имеющее формального отношения к стиху Маяковского, два дня владело им? И не два дня, конечно, если он знал «Евгения Онегина» наизусть.

А вот дальше он говорит:

«Конечно, мы будем сотни раз возвращаться к таким художественным произведениям и даже в тот момент (как будто бы он предчувствовал смертельную опасность культуре, когда говорил это в 1924 году), когда смерть будет накладывать нам петлю на шею, тысячи раз учиться этим максимально добросовестным творческим приемам, которые дают бесконечное удовлетворение и верную формулировку взятой, диктуемой, чувствуемой мысли. Этого ни в одном произведении в кругу современных авторов нет».

Вот каким образом он для себя пытался определить силу и бессмертие пушкинского стиха, его отличие и его тайну. Действительно, невозможно сказать проще, — все эти диктуемые и чувствуемые мысли — это есть наилучшее изображение поэтического образа, без которого невозможно жить, потому что это чувствуемое глубоко, диктуемое всем существом и нельзя от него освободиться.

Это — верная формулировка взятой мысли, то есть — как мы задумали, так и написали, и задуманное прошло через столетие. Это есть высшее отображение нашей внутренней жизни, это есть характеристика живучести настоящего, лучшего стиха, объяснение сильнейшего его воздействия. Вот почему, проверяя силу и высоту стиха, Маяковский не раз взвешивал все стихи в русской поэзии, существовавшие в период между ним и Пушкиным. Он писал:

Может, я один действительно жалею,
Что сегодня нету вас в живых.

Как Маяковский был уверен, что для лучшего выполнения социального заказа надо быть передовым своего класса, надо вместе с классом вести борьбу на всех фронтах, надо разбить вдребезги сказки об аполитичности искусства, так и Пушкин, как революционный поэт, передовой поэт человечества в свою эпоху, не боялся вступать в бой с самодержавием и вел его до последней минуты. Их сближает многое, в первую очередь понимание и разрешение поэтических задач. Недаром после Пушкина, Лермонтова, Некрасова мы ставим имя Маяковского. Маяковский, как и Пушкин, жил, все время борясь за действенную форму стиха, отвергал пристрастие к застывшим формам, как самое пагубное для стиха дело. Он обогащал не только поэтическую, но и живую речь. Почему отпали все спутники Маяковского в первый его период? Потому что они опирались не на жизнь, даже не на впечатления от жизни. Они опирались на аполитичное искусство, которое варится в самом себе за счет эстетского наблюдения окружающего, и все, и у них не было ни жизненной темы, ни ответственности перед жизнью, ни динамичности ощущений жизни. Таким образом, Маяковский вышел вперед и ушел так далеко, что все остальные отстали. Опирался он не на книжные опыты, а на народную речь, то есть на то, на чем стояла и реформа Пушкина. Как в Пушкине кипело негодование против угнетения человека, будь то в русской деревне, в Испании или в Греции, так и Маяковский чувствовал себя гражданином вселенной не в высокопарном значении этих слов. В его стихах герой жил в облике бунтаря, восставшего против всей системы насилия, применяемой этим обществом. Стремление к многообразности и народности стало отличительной чертой его творчества. Одним из первых пытался он передать образ Ленина во всю силу своего песенного дара. Сила и мужественность революции, о которой в туманном далеке писал еще Пушкин: «Придет желанная пора...», справедливость нового, небывалого на земле социалистического строя, борьба со всеми пережитками старого, абсолютная искренность поэта, доброта нового человека, любящего жизнь, нетерпимость в бою со всякой фальшью — вот что составляло главное содержание поэзии Маяковского.

Ну а в чем же заключалась народность Маяковского?

Он вышел на дорогу такой поэзии, которая живет, откликаясь самым искренним, самым мастерским, самым высоким голосом на жизнь всего народа, на события громаднейшей важности. Он не лавировал, а пытался найти законы такого искусства, которое станет массовым, народным, без подделки, без скидки. Если Пушкин призывал учиться у мировых классиков, сам у них учился, и у Байрона, и у Шекспира, и у Жуковского, и у древних, то и Маяковский не отрицал классиков в зрелую пору своей работы, а обращался к ним. Вот почему в «Юбилейное» он поместил пушкинские строки; не-

много потеснив их, он принял их, как гостей, с грубоватой ласковостью заждавшегося друга. Он обращается к Пушкину:

Мне приятно с вами, —
рад,
что вы у столика.
Муза это
ловко
за язык вас тянет.
Как это
у вас
говаривала Ольга?..
Да не Ольга!
из письма Онегина к Татьяне.
— Дескать,
муж у вас
дурак
и старый мерин,
я люблю вас,
будьте обязательно моя,
я сейчас же
утром должен быть уверен,
что с вами днем увижусь я.

Вот куда попало четверостишие Пушкина, которое два дня не выходило у Маяковского из головы. В этом видно желание одного поэта взять себе строки другого поэта, вставить их в свои стихи, потому что они настоящие, и сделать это не цитатно, а с проникновением в то самое глубокое, что позволило сказать Маяковскому:

После смерти
нам
стоять почти что рядом...

Здесь, за грубоватой передачей своими словами пушкинских стихов, сквозит очень нежная и сильная любовь к этим стихам. Но вот мы слышим молодую ясную песню, голос то ласков, то гневен, но чист и крепок:

Так бейся по жилам,
Кидаясь в края,
Бездонная молодость,
Ярость моя.

Это как будто по-новому звучащий гимн:

Силы четыре, соединясь,
Мир образуют, жизнь создают.

Это молодость и есть. Это — Эдуард Багрицкий, тот Багрицкий, который, стихом встречая Пушкина, в первые годы писал:

Свершается победа трудовая,
Взгляните — от песчаных берегов
К нам тень идет, крылами колыхая,
Приветствует большевиков.
Она идет с поднятой головою
Туда, где свист шрапнели и гранат,
Одна рука — на сердце, а другую
Она стихов отмеривает лад.

И пушкинское знание жило в спокойном знании того, что хотел и что делал Багрицкий. Безмерна была любовь к стиху. Скрябин говорил, что силой музыки может вызвать грозу. Магическое значение стиха в его бытовых возможностях, конечно, жило в Багрицком. По-пушкински звучало:

Асеев однажды написал:

У Пушкина чаши,
У Гаршина вздохи
Отметят сейчас же
Дыханье эпохи.
А чем мы отметим
И что мы оставим
На нынешнем свете,
На нашей заставе...

Асеев оставит много. Им написаны и баллады и поэмы, и сейчас он начал роман в стихах — это поистине пушкинское трудолюбие может иметь эпиграфом:

Наши стихи
рокотали как трубы,
с ветрами стихий
перепутавши губы,
но нашей строкой
до последнего вздоха
была беспокойна
живая эпоха.

В «Теме с вариациями» Пастернака в ночном фосфорическом, все время меняющемся пространстве является Пушкин.

Приходит он в ямбах. Одна из вариаций так и называется подражательной. Пушкин — сфинкс, он бог, он растворен во всемирности, он принял на одну ночь человеческие очертания. Мир вокруг него встает, как хаос моря, хаос ночи. И снова только еще просыхает черновик «Пророка», снова глубок «месяц Земфирина ока», и снова как будто только что говорил Кагул в ночах с очаковскою чайкою.

Что было наследием кафров?
Что дал царскосельский лицей?
Два бога прощались до завтра,
Два моря менялись в лице.

Это сверкающие всеми переливами сложности, насыщенные страстью воспоминания стихи. В них есть все, кроме простодушия, а гений был простодушен. Это простодушие гения, о котором свидетельствовал сам поэт, — особая тайна, которой после Пушкина мы ни у кого не видим.

Сергей Есенин обладал настоящей песенной стихией. Но когда он хотел просто переписать пушкинские ямбы, тогда отрывок из его поэмы «Гуляй-поле» звучит как сколок «Полтавы», и звучит неубедительно. Этот ямб никак нельзя сравнить с ямбами «Полтавы».

Еще закон не отвердел,
Страна шумит как непогода,
Хлестнула дерзко за предел
Нас отравившая свобода.

Не сон, не сон! Я вижу въявь
Ничем не усыпленным взглядом,
Как, лошадей пуская вплавь,
Отряды скачут за отрядом.

Есенин декларирует:

Писали раньше
ямбом и октавой,
классическая форма умерла,
но ныне в век наш
величавый
я вновь ей вздернул удила.

Сознаемся, что ямб, вызванный так демонстративно, намного слабее своего великого предшественника. Зато совсем в другом разряде стихов мы найдем у Пушкина:

От меня вечер Леила
Равнодушно уходила...

Есенин перенес эти древнегреческие фрагменты в свои персидские стихи:

Ты сказала, что Саади
Целовал лишь только в грудь.
Подожди ты, бога ради,
Обучусь когда-нибудь!

И среди полных теплой иронии строк Светлова, где есть с настоящим пушкинским интернационализмом, всемирной отзывчивостью написанная «Гренада» — ясное и свежее стихотворение, мы найдем иронический отрывок в поэме «Хлеб», где

Суровая полночь
Приносит грозу,
Фейерверк молний
И гром отдаленный,
И ангел увидел,
Как где-то внизу
В обнимку
Сном праведных
Спят Либерзоны.
И Пушкин склонился над ними во мгле,
С любовью над юным,
С улыбкой над старым...
«Как ныне собирается вещий Олег
Отмстить неразумным хазарам...»

О, Светлов не только поминает Пушкина в своей поэме — он выдумал небывалого армянского поэта Мкртчянца, как Пушкин выдумал когда-то небывалого янычарского поэта Амина-Оглу, писавшего неплохие русские стихи, вроде «Стамбул гяуры нынче славят».

Может быть, я глубоко ошибаюсь, но когда я читаю «Стихи на индийской границе», написанные Лапиным и Хацревиным, я не могу не вспомнить «Песен западных славян».

И хотя это песни восточных таджиков и скорее киплингская тень лежит на них, но она лежит чисто географически, что ли, а душа этих стихов и вызвавшее их к жизни вдохновение ближе к причудливым вымыслам двух поэтов — русского и француза, какими мы вправе гордиться.

Безымянный всегда отличавшийся суровой прозаичностью стиха, нет-нет да и вспомнит классиков, как, например, в стихах, посвященных классическому Крыму:

Там у покатога плеча
Горы лохматой и высокой
Встал кипарис пятой жестокой
На тело горного ручья...

«Встреча братьев» из «Семейной хроники» Виссариона Саянова, «Конкистадор», «Робеспьер и Горгона», сцены драматические из «Коммуны 1871 года» у Павла Антокольского написаны не без некоторого влияния маленьких трагедий Пушкина.

Две строки Пушкина:

Под небом Африки моей
Вздыхать о сумрачной России —

родили у Бориса Корнилова большую поэму о негре, сражающемся за свободу пролетариата в дни Октябрьской революции. Написанная им же поэма о молодом Пушкине — «Пушкин в Кишиневе» — значительно превосходит многие произведения, написанные поэтами к столетию со дня гибели Пушкина.

К пушкинской ясности и точности стремится сейчас поэт Заболоцкий в своих последних стихотворениях, из которых действительно выделяются многими поэтическими достоинствами «Горийская симфония», «Север» и «На смерть С.М. Кирова».

Есть в «Дангаре» и в поэме «Жизнь» у Владимира Луговского в прямолинейности белых стихов четкость старых неумирающих строк Пушкина:

Уж десять лет ушло с тех пор — и много
 Переменилось в жизни для меня,
 И сам, покорный общему закону,
 Переменился я — но здесь опять
 Минувшее меня объемлет живо,
 И, кажется, вечер еще бродил
 Я в этих рощах.

От этих стихов многое отложилось в поэме «Жизнь» и в «Дангаре», в поисках путей стиховой правдивости и народности.

Так происходит переключка великого поэта с поэтами нашего времени и живой дружбе людей советской земли. Иначе и быть не может. Пушкин — наш! Как сказал советский поэт:

...он наш целиком! Ни Элладе,
 Ни Италии не отдадим,
 Мы и в ярости, мы и в разладе,
 Мы и в хаосе дышим им...

Да, он был участником гражданской войны. Багрицкий писал об этом:

Я мстил за Пушкина под Перекопом,
 Я Пушкина через Урал пронес,
 Я с Пушкиным шатался по окопам,
 Покрытый вшами, голоден и бос...

И даже когда в «Оде Революции» у Маяковского:

«Слава».
 Хрипит в предсмертном рейсе,
 Визг сирен придушенно тонок.
 Ты шлешь моряков
 на тонущий крейсер,
 туда,
 где забытый
 мяукал котенок.
 А после!
 Пьяной толпой орала.
 Ус заливчатский закручен в форсе.
 Прикладами гонишь седых адмиралов
 вниз головой
 с моста в Гельсингфорсе.

Котенок и адмирал! Это же кошка и приказные из Дубровского, — это переключка кузнеца и крестьян пушкинского времени и матросов семнадцатого года.

У всех поэтов Союза ощутимо в той или иной мере влияние Пушкина, у одних более заметное, у других более скрытое, но оно ощутимо, за редким исключением, у всех.

Нам и не было никакой нужды забывать такого спутника и друга. Он положил основу нашего стихотворного языка по-настоящему, он показал, что можно сделать на попроще российской словесности, если хорошо поработать.

И сейчас как будто в нашей поэзии образуется пушкинский некий просвет. В поисках раскрепощения ритма, рифмы и метафоры, столь тяготевшей над стихом, после многих битв, и поисков, и блужданий победа как будто начинает склоняться к стиху, в котором смысл преобладает над заумью, а мысль над метафорой.

Стершиеся декларации, размалеванные аллегории снимаются жизнью с поэтических арен.

«Формы и обряды должны ли поработать литературную совесть?» Мы отвечаем своей работой, доказывая, что новизна заключается вовсе не в тех жонглерских упраж-

нениях, до которых так падки были древние и новые трубадуры и от чего, как пишет Пушкин, «произошла необходимая натяжка выражения, какое-то жеманство... мелочное остроумие заменило чувство, которое не может выразиться в триолетах гармонии...».

Поэт, связанный со всей жизнью народа, разносторонний и внимательный к переживаниям времени, поэт мысли и волнения всегда будет обращаться к наследству Пушкина и учиться у него искусству стиха и искусству правды. Пушкин был вполне земной поэт, и поэту нашего времени придется описывать вещи очень обыкновенные.

«Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина».

Совершенная истина нашего времени — это обыкновенный, каждодневный героизм необыкновенных для человечества наших современников — советских людей и наших друзей во всем мире!

Во время Великой Отечественной войны поэтами написано много стихов. Среди них есть выдающиеся стихотворения, всем известные.

Биографии поэтов прошли через войну. События жизни народа стали событиями жизни поэтов. Мы стоим перед новым расцветом нашей страны, поднимающейся на вершины мировой славы и доблести. Наша поэзия стоит в ожидании новых талантов, которыми так богат советский народ. Мы ждем прихода нового поэта, могучего и многообразного, который объединит все сделанное до него и станет тем явлением, какое мы видим в Пушкине. Но этот поэт не будет подражателем. Он будет сам по себе, и в нем наша поэзия увидит увенчание лучших достижений своих. Имени его мы не знаем, но он должен явиться, как неизбежно явился Пушкин на рубеже исторических эпох. Но этот новый, выдающийся поэт нашего народа не откажется от вечно молодого и веселого великого друга Александра Сергеевича Пушкина.

1937—1944

ВЕСЛО И ЛОПАТА

1

«Если дорогой ты путника встретишь и путник тот спросит: что за лопату несешь на блестящем плече, иноземец, в землю весло водрузи, — ты окончил свое роковое, долгое странствие».

Эти строки Гомера очень живы в отношениях между читателем и писателем. Столько раз принимают весло за лопату, что наступает наконец необходимость объяснения. Когда же читатель уяснил, что словарь поэта, его речь, его тема не являются досужим голым фокусничеством на удивление миру, он говорит облегченно и разочарованно: я так и думал.

В этом длительном незнании иногда проходит вся жизнь писателя. Мне не хочется сейчас распространяться на эту тему. Я хочу просто представить ряд необязательных замечаний по поводу писательского ремесла, извлеченных из собственного опыта; может быть, они кое-что разъяснят в природе писательского дуумвирата: лопаты и весла.

2

Я очень люблю свои записные книжки. Это моя «скорая помощь». Это склад консервированных впечатлений. Я заносу туда слова, которые будут позже хозяевами строфы, слова особого звучания, радующие глаз и ухо; слова эти могут не значить ничего в простом перечислении (скажем: горожане, беспокойные садоводы, танец узлов, слюда, украдкой, даровитая вода), но в них уже есть огонек поэтической жизни, и они ищут себе подобных. Я собираю служебные слова, необходимые при данном случае, например, армянские или грузинские в восточных поэмах, я заносу целые строки, висящие пока без продолжения, но нравящиеся мне своей природой: «из островов растут материки», «дом боками в зелень уходил», «проснувшись от прилива крови», «мы входим в анекдот» и т. д.

Туда же попадают целые темы, изложенные, скажем, так: «В Абхазии в 1921 году был запас табаку в 300000 пудов, когда весь Союз имел 350000 п. Они (абхазцы) даже стипендии выдавали табаком. Бери 10 пудов — поезжай, учись».

Или: «Лошади ушли через реку от пьяных фуражиров, их не смеют звать громко, ибо на том берегу — враг. Вброд глубоко. Фуражиры плачут и беснуются, наконец хотят стреляться, — лошади возвращаются сами».

Записная книжка обязательна для меня. Она совершенно не стареет. Я пользовался в 1928 году записями, сделанными в 1918-м, и ничего — все в порядке.

3

Стихов мной написано множество, по большей части плохих. С большинством плохих стихов разговаривать много не приходится: они идут в могилу стола или в печь. Никто еще не говорил себе, садясь за рабочий стол: сейчас я напишу паршивое стихотворение. На плохое стихотворение подчас тратится очень много времени, и оно кажется в первую минуту ослепительным. Плохие стихи наполняют ящики моего стола, и я время от времени освобождаюсь от них, предварительно разгружая их. Я снимаю с них лучшие слова, лучшие строки, рифмы, прячу отдельно в записную книжку. В моих поэмах есть такие снятые с прошлых стихов строки, они прижились и совершенно срослись с остальным текстом. Конечно, механическое внедрение невозможно. Оно взорвет чужую строфу или строку без остатка.

4

Я не люблю перерывов в работе.

Я писал в иные времена по пять стихотворений в ночь. Одно оказывалось сильнейшим и пожирало другие. Так «Перекоп» — одно из пяти, написанных сразу. Так из трех тысяч строк, первоначально входивших в поэму «Дорога», осталось шестьсот строк. Тут жалости быть не может, тем более что я органически не люблю многословия.

5

Путь сюжета прозаического у меня различный, но преобладает следующий: запись в записной книжке, затем разбалтывание этой записи в голове, долгое и сумбурное, нужно найти детали незаписанные, или я связываю их, или они сами наращивают продолжение, иногда неожиданное для меня, потом я додумываю сюжет до состояния такого, что он принимает в голове вид прочитанного рассказа, он готов как устный рассказ. Я могу связно рассказать его со всеми подробностями, так ясно, что меня могут спросить: где вы это читали? Затем начинается период письменный. Четыре черновика, правка текстов. Вы ругаетесь, плюетесь, ищете вариантов... вообще неистовствуете. Все потеряло для вас вкус в жизни, кроме рассказа. Потом ставите точку, читаете вслух рассказ и через два дня он вам скучен. Удовольствие кончилось — есть рукописи; очарование сюжета улетело.

Возможны капризы сюжета. Так в работе «Тигру» из поэмы «Дорога» было отведено по плану несколько строк, но, дойдя до «Тигра», я начал вдруг разгонять его на полную главу — материал сам легко шел в руки и очень быстро. Так и пришлось оставить за «тигром» вместо четырех сорок строк.

Обратный случай в рассказе «Камуфляж». Сюжет бегства из турецкого плена при помощи кино был оставлен для целого рассказа, но я решил вдруг погубить рассказ, весь сюжет передать одному человеку для случайного воспоминания в разговоре. Так и вышло. Я люблю сокращать — бумажный кризис тут ни при чем.

6

Сюжет имеет свою особую, незарегистрированную правду. Мой «Бирюзовый полковник» — такой же живой человек, как и «Сваакер» Фебина; можете к нему поехать в гости, но после моего рассказа он примет вас не очень гостеприимно. Тут ничего не поделаешь. Человек он все же хороший, и ему кажется, что я его обидел, описав его жизнь, но другие герои рассказа были мной придуманы начисто.

Каково же было мое удивление, когда в них себя узнали люди тех мест, которых я не видел в глаза, а учитывал только обстановку быта, в которой они могут быть; они узнали себя и во всех подробностях — значит, я правильно разрешил вопрос о предполагаемых характерах.

7

Бывали у меня стихи учебного, так сказать, плана. Стихи на задания, стихи юмористические, веселые. Ценность их невелика, но на них я набивал руку, они учили борьбе с материалом. Некоторые из них я долго любил. Так очень долго помнилось мне стихотворение, написанное в юности сплошными рифмами.

Приведу начало его:

Телом смуглый и тощий,
Бродил во сне калиф,
Опустелые круглые площади
Из меди дней проросли...

8

Бывают в жизни минуты, сцены очень любопытные для литературного запаса памяти, но под руками нет записной книжки, или нельзя ее вынуть из кармана, или просто впечатление не поддается зашифровке в нескольких словах. Тогда я начинаю смотреть во все глаза. Я стараюсь запомнить все с такой полнотой, что потом, через много лет, я могу вызвать эту сцену со всем ее воздухом, настроением, потребностями. Тренировка памяти в этом направлении очень помогала мне. Я, как губка, впитывал окружающее. Искусство запоминать почти бессознательно с переносом ощущений через время никогда ни покидало меня.

9

В стихотворениях неудачных иногда вырастает образ, который преследует вас годами, иногда возвращаясь всю жизнь.

Тема Гулливера преследовала меня с детства. Я писал его то путешествующим, то торгующим, то волшебником, то идиотом, и все-таки он все время разный и меня не удовлетворяющий. Думаю, что «Гулливер, играющий в карты», еще не конец. В чем тут дело — не знаю. Лермонтов много повозился с «Демоном», перерядил его в разные личности и характеры. Если бы он долго жил, может быть, он переработал бы «Демона», будучи седым стариком.

В чем тут дело — не знаю.

10

Некоторые спрашивают: какую роль играет теория в поэтической работе. Поэт должен знать море стихов, как знают настоящее море капитаны. Это его профессия. Он должен знать, как сделан самый стих, как сделана поэма (корабль), что делать в случае поэмокрушения. В самые часы работы я никогда не применяю терминологии и не задумываюсь над размером, он приходит ко мне послушно, передавая смысл и звук так, как я хочу, но в иные часы я с удовольствием погружаюсь в «алгебру» стиха.

11

Иногда в минуты крайнего сосредоточения, когда почерк становится окончательно неразборчивым, слова сменяют друг друга, едва успевая долететь до бумаги, является неожиданное разрешение — писать стихи сначала прозой, сухой, резкой, переполненной сравнениями как сухожилиями, и потом переводить их в стихи — в ритм и рифму. Это поможет разобраться в хаосе словесного ледохода. Конечно, далеко не все записанное прозой переходит в короткие строчки, но, возвращаясь не однажды к этому тексту, вы наконец проскакиваете это трудное и опасное место, и снова идет стих легкий и осторожный, у которого еще от напряжения чуть вздрагивают ноги.

12

Иным стихотворениям даже лирического движения предшествует трезвая программа. Программа стиха извлекается из записной книжки или пишется тут же, но до появления текста.

Строфы располагаются заранее, в строфах выступают слова-магниты, притягивающие другие слова, подчиняя их или выравнивая. Слова-магниты очень любопытны, представляя как бы металлические позвонки стихотворения.

Где же ты, Азия? Азия согнута,
Азия загнана в бочку!

«Азия» здесь представляет простейший случай слова-магнита.

13

Я люблю соединения слов в стихе не по случайной ассоциации с усилением только звукового момента, а по крайней выразительной образности. Я люблю плотную ткань строки, представимость образа:

Колес разумный гром
Колес тенистый шаг.

Или:

Корабли шершавей полотна.

Или:

Козлом воняет рыжий базар.

14

Напряжение в работе должно быть абсолютным. Если я влез в поэму с головой, я начинаю очень плохо понимать окружающее, я не хочу казаться ненормальным, я тогда пью, ем, хитрю, разговариваю, но все во мне стремится только к звенящим коротким строчкам, словесный прибор бушует в моей голове. Окончив поэму «Лицом к лицу», я с удивлением мог припомнить и только через несколько минут простейшие английские слова (я тогда изучал английский язык, и очень усиленно). Оказалось, что я основательно выгнал их из памяти. Остатки поэмы, хвосты строф и строк долго еще плясали в моей голове, пока не были смыты напором новых ощущений.

15

Проверку написанного на голос я считаю обязательной. Часто лихорадочно гоня черновую строку за строкой, не видишь, увлеченный, ужасных столкновений слов, режущих ухо, стыков предлогов и союзов, этих крошечных убийц смысла, как «но», после которого следует «с», скажем: но с запада, получается «нос запада», «вождь» звучит как «вошь» на конце строки, или появляется совсем не то содержание, если интонация не удалась.

Строчка: что есть на свете прекрасней арчи? — неудачна потому, что арча — кустарник сухой, жуткий, серый, далеко не прекрасный, а интонация насмешливая не получилась, строка не может дойти и вообще чепуха.

Или, скажем:

Ставят вариться похлебку свою,
От бедности не посоливши.

(«История стихотворцев»)

Получается «отбедность» какая-то, очень неудобная, сказать «по бедности» — получается «победность»: и так плохо и так плохо. Я бросил строку, не считая особо нужным доводить до конца чистоту этого случайного стихотворения, не вошедшего в книгу стихов, но в случае серьезном над этим местом пришлось бы попотеть...

16

Внимательное чтение — двигатель при воспитании писателя. Чтение одних только словарей может перейти в увлекательную игру, как будто бы вы присутствуете при зре-

лице, когда вся литература вернулась в хаос отдельных слов. Читая словарь, вы открываете слова, покрытые шерстью, слова благоухающие, неизвестные, странные, вам видно, сколько ускользнуло от вас возможностей и выражений. Словари, как и старые писатели, поразят вас странными фразами:

«Заблеял дикий барашек, кружась в голубой вышине весеннего воздуха» (Аксаков — «Записки ружейного охотника»).

Вы найдете, что у Пушкина в «Пиковой даме» всего несколько метафор, что встреча с калмычкой в «Путешествии в Арзрум» стихами и прозой написана с совершенно противоположными подробностями.

При описании встречи «Красина» вас поразит, что все подъемные краны порта кланялись ледоколу. Сумейте это прочесть лирически, и у вас встанет схема стихотворения.

Читайте все внимательно: мемуары, путешествия, археологию, экономику, политические статьи, военное дело, географию, историю. Боковой материал в природе литературной — материал новый, им разбиваются тяжелые неподвижные башни устаревшей беллетристики. Маркс и Энгельс изучали восстание сипаев и войну Соединенных Штатов, как военные. Сандвичевы острова были русской губернией, Эдгар По, может быть, встречался с Пушкиным в Петербурге, докажите это, если нужно: может быть, в этом задача литературы.

17

Я сталкивался в своей работе со многими странностями. Их больше, чем обычно думают, и даже когда грозно кричат о заимствованиях и влияниях, то не всегда истина выходит наружу. Вот два случая, довольно забавных.

В апреле 1914 года, имея за плечами 17 лет и необузданное воображение, я среди прочих стихов написал поэму о восстании сипаев в Индии в 1857 году; там есть сцена (пришедшая от картины Верещагина): индусы привязаны к пушкам, и их должны расстрелять.

Среди осужденных — мальчик. Он стоит и думает:

Прощайте и рощи и нивы мои,
Где бродят Нильгау, поют соловьи,
А впрочем... на небе давно его мать,
Ее бы хотелось ему повидать...
А впрочем... товарищей много кругом,
А впрочем... и смерть притворяется сном.

Стихи младенческие, и экзотика в них анекдотная (Нильгау, соловьи), но вот тот же переход «а впрочем» я нашел через восемь лет в изумительном стихотворении Б. Пастернака «Шекспир»:

Оконце и зерна лиловой слюды
В свинцовых ободьях. Смотря по погоде.
А впрочем, а впрочем, соснем на свободе.
А впрочем — на бочку! Цирюльник, воды!

Я был сначала поражен этим повелительным «а впрочем». Долго я ломал себе голову и пришел к следующему выводу: «а впрочем» нельзя сказать ни два, ни четыре раза: или будет слишком кратко, или слишком длинно. Троекратное восклицание — это самое естественное и необходимое. Второй случай проще. В «Балладе о синем пакете» есть строка:

Колесо к колесу, колесо к колесу.

Когда я писал эту балладу, я не знал английского, а Броунинг не был переведен на русский. Значительно позже, с трудом карабкаясь по холмам английской поэзии, я нашел у Броунинга стихотворение о том, как привели новости из Гента в Ахен, и там было очень похожее:

Neck by neck, stride by stride.
(Шея в шею, шаг о шаг)

Я думаю, что это сходство пришло из-за сближенного задания передачи быстроты движения. В дальнейшем у Броунинга много приближенных ритмически мест.

В истории поэзии есть замечательные случаи совпадений (Пушкин и Жуковский: «Братья Разбойники» — «Шильонский узник»).

18

Переводами я занимался довольно много, довольно случайно, довольно неудачно, но я рекомендую эту работу всем молодым поэтам. Я нарочно сохраняю значительную часть переводов потому, что я вижу, что они не повредили мне, а, наоборот, значительно дисциплинировали меня в свое время, приучили к внимательному и отчетливому строению стиха в условиях, не позволяющих фантазировать и фальшивить.

Я переводил в разное время следующих авторов (немецкий я знал довольно хорошо): Теодора Шторма, Фрейлиграта, Гейне, Гербеля, из англичан — немного Брунинга, Киплинга, Свинберга, Нейхардта (американца) и немного — Акопа Акопяна (армянского национального поэта).

19

Я против сказок про особые привычки писателей. Пускай писатель любит, скажем, нюхать во время работы моченые яблоки. В области анекдота этот факт звучит, но в записках о своей работе не стоит отводить место моченым яблокам. Я не хочу писать о моченых яблоках. Я написал, может быть, сухо, но некоторую правду о литературной работе. Мне только хотелось сказать несколько слов по вопросу о «лопате и весле», и я сказал их совершенно искренно.

ЭДУАРД
ГЕОРГИЕВИЧ
БАГРИЦКИЙ 1895 — 1934



ГИМН МАЯКОВСКОМУ

Озверевший зубр в блестящем цилиндре —
Ты медленно поводишь остеклевшими глазами
На трубы, ловящие, как руки, облака,
На грязную мостовую, залитую нечистотами.
Вселенский спортсмен в оранжевом костюме,
Ты ударил землю кованым каблуком,
И она взлетела в огневые пространства
И несется быстрее, быстрее, быстрее...
Божественный сибарит с бронзовым телом,
Следящий, как в изумрудной чаше Земли,
Подвешенной над кострами веков,
Вздуваются и лопаются народы.
О Полководец Городов, бешено лающих на Солнце,
Когда ты гордо проходишь по улице,
Дома вытягиваются во фронт,
Поворачивая крыши направо.
Я, изнеженный на пуховиках столетий,
Протягиваю тебе свою выхолненную руку,
И ты пожимаешь ее уверенной ладонью,
Так что на белой коже остаются синие следы.
Я, ненавидящий Современность,

Ищущий забвения в математике и истории,
 Ясно вижу своими все же вдохновенными глазами,
 Что скоро, скоро мы сгинем, как дымы.
 И, почтительно сторонясь, я говорю:
 «Привет тебе, Маяковский!»

1915

ПУШКИН

Когда в крылатке, смуглый и кудлатый,
 Он легкой тенью двигался вдали,
 Булыжник лег и плотью ноздреватой
 Встал известняк в прославленной пыли.
 Чудесный поселенец! Мы доселе
 Твоих стихов запомнили раскат,
 Хоть издавна михайловские ели
 О гибели бессмысленной гудят.
 Столетия, как птицы, промелькнули.
 Но в поэтических живет сердцах
 Шипение разгоряченной пули,
 Запутавшейся в жилах и костях.
 Мы по бульварам бродим опустелым,
 Мы различаем паруса фелюг,
 И бронзовым нас охраняет телом
 Широколобий и печальный Дюк.
 Мы помним дни: над синевой морскою
 От Севастополя наплыл туман,
 С фрегатов медью брызгали шальнойю
 Гогочущие пушки англичан.
 Как тяжкий бык, копытом бьющий травы,
 Крутоголовый, полный страшных сил,
 Здесь пятый год, великий и кровавый
 Чудовищную ношу протащил.
 Здесь, на Пересыпи, кирпичной силой
 Заводы встали, уголь загудел,
 Кровь запеклась, и капал пот постылый
 С окаменелых и упрямых тел.
 Всему конец! От севера чужого,
 От Петербурга, от московских стен
 Идут полки, разбившие суровый
 И опостылевший веками плен.
 Они в снегах свои костры разводят,
 Они на легких движутся конях,
 В ночной глуши они тревожно бродят
 Среди сугробов, в рощах и лесах.
 О, как тревожен их напор бессонный...
 За ними — реки, степи, города;
 Их мчат на юг товарные вагоны.
 Где мелом нарисована звезда
 Свершается победа трудовая...
 Взгляните: от песчаных берегов
 К ним тень идет, крылаткой колыхая,
 Приветствовать приход большевиков.
 Она идет с подъятой головою
 Туда, где свист шрапнелей и гранат, —
 Одна рука на сердце, а другою
 Она стихов отмеривает лад.

1923

СЛОВО — В БОЙ

(На смерть т. Малиновского)

Плавится мозолистой рукою
 Трудовая, крепкая страна.
 Каждый шаг ее берется с бою,
 В каждом сердце воля зажжена.
 Были дни — винтовкой и снарядом
 Отбивался пролетариат.
 Кровь засохла — под землю кладом
 Кости выбеленные лежат.
 А над ними, трудовой, огромный,
 Мир встает, яснее кругозор...
 И на битву с крепью злой и темной
 От завода движется рабкор.
 Сталь пера, зажатая сурово,
 Крепче пули и острее ножа...
 И печатное стегает слово
 Тех, кто в темень прячется, дрожа.
 И печатное грохочет слово
 Над виновными, как грузный гром,
 Разрываясь яростью свинцовой
 Над склоняющимся в прах врагом.
 Что сильнее рабочего напора!
 Слово едкое, как сталь остро!
 В героической руке рабкора
 Заливается, звенит перо!
 Голосом маховиков и копеек
 Говорит рабкор. И перед ним
 Сила вражья мечется, как хлопья
 Черной сажи, и летит, как дым.
 Но не дремлет вражеская сила,
 Сила вражеская не легка:
 Вот рабкора, притаясь, убила
 Хитрая, лукавая рука...
 Слишком смело он пером рабочим
 Обжигал, колол и обличал,
 Слишком грозно поглядел ей в очи,
 Слишком громко правду закричал.
 Гей рабкор! Свое перо стальное
 Зажимай мозолистой рукою,
 Чтоб ты мог за право трудовое
 Дать решительный, последний бой.

1924

СТИХИ О ПОЭТЕ И РОМАНТИКЕ

Я пел об арбузах и о голубях,
 О битвах, убийствах, о дальних путях,
 Я пел о вине, как поэту пристало...
 Романтика! Мне ли тебя не воспеть,
 Откинутый плащ и сверканье кинжала,

Степные походы и трубная медь...
Романтика! Я подружился с тобой,
Когда с пожелтевших страниц

Вальтер Скотта

Ты мимо окна пролетела совой,
Ты вызвала криком меня за ворота!
Я вышел... Ходили по саду луна
И тень (от луны ль?) над листвою

ответшалоу...

Романтика! Здесь?! Неужели она?
Совую была ты и женщиной стала.
В беседку пойдем. Там скамейка и стол,
Закуска и выпивка для вдохновенья:
Ведь я не влюбленный, и я не пришел
С тобой целоваться под сизой сиренью...
И, тонкую пряжу отодвинув с лица,
Она протянула мне пальцы худые.
— К тебе на свиданье, о сын продавца,
В июльскую ночь прихожу я впервые...
Я в эту страну возвратился опять,
Дорог на земле для романтики мало;
Здесь Пушкина в сад я водила гулять,
Над Блоком я пела и зыбку качала...
Я знаю, как время уходит вперед,
Его не удержишь плотиной из стали,
Он взорван, подземный семнадцатый год,
И два человека над временем стали...
И первый, храня опереточный пыл,
Вопил и мотал головою ежастой;
Другой, будто глыба, над веком застыл,
Зырянин лицом и с глазами фантаста...
На площади гомон, гармоника, дым,
И двое встают над голодным народом.
За кем ты пойдешь? Я пошел за вторым —
Романтика ближе к боям и походам...
Поземка играет по конским ногам,
Знамена полнеба полотнами кроют.
Романтика в партии! Сбоку наган,
Каракуль на шапке зернистой икрою...
Фронты за фронтами.
Ни лечь, ни присесть!
Жестокая каша, да сытник суровый;
Депеша из Питера: страшная весть
О черном предательстве Гумилева...
Я мчалась в телеге, проселками шла;
И хоть преступленья его не простила,
К последней стене я певца подвела,
Последним крестом его перекрестила...
Скорее назад! И товарный вагон
Шатает меня по России убогой...
Тут новое дело — из партии вон:
Интеллигентка и верует в бога.
Зима наступила колоннами льда,
Бирючьей повадкой и посвистом вьюжным,
И в бестолочь эту брели поезда
От северной стужи к губерниям южным.
В теплушках везла перекатная голь,

Бездомная голь — перелетная птица —
Менять на муку и лиманскую соль
Ночную посуду и пестрые ситцы...
Степные заносы, ночные гудки,
Романтика в угол забила, как заяц,
В тюки с табаком и в мучные мешки,
Вонзаясь ногтями, зубами вгрызаясь...
Приехали! Вился по улице снег.
И вот сквозь метелицу, злой и понурый,
Ко мне подошел молодой человек:
«Романтика, вы мне нужны для халтуры!
Для новых стихов не хватило огня,
Над рифмой корпеть не хватило терпенья;
На тридцать копеек вдохните в меня
Гражданского мужества и вдохновенья...»
Пустынная нас окружает пора,
Знамена в чехлах, и заржавели трубы.
Мой друг! Погляди на меня — я стара:
Морщины у глаз и расшатаны зубы...
Мой друг, погляди — я бездомная тень,
Бездомные песни в ночи запеваю,
К тебе я пришла сквозь туман и сирень, —
Такой принимаешь меня? «Принимаю!
Вложи свои пальцы в ладони мои,
Старушечьей ниже склонись головою —
За мною войсками стоят соловьи,
Ты видишь — июльские ночи за мною!»
1925, <1929>

ВМЕШАТЕЛЬСТВО ПОЭТА

Весенний ветер лезет вон из кожи
Калиткой щелкает, кусты корежит,
Сырой забор подталкивает в бок
Сосна, как деревянное проклятье,
Железный флюгер, вырезанный ятью
(Смотри мой «Папиросный коробок»)
А критик за библейским самоваром,
Винтообразным окружен угаром,
Глядит на чайник, бровью шевеля.
Он тянет с блюда, — в сторону мизинец, —
Кальсоны хлопают на мезонине,
Как вымпел пожилого корабля,
И самовар на скатерти бумажной
Протодиаконом трубит протяжно.
Сосед откушал, обругал жену
И благодумствует:

«Ах! Погода!

Какая подмосковная природа!
Сюда бы Фофанова да луну!»

Через дорогу в хвойном окруженье
Я двигаюсь взлохмаченною тенью,
Ловлю пером случайные слова.
Благословляю кляксами бумагу.
Сырые сосны отряхают влагу,
И в хвое просыпается сова.
Сопит река.

Земля раздражена

(Смотри стихотворение «Весна»).
 Слова как ящерицы — не наступишь;
 Размеры — выгоднее воду в ступе
 Толочь; а композиция встает
 Шестиугольником или квадратом;
 И каждый образ кажется проклятым,
 И каждый звук топырится вперед.
 И с этой бандой символов и знаков
 Я, как биндюжник, выхожу на драку
 (Я к зуботычинам привык давно).
 А критик мой недавно чай откушал.
 Статью закончил, радио прослушал
 И на террасу распахнул окно.
 Меня он видит — он доволен миром —
 И тенорком, политым легким жиром,
 Пугает галок на кусте сыром.
 Он возглашает:

«Прорычите басом,
 Чем кончилась волынка с Опанасом,
 С бандитом, украинским босяком,
 Ваш взгляд от несварения неистов.
 Прошу, скажите за контрабандистов,
 Чтоб были страсти, чтоб огонь, чтоб гром,
 Чтоб жеребец, чтоб кровь, чтоб клубы
 дыма, —

Ах, для здоровья мне необходимы
 Романтика, слабительное, бром!
 Не в этом ли удача из удач?
 Я говорю как критик и как врач». —
 Но время движется. И на дороге
 Гниют доисторические дроги,
 Бульжником разъедена трава,
 Электротехник на столбы вылезит, —
 И вот ползет по укрошенной грязи,
 Покачивая бедрами, трамвай.
 (Сосед мой недоволен:

«Эт-то проза!»)

Но плимутрок из ближнего совхоза
 Орет на солнце, выкатив кадык.
 «Как мне работать!
 Голова в тумане».

И бытием прижатое сознание
 Упорствует и выжимает крик.
 Я вижу, как взволнованные воды
 Зажаты в тесные водопроводы,
 Как захлестнула молнию струна.
 Механики, чекисты, рыбководы,
 Я ваш товарищ, мы одной породы, —
 Побоями нас нянчила страна!
 Приходит время зрелости суровой,
 Я пух теряю, как петух здоровый.
 Разносит ветер пестрые клочки.
 Неумолимо, с болью напряжения,
 Вылазят кровянистые стручки,
 Колючие ошметки и крючки —
 Начало будущего оперенья.
 «Ау, сосед!»

Он стонет и ворчит:
 «Невыносимо плимутрок кричит,
 Невыносимо дребезжит трамвай!
 Да вы линяете, милейший мой!
 Вы погибаете, милейший мой!
 Да, вы в тупик уперлись головой,
 И, как вам выбраться, не понимаю!»
 Молчи, папаша! Пестрое перо —
 Топорщится, как новая рубаха.
 Петуший гребень дыбится остро;
 Я, словно исполинский плимутрок,
 Закидываю шею. Кличет рог, —
 Крылами раз! — и на забор с размаха.
 О, злобное петушье бытие!
 Я вылинял! Да здравствует победа!
 И лишь перо погибшее мое
 Кружится над становищем соседа.

РАБОТА НАД СТИХОМ¹

С малых лет я очень любил рисовать.

Вероятно, если бы я учился в художественном училище, я был бы неплохой художник. В школе мы издавали журнал. В этом журнале я рисовал карикатуры и писал стихи. Писал об учителях, вообще из школьной жизни. Затем я попал в кружок людей, занимающихся литературой, и мало-помалу стал заниматься литературой серьезно.

Тогда я впервые познакомился близко с произведениями Пушкина и так его любил, так он мне понравился, что я его до сих пор читаю с большим удовольствием и кажется, никогда не разлюблю. Почему я начал писать стихи? Вероятно, потому, что все мое стремление к искусству вылилось в стихи.

В 1917 году, после революции, я попал на фронт. Там я пробыл до 1918 года и вернулся обратно в Одессу. Началась гражданская война. Одесса была городом беспрерывных боев, городом, в котором жестоко боролись революция и контрреволюция.

Несмотря на это, я был настолько отдален от действительности, что стихи мои носили чисто отвлеченный характер: я писал о тиграх, о зверях, о Летучем Голландце и совсем не отражал явлений жизни.

События мало волновали меня, я старался пройти мимо них. Даже в 1919 году в Красной Армии я все еще писал поэму о граде Китеже выискивая по Далю наиболее заковыристые слова)...

Мне казалось, что русская поэзия должна вернуться к своему первому истоку), к «Слову о полку Игореве», что современность и фантастика), окруженная символами дополняют друг друга). Вот настоящая тема поэзии...

Я еще не был во времени, я только служил ему.

(Первая моя поэма о современности — «Трактир».)

Я боялся слов, созданных современностью, они казались мне чуждыми поэтическому лексикону...

Потом я почувствовал провал — очень уж мое творчество отъединялось от времени. Два или три года не писал я совсем. Я был культработником, лектором, газетчиком — всем, чем угодно, лишь бы услышать голос времени и по мере сил вогнать его в свои стихи.

Я понял, что вся мировая литература — ничто в сравнении с биографией свидетеля и участника революции.

Впервые по-настоящему я задумался над тем, что я делаю, уже будучи взрослым, уже пройдя опыт гражданской войны и революции.

В 1925 году я приехал в Москву. Я понял, что не в книжном языке дело и не в книжных образах, а что нужно присматриваться к жизни, и это я стараюсь делать до сих пор по мере возможности.

Я написал «Думу про Опанаса». В ней я описал то, что видел на Украине во время гражданской войны.

Над «Думой про Опанаса» я работал долго, месяцев восемь. Мне хотелось написать ее стилем украинских народных песен, как писал Тарас Шевченко. Для этого я использовал ритм его «Гайдамаков». Мне хотелось показать в ней историю крестьянина, оторвавшегося от своего класса и попавшего к махновцам. Рассказать о нем и о его гибели. Мне кажется, что мне это удалось, поскольку эта вещь выдержала испытание временем: она была написана в 1926 году и до сих пор еще печатается всюду.

Правда, мои стихи сложны, и меня даже упрекают в некоторой непонятности. Это происходит оттого, что я часто увлекаюсь сложными образами и сравнениями, но я думаю, что в конце концов я смогу так овладеть материалом, чтобы и о сложных вещах писать просто.

Я жил шесть лет в Кунцеве, занимал комнату у одного железнодорожника. У него было хозяйство с уклоном в мелкособственническое.

В этой семье выросла девочка Валентина, которая свои действия и взгляды резко противопоставила действиям и взглядам отца.

Она была пионеркой, очень активной, председателем отряда. Она была товарищем моего сына. Но вот Валя заболела скарлатиной. Перед смертью к ней пришла мать и принесла ей крест. Однако и умирая, Валя подняла руку и отдала салют.

Этот факт мучил меня два года. Я чувствовал, что об этом надо обязательно написать. Написать о том, как умирала эта девочка. Я написал стихотворение «Смерть пионерки» — в виде сказки. Я ясно представлял себе, что его надо написать как можно проще. Рассказать, почему Валя дорога мне. Мне хотелось показать, что смерть ее забываема, что, несмотря на то, что Валя умерла, песнь о ней останется жива и что с песней о ней пойдут пионеры.

Я ввел грозу в стихотворение для того, чтобы ярче подчеркнуть пионерство Вали, показать, что даже мир, который находится за окном комнаты, — он также идет вместе с отрядом...

Еще что заставило меня написать это стихотворение — это то, что о пионерах никогда не писали в большой литературе. Писали о беспризорных, о ворах, писали о ком угодно, а вот о пионерах не писали. И я написал «Смерть пионерки». Ясно, просто, чтобы было понятно всем и каждому...

Над стихами я работаю очень много: над одним стихотворением два-три месяца. Я хочу отвечать за каждую строчку, мною написанную. Вот, например, «Смерть пионерки» я писал два месяца. Обработывал и замечал, что все как будто чего-то не хватает. Однажды читаю — и вдруг мысль: не хватает моего личного отношения к этой пионерке.

Тогда я ввел в стихотворение песню, и когда написал и снова прочел — ясно стало: вот этого-то и не хватало. Попробуйте выкиньте из стихотворения песню и вы увидите, что будет чего-то не хватать...

Как я пишу? Точных законов у меня нет. У меня есть опыт. Я ведь пишу уже пятнадцать лет, так что этот опыт выковался у меня с годами моей работы. У меня есть методы работы с эпитетом, с образом, с материалом.

Я не пишу отдельные стихотворения. Я пишу как бы серию стихотворений, которые тесно связаны друг с другом и зависят одно от другого.

У меня «Смерти пионерки» предшествуют «Человек предместья» и «Последняя ночь».

Многое зависит от среды и от того, как писатель вживается в эту среду, как он реагирует на те или иные явления.

Об этом говорить очень трудно. Это история развития. Каждый из нас пережил так много, за нашими спинами такой богатый материал. Мы видели столько вещей. Мы видели, как потрясался мир, мы переносили его на своих плечах. И вот это очень помогло мне перейти, перешагнуть от старых, зачастую глупых стихов к тому, что я делаю сейчас. Многие говорят, что я пишу сейчас гораздо лучше, чем писал десять-пятнадцать лет тому назад. И всему этому хорошему я обязан времени, которое я прожил.

Многие говорят, что я пишу хорошо, а мне все равно кажется, что еще плохо, что надо еще лучше.

Работа поэта — не легкая работа. Поэтом быть так же трудно, как и инженером: это та же наука. Многие думают, что раз поэт, то, значит, у него должны быть длинные волосы, и что он только и делает, что ходит по пивным. Конечно, это не так. За свою работу я отвечаю, как любой техник или инженер.

Нельзя отставать от своего времени. Это очень важно, и это надо всегда учитывать.

1933

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ В 1933 году редакцией журнала «Пионер» был застенографирован рассказ Багрицкого о своем творческом пути. Этот рассказ под названием «Как я пишу» был напечатан в журнале «Пионер», № 15 за 1933 год. В том же году Багрицкий провел ряд бесед с деткорами «Пионерской правды». Стенограмма одной из этих бесед, не выправленная поэтом, сохранилась в его архиве. Частично совпадающая с основными положениями статьи «Как я пишу», она подробнее освещает некоторые этапы поэтического пути Багрицкого. В архиве хранится также черновая автобиографическая запись, по своему характеру примыкающая к указанной статье и стенограмме. В черновой записи содержится очень существенное для понимания творческого развития Багрицкого свидетельство о том, какую роль сыграла Великая Октябрьская социалистическая революция в формировании идейных, творческих взглядов поэта. За исключением статьи, опубликованной в «Пионере», а впоследствии воспроизведенной Б. Ивантером в альманахе «Эдуард Багрицкий», эти высказывания до настоящего времени читателям не были известны. Багрицкий не оставил автобиографии, которую он сам предназначал бы для печати. Однако мы располагаем высказываниями поэта, взаимно дополняющими друг друга. Мы сочли возможным объединить эти неизвестные читателю столь близкие по своему содержанию высказывания Багрицкого, устранив некоторые повторения. Зачеркнутое Багрицким в черновой автобиографической записи заключено в квадратные скобки.

Всеволод Азаров

Б.П. Корнилов

П.Н. Васильев

БОРИС
ПЕТРОВИЧ
КОРНИЛОВ 1907 — 1938



ОБВИНЯЕМЫЙ

Не лирике больше звенеть...

В конвульсиях падаю наземь я,
Миражи ползут по стене,
По комнате ходит фантазия.
И очень орать горазд,
В теоретическом лоске
Несет социальный заказ
Довольный собой Маяковский.

Любимая, извини,
Но злобен критический демон.
Я, девочкам изменив,
Возьму нелюбовную тему...
И вот —
Из уютных квартир
К моей односпальной кровати
С улыбкой дешевых картин
Идет пожилой обыватель.
Он, вынув мандаты свои,

Скулит о классической прозе,
Он в тему встает
И стоит
В меланхолической позе.
Он пальцами трет виски
И смотрит в глаза без корысти...
Я скромно пощупал листки
Служебных характеристик,
И, злобою ожесточен,
Я комнату криком пронзаю:
— Тут лирика ни при чем,
И я, извини,
Не прозаик,
А радость вечерних икот
Совсем не хочу отмечать я.
Вот —
Каждый прошедший год
Заверен у вас печатью.
Житье вам нетрудно нести,
И месяц проносится скоро.
Зарплату по ведомости

Выписывает контора,
И вы, хорошо пообедав,
Дородной и рыхлой жене
Читаете о победах
Социализма в стране.
А ночью при синих огнях,
Мясистое, тело обняв...

.....
И мучает, туго старея,
Хроническая гоноррея.
Вам эта болезнь по плечу,
У вас не тощает бумажник,
Но стыдно явиться к врачу,
Боясь разговоров домашних...

Вдали розовеет восток,
Неискренне каркает ворон, —
Хохочет и пляшет восторг
В бреде моего разговора.
Глядит на бумаге печать
Презрительно и сурово.
Я буду суду отвечать
За оскорбление словом,
И провожает конвой.
У черной канвы тротуара,
Где плачут над головой
И клен и каналья гитара.

1927

ЦАРИЦА ТАМАРА

Конец предисловью —
и вылетит повесть,
навстречу — другая
рывками, броском,
как этот курьерский
исхлестанный поезд
ветрами, ночами,
каленным песком.

Кавказ предо мною —
ни много, ни мало,
до облачной вылинявшей кисеи
под небо любая гора поднимала
крутые, огромные плечи свои.

Мне снова мерещатся —
 скалы, руины.
оскалы ущелий...
 — Послушай, гора,
она наступает —
 твоей героини
царицы Тамары ночная пора.

Красивая баба —
 недаром про эти
любовные козни,
 монисты до пят,
глазастые под нос бормочут поэты,
туристы с российской равнины хрипят.

Начну по порядку —
 за Пушкиным сразу,
гремя и впадая в лирический бред,
поет про Тамару,
 разносит заразу
второй по ранжиру российский поэт.

Рыданий хватает по горло —
 однако
другая за Лермонтовым с рывка
огнем налетает строка Пастернака,
тяжелая, ломаная строка.

Царица Тамара —
 мечтаний причал,
и вот, грохоча и грубя,
Владимир Владимирович зарычал,
за груди беря тебя.

Так и я бы по традиции,
забудыга, поэт, простак,
мог бы тоже потрудиться
и стихами и просто так.

Делу час, а потехе время:
я бы, млея, как пень, стоял
в этом затхлом тумане гарема,
в тьме ковров
и в пуху одеял.

Пел бы песни я неустанно,
о Тамаре
и о горах.
Над долинами Дагестана
рассыпался бы в пух и в прах.

Небывалая поза,
 бравата,
а дорвался б —
доелся б до рук...

Но царица, теперь старовата —
я молчу... не люблю старух.
1930—1931

**СЛОВО ПО ДОКЛАДУ ВИСС. САЯНОВА О ПОЭЗИИ
НА ПЛЕНУМЕ ЛАПП**

.....
Теперь по докладу Саянова
Позвольте мне слово иметь.

Заслушав ученый доклад, констатирую:
была канонада,
была похвала,
докладчик орудовал острой сатирой,
и лирика тоже в докладе была.

Но выслушай, Витя,
невольный наказ мой,

недаром я проповедь слушал твою,
не знаю — зачем заниматься ужасной
стрельбой из пушки по соловью?
Рыдать, задыхаться:

товарищи, ратуй,
зажевано слово...

И, еле дыша,
сие, подтверждая — с поличной цитатой
арканить на месте пииту — Фиша.

Последнее дело —
любитель и даже
изобразитель природы земной,
я вижу болото —
и в этом пейзаже
забавные вещи передо мной.

Там в маленькой келье молчальник ютится,
слагает стихи, от натуги сопя,
там квакает утка — чванливая птица,
не понимая сама себя.

Гуляет собачка —
у этой собачки
стихоплетений распухшие пачки,
где визг как девиз,
и повсюду известны
собачкина кличка, порода, цена,
«литературные манифесты»,
где визг,
что поэзия — это она.

Так это же смех —
обалдеют и ринутся
нормальные люди к защелкам дверей,
но только бы прочь от такого зверинца —
от рыб и от птиц от собачек скорей.

Другое болото —
героями Плевны
по ровным,
огромным,
газетным листам
пасутся стадами левые Левины,
лавируют правые Друзины там,

трясутся, лепечут: да я не я... я не я...
ведь это не мой кругозор, горизонт...
Скучает Горелов, прося подаяния
на погорелое место «Литфронт».

И киснет критическое молоко в них,
но что же другого им делать троим?
Вот разве маниакальный полковник
их
поведет
за конем
своим.

А нам наплевать —
неприятен, рекламен
кому-то угодный критический вой,
и я — если мне позволяет регламент —
продолжу монолог растрепанный свой.

Мы подняли руки в погоне за словом,
мы пишем о самых различных вещах,
о сумрачных предках,
о небе лиловом,
о белых,
зеленых
и синих прыщах,
о славных парнишках, —
и девочкой грустной
закончим лирическую дребедень,
а пар «чаепитий», тяжелый и вкусный,
стоит, закрывая сегодняшний день.

Обычный позор стихотворного блюда —
на первое — выучка,
звон,
акварель,
и вот преподносим читателю блюдо —
военный пейзажик à la натурель.

А в это время заживо
гниющего с башки
белогвардейца каждого
зовут:
руби и жги.

Последнее коленце им
выкинуть пора,
над планом интервенции
сидят профессора.

Стоит куском предания,
синонимом беды,
Британия,
Британия,
владычица воды.

Позолота панциря,
бокальчик вина —
Франция,
Франция —
Пуанкаре-Война.
И ты проморгаешь войну,
проворонишь
ее —
на лирическом греясь боку,
и вот —
налетают уже на Воронеж,
на Ленинград,
на Москву,
на Баку.

Но наше зло не клонится,
не прячется впотьмах,
и наших песен конница
идет на полный мах.

Рифм стальные лезвия
свистят:
«Войне — война», —
чтоб о нас впоследствии
вспомнили сполна.
.....

Сегодня ж — в бездействии рифмы мои,
и ржавчиной слово затронуто,
гляди — за рекой не смолкают бои
чугунолитейного фронта.

Мне горько —
без нашего ремесла,
без нашего нужного вымысла
республика славу
качала, несла
и кверху огромную вынесла.

Сегодня без лишнего слова мы
перед лицом беды
республикой мобилизованы
и выстроены в ряды.

Ударим на неприятеля —
ударим — давно пора —
сегодня на предприятия
ударниками пера.

Без бутафории, помпы,
без конфетти речей,
чтоб лозунги били, как бомбы,
вредителей и рвачей.

Чтоб рифм голубые лезвия
взошли надо мной, над тобой,
Подразделение Поэзия,
налево
и прямо в бой.

<1931>

ВЕСЕННИЕ ТЕЗИСЫ

И капель и оттепель,
окна ясны,
умирает со смеху
веселый воробей, —
уходите восвояси, заморозки —
вот теперь
будем разговаривать
по поводу весны.

Весна как весна —
чистая природа,
солнце в три ручья,
просто — три ручья,

птичья услада,
красная погода,
хочется дурачиться
вроде дурачья.

Стихи, предположим,
с пафосом ложным,
с описаньем разным
весны как весны,
как времени года —
с солнышком красным,
в небо заброшенным —
читатель, возьми...

Но читатель — умница,
нос воротит,
сердится читатель,
под нос говорит:
— Что мне природа,
девичий ротик,
прочий весенний
сплошной колорит?

Возьми хрестоматию —
там тебе Фета
описанья сладкие
для птичьего ума —
весна как весна,
лето как лето,
осень как осень,
зима как зима.

О другом порядке
заяви в стихе...
Говори:

весенние
легкие птички, —
очень приятно,
но дряблой сохе
весна — не весна
(соху поставь в кавычки).

Будет толк и в вашем
лирическом письме —
если вы скажете,
как напролом
по весне колхозную
землю мы пашем,
ходят комбайны,
шевелия крылом.

Тезисы эти
меня, как рыбу в воду,
сунули во первых строках письма.

Правда — что природа?
Мы видели природу,
а весна в колхозе —
вот это весна.
<1931>

ПАВЕЛ
НИКОЛАЕВИЧ
ВАСИЛЬЕВ 1910 — 1937



В ЗАЩИТУ ПАСТУХА-ПОЭТА

Вот уж к двадцати шести
Путь мой близится годам,
А мне не с кем отвести
Душу, милая мадам.

(Из стихов товарища)

Лукавоглаз, широкорот, тяжел,
Кося от страха, весь в лучах отваги,
Он в комнату и в круг сердец вошел
И сел среди нас, оглядывая пол,
Держа под мышкой пестрые бумаги.

О, эти свертки, трубы неудач,
Свиная кожа доблестной работы,
Где искренность, притворный смех и плач,
Чернила, пятна сальные от пота.

Заглавных букв чумные соловьи,
Последних строк летящие сороки...
Не так ли начинались и мои
С безвестностью суровые бои —
Все близились и не свершались сроки!

Так он вошел. Поэзии отцы,
Откормленные славой пустомели,
Говоруны, бывалые певцы
Вокруг него, нахохлившись, сидели.

Так он вошел, смиренник. И когда-то
Так я входил, смеялся и робел, —
Так сходятся два разлученных брата:
Жизнь взорвана одним, другим почата
Для важных, может, иль ничтожных дел.

Пускай не так собирался я в опасный
И дальний путь, как он, и у меня
На золотой, на яростной, прекрасной
Земле другая, не его родня.

Я был хитрей, веселый, крепко сбитый,
Иркутский сплавщик, зейский гармонист,
Я вез с собою голос знаменитый
Моих отцов, их гиканье и свист...

...Ну, милый друг, повертывай страницы,
Распахивай заветную тетрадь.
Твое село, наш кров, мои станицы!
О, я хочу к началу возвратиться —
Вновь неумело песни написать.

Читай, читай... Он для меня не новый,
Твой тихий склад. Я разбираю толк:
Звук дерева нецветшего, кленовый
Лесных орешков звонкий перещелк.

И вдруг пошли, выламываясь хило,
Слова гостиных пошлых. Что же он?
Нет у него сопротивленья силы.
Слова идут! Берут его в полон!

Ах, пособить! Но сбоку грянул гогот.
Пускай теперь высмеивают двух —
Я поднимаюсь рядом: «Стой, не трогай!»
Поет пастух! Да здравствует пастух!

Да здравствует от края и до края!»
Я выдвинусь вперед плечом, — не дам!
Я вслед за ним в защиту повторяю:
«Нам что-то грустно, милая мадам».

Бывалые охвостья поколенья
Прекрасного, Вы, патефонный сброд,
Присутствуя при чудосотворенье,
Не слышите ль, как дерево поет?..

1934

ДЕМЬЯНУ БЕДНОМУ

Твоих стихов простонародный говор
Меня сегодня утром разбудил.
Мне дорог он,
Мне близок он и мил,
По совести — я не хочу другого
Сегодня слушать... Будто лемеха
Передо мной прошли, в упорстве диком
Взрывая землю...
Сколько струн в великом
Мужичьем сердце каждого стиха!

Не жидкая скупая позолота,
Не баловства кафтанчик продувной, —

Строителя огромная работа
Развернута сказаньем предо мной.
В ней — всюду труд, усилья непрестанны,
Сияют буквы, высятся слова.
Я вижу, засучивши рукава,
Работают на нивах великаны.

Блестит венцом
Пот на челе творца,
Не доблести ль отличие эти росы?
Мир поднялся не щелканьем скворца,
А славною рукой каменотеса.
И скучно нам со стороны глядеть,
Как прыгают по веткам пустомели —
На улицах твоя гремела медь,
Они в скворечнях
Для подружек пели.

В их приютившем, солнечном краю,
Завидев толпы, прятались с испугу,
Я ясно вижу, мой певец, твою
Любимую прекрасную подругу.
На целом свете нету ни одной
Подобной ей —
Ее повсюду знают,
Ее зовут Советскою Страной,
Страною счастья также называют.

Ты ей в хвалу
Не пожалеешь слов,
Рванешься стаей соловьиной в кличе...
Заткнув за пояс все цветы лугов,
Огромная проходит Беатриче.
Она рождалась под несметный топ
Несметных конниц,
Под дымком шрапнели,
Когда под саблей падал Перекоп,
Когда в бою
Демьяна песни пели!

Как никому, завидую тебе,
Обветрившему песней миллионы,
Несущему в победах и борьбе
Поэзии багровые знамена!

1936

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПУТЬ ПАВЛА ВАСИЛЬЕВА

*Из стенограммы вечера, посвященного творчеству**П. Васильева**

Председатель — Ф.В. Гладков.

К. ЗЕЛИНСКИЙ. — Товарищи, можно, конечно, сказать Васильеву, что он талантлив, что поэзия его интересна. Но этого мало. Нам не нужны комплименты. Я думаю, что нам сегодня нужно попытаться (и для него, и для себя) разобраться по существу, что же его поэзия в целом собой представляет. Поэзия Васильева очень органична, не только по своей тематике, но и в своих образах и по материалу. Если искать, что же стоит за этой поэзией, то чувствуешь, что за ней стоит богатая казацкая деревня, богатый сибирский кулак.

Возьмите основную вещь, которую он читал, — «Соляной бунт». Эта вещь должна сегодня стоять в центре нашего обсуждения. С одной стороны, мы имеем как будто отчетливо выраженное желание самого Васильева изобразить какую-то борьбу беднейших слоев, борьбу бедняков-киргизов против казацкого кулачества. А с другой стороны, во всем оснащении этой вещи еще поет и говорит старая кулацкая деревня. В самом последнем стихотворении, которое прочел Васильев, интересном стихотворении, совершенно недвусмысленно говорится: я по эту сторону баррикад. Это стихотворение есть по существу новая платформа Васильева. Но возьмите большую поэму «Соляной бунт». Разве вы не чувствуете, что Васильеву гораздо лучше удаются те места, где он изображает казаков. Это получается у него ярко, смачно, а киргизы бледны, киргизы не удаются. Они не заявляют о себе в поэме, а лопочут, они безлики. Казаки, в частности казак Меньшиков, — очень яркая казацкая фигура. Она здорово вылеплена. А киргизы изображены действительно, как голь. Эта голь, которая растет из этой соли и среди выжженных степей, по существу не имеет настоящего психологического лица. Это основной изъян «Соляного бунта». Далее. Все образное наполнение идет от идеалов богатого казачества. Говорят, Васильев крестьянский поэт, что он упирается корнями в сказку, в песню, в народные представления и т.д. Этого мало. Есенин тоже корнями уходил в «крестьянскую толщу», но Есенин был упадочным поэтом. Васильев не упадочен. Это — поэт большого оптимистического напора, и с этой стороны он может подходить к нам. Васильев — поэт, который в каждой строчке любит жизнь, хочет жизни, чувствует ее вкус. Но все-таки? Что стоит за этим оптимизмом? Можно ли сказать, что это наш оптимизм — оптимизм пролетарской страны? Этого нельзя сказать. Я думаю, что это оптимизм образного порядка, который идет от восхищения перед «сытой деревней» с лебедиными подушками, грудастыми бабами и коваными сундуками. У Васильева есть элементы не только настоящей народной поэзии, но псевдонародной, в сусальном представлении великодержавной России: баба в расписном сарафане. Вот эти элементы псевдонародности есть у Васильева.

Для чего я все это говорю? Я, может быть, поставил вопрос грубовато, но я к этому выступлению не готовился и хочу нарочно резко сказать, чтобы нам легче было разговаривать. Я думаю, что нужно понять это и самому Васильеву, что в его поэзии есть органические элементы, которые связывают его со старой, уходящей деревней. Он готов это признать. Но этого мало. Нужно, чтобы признание у Васильева было доведено до метафоры, как мы доводим план до рабочего станка. А это делается не сразу. В самой поэзии Васильева есть элементы, которые несомненно приходят в противоречие с нашим советским строительством, и мы должны помочь резкой критикой Васильеву от них отделаться.

В заключение я скажу об ошибочном взгляде, что у нас будто не может существовать народной колхозной поэзии, потому что не может существовать крестьянское образное мышление. Такая поэзия может существовать и будет существовать долгие годы. Но поэзия, которая упирается всей своей системой на уходящие представления, не будет долго существовать. У нас может явиться вопрос: откуда явился Васильев? Почему на 16-м году пролетарской революции, после ликвидации кулачества как клас-

* Вечер, посвященный творчеству П. Васильева, состоялся 3 апреля 1933 г. в редакции журнала «Новый мир».

са, появляется такой поэт? Значит, не вся еще молодежь наша? Я думаю, что это не случайно. Значит, пережитки капитализма еще налицо, еще сильны. Но, с другой стороны, в нашей стране для такой поэзии нет будущего. Что касается самого Васильева, то в последней вещи, которую он сегодня прочитал, и отчасти в «Соляном бунте» все-таки есть здоровое начало, на которое он может сам же опереться и которое позволит в дальнейшем ему развиваться в настоящего советского поэта.

Е. УСИЕВИЧ. — Когда критики говорят о творчестве Павла Васильева, то, по-моему, они совершенно неправильно называют его поэтом деревни, так как при этом они не учитывают своеобразную социальную основу, на которой выросло творчество Васильева. Основа эта — семиреченское казачество, база колонизаторской политики русского царизма и фундамент, на котором во время гражданской войны выросла анненковщина. Это казачество не похоже на крестьян, — скорее, это своего рода мелкая шляхта. Различие это важно для понимания того, насколько реакционны традиции, усвоенные Васильевым.

Не могу согласиться и с теми критиками, которые, споря, — осознаны или не осознаны Васильевым социальные корни его творчества, — думают, что это хорошо, если они не осознаны. Я думаю, что, если это так, если они не осознаны, то от этого не легче нам, а Васильеву, может быть, даже труднее, потому что, значит, чуждая нам идеология прет из него произвольно, значит, это то, что он впитал в себя с детства и не так-то легко ему самому осознать, что получается, когда он, как ему кажется, поет естественно, как птица.

Для того, чтобы Васильев мог сам перестроиться, для того, чтобы его творчество не давало права наиболее реакционным элементам в нашей литературе и уповать, что он поднимет их поникшее знамя, для этого, прежде всего, Васильев должен понять не только то, что наша критика, наша общественность считает его чужаком, он должен осознать, чью идеологию выражает он. До сих пор мы не имели у Васильева ни сознания этого, ни, тем более, попытки убрать мосты, которые его связывали с этими людьми. Но я думаю, что наглядность и неопровержимость успехов социалистического строительства, та работа, которая проводилась с Васильевым нашей критикой, а главным образом те чрезвычайно обнаженные формы, которые приняла классовая борьба, те формы, в которых выступает сейчас классовый враг, — все это кое-чему Васильева научило.

Прежде Васильев не различал кулака от мужика. Пожалуй, ему казалось, что и творчество некоторых поэтов, — которых мы признаем кулацкими и которых он считал крестьянскими, — что творчество их идет в защиту мужика. Факты ожесточенного, звериного вредительства кулаков в колхозах должны были заставить его задуматься о том, какого «добра» желают мужику эти его «защитники». Надо думать, Васильев поймет и то, кого поддерживают своим творчеством, хотя бы они этого или не хотят, мнимокрестьянские поэты. И когда Васильев доведет все это до своего сознания, тогда, надо надеяться, у него произойдет серьезным образом перестройка.

Я не согласна с Зелинским, что «Соляной бунт» не дает возможности отметить некоторый сдвиг в этом направлении. Правда, в «Соляном бунте» изображены те же самые казаки, которыми Васильев любовался в своих предыдущих произведениях. Но здесь уже показано, что они являлись представителями торгового капитала, порабощавшего и нещадно эксплуатировавшего киргизов.

Последнее стихотворение — «Враги народа», — которое сегодня прочитал нам Васильев, не является еще доказательством перестройки Васильева. Но оно показывает, что он рубит канаты, которые прикрепляли его к правому берегу, что он может сдвинуться с мертвой точки и отправиться в плавание, которое должно его привести к нашему берегу, к которому он сам, по его словам, стремится.

И. ГРОНСКИЙ. — Товарищи, если в так называемые «нормальные» эпохи развития общества литературная критика задает художнику вопрос о том, кому, каким социальным силам служит его искусство, то этот вопрос нужно со всей решительностью задать художнику в эпоху социальных потрясений, в эпоху революции. Искусства, оторванного от жизни, не бывает. Искусство всегда отражает жизнь, служит борющимся на исторической арене социальным силам. Или оно служит силам прогресса, и тогда оно является великим искусством; или оно служит силам реакции, и тогда оно редко

переживает автора, тогда оно редко входит в историю и редко занимает в этой истории почетное место. «Искусство для искусства» всегда существовало. Но это искусство очень быстро забывалось потомками и очень мало волновало современников того или иного поэта. В наше время поэт, если он является настоящим поэтом, должен идти к народу, должен слушать то, что говорит народ, и должен воспевать дела и борьбу своего народа, т.е. рабочих и крестьян. Если народ не знает поэта, если народ не поет его песен, — грош цена такому поэту. Этот поэт пишет для себя, или, может быть, для небольшой группы окружающих его, но не для народа. Вот если с этой точки зрения мы подойдем к творчеству всей группы так называемых «крестьянских» поэтов, то мы должны сказать, что эта группа совершенно напрасно, без всяких на то оснований, приклеивает к себе крестьянскую вывеску. Это не крестьянская, а кулацкая поэзия. Крестьянство наше — огромное, многомиллионное трудящееся крестьянство — повернуло в сторону социализма. Оно в муках, в величайшем напряжении, в огромных срывах и в величайших победах создает новую экономику, изменяет, под руководством рабочего класса, отношения в деревне, выходит на новые пути, новые дороги, двигаясь по которым оно уже пришло к уничтожению нищеты, к уничтожению невежества и темноты, всей этой мрази и рабства, в котором находилась деревня на протяжении сотен лет. Этому движению крестьянства на каждом шагу мешают темные, реакционные силы прошлого, прежде всего кулачество. Причем мешает оно не только агитацией против колхозов. Кулачество поджигает колхозы и совхозы, уничтожает образцово поставленные хозяйства, ломает машины, уничтожает скот и убивает лучших людей нашей деревни, стреляет в них из обрезов ночью из-за угла.

Куда кулачество тянет? Кулачество тянет к самой мрачной, к самой худшей реакции, какую можно себе представить. Кулачество тянет к крепостничеству, к порабощению миллионов крестьян, оно тянет к уряднику, к нагайке и кнуту. Оно хочет взнуздать восставшую деревню, рвущуюся вперед, к социализму. В своей звериной злобе кулачество ни перед чем не остановится. В такую эпоху люди, называющие себя «крестьянскими» поэтами, должны быть вместе со своим народом, они должны вместе с крестьянством сражаться с этими реакционными силами прошлого, которые тянут к крепостничеству, к нагайке, к кнуту. Видели ли мы этих поэтов в среде крестьянства, наблюдали ли мы, чтобы они помогали крестьянству в величайшей его борьбе за создание и утверждение нового колхозного строя? Нет, не видели. Так называемые «крестьянские» поэты не помогали крестьянству. Боролись ли так называемые «крестьянские» поэты вместе с рабочим классом и крестьянством за начатое большевиками великое дело построения социалистического общества? Нет, не боролись. Так какое же они имеют право называться крестьянскими поэтами, кто им дал это право? Им такого права никто не давал. Говоря откровенно, эти «крестьянские» поэты не друзья, а враги народа или отошедшие в сторону спокойные наблюдатели.

Возьмите творчество Клюева, Клычкова и Павла Васильева за последние годы. Что из себя представляет это творчество? Каким социальным силам оно служило? Оно служило силам контрреволюции. Объективно оно служило силам контрреволюции. Это резко, это грубо. Но это правда. Я эту правду говорю для того, чтобы определить позицию так называемых «крестьянских» поэтов и определить свое отношение к этим художникам. Позицию тут нужно определить уже хотя бы потому, что к этим художникам прислушивается известная часть подрастающего писательского молодняка, к которому мы относимся не безразлично, в развитии которого мы очень основательно заинтересованы. Поэтому нужно прямо сказать в этой узкой писательской среде о том, что творчество так называемых «крестьянских» поэтов до сих пор служило не революции, не социализму, не народу, а реакции, крепостничеству, кулачеству. Можно ли переделать этих «крестьянских» поэтов? Стариков, мне думается, трудно будет переделать. Они слишком прочно срослись с капитализмом, с кулачеством, а потому и порвать с этой социальной средой им будет труднее. У них имеются сложившиеся убеждения, которые родились не сегодня. Все это тянет их назад, в прошлое. Если бы они хотели служить прогрессу, т.е. пролетарской революции, они давно бы это сделали. Если они этого не делают, то нам нет никаких оснований их агитировать. Да и трудно агитировать этих людей. Им можно лишь сказать: если хочешь сидеть в прошлом, сиди, сиди и жди того дня, когда твой народ забудет о тебе, как о художнике. И он забудет. Это единственное, что можно им сказать.

Но к молодым поэтам мы должны подходить несколько по-другому, к молодым поэтам мы должны подходить с несколько другой меркой. Тов. Васильев вырос во время революции. Творчество его развивалось во время революции; казалось бы, он имеет все данные и все возможности для того, чтобы развернуться в достаточно крупного художника революции. Однако мы этого не видим. В чем дело? Я думаю, что дело заключается в том, что в воспитании Васильева мы проявили некоторое благодушие, мы над ним не работали, а кое-кто другой над ним работал. И, предоставленный этим людям, Васильев развился не в сторону революции, а в сторону контрреволюции. Сейчас, поскольку мы все это вскрыли и вскрыли до дна, нужно взяться и поработать над Васильевым, еще молодым поэтом, и перетянуть его в лагерь революции. Это — задача нашей критики. И тут всякого рода вежливые похлопывания по плечу ничему не помогут. В эпоху революции надо ставить вопросы по-революционному, резко и грубо. Васильев должен порвать с той группой, у которой он находится в плену, Васильев должен шагнуть в сторону революции. И только в этом случае он может подняться как художник. Художник развивается только тогда, когда он служит силам прогресса, только тогда, когда он представляет те социальные силы, которые ведут общество вперед. Если он будет служить силам, которые ведут общество назад, он неизбежно погибнет как художник, и о нем народ очень скоро забудет. Васильев как будто делает сейчас шаг в сторону революции, но делает этот шаг очень робко, очень осторожно, очень неуверенно. Так, Васильев, к революции ты никогда не придешь. К революции надо идти решительно, смело, по-мужицки. Надо стать в ряды большевиков, в ряды рабочих и крестьян и драться с врагом. Враг нападает — бей его крепче. Враг даст тебе сдачи — дай ему десять сдач. Это вот и будет защита революции, это вот и будет движение в сторону революции. А робкий, осторожный шаг вперед, а потом два шага назад, — это не годится, особенно для поэта. Васильеву надо прямо сказать, что он сейчас пришел на некую грань: или он совершит прыжок в сторону революции, или он погибнет как художник. Вот как ставит перед ним жизнь этот вопрос. Выбирай: либо с революцией, либо — будешь болтаться и шататься между обывательщиной и контрреволюцией, и тогда ты как художник погиб окончательно и для себя, и для своего народа. Вот как стоит вопрос, и по-другому он сейчас стоять не может.

У меня имеется в руках отчет об одном заседании литераторов, артистов и вообще деятелей искусства в Париже, на котором выступал Андре Жид. Андре Жид — крупнейший писатель Франции, эстет, в прошлом представитель буржуазии, богатый человек, никогда ничего общего с революцией он не имел, мистик, с боженькой возился и т.п. Я прочту только один маленький отрывок из его выступления. Он говорит о терроре в Германии и дальше переходит к террору в Советском Союзе.

«Мне могут возразить, — говорит Андре Жид, — что и в СССР имеются аналогичные явления. Безусловно. Но это делается совершенно в различных целях. Не подлежит сомнению, что необходимо насилие для того, чтобы создать наконец новое общество и дать впервые слово тем, которые до сих пор были угнетены и которые не имели даже права голоса.

Как и почему я пришел к тому, чтобы это оправдать? Это объясняется тем, что в немецком терроре я вижу реакцию, возврат к наиболее скверному и отвратительному прошлому. В организации же советского общества я вижу безграничные перспективы будущего.

Чудовищно требовать, чтобы те, которые не говорили до сих пор, — угнетенные индивидуумы или народы, расы или общественные классы, — должны быть теми, которым вообще нечего сказать. Они были до сих пор так поработаны, унижены и одурманены, что их жалобы не доходили до нас. Поработители лишили их слова и хотят сохранить и дальше такой порядок. В течение долгого времени они это практиковали, и теперь, когда им угрожает опасность, что у них отнимут захваченное, они заговорили еще громче, еще сильнее. История человечества — это история медленного и мучительного выхода в свет тех, которые находились под ярмом и в темноте. Нет никакой империалистической силы, которая могла бы задержать современное движение к свободе...»

Как видите, даже люди, находящиеся за пределами нашей страны, своими корнями уходящие в буржуазное общество, являющиеся представителями враждебных нам классов, даже эти люди на старости лет начинают понимать великую правду, ко-

тору мы несем человечеству, и переходят на нашу сторону. Поэтому кажется особенно странным и невероятным, что наши молодые поэты, живущие в великой стране, творящей исключительные дела, поворачиваются спиной к революции. Но думаю, что Васильев на путь контрреволюции больше не свернет. Парень он здоровый и бодрый. Думаю, что он выкарабкается из болота и сделается революционным поэтом. Его поэма «Соляной бунт», первую часть которой он здесь прочитал, написана еще под большим влиянием Клюева и Клычкова. Тот же квасной национализм, то же любование прошлым, то же расписывание яркими красками этого прошлого. Какие богатыри, какие витязи — Микулы Селяниновичи и Ильи Муромцы! Не такие уж они, кулаки, красивые, не такие уж они, кулаки, сильные. На большие дела они не способны; способны они только на то, чтоб держать в руках обреза и стрелять из-за угла, да и то ночью; способны они поджигать колхозы и резать скот. Эти люди, т.е. кулаки, привлекать к себе внимание художника революции уже не могут. Это не богатыри, а озверелая, трусливая мразь, способная только на убийства и на поджоги, да и то только ночью. Думаю, что до тех пор, пока Васильев не научится ненавидеть и презирать этих людей и клеймить их позором, он не пойдет далеко. Любование прошлым, несмотря на все его благие намерения, будет тащить его к прошлому, к крепостничеству. Правда, в «Соляном бунте» прорываются и революционные нотки. Когда Васильев пишет о попах, он показывает их во всей их гнусности, во всем их лицемерии. Когда он пишет о купцах, он пытается показать их живодерство. Но эти революционные нотки заглушаются другими мотивами. Заметьте, когда Васильев говорит о киргизах, о том, что женщины бросают детей под ноги казацких лошадей, у него не хватает голоса, не хватает дыхания, не хватает красок, чтоб заклеить палачей. Почему? Потому что он не любит массы угнетенных киргизов, которые в своей ненависти, в стремлении бороться с поработителями жертвуют самым дорогим для них, — жертвуют своими детьми.

ВАСИЛЬЕВ. — Это все будет во второй части.

ГРОНСКИЙ. — О второй части мы не можем сейчас говорить, мы предпочитаем разбирать то, что нам дано, а не то, что будет.

Мне нравится последнее стихотворение Васильева, которое он здесь прочитал: разговор с мужиками о вредителях. Это уже сдвиг. Но вы заметили, как Васильев колебался, прежде чем согласился его читать. Рвать надо с прошлым, а он колеблется. А представьте себе, что завтра драться придется. Колебаний у Васильева будет больше. Люди, которые с нами шли во время революции, колебаться не будут. Они драться пойдут. А Васильев колебался: прочитать или не прочитать стихотворение? Представляете себе, как он будет колебаться, когда наступит драка.

Так вот, Васильев, если хочешь быть поэтом своего народа, поэтом рабочих и крестьян, порви всякие связи с прошлым и шагай в будущее без всякой оглядки. Поставь свое искусство на службу этому будущему и дерись, как дьявол, дерись за это будущее, против всякого рабства, против невежества, против всей той мрази, которая борется с нами из-за угла. И когда ты научишься любить свой народ, т.е. рабочих и крестьян, и ненавидеть его врагов, тогда ты развернешься в настоящего поэта и тогда ты войдешь в нашу социалистическую литературу.

И. НУСИНОВ. — Тов. Гладков предлагал говорить только о тов. Васильеве. Здесь нельзя все-таки обойти вопрос об отношении творчества Васильева к творчеству других родственных ему писателей. Клычков говорил, что он — поэт крестьянский, русский поэт. В 1918—1919 г. один инженер, который по-своему честно служил советской власти, социалистическому строительству, обратился с письмом к Ленину и спрашивал его, почему большевики пользуются презрительной кличкой «буржуазный спец». Владимир Ильич в ответ ему писал, что это есть не презрительная кличка, а просто констатация факта. То же самое, когда мы говорим сейчас о писателе, что он не пролетарский, что он выражает тенденции, чуждые социалистическому строительству, — это тоже раньше всего констатация факта. Когда Иван Михайлович говорит о крепостнических тенденциях в поэзии, он никак не думает, что кто-то агитирует за восстановление крепостничества и феодализма. Современная форма крепостничества — это восстановление кулачества и жестоких форм кулаческой эксплуатации.

Совершенно верно, что Клычков, как зрелый мастер, никому больше не подражает. Он — самостоятельный писатель.

Но когда Васильев начал писать, он несомненно подражал Клычкову. Сейчас задача в том, чтобы освободиться от влияния Клычкова. Дело в том, что они во многом выражают один и тот же социальный быт. Тут тоже, при большой творческой самостоятельности, у Васильева может быть известное родство с Клычковым, а в смысле отражения действительности — родство материала. Но плохо, если это родство отношения к действительности — родство идейное. Действительно, когда сейчас приходит поэт, который в годы революции еще только начал грамоте учиться, и говорит языком Клюева, и повторяет этапы Есенина, — то это чистейший анахронизм.

Все это упоение «аржаным», «избяным», «бревенчатым» старо, скучно, запоздало и никого не трогает.

Вопрос заключается поэтому не только в том огромном опыте, которым обогатилась наша страна, в том числе наша деревня, за годы, лежащие между приходом Клычкова, Есенина и уходом Есенина.

И этот новый опыт не стоит в противоречии с органикой художественного слова.

Пастернак говорит: если писателю необходимо органически переделать себя, то горе нашей поэзии, горе нашей литературе. Мне представляется, что здесь неверное представление об органичности нашей поэзии и о тех требованиях, которые предъявляются Васильеву. Его образность может быть сохранена. Но необходимо совершенно другое отношение к этой образности, которая проистекает из совершенно иного отношения к действительности, раскрываемой этой образностью.

Об этой перестройке и идет речь. Но при этом надо сказать, что без такой идейной перестройки Павел Васильев осужден на повторы старого. Художественная органика, оригинальность, свежесть слова, образа, ритма теперь должны сказаться в выражении своеобразия новой деревни, новой сущности формирующейся социалистической деревни. Поэтому только на базе органической перестройки возможен такой расцвет творчества Васильева, который действительно был бы новым словом творчества. Неверно поэтому утверждение Клычкова, что уход Васильева из-под его влияния на путь влияния Ивана Михайловича означает уход в пустоту. Если пойти по тому социальному пути, о котором говорил Иван Михайлович, значит, попасть в пустоту, — тогда, значит, невозможна у нас поэзия. Но тогда эта проблема — не только проблема Васильева, это — проблема любого нашего писателя. Если отношение к действительности, которое Иван Михайлович формулировал и которое есть активное участие в социалистическом строительстве, означает пустоту, тогда, конечно, скверно. Насколько я понял тов. Пастернака, он именно этого боится в отношении Васильева. Клычков говорил, что, пока он, мол, учил Васильева, все было хорошо, но вот он попадет под другое влияние, — и тогда будет плохо. Клычков, мол, заботился об образной системе Васильева, коммунисты же ее игнорируют. Пастернак испугался, кажется, что перестройка Васильева обрекает его на уничтожение его своеобразной системы образов, его своеобразной ритмики и т.д., и т.д. Я думаю, что это означает лишь иное использование и иное освещение материала, которое только обогатит Васильева.

Перед Васильевым дилемма: или, поняв и усвоив опыт страны, подняться художественно над Клюевым, или, оставаясь в идейном плену у Клюева, стать эпигоном в поэзии и анекдотически-запоздалым провинциальным десятым изданием Есенина в быту.

П. ВАСИЛЬЕВ. — Здесь говорили, что Клычков особенно на меня влиял, что я был у Клычкова на поводу, что я овечка. Достаточно сказать, что окраска моего творчества очень отличается от клычковской, а тем более от клюевской. Я сам хорош гусь в этом отношении. Вообще, если говорить о крестьянских поэтах, — а таковые все-таки существовали и существуют, — то надо сказать, что, хотя Клычков и Клюев на меня не влияли, у нас во многих отношениях родная кровь. И все мы ребята такого сорта, на которых повлиять очень трудно. Это блестяще доказал Клычков, особенно Клюев. Тут — советское строительство, а с Клычкова как с гуся вода. Мне грустно признаться, но это советское строительство и на меня очень мало влияло. Я должен прямо сказать об этом. Пастернак здесь сказал, что самое главное у поэта — это его стержень, что крестьянский поэт будет сам перестраиваться самотеком. Это неправильно, у нас на глазах есть два примера. Первый — Н.А. Клюев. Вы, Пастернак, не будете отрицать, что он сам очень большой поэт. И другой поэт, талант которого едва ли будете отрицать, —

это Маяковский. Разве Маяковский не пришел к революции и разве Клюев не остался до сих пор ярким врагом революции? Присмотримся к времени, которое мы переживаем. Сейчас в той же Германии фашисты устраивают еврейские погромы, в самой нашей стране тут и там орудует классовый враг. Теперь ни один поэт и вообще поэзия не может не быть связана с политикой. Теперь выступать против революции и не выступать активно с революцией — это значит активно работать с фашистами, кулаками, о которых сейчас говорили. У нас с Сергеем в последнее время был разговор, что нужно решительно выбирать — за или против. Я считаю, что у Клычкова только два пути: или к Клюеву, или в революцию. Сейчас Сергей выглядит бледным потому, что он боится, что его не поймут, его побьют и т.д. Но, к сожалению, должен сказать, что я желаю такого избиения камнями. Клычков в любом месте развернет свою пространную, путаную философию, он поражается тому, что на него смотрят, как на чертополох. Но ты, Сергей, сам активно помогал этому. Я глубоко уверен, что у тебя было много примеров, где ты мог высказаться со всей определенностью за революцию. Клычков должен сказать, что он на самом деле служил по существу делу контрреволюции, потому что для художника молчать и не выступать с революцией — значит выступать против революции.

КЛЫЧКОВ. — Это политиканство.

ВАСИЛЬЕВ. — Ты имеешь право назвать меня политиканом, но твои слова ни в чем никого не убедят.

КЛЫЧКОВ. — Нужны не слова, а дела.

ВАСИЛЬЕВ. — Я допускаю, что молча, под полой, ты пишешь колхозный роман. Нужно высказаться со всей резкостью. Если ты не выскажешься, если ты не скажешь, что с революцией, если ты не докажешь, что с революцией, тогда ты не называй меня своей надеждой, и мы с тобой не пойдем, нам с тобой не по дороге, тогда иди к Клюеву, к его лампадке. Я хочу сказать «О соляном бунте», потому что перед этим я написал «Песнь о гибели казацкого войска», там материал владеет мною, и я этот материал не преодолел. В «Соляном бунте» я хотел развернуть картину того, на чем жили казаки и на чем основано их сытое довольство. Я хотел изобразить казаков, которые действительно жили сытой жизнью, которые ходили в шелках, и им в противовес голых, голодных киргизов. Я считаю, кроме того, что это произведение на национальную тему. Я заверяю, что в дальнейшем я буду орудовать не словами, а своими произведениями.

ОБЭРИУ

НОЛЕНЬИИ ДЖОРДЖ

Сияврончарсага

КЕЖКЕ

ВАЛТЕРАСЭНО

1991

Дорогая

муха!



ЕВГЕНИЙ
ЛЬВОВИЧ
ШВАРЦ 1896 — 1958



Я не пишу больших полотен —
Для этого я слишком плотен,
Я не пишу больших поэм,
Когда я выпью и поем.

20-е годы

Приятно быть поэтом
И служить в Госиздате при этом.
Служебное положение
Развивает воображение.

1927

АВТОРЫ И ЛЕНОГИЗ

Все у нас идет гладко,
Только авторы ведут себя гадко.
Прямо сказать неприятно —
Не желают работать бесплатно.
Все время предъявляют претензии:
Плати им и за рукописи, и за рецензии,
И за отзывы, и за иллюстрации,

Так и тают, так и тают ассигнации.
Невольно являются думы:
Для чего им такие суммы?
Может, они пьют пиво?
Может, ведут себя игриво?
Может, занимаются азартной игрой?
Может, едят бутерброды с икрой?
Нельзя допускать разврата
Среди сотрудников Госиздата.
1927

Exegi Monumentum

Я прожил жизнь свою неправо,
Уклончиво, едва дыша,
И вот — позорно моложава
Моя лукавая душа.

Ровесники окаменели,
Окаменеешь тут, когда
Живого места нет на теле.
От бед, грехов, страстей, труда.

А я всё боли убегая,
Да лгу себе, что я в раю.
Я все на дудочке играю,
Да близким песенки пою.

Упрекам внемлю и не внемлю.
Все так. Но твердо знаю я:
Недаром послана на землю
Ты, легкая душа моя.

1945

**Н.К. ЧУКОВСКОМУ (ПЕТРОГРАД)
(БАХМУТ) ПОСЛАНИЕ ПЕРВОЕ**

Так близко масло, простокваша,
Яичница и молоко,
Сметана, гречневая каша,
А ты, Чуковский, далеко.

Прославленные шевриеры¹
Пасутся скромно под окном.
Котенок деревенский серый
Играет с медленным котом.

Цыплята говорят о зернах,
Слонимский² говорит о снах —
И крошки на его позорных
Давно невыбранных устах.

Мы утопаем в изобильном,
Густом и медленном быту,
На солнце щуримся бессильно
И тихо хвалим теплоту.

И каждый палец, каждый волос
Доволен, благодарен, тих,
Как наливающийся колос
Среди товарищей своих.

Да, уважаемый Радищев³,
Веселый, изобильный край
Вернул с теплом, с забытой пищей
Знакомый, величавый рай.

И стали снова многоплодны
Мои досуги. И опять
Стал М. Слонимский благородный
Сюжеты разные рожать.

.....

Пиши. Мы радостно ответим.
Пусть осенью, в родном чаду
Посланья о веселом лете
С улыбкой вялою найду.

¹ Шевриеры (от фр.) здесь — козочки.

² В июне 1923 года Евгений Шварц, пригласив с собой М. Слонимского, поехал к родителям в Донбасс (под Бахмутом), где Лев Борисович Шварц работал тогда врачом.

³ Чуковский поначалу избрал себе псевдоним Радищев.

НИКОЛАЙ
АЛЕКСЕЕВИЧ
ЗАБОЛОЦКИЙ 1903 — 1958



ЧТО ТАКОЕ СТИШКИ

То, что мы зовем стишки,
есть не боле как мешки:
плохо сшиты, хорошо ли —
в них картошка, но не боле.

БИТВА СЛОНОВ

Воин слова, по ночам
Петь пора твоим мечам!

На бессильные фигурки существительных
Кидаются лошади прилагательных,
Косматые всадники
Преследуют конницу глаголов,
И снаряды междометий
Рвутся над головами,
Как сигнальные ракеты.

Битва слов! Значений бой!
В башне Синтаксис — разбой.

Европа сознания
В пожаре восстания.
Невзирая на пушки врагов,
Стреляющие разбитыми буквами,
Боевые Слоны Подсознания
Вылезают и топчутся,
Словно исполинские малютки.

Но вот, с рождения не евши,
Они бросаются в таинственные бреши
И с человечьими фигурками в зубах
Счастливо поднимаются на задние ноги.
Слоны подсознания!
Боевые животные преисподней!
Они стоят, приветствуя веселым воем
Все, все, что захвачено разбоем.

Маленькие глазки Слонов
Наполнены смехом и радостью.
Сколько игрушек! Сколько хлопущек!
Пушки замолкли, крови покушав,

Синтаксис домики строит не те,
 Мир в неуклюжей стоит красоте!
 Деревьев отброшены старые правила,
 На новую землю их битва направила.
 Они разговаривают, пишут сочинения,
 Весь мир неуклюжего полон значения!
 Волк вместо разбитой морды
 Приделал себе человеческое лицо,
 Вытащил флейту, играет без слов
 Первую песню военных Слонов.

Поэзия, сраженья проиграв,
 Стоит в растерзанной короне.
 Рушились башен столетних Монбланы,
 Где цифры сияли как будто полканы,
 Где меч силлогизма горел и сверкал,
 Проверенный чистым рассудком.
 И что же? Сражение он проиграл
 Во славу иным прибауткам!

Поэзия в великой муке
 Ломает бешеные руки,
 Клянет весь мир, себя зарезать хочет,
 То как безумная хохочет,
 То в поле бросится, то вдруг
 Лежит в пыли, имея много мук.

На самом деле, как могло случиться,
 Что пала древняя столица?
 Весь мир к поэзии привык,
 Все было так понятно.
 В порядке конница стояла,
 На пушках цифры малевала,
 И на знаменах слово Ум
 Кивало всем, как добрый кум.

И вдруг какие-то Слоны,
 И все перевернулось!
 Поэзия начинает приглядываться,
 Изучать движение новых фигур,
 Она начинает понимать красоту
 неуклюжести,
 Красоту Слона, выброшенного
 преисподней.

Сраженья кончено. В пыли
 Цветут растения земли,
 И Слоны, рассудком приручаем,
 Ест пироги и запивает чаем.
 1931

ЗАВЕЩАНИЕ

Когда на склоне лет иссякнет жизнь моя
 И, погасив свечу, опять отправлюсь я
 В необозримый мир туманных превращений,
 Когда миллионы новых поколений

Наполнят этот мир сверканием чудес
 И довершат строение природы, —
 Пускай мой бедный прах покроют эти воды,
 Пусть приютит меня зеленый этот лес.

Я не умру, мой друг. Дыханием цветов
 Себя я в этом мире обнаружу.
 Многовековый дуб мою живую душу
 Корнями обовьет, печален и суров.
 В его больших листьях я дам приют уму,
 Я с помощью ветвей свои взлелею мысли,
 Чтоб над тобой они из тьмы лесов повисли
 И ты причастен был к сознанию моему.

Над головой твоей, далекий правнук мой,
 Я в небе пролечу, как медленная птица,
 Я вспыхну над тобой, как бледная зарница,
 Как летний дождь прольюсь, сверкая
 над травой.

Нет в мире ничего прекрасней бытия.
 Безмолвный мрак могил — томление пустое.
 Я жизнь мою прожил, я не видал покоя:
 Покоя в мире нет. Повсюду жизнь и я.

Не я родился в мир, когда из колыбели
 Глаза мои впервые в мир глядели, —
 Я на земле моей впервые мыслить стал,
 Когда почуял жизнь безжизненный кристалл,
 Когда впервые капля дождевая
 Упала на него, в лучах изнемогая.
 О, я недаром в этом мире жил!
 И сладко мне стремиться из потемок,
 Чтоб, взяв меня в ладонь, ты, дальний
 мой потомок,

Доделал то, что я не довершил.

1947

ЧИТАЯ СТИХИ

Любопытно, забавно и тонко:
 Стих, почти не похожий на стих.
 Бормотанье сверчка и ребенка
 В совершенстве писатель постиг.

И в бессмыслице скомканной речи
 Изошренность известная есть.
 Но возможно ль мечты человечески
 В жертву этим забавам принести?

И возможно ли русское слово
 Превратить в щебетанье щегла,
 Чтобы смысла живая основа
 Сквозь него прозвучать не могла?

Нет! Поэзия ставит преграды
 Нашим выдумкам, ибо она
 Не для тех, кто, играя в шарады,
 Надевает колпак колдуна.

Тот, кто жизнью живет настоящей,
 Кто к поэзии с детства привык,
 Вечно верует в животворящий,
 Полный разума русский язык.

1948

ИСКУССТВО

Дерево растет, напоминая
 Естественную деревянную колонну.
 От нее расходятся члены,
 Одетые в круглые листья.
 Собранные таких деревьев
 Образуется лес, дубраву.
 Но определенье леса неточно,
 Если указать на одно формальное строенье.

Толстое тело коровы,
 Поставленное на четыре окончания,
 Увенчанное храмовидной головою
 И двумя рогами (словно луна в первой
 четверти),

Тоже будет непонятно,
 Также будет непостижимо,
 Если забудем о его значенье
 На карте живущих всего мира.

Дом, деревянная постройка,
 Составленная как кладбище деревьев,
 Сложенная как шалаш из трупов,
 Словно беседка из мертвецов, —
 Кому он из смертных понятен,
 Кому из живущих доступен,
 Если забудем человека —
 Кто строил его и рубил?

Человек, владыка планеты,
 Государь деревянного леса,
 Император коровьего мяса,
 Саваоф двухэтажного дома, —

Он и планетою правит,
 Он и леса вырубает,

Он и корову зарежет,
 А вымолвить слова — не может.

Но я — однообразный человек —
 Взял в рот длинную сияющую дудку,
 Дул, и, подчиненные дыханию,
 Слова вылетали в мир, становясь предметами.

Корова мне кашу варила,
 Дерево сказку читало,
 А мертвые домики мира
 Прыгали, словно живые.

1930

ПРОЩАНИЕ С ДРУЗЬЯМИ

В широких шляпах, длинных пиджаках,
 С тетрадями своих стихотворений,
 Давным-давно рассыпались вы в прах,
 Как ветки облетевшие сирени.

Вы в той стране, где нет готовых форм,
 Где все разъято, смешано, разбито,
 Где вместо неба — лишь могильный холм
 И неподвижна лунная орбита.

Там на ином, невнятном языке
 Поет синклит беззвучных насекомых,
 Там с маленьким фонариком в руке
 Жук-человек приветствует знакомых.

Спокойно ль вам, товарищи мои?
 Легко ли вам? — И все ли вы забыли?
 Теперь вам братья — корни, муравьи,
 Травинки, вздохи, столбики из пыли.

Теперь вам сестры — цветики гвоздик,
 Соски сирени, щепочки, цыплята...
 И уж не в силах вспомнить ваш язык
 Там наверху оставленного брата.

Ему еще не место в тех краях,
 Где вы исчезли, легкие, как тени,
 В широких шляпах, длинных пиджаках,
 С тетрадями своих стихотворений.

1952

О СУЩНОСТИ СИМВОЛИЗМА

Символизм, одно из видных направлений русской и западноевропейской поэзии, может быть рассмотрен с двух сторон: как мировоззрение и как литературная школа с ее техническими усовершенствованиями и ценностями. Устраняя последний вопрос, весьма сложный и требующий специальной проработки, я попытаюсь охарактеризовать символизм в сфере его внутренней философской ценности.

Поэт, прежде всего, — созерцатель. Созерцание, как некое активное общение субъекта с окружающим его миром, всегда ставит ряд вопросов о сущности всякого явления. Вещи спрашивают о своем существовании, и поэт спрашивает о существовании вещей. Вопросы теории познания делаются логически неумолимыми. Теория наивного реализма — теория ленивого обывателя, не склонного к критическому анализу познания, — не может быть принята поэтом, несмотря на то свойство поэзии, намекая на которое Пушкин писал (правда, весьма схематично и условно): «Поэзия, прости господи, должна быть немного глуповата».

Поэт-символист принимает и предваряет в своем творчестве те разработанные тезисы теории познания, которые явились результатом продолжительных работ со времени Платона до эпохи Гартмана. Объекты, входящие в состав так называемого внешнего мира, рассматриваются как комплексы чувств, но так как факторы, действующие на образование вещей вне нас, не укладываются в рамки познающего сознания, то объектам приписывается существование, бытие и вне нас. Но так как познание остается невозможным без познающего, без субъекта, оно носит субъективные особенности последнего... Представление о предмете, его отображение в сознании склоняется к моменту реализации. Между субъектом и содержанием познания существует прочная связь, так как познающий субъект приходит в состояние известного сознания, то есть некоторое содержание теперь присутствует в нем и осознается им. Вступая в сознание, вещь не приемлется в своем бытии, но содержание ее, присутствующее в познающем субъекте, подвергается воздействию субъективности его познания. Субъективные начала свойственны каждому познанию. Познаваемый предмет может быть красочным, звучным, теплым, твердым — объективно одинаковым как для меня, так и для вас. Но наше представление лишено таких качеств, оно может быть, например, интенсивным, ясным, отчетливым и пр. Таким образом получается различие не в переживаемом, а в переживании. И то, что я ранее назвал стремлением к реализации, зависит лишь от качества и особенностей восприятия. Бытие, как сумма объектов, может только полагаться и с формальной стороны является продуктом мыслительной деятельности. В поэзии реалист является простым наблюдателем, символист — всегда мыслителем. Наблюдая уличную жизнь, реалист видит отдельные фигуры и переживает их в видимой очевидной простоте.

...Улица... Дряхлый старик просит милостыни... Проходит, сверкая поддельными камнями, накрашенная женщина...

Символист, переживая очевидную простоту действия, мысленно и творчески проникает в его скрытый смысл, скрытую отвлеченность.

«Нет, это не нищий, не женщина веселых притонов — это Нужда и Разврат, это — дети Гиганта-Города, это смерть его каменных объятий...»

«Поэты-символисты никогда не теряют таинственной нити Ариадны, связывающей их с мировым лабиринтом Хаоса; они всегда овеяны дуновениями, идущими из области запредельного, и потому, как бы против их воли, за словами, которые они производят, чудится гул еще других голосов, ощущается говор стихий, отрывки из хоров, Святая Святых мыслимой нами Вечности» (К.Д. Бальмонт, «Горные Вершины»).

Душа символиста — всегда в стремлении к таинственному миру объектов, в отрицании ценности непосредственно воспринимаемого, в ненависти к «фотографированию быта». Она видит жизнь всегда через призму искусства. Такое искусство, конечно, не может не быть несколько аристократичным по своему существу, замкнутым в области творения своего мира. Своеобразная интуиция символиста целиком направлена на отыскание вечного во всем невечном, случайном и преходящем. В его действии движутся уже не вещи, а символы их, символы частиц великого мира субстанций. Слагая символы, символист интуитивно приближается к этому миру, его поэзия есть пре-

творение субъективно-познаваемого в символ истины. Поэтому поэзия его есть поэзия намеков, оттенков, что Верлен и имел в виду, когда писал:

Музыки, музыки прежде всего,
Ритм полюби в ней, но свой,
непослушный,Странно живой и неясно воздушный,
Все отряхнувший, что грубо, мертво.
В выборе слов будь разборчивым строго,
Даже изысканным будь иногда:
Лучшая песня в оттенках всегда,
В ней сквозь туманность и тонкости много...
(Перев. Тхоржевского)

Эти теоретические убеждения носит в себе всякий символист.

Эдгар По, которого принято называть чуть ли не первым символистом, конечно, не осознал теоретически того, что осознали Бальмонт или Брюсов, но намеки на подобное мировоззрение у него отыскать можно. По допускал существование иного плана бытия, что-то вроде астрального мира оккультистов, считая землю простым намеком, несовершенным стремлением, быть может, пародией небесного.

Для сердца, чьи страдания столыкая громада,
Для духа, что печалью и мглой окружен,
Есть тихая обитель, услада, Эльдорадо —
Лишь здесь изнеможенный с собою примирен.
Но путник, проходящий по этим дивным странам,
Не может и не смеет открыто видеть их,
Их таинства навеки окутаны туманом,
Они полусокрыты от слабых глаз людских.
Так хочет их Владыка, навеки возбранный
Приоткрывать ресницы и поднимать чело,
И каждый дух печальный, в пределы их вступивший,
Их может только видеть сквозь дымное стекло.

(«Страна слов», перев. Бальмонта)

Жизнь По была полна скитаний и неудач; его душа, непосредственно соприкасаясь с язвами земли, привыкла искать в их ужасе красу Эльдорадо; душа, обостренная уродством жизни, своеобразно приближалась к своему идеалу.

Но какой путь прошел «безумный Эдгар»? Вот темы его творений.

Утонченность губит Душу («Падение дома Эшеров»). Невозможность любви, потому что душа, исходя из созерцания земного любимого образа, возводила его роковым путем к идеальной мечте («Овальный портрет»).

Пытки совести, скептическое отношение к принципам науки и пр., и пр...

«Колумб новых областей» в человеческой душе, По первый сознательно задался мыслью ввести уродство в область красоты и с лукавством мага создал поэзию ужаса» (Бальмонт. Предисловие к соч. По)

Имя По тесно связано с именем Шарля Бодлера, которому принадлежат переводы его сочинений на французский язык. Бодлер стремится к своей стране, также отыскивая все ее признаки в остроте ужаса и уродства. Характерна его книга «Цветы зла». Приведу две строфы из его сонета («Соответствие»), которые весьма ярко указывают, насколько Бодлер подошел к тем теоретическим убеждениям, которые так характерны для последующих символистов:

Природа — строгий храм, где строй живых колонн
Порой чуть внятный звук украдкой уронит,
Лесами символов бредет, в их чаще тонет,
Смущенный человек их взглядом умилен.
Как эхо отзвуков в один аккорд неясный,
Где все едино: свет и ночи темнота,
Благоухание, и звуки, и цвета
В ней сочетаются гармонией согласной.

Французский декаданс дал еще двух поэтов-символистов. Это Поль Верлен, соединивший в своей душе (по его словам) ангела и свинью, и Малларме, который был первым истинным теоретиком символизма. Русские символисты К.Д. Бальмонт, В.Я. Брюсов и А. Белый развили теорию символизма до той чистоты и законченности, которая была так заметна в русской поэзии еще не так давно. Уже в самом процессе осуществления задачи приподнять завесу с таинственного мира объектов крылось некоторое недоразумение. Таинственный мир, являющийся символистам, был далеко не объективным, наоборот, он носил в себе резкий отпечаток индивидуальности автора. Таковыми были Эльдorado для Э. По, «непостижимый край родной» для Белого, «звезда Маир» для Ф. Сологуба. Вдохновенные откровения миров не были гласом природы, но видением индивида, стремящегося к ним всей силой поэтического влечения. Этим я объясняю упадок действительного символизма и то, что его талантливые представители, занимающие в современной русской литературе доминирующее положение (Брюсов, А. Белый), уже утратили свой прежний литературный облик.

В заключение остается упомянуть о так называемом символизме как средстве.

Все упомянутые поэты являются представителями символизма художественного (как самоцель).

Эллис в своей книге «Русские символисты» приводит имена многих известных писателей и поэтов последнего времени, которых причисляет к символизму, понимаемому как средство. Эллис делит идейный символизм на несколько разрядов, именно:

- 1) символизм моралистический (Ибсен),
- 2) символизм метафизический (Р. Гиль),
- 3) символизм чисто мистический (Н. Добролюбов),
- 4) символизм индивидуалистический (Ф. Ницше),
- 5) символизм коллективный, соборный:
 - а) с социальным оттенком (Э. Верхарн),
 - б) с теократическим и религиозно-общественным уклоном (Гюисманс, Мережковский, В. Иванов).

Такое подразделение можно оспаривать по той уже причине, что символизм как средство — не есть уже истинный символизм. Символизм есть всегда самоцель, поскольку стремление приобщиться Эльдorado является самоцелью этого же рода.

Певец Бранда и «безумный язычник» Ницше говорят нам слишком много своего, цельного и безусловно оригинального, так что элементы символизма, если они и присутствуют их поэзии, то настолько отходят на второй план, что делаются едва заметными.

Но не в том ли и заключается своеобразная литературная преемственность, что каждое последующее литературное движение обрабатывает предшествующее, вводя на первый план оригинальные положения и литературные формы.

<Конец 1921 — начало 1922>

МОИ ВОЗРАЖЕНИЯ А.И. ВВЕДЕНСКОМУ, АВТОРИТЕТУ БЕССМЫСЛИЦЫ

Открытое письмо

Позвольте, Поэт, возражать Вам в принципиальном порядке — по следующим пунктам:

- a) бессмыслица как явление вне смысла;
- b) антифонетический принцип (специально: антиинтонация);
- c) композиция вещи;
- d) тематика.

Часть I. Бессмыслица как явление вне смысла

Установим значение термина. Ни одно слово, употребляющееся в разговорной речи, не может быть бессмысленным. Каждое слово, взятое отдельно, является носителем определенного смысла. «Сапоги» имеют за собой определенную сеть зрительных, моторных и других представлений нашего сознания. Смысл и есть наличие этих

представлений. «Дыр бул щыл» — слова порядка зауми, они смысла не имеют. Вы, Поэт, употребляете слова смыслового порядка, поэтому центр спора о бессмыслице должен быть перенесен в плоскость сцепления этих слов, того сцепления, которое должно покрываться термином **бессмыслица**. Очевидно, при таком положении дела самый термин «бессмыслица» приобретает несколько иное, своеобразное значение. Бессмыслица не от того, что слова сами по себе не имеют смысла, а бессмыслица от того, что чисто смысловые слова поставлены в необычайную связь — алогического характера. Необычное чередование предметов, приписывание им необычайных качеств и свойств, кроме того, — необычайных действий. Говоря формально, это есть линия метафоры. Всякая метафора, пока она еще жива и нова, — алогична. Но самое понятие логичности есть понятие не абсолютное — что было алогичным вчера, то стало сегодня вполне логичным. Усвоению метафоры способствовали предпосылки ее возникновения. В основе возникновения метафоры лежит чисто смысловая ассоциация по смежности. Но старая метафора легко стерлась — и акмеистическая, и футуристическая. Обновление метафоры могло идти лишь за счет расширения ассоциативного круга — эту-то работу Вы и проделываете, Поэт, с той только разницей, что Вы материализуете свою метафору, т.е. из категории средства Вы ее переводите в некоторую самостоятельную категорию. Ваша метафора не имеет ног, чтобы стоять на земле, она делается вымыслом, легендой, откровением. Это идет в ногу с Вашим отрицанием темы, где я и сосредоточу свое возражение по этому поводу.

Часть II. Убиение фонетики

Вы намеренно сузили свою деятельность, ограничив поле своего фонетического захвата. Я разумею ритм, согласные и гласные установки и, наконец, интонацию. Первые два элемента при случае еще используются Вами, последние два почти нет. По слову Хлебникова, женственные гласные служат лишь средством смягчения мужественным шумам, но едва ли можно безнаказанно пренебрегать женственностью первых. Только гласная может заставить стихи плыть и трубить, согласные уводят их к загробному шуму. Смена интонации заставляет стихотворение переливаться живой кровью, однообразная интонация превращает ее в безжизненную лимфатическую жидкость, лицо стихотворения делается анемичным. Анемичное лицо — Ваш трюк, Поэт, но я принципиально против него возражаю.

Часть III. Композиция вещи

Кирпичные дома строятся таким образом, что внутри кирпичной кладки помещается металлический стержень, который и есть скелет постройки. Кирпич отжил свое, пришел бетон. Но бетонные постройки опять-таки покоятся на металлической основе, сделанной лишь несколько иначе. Иначе здание валится во все стороны, несмотря на то, что бетон — самого хорошего качества. Строя свою вещь, Вы избегаете самого главного — сюжетной основы или хотя бы тематического единства. Вовсе не нужно строить эту основу по принципу старого кирпичного здания, бетон новых стихов требует новых путей в области разработки скрепляющего единства. Это благодарнейшая работа для левого поэта. Вы на ней поставили крест и ушли в мозаичную лепку ома-терIALIZED метаморфических единиц. На Вашем странном инструменте Вы издаете один вслед за другим удивительные звуки, но это не есть музыка.

Часть IV. Выбор темы

Этот элемент естественно отпал в Вашем творчестве — при наличии уже указанного. Стихи не стоят на земле, на той, на которой живем мы. Стихи не повествуют о жизни, происходящей вне пределов нашего наблюдения и опыта, — у них нет композиционных стержней. Летят друг за другом переливающиеся камни, и слышатся странные звуки — из пустоты; это отражение несуществующих миров. Так сидит слепой мастер и вытачивает свое фантастическое искусство. Мы очаровались и застыли — земля уходит из-под ног и трубит издали. А завтра мы проснемся на тех же самых земных постелях и скажем себе:

— А старик-то был не прав.

20 сентября 1926 г.

ИЗ ДЕКЛАРАЦИИ ОБЕРИУТОВ (ОБЭРИУТОВ)

Общественное лицо ОБЭРИУ

Громадный революционный сдвиг культуры и быта, столь характерный для нашего времени, задерживается в области искусства многими ненормальными явлениями. Мы еще не до конца поняли ту бесспорную истину, что пролетариат в области искусства не может удовлетвориться художественным методом старых школ, что его художественные принципы идут гораздо глубже и подрывают старое искусство до самых корней. Нелепо думать, что Репин, нарисовавший 1905 г., — революционный художник. Еще нелепее думать, что всякие Ахры несут в себе зерно нового пролетарского искусства.

Требование общепонятного искусства, доступного по своей форме даже деревенскому школьнику, мы приветствуем, но требование **ТОЛЬКО** такого искусства заводит в дебри самых страшных ошибок. В результате мы имеем груды бумажной макулатуры, от которой ломятся книжные склады, а читающая публика первого Пролетарского Государства сидит на переводной беллетристике западного буржуазного писателя.

Мы очень хорошо понимаем, что единственно правильного выхода из создавшегося положения сразу найти нельзя. Но мы совершенно не понимаем, почему ряд художественных школ, упорно, честно и настойчиво работающих в этой области, сидят как бы на задворках искусства, в то время как они должны всемерно поддерживаться всей советской общественностью. Нам непонятно, почему Школа Филонова вытеснена из академии, почему Малевич не может развернуть своей архитектурной работы в СССР, почему так нелепо освистан «Ревизор» Терентьева. Нам непонятно, почему так называемое левое искусство, имеющее за своей спиной немало заслуг и достижений, расценивается как безнадежный отброс и еще хуже — как шарлатанство. Сколько внутренней нечестности, сколько собственной художественной несостоятельности таится в этом диком подходе.

Обэриу ныне выступает как новый отряд левого революционного искусства. Обэриу не скользит по темам и вершущкам творчества — оно ищет органически нового мироощущения и подхода к вещам. Обэриу вгрызается в сердцевину слова, драматического действия и кинокадра.

Новый художественный метод Обэриу* универсален, он находит дорогу к изображению какой угодно темы. Обэриу революционно именно в силу этого своего метода.

Мы не настолько самонадеянны, чтобы смотреть на свою работу как на работу, сделанную до конца. Но мы твердо уверены, что основание заложено крепко и что у нас хватит сил для дальнейшей постройки. Мы верим и знаем, что только левый путь искусства выведет нас на дорогу новой пролетарской художественной культуры.

Поэзия обэриутов

Кто мы? И почему мы? Мы, обэриуты, — честные работники своего искусства. Мы — поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы — не только творцы нового поэтического языка, но и создатели нового ощущения жизни и ее предметов. Наша воля к творчеству универсальна: она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывает ее со всех сторон. И мир, замусоленный языками множества глупцов, запутанный в тину «переживаний» и «эмоций», ныне возрождается во всей чистоте своих конкретных мужественных форм. Кто-то и посейчас величает нас «заумниками». Трудно решить, что это такое — сплошное недоразумение или безысходное непонимание основ словесного творчества. Нет школы более враждебной нам, чем заумь. Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы — первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного ублюдка. В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. Вы как будто начинаете возражать, что это не тот предмет,

* Метод конкретного материалистического ощущения вещи и явления. Именно это его свойство делает его наиболее современным и актуальным. См. статью «Поэзия обэриутов».

который вы видите в жизни? Подойдите поближе и потрогайте его пальцами. Посмотрите на предмет голыми глазами, и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты. Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты «нереальны» и «нелогичны»? А кто сказал, что «житейская» логика обязательна для **искусства**? Мы поражаемся красотой нарисованной женщины, несмотря на то что, вопреки анатомической логике, художник вывернул лопатку своей героини и отвел ее в сторону. У искусства своя логика, и она не разрушает предмет, но помогает его познать.

Мы расширяем смысл предмета, слова и действия. Эта работа идет по разным направлениям, у каждого из нас есть свое творческое лицо, и это обстоятельство кое-кого часто сбивает с толку. Говорят о **случайном** соединении **различных** людей. Видимо, полагают, что литературная школа — это нечто вроде монастыря, где монахи на одно лицо. Наше объединение свободное и добровольное, оно соединяет мастеров — а не подмастерьев, художников — а не маляров. Каждый знает самого себя, и каждый знает, чем связан с остальными.

А. Введенский (крайняя левая нашего объединения) разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей конкретности. Введенский разбрасывает действие на куски, но действие не теряет своей творческой закономерности. Если расшифровать до конца, то получается в результате **видимость** бессмыслицы. Почему **видимость**? Потому что очевидной бессмыслицей будет заумное слово, а его в творчестве Введенского нет. Нужно быть побольше любопытным и не поленился рассмотреть столкновение словесных смыслов. Поэзия не манная каша, которую глотают не жуя и о которой тотчас забывают.

К. Вагинов, чья фантазмагория мира проходит перед глазами как бы облеченная в туман и дрожание. Однако через этот туман вы чувствуете близость предмета и его теплоту, вы чувствуете наплывание толп и качание деревьев, которые живут и дышат по-своему, по-вагиновски, ибо художник вылепил их своими руками и согрел их своим дыханием.

Игорь Бахтерев — поэт, сознающий свое лицо в лирической окраске своего предметного материала. Предмет и действие, разложенные на свои составные, возникают обновленные духом новой обэриутской лирики. Но лирика здесь не самоценна, она не более как средство сдвинуть предмет в поле нового художественного восприятия.

Н. Заболоцкий — поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя. Слушать и читать его следует более глазами и пальцами, нежели ушами. Предмет не дробится, но наоборот — сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить ощупывающую руку зрителя. Развертывание действия и обстановка играют подсобную роль к этому главному заданию.

Даниил Хармс — поэт и драматург, внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях. В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла. Действие, перелицованное на иной лад, хранит в себе «классический» отпечаток и в то же время представляет широкий размах обэриутского мироощущения.

Бор. Левин — прозаик, работающий в настоящее время экспериментальным путем.

Таковы грубые очертания литературной секции нашего объединения в целом и каждого из нас в отдельности. Остальное договорят наши стихи.

Люди конкретного мира, предмета и слова, — в этом направлении мы видим свое общественное значение. Ощущать мир рабочим движением руки, очищать предмет от мусора стародавних истлевших культур — разве это не **реальная** потребность нашего времени? Поэтому и объединение наше носит название Обэриу — Объединение Реального Искусства.

К ВОПРОСУ О РИТМИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

1

О великом предшественнике автора «Слова о полку Игореве» — песнотворце Бояне — мы ничего толком не знаем. Летописи не сохранили нам этого имени. Все сведения о нем мы почерпаем из текста «Слова».

Автор посвящает Бояну четыре отрывка своего произведения: 1) вступительный, 2) с двумя запевами Бояна, 3) сентенцию Бояна по поводу смерти Всеслава «Ни хытру, ни горазду» и 4) сентенцию Бояна «Тяжко ти, головы», приведенную автором по поводу пленения Игоря.

Внимательное изучение этих отрывков убеждает нас в том, что в глазах автора Боян был идеальным певцом минувших времен, гениальным и прославленным представителем песнотворческого искусства древней Киевской Руси. Когда же он жил, этот «вещий», «смысленный» (разумный) «соловей старого времени»? В тексте «Слова» говорится, что *вспоминал* он войны прежних времен и тогда начинал свою песнь старому Ярославу, храброму Мстиславу, который зарезал Редедю перед полками касожскими, красному Роману Святославичу. Если принять во внимание, что Ярослав Мудрый умер в 1054 году, Мстислав — в 1036 г., а Роман — в 1079 г., можно предположить, что в середине XI века Боян был уже юношей. Всеслав Полоцкий, на смерть которого Боян сложил известное свое изречение, умер в 1101 г., — значит, в начале XII века Боян был еще жив, но был он уже в преклонном возрасте. Если это так, то зрелые годы песнотворческой деятельности Бояна падают как раз на то катастрофическое для Руси время, когда Русь стала распадаться на отдельные враждующие между собой княжества, когда впервые появились половцы, завладевшие Степью и угрожающие единству и независимости земли Русской. В это бедственное время маститый песнотворец, вспоминая золотые времена Ярослава, пел старых князей, пел в назидание молодым, вероятно идеализируя старину с ее достаточно еще крепкой централизованной властью. «Тяжко ти, головы, кроме плечу; зло ти, телу, кроме головы» — в этих словах Бояна чувствуется его политическое кредо.

Воспевая старину, Боян неизбежно должен был растекаться мыслью по древу, серым волком по земле, сизым орлом под облаками, т. е. мысленно погружаться в прошедшие времена, охватывать своим духовным взором географические пространства, подниматься до высот обобщения, делая оценку былых времен. В этом и заключалось Бояново «замышление».

В тексте «Слова» мы находим описание чудодейственной силы его таланта. Пускал он десять соколов на стадо лебедей, и когда сокол догонял какую лебедь, — та первая и пела песнь старым князьям. Но Боян не десять соколов на стадо лебедей пускал, — он свои вещие персты на живые струны возлагал, они же сами князьям славу рокотали.

Объявив о своем намерении воспеть поход своего современника князя Игоря Новгород-Северского, автор «Слова» во втором отрывке восклицает: «О Боян, соловей старого времени! Если бы ты воспел этот поход своим соловьиным щекотом, скача подобно соловью по мысленному дереву, летая умом под облаками, свивая славу обеих половин этого времени, рыская по тропе Трояновой через поля на горы, — начал бы ты свою песнь так: «Не буря соколов занесла через поля широкие, стада галок спешат к Дону великому». Или так бы воспеть тебе, вещий Боян, Велесов внук: «Кони ржут за Сулою, звенит слава в Киеве, трубы трубят в Новгороде, стяги стоят в Путивле».

В дополнение к этим отрывкам две отмеченные выше сентенции Бояна снова говорят о мудрости великого песнотворца.

По этим отрывкам можно составить представление об отношении автора «Слова» к Бояну. Конечно, это отношение ученика к гениальному учителю, ученика, не лишённого известной неуверенности в собственных творческих силах. Именем Бояна певец начинает свое произведение, с именем Бояна на устах он и заканчивает его. И как бы ни величественно было само по себе «Слово о полку Игореве», — за его спиной мы всегда чувствуем невидимую, но еще более величественную тень предка русской по-

эзии, без которого было бы немыслимо появление такого замечательного произведения, как «Слово».

Однако далеко не все исследователи стоят на этой точке зрения. Недаром с их легкой руки фраза «растекаться мыслию по древу» приобрела в просторечии иронический смысл и стала применяться к людям, выражающим свои мысли туманно, витиевато и выпренне. Разбирая фразу «Начаться же той песне по былинам сего времени, а не по замышлению Боянову», исследователи решили, что автор хочет свою поэтическую манеру противопоставить поэтической манере Бояна, и, следовательно, к этой последней автор «Слова» относился отрицательно. Так родился миф о выпрennom витийстве Бояна, которому автор «Слова» якобы противопоставил свой трезвый деловой метод изображения исторических событий. И такова была гипнотизирующая сила этой стародавней ошибки, что наука не заметила, в какое неразрешимое противоречие она впала, игнорируя общий тон почитания и восторга, который характерен для всех отрывков «Слова», где речь заходит о Бояне. И вследствие той же ошибки оказался незамеченным тот факт, что стилистика «Слова» вовсе не дает никаких оснований говорить о несогласии автора со стихотворной манерой Бояна, поскольку мы можем судить о ней по зачинам: «Не буря соколов занесла» и «Кони ржут за Сулою». И не обратили внимания, насколько родственны эти зачины Бояна устной народной поэзии, которую уж никак нельзя обвинить ни в выпренности, ни в витийстве.

На самом деле автор «Слова» не свою стихотворную манеру противопоставляет стихотворной манере Бояна, но лишь *тему* своего произведения он противопоставляет *темам* прославленного древнего песнотворца. Автор говорит, что он хочет петь «по событиям сего времени» (т.е. о событиях его современности), и противопоставляет этот свой замысел «замышлению» Бояна. При желании он мог бы продолжать традицию своего учителя и славить знаменитых давно умерших князей, но он желает быть деятелем своего времени, он хочет, лишь по временам касаясь прошлого, петь «молодых князей» и потому намерен начать свою повесть «от старого Владимира до нынешнего Игоря». Поэтическая манера Бояна к этому вопросу не имеет никакого отношения. Автор «Слова» не намерен развенчивать ее: наоборот, он следует ей, вероятно, творчески развивая и обогащая ее. Недаром в самом зачине он демонстрирует свое намерение петь «старыми словесы», т.е. прославленным слогом минувших времен.

2

Автор «Слова» наследовал от своего учителя не только поэтическую манеру стихосложения, но, очевидно, и технику его высокого ремесла. Боян, как говорит «Слово», свои вещие персты на живые струны возлагал, они же сами князьям славу рокотали. Речь идет о том, что Боян *пел* свои песни, сопровождая пение *игрой* на каком-то струнном инструменте, может быть, на тех самых гусях, о которых говорится в наших былинах, или на инструменте, сходном с ними. Гусли — инструмент, бытовавший в нашем народе вплоть до 20-х годов этого века, а где-нибудь в глухих углах, может быть, бытующий и сейчас. Говорят, что по внешнему виду гусли имеют поразительное сходство с изображениями этого инструмента, сохранившимися в памятниках нашей древности, например, в рукописном Служебнике XIV в., где в заглавной букве Д представлен человек, играющий на гусях, в Макарьевской Четье-Минее 1542 г. и других. На всех этих изображениях исполнители держат гусли на коленях и трогают струны пальцами.

Таким образом, древнерусский песнотворец совмещал в своем лице 3—4 ныне обособившиеся профессии: поэта, певца, музыканта и, возможно, композитора своих произведений. Это весьма важное обстоятельство требует к себе особо пристального внимания, ибо оно может послужить ключом для уразумения многих вопросов, связанных с древнерусским поэтическим творчеством. Это поэтическое творчество имело свои резко выраженные особенности, которые отличали его от творчества других писателей того времени: летописцев, проповедников, авторов житий и других. Летописец и авторы житий писали на пергаменте, проповедник писал и произносил свою проповедь; но ни в Летописи, ни у митрополита Иллариона, ни у Кирилла Туровского мы не встретим тех специфических музыкально-поэтических способов организации словесного материала, которые характерны для поэтического произведения, в частности для «Слова о полку Игореве» и для русских былин.

На заре русской поэзии процесс поэтического творчества ничего общего с грамотой не имел. Не рукопись лежала перед песнотворцем, но гусли (или какой-то другой струнный инструмент) лежали на его коленях. Поэт, музыкант и певец творили одновременно, совмещаясь в одной человеческой личности. Когда исследователи спорят между собой на тему: прозой или стихами написано «Слово о полку Игореве», они недоучитывают этого обстоятельства. Противопоставляя автора «Слова» древнему Бояну, они хотят посадить певца за стол, дать ему в руки перо и положить перед ним свиток пергамента. Они хотят отнять у певца музыкальный инструмент, бывший его постоянным спутником. Эта модернизация образа певца малоубедительна, так как «Слово» носит на себе явные черты музыкально-песенного произведения.

3

Основным характерным признаком поэтического произведения является его ритмическая структура. В поэтическом произведении ритмическая структура организована. История поэзии знает различные системы организации ритмической структуры. Ныне господствующая у нас силлабо-тоническая система — лишь одна из этих систем, она — продукт позднейших времен. В древности система была другая.

Чтобы исследовать «Слово о полку Игореве» с точки зрения его ритмической структуры, необходимо прежде всего представить, как звучал его текст в живом произношении конца XII в. Полностью это едва ли выполнимо, но в какой-то мере в наше чтение мы можем внести ряд изменений, соответственно тем изменениям, которые претерпела русская речь за семь с половиной веков своего развития. Изменения эти значительны, и они не могли не сказаться на ритмическом рисунке стиха.

Для исследователя ритмики «Слова» особое значение имеет то обстоятельство, что полугласные *ъ* и *ь* в XII веке произносились и были слогаобразующими звуками. Свидетельство тому — древнерусские певческие книги, дошедшие до нас от XII века и более поздние. Согласно этим книгам, эволюция полугласных произвела целый переворот в культовом пении Древней Руси. В дальнейшем это явление стало одной из причин церковной катастрофы старообрядчества и решительных реформ патриарха Никона.

Обратимся к свидетельству специалистов. Вот одно из них:

«В древних рукописях славянских текстов в составе слогов было много полугласных букв и каждая из них имела над собою музыкальный знак; произносимое, например, ныне слово «*дньсь*» имело над собой три знака. Полугласные буквы при этом, очевидно, все произносились, ибо поставленные над ними знамена должны были иметь свой явственный звук. Предки наши называли такой текст истинноречным или праворечным, потому что он был сходен с истинной речью священников песнопений, писанных без нот.

Новая эпоха церковного пения начинается XV в., когда полугласные буквы стали безгласными. Тогда ради имеющихся музыкальных знаков начали заменять полугласные гласными, вследствие чего и получилось то раздельноречие, по имени которого и названа сама эпоха. Вот образец изменений, какие произошли в тексте при переходе от истинноречия к раздельноречию в нотных книгах:

Старое истинноречие:

Съгрѣшихомъ беззаконвахомъ, не оправдихомъ передъ тобою, ни съблюдохомъ, ни сътворихомъ, якоже заповѣда намъ, но не предажь насъ до конца отъчьскыи боже.

Раздельноречие:

Согрѣшихомо, беззаконвахомо, не оправдихомо передо тобою, ни соблюдохомо, ни сотворихомо, якоже заповѣда намо, но не предаиже насо до конца отеческыи боже»¹.

Вот другое свидетельство:

«В древнейших певческих памятниках господствует еще полное истинноречие, гласные и полугласные в пении произносятся так же, как и в речи. Поэтому согласная *с ъ* или *с ь* составляет в том и другом случае особый слог, для распевания которого необходимы один или несколько ему только предназначенных звуков. Слово «*дньсь*» (современное *днесь*) имело над собою по числу слогов не менее трех музыкальных знаков для

пения. Постепенное превращение его в односложное *днесь* должно было бы иметь своим конечным результатом или то, что все три знака распеваются на один этот слог *днесь*, и тогда была бы целиком сохранена принадлежащая ему мелодия, напев, или — эти три знака заменяются одним, двумя — и тогда предстояло какое-то изменение напева. Русские певцы не пошли ни по тому, ни по другому пути: они нашли третий, когда в угоду напеву и старому произношению стали распевать это слово трехсложно, как *дэнэсэ* ².

Рудименты старинного полногласия Ъ и Ь имели место в былинном творчестве и живой речи русского народа вплоть до последнего времени. Так, записывая от сказителя Ивана Фёпонава былинку «Птицы и звери», Гильфердинг отметил, что «певец в ней неоднократно протягивает буквы Ъ и Ь, произнося вместо Ъ почти ЪІ, вместо Ь почти ІИ». В тексте былины мы читаем:

А й крестьяна́ у́ насъ по деревням,
А десятски́ у́ насъ по селеньям,
А й старосты́ у́ насъ по волостям... ³

Потебня пишет: «Древние глухие вовсе не так далеко остались за нами, как думают некоторые... Никто меня не убедит, что я не слышал в нынешней... песне (т.е. в пении) явственных слогов — Ть, Зь: «за рѣшо-ть-ками, за же-лѣ-зь-ны-ми». Равно, никому я не поверю, что теперь нельзя услышать «Курѣск» (нёбное Р и неявственное Е) при односложном Курск...» ⁴

Итак, для историков древнерусской музыки факт открытого звучания полугласных в XII в. — очевиден. А если это так, то мы, читая текст «Слова», должны делать при чтении соответствующие поправки, если хотим себе представить, как этот текст звучал в живом древнерусском произношении. И мы заметим, что местами в отношении ритма такое чтение даст поразительный эффект. Например, фраза «На Дунаи Ярославнынь гласъ слышити» будет звучать примерно так: «На Дунаи Ярославныно гласо слышито» — т.е. прибавится целых три слога и конец фразы примет дактилическую форму, — ритмический рисунок стиха резко изменится, станет напевным ⁵.

4

Читая текст «Слова» с поправкой на открытое произношение полугласных, мы заметим, что целые куски его ритмически явно организованы.

Не лѣпо ли ны бяшето, братие,
Начати старыми словесы трудныхо повѣстий
О полку Игоревѣ, Игоря Святославлича?

На Дунаи Ярославныно гласо слышито,
Зегзицею незнаема рано кычете:
«Полечю, — рече, — зегзицею по Дунаеви,
Омочю бебряно рукаво во Каялѣ рѣцѣ».

А мои ти куряни —
Свѣдоми комети,
Подо трубами повити,
Подо шеломы возлѣлѣяни,
Конеце копия воскормлени,
Пути име вѣдоми,
Яругы ими знаеми,
Луци у нихо напряжени,
Тули отворени.

Ритмическая организация этих кусков относительнона в сравнении с силлабо-тонической организацией стиха, но она несомненна и явственно различается ухом. Каждый из этих кусков имеет равное количество смысловых ударений, каждая фраза заканчивается дактилем. Эти дактили — прототип наших рифм. Лишь в немногих случаях дактилические замыкания переходят в женские: «Были вѣчи Трояни, Минула лѣта Ярославля», «Ту ся копиемо приламати, Ту ся саблямо потручати». Заметно, что отрывок о курянах состоит из менее длинных стихов, чем два других, сходных между собою.

Наряду с подобными ритмически организованными кусками мы различаем в «Слове» большое количество длинных фраз. И хотя многие из них замыкаются дактилями, нам их ритмическая структура неясна, и часто мы не можем решить вопроса: один ли длинный стих перед нами или несколько стихов, соединенных вместе. Именно эти-то фразы, чередуясь с ритмически организованными, и дали повод некоторым исследователям считать «Слово» произведением прозаическим или, по крайней мере, написанным «мерной» прозой.

И действительно, туманная картина представляется взору исследователя, который забывает о специфических формах древнерусского песнотворчества. С одной стороны, ритмически упорядоченные куски текста налицо. С другой стороны, эти куски постоянно «сбиваются» прибоем длинных строк, ритмическая организация которых при чтении ускользает. Получается впечатление, что «Слово» состоит из поэтических и прозаических кусков.

В действительности это не так. Принцип ритмического строения «Слова» не столь уж туманен. Чтобы иметь возможность уяснить себе основные его черты, нужно вспомнить о том, что автор «Слова» был одновременно поэтом, певцом и музыкантом и творил синкретически. В былинном творчестве русского народа найдутся полезные аналогии, которые помогут нам уяснить суть дела.

5

В 1871 г. по следам известного собирателя былин П.Н. Рыбникова в Олонецкую губернию отправился А.Ф. Гильфердинг, будущий составитель знаменитого собрания «Онежские былины». Прибыв на место, он встретился со сказителем Абрамом Евтихиевым и выслушал от него ряд былин, в свое время записанных у этого сказителя Рыбниковым и напечатанных в его книге.

«...Следя за ним по печатному тексту, — рассказывает Гильфердинг, — я был поражен разницею — не в содержании рассказа, а в стихе. В печатном тексте стихотворное строение выражается только дактилическим окончанием стиха, внутри же стиха никакого размера нет; когда же пел Абрам Евтихиев, то у него явно слышался не только музыкальный каданс напева, но и тоническое стопосложение стиха. Я решился записать былинку вновь; сказитель вызвался сказать мне ее «пословесно», без напева, и говорил, что он уже привык пословесно передавать свои былины тем, которые прежде их у него «списывали». Я начал списывать былинку о Михаиле Потыке; размер исчез, выходила рубленая проза вроде той, какую эта былина напечатана была в «Олонецких ведомостях» и потом перешла в сборник г. Рыбникова (т. 1, № 38). Я попытался было переправить эту рубленую прозу в стих, заставив сказителя вторично пропеть ее, но это оказалось неисполнимым, потому что, как объяснено выше, сказители каждый раз меняют несколько изложение былины, переставляют слова и частицы, то прибавляют, то опускают какой-нибудь стих, то употребляют другие выражения»⁶.

Тогда Гильфердинг стал записывать былинку не «пословесно», а с напева. Когда былина была записана, Гильфердинг увидал, что «напев поддерживал стихотворный размер, который при передаче сказителем былины словами тотчас исчезает от пропуска вставочных частиц и слияния двух стихов в один...».

Гильфердинг подметил явление, общее для всей былинной поэзии: оторванная от живого музыкального исполнения, она теряет размер и выглядит, по его выражению, «рубленой прозой», в то время как в исполнении сказителя она звучит тоническими стихами! Отметим сразу, что дело здесь не столько во вставных словечках или в перестановке слов, сколько в том влиянии, которое оказывает на текст закон музыкальной мелодии.

Остановимся на этом вопросе подробнее. Цитированный выше Н. Кашкин пишет по этому поводу следующее:

«В русском эпосе, т.е. в былинах, относящихся к различному времени и месту, стихотворный размер текста определяется ритмом мелодии. В правильном стихотворном размере краткий слог представляет величину неделимую и вообще число слогов почти не может быть произвольно увеличиваемо, не внося в стихотворный размер существенного изменения. В музыке каждый звук мелодии, отвечает ли он долговому или короткому слогу текста, может быть раздроблен на меньшие величины, не увеличивая тем общего протяжения мелодии и не изменяя основной сущно-

сти ритма. На каждую из раздробленных частей основной величины тактовой доли может быть подставлен слог текста, причем такое увеличенное количество слогов нарушит правильность стихотворного размера. Это было замечено некоторыми собирателями русских былин, которые в исполнении певца слышали все время неизменно правильный ритм, а просматривая затем записанный ими текст, очень часто встречали значительные неправильности стихотворного размера. Причины этого явления они не умели объяснить, а между тем она заключается просто в господстве размера музыкального над ритмом словесного текста. Преобладающее значение не только в былинных сказаниях, но и в песнях, музыке над текстом объясняется тем обстоятельством, что слагатели, как былин, так и песен, не были знакомы ни с какими правилами стихосложения, а потому не могли и подчиняться им, между тем как ритм музыкальный они усвоили почти от рождения, начиная с песен матери, певшей над колыбелью. А потому у слагателей, бывших одновременно авторами текста и напева, существовало только чувство размера музыкального, получавшее вследствие этого полнейшее господство над размером стиха. То же самое явление наблюдается и в так называемых духовных стихах, где стихотворный размер совсем почти не выдерживается, между тем как музыкальный ритм остается твердым и ясным»⁷.

Если бы мы слышали «Слово о полку Игореве» в живом исполнении певца, мы, по всей видимости, отметили бы явления, аналогичные тем, о которых говорят Гильфердинг и Кашкин. Решающим фактором в деле организации ритма для певца был напев, мелодия, музыка. И короткий и длинный стих у него свободно укладывались в определенные отрезки мелодии благодаря тому, что основная тактовая доля ее способна дробиться и, таким образом, обслуживать многосложную нагрузку словесного материала. Мелодия выравнивала строки во времени — она выполняла ту функцию, которую в современной поэзии выполняет стихотворный размер. Но, выравнивая строки во времени, она требовала то замедленного пения текста, то речитатива — сообразно тому, какое количество текста падало на долю музыкальной фразы. И это обстоятельство сообщало музыкальному исполнению «Слова» большое богатство ритмических оттенков: торжественно-повествовательные интонации сменялись здесь разговорными темпами речитатива, замедленные фразы переходили в быстрые, отрывочные. И все это богатство ритмических оттенков существовало не само по себе, но служило для наиболее выразительной передачи содержания, отображая в особенностях ритма его эмоциональное многообразие.

Текст «Слова» в том виде, в каком мы его читаем теперь, — не более как «словесная» запись древнего музыкально-вокального произведения. Этот текст ни в каком случае не отражает некогда существовавшей в жизни ритмической структуры его. Цитированные выше ритмически организованные отрывки являются лишь слабым отражением господствовавшего ритма, некогда осуществляемого с помощью музыкальных средств. Длинные строки вводят нас в заблуждение, заставляя предполагать, что «Слово» не было организовано ритмически в виде единообразных во времени стихов.

В новейшее время поэзия выросла до уровня силлабо-тонического стихосложения. А силлабо-тоническое стихосложение и есть такая система организации стихотворного ритма, где каждый слог стиха точно соответствует единообразной тактовой доле музыкальной меры и где, таким образом, музыкальный размер как бы введен внутрь текста. В древности картина стихосложения была другая, — там ритм определялся музыкой: при пении получалось одно, при чтении же совсем другое.

6

И «Слово о полку Игореве», и русские былины родились в одной купели древнерусского эпического песнотворчества. «Слово», вероятно, долгое время только пелось и лишь впоследствии было «словесно» записано в память потомству. Былины эмигрировали вместе с крестьянством на север, передавались из уст в уста, видоизменялись, но дошли до нас в живом исполнении крестьян-сказителей.

Потому ли, что былины Киевского цикла порождены иной социальной средой, потому ли, что на них лежит сильный отпечаток позднейшего бытования, — они пред-

ставляются нам продуктом культуры не столь богатой, как культура, породившая «Слово». И тем не менее не случайны те элементы сходства, которые были отмечены исследователями в «Слове» и в былинах. Эти элементы сходства заключаются не только в близости речевых оборотов, интонационных рисунков, не только в сходстве эпитетов, сравнений и пр., — но также и в сходстве приемов ритмической организации материала: и там и тут стихи образуются с помощью музыки. И «Слово» и былины — произведения музыкально-вокальные, а не литературные.

Отсюда, конечно, не следует, что мы должны зачислить «Слово» в разряд русских былин XII века, как это сделал А.И. Никифоров в своей докторской диссертации «Слово о полку Игореве — былина XII века»⁸. Обширный сравнительный материал, привлеченный этим исследователем из области былинного фольклора, свидетельствует лишь об известной близости «Слова» к былинам. Однако от этих же былин «Слово» отличается целым рядом характерных особенностей. В то время, как в трактовке киевской былины историческое событие принимает отвлеченный и даже сказочный характер, «Слово» рассказывает об историческом событии «по былинам сего времени», т.е. исторически правдоподобно, конкретно. Характеры былинных героев суммарно обобщены, характеры героев «Слова» индивидуализированы. Былина воспитывает своего слушателя в общем направлении присущей ей идеологии, «Слово» же является средством актуального политического воздействия в конкретной исторической обстановке. «Смысл поэмы, — писал Маркс, — призыв русских князей к единению как раз перед нашествием монголов». Элементы фольклора вовсе не составляют всего содержания «Слова», ибо целый ряд элементов его обнаруживает свое книжное происхождение. Былина — продукт творчества коллективного, «Слово» — произведение одного автора. Все эти соображения (а также и ряд других) не дают возможности считать «Слово» произведением фольклора. Но, принимая во внимание те черты сходства, о которых речь была выше, следует предполагать, что и ранняя былина, и «Слово» восходят к некоторым общим истокам древнерусского песнотворчества.

Благодаря тому, что былины записывались с живого голоса сказителей, у нас, как правило, нет никаких сомнений относительно членения былинного текста на отдельные стихи. Но если бы наши былины были записаны «пословесно», да еще сплошной строкой (как было записано «Слово»), исследователю пришлось бы решать задачу членения самостоятельно, а эта задача невыполнима без знакомства с напевом былин, с реальными особенностями этого напева. По той же самой причине ритмическая разбивка «Слова» на отдельные стихи в наше время всегда произвольна и индивидуальна. Лишь в отдельных случаях она достигает большей или меньшей степени убедительности. В целом же эта задача невыполнима, поскольку музыкально-вокальное звучание «Слова» — явление навсегда забытое, исчезнувшее во мраке времен.

Зная живое звучание былины в устах сказителя, мы не можем не обратить внимания на десятки тех несложных хитростей, с помощью которых сказитель «подгоняет» текст под размер мелодии. Открывая наудачу сборник Гильфердинга, мы, например, читаем:

Подходила она к братьецам крестовым
Своего же она мужа да названого,
Звала тут себе-ка-ва гостёбищо,
Тяжелёшенько по нем да она плакала⁹.

Тут и искажения слов, и не имеющие значения вставные частицы, и заведомо неправильные ударения. Сказителей нимаало не смущают такие формы, как «вина не пиивал», «во чистом поле конь не бививал», «уста челоивал», «испугаился», «думу думаил», «клюкою подпираился» и пр. Приведенные выше стихи, если их записать «пословесно», будут иметь такой вид:

Подходила она к братцам крестовым
Своего мужа названого,
Звала себе в гостёбище,
Тяжелёшенько по нем она плакала.

Таким образом, мы замечаем у сказителя стремление заполнить хотя бы ничего не значащими словечками или произвольным удлинением слова те моменты мелодии, которые никак не заполнялись ритмически неорганизованным текстом. Автору «Слова» при живом исполнении его произведения едва ли была нужда в этих средствах восполнения текста, так как не заполняемые текстом моменты мелодии могло восполнять живое звучание музыкального инструмента. Можно с большой долей вероятности утверждать, что указанные приемы былиных сказителей появились тогда, когда сказитель уже утратил музыкальный инструмент и должен был восполнить отсутствие его силами собственного голоса. Но и в том и в другом случае, т. е. при наличии музыкального инструмента и в отсутствие его, и «Слова» и былины ритмически организовались музыкой, мелодией, а потому должны быть отнесены к одному виду древнерусского песнотворчества, составляя, может быть, два смежных этапа в его развитии.

В современной литературе былины бытуют в двух видах: 1) пословесно записанные (в этом случае они теряют свой стихотворный ритм) и 2) записанные с напева со всеми подсобными словечками и искажениями форм (в этом случае они теряют характер стройного изложения). Что касается «Слова», то его текст бытует в форме пословесной записи, не расчлененной на стихи и не передающей его ритмической картины. Все эти формы литературного бытования музыкально-вокальных произведений древности совершенно условны. Для современного переводчика «Слова», если он ставит перед собой задачу ритмически организовать свой перевод, имеется лишь один путь: разбить текст на стихи произвольно и ритмически организовать текст изнутри, т. е. принять для перевода правильный тонический или силлабо-тонический стих. Этим самым он введет в ткань стиха отсутствующую ныне сопроводительную музыку и приблизит древнюю поэзию к нашему современному ее пониманию.

1951

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Н. К а ш к и н. Очерк истории русской музыки. М.: Изд-во Юргенсона, 1908, с. 15.
- ² А. В. П р е о б р а ж е н с к и й. Культурная музыка в России. Л.: «Academia», 1924, с. 13.
- ³ Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом. Т. 1. М.: — Л.: Изд-во АН СССР, 1949, с. 562, 726.
- ⁴ А. П о т е б н я. К истории звуков русского языка. Воронеж, 1876, с. 35—36.
- ⁵ Без открытого произношения полугласных некоторые слова и словосочетания «Слова» почти произносимы. Например, встречающееся восемь раз слово Нь (но) — «Нь нечестно одолѣсте», или слово Тый (той) — «начати же ся тый пѣсни».
- ⁶ А. Г и л ь ф е р д и н г. Олонецкая губерния и ее народные рапсоды // Онежские былины. Т. 1. С. 64—65.
- ⁷ Н. К а ш к и н. Очерки истории русской музыки. С. 25—26.
- ⁸ Диссертация А. И. Никифорова опубликована не была. Были напечатаны лишь тезисы — в 1941 г. (Примеч. Д. Лихачева.) См. также: Н и к и ф о р о в А. И. О фольклорном репертуаре XII—XVIII вв. // Из истории русской советской фольклористики. Л.: Наука, 1981.
- ⁹ «Михаило Потык» // Онежские былины. Т. 1. С. 173.

МЫСЛЬ — ОБРАЗ — МУЗЫКА

Сердце поэзии — в ее содержательности. Содержательность стихов зависит от того, что автор имеет за душой, от его поэтического мироощущения и мировоззрения. Будучи художником, поэт обязан снимать с вещей и явлений их привычные, обыденные маски, показывать девственность мира, его значение, полное тайн. Привычные сочетания слов, механические формулы поэзии, риторика и менторство оказывают плохую услугу поэзии. Тот, кто видит вещи и явления в их живом образе, найдет живые необыденные сочетания слов.

Все слова хороши, и почти все они годятся для поэта. Каждое отдельно взятое слово не является словом художественным. Слово получает свой художественный облик лишь в известном сочетании с другими словами. Каковы же эти сочетания?

Это прежде всего — сочетания смыслов. Смыслы слов образуют браки и свадьбы. Сливаясь вместе, смыслы слов преобразуют друг друга и рожают видоизменения смысла. Атомы новых смыслов складываются в гигантские молекулы, кото-

рые, в свою очередь, лепят художественный образ. Сочетаниями образов управляет поэтическая мысль.

Подобно тому как в микроскопическом тельце хромосомы предначертан характер будущего организма, первичные сочетания смыслов определяют собой общий вид и смысл художественного произведения. Каким же путем идет поэт — от частного к общему или от общего к частному? Думаю, что ни один из этих путей не годится, ибо голая рассудочность неспособна на поэтические подвиги. Ни аналитический, ни синтетический пути в отдельности для поэта непригодны. Поэт работает всем своим существом, бессознательно сочетая в себе оба этих метода.

Но смысл слова — еще не все слово. Слово имеет звучание. Звучание есть второе неотъемлемое свойство слова. Звучание каждого отдельно взятого слова не имеет художественного значения. Художественное звучание возникает также лишь в сочетании слов. Сочетания трудно произносимые, где слова трутся друг о друга, мешают друг другу, толкаются и наступают на ноги, мало пригодны для поэзии. Слова должны обнимать и ласкать друг друга, образовать живые гирлянды и хороводы, они должны петь, трубить и плакать, они должны переключаться друг с другом, словно влюбленные в лесу, подмигивать друг другу, подавать тайные знаки, назначать друг другу свидания и дуэли. Не знаю, можно ли научиться такому сочетанию слов. Обычно у поэта они получаются сами собою, и часто поэт начинает замечать их лишь после того, как стихотворение написано.

Поэт работает всем своим существом одновременно: разумом, сердцем, душою, мускулами. Он работает всем организмом, и чем согласованней будет эта работа, тем выше будет ее качество. Чтобы торжествовала мысль, он воплощает ее в образы. Чтобы работал язык, он извлекает из него всю его музыкальную мощь. Мысль — Образ — Музыка — вот идеальная тройственность, к которой стремится поэт.

1957

<ПОЧЕМУ Я НЕ ПЕССИМИСТ>

Слово есть средство человеческого общения. Слово рисует в человеческом сознании мир внешний и мир внутренний в одинаковой степени. С помощью слова я обращаюсь к людям. Слово вне человеческого общения теряет свой смысл, оно делается необязательным.

Я — человек, часть мира, его произведение. Я — мысль природы и ее разум. Я — часть человеческого общества, его единица. С моей помощью и природа и человечество преобразуют самих себя, совершенствуются, улучшаются. Но так же, как разум еще не постиг всех тайн микрокосма, он и в области макрокосма еще только талантливое дитя, делающее свои первые удивительные открытия.

Я, поэт, живу в мире очаровательных тайн. Они окружают меня всюду. Растения во всем их многообразии — эта трава, эти цветы, эти деревья — могущественное царство первобытной жизни, основа всего живущего, мои братья, питающие меня и плотью своей, и воздухом, — все они живут рядом со мной. Разве я могу отказаться от родства с ними? Изменчивость растительного пейзажа, сочетание листвы и ветвей, игра солнца на плодах земли — это улыбка на лице моего друга, связанного со мной узами кровного родства.

Косноязычный мир животных, человеческие глаза лошадей и собак, младенческие разговоры птиц, героический рев зверя напоминают мне мой вчерашний день. Разве я могу забыть о нем?

Множество человеческих лиц, каждое из которых — живое зеркало внутренней жизни, тончайший инструмент души, полной тайн, — что может быть привлекательней постоянного общения с ними, наблюдения, дружеского сообщества?

Невидимые глазу величественные здания мысли, которые, подобно деятельным призракам, высятся над жизнью человеческого мира, воодушевляют меня, укрепляют во мне веру в человека. Усилия лучшей части человечества, которое борется с болезнями рода людского, борется с безумием братоубийственных войн, с порабощением одного человека другим человеком, мужественно проникает в тайники природы и пре-

образует ее, — все это знаменует новый, лучший этап мировой жизни со времен ее возникновения. Многосложный и многообразный мир со всеми его победами и поражениями, с его радостями и печальями, трагедиями и фарсами окружает меня, и сама я — одна из деятельных его частиц. Моя деятельность — мое художественное слово.

Путешествуя в мире очаровательных тайн, истинный художник снимает с вещей и явлений пленку повседневности и говорит своему читателю:

— То, что ты привык видеть ежедневно, то, по чему ты скользишь равнодушным и привычным взором, — на самом деле не обыденно, не буднично, но полно неизъяснимой прелести, большого внутреннего содержания, и в этом смысле — таинственно. Вот я снимаю пленку с твоих глаз: смотри на мир, работай в нем и радуйся, что ты — человек!

Вот почему я не пессимист.



ДАНИИЛ
ИВАНОВИЧ
ХАРМС 1905 — 1942

Я был у Шварца
слышал его стихи
он их читал стесняясь и краснея
о эти штучки, их видел во сне я
и не считал за полную удачу.
<1930>

МЕСТЬ

писатели: мы руки сложили
закрыли глаза
мы воздух глотаем
над нами гроза
и птица орёл
и животное лев
и волны морёл
мы стоим обомлев

апостолы: воистину бе
начало богов
но мне и тебе

не уйти от оков
скажите писатели
еф или Ка.

писатели: небесная мудрость
от нас далека.

апостолы: Ласки век
маски рек
баски бег
человек.

Это ров
это мров
это кров
наших пасбищ и коров.

Это льнь
это мльнь
это клнь
это польнь.

- писатели:* Посмотрите посмотрите
поле светлое лежит
посмотрите посмотрите
дева по полю бежит
посмотрите посмотрите
дева ангел и змея.
- апостолы:* огонь
воздух
вода
земля.
- фауст:* а вот и я
- писатели:* мы не медля отступаем
отступаем. наши дамы
отступают. и мы сами отступаем
но не ведаем куда мы
- фауст:* какая пошлость!
вот в поле дева.
пойду к ней.
Она влево.
Дева стой!
Она вправо
Ну какая она глупая право!
- писатели:* а вы деву поманите
погади-ка погади-ка
каво надо прогоните
уходи-ка уходи-ка.
- фауст:* мне свыше власть дана
я сил небесных витязь
а вы писатели урхекад сейче!
растворитесь!
- писатели:* мы боимся мы трясемся
мы трясемся мы несёмся
Мы несёмся и трясемся
но вдруг ошибёмся.
- фауст:* я поглядев на вас нахмурил
брови
и вы почуяли моё кипенье крови
смотрите сукины писатели
не пришлось бы вам плясать ли
на раскалённой плите.
- писатели:* мы те те те те те те
те теперь всё поняли
почему вы так свирепы
не от нашей вони ли?
- фауст:* что-с?
да как вы смеете меня за
нюхателя считать?
- идите вон. умрите.
а я останусь тут мечтать
один о Маргарите.
- писатели:* мы уходим мы ухидем
мы ухудим мы ухядем
мы укыдим мы укадем
но тебе бородатый колдун
здорово нагадим.
- фауст:* я в речку кидаясь
но речка шнурок
за сердце хватаюсь
а сердце творог
Я в лампу смотрюся
но в лампе гордон
я ветра боюся
но ветер картон.
Но ты Маргарита
ни ни и не не
как сон Маргарита
приходишь ко мне
усы молодые
колечками вьются
и косы золотые
потоками льются
глаза открывают
небесные тени
и взглядом карают
и жгут и летени
стою к Маргарите
склоняя мисон
но ты Маргарита
и призрак и сон.
- маргарита:* в легком воздухе теченье
столлик беленький летит
ангел пробуя печенье
в нашу комнату глядит
милий Фридрих Фридрих милый
спрячь меня в высокий шкаф
чтобы чорт железной вилой
не пронзил меня куда б
встань послушный встань
любезный
двери камнем заложил
чтобы чорт водой железной
не поймал мои ножи
для тебя покинув горы
я пришла в одном платке
но часы круглы и скоры
быстры дни на потолке
мы умрём. потухнут перья
вспыхнут звёзды там и тут
и серьезные деревья
над могилой возрастут.

- фауст:* что слышу я?
как будто бы фитиль трещит
как будто мышшь скребёт
как будто таракан глотает гвоздь
как будто мой сосед
жилец судьбою одинокий
рукой полночной шарит спичку
и ногтем сволочь задевает
стаканы полные воды
потом вздыхает и зевает
и гладит кончик бороды
иль это облаками окружённая
сова сном сладким поражённая
трясти крылами начала
иль это в комнате пчела
иль это конь за дверью ржёт
коня в затылок овод жжёт
иль это я в кафтане чистом
дышу от старости со свистом
- маргарита:* над высокими домами
между звёзд и между трав
ходят ангелы над нами
морды сонные задрав
выше стройны и велики
воскресая из воды
лишь архангелы владыки
садят Божии сады
там у Божьего причала
(их понять не в силах мы)
бродят светлые Начала
бестелесны и немые
- апостолы:* выше спут Господни Власти
выше спут Господни Силы
Выше спут одни Господства
мы лицо сокроем князь
ибо формы лижут Власти
ибо гог движенья Силы
ибо мудрости Господства
<в дыры неба ускользают>
радуйтесь православные
языка люди
хепи дадим дуб Власти
хепи камень подарим Силе
хепи Господству поднесём
время
и ласковое дерево родным тю
- бог:* куф куф куф
Престол гелинеф
Херуф небо и земля
Сераф славы твоя
- фауст:* я стою
вдали вблизи
- лоб в огне
живот в грязи
летом жир
зимою холод
в полдень чирки
кур кир кар
льётся время
спит арон
стонут братья
с трёх сторон
летом жир
зимою холод
в полдень чирки
кур кир кар
вон любовь
бежит груба
ходит бровь
дрожит губа
летом жир
зимою холод
в полдень чирки
кур кир кар
я пропал
среди наук
я комар
а ты паук
летом жир
зимою холод
в полдень чирки
кур кир кар
дайте ж нам
голов кору
ноги суньте
нам в нору
летом жир
зимою холод
в полдень чирки
кур кир кар
маргаритов
слышен бег
стройных гор
и гибких рек
летом жир
зимою холод
в полдень чирки
кур кир кар
- апостолы:* мы подъемлем бронь веков
ландыш битвы рать быков
- писатели:* небо тёмное стоит
птицы ласточки летят
колокольчики звенят.
- фауст:* вспомним старцы Маргариту
пруд волос моих, ручей
ах увижу ль Маргариту
кто поймет меня?

апостолы: свечей
много в этом предложеньи
сабель много на зото
нет ни страха ни движенья
дай тарелку.

фауст: гото-
во Олег трубит
собаки
хвисты по ветру несут
львы шевелятся во мраке.
где кувшин — вина сосуд?

писатели: в этом маленьком сосуде
есть и проза и стихи
но никто нас не осудит
мы и скромны и тихи.

фауст: Я прочитал стихи
прелестно

писатели: благодарим.
нам очень лестно

фауст: Стихи прекрасны и певучи.

писатели: ах бросте
это слов бессмысленные кучи

фауст: Ну правдо
есть в них и вода
но смыслов бродят сонные
стада
любовь торжественно воспета
вот например стихи:
«в любви друзья куда ни глянь
всюду дрын и всюду дрян»
слова сложились как дрова
в них смыслы ходят как огонь
посмотрим дальше. вот строфа:
«к дому дом прибежал
громко говоря
чей-то труп в кровати лежал
возле фонаря
а в груди его кинжал
вспухнул как слюда
я подумал — это труп
и бросая дым из труб
я пришёл сюда»
Это смыслов конь.

писатели: мы писали сочиняли
рифмовали кормовали
пермадули гармадели
фои фари погигири
магафори и трясли

фауст: Руа рео
кио лау
кони фиу
пеу боу
мыс мыс мыс
вам это лучше известно.
22—24 августа <1930>

**МОЛИТВА ПЕРЕД СНОМ 28 МАРТА 1931 ГОДА
В 7 ЧАСОВ ВЕЧЕРА**

Господи, среди бела дня
накотила на меня лень.
Разреши мне лечь и заснуть Господи
и пока я сплю накачай меня Господи
Силою Твоей.
Многое знать хочу
но не книги и не люди скажут мне это
Только Ты просвети меня Господи
путём стихов моих.
Разбуди меня сильного к битве со
смыслами
быстрого к управлению слов
и прилежного к восхвалению имени Бога
во веки веков.
<28 марта 1931>

* * *

Скажу тебе по совести
как делается наша мысль
как возникают корни разговоров
как перелетают слова от собеседника
к собеседнику.
Для этого надо молча просидеть
некоторое время
стараясь уловить хотя бы звездочку
чтобы было, как говорится, с чего
распутать свою шею
для поворотов очень приветливым
знакомым и незнакомым
собеседникам.
Поздоровавшись поднести хозяйке
горсть валунов
или иную припасенную ценность
в виде булавки или южного плода или
ялика
для прогулки по озеру в тихия
солнечная погоды
которыми так скуп наш северный
климат
где весна приходит иной раз
с порядочными опозданиями
таким образом что ещё в июне месяце
комнатная собака спит укрывшись
одеялом
как человек — мужчина, женщина или
ребёнок
и всё же дрожит от озноба.

иной раз берёт просто злоба на
порядок смены
тепла и холода.

вот время луны то старо то молодо
во много яснее непонятной путаницы
погод

Учёные наблюдают из года в год
пути и влияния циклонов
до сих пор не смея угадать будит ли
к вечеру дождь

и я полагаю что даже Павел
Николаевич Филонов
имеет больше власти над тучами.
Кто хочет возразить, прошу

задуманное исполнить
для возражений умных или сильных
или страстных, своевременных и

божественных
я припас инструменты способные
расковырять любую мысль
собеседника.

Я всё обдумал взвесил пересчитал и
перемножил

и вот хозяйке подношу,
как дар пустычника,
для спора очень важный сбор
инструментов

Держите, милая хозяйка, мой подарок
и спорьте сколько вам угодно
28 июня <1931>

Хню

Принадлежит П.И. Соколову.

хню из леса шла пешком
ногами месила болота и глины
хню питалась корешком

рога ворона малины
или хню рвала побег и
весёлого хмеля туземца рошь

Боги ехали в телеге
ясно чувствовалась мощь
Богов наполненных соком лиан и

столетников нев
и мысль в черепе высоком лежала вся
окаменев

зубами щёлкая во мху
грудь выпятив на стяги
варили странники уху

летали голые летяги
подвешиваясь иными моментами на сучках
вниз головой

они мгновенно отдыхали, то подымая
страшный вой
в котёл со щами устремлялись

хватая мясо в красную пасть
то снигири летели в кучу нечигов
то медведь сидя на дереве и запустив когти
в кору чтоб не упасть

рассуждал о правосудии кузнечиков
то Бог в кустах нянчил бабочкину куколку
два волка играли в стуколку

таков был вид ночного свидригала
где хню поспешно пробегала
и думала считая пни сердечного биения

аскет в пустыне властелин
бомба в воздухе владычица
оба вместе лучшее доказательство

человеческого гения
пусть комета в землю тычется
угрожая нарушить бег нашей матери

и если пена п<о>дружка огня, на чёрном
кратере
выпустит мух с небесными каракулями на

лапках
мы гордо глядим на вулкан
и в папках

земных дел
отмечаем рукой астронома событие
способное закидать дредноут лепестками

черёмухи
мы превратили мир в народное увеселение
и всюду увеличили плотность населения.

ещё недавно кверху носом летал Юпитер
в 422 года раз, празднуя свои именины
пока шутивая комета не проскочила в виде

миски
в хрустальном животе Глафиры
пропали быстро звёздные диски

исчезли тонкие эфиры
даже в пустынях арифметики не стало сил
аскету пребывать в одиночестве.

хню шла вперёд и только отчасти
скользила кверху гибким станом
сёл свет рек звон лесов шуршание

ежеминутно удалялись
хню пела. Чистые озёра
кой-где поблескивая валялись

то с шумом пролетал опасный овод
то взвизгивал меж двух столбов гремучий
провод

сидя на белых изоляторах. То лампы
освещали каменные кочки
ногам приятные опоры

в пути воздушного болота
Иной раз беленький платочек садился на
верхушку осины

то выли дерзкие моторы
в большие вечные ворота
хню хлопала в ладоши.

яркие холмы бросали тонкие стрелы теней
хню прыгала через овраги
и тени холмов превращали хню в тигрицу

хню рукавом смахнув слезинку
бросала бабочек в плетёную корзинку.

лежите бабочки и вы пеструшки
 крестьянки воздуха над полевыми клумбами
 и вы махатки и свистельки
 и вы колдунки с бурыми бочками
 и вы лигреи пружинками хоботков
 сосите, милые, цветочные кашки
 вы, меченосы военными лапами
 бейте славянок
 вы избачи с медалями ваших сражений на
 плоскости крыльев

гряньте куркуру
 вы портные с выкройками из газет
 вспомните профессора Чебышева
 и вы подосиновые грибы
 станьте красными ключами
 я запрю вами корзинку
 чтобы не потерять моё детство.

Хню к телеграфному столбу
 для отдыха прислонилась
 потухли щёки хню. Во лбу
 окно стыдливое растворилось
 в траве бежала змейка
 высунув гибкое жало
 в её глазах блестела чудная копейка
 хню медленно дышала
 накопляя растроченные силы
 и распуская мускулов тугие баночки
 она под кофточкой ощупывала груди
 она вообще была прелестной паночкой
 Ах если б знали это люди!

Нам так приятно знать прошедшее
 приятно верить в утверждённое
 тысячи раз перечитывать книги доступные
 логическим правилам

охаживать приятно тёмные углы наук
 делать весёлые наблюдения
 и на вопрос: есть ли Бог? поднимаются
 тысячи рук
 склонные полагать, что Бог это выдумка.

Мы рады рады уничтожить
 наук свободное полотно
 мы считали врагом Галилея
 давшего новые ключи
 а ныне пять обэриутов,
 ещё раз повернувшие ключ в арифметиках
 веры

должны скитаться меж домами
 За нарушение привычных правил
 рассуждения о смыслах.

Смотри чтоб уцелела шапка
 чтоб изо лба не выросло бы дерево
 тут мёртвый лев сильнее живой собаки
 и право, должен я сказать, моя изба
 не посещается гостями.

Хню отдохнув, взмахнула сильными костями
 и двинулась вперёд,
 вода послушно рас<с>тупилась
 мелькали рыбы. Холодело.
 хню глядя в дырочку молилась
 достигнув логики предела

меня уж больше не тревожит
 Земля ведущая беседу
 о прекращении тепла
 шептала хню своему соседу
 меня уж больше не атакуют
 пути жука точильщика
 и гвозди больше не кукуют
 в больших руках могильщика
 и если бы все пчёлы вылетев из чемодана в
 меня направили б свои тупые жала
 то и тогда, поверьте слову, от страха вовсе
 б не дрожала

ты права моя голубка
 отвечает спутник ей
 но земель глухая трубка
 полна звуков ей же ей.
 Хню ответила: я дурой
 рождена сидеть в стогу
 полных дней клавиатуры
 звуков слышать не могу
 и если бабочки способны слышать
 потрескивание искр

в корнях репейника
 и если жуки несут в своих котомочках ноты
 растительных голосов
 и если водяные паучки знают имя отчество
 оброненного охотником пистолета
 то надо сознаться, что я просто глупая
 девочка.

Вот это так, сказал её спутник
 всегда наивысшая чистота категорий
 пребывает в полном неведении
 окружающего.
 и это, признаться, мне страшно нравится.
 23 апреля 1931 года.

* * *

Я не могу читать некоторые книги
 в них мысль заменяет слово
 но мысли жалкий фитилёк
 надежда мученика злого
 мне непонятно восхищенье
 перед науки торжеством
 <март 1931>

ОЛЕЙНИКОВУ

Кондуктор чисел, дружбы злой насмешник
 О чём задумался? Иль вновь порочишь мир?
 Гомер тебе пошляк, и Гете глупый грешник,
 Тобой осмеян Дант, Лишь Бунин твой Кумир.

САБЛЯ

§ 1.

Жизнь делится на рабочее и нерабочее время. Нерабочее время создаёт схемы — трубы. Рабочее время наполняет эти трубы.

Работа в виде ветра
влетает в полую трубу.
Труба поёт ленивым голосом.
Мы слушаем вой труб.
И наше тело вдруг легчает
в красивый ветер переходит;
мы вдруг становимся двойными:
направо ручка —
налево ручка,
направо ножка —
налево ножка,
бока и уши и глаза и плечи
нас граничат с остальными.
Точно рифмы наши грани
остриём блестят стальным.

§ 2.

Нерабочее время — пустая труба. В нерабочее время мы лежим на диване, много курим и пьём, ходим в гости, много говорим, оправдываясь друг перед другом. Мы оправдываем наши поступки, отделяем от всего остального и говорим, что в праве существовать самостоятельно. Тут нам начинает казаться, что мы обладаем всем, что есть вне нас. И всё существующее вне нас и разграниченное с нами и всем остальным, отличным от нас и его (того, о чём мы в данный момент говорим) пространством (ну хотя бы наполненным воздухом) мы называем предметом. Предмет нами выделяется в самостоятельный мир и начинает обладать всем лежащим вне его, как и мы обладаем тем-же.

Самостоятельно существующие предметы уже не связаны законами логических рядов и скачат в пространстве, куда хотят, как и мы. Следуя за предметами, скачат и слова существительного вида. Существительные слова рождают глаголы и даруют глаголам свободный выбор. Предметы, следуя за существительными словами, совершают различные действия, вольные, как новый глагол. Возникают новые качества, а за ними и свободные прилагательные. Так вырастает новое поколение частей речи. Речь, свободная от логических русел, бежит по новым путям, разграниченная от других речей. Грани речи блестят немного ярче, чтобы видно было, где конец и где начало, а то мы совсем бы потерялись. Эти грани, как ветерки, летят в пустую строку-трубу. Труба начинает звучать и мы слышим рифму.

§ 3.

Ура! стихи обогнали нас!
Мы не вольны как стихи.
Слышен в трубах ветра глас,
мы-же слабы и тихи.
Где граница наших тел,
наши светлые бока?
Мы неясны точно тюль,
мы беспомощны пока.
Слова несутся и речи,
предметы скачат следом,
и мы дерёмся в сече —
Ура! кричим победам.

Таким образом, мы увлекаемся в рабочее состояние. Тут уж некогда становится думать о еде и гостях. Разговоры перестают оправдывать наши поступки. В драке не оправдываются и не извиняются. Теперь каждый отвечает за самого себя. Он один своей собственной волей приводит себя в движение и проходит сквозь других. Всё существующее вне нас перестало быть в нас самих. Мы уже не подобны окружающему нас миру. Мир летит к нам в рот в виде отдельных кусочков: камня, смолы, стекла, железа, дерева и т.д. Подходя к столу, мы говорим: Это стол, а не я, а потому вот тебе! — и трах по столу кулаком, а стол пополам, а мы по половинам, а половины в порошок, а мы по порошку, а порошок в нам в рот, а мы говорим: это пыль, а не я, — и трах по пыли. А пыль уже наших ударов не боится.

§ 4.

Тут мы стоим и говорим: Вот я вытянул одну руку вперёд прямо перед собой, а другую руку назад. И вот я впереди кончаюсь там, где кончается моя рука, а сзади кончаюсь тоже там, где кончается моя другая рука. Сверху я кончаюсь затылком, снизу пятками, сбоку плечами. Вот я и весь. А что вне меня, то уж не я.

Теперь, когда мы стали совсем обособленными, почистим наши грани, чтобы лучше видать было, где начинаемся уже не мы. Почистим нижний пункт — сапоги, верхний пункт — затылок — обозначим шапочкой; на руки наденем блестящие манжеты, а на плечи эполеты. Вот теперь уже сразу видать, где кончились мы и началось всё остальное.

§ 5.

Вот три пары наших граней:

1. рука — рука.
2. плечо — плечо.
3. затылок — пятки.

§ 6.

Вопрос: Началась ли наша работа? А если началась, то в чём она состоит?

Ответ: Работа наша сейчас начнётся, а состоит она в регистрации мира, потому что мы теперь уже не мир.

В.: Если мы теперь не мир, то что-же мы?

О.: Нет, мы мир. Т. е. я не совсем правильно выразился. Не то чтобы мы же не мир, но мы сами по себе, а он сам по себе. Сейчас поясню: Существуют числа: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 и т. д. Все эти числа составляют числовой, счётный ряд. Всякое число найдёт себе в нём место. Но 1 — это особенное число. Она может стоять в стороне, как показатель отсутствия счёта. 2 уже первое множество, и за 2 все остальные числа. Некоторые дикари умеют считать только так: раз и много. Так вот и мы в мире вроде единицы в счётном ряду.

В.: Хорошо, а как-же мы будем регистрировать мир?

О.: Так-же, как единица регистрирует остальные числа, т.е. укладываясь в них и наблюдая, что из этого получается.

В.: Разве так единица регистрирует другие числа?

О.: Допустим, что так. Это неважно.

В.: Странно. А как-же мы будем укладываться в другие предметы, расположенные в мире? Смотреть, насколько шкал длиннее, шире и выше, чем мы? Так что ли?

О.: Единица изображается нами значком в виде палочки. Значёк единицы есть только наиболее удобная форма для изображения единицы, как и всякий значёк числа. Так и мы есть только наиболее удобная форма нас самих.

Единица, регистрируя два, не укладывается своим значком в значёк два. Единица регистрирует числа своим качеством. Так должны поступать и мы.

В.: Но что такое наше качество?

О.: Гибель уха —
глухота,
гибель носа —
носота,

гибель нѣба —
 немота,
 гибель слѣпа —
 слепота.

Абстрактное качество единицы мы тоже знаем. Но понятие единицы существует в нас, как понятие чего-либо. Скажем, аршина. Единица регистрирует два — есть: один аршин укладывается в двух аршинах, одна спичка укладывается в двух спичках и т.п. Таких единиц существует уже много. Так-же и человек не один, а много. И качеств у нас столько-же, сколько существует людей. И у каждого из нас своё особое качество.

В.: Какое качество у меня?

О.: Вот. Работа начинается с отыскания своего качества. Так как этим качеством нам придется потом орудовать, то назовѐм его оружие.

В.: Но как найти мне своё оружие?

§ 7.

Если нет больше способов
 побеждать нашествие смыслов,
 надо выходить из войны гордо
 и делать своё мирное дело.
 Мирное дело постройка дома
 из брёвен при помощи топора.
 Я вышел в мир глухой от грома.
 Домов раскинулась гора.
 Но сабля войны остаток
 моя единственная плоть
 со свистом рубит с крышь касаток
 бревна не в силах расколоть,
 Менять-ли дело иль оружие?
 рубить врага иль строить дом?
 Иль с девы сдёрнуть с дуба кружево
 и саблю в грудь вонзить потом.
 Я плотник саблей вооружѣнный,
 встречаю дом как врага.
 Дом саблей в центр поражѣнный
 стоит к ногам склонив рога.
 Вот моя сабля, мера моя
 вера и пера, мегера моя!
 Добавление.

§ 8.

Козьма Прутков регистрировал мир Пробирной Полаткой, и потому он был вооружѣн саблей.¹

Сабли были у: Гёте, Блейка, Ломоносова, Гоголя, Пруткова и Хлебникова. Получив саблю, можно приступать к делу и регистрировать мир.

§ 9.

Регистрация мира.
 (Сабля — мера)²
 всё.

19—20 ноября 1929 года

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сон Козьмы Пруткова: Голый генерал. Хорошо, что генерал был в эполетах, но жаль, что он не передал Пруткову сабли.

² «Время — мера — мира». В. Хлебников.

О ПУШКИНЕ

Трудно сказать что-нибудь о Пушкине тому, кто ничего о нём не знает. Пушкин великий поэт. Наполеон менее велик, чем Пушкин. И Бисмарк по сравнению с Пушкиным ничто. И Александры I и II, и III просто пузыри по сравнению с Пушкиным. Да и все люди по сравнению с Пушкиным пузыри, только по сравнению с Гоголем Пушкин сам пузырь.

А потому, вместо того, чтобы писать о Пушкине, я лучше напишу вам о Гоголе.

Хотя Гоголь так велик, что о нём и написать-то ничего нельзя, поэтому я буду всё-таки писать о Пушкине.

Но после Гоголя писать о Пушкине как-то обидно. А о Гоголе писать нельзя. Поэтому я уж лучше ни о ком ничего не напишу.

Хармс
15 декабря 1936 года

ИЗ ТРАКТАТА <О СУЩЕСТВОВАНИИ, О ВРЕМЕНИ, О ПРОСТРАНСТВЕ>

О существовании

1. Мир, которого нет, не может быть назван существующим, потому что его нет.
2. Мир, состоящий из чего-то единого, однородного и непрерывного, не может быть назван существующим, потому что в таком мире нет частей, а раз нет частей, то нет и целого.
3. Существующий мир должен быть неоднородным и иметь части.
4. Всякие две части различны, потому что всегда одна часть будет эта, а другая та.
5. Если существует только это, то не может существовать то, потому что, как мы сказали, существует только это. Но такое это существовать не может, потому что, если это существует, то оно должно быть неоднородным и иметь части. А если оно имеет части, то значит, состоит из этого и того.
6. Если существует это и то, то значит существует не то и не это, потому что, если бы не то и не это не существовало, то это и то было бы едино, однородно и непрерывно, а следовательно не существовало бы тоже.
7. Назовем первую часть это, вторую часть — то, а переход от одной части к другой назовем не то и не это.
8. Назовем не то и не это «препятствием» или «чертой раздела».
9. Итак, основу существования составляют три элемента: это, препятствие (или «черта раздела») и то.
10. Изобразим несуществование нулем или единицей. Тогда существование мы должны будем <и>изобразить цифрой три.
11. Итак: Деля единую пустоту на две части, мы получаем троицу существования.

АЛЕКСАНДР
ИВАНОВИЧ
ВВЕДЕНСКИЙ 1904 — 1941



ГОСТЬ НА КОНЕ

Конь степной
бежит устало,
пена каплет с конских губ.
Гость ночной
тебя не стало,
вдруг исчез ты на бегу.
Вечер был.
Не помню твердо,
было все черно и гордо.
Я забыл
существованье
слов, зверей, воды и звезд.
Вечер был на расстоянии
от меня на много верст.
Я услышал конский топот
и не понял этот шепот,
я решил, что это опыт
превращения предмета
из железа в слово, в ропот,
в сон, в несчастье, в каплю света

Дверь открылась,
входит гость.
Боль мою пронзила
кость.
Человек из человека
наклоняется ко мне,
на меня глядит как эхо,
он с медалью на спине.
Он обратной рукою
показал мне — над рекою
рыба бегала во мгле,
отражаясь как в стекле.
Я услышал, дверь и шкаф
сказали ясно:
конский храп.
Я сидел и я пошел
как растение на стол,
как понятие неживое,
как пушинка
или жук,
на собранье мировое

насекомых и наук,
гор и леса,
скал в беса,
птиц и ночи,
слов и дня.
Гость я рад,
я счастлив очень,
я увидел край коня.
Конь был гладок,
без загадок,
прост и ясен как ручей.
Конь бил гривой
торопливой,
говорил —
я съел бы щей.
Я собранья председатель,
я на сборище пришел.
— Научи меня Создатель.
Бог ответил: хорошо,
Повернулся
боком конь,
и я взглянул
в его ладонь.
Он был нестрашный.
Я решил,
я согрешил,
значит, Бог меня лишил
воли, тела и ума.
Ко мне вернулся день вчерашний.
В кипятке
была зима,
в ручейке
была тюрьма,
был в цветке
болезней сбор,
был в жуке
ненужный спор.
Ни в чем я не увидел смысла.
Бог Ты может быть отсутствуешь?
Несчастье.
Нет я все увидел сразу,
поднял дня немую вазу,
я сказал смешную фразу —
чудо любит пятки греть.
Свет возник,
слова возникли,
мир поник,
орлы притихли.
Человек стал бес
и покуда
будто чудо
через час исчез.

Я забыл существованье,
я созерцал
вновь
расстоянье.
<1931—1934>

ЭЛЕГИЯ

Так сочинилась мной элегия
о том, как ехал на телеге я.

Осматривая гор вершины,
их бесконечные аршины,
вином налитые кувшины,
весь мир, как снег, прекрасный,
я видел горные потоки,
я видел бури взор жестокий,
и ветер мирный и высокий,
и смерти час напрасный.

Вот воин, плавая навагой,
наполнен важною отвагой,
с морской волнуемой влагой
вступает в бой неравный.
Вот конь в могучие ладони
кладет огонь лихой погони,
и пляшут сумрачные кони
в руке травы державной.

Где лес глядит в полях просторы,
в ночей неслышные уборы,
а мы глядим в окно без шторы
на свет звезды бездушной,
в пустом сомненье сердце прячем,
а в ночь не спим томимся плачем,
мы ничего почти не значим,
мы жизни ждем послушной.

Нам восхищенье неизвестно,
нам туго, пасмурно и тесно,
мы друга предаем бесчестно,
и Бог нам не владыка.
Цветок несчастья мы взрастили,
мы нас самим себе простили,
нам, тем кто как зола остыли,
милей орла гвоздика.

Я с завистью гляжу на зверя,
ни мыслям, ни делам не веря,
умов произошла потеря,
бороться нет причины.
Мы все воспримем как паденье,
и день и тень и сновиденье,
и даже музыки гуденье
не избежит пучины.

В морском прибое беспокойном,
в песке пустынном и нестройном
и в женском теле непристойном
отрады не нашли мы.
Беспечную забыли трезвость,
воспели смерть, воспели мерзость,
вспоминанье мним как дерзость,
за то мы и палимы.

Летят божественные птицы,
их развеваются косицы,
халаты их блестят как спицы,
в полете нет пощады.
Они отсчитывают время,
они испытывают бремя,
пускай бренчит пустое стремя —
сходить с ума не надо.

Пусть мчится в путь ручей хрустальный,
пусть рысью конь спешит зеркальный,
вдыхая воздух музыкальный —
вдыхаешь ты и тленье.
Возница хилый и сварливый,
в последний час зари сонливой,
гони, гони возок ленивый —
лети без промедленья.

Не плещут лебеди крылами
над пиршественными столами,
совместно с медными орлами
в рог не трубят победный.
Исчезнувшее вдохновенье
теперь приходит на мгновенье,
на смерть, на смерть держи равненье
певец и всадник бедный.

<1940>

ПРИГЛАШЕНИЕ МЕНЯ ПОДУМАТЬ

Будем думать в ясный день,
сев на камень и на пень.
Нас кругом росли цветы,
звезды, люди и дома.
С гор высоких и крутых
быстро падала вода.
Мы сидели в этот миг,
мы смотрели все на них.
Нас кругом сияет день,
под нами камень, под нами пень.
Нас кругом трепещут птицы
и ходят синие девицы.
Но где же, где же нас кругом
теперь отсутствующий гром.
Мы созерцаем часть реки,
мы скажем камню вопреки:
где ты ночь отсутствуешь
в этот день, в этот час?
искусство что ты чувствуешь,
находясь без нас?
государство где ты пребываешь?
Лисицы и жуки в лесу,
понятия на небе высоком, —
подойди Бог и спроси лису:
что лиса от утра до вечера далеко?

от слова разумеется до слова цветок
большое ли расстояние пробежит поток?
Ответит лиса на вопросы Бога:
это все исчезающая дорога.
Ты или я или он, мы прошли волосок,
мы и не успели посмотреть минуту эту,
а смотрите Бог, рыба и небо, исчез тот кусок
навсегда, очевидно, с нашего света.
Мы сказали: да это очевидно,
часа назад нам не видно.
Мы подумали — нам
очень одиноко.
Мы немного в один миг
охватываем оком.
И только один звук
ощущает наш нищий слух.
И печальную часть наук
постигает наш дух.
Мы сказали: да это очевидно,
все это нам очень обидно.
И тут мы полетели.
И я полетел как дятел,
воображая что я лечу.
Прохожий подумал: он спятил,
он богоподобен сычу.
Прохожий ты брось неумное уныние,
гляди кругом гуляют девы синие,
как ангелы собаки бегают умно,
чего ж тебе неинтересно и темно,
Нам непонятное приятно,
необъяснимое нам друг,
мы видим лес шагающий обратно
стоит вчера сегодняшнего дня вокруг.
Звезда меняется в объеме,
стареет мир, стареет лось.
В морей соленом водоеме
нам как-то побывать пришлось,
где волны издавали скрип,
мы наблюдали гордых рыб:
рыбы плавали как масло
по поверхности воды,
мы поняли, жизнь всюду гасла
от рыб до Бога и звезды.
И ощущение покоя
всех гладило своей рукою.
Но увидев тело музыки,
вы не заплакали навзрыд.
Нам прохожий говорит:
скорбь вас не охватила?
Да музыки волшебное светило
погасшее имело жалкий вид.
Ночь царственная начиналась
мы плакали навек.

1931—1934

Я БЫ ВЫПИЛ ЕЩЕ ОДНУ РЮМКУ ВОДИЧКИ...

Колоколов.

Я бы выпил еще одну рюмку водички
за здоровье этой воздушной птички,
которая летает как фанатик,
над кустами восторга кружится как лунатик,
магнитный блеск ее очей
принимает высшую степень лучей.
Она порхает эта птичка свечка,
над каплей водки, над горой, над речкой,
приобретая часто вид псалма,
имея образ вещи сквозной,
не задевает крылышко холма,
о ней тоскует человек земной.
Она божественная богиня,
она милая бумага Бога,
ей жизни тесная пустыня
нравится весьма немного.
Ты птичка самоубийство
или ты отречение.

Кухарский.

Хотел бы я потрогать небесное тело,
которое за ночь как дева вспотело,
и эту необъяснимую фигуру ночи
мне обзреть хотелось бы очень,
эту отживающую ночь,
эту сдыхающую дочь,
материальную как небесный песок,
увядающую сейчас во вторник,
я поднял бы частицу этой ночи как лепесток,
но я чувствую то же самое.

Свидерский.

Кухарский может быть ты нанюхался эфиру?

Кухарский.

Я камень трогаю. Но твердость камня
меня уже ни в чем не убеждает.
Пусть солнце на небе сияет будто пальма,
но больше свет меня не освещает.
Всё всё имеет цвет,
всё всё длину имеет,
всё всё длину имеет,
имеет ширину, и глубину комет,
всё всё теперь темнеет
и всё остается то же самое.

Колоколов.

Что же мы тут сидим как дети,
не лучше ли нам сесть и что-нибудь спети,
допустим песню.

Кухарский.

Давайте споем поверхность песни.

Песня про тетрадь
Море ты море ты родина волн,
волны это морские дети.
Море их мать

и сестра их тетрадь
 вот уж в течение многих столетий.
 И жили они хорошо.
 И часто молились.
 Море Богу,
 и дети Богу.
 А после на небо переселились.
 Откуда брызгали дождем,
 и вырос на месте дождливом дом.
 Жил дом хорошо.
 Учил он двери и окна играть,
 в берег, в бессмертие, в сон и в тетрадь.
 Однажды.

Свидерский.

Однажды я шел по дороге отравленный ядом,
 и время со мною шагало рядом.
 Различные птенчики пели в кустах,
 трава опускалась на разных местах.
 Могучее море как бранное поле вдали возвышалось.
 Мне разумеется плохо дышалось.
 Я думал о том, почему лишь глаголы
 подвержены часу, минуте и году,
 а дом, лес и небо, как будто монголы,
 от времени вдруг получили свободу.
 Я думал и понял. Мы все это знаем,
 что действие стало бессонным китаем,
 что умерли действия, лежат мертвецами,
 и мы их теперь украшаем венками.
 Подвижность их ложь, их плотность обман,
 и их неживой поглощает туман.
 Предметы как дети, что спят в колыбели.
 Как звезды, что на небе движутся еле.
 Как сонные цветы, что беззвучно растут.
 Предметы как музыка, они стоят на месте.
 Я остановился. Я подумал тут,
 я не мог охватить умом нашествие всех новых бедствий.
 И я увидел дом ныряющий как зима,
 и я увидел ласточку обозначающую сад
 где тени деревьев как ветви шумят,
 где ветви деревьев как тени ума.
 Я услышал музыки однообразную походку,
 я пытался поймать словесную лодку.
 Я испытывал слово на огне и на стуже,
 но часы затягивались всё туже и туже,
 И царствовавший во мне яд
 властвовал как пустой сон.
 Однажды.

Перед каждым словом я ставлю вопрос: что оно значит, и над каждым словом я ставлю показатель его времени. Где дорогая душечка Маша и где ее убогие руки, глаза и прочие части? Где она ходит убитая или живая? Мне невоготу. Кому? мне. Что? невоготу. Я один как свеча. Я семь минут пятого один 8 минут пятого, как девять минут пятого свеча 10 минут пятого. Мгновенья как не бывало. Четырех часов тоже. Окна тоже. Но все то же самое.

Темнеет, светает, ни сна не видать,
 где море, где слово, где тень, где тетрадь,
 всему наступает сто пятьдесят пять.

Свидерский. Перед тобой стоит дорога. И позади тебя лежит тот же путь. Ты стал, ты остановился на быстрый миг, и ты, и мы все увидели дорогу впереди тебя. Но вот тут мы взяли все и обернулись на спину то есть назад, и мы увидели тебя дорога, мы осмотрели тебя путь, и все все как один подтвердили правильность ее. Это было ощущение — это был синий орган чувств. Теперь возьмем минуту назад, или примеряем минуту вперед, тут вертись или оглядывайся, нам не видно этих минут, одну из них прошедшую мы вспоминаем, другую будущую точку воображаем. Дерево лежит, дерево висит, дерево летает. Я не могу установить этого. Мы не можем ни зачеркнуть, ни ощупать этого. Я не доверяю памяти, не верю воображению. Время единственное что вне нас не существует. Оно поглощает все существующее вне нас. Тут наступает ночь ума. Время всходит над нами как звезда. Закинем свои мысленные головы, то есть умы. Глядите оно стало видимым. Оно всходит над нами как ноль. Оно все превращает в ноль. (Последняя надежда — Христос Воскрес.)

Христос Воскрес — последняя надежда.

* * *

Все что я здесь пытаюсь написать о времени, является, строго говоря, неверным. Причин этому две. 1) Всякий человек, который хоть сколько-нибудь не понял время, а только не понявший хотя бы немного понял его, должен перестать понимать и все существующее. 2) Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени.

Тем не менее, может быть что-нибудь можно попробовать и написать если и не о времени, не по поводу непонимания времени, то хотя бы попробовать установить те некоторые положения нашего поверхностного ощущения времени, и на основании их вам может стать ясным путь в смерть и в широкое непонимание.

Если мы почувствуем дикое непонимание, то мы будем знать, что этому непониманию никто не сможет противопоставить ничего ясного. Горе нам, задумавшимся о времени. Но потом при разрастании этого непонимания тебе и мне станет ясно что нету ни горя, ни нам, ни задумавшимся, ни времени.

1. ВРЕМЯ И СМЕРТЬ

Не один раз я чувствовал и понимал или не понимал смерть. Вот три случая твердо во мне оставшихся.

1. Я нюхал эфир в ванной комнате. Вдруг все изменилось. На том месте, где была дверь, где был выход, стала четвертая стена, и на ней висела повешенная моя мать. Я вспомнил, что мне именно так была предсказана моя смерть. Никогда никто мне моей смерти не предсказывал. Чудо возможно в момент смерти. Оно возможно потому что смерть есть остановка времени.

2. В тюрьме я видел сон. Маленький двор, площадка, взвод солдат, собираются кого-то вешать, кажется, негра. Я испытываю сильный страх, ужас и отчаяние. Я бежал. И когда я бежал по дороге, то понял, что убежать мне некуда. Потому что время бежит вместе со мной и стоит вместе с приговоренным. И если представить его пространство, то это как бы один стул, на который и он и я сядем одновременно. Я потом встану и дальше пойду, а он нет. Но мы все-таки сидели на одном стуле.

3. Опять сон. Я шел со своим отцом, и не то он мне сказал, не то сам я вдруг понял: что меня сегодня через час и через $1\frac{1}{2}$ повесят. Я понял, я почувствовал остановку. И что-то по-настоящему наконец наступившее. По-настоящему совершившееся, это смерть. Все остальное не есть совершившееся. Оно не есть даже совершающееся. Оно пупок, оно тень листа, оно скольжение по поверхности.

2. ПРОСТЫЕ ВЕЩИ

Будем думать о простых вещах. Человек говорит: завтра, сегодня, вечер, четверг, месяц, год, в течение недели. Мы считаем часы в дне. Мы указываем на их прибавление. Раньше мы видели только половину суток, теперь заметили движение внутри це-

лых суток. Но когда наступают следующие, то счет часов мы начинаем сначала. Правда, зато к числу суток прибавляем единицу. Но проходит 30 или 31 суток. И количество переходит в качество, оно перестает расти. Меняется название месяца. Правда, с годами мы поступаем как бы честно. Но сложение времени отличается от всякого другого сложения. Нельзя сравнить три прожитых месяца с тремя вновь выросшими деревьями. Деревья присутствуют и тускло сверкают листьями. О месяцах мы с уверенностью сказать того же не можем. Названия минут, секунд, часов, дней, недель и месяцев отвлекают нас даже от нашего поверхностного понимания времени. Все эти названия аналогичны либо предметам, либо понятиям и исчислениям пространства. Поэтому прожитая неделя лежит перед нами как убитый олень. Это было бы так, если бы время только помогало счету пространства, если бы это была двойная бухгалтерия. Если бы время было зеркальным изображением предметов. На самом деле предметы это слабое зеркальное изображение времени. Предметов нет. На, поди их возьми. Если с часов стереть цифры, если забыть ложные названия, то уже может быть время захочет показать нам свое тихое туловище, себя во весь рост. Пускай бегают мышь по камню. Считай только каждый ее шаг. Забудь только слово каждый, забудь только слово шаг. Тогда каждый ее шаг покажется новым движением. Потом, так как у тебя справедливо исчезло восприятие ряда движений как чего-то целого, что ты называл ошибочно шагом (ты путал движение и время с пространством, ты неверно накладывал их друг на друга), то движение у тебя начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнется мерцание. Мышь начнет мерцать. Оглянись: мир мерцает (как мышь).

3. ГЛАГОЛЫ

Глаголы в нашем понимании существуют как бы сами по себе. Это как бы сабли и винтовки сложенные в кучу. Когда идем куда-нибудь, мы берем в руки глагол идти. Глаголы у нас тройственны. Они имеют время. Они имеют прошедшее, настоящее и будущее. Они подвижны. Они текучи, они похожи на что-то подлинно существующее. Между тем нет ни одного действия которое бы имело вес, кроме убийства, самоубийства, повешения и отравления. Отмечу, что последние час или два перед смертью могут быть действительно названы часом. Это есть что-то целое, что-то оставившееся, это как бы пространство, мир, комната или сад, освободившиеся от времени. Их можно пощупать. Самоубийцы и убитые, у вас была такая секунда, а не час? Да, секунда, ну две, ну три, а не час, говорят они. Но они были плотны и неизменны? — Да, да.

Глаголы на наших глазах доживают свой век. В искусстве сюжет и действие исчезают. Те действия, которые есть в моих стихах, нелогичны и бесполезны, их нельзя уже назвать действиями. Про человека, который раньше надевал шапку и выходил на улицу, мы говорили: он вышел на улицу. Это было бессмысленно. Слово вышел, непонятное слово. А теперь: он надел шапку, и начало светать, и (синее) небо взлетело как орел.

События не совпадают с временем. Время съело события. От них не осталось косточек.

4. ПРЕДМЕТЫ

Дом у нас не имеет времени. Лес у нас не имеет времени. Может быть человек инстинктивно чувствовал непрочность, хотя бы на одно мгновение плотность вещественной оболочки предмета. Даже настоящего, того настоящего времени, о котором давно известно, что его нет, и того он не дал предмету. Выходит, что дома и неба и леса еще больше нет, чем настоящего.

Когда один человек жил в своем собственном ногте, то он огорчался и плакал и стонал. Но как-то он заметил, что нет вчера, нету завтра, а есть только сегодня. И прожив сегодняшней день он сказал: есть о чем говорить. Этого сегодняшнего дня нет у меня, нет у того, который живет в голове, который скачет, как безумный, который пьет и ест,

у того, который плавает на ящике, и у того, который спит на могиле друга. У нас одинаковые дела. Есть о чем говорить.

И он стал обозревать мирные окрестности, и в стенках сосуда времени ему показался Бог.

5. ЖИВОТНЫЕ

Восходит скверная заря. Лес просыпается. И в лесу на дереве, на ветке, подымается птица и начинает ворчать о звездах, которые она видела во сне, и стучит клювом в головы своих серебряных птенцов. И лев, и волк и хорек недовольно и сонно лижут своих серебряных детенышей. Он, лес, он напоминает нам буфет, наполненный серебряными ложками и вилками. Или, или, или смотрим, течет синяя от своей непокорности река. В реке порхают рыбы со своими детьми. Они смотрят божескими глазами на сияющую воду и ловят надменных червяков. Подстерегает ли их ночь, подстерегает ли их день. Букашка думает о счастье. Водяной жук тоскует. Звери не употребляют алкоголя. Звери скучают без наркотических средств. Они предаются животному разврату. Звери время сидит над вами. Время думает о вас, и Бог.

Звери вы колокола. Звуковое лицо лисицы смотрит на свой лес. Деревья стоят уверенно как точки, как тихий мороз. Но мы оставим в покое лес, мы ничего не поймем в лесу. Природа вянет как ночь. Давайте ложиться спать. Мы очень омрачены.

6. ТОЧКИ И СЕДЬМОЙ ЧАС

Когда мы ложимся спать, мы думаем, мы говорим, мы пишем: день прошел. И на завтра мы не ищем прошедшего дня. Но пока мы не легли, мы относимся к дню так, как будто бы он еще не прошел, как будто бы он еще существует, как будто день это дорога по которой мы шли, дошли до конца и устали. Но при желании могли бы пойти обратно. Все наше деление времени, все наше искусство относится к времени так, как будто бы безразлично, когда это происходило, происходит или будет происходить. Я почувствовал и впервые не понял время в тюрьме. Я всегда считал, что по крайней мере дней пять вперед это то же что дней пять назад, это как комната, в которой стоишь посредине, где собака смотрит тебе в окно. Ты захотел повернуться, и увидел дверь, а нет — увидел окно. Но если в комнате четыре гладких стены, то самое большее что ты увидишь, это смерть на одной из стен. Я думал в тюрьме испытывать время. Я хотел предложить, и даже предложил соседу по камере попробовать точно повторять предыдущий день, в тюрьме все способствовало этому, там не было событий. Но там было время. Наказание я получил тоже временем. В мире летают точки, это точки времени. Они садятся на листья, они опускаются на лбы, они радуют жуков. Умирающий в восемьдесят лет, и умирающий в 10 лет, каждый имеет только секунду смерти. Ничего другого они не имеют. Бабочки однодневки перед нами столетние псы. Разница только в том, что у восьмидесятилетнего нет будущего, а у 10-летнего есть. Но и это неверно, потому что будущее дробится. Потому что прежде чем прибавится новая секунда, исчезнет старая, это можно было бы изобразить так:

∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅
∅ ∅ ∅ ∅ ∅

Только нули должны быть не зачеркнуты, а стерты. А такое секундное мгновенное будущее есть у обоих, или у обоих его нет, не может и не могло быть, раз они умирают. Наш календарь устроен так, что мы не ощущаем новизны каждой секунды. А в тюрьме эта новизна каждой секунды, и в то же время ничтожность этой новизны, стала мне ясной. Я не могу понять сейчас, если бы меня освободили двумя днями раньше или позже, была ли бы какая-нибудь разница. Становится непонятным, что значит раньше и позже, становится непонятным все. А между тем петухи кричат каждую ночь. Но воспоминания вещь ненадежная, свидетели путаются и ошибаются. В одну ночь не бывает два раза 3 часа, убитый лежащий сейчас — был ли убит минуту тому назад и будет ли убитым послезавтра. Воображение непрочно. Каж-

дый час хотя бы, если не минута, должен получить свое число, с каждым следующим прибавляющееся или остающееся все тем же. Скажем, что у нас седьмой час и пусть он тянется. Надо для начала отменить хотя бы дни, недели и месяцы. Тогда петухи будут кричать в разное время, а равенство промежутков не существует, потому что существующее не сравнить с уже несуществующим, а может быть и несуществовавшим. Почему мы знаем? Мы не видим точек времени, на все опускается седьмой час.

7. ПЕЧАЛЬНЫЕ ОСТАТКИ СОБЫТИЙ

Все разлагается на последние смертные части. Время поедает мир. Я не по...

<1932—1934>

НЕКОТОРОЕ КОЛИЧЕСТВО РАЗГОВОРОВ (или начисто переделанный темник)

2. Разговор об отсутствии поэзии

Двенадцать человек сидело в комнате. Двадцать человек сидело в комнате. Сорок человек сидело в комнате. Шел в зале концерт. Певец пел:

Неужели о поэты
Вами песни все пропеты.
И в гробах лежат певцы
Как спокойные скупцы.

Певец сделал паузу. Появился диван. Певец продолжал.

Дерево стоит без звука,
Без почета ночь течет.
Солнце тихо как наука
Рощи скучные печет.

Певец сделал паузу. Диван исчез. Певец продолжал.

Тучи в небе ходят пышно.
Кони бегают умно.
А стихов нигде не слышно,
Все бесшумно все темно.

Певец сделал паузу. Появился диван. Певец продолжал.

Верно умерли поэты,
Музыканты и певцы,
И тела их верно где-то
Спят спокойно как скупцы.

Певец сделал паузу. Диван исчез. Певец продолжал.

О взглянете на природу

Тут все подошли к окнам и стали смотреть на ничтожный вид.

На беззвучные леса.

Все взглянули на леса, которые не издавали ни одного звука.

Опостылили народу
Ныне птичьи голоса.

Везде и всюду стоит народ и плюется, услышав птичье пение.

Певец сделал паузу. Появился диван. Певец продолжал.

Осень. Лист лежит пунцов.
Меркнет кладбище певцов.
Тишина. Ночная мгла
На холмы уже легла.

Певец сделал паузу. Диван исчез. Певец продолжал.

Встали спящие поэты
И сказали, да ты прав.
Мы в гробах лежим отпеты,
Под покровом желтых трав.

Певец сделал паузу. Появился диван. Певец продолжал.

Музыка в земле играет,
Червяки стихи поют.
Реки рифмы повторяют,
Звери звуки песен пьют.

Певец сделал паузу. Диван исчез. Певец умер. Что он этим доказал.

<1936—1937>

НИКОЛАЙ
МАКАРОВИЧ
ОЛЕЙНИКОВ 1898 — 1937



К. И. ЧУКОВСКОМУ ОТ АВТОРА

I

Муха жила в лесу,
Муха пила росу,
Нюхала муха цветы
(Нюхивал их и ты!).
Пользуясь общей любовью,
Муха питалась кровью.
Вдруг раздаётся крик:
Муху поймал старик.
Был тот старик паук —
Страстно любил он мух.

II

...Жизнь коротка, коротка,
Но перед смертью она сладка...

Видела муха лес,
Полный красот и чудес:
Жук пролетел на закат,
Жабы в траве гремят,
Сыплется травка сухая.

.....

Милую жизнь вспоминая,
Гибла та муха, рыдая...

III

...И умирая.

IV

Доедает муху паук.
У него 18 рук.
У нее ни одной руки,
У нее ни одной ноги.
Ноги сожрал паук,
Руки сожрал паук.
Остается от мухи пух.
Испускает тут муха дух.

V

Жизнь коротка, коротка,
Но перед смертью она сладка.
Автор!
<1929>

* * *

Залетела в наши тихие леса
Полосатая, усатая оса.
Укусила бегемотицу в живот.
Бегемотица в инфаркте — вот умрет.

А оса уже в редакции кружится,
Маршаку всадила жало в ягодицу.
И Олейников от ужаса орет,
Убежать на Невский Шварцу не дает.

Искусала бы оса всех не жалея,
Если б не было здесь автора Корнея.

Он ногами застучал,
На осу он накричал:
«Улетай-ка вон отсюда ты, оса,
Убирайся в свои дикие леса!»

.....

А бегемотица лижет живот.
Он скоро, он скоро, он скоро пройдет.
1929

ПЕРЕМЕНА ФАМИЛИИ

Пойду я в контору «Известий»,
Внесу восемнадцать рублей
И там навсегда распрощаюсь
С фамилией прежней моей.

Козловым я был Александром,
А больше им быть не хочу!
Зовите Орловым Никандром,
За это я деньги плачу.

Быть может, с фамилией новой
Судьба моя станет иной
И жизнь потечет по-иному,
Когда я вернуся домой.

Собака при виде меня не залает,
А только замашет хвостом,
И в жакте меня обласкает
Сердитый подлец управдом...

.....

Свершилось! Уже не Козлов я!
Меня называть Александром нельзя.
Меня поздравляют, желают здоровья
Родные мои и друзья.

Но что это значит? Откуда
На мне этот синий пиджак?
Зачем на подносе чужая посуда?
В бутылке зачем вместо водки коньяк?

Я в зеркало глянул стенное,
И в нем отразилось чужое лицо.
Я видел лицо негодяя,
Волос напомаженный ряд,
Печальные тусклые очи,
Холодный уверенный взгляд.

Тогда я ощупал себя, свои руки,
Я зубы свои сосчитал,
Потрогал суконные брюки —
И сам я себя не узнал.

Я крикнуть хотел — и не крикнул.
Заплакать хотел — и не смог.
Привыкну, — сказал я, — привыкну.
Однако привыкнуть не мог.

Меня окружали привычные вещи,
И все их значения были зловещи.
Тоска мое сердце сжимала,
И мне же моя же нога угрожала.

Я шутки шутил! Оказалось,
Нельзя было этим шутить.
Сознание мое разрывалось,
И мне не хотелось жить.

Я черного яду купил в магазине,
В карман положил пузырек.
Я вышел оттуда шатаюсь,
Ко лбу прижимая платок.

С последним коротким сигналом
Пробьет мой двенадцатый час.
Орлова не стало. Козлова не стало.
Друзья, помолитесь за нас!
1934

* * *

Неуловимы, глухи, неприметны
Слова, плывущие во мне, —
Проходят стороной — печальны, бледные, —
Не наяву, а будто бы во сне.
Простой предмет — перо, чернильница, —
Сверкая, свет прольют иной.
И день шипит, как мыло в мыльнице,
Пленяя тусклой суетой.
Чужой рукой моя рука водила:
Я слышал то, о чем писать хотел,
Что издавало звук шипенья мыла, —
Цветок засохший чистотел.

1937

КОНСТАНТИН
КОНСТАНТИНОВИЧ
ВАГИНОВ 1899 — 1934



Вихрь, бей по Лире,
Лиры, волком вой,
Хаос все шире, шире...
Господи! Упокой.

1919—1923

Перевернул глаза и осмотрелся:
Внутри меня такой же черный снег,
Сутулая спина бескрылой птицей бьется,
В груди моей дрожит и липнет свет.

И, освещенный весь, иду я в дом знакомый
И, грудью плоскою облокотясь о стол,
Я ритмы меряю, выслушиваю звоны,
И муза голая мне руку подает.

1919—1923

Я променял весь дивный гул природы
На звук трехмерный, бережный, простой.
Но помнит он далекие народы
И треск травы, и волн далекий бой.

Люблю слова — предчувствую паденье,
Забвенье смысла их среди торжищ
городских.
Так звуки У и А приемлют шум трамвая
И завыванье проволок тугих.

И ты потомок мой, под стук сухой вокзала,
Под веткой рельс, ты вспомнишь обо мне.
В последний раз звук А напомнит шум
дубравы,
В последний раз звук Е напомнит треск
травы.

Июль 1922

Мы рождены для пышности, для славы.
Для нас судьба угасших родников.
О, соловей, сверли о жизни снежной
И шелк пролей и вспыхивай во мгле.
Мы соловьями стали поневоле.
Когда нет жизни, петь нам суждено
О городах погибших, о надежде
И о любви, кипящей, как вино.

4 ноября 1923

Слова на полочках стоят —
Одно одето, точно граф,
Другое — как лакей Евграф,
А третье — верный архаизм —
Скользит, как будто бы трюкизм,
Танцует в такт и вниз глядит.
Там в городе бежит река,
Целуются два голубка,
Милиционер, зевнув, идет
И смотрит, как вода плывет.
Его подруга как луна —
Ее изогнута спина.
Интеллигентен, тих и чист,
Смотрю, как дремлет букинист.
В подвале сыро и темно,
Семь полок, лестница, окно.
Но что мне делать в вышине,
Когда не холодно здесь мне?
Здесь запах книг,
Здесь стук жуков,
Как будто тиканье часов.
Здесь время снизу жрет слова,
А наверху идет борьба.

1927

* * *

Слова из пепла слепок,
Стою я у пруда,
Ко мне идет нагая
Вся молодость моя.

Фальшивенький веночек
Надвинула на лоб.
Невинненький дружочек
Передо мной встает.
Он боязлив и страшен,
Мертва его душа,
Невинными словами
Она извлечена.
Он молчит, умоляет,
Чтоб душу я вернул —
Я молод был, спокоен,
Души я не вернул.
Любил я слово к слову
Нежданно приставлять,
Гадать, что это значит,
И снова расставлять.
Я очень удивился:
— Но почему, мой друг.
Я просто так играю,
К чему такой испуг?

Теперь опять явился
Перед моим окном:
Нашел я место в мире,
Живу я без души,
Пришел тебя проведать
Не изменился-ль ты?

1928

ПРИЛОЖЕНИЯ

Штайн К.Э., Петренко Д.И.
АВАНГАРД В СВЕТЕ АНАЛИТИЗМА ПОЭЗИИ

Метапоэтика авангардистов — многоплановое явление. Она представлена в манифестах, статьях, декларациях футуристов (эксплицированные метапоэтические тексты), в метавысказываниях, выделяемых в структуре некоторых поэтических произведений. Метапоэтическую позицию художника можно обнаружить в формальном построении текста, когда художник определенными способами фиксирует художественные доминанты произведения, то есть говорит о способе написания формой. Это те случаи, о которых В. Хлебников, поэтизируя творчество Д. Бурлюка, писал: «То была ставка приемов и способов письма // И трудолюбия уроки» («Бурлюк», 1921).

Поэты и теоретики авангарда большое значение придают углубленной разработке тех средств, «без которых данное искусство не знали, представить себе не можем и признаем за его вечный язык, в литературе — слово, в музыке — звук, в скульптуре — объем, в архитектуре — линия, в живописи — краска» (14, с. 14).

«Новые» формы призваны были создаваться на основе средств, которые диктует материал искусства, и для этого следовало «отскоблить» язык от толстого слоя слишком «материальной материи», обнаружить «чистый язык» искусства (там же). Апология художественного материала открывала возможности для художественного эксперимента.

Метапоэтика авангарда — это качественно новое явление в данной парадигме (см.: Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 т. — Ставрополь, т. 1, 2002; т. 2, 2005). Авангардисты, отталкиваясь от академического творчества русских поэтов, в том числе и символистов, пытались создать инверсионную поэтику, направленную на раскрепощение языка, слова, обращенную к первоисточкам бытия и творчества с целью революционного перевоплощения всех форм — вплоть до самого материала — языка. Тип поведения художника, жанров метапоэтики, творчества — революционный. Под революционным мы понимаем такой тип мышления, поведения, который приводит к коренным изменениям в определенной области знания, технике, искусства и т.п., в корне преобразует их. Он основан на внезапном скачке, прерывающем постепенное развитие, например, искусства, приводящем к качественным изменениям. В соответствии с этим в науке и искусстве выделяются два типа парадигм — эволюционные и революционные.

Октябрьская революция была направлена на разрушение старого строя «до основания», затем уже на расчищенном голом месте, вне опоры на традицию российского общества предполагалось построение нового общества — коммунистического. Так же действовали художники-авангардисты, о чем свидетельствует концептуальное произведение К.С. Малевича «Черный квадрат», символизирующий собой голую почву, ничто, нуль формы и репрезентирующий это. И манифесты, декларации, приказы — жанры метапоэтики, соответствующие революционному мышлению, — призваны были побудить художников к созданию нового искусства — революционного.

«Технический манифест футуристской литературы» Ф.Т. Маринетти (1912) является некоторой точкой отсчета в осмыслении языкового творчества авангарда. Классическое наследие осознается Ф.Т. Маринетти как единый текст, в основе которого лежат типологические средства языка, и главным элементом, подвергающимся отрицательному означиванию, становится синтаксис, основу которого составляет «латинская клетка», «латинское старье» — синтаксис, «отказанный нам еще Гомером» (33, с. 163—164). Горизонтальная модель текста сменяется вертикальной — «выпущенные на волю слова через

воображение писателя, который видит жизнь сверху, как с летящего самолета, охватывает жизнь цепким взглядом ассоциаций, и свободные слова собирают их в стройные ряды лаконичных образов» (там же, с. 167). Маринетти намечает точную алгоритмическую последовательность разрушения «гомеровского синтаксиса», то есть текста в широком смысле, и языка, который именуется как классический. Это отсутствие грамматических связей между словами, отмена «признаковых слов» — прилагательных и наречий, служебных слов, пунктуации. На смену этому приходит новый порядок, рождающийся из хаоса, сеть ассоциаций, которые сплетаются беспорядочно и вразнобой. Внешне диалог с классическим текстом и языком завершается полной отменой последнего — децентрацией языка, превращением в «неживую материю», которую призвано оживить новое творчество. Но это только внешние послышки. Художники-авангардисты, которые оставили нам наследие, ставшее уже «классическим авангардом», во многом действовали как ученые-аналитики, добираясь до внутренней структуры языка и внутренней структуры текста. Фактически они делали то же самое, что лингвисты-структуралисты, рассматривали язык как внутренне саму по себе упорядоченную гармонизированную сущность, обращались к внутренней структуре текста как к основе его упорядоченности и гармонии. Философы, лингвисты-структуралисты и художники-аналитики делали практически одно и то же дело — они абстрагировались от речи и сосредоточивались на языке как классификационной сущности. Им было важно зафиксировать возможности неявного, того, что упрятано внутрь.

Язык для художника — всегда объект рефлексии, так как это его материал; дело в том, преобладают в тексте синтетические или аналитические тенденции. В классическом типе текста преобладают синтетические тенденции (склад), авангардистские манеры появляются там, где анализ начинает преобладать над синтезом, то есть то, что было элементами кристаллической формы, становится в ряд самостоятельных сущностей, превращаясь в ансамбль с преобладанием неструктурного в структуре.

Авангардистов интересовала не столько синтагматика, сколько парадигматика, то есть выявление возможностей упорядочивания языка, основанного не на пересказе (ср. с фигуративной живописью), а на обнаружении внутренних структур во всех искусствах и оперировании ими как обобщенными и обобщающими геометризованными сущностями (борьба с нарративом, которая ведется и сейчас, в ситуации постмодерна). Явной в структуральном отношении была фонетическая система как языка, так и текста. Так как элементы фонетико-фонологической системы легко исчисляемы, они более просто подвергаются классификации и моделированию. Кроме того, фонетическая система самая «беспредметная» система языка. Образцы ее моделирования позволяют распространить некоторые тенденции на моделирование всех уровней языка и текста.

Не случайно один из выдающихся структуралистов К. Леви-Строс в работе «Структурная антропология» (1958) определил высокую значимость филологии для всего гуманитарного знания. Он показал, что лингвисты и социологи шли независимо друг от друга присущими им путями. «Они, — пишет К. Леви-Строс, — разумеется, время от времени приостанавливаются, чтобы сообщить друг другу о некоторых достигнутых ими результатах. Тем не менее эти результаты являются следствием различного подхода, причем не делается никаких усилий для того, чтобы дать возможность представителям одной специальности воспользоваться техническими и методологическими достижениями другой. Подобная позиция могла быть объяснима в то время, когда лингвистические исследования опирались на исторический анализ. Этнологические изыскания, проводившиеся в этот период, отличались от лингвистических скорее по своей глубине, чем по самому их характеру. Лингвисты владели более точным методом, результаты их исследований были лучше обоснованы <...> Тем не менее, при всем этом, антропология и социология ждали от лингвистов только фактических сведений; ничто не предвещало откровения.

Возникновение фонологии внесло переворот в это положение. Она не только обновила перспективы лингвистики: столь всеобъемлющее преобразование не могло ограничиться одной отдельной дисциплиной. Фонология по отношению к социальным наукам играет ту же обновляющую роль, какую сыграла, например, ядерная физика по отношению ко всем точным наукам. В чем же состоит этот переворот, если попытаться выяснить его наиболее общие следствия? На этот вопрос дает нам ответ один

из крупнейших представителей фонологии Н. Трубецкой. В программной статье «La phonologie actuelle» (1933) он сводит в конечном счете фонологический метод к четырем основным положениям: прежде всего фонология переходит от изучения *сознательных* лингвистических явлений к исследованию их *бессознательного* базиса; она отказывается рассматривать *члены* отношения как независимые сущности, беря, напротив, за основу своего анализа *отношения* между ними; она вводит понятие *системы*: «Современная фонология не ограничивается провозглашением того, что фонемы всегда являются членами системы, она обнаруживает конкретные фонологические системы и выявляет их структуру»; наконец, она стремится к открытию общих законов, либо найденных индуктивным путем, «либо... выведенных логически, что придает им абсолютный характер» (28, с. 35).

Художники и ученые-аналитики делали, по сути, одно и то же дело. Среди исследователей здесь можно отметить теоретиков художественного творчества, входивших в группу ЛЕФ, потом ставших теоретиками ОПОЯза (О.И. Брик, Б.А. Кушнер, В.Б. Шкловский и т.д.).

Повторность элементов в поэтическом тексте выявляли многие поэты и ученые, но фонетический уровень организации наиболее глубоко был проанализирован Е.Д. Поливановым в статье «Общий фонетический принцип всякой поэтической техники». Е.Д. Поливанов определяет звуковой повтор в широком смысле, как общий фонетический принцип поэзии: он заключается в совпадении (или в сходстве) конечных звуков строки — в рифмовке, в повторении чередований ударных слогов с безударными, в повторении стоп, в повторении звуков в инструментовке и т.д. В «заумной» поэзии, по Поливанову, также наличествует звуковая организация — это относительно регулярно повторяющиеся геометрические фигуры, образующие «пары звуков». М.В. Панов уточняет, что Поливанов выделил повтор отношения — отношения тождества, отношения контраста (37, с. 232). Е.Д. Поливанов устанавливает, что отличительным признаком поэзии вообще можно считать «наличие той или иной фонетической организованности» (38, с. 100). Идеи, которыми руководствовался Е.Д. Поливанов в период расцвета ОПОЯза, характерны были для многих исследователей — О.И. Брика, Б.А. Кушнера, Р.О. Якобсона. О.И. Брик и Б.А. Кушнер опирались на гармонизацию согласных в текстах. О.И. Брик отмечал, что сущность повтора заключается в том, что «некоторые группы согласных повторяются один или несколько раз в той же неизменной последовательности, с различным составом сопутствующих гласных» (7, с. 26). При этом согласная или сохраняет свою фонетическую окраску, или же переходит в другой звук в пределах своей акустической группы. О.И. Брик разделяя повторы на двузвучные, трехзвучные, многозвучные. Если обратиться к идее инвариантности-вариативности, то повтор строится по принципу симметричных отношений, их и определяет О. Брик, не обращаясь к понятиям вариантности-инвариантности. «Если обозначить основные согласные алгебраическими знаками А, В, С, то получаются повторы типов: АВ, ВА, АВС, САВ, АСВ...» (там же, с. 27).

Исследователи обратили внимание не только на то, что повтор обнаруживается в последовательном развертывании текста, но и на то, что существует вертикальное порождение звуковой инструментовки, основанное на жесткой симметрии. Так, Б.А. Кушнер выявил важнейший фактор в гармонизации звукового слоя поэтического текста — «строфные сонорирующие аккорды», для которых характерно прохождение в вертикальном направлении через всю строфу и стихотворный текст в целом. Аккорды Б.А. Кушнер классифицирует по принципу симметрии-асимметрии; в последнем случае возникает наращение звука, аккорда, целой аккордной группы (25, с. 83). Кушнер считает, что в организации звуковой стороны поэтических текстов «имеет место строгий план, точная симметрия и, вероятно, такая же математическая железная закономерность, как и в сочетаниях тонирующих звуков музыки» (24, с. 49). Это утверждение, несомненно, точно определяет суть гармонизации звукового слоя и в классическом типе текста, но он выявляется только в процессе анализа внутренней структуры текста, в данном случае фонетико-фонологической. Возьмем для примера стихотворение А.С. Пушкина «Зорю бьют» и рассмотрим соотношение в нем ударных гласных (ассонанс) и аллитерации.

Зорю бьют... из рук моих	< о у у и
Ветхий Данте выпадает,	э а а
На устах начатый стих	а а и
Недочитанный затих —	и и
Дух далече улетает,	у э а
Звук привычный, звук живой,	у ы у о
Сколь ты часто раздавался	о ы а а
Там, где тихо развивался	а э и а
Я давнишнюю порой.	а и о >

1829

В тексте при рассмотрении всех элементов обнаруживается, что гласные взаимодействуют друг с другом, организуя вокальную основу: тридцать ударных гласных характеризуются строгой организацией — они образуют парные повторы по вертикали и горизонтали, причем их сцепление так прочно, что нет звука, оказавшегося вне идеи парной (в основном) повторяемости.

Ассонансы парных горизонтальных рядов: (уу — аа — аа — ии — аа — уу — аа — аа); вертикальные ряды: (ии — уу — ыы — аа — ии); все это образование пронизывается звуком (э — э — э) и окольцовывается соотношением начального и конечного (о ... о) — изящным рондо. Гармоничная сеть гласных обнаруживает симметричные отношения, характеризующиеся разнообразием и динамикой парного повтора. Парность придает звучанию замедленность, легкость и направленность, такую форму можно охарактеризовать как легатную (итал. *legato* — связно, плавно).

Мягкость и напевность звучания подчеркивается обилием сонорных в структуре аллитераций, с которыми контрастируют звуки (з — с — х), связанные с идеей звучания (зоря, звук), подчеркивающие затихание звучания стиха, звука — истаивание звучности (итал. *morendo*). Звуки (з — с) образуют симметричную конфигурацию, повторяясь на протяжении всего текста:

```

< з з
  с с
    з
  з з
  с с з
    з >

```

Обращает на себя внимание сочетание звука (х) с другими согласными:

```

< м х
  в' т х j
  с т х с т' х
  з т' х
  д х
  т' х >

```

Аллитерации выдвигают ключевое соотношение слов: **зорю** — **звук** — **стих** — **затих**, — которое ставит в соответствие звук и стих, слившиеся в одном интенциональном акте «воспоминание».

В целом соотношение звуков в стихотворении «Зорю бьют...» можно охарактеризовать как консонанс (созвучие, согласие) с элементами диссонанса (несозвучия), упрятанного внутрь. Парность, замедленность можно охарактеризовать и как явление звукоподражательного плана, имитирующего длительное звучание колокола. Следует отметить, что в стихотворении звуковой слой находится в гармонизирующих отношениях с неязыковыми слоями — ведь в нем господствует «мыслимый» звук, звуковая картина — воспоминание; через активизацию слухового модуса перед нашим мысленным «взором» возникает звон колокола, мы как бы «слышим», как бьют «зорю», это помогает воссоздать и звуковая инструментовка текста.

Для классического типа текста соотношение звуков — это изнанка структуры, которая обнаруживает свою функциональную значимость при ближайшем рассмотрении. В авангардных текстах изнаночные элементы такого типа могут занимать собственно структурную позицию. Былые «бордюры» — структуры старых систем — могут приобретать значение самостоятельных произведений. Главная их задача — выявить

выразительность звуковой материи как таковой. Вот, к примеру, стихотворение А.Е. Крученых, состоящее из одних гласных:

о е а
и е е и
а е е ъ

Этот текст построен на основе отслоения ассонансной структуры молитвы «Отче наш», по замечанию автора («Декларация слова как такового»). Е.Д. Поливанов считал, что «заумь», как принцип или как особый (самостоятельный) подвид поэтических пьес, существует и имеет все права на существование именно как наиболее чистый или наиболее поэтический вид поэзии: «В зауми (по крайней мере в «зауми» идеального типа — без значащих слов) вся творческая энергия автора и все внимание воспринимающего (чтеца или слушателя) направлены на формальную — звуковую сторону речи, то есть, как мы увидим ниже, — на игру тем или другим видом повторов, не отвлекаясь в сторону смысловых представлений» (38, с. 10).

Заумный язык — это язык звуковой (фонетический), строится на отслоениях звуковых элементов от слов и их сдвигах — соединении в новое образование: «Заумный язык — всегда сдвиговый язык! — в нем части искрошенных миров!!.. юпяпин (И. Зданевич), люхею (Крученых)...» (18, с. 35). Сдвиг фонетический, по теории А.Е. Крученых, — «слияние двух звуков (фонем), или слов как звуковых единиц в одно звуковое пятно» (там же, с. 37). Чередование же обычного и «заумного» языка — «самая неожиданная композиция и фактура (наслоение и раздробление звуков) — оркестровая поэзия, все сочетающая. Замауль!..» (там же, с. 34). Вот одно из стихотворений А.Е. Крученых:

Злюстра, зияет над графом заиндевелым
Мороз его задымил,
ВЗ — З — ЗНУЗДАЛ!!
Кровь стала белой
А в спине замерзает застарелый парафин
Отравный по жилам растекся слизняк...
За зазорным наследством
Сквозь заборы и щели
В дверь надвигались з — з — зудящих РОД — ствен-
НИКОВ
Зве — ра — а — ва
А!
СА — СА — СА — СА ...
1923

Звук (з), пронизывающий текст, способствует возникновению «звукообраза», на который делали установку футуристы. Звук имеет значение, и его доминирование образует «гамму», рельеф текста: «Определенный звукоряд поэта сдвигает его содержание в определенную сторону — поэт зависит от своего голоса и горла» (там же, с. 18). Звук (з), в данном случае виртуозно используемый поэтом, несет семантику зла, особенно ярко выраженную в «сдвиговых» словах **злюстра** и **зверева**, образованных соединением «разрубленных» слов, наложенных одно на другое: злюсь + люстра; зверь + орава. Этому же способствует растяжка слов: вз — з — знуздал, з — з — зудящих, зве — ра — а — ва. Онома топы, врезающиеся в слова, в сочетании с инструментальной всего текста приводят его к гармонически организованному диссонансу: повтор, гармонизация создают неблагозвучие текста, звуковой строй несет заостренную, раздражающую, беспокойную семантику.

В текстах авангарда часто наблюдается использование приемов зауми (звуковых отслоений — изнанки структуры) и собственно структурных компонентов. Например, у А.В. Туфанова:

Осенний подснежник
Сноу найле шуут шипиш сноу
Сноуишип ниип нейчар снее
Шалью белоснежную все солнце
Снова до весенних зорь закрыто.
1924

Таким образом разрешается парадокс о противостоянии классических и авангардных типов текста. В первом доминируют собственно языковые единицы, преобладают реляционные связи, второй доводит децентрированность поэтического языка до предела, и изнанка структуры, которая имеет место и в классических текстах, ставится в авангардном тексте в основную структурную позицию. Здесь мы имеем в виду очень важное свойство классического текста. Он имеет внешнюю линейную организацию, но внутренняя его структура (особенно структура поэтического текста) вертикальна, реализуется на основе повторяемости инициально заданных структурных компонентов. Гармонические вертикали, которые имеют симметричную структуру и строятся на основе «отслоения» элементов текста на всех уровнях его организации — от фонетического до синтаксического, как правило, поражают внутренним совершенством. Р.О. Якобсон в работе «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» подчеркивает, что внутренние структуры образуют узоры симметрии, удивительные по красоте (см.: 46). Как видим, вертикальное строение текста, которое и являет гармонию во всех типах произведений искусства (гармония вертикальна), в соотношении с гармоническими горизонталями, но проработанными структурно, во многом использовалось футуристами.

Итак, авангардные тексты находятся с классическим в отношении диалога и развиваются в рамках одной традиции. Не случайно современное искусство интерпретируется как направленность формы против себя самой, когда в тексте узаконивается все, что с трудом приемлется или отвергается в лингвистике. В последнее время рассмотрение авангарда и классических текстов все больше и больше дается в русле одной большой традиции. «В модернистском контексте для авангарда была важна сама «новизна», полемичность по отношению к традиции. Теперь это совершенно неактуально, — пишет В.Г. Кулаков. — Более того, привычное противостояние «авангардист» — «традиционалист» — «непонятнее иероглифов...». Актуальное же сознание — назовем его поставангардистским — исходит из того, что все есть традиция... Авангардный полюс выделяется, но уже не обладает былой агрессивностью... Делается общее дело, в котором важен только результат — художественное качество — художественный эффект» (22, с. 62—63). Об этом же в системе сменяющихся друг друга направлений и методов пишет Н.С. Автономова, выделяя два главных способа отталкивания от собственного культурного прошлого: разъятие прошлого и оперирование его элементами в новых и новых комбинациях (постмодернистский способ) и отмену прошлого, попытку создания чего-то абсолютно нового, как можно более непохожего на то, что было прежде (авангардистский способ осмысления прошлого). Таким образом, триада: академизм (классическое искусство), постмодернизм, авангардизм — это постоянно сменяющиеся друг друга формации в становлении художественного мышления. Так было и после символизма. Уже акмеисты рассматривали символизм в качестве академического искусства и, опираясь на эти же тексты, писали стихи с большим количеством реминисценций — так много в них отсылок к Пушкину, Данте и др., то есть действовали они как постмодернисты (1, с. 17).

Авангардистские манеры связаны с «отменой» прошлого, хотя наивным было бы мнение, что авангардисты не знали, не исследовали тексты поэтов прошлого. Они делали это уже потому, что новая поэтика, предполагавшая «беспроволочное воображение», то есть воображение, которое находит воплощение в отмене грамматических связей, отношений между словами в тексте, основана на хорошем знании внутренних структур классического текста, выражающих его гармонию. И если гармония создается на основе внутренних вертикальных структур текста, то почему же не поставить ее в основную структурную позицию? Так и делали футуристы. И, может быть, в этом их игра, их «тайна»: ведь «футуристические столбики» В.В. Каменского, тексты с аграмматическими связями слов А.Е. Крученых можно обнаружить во внутреннем строении стихотворений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и т.д. Создается впечатление, что некоторые футуристы (А.Е. Крученых, например) штудировали работы по теории творчества. Термины «сдвиг», «фактура», которые часто используются в метапоэтике авангарда, имеют аналогии в музыкальной теории гармонии: понятие сдвига близко понятию синкопирования, фактура в общем соответствует музыковедческому понятию.

При этом, видимо, будет важным противопоставление авангарда и постмодерна в плане их отношения к материалу — к языку и классическим типам текста. Авангардисты разбирают механизм — язык, текст, чтобы увидеть его внутренние законо-

мерности и воспользоваться ими в процессе создания своих текстов, как правило, лишенных реляционных связей. А постмодернисты оперируют готовыми художественными системами, деконструируя текст, выводя его из автоматизма логоцентричности. Аналитизм и деконструирование — это сходные, но в то же время различные по направленности действия. Аналитизм авангардистов направлен на выявление внутренних возможностей языка и текстов и выработку новых отношений между элементами (по сути, парадигматических). Деконструкция, как примета постмодерна, связана с оперированием готовыми текстами (интертекстуальность, сложная многомерная система цитирования). Эта стратегия не столь регламентирована структурой и системой языка и текста.

Манифесты, декларации, декреты, которые сменили академичные тексты символистов, свидетельствовали о революционном мышлении авангарда, который был характерен в начале XX века для жизни нашей страны в целом. Авангардизм в искусстве, революционное мышление философов-материалистов, ученых — все это явления взаимосвязанные, вписывающиеся в общую структуру идей начала этого времени.

Российская доктрина футуристов отличалась меньшим радикализмом по отношению к культуре в целом и языку классических текстов. Приведение текстов к качественно новому состоянию идет часто посредством ресурсов языка, выявленных как в недрах самого языка, так и на основе анализа предшествовавших поэтических систем. Показательна, например, реакция Б.К. Лившица на «консервативное» языковое сознание, господствовавшее в среде футуристов, стремление преодолеть его на основе рекомендаций Маринетти: «Это был вполне западный, точнее — романский подход к материалу, принимаемому как некая данность. Все эксперименты над стихом... мыслились в строго очерченных пределах уже конституированного языка... Словесная масса, рассматриваемая изнутри, из центра системы, представлялась лейбницевской монадой, замкнутым в своей завершенности планетным миром. Массу эту можно было организовать как угодно, структурно видоизменять без конца, но вырваться из ее сферы, преодолеть закон тяготения казалось абсолютно невыполнимым» (30, с. 47—48).

Преодоление центризма старой поэтической системы идет на уровне диалога манифестов и на уровне текстов. В результате поэтическая система Т. Маринетти с его жесткими предписаниями принимается, но, в свою очередь, и преодолевается двумя способами. Первый способ — аналитический подход к рассмотрению классических поэтических систем, но не со знаком минус, а со знаком плюс. Футурист обращает свое внимание не только на центр системы, но и на изнанку структуры, выделяя маргинальные элементы (типа сдвигов Пушкина «Со сна садится в ванну со льдом», «все те же львы?» и т.д.), которые ставятся в текстах футуристов в основную структурную позицию.

Следует добавить к этому, что, анализируя поэзию А.С. Пушкина, А. Крученых выделил множество такого рода элементов, определив их как «сдвиговые», заумные элементы, по типу которых он и строил свой заумный язык путем расчленения обычных слов, их слияния и т.п. (см.: 17).

Современный постмодерн, который продолжает воплощать в качестве приемов принципы, обнаруженные в процессе изучения классических типов текста, ввел понятие лингвопластики. Лингвопластика — это активное воздействие на слово с использованием его «физических свойств — расчленяемости, способности к слипанию с другими словами, растягиваемости, сжимаемости и других видов пластической деформации» (27, с. 76). Приемы деформации были выработаны в искусстве авангарда начала века, и «открытия» такого рода связаны с анализом классических типов текста. Так, А. Крученых принадлежит исследование, основанное на анализе маргинальных элементов — того, что с точки зрения психоанализа и деконструкции относится к незначительному, отсылающему к более значительному в тексте (см.: 17). Проанализировав слияние нескольких (чаще двух) лексических единиц (слов) в одно фонетическое (звуковое) слово, Крученых и назвал это сдвигом (звуковым), который может вызвать смысловой сдвиг фразы, процитировав при этом самого А.С. Пушкина:

То звуков или слов
Нежданное стечение.
К чернильнице

Крученных имелись в виду случаи типа: «А нынче все умы в тумане»; «Со сна садится в ванну со льдом» (сольдо — итальянская монета); «Слыхали львы», «Ты прозаик, я поэт» (ты про — заек, я — поэт) и т.д. (см.: 17). Таким образом, А. Крученных на основе анализа классических типов текста был установлен новый тип отношений в системе звуковых единиц, в основе которых лежит не только повтор, но и **СДВИГ**, то есть «слияние двух звуков (фонем) или двух слов как звуковых единиц в одно звуковое пятно» (18, с. 37). «Сдвиг — яд, очень опасный в неопытных руках глухачей, но его же можно использовать как хороший прием...» (там же, с. 47). Чтобы совершить сдвиг, надо совершить членение — расслоение, и потом смонтировать отслоенные элементы. Таким образом, монтаж отслоенных элементов становится (а в классических текстах внутри структуры является) способом формирования отношений в тексте, в результате чего возникают не только фонетические, но и словесно-семантические диссонансы.

Второй способ выявляется во внутреннем диалоге на уровне текстов футуристов и манифестов Маринетти. Анализ классического поэтического языка идет не по пути умерщвления его и превращения в неживую материю, как рекомендует Ф.Т. Маринетти. В диалоге с ним, а также в ходе осмысления футуристических новаций, и в особенности текстов В. Хлебникова, выявился тот счастливый путь в децентрации классических типов текста, по которому в целом пошло развитие русского футуризма. Язык приобретает состояние материи, но материи живой, так как футуристы обращаются к первородному хаосу, к «довременному слову». Застывшие языковые слои, на которые поэты «наступали как на твердую почву», оживают, переворачиваются «корнями вверх».

В начале века, с появлением авангардизма, исследователи оказались, как образно сказал П.А. Флоренский, «у водоразделов мысли», на переломе, так как формирование научной и художественной картины мира находятся в рамках одной эпистемологической реальности. Третья научная революция (конец XIX — середина XX веков) ознаменовалась становлением нового, неклассического знания, а значит сменой парадигм как в теории познания, так и в искусствоведении, и в частности, поэтике.

Появление авангарда подтолкнуло исследователей к созданию новой поэтики, которая базировалась бы не только на лингвистических штудиях в области художественного текста, но обращала исследователя к «языковому изобретению», «языковой инженерии», которая основывается на культурном преодолении языкового материала» (10, с. 15). Г.О. Винокур был одним из тех, кто понял, что всякая смена поэтических школ есть вместе с тем смена приемов поэтической организации материала, «преодоление языковой стихии» (там же, с. 15). Р.О. Якобсон замечал по этому поводу: «... для нас нецензурированный пятистопный ямб гладок и легок. Пушкин же ощущал его, то есть ощущал как затрудненную форму, как дезорганизацию формы предшествовавшей» (47, с. 273). Якобсон фактически определил децентрацию поэтической речи: «... по существу, — писал он, — всякое слово поэтического языка — в сопоставлении с языком практическим — как фонетически, так и семантически деформировано» (там же, с. 299). О деформации слова в поэтической речи писали в это время многие исследователи (В.Б. Шкловский, Б.В. Томашевский, Ю.Н. Тынянов, Л.П. Якубинский, Р.О. Якобсон, Г.О. Винокур, П.А. Флоренский). Это было связано с тем, что деформации подвергались не только языковые единицы, но и формы в музыке, и особенно в живописи. «Пикассо пришел в этот мир, чтобы хорошенько встряхнуть его, вывернуть наизнанку и снабдить его другими глазами», — писал поэт Р. Альберти (цит. по: 11, с. 20). Искажения и деформация в его композициях с изображением людей доходят до такой крайности, что становятся в некотором смысле самой темой его искусства. Пикассо стал создавать из контуров и форм собственные образы, которые приобретают предметное значение в зависимости от того, как они соединены в живописное целое. То же наблюдается в произведениях футуристов, в их работе над словом и текстом.

Г.О. Винокур глубоко осмыслил факт авангардистского поэтического текста и подчеркивал, что в этом ему помогли и поэзия, и теория футуристов. Он писал: «Понятен поэтому взаимный интерес, связывающий лингвистов с поэтами-футуристами. Если не все лингвисты заинтересованы футуризмом, поскольку не все они ставят перед собой вопрос о возможности особой языковой технологии, но зато все решительно футуристы поэты тянутся к теории слова, как стебель к солнечному свету. Притом — **теории чисто лингвистической** (выделено автором. — К.Ш., Д.П.), а не какой-нибудь гершензо-

новской или в стиле Андрея Белого. Не «магия слов», а внутренний механизм слова влечет к себе футуристов. Именно поэтому футуристское слово культурно» (10, с. 22).

Г.О. Винокур определил качественную особенность поэтической, лингвистической инженерии — суть ее заключалась в том, что изобретение футуристов не столько лексикологично, сколько грамматично, так как отношения между языковыми элементами системны. Отсюда, по Винокуру, настоящее творчество языка — «это не неологизмы, а особое употребление суффиксов; не необычное заглавие, а своеобразный порядок слов» (там же, с. 17). И если символисты строили свои тексты «на диковинных словечках с готовой уже грамматикой», то футуристы не только организовали элементы языка, но «делали язык», изобретали новые связи (там же, с. 17—18).

Таким образом, уже Г.О. Винокур указал на критерий, который используется нами для разграничения классических и неклассических (авангардных) текстов: он заключается в том, что в классическом типе текста преобладают собственно языковые связи и отношения, которые существуют наряду с гармонизирующими, текстowymi. В неклассических (авангардных) текстах преобладают гармонизирующие связи, которые могут существовать с собственно языковыми. Это разграничение относительно, так как авангард часто пользуется классическим типом текста, деформируя только семантические связи в нем. Кроме того, в классических текстах имеются особые, гармонизирующие связи за пределами собственно языковых, но они, как мы уже говорили, упрятаны вглубь, составляют изнанку системы, в то время как в неклассических текстах изнанка вывернута наружу, обычные языковые связи чаще всего упрятаны вглубь или нейтрализованы.

Г.О. Винокур сформулировал закон поэтической речи: «И если мы, к примеру, найдем целый ряд экспрессивных моментов в поэтической речи, то правильный анализ, тем не менее, покажет, что не здесь лежит акцент этой речи, экспрессия здесь лишь дальнейший осложняющий основную композиционную схему прием, под покровом которого мы должны найти и специфическую тенденцию, сводящуюся, в конечном счете, к разложению структуры языка на ее элементы, которые, вслед за тем, конструируются заново, в отличную от собственно языковой схему, где соотношения частей передвинуты, смещены, а следовательно, обнаружена и точно высчитана сама значимость, валентность, лингвистическая ценность этих составных частей. Иными словами, поэтическое творчество есть работа над словом уже не как над знаком только, а как над вещью, обладающей собственной конструкцией, элементы которой переучитываются и перегруппировываются в каждом новом поэтическом высказывании» (там же, с. 27).

П.А. Флоренский также уважительно, хотя и не без некоторой иронии относится к творчеству футуристов. «Как выступили футуристы — это было главным. Мысли, давно продуманные языковедами, психологами и словесниками в тиши кабинетов, подобились инфекции в запаянных колбочках. Умы иммунизированные оставались холодными, хотя и обращались с острейшим из ферментов духа. Но речь, пробужденная от спячки, — крепче всякого вина, и слово, само себе предоставленное, опьяняет и иступляет. Когда речь была понята футуристами как речетворчество, и в слове ощутили они энергию жизни, тогда опьяненные вновь обретенным даром, они заголосили, забормотали, запели» (42, с. 171—172).

П.А. Флоренский занимает умеренную позицию, отдавая дань излюбленной в среде гумбольдтианского направления ученых антиномии. «Диссоциация» антиномии все же привела футуристов к утрате языка. Ирония Флоренского здесь беспощадна: «...как примените вы его (язык. — *К.Ш., Д.П.*), рассказывая... историю о бабушке и ее сереньком козликке... Каждому простейшему рассказу придется посвятить по книге» (там же, с. 199). Говоря современным языком, футуристы абсолютно децентрировали язык, перемещая конструктивный центр на «аномальные» элементы. В поэзии же центрация должна иметь гармонический характер, что выражается в антиномии Флоренского: «Тем и другим должно быть... слово зараз: столь же гибким, как и твердым, столь же индивидуальным, как и универсальным, столь же мгновенно-возникающим, как и навеки определенным исторически, столь же моим произволом, как и грозно стоящею над мной принудительностью» (там же, с. 203). Не случайно именно А.С. Пушкину в поэтических произведениях удалось осуществить гармоническое слияние всех жизнеспособных элементов русского литературного языка с элементами живой народной речи.

Работа над текстами столкнулась с плодотворными теориями творчества, господствовавшими в России уже в символистских концепциях, — теориями В. фон Гумбольдта — А.А. Потебни. «Гумбольдтовское понимание языка как искусства, — писал Б.К. Лившиц, — находило в себе красноречивейшее подтверждение в произведениях Хлебникова, с той только потрясающей оговоркой, что процесс, мыслившийся до сих пор как функция коллективного сознания целого народа, был воплощен в творчестве одного человека» (30, с. 48).

В центре внимания футуристов оказываются теории В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни не только потому, что эти ученые обращаются к первородному хаосу, «органической совокупности речи, из которой рождаются отдельные элементы, и в первую очередь, слова, но и потому, что эти теории оперируют противоположными типами «языкового мировидения»: «Прокладывая путь к постижению истины, язык является великим средством преобразования субъективного в объективное, переходя от всегда ограниченного индивидуального ко всеобъемлющему бытию» (13, с. 318).

Если классический текст обращен на рефлексию над миром, то авангардный текст помимо этого связан с рефлексией над творчеством, он оперирует на практике целыми типами художественного сознания. Аналитический критерий, использованный авангардистами, вел не только к расчленению и расслоению классических текстов, но и целых художественных систем, которые объединялись уже на новом основании, а также и к расслоению, дискретности мира, стремлению к новому его означиванию.

В этом отношении показательна теория прибавочного элемента К.С. Малевича. Как художник и теоретик искусства К.С. Малевич оперировал типологическими элементами индивидуальных творческих систем, а также художественных систем, направлений, методов. Элемент культуры использовался как знак, имеющий высокую степень абстракции. Так, например, сезанновский прибавочный элемент — плоскость цвета — соединялся в одном произведении с кубистической кривой — серповидной линией, в результате художник должен был уйти от эклектизма, преодолевая заданные системы, или выходя на чистый вид той или иной системы. Устанавливался порядок типологических культур (импрессионизм, сезаннизм, кубизм, супрематизм, реализм), оперируя которыми, можно было, «достигнув 100% насыщения», выявить и использовать знаковые элементы новой художественной системы (31, с. 37—38).

Эта модель функционировала и в поэзии, где авангард шел по пути отмены прошлого; создавалась, казалось бы, абсолютно новая система, по которой в стихах не должно быть ничего заимствованного, стихи должны были писаться так, как будто до них не было поэзии вообще. Но все же каждый элемент провозглашенной новой техники осознавался вследствие рефлексии над классическим текстом, это был уже знак знака, хотя бы и с отрицательным показателем по отношению к первичным знаковым системам. Элементы нового кода нуждались в классификации, отсюда повышалась роль теории искусства, неразрывно связанной с практикой поэтического эксперимента. «Для того чтобы зритель понял настоящие предметы искусства и мог наслаждаться новой поэзией, которая в них заключена, нужно пробудить в нем мысли искусства... — писал Н. Кульбин. — Роджер Бэкон спрашивает: что лучше, уметь ли нарисовать от руки совершенно прямую линию, или изобрести линейку, при помощи которой всякий может провести прямую линию? Такой линейкой является для художника теория художественного творчества. Без нее каждый художник должен был бы проделать вновь всю творческую культуру. Он смотрит произведения искусства и берет из них те линейки, которые в них заключены...» (23, с. 19—21). В таком измерении, намеченном самими авангардистами, авангард не уникальное явление, а функциональное звено во временном механизме культурных изменений (1, с. 18).

Таким образом, авангардная знаковая система создавалась как коррелят классической, взятой в качестве стабильного инварианта, хотя в манифестах господствовали воззвания «Сбросить Пушкина, Достоевского... с Парохода современности» (9, с. 50). Русские футуристы шли по пути «языковой инженерии», то есть «делали язык» (Г.О. Винокур), изобретали новые связи и даже новые элементы заумного языка, при этом за ними всегда стоял язык как инвариант, обладающий мощными ресурсами для новых способов означивания. Эти способы авангардисты искали в устремлениях, противопо-

ложных символистским. Если символисты стремились привести язык текстов к максимальной обобщенности, которая тем не менее опиралась на миметическую функцию языка и заключалась в соединении обобщенного значения с названием детали, как бы только что пришедшей из действительности, то футуристы обращали свои взоры к «доумному» состоянию языка как деятельности, которая творит из первоэлементов новую языковую реальность, не привязанную к сиюминутной действительности. «Развитие языка в истории идет именно от футуризма к современности», — пишет П.А. Флоренский (42, с. 178). Здесь имеет место та точка соприкосновения современности авангарда с культурой прошлого, которую теоретики авангарда определяли как «внутреннюю родственность с примитивами» (14, с. 7). В данном случае совпадает стремление футуристов разрушить застывшие кристаллы форм и поиски «линеек», типов художественного сознания, в данном случае «доумного», примитивного, когда «чистые» художники слова творили слово, добываясь внутренне необходимого, устраняя внешнее, случайное.

Таким образом, децентрация языковой системы обусловлена не стремлением к ее разрушению, а тенденцией к поискам первоэлементов, языковых примитивов, выявляемых в процессе «разложения», расслоения застывших элементов языка, приведение его к исходному состоянию — состоянию деятельности.

Есть стихотворение, которое можно считать энциклопедией «отслоенных» элементов, функционирующих в качестве единиц гармонической организации. Это «Дыр бул щыл» Крученых, в котором даны все основные формальные элементы, присущие аналитическому складу, а также аналитическому искусству авангарда. Его можно интерпретировать словами В. Хлебникова, адресованными собрату по перу Д.Д. Бурлюку: «То была выставка приемов и способов письма // И трудолюбия уроки»:

Дыр бул щыл
убѣщщур
скуп
вы со бу
р л эз
А. Крученых. 1913

Эта первая часть триптиха, и в отличие от других частей, построенных на комбинации языковых единиц и элементов зауми, полностью соткана из отслоений и их значимых комбинаций. Эти элементы можно интерпретировать как 1) корневые отслоения (дыр, бул), 2) отслоение финалей слов (щыл), 3) инициальные части «разрубленных слов» (убе, бу), 4) приставочные элементы (вы, со), 5) отдельные буквы (р, л), 6) слипание элементов (убѣ + щщур), 7) использование экзотических финалей (эз). Текст представляет единое целое и существует вне синтаксических связей: отслоенные элементы гармонизируются на основе симметрии их расположения, а также звукового повтора с преобладанием согласных, так называемой «тугой фактуры».

«Разрубленное слово» противопоставлено слову, разделенному на компоненты — приставки, суффиксы, корни. Слово рубилось, разрубленные части «сдвигались», соединялись части разных слов на новых основаниях, чтобы лишить слово предметности. Слово становилось многомерным, так как элементы его отчасти сохраняли первичные значения, а новое «беспредметное» значение слова отсылало к различным лексическим ассоциациям.

Эти устремления совпали с аналитическими тенденциями в науке. «Одна из самых важных преград на моем пути, — замечал В. Кандинский, — сама разрушилась благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира» (цит. по: 35, с. 30). Вслед за таким мироощущением происходит расшатывание языка в поэтических текстах: «Все более и более невозможно становится синтетически целостное художественное восприятие и творчество. Все аналитически разлагается и расчленяется. Таким аналитическим расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами» (4, с. 8). Ф.Т. Маринетти и другие футуристы подразумевают здесь свободу образов, аналогий, выражаемых освобожденным словом без «проводов синтаксиса», знаков препинания.

В поэзии декларируется не просто гармоническое единство взаимоисключающего, а новая поэтическая логика, образ рождается из сближения двух и более удаленных друг от друга реальностей; чем более удалены сближаемые реальности, тем могущественнее образ. Ф.Т. Маринетти писал: «Писатели всегда очень любили непосредственную ассоциацию... А я сравниваю фокстерьера с бурлящей водой. Все это уровни ассоциаций различной широты охвата. И чем шире ассоциация, тем более глубокое сходство она отражает. Ведь сходство состоит в сильном взаимном притяжении совершенно разных, далеких и даже враждебных вещей. Новый стиль будет создан на основе самых широких ассоциаций. Он впитает в себя все многообразие жизни. Это будет стиль разноголосый и многоцветный, изменчивый, но очень гармоничный» (33, с. 164). Алогичное соединение слов явится моментом борьбы с логицизмом, «мещанским смыслом» и предрассудками. «Корова и скрипка» — полотно К.С. Малевича, «Флейта-позвоночник»; «флейта — водосточная труба» у В.В. Маяковского, сближение кино с поэзией у А.Е. Крученых («Говорящее кино») — все эти абсурдные соединения с точки зрения здравого смысла декларировали всеобщую связь явлений в мире. Любое частное событие рассматривалось как включенное в универсальную систему. В этом раскрывались как каузальные связи сущего, так и их относительный характер. Отсюда не столько рассудочное, сколько интуитивное овладение миром с целью более глубокого его познания. То, что закрыто для обычного разума, должно было открыться в интуиции. Художник попадает в зону повышено напряженной жизни, бросает на нервы читателю, волнуясь и спеша, зрительные, слуховые и вкусовые ощущения. Телеграфные обороты с пропуском глаголов усиливают быстроту и глубину действия, образы головокружительно сменяют друг друга, отражая новую динамику жизни века механизации.

Многие неклассические тексты представляют собой формально выраженные структуры, практически лишенные линейных связей. Это гармонические вертикали в чистом виде, они относительно просты, их использование обусловлено свертыванием предложения. Нелинейность порождает в тексте квантовый эффект — порционность подачи текста через нанизывание дискретных элементов. Футуристы избавлялись от линейности, а значит, автоматизма письма, от синтаксиса, закрепляющего его. Так как материя, по Маринетти, стремится к скорости и незамкнутому пространству, надо создать незамкнутость пространства в языке, и чтобы подчинить языком материю, надо «развязаться с бескрылым традиционным синтаксисом», с этим рассудительным, неповоротливым обрубок». Поэтому предлагалось поставить во главу угла интуитивное восприятие и, покончив с белыми стихами, заговорить «свободными словами» (там же, с. 166—167). Маринетти заявил: «1. Синтаксис надо уничтожить, а существительные ставить как попало, как они приходят на ум. 2. Глагол должен быть в неопределенной форме... 3. Надо отменить прилагательное, и тогда голое существительное предстанет во всей своей красе... 4. Надо отменить наречие. 5. У каждого существительного должен быть двойник...» (там же, с. 163). Примерно о том же говорилось в декларациях футуристов: «Через мысль шли художники прежние к слову, мы же через слово к непосредственному постижению... <...> В искусстве мы заявили: СЛОВО ШИРЕ СМЫСЛА... <...> Важна каждая буква, каждый звук... Мы впервые сказали, что для изображения нового и будущего нужны совершенно новые слова и новые сочетания их» (19, с. 50—51).

Футурист стремится овладеть искусством, извлекать из языка самое характерное, существенное, здесь необходима крайняя децентрация языка путем пропуска частей формы, как это делалось и в живописи. В результате того, что футурист убирает несущественное и выделяет различными способами (расположением на листе, шрифтом) самое существенное, нарушая грамматические связи и отношения, он добивается особого динамизма текста. О.В. Розанова так характеризовала динамизм в живописи: «Сущность динамизма в кубизме: «схватить» несколько последовательных образов предмета, которые, слитые в один, восстаноят его в продолжительности... Путем дробления вызвать мечту спаянности. Сущность динамизма в футуризме: путем дробления вызвать ощущение самого чувства динамизма, а не фиксации его» (39, с. 335).

Интересно отметить, что те же особенности находят выражение и в авангардной музыке: наблюдается стремление к преодолению линейности, то есть традиционной тематической разработки, мелодии предпочитается свободная последователь-

ность неменяющихся элементов, которая определялась композитором А. Лурье как «синтез-примитив» (26, с. 152). Т.Н. Левая отмечает, что контактирование мастеров-художников, музыкантов, поэтов было обусловлено «универсальностью постулируемых кубофутуристами принципов, могущих быть применительными к разным искусствам, в том числе и к музыке» (там же, с. 153). Тон во многом задавался поэтами и художниками, которые пошли много дальше музыкантов в своем языковом радикализме.

Авангардист, применяя аналитический критерий, хочет дойти до геометрических основ предметного мира, добраться до «скелета вещей», «до твердых форм, скрытых за размягченными покровами» (4, с. 30). Р. Барт так пишет об этом откровении: «Синтаксические связи обладают завораживающей силой, но питает их все же слово, явление которого потрясает, подобно неожиданно открывшейся истине. Назвать эту истину поэтической — значит признать, что поэтическое слово не может быть лживым, потому что оно всеобъемлюще; в нем сияет безграничная свобода, готовая озарить все множество зыбких потенциальных синтаксических связей. **Когда незыблемые связи распадаются, в слове остается одно лишь вертикальное измерение, оно уподобляется опоре, колонне, глубоко погруженной в нерасторжимую почву смыслов, смысловых рефлексов и отголосков: такое слово похоже на выпрямившийся во весь рост знак** (выделено нами. — К.Ш., Д.П.)» (2, с. 330).

В авангардных текстах, где форма равноценна не во всей своей последовательности, художественное сознание должно отобразить элементы поэтической необходимости, причем должно быть пропущено лишнее, художественно, по мысли авангардистов, не ценное. Стиль вообще, утверждает Р. Барт, «это человеческая мысль в ее вертикальном и обособленном измерении... Вот почему все, что намекает на стиль, лежит в глубине; обычная речь обладает горизонтальной структурой, любые ее тайны располагаются на той же поверхности...» (там же, с. 310). Авангардное искусство — это искусство взрыва, тайное оно делает явным. Примеры тому — тексты А. Крученых.

Отчаяние	Дверь
из-под земли вырыть	свежие маки
украсть у пальца	расцелую
прыгнуть сверх головы	пышет
сидя идти	закат
стоя бежать	мальчик
куда зарыть кольца	собака
виси на петле	поэт
тихо качаясь	младенчество лет...

(Сб. «Трое»)

(Сб. «Садок Судей». Мятёж на снегу)

В стихотворении «Отчаяние» заданные словосочетания с инфинитивом в главной структурной позиции, грамматически правильные, но абсурдные по смыслу, повторяются на протяжении всего текста, означая некую константу, неподвижность воли; модификация глагола в форму повелительного наклонения и деепричастие (виси... качаясь) реализует внутреннюю иронию, приказ, бессмысленный «выход из положения».

Другой фрагмент моделирует ситуацию влюбленности юноши, она дана в опоре на «ключевые» слова, какие могли бы быть включены в ее описание. Вертикаль, выстроенная из неких точек, ключевых слов, соприкасается с техникой пуантилизма в музыке и живописи (франц. *point* — точка), когда ткань произведения создается из «точек-звуков», «точек-мазков», в результате возникает система констант, проходящих через всю ткань поэтического текста.

«Футуристические столбики» В.В. Каменского — это гармонические вертикали, например, в поэме «Константинополь» они имеют разнообразную структуру — это может быть повтор одной части речи с использованием эффекта расслоения инициального слова:

МАТРОСЫ
ТРОСЫ
ОСЫ

Предложение может быть разложено на элементы, потом они как бы перемешиваются и соединяются во всей неожиданности новой встречи слова со словом в гармонических вертикалях:

чьи
 лики
 ослики
 рыбачьи
 ялики
 зыбки
 заливе
 чайки
 парусах
 пугливы
 кричат строго

Имеются гармонические вертикали, составленные из созвучий слов другого языка, некоторые слова которого осознаются:

ПЕРА
 ГЕЛЬБУРДА БЕН
 СЕВЕРИМ
 СИЗЭ
 ЧОК
 С
 ТАМ
 БУА

В результате всех слагаемых «стихокартина» В.В. Каменского создает многоплановый облик Константинополя. Отсеки, в которых располагаются футуристические столбики, напоминают план города. Наполнение каждого отсека гармоническими вертикалями дает возможность прочувствовать те непосредственные впечатления, которые получает европеец, впервые посетивший восточный город. Сущность творчества В.В. Каменского заключается «в стремлении передать впечатление... Футурист верит в то же самое, во что верят противники футуризма... Он верит в возможность отражения и выражения жизни посредством искусства... Когда футурист пишет свой ноль с крестиком, то он поступает точно так же, как Пушкин, Фет или кто-либо другой:

«Зима. Крестьянин торжествуя».
 «Шепот. Робкое дыханье».
 «Весна. Выставляется первая рама».

Это замечание принадлежит А.А. Шемшурину, первому исследователю «железобетонных поэм» В.В. Каменского (45, с. 15). Действительно, когда футурист создает поэму из цепочек повторяющихся существительных, он поступает как поэт, его работа сходна с работой классического поэта, но это уже анализ, рефлексия над поэтическим текстом.

Авангардные тексты, которые приводились выше, написаны в ориентации на дискретность элементов в материи-среде текста, выявляемой в ходе рефлексии над классическими типами текстов. Говоря о среде, А.В. Бондарко отмечает: «Если исходная система представляет собой целостную языковую единицу, то среда может включать элементы разнородные... Среда может характеризоваться признаками раздробленности, рассеянности отдельных ее сфер, то есть признаками слабой системности» (6, с. 17). В авангардных текстах идет ориентация как раз на слабую системность. В классических типах текста часто наблюдается сплошная организованность словной микросреды: слова объединяются в гармонические вертикали на основе грамматических, лексико-грамматических связей, общности семантических, синтаксических функций, тропеической принадлежности, отношения к фигурам речи. И если в авангардных текстах мы имеем дело уже с преобразованным линейным порядком в вертикальный, то в классических текстах всегда идет преобразование внешнего линейного течения речи во внутренние гармонические вертикали. Есть внешние указатели на преобразование линейного и структурного порядка в гармонический, вертикальный. Здесь возможны крайние случаи. Текст может быть составлен из кратких предложений, типа номинативных (например, «Шепот, робкое дыханье, трели соловья...» А.А. Фета), тогда он механически преодолевает гармоническую горизонталь, переходя в верти-

кальную структуру. Чаще же горизонталь характеризуется избыточностью, повторами, системой усложняющих конструкций. Синтаксическая избыточность и приводит к разрывам линейного порядка, при этом каждый стих как бы синтаксически переоформляется, стремясь к внутренней оформленности, к параллелизму, что приводит в итоге к сплошной вертикальной организованности элементов в материи-среде текста. Пример этому — стансы, очень распространенный тип твердой формы строфы в классических текстах, когда одно предложение «растянуто» на всю строфу и каждый стих стремится к внутренней структурной завершенности (относительной) через систему линейных и вертикальных повторов, нагромождение обособленных конструкций и т.д.

Еще критики начала века не замедлили провести параллель идей авангардистов с идеями А. Бергсона (он рассматривал действительность как находящуюся в состоянии непрерывного изменения, потока), теорией относительности, четвертого измерения.

А. Бергсон, представитель интуитивизма и философии жизни, считал, что сущность жизни может быть постигнута только с помощью интуиции, которая, будучи своеобразной «симпатией», непосредственно проникает в предмет, сливаясь с его индивидуальной природой. Интуиция не предполагает противопоставления познаваемого познающему субъекту; она является постижением жизнью самой себя. Типичным образцом интуитивного познания А. Бергсон считал художественное творчество. Художник, благодаря эстетической интуиции, воспринимает реальность во всем своеобразии ее индивидуальных, первичных качеств. Художник, по Бергсону, не должен выходить за рамки своего субъективного мира; ему нужно погрузиться в глубины своего духа и путем внутреннего наблюдения претворить в законченные творения то, что природа заложила в него (см.: 3).

Футуристы, расслаивая слова, предложения, текст в целом, стремились «видеть мир насквозь», с помощью активизации всех элементов слова — от графической фактуры до самого значения, вопреки логике и грамматике, пытались сочетать слова по внутренним, индивидуальным законам, которые интуитивно открываются «речетворцу». «Ослепительная вспышка поэтического слова утверждает объект как абсолют; природа превращается в последовательность вертикальных линий, а предметы со всеми своими возможностями вдруг поднимаются в рост...», — так характеризует «новую» поэтическую речь Р. Барт (2, с. 332). Разрушается синтаксис, слова проносятся на свободе, на место строгого метра выдвигается свободный стих, который стремится тем не менее к конечному объединению. «При сильнейшей эмоции все слова — вдребезги! Не застывшая стихия говорит расплавленным языком — заумным» (16, с. 6). Все это было предпринято для достижения новых приемов выражения, создавалась новая форма, новая гармоническая организация.

Разрыв, прерывности — основные концепты аналитического подхода в футуризме, даже если брать футуризм в широком смысле как один из образов жизни в процессе развития цивилизации. А.Дж. Тойнби рассматривает архаизм и футуризм как альтернативные варианты эпохи, когда цивилизация миновала уже период роста. «...пути архаизма и футуризма несовместимы с любого рода ростом, поскольку оба они предполагают разрыв непрерывности, а принцип непрерывности представляет собой сущность движения роста. Архаизм — это попытка совершить прыжок из настоящего в прошлое, тогда как футуризм — аналогичная попытка совершить прыжок в грядущее. Футуризм и архаизм — прямые отрицания роста, и в этом суть их трагедии. Отрешение и преобразование отличаются от архаизма и футуризма в одном важном пункте. В отличие от архаизма и футуризма отрешение и преобразование представляют собой реакции на надлом цивилизации, выраженные в форме роста. Существенной чертой, отличающей движения отрешения и преобразования от архаизма и футуризма, является то, что это попытки уйти от Настоящего, не оставляя при этом мирского уровня...» (40, с. 448).

Как верно указывал С.Н. Булгаков, «...все-таки хотят говорить, не хотя слова, его низвергая в дословный хаос звуков. Положительное значение этого эксперимента (насколько он здесь имеется) в том, что здесь нащупывается точная первостихия слова и через то осознается массивность, первозданность его материи, звука, буквы. Футуристы правы: заумный, точнее доумный язык есть, как первостихия слова, его материя, но это не язык» (8, с. 42).

Основной прием футуризма подчеркивали и сами писатели. В. Чекрыгин писал: «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне-речетворцы

разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык), этим достигается наибольшая выразительность, и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтоживший прежний, застывший язык» (15, с. 109).

Противоположная тенденция связана не только с распластованием, «декристаллизацией» слова, но и с разрывом его с Логосом, системой значений (4, с. 11). «Пафос футуризма, — пишет П.А. Флоренский, — возврат к до-логическому стихийному хаосу, из которого возник язык; у футуристов показательно их чувство корней языка, — если брать это слово в его общем, не терминологическом смысле; футуристы — консерваторы и ретрограды, и если они бунтуют, то потому, что первичный хаос и есть неукротимый и извечный бунт. Футуристам язык — нечто свое, глубоко родное, и чувствуя себя как дома, они располагаются тут «как дома» (43, с. 187). «Консерватизм» футуристов, конечно, понятие парадоксальное, но не консерватизм вообще — движение к примитиву? «И вынужденные обратиться к ограничительным моментам этих первоэлементов, мы находим в этом вынужденном ограничении новые возможности, новые богатства. <...> Язык... мы получаем нынче по складам и отдаленные слова... мы создаем по необходимости сами, как это делается особенно в периоды возникновения или возрождения и языков народов» (14, с. 14). Таким образом, язык «будущего» создавался изоморфно языку прошлого. В этом смысле он не аномален, а относительно нормален, хотя и осознается как маргинальный на фоне языка как инварианта.

Теория языка и поэтического творчества, ядром которого были воззрения В. фон Гумбольдта — А.А. Потебни о синтетической деятельности языка и поэтического творчества, обернулись поэтическим экспериментом, в котором язык проделывал работу противоположного направления. «Но и Малларме, пытавшийся воплотить эти начала в речетворчество, не был их открывателем, — пишет П.А. Флоренский, — первоисточник их — тот же Вильгельм Гумбольдт. Имею в виду главным образом его понимание речи как непрерывного целого, отдельные элементы коего рождаются на этом лоне и, следовательно, подчиняются ритмической закономерности целого, но не — образуют, напротив, целое своею суммой» (42, с. 177). Таким образом, теория В. фон Гумбольдта — А.А. Потебни о языке как творческой деятельности была в центре языковых концепций футуристов. Это компенсировало отсутствие общей философской основы и позволило «связать научную теорию, обращенную взором к истокам человеческого бытия, с практикой сегодняшнего искусства» (30, с.113). На таком взаимоисключающем соединении языковой реальности прошлого и настоящего, а движения в будущее формировалось искусство авангарда.

Теории В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни — это теории высочайшей объяснительной силы, они оказались в центре противоположных тенденций доминирования синтетической деятельности языка в классических типах текстов и аналитической — в неклассических текстах. В результате у нас появилась возможность выделения глобальной антиномии: синтетики и аналитизма поэтических текстов.

Эти теории демонстрируют взаимодополнительность науки и искусства, в данном случае поэзии. Тексты репрезентируют принципы общей гармонической организации, в теориях В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни они находят научное обоснование и обобщение и, будучи истинными теориями творчества, используются художниками не только в построении поэтической теории, но и в самой художественной практике, а далее эта практика, в частности языковая деятельность футуристов, побуждает уже других ученых систематизировать ее результаты. Теории «языковой инженерии» Г.О. Винокура, «преодоления языка как лингвистической определенности» М.М. Бахтина, систематизация веяний «новой русской поэзии», произведенная Р.О. Якобсоном, и выявление антиномий в языке П.А. Флоренским — это во многом результат систематизации языковой практики художников авангарда. Современная стратегия деконструкции, которая с данными теориями соприкасается, является постмодернистской реакцией и на практику авангарда, и на аналитические тенденции в лингвопоэтических теориях структурализма, на которые формальное искусство также оказало несомненное влияние.

Одно из достижений метапоэтики футуристов — это разработка понятия фактуры. Фактура — интегрирующее явление в соотношении языковых и неязыковых слоев. Фактурные свойства текста характеризуют его как вещь сделанную, обработанную, в которой все элементы приведены в соответствие. В системе гуманитарного знания фактура — одно из самых сложных комплексных явлений. Поэты авангардного направ-

ления многое сделали для постановки проблемы фактуры в поэзии, а сама поэтическая практика футуристов, современных концептуалистов, например, направлена как раз на создание острохарактерной фактуры в противовес приглушенной в классических типах текста — наличие обостренной фактурности является отличительным признаком авангардного искусства, но ведь изучают и фактуру поэзии Пушкина (см.: 47). Термином фактура пользуются и поэты в процессе самоинтерпретации и исследователи, правда, ученые до сих пор сетуют на удручающую неразработанность ее проблематики (21, с. 187).

Фактура в теориях музыки и живописи имеет наиболее широкое применение, более того, музыковеды отмечают, что «разработка теории фактуры, как и устойчивое применение термина «фактура», является достижением русской и советской теории музыки» (44, с. 4).

В музыке как временном искусстве фактура (лат. *factura* — обработка от *facio* — делаю) рассматривается как способ, форма изложения музыкального материала, конкретное оформление музыкальной ткани, конечное звено в цепи соподчиненных понятий: **склад** (принцип изложения), **ткань** (схематизированное о нем представление), **фактура** — конечный результат оформления всех средств выразительности всей совокупности компонентов (см.: 44; 12).

В пространственных искусствах (живописи, скульптуре, архитектуре) в основе понимания фактуры лежит «восприятие поверхности материального предмета, каким является произведение искусства, будь то картина, гравюра, статуя, здание и пр.» (21, с. 185). Фактура создает первоначальное, общее, во многом интуитивное впечатление от произведения искусства. Этот момент определяют как «переход от материального к духовному» (там же, с. 186). Глубокая разработка принципов фактуры в пространственных искусствах принадлежит В. Маркову, одному из теоретиков футуризма, взаимодействовавшему с самими футуристами в ходе работы над этой проблемой. В работе «Фактура» (1914) он рассматривает особенности, обуславливающие фактуру в живописи, скульптуре и других пластических искусствах. «Мы обыкновенно понимаем под фактурой живописи, — пишет В. Марков, — то состояние поверхности картины, в котором она представляется нашему глазу и чувству. Но фактура... имеет тождественное понятие и в области скульптуры, и архитектуры и во всех тех искусствах, где производится красками, звуками или иными путями некоторый «шум», воспринимаемый тем или другим способом нашим сознанием» (34, с. 1). В.Ф. Марков выделяет материальную и нематериальную фактуры. Первая создается особой обработкой материала, а нематериальная фактура — выбором цветовых пигментов, формальным содержанием, ассоциациями — всеми принципами творчества. Марков приводит весьма любопытный стихотворный текст, в котором используется фактура материальных предметов, соединяющаяся с фактурой самого поэтического текста — стихотворение китайского поэта Ли-тай-по, любившего «живописать материалами». Приводим фрагмент из него:

**«Из белого, прозрачного нефрита подымается
Лестница, обрызганная росой.
И в ней отражается полная луна.
Все ступени мерцают лунным светом»**
(там же, с. 61).

«Набор материалов, — пишет В. Марков, — фактор важный, могущий дать большое наслаждение: в этом мы убеждаемся, когда изучаем лирику у разных народов» (там же). Конкретное проявление фактурных свойств произведения искусства В. Марков усматривает в сигналах формы, в его «шумах». «Когда и материальные и нематериальные фактуры объединяются, чтобы дать один общий шум; когда обе фактуры друг другу помогают в создании известного оттенка шума, тем или другим образом выделяющегося среди многих других «шумов», мы получаем «шум» или фактуру с известным камертоном», — пишет В. Марков (там же, с. 64). Таким образом, «шумы» или сигналы произведения, составляющие его камертон, — это и есть общее — нерасчлененное чувственное и интеллектуальное восприятие, которое в целом непосредственно получает читатель или зритель в диалоге с произведением.

Исследователи живописи рассматривают фактуру и как содержание живописных поверхностей. В работе М.В. Ле-Дантю «Живопись всеков» понятие фактуры рас-

пространяется не только на живописную поверхность, но и говорится о фактуре линий и цвета: «На большом пространстве линия той же толщины, того же цвета и так же сделанная имеет совершенно иное значение, чем на маленьком. Это можно назвать линейной фактурой. Если всматриваться в то, как цвет расположен на картине, где его наращение, где понижение, где он корпусен, где прозрачен и т.д., можно увидеть, что один и тот же цвет, заполняя цветное пространство, бесконечно варьируется. Иногда он легок, иногда тяжел, то плотен, то жидок — все это в строгой зависимости от роли этого цвета в картине: какое из свойств реального предмета должен он внести в холст: жесткость, хрупкость, мягкость и т.д. Все знания о предмете передаются фактурой цвета в сочетании с фактурой линий в полной мере. Фактура, кроме того, может передать даже фабулу, даже отвлеченную задачу своим бесконечным разнообразием. В термине «фактура», таким образом, заключается понятие о тоне как о характере цвета, о тональности как характере вариаций... При ограниченности целого в холсте, построенной на законе контраста и симметрии, то есть вводя в картину однородные различия и противоположные сходства, получается наиболее совершенная фактура, в которой должны быть учтены амплитуды наиболее резких моментов цвета. М.Ф. Ларионов очень удачно определяет фактуру как «тембр живописи» (29, с. 329). Важно также замечание Ле-Дантю о том, что картина — эквивалент действительных ощущений мира (там же).

Несмотря на кажущееся различие, приведенные дефиниции имеют точку соприкосновения: фактура — чувственно воспринимаемый уровень ткани текста (в широком смысле), «конкретная форма», «конфигурация» его элементов применительно к поэтическому тексту.

Фактуру можно охарактеризовать как трехмерную пространственно-речевую конфигурацию языковой ткани, которая дифференцирует и объединяет по вертикали, горизонтали и глубине (конструируемый в неязыковых слоях предметный мир, эйдос) всю совокупность компонентов поэтического текста.

В исследованиях по поэтическому тексту определения фактуры имеют практически взаимоисключающий характер. Так, Р.О. Якобсон подразумевает под этим явлением скорее строение языковой ткани. В работе «Фактура одного четверостишья Пушкина» фактурные свойства поэтического текста выводятся на основе метрики и ритмики, рифмы, анализа стихов, входящих в строфу, ударения, цезур; фраз, соотношения их с двустишьем, знаков препинания как показателей завершенности фразы, анализа авторской пунктуации; синтаксической характеристики предложения и его семантики; частей речи в стихе, их грамматических особенностей и т.д. (см.: 47).

Фактурой поэтического текста и слова занимались, как известно, футуристы и их теоретики. В декларации «Фактура слова» А.Е. Крученых изложил основные принципы и понятия, связанные с фактурой слов и поэтических произведений в целом. «Структура слова или стиха — это его составные части, — пишет Крученых, — (звук, буква, слог и т.д.), обозначим их а — в — с — d. Фактура слов — это расположение этих частей..., фактура — это деление слова, конструкция, наслоение, расположение тем или иным образом слогов, букв, слов» (20, с. 1). Поэт выделяет звуковые фактуры, различая легкие, нежные, тяжелые, грубые; глухие, сухие, дуплистые, дубовые; влажные и т.д. В связи со звуковой фактурой А.Е. Крученых ставит вопрос о числе повторов слогов или звуков, так как накопление звука усиливает его значение. Выделяется слоговая фактура: «...односложные слова резче, отрывистее и (часто) тяжелее многосложных... На слоговую фактуру влияют зияния, дифтонги, ударения, звуковые сдвиги» (там же, с. 2). Называется ритмическая фактура — пропуск метрических ударений (ускорение) и накопление ударных (замедление), симметричные ритмические фигуры (у классиков), асимметричные (у футуристов), определяется смысловая фактура — ясность и запутанность фраз, популярность и научность (построения и словаря), язык заумный и обычный, отмечается наличие синтаксической фактуры; пропуск частей предложения, расположение их, несогласованность, сдвиг. Большое внимание в поэтике футуристов уделяется фактуре «начертания» (почерк, шрифт, набор, рисунки, украшения, правописание и т.д.), фактуре раскраски: цвет букв, живописность текста, называется и фактура чтения: декламация, пение и т.д. Например, фактура звука (з) интерпретируется следующим образом: «Звук з удобен для изображения: резкого движения, зудения, брожения, визга, лязга, злости, зависти, дразнения, зара-

зы, зазора, змеи» (там же, с. 4). Вот одно из стихотворений с фактурой на (з), которое приводит в пример А. Крученых:

Я тормаз, поезду рвущий зуб,
Зудач земли!..
Жил—был зудень
Жена—его зудыня
И дети—зуденыши!

.....
1923

Фактура — это качественная сторона языковой ткани, включающая всю совокупность выразительных средств (складывающихся из соотношения разных фактур — графической, звуковой, грамматической, синтаксической и т.д.), а также качественную сторону фактур неязыкового предметного слоя, активизированных через «сцены», «виды», «картины»; в них актуализируются чувственные — зрительные, обонятельные, тактильные и другие впечатления от репрезентируемых предметов. Фактура всегда связана с конкретно-чувственным, «телесным» понятием о тексте как гармоническом целом и представляет его как «вещь» индивидуальную, сделанную, художественно обработанную. Фактура поэтического текста, как комплексная категория, складывается из гетерогенных фактур, выявляемых на различных уровнях и слоях поэтического текста, но представляет собой некое единство разнородного, то есть гармонию. Совокупность многообразных фактур в поэтическом тексте составляет ансамбль фактур.

На основе анализа учений о фактуре художников-авангардистов и их теоретиков можно выделить несколько видов фактур: материальные неязыковые, материальные языковые, относительно материальные языковые фактуры и «теневые» фактуры, обнаруживающиеся в неязыковых слоях.

К **материальным фактурам** относятся: а) неязыковая графическая фактура — способы расположения графического обозначения, материала текста в пространстве страницы, книги, знаки препинания; б) **языковая — звуковая фактура** и особенности метрико-ритмической организации.

К **относительно материальным фактурам** мы относим особенности синтаксической структуры текста, соотношение его элементов, ведущее к выразительности текста, а также взаимодействие собственно языковых единиц — слов и элементов отсоединения — частей предложения, частей слов, «полуслов» и т.д.

К **теневым фактурам** относятся чувственные впечатления от фактур конкретных предметов, воспринимаемых в сенсорных модусах зрения, осязания, вкуса, слуха и т.д. Эти впечатления в наибольшей мере активизируются семантикой текста и обнаруживаются в неязыковых слоях.

Камертон — это наиболее явное фактурное свойство, выявляемое в соотношении материальных и нематериальных фактур.

В произведениях футуристов иногда задается камертон — называется определенный принцип звуковой организации фактуры, фактурной доминанты; стихотворению А.Е. Крученых «Весна — томлень» предпослано авторское указание: «Фактура — рас-том-лень-ие»: «Млень... фетерок куфырк... // Расцветает пень // Цветковитный фузер глуар... // Пойдуся мчуся лиэнь».

Транспозиция (лат. *transpositio* — перестановка) фактурная — это перенос фактурных свойств предметов, обозначенных прямой номинацией, в область условного (переносного) употребления: свойства материальных предметов могут быть перенесены на духовные состояния, чувства, эмоции, ментальные процессы и наоборот. Транспонированная фактура — это уже фактура второго, третьего порядка, но полного подавления первичных фактурных свойств не происходит, хотя остается только слабый намек на первичные фактурные свойства.

Возможно определить и качественные параметры фактуры поэтического текста (шумы, как называл их В. Марков). Они рассматриваются нами на основе анализа метапоэтики футуристов в трех позициях: усиление качественных характеристик, средняя (часто нейтральная) позиция и ослабление качественных характеристик. Основные качественные характеристики фактуры определяются по следующим критериям: 1) по характеру выражения; 2) по степени напряженности; 3) по степени затрудненно-

сти; 4) по характеру обработки; 5) по степени отделки; 6) по цветовым характеристикам; 7) по степени выраженности рельефа; 8) по степени тяжести; 9) по степени «жесткости» и т.д. Эти признаки применяются для характеристики всех типов фактур, но «теневые» еще более конкретизированы. Обобщенно их можно представить в следующей таблице.

Качественные параметры фактуры поэтического текста			
Качественные характеристики фактуры («шумы»)	Позиция усиления качественных характеристик	Средняя (нейтральная) позиция	Позиция ослабления качественных характеристик
1	2	3	4
1. По характеру выражения	острохарактерная	нейтральная	с приглушенной характерностью
2. По степени напряженности	интенсивная	нейтральная	неинтенсивная
3. По степени затрудненности	тугая (плотная)	нейтральная	разряженная
4. По характеру обработки	грубая	нежная	тонкая (изыщная)
5. По степени отделки	орнаментальная (пышная, фигурная)	нейтральная	декоративная (живописная, нарядная)
6. По цветовым характеристикам	колористическая (красочная, тоновая)	нейтральная (слабо выраженная)	с отсутствием колорита
7. По степени выраженности рельефа	рельефная	с приглушенной рельефностью	с отсутствием рельефа
8. По степени «тяжести»	тяжелая	нейтральная	легкая
9. По степени «жесткости»	жесткая	хрупкая	мягкая

Разработка графической фактуры у Крученых шла параллельно звуковой. С.М. Третьяков вспоминает, что кто-то из футуристов, найдя в стихотворении строчку о морском прибое с тремя «б» говорил, что хвостики буквы «б» над строкой передают всплески волн (41, с. 6). Футуристы активно показали способы выражения острохарактерной фактуры с ярко выраженным рельефом, делалась установка на «тугую» фактуру — стечение согласных, затрудняющее произношение и даже прочтение текста, что приводит к взрыву, динамизации речи.

Пример такого текста — стихотворение А. Крученых «БОЕН-КР» (сборник «Заумники», 1922):

Дред
Обрядык
Дрададак!!!
ах! зью-зью!
зум
Абр—жря! ... жрт! ... банч! банч!!!
Фазузузу
Зумб!.. бой! бойма!!!
вр! драх!..
дыбах! д!
Вз—з—з!
Ц—ц—ц!..
Амс! Мас! Кса!
ЛОПНУВШИЙ ТОРМ
АЗ
— ПОСТРОЕНО ПО МЕХАНИЧЕСКОМУ
СПОСОБУ —
— В Р З Н Б...
К...
Ц...
РЦП...
РЖГ..

В этом стихотворении звукоподражательные слова, отдельные буквы, словосочетания, фрагмент вывески «построено по механическому способу», разлетающиеся в разные стороны буквы — осколки от слов — все это материальное звуковое и графическое изображение аварии (лопнувший тормоз), весьма искусно выполненное поэтическое задание. Текст имеет жесткий графический и звуковой рельеф, создает впечатление динамики, острохарактерности, связанной с разъединением элементов материи, ее дискретностью, тем не менее сцементированной жестким звуковым и графическим повтором.

Фактура — реальное выражение так называемого «телесного контакта» читателя с произведением искусства, этот контакт является одной из главных причин испытываемого читателем эстетического наслаждения.

Итак, аналитический склад текстов футуристов, аналитические тенденции в их метапоэтике дают возможность увидеть некоторые универсальные тенденции, характерные для искусства вообще, в частности для гармонической организации поэтического текста (и классического, и авангардного). Гармония — такое общее соотношение слоёв, уровней текста, которое приводит к непрерывности языковой ткани, соответствию его фактур, а также к общему согласию всех «зон» в тексте, всех архитектурных форм; это общее единство имеет эстетическую значимость. И все это авангардизм как искусство аналитическое делает явным.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

1. Автономова Н.С. Возвращаясь к азам // Вопросы философии. — 1993. — № 3. — С. 17—22.
2. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — С. 306—349.
3. Бергсон А. Творческая эволюция. — М.: Канон-Пресс, 1998.
4. Бердяев Н.А. Кризис искусства. — М.: СП Интерпринт, 1990.
5. Бершадская Г.С. Лекции по гармонии. — Л.: Музыка, 1985.
6. Бондарко А.В. Опыт лингвистической интерпретации соотношения системы и среды // Вопросы языкознания. — 1985. — № 1. — С. 13—23.
7. Брик О.И. Звуковые повторы // Сборник по теории поэтического языка. — Пг., 1917. — В. II. — С. 26—62.
8. Булгаков С.Н. Философия имени. — Париж: Умса-Press, 1953.
9. Бурлюк Д., Бурлюк Н., Крученых А., Кандинский В., Лившиц Б., Маяковский В., Хлебников В. Пощечина общественному вкусу. — М.: Изд. Г.Л. Кузьмина, 1913.
10. Винокур Г.О. Филологические исследования. — М.: Наука, 1990.
11. Голдинг Дж. Искажения в живописи Пикассо // Курьер ЮНЕСКО. Пикассо. — 1981. — С. 20—22.

12. Григорьев С.С. Теоретический курс гармонии. — М.: Музыка, 1981.
13. Гумбольдт Вильгельм фон. Избранные труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1984.
14. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. — Л., 1989.
15. Ковтун Е.Ф. Русская футуристическая книга. — М.: Книга, 1989.
16. Крученых А.Е. Фонетика театра. — М., 1923.
17. Крученых А.Е. 500 новых острот и каламбуров Пушкина. — М.: Издание автора. — М., 1924.
18. Крученых А.Е. Кукиш прошлякам. — М. — Таллинн: Гилея, 1992.
19. Крученых А.Е. Новые пути слова // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М.: Наследие, 1999. — С. 50—54.
20. Крученых А.Е. Фактура слова. — М., 1923.
21. Кузнецов Э.Д. Фактура как элемент книжного искусства // Книга как художественный предмет. — М.: Книга, 1988. — С. 179—274.
22. Кулаков В.Г. Просто искусство // Поэзия как факт. — М.: Новое литературное обозрение, 1999. — С. 60—73.
23. Кульбин Н. Свободное искусство как основа жизни // Программы и манифесты русских футуристов / Сост. В. Марков. — Мюнхен, 1968. — С. 15.
24. Кушнер Б.А. О звуковой стороне поэтической речи // Сборник по теории поэтического языка. — Пг., 1916. — В. I. — С. 42—47.
25. Кушнер Б.А. Сонирующие аккорды // Сборник по теории поэтического языка. — Пг., 1917. — В. II. — С. 71—84.
26. Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. — М.: Музыка, 1991.
27. Левин А.Ш., Строчков В.Я. В реальности иного мира // Экс-центр — Лабиринт: Современное творчество и культура. — Ленинград — Свердловск, 1991. — № 2. — С. 74—85.
28. Леви-Строс К. Структурная антропология. — М.: Наука, 1983.
29. Ле-Дантю М.В. Живопись всеков // Неизвестный русский авангард. — М.: Советский художник, 1992. — С. 327—333.
30. Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец. — М.: Художественная литература, 1991.
31. Малевич К.С. О теории прибавочного элемента в живописи // Декоративное искусство. — 1988. — № 1. — С. 33—40.
32. Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. — М.: Прогресс, 1986. — С. 158—162.
33. Маринетти Ф.Т. Технический манифест футуристской литературы // Называть вещи своими именами. — М.: Прогресс, 1986. — С. 163—168.
34. Марков В. Фактура. — СПб., 1914.
35. Мигунов А., Перцева Т. На рубеже искусства и науки // Искусство. — 1989. — № 1. — С. 30—36.
36. Некрасов Вс.Н. Визуальные стихи // Декоративное искусство. — 1990. — № 8. — С. 5.
37. Панов М.В. Ритм и метр в русской поэзии // Проблемы структурной лингвистики — 1985—1987. — М.: Наука, 1989. — С. 340—371.
38. Поливанов Е.Д. Общий фонетический признак всякой поэтической техники // Вопросы языкознания. — 1963. — № 1. — С. 99—112.
39. Розанова О.В. Кубизм. Футуризм. Супрематизм // Неизвестный русский авангард. — М.: Советский художник, 1992. — С. 334—336.
40. Тойнби А.Дж. Постигание истории. — М.: Прогресс, 1991.
41. Третьяков С.М. Бука русской литературы // Жив Крученых. — М., 1926.
42. Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Избранные произведения: В 2 т. — М.: Правда, 1990. — Т. 2.
43. Хайдеггер М. Вещь // Историко-философский ежегодник. — М.: Наука, 1989. — С. 269—284.
44. Холопова В.Н. Фактура. — М.: Музыка, 1979.
45. Шемшурин А.А. Железобетонная поэма // Василий Каменский. Танго с коровами. — М.: Книга, 1991. — С. 13—15.
46. Якобсон Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. — М.: Наука, 1977. — С. 462—483.
47. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. — М.: Прогресс, 1987.

К.Э. Штайн
«ПОЭТ ЖЕЛЕЗА»

В названии статьи использована цитата из стихотворения В. Хлебникова «На родине красивой смерти — Машуке...» (октябрь, 1921), посвященного М.Ю. Лермонтову.

Такие тексты, как данное стихотворение, мы относим к метапоэтическим (см.: 13). Наряду с работами поэтов о творчестве они составляют особую парадигму, которую мы характеризуем как «размытую» на основе того, что тексты, входящие в нее, содержат в себе данные науки и искусства. Метапоэтика — это поэтика по данным метатекста, или код автора, имплицитный или эксплицитный в текстах о художественных текстах; «сильная» гетерогенная система систем, включающая частные метапоэтики, характеризующаяся антиномичным соотношением научных, философских и художественных посылок; объект ее исследования — художественное творчество, конкретная цель — работа над материалом, языком, выявление приемов, раскрытие тайн мастерства; характеризуется объективностью, достоверностью, представляет собой сложную, исторически развивающуюся систему, являющуюся открытой, нелинейной, динамичной, постоянно взаимодействующей с разными областями знания. Одна из основных черт ее — энциклопедизм как проявление энциклопедизма личности художника, создающего плотный сущностный воображаемый мир в своих произведениях.

Метапоэтические тексты, в том числе и стихотворения поэтов о поэтах и поэзии, содержат, по нашему мнению, сведения о самоинтерпретации художниками своего творчества. Мы считаем их наиболее объективными показателями, дающими интенции для дальнейшего исследования и интерпретации творчества художника: ведь если поэт пишет даже не о своем творчестве, а о творчестве другого поэта, он находится с ним в едином интертексте, постоянном диалоге, говорит с ним на его, поэта, языке.

Наша гипотеза, связанная со стихотворением В. Хлебникова, такова. В. Хлебников энциклопедически опирается в нем на множество текстов М.Ю. Лермонтова; в результате создает текст — самоинтерпретирующую систему, в которой исследует элементы моделирования лермонтовской самоинтерпретирующей системы творчества, в результате чего разворачиваются новые стратегии для анализа, исследования творчества М.Ю. Лермонтова. Определим иерархию основных типов текста, на которой строится метапоэтический текст Велимира Хлебникова.

1. Поэтические тексты М.Ю. Лермонтова, и в первую очередь, стихотворение «Кинжал».

2. Живописные работы М.Ю. Лермонтова как тексты.

3. Биографические данные и образ жизни М.Ю. Лермонтова как текст (социофизический контекст).

4. Имя **Михаил** как концентрация творчества и стратегия интерпретации, указание на разгадку иконографического начала метапоэтических текстов М.Ю. Лермонтова.

Стихотворение «На родине красивой смерти — Машуке...» представляет собой тип сложнейшей многослойной поэтической системы. Несмотря на то, что в нем реализуются основные принципы творчества В. Хлебникова: мифопоэтическое начало, опора на космогонический миф, единство истории (подлинных событий) и поэтических вымыслов, современное мифотворчество и фольклорное начало и мн. др., — в нем сосредоточены и наиболее характерные черты поэтики Лермонтова.

Текст опирается на скрещение жанров. В нем есть элементы погребального гимна, притчи, жития, лирического стихотворения. Развернутый полисиндетон (союз «и») маркирует тип текста, характерный для притчевого, житийного начала: «**И** белый лоб... // **И** умер навсегда... // **И** вспыхивал огонь... // **И** отдал честь... // **И** кинула в гроб травяной... // **И** загрохотал...» и т.д.

Следует указать на то, что элементы полисиндетона, имеющего четко выраженный анафорический характер, актуализируют в целом два ряда понятий, связанных 1) со смертью героя стихотворения (Лермонтова); 2) с жизнью его в ином мировом измерении, осознаваемом и воспринимаемым другим поэтом.

Ключевым словом идентификации понятий первого ряда является слово-образ *умер* (*бог смерти, гроб, священник*), словами-образами, идентифицирующими понятия второго ряда, являются лексемы *живут* (*глаза*) — *до сих пор*. Таким образом, осуществляется локализация временного начала в восприятии автора и подчеркивается надмирное вневременное обитание Лермонтова через конкретизацию пространственных показателей (**небо**).

Текст Хлебникова — это не только и не просто рефлексия над творчеством и судьбой М.Ю. Лермонтова, он вбирает их в себя и все творчество в целом; сконцентрировано оно в тексте Хлебникова по опорным (ключевым) словам текстов М.Ю. Лермонтова — прочитан код, выявлен он другим художником, дающим возможность создать особые стратегии для интерпретации.

Прежде всего обратим внимание на полицитатность текста. Прямая цитата «*Железный стих, облитый горечью и злостью*»; «*любимцу чести*» — измененная цитата (Ленский Пушкина — «*невольник чести беспощадной*», Пушкин Лермонтова — «*невольник чести*» в «Смерти поэта», имена поэтов названы в тексте).

Стихотворный текст соткан из ключевых слов-образов, актуализирующих множество поэтических текстов М.Ю. Лермонтова, входящих в данный текст как микроцитаты (точечные цитаты). Они обнаруживаются в языковых слоях (лексический, синтаксический слой) поэтического текста В. Хлебникова. Их наличие позволяет говорить об актуализации неязыковых слоев данного поэтического текста, одним из которых является многомерный и динамичный слой художественных артефактов — лермонтовских произведений. Мы относим их к когнитивным артефактам, то есть созданным произведениям, которые существуют во времени и пространстве, и, наряду с фреймами, картинками, видами, культурными схемами, они функционируют в неязыковых слоях, опираясь на когнитивные структуры языковых слоев.

Слой артефактов является многомерным потому, что одно и то же слово актуализирует подвижное множество текстов (различные контексты их динамизируют). Часто это названия стихотворений М.Ю. Лермонтова: «Родина», «Смерть», «Смерть поэта», «Пророк», «Небо и звезды», «Тучи», «Молитва», «Гроза», «Бой», «Утес» и др.

Повторяются такие слова-образы, как *очи, глаза, певец, небо, орел, сраженье, горы, огонь, выстрел, туманы, буря, пророческий, облака, утес* и др., которые отсылают к множеству хорошо известных текстов М.Ю. Лермонтова: «Бородино», «Спор», «Русская мелодия», «Ночь I», «Ночь II», «Пророк», «Кинжал», «Парус», «Сосна», «Дары Терек», «Мой демон», «Кавказ», «Смерть поэта», «Завещание» и мн. др. Все это призвано воссоздать поэтический мир М.Ю. Лермонтова с его космизмом (**небо — земля**), пространственной и временной бесконечностью. Оперирование не собственно языком как материалом произведения, а уже готовыми текстами, их активизация в неязыковых слоях — характерная черта футуристической поэтики, основы которой формировал сам Хлебников. Рефлексию над текстами Лермонтова, цитатный пуантилизм можно интерпретировать и с точки зрения теории «прибавочного элемента» К.С. Малевича, когда стиливые черты, образы, характерные для творчества какого-то художника вносятся в другое произведение (см.: 8).

Таким образом, языковая ткань текста соткана на основе образной системы самого Лермонтова, при этом актуализированными оказываются слова-образы, связанные с воинской тематикой, так как интерпретируется происшедшая дуэль: *дула войскового дыма, сраженье двух желез, пушек облаков тяжелый выстрел, выстрел тучи, певец железа — он умер от железа, дула дыма, воинские почести*.

Далее акцентируется слово-образ **глаз** — *пророческие очи, большие и прекрасные глаза, певца прекрасные глаза, сын земли с глазами неба, глаза убитого певца // И до сих пор живут не умирая, молятся глазам, как убитого глаза, то Лермонтова глаза, зажглись, как очи, // Большие серые глаза, писателю... с туманными глазами, как темные глаза*.

Множественные повторы связаны с образом **неба**: *к себе на небо взяло небо, небо рокотало и вспыхивал огонь, пушек облаков тяжелый выстрел, сын земли с глазами неба, молния синею веткою огня // Блеснула по небу, как почести неба, выстрел тучи, тучи крикнули, вспышки гроз, луч тройного бога смерти... по Ленскому и Пушкину*,

небо облачные почести // воздало.., небо застонало, в небесах зажглись, живут среди облаков, то небо серое — как темные глаза. Образ **неба** соединяет предыдущие образы в одну триаду — **глаза — война — небо**.

Один из ключевых образов текста — **железо, железный** — имеет двойственную семантику — 'оружие' — 'стих': дула войскового дым, железный стих, сражение двух желез, пушек облаков, выстрел тучи, певец железа — он умер от железа, дула дым. Отсылка этого образа также двойственная — сражение на небе и на земле. Земное начало как раз и связано с образом **железа**.

Металлы, как отмечает В.Н. Топоров, «воплощают идеи вечности, войны, воинства», «геральдическими» металлами считаются серебро.., золото.., железо с черной поверхностью. <...> железо символизирует **постоянство, жестокость, силу, упрямство, терпение, грубость** <...> Железо в древнееврейской традиции — символ несчастья, рабства, выносливости, решительности. <...> Отмечается, что эпитет «железный» обладает рядом негативных коннотаций; ср. *железный век (худший из веков)*, *железное дерево (виселица)* и ряд других мифологизированных мотивов, как-то: *железная маска, железная рука, железный крест* и т.п.» (10, с. 147).

В диссертации Н. Арлаускайте «Строение смыслового пространства текстов Вилимира Хлебникова» (Вильнюс, 1998) отмечается, что «лексемы, называющие орган зрения, занимают центральное положение в смысловом поле **глаз**, являются его ядром, **глаз** регулярно метонимически замещает собой человека и любое тело; смысловая область глаз и сфера зрения занимают иерархически высокую позицию в мире, создаваемом текстами Хлебникова; и связан этот образ в них с космогонически отмеченными местами; связь глаза с космогонией укоренена во многих мифологиях; глаз отторгает зрительную силу от человека и, метонимически замещая его, участвует в круговороте *жизнь — смерть*.., участие в этом круге носит оттенок жертвенности, а зрительная сила становится плодотворяющей силой. Признаки глаза в текстах Хлебникова коррелируют с признаками архетипического героя; герой является родоначальником, основателем города, нового времени; религии, нового способа жизни (глаз устанавливает центр текстового пространства и организует его, определяет как основную ценность тайноведения)» (2, с. 46).

Н. Арлаускайте отмечает также, что существует определенная аналогия между строением хлебниковского и культурно-биографического (социофизического) текстового пространства (там же, с. 49). Так же Хлебников оперирует текстами и социофизическим пространством М.Ю. Лермонтова. Пространство лермонтовских образов, сотканных из лирических текстов, выводит к другому текстовому пространству. Стих «*Обвил холстом пророческие очи*» обращает нас к портретам М.Ю. Лермонтова, и в частности к одному из автопортретов.

Автопортрет М.Ю. Лермонтова (1837—1838), где он написал себя на фоне Кавказских гор в форме офицера Нижегородского драгунского полка, изображает Лермонтова «в бурке, накинутой на куртку с красным воротником, с кавказскими газырями на груди; на кабардинском ремне с серебряным набором — черкесская шашка» (6, с. 124). И.А. Желвакова, комментирующая этот портрет в альбоме «Лермонтов: Картины. Акварели. Рисунки» (1980), рассматривает его как портрет Лермонтова-поэта: «Портрет передает глубокий, напряженный мир поэта, его страдания, его душу. Автопортрет отвечает творческой личности Лермонтова-поэта, рано осознавшего свое предназначение. Он знал, что рожден для великих дел, свою миссию видел в роли поэта-пророка» (там же, с. 124). На обороте паспарту поэта немецкая надпись г-жи Берольдинген, дочери А.М. Верещагиной, в которой соединяются двойственные роли Лермонтова: «Михаил Лермонтов, русский офицер и поэт, им самим рисованный» (там же).

Нет ничего удивительного в сближении разных типов текста — поэтического и акварели. Можно указать на следующие семантические посылки: объединение топосов воинства и поэзии (творчества) в текстах Лермонтова о поэзии и в автопортрете. Знаками, кодифицирующими первый топос, являются военный костюм, кавказская шашка, которую он сжимает в руке, и использование слова-образа «**кинжал**» в текстах о поэзии, а также лексемы с «военной» семантикой: «*товарищ светлый и холодный*», «*задумчивый грузин на месть тебя ковал, // На грозный бой точил черкес свободный*» («кинжал»).

Интересно отметить, что в стихотворении «Кинжал» есть также автопортрет-отражение: некий двойник, образное скольжение, намек на обладателя кинжала:

И черные глаза, остановясь на мне,
Исполнены таинственной **печали**
Как сталь твоя при трепетном огне,
То вдруг **тускнели**, то **сверкали**.

1838

С образом «стали» мы встречаемся и в «Герое нашего времени». Лермонтов пишет о глазах Печорина: «...об глазах я должен сказать еще несколько слов. <...> Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся! — Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак или злого нрава, или глубокой постоянной грусти. Из-за полупущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был **блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный...**» (7, с. 333).

Следует обратить внимание, что это портрет, в котором также акцентируются глаза («*черные*», «*исполнены таинственной печали*», «*как сталь... при трепетном огне... тускнели... сверкали*»).

Автопортретное сходство можно подтвердить данными современников М.Ю. Лермонтова: в «Лермонтовской энциклопедии» рассматривается вопрос иконографии Лермонтова, при этом указывается «изменчивая наружность поэта», «большие глаза». В воспоминаниях И.С. Тургенева отмечается: «Задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших неподвижно-темных глаз» (9, с. 428).

Все это важные вещи констатационного плана, внешне не связанные с интерпретацией текстов, но они наводят нас на мысль, что в данном случае параметры, заданные для интерпретации, связаны с определенной культурной схемой, которая ведет нас к имени **Михаил**. Михаил в переводе с еврейского значит **кто яко Бог**, или: **кто равен Богу** (4, с. 250). По Писанию, он входит в сонм святых ангелов — «Ангела мирна, верна наставника, хранителя душ и телес наших» (там же). По данным религиозных текстов, архистратиг Михаил — «начало», вождь небесных сил, служитель Божественной славы и «наставник человеков». При богослужении церковь акцентирует преимущественно «**духовно-воинственное** служение Архистратига Михаила во славу Божию и в защиту верных от искушений и зол». По преданию при переходе через Иордан Архистратиг Михаил явился Иисусу Навину с обнаженным мечом. Архистратиг Михаил — Божественное украшение мира дольнего и его ограждение и утверждение. Церковь учит, что святой Архангел Михаил «крепостию Божественною **обходит всю землю от лютых** изымая призывающим Божественное имя его»; именуется «непостыдным предстателем верных, путеводителем и наказателем заблудших». «Как воитель божий, Михаил изображаем был древле попирающим ногами люцифера, держащим десницею копие, с белою на вершине хоругвию, а шуйцею — зеленую финиковую ветвь, как знамение победы» (там же, с. 258).

Как правило, в своих текстах Лермонтов не обыгрывает имени прямо — понятно, что ни Лермонтов, ни Хлебников, декодирующий тексты Лермонтова о поэзии, не видит в нем прямого воплощения архистратига — скорее, через косвенную цитацию и структуру опорных элементов внутренней формы имени просматриваются черты судьбы.

Говоря об имени **Михаил**, П.А. Флоренский отмечает: «Имя архистратига Небесных сил, первое из **тварных** имен духовного мира, Михаил, самой этимологией своей указывает на **высшую меру духовности**, на особливую близость к **Вечному**: оно значит «Кто как Бог», или «Тот, кто как Бог». Оно означает, следовательно, наивысшую ступень богоподобия. Это имя — **молниевой** быстроты и непреодолимой мощи, или энергии Божией в ее осуществлении, в ее посланничестве. Это — мгновенный и ничем не преодолимый огонь, кому — спасение, кому — гибель. Оно «исполнено ангельской крепости» (11, с. 631—632). И далее П.А. Флоренский говорит о чертах, которые он как будто списал с личности Лермонтова: «По своей природе, имя Михаил — противоположность земной косности, с ее и враждебным, и благодетельным торможением порывов и устремлений. И, попадая на землю, это имя живет на ней как чуждое земле, к ней не приспособляющееся и не способное приспособиться. Михаил — одно из древнейших известных в истории имен. Но и за много тысяч лет своего пребывания на земле оно остается откровением на земле и не делается здесь своим... Этому имени трудно

осуществлять себя в земных средах, слишком для него плотных. <...> Михаил чувствует себя незадачливым и винит в этом мир, косный и неотзывчивый, но, на самом деле, получающий от Михаила малодоступные ему, миру, импульсы <...> Попав с неба на землю, Михаил, светлый или темный ангел, одинаково жалуется, что земля — не небо, и не то не понимает, не то не хочет понять, что он уже не на небе и что земле свойственна законная и в общем порядке мироздания благодетельная тяжесть, плотность и вязкость. Между тем, Михаил требует эфира...» (там же, с. 632—633).

Вспомним: И мысль **о вечности**, как великан,
Ум человека поражает вдруг...
1831-го июня 11 дня
Как часто **силой мысли** в краткий час
Я жил **века и жизнью иной**,
И о земле **позабывал**.

1831-го июня 11 дня

Поэт Д. Андреев так и воспринимал М.Ю. Лермонтова — как вестника, посредника между земным и небесным. «Миссия Лермонтова — одна из глубочайших загадок нашей культуры. С самых ранних лет — неотступное чувство собственного избранничества, какого-то исключительного долга, довлеющего над судьбой и душой; феноменально раннее развитие бушующего, раскаленного воображения и мощного, холодного ума; наднациональность психического строя при исконно русской стихийности чувств; пронизывающий насквозь человеческую душу суровый и зоркий взор; глубокая религиозная натура, переключающая сомнение из плана даже философских суждений в план богоборческого бунта, — наследие древних воплощений этой монады в человечестве...» (1, с. 323).

Биографические данные и социокультурный контекст в творчестве В. Хлебникова оказываются коррелирующими, поэтому внешне стихотворение основано на точных биографических данных: дуэль, гроза, совпадение **имени, судьбы, творчества**.

Отсюда огромную роль играет воссоздание среды обитания, места: *родина красивой смерти, Машук, небо, орлы, сражения, огонь, пушки, горы, молния, тучи, горцы, утес...*

Профессиональные качества обыгрываются двойственно: поэт-живописец, военный (воин): *дула войскового дым, холст, певец, сражение желез, огонь, певец железа, Ленский, Пушкин, пророческая душа, мертвый певец*.

Точно воспроизводятся обстоятельства гибели: *Машук, дула дым, небо рокотало, молния блеснула* и т.д.

Итак, в ходе интерпретации лермонтовских текстов В. Хлебников намечает корреляции между своим и Лермонтова мировидением, на основании чего можно предполагать, что М.Ю. Лермонтов, не рассматривающий в текстах свое имя как судьбу на поверхностном уровне текстов, тем не менее, глубинно воспринимал свое назначение и судьбу, отталкиваясь от имени и его внутренней формы, активизируя архетипическое и мифологическое начало, которое лежит в его основе. Отсюда соединение воинства и поэзии в реальном социофизическом контексте (тексте), в портретном (живописном, графическом) строе текстов, поэтических текстах, где лирический герой, в частности, герой стихотворений о поэте и поэзии, воспринимает «мерный» звук «могучих слов» призванным «воспламенить бойца для битвы», а образ кинжала — меча (символа жизни — смерти, креста в религии, с его помощью отсекается все недостойное и бесплодное) реализует категорический императив поэта в процессе духовного совершенствования.

Ты дан мне в спутники, любви залог немой,
И страннику в тебе пример не бесполезный:
Да, я не изменюсь и буду тверд душой,
Как ты, как ты, мой друг железный.

1837

Концентрация смыслов в текстах М.Ю. Лермонтова, идущая от имени, могла быть сознательной и подсознательной, а может быть, и бессознательной одновременно, но важно одно: не называя имени, и Лермонтов, и Хлебников идут от имени (а может,

и наоборот, приходят к имени) как к «концентру» творчества Лермонтова. Определенная нами ранее триада **глаза — война — небо**, а также обыгрываемый в стихотворении образ «поэт железа», соответствуют этому.

Следует обратить особое внимание на то, что этот путь интерпретации и творчества, и жизни М.Ю. Лермонтова «разгадывает» другой художник — В. Хлебников. В данном случае разгадано «осуществление имени»: «...имя есть сила, семя, энергия, — пишет Сергей Булгаков. — Оно формирует изнутри своего носителя: не он носит имя, которым называется, но в известном смысле оно его носит как внутренняя целепричина, энтелехия, по силе которой желудь развивается дубом, а зерно пшеницы колосом, хоть судьбы колосьев могут быть различны» (3, с. 131). С имяславческой философией В. Хлебников связан одной эпистемологической реальностью (структурой идей) начала XX века. В имени заложена инвариантная (стереотипная) семантическая и энергетическая структура первообраза, которая тем не менее варьируется, оказывая влияние на судьбу носителя имени и на его дело. Отсюда разгадка имени — это разгадка и судьбы, и творчества. Имена, по Булгакову, — это «жилы, кости, хрящи, вообще части ономатического скелета человека». Имя «есть самое устойчивое в человеке, имеет жизнь, которую надо восстановить (левират), честь, которую можно защищать (дуэль), имеет вечную судьбу» (там же, с. 145).

И так как «имена человеческие написаны на небесах» (там же), они причастны к главному Имени, которое «превыше любого слова и любого познания, и вообще пребывает по ту сторону бытия и мышления» (5, с. 11). Возможно, поэтому в стихотворении В. Хлебникова называется фамилия, но не имя, как наиболее независимое от конкретного бытия человека, «растворенное» тем не менее в его делах, в данном случае, в творчестве М.Ю. Лермонтова. Отсюда гармония вечного, заданного (устойчивого и стереотипного) и живой энергии имени, которой наполняется оно в осуществлении жизни и художественного творчества поэта.

Невозможно, конечно, в осуществлении жизни и творчества как текста все свести к имени. Но в интерпретации творчества и Лермонтова, и Хлебникова (который, как известно, переименовал себя — Виктор — Велимир — и действовал далее в соответствии с этим переименованием) это одна из ипостасей нашего бесконечного приближения к языку и мышлению великих художников. При этом лучшим посредником в познании творчества одного поэта будет другой поэт. И, видимо, наиболее достоверные знания о творчестве — это данные самих поэтов (а значит метапоэтики), они всегда не тривиальны, погружают нас в глубинные пласты текста и его интерпретации.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

1. Андреев Д.Л. Русские боги. Стихотворения и поэмы. — Москва, 1989.
2. Арлаускайте Н. Строение смыслового пространства текстов Велимира Хлебникова. — Вильнюс, 1998.
3. Булгаков С. Первообраз и образ: В 2-х т. — Москва — Санкт-Петербург, 1999. — Т. 2.
4. Дебольский Г.С. Дни богослужения православной церкви: В 2 т. — Москва, 1996. — Т. 1.
5. Св. Дионисий Ареопагит. Мистическое богословие // Мистическое богословие. — Киев, 1991.
6. Желвакова И.А. Пояснения в альбоме // Лермонтов: Картины. Акварели. Рисунки. — Москва, 1980.
7. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. — Москва, 1959. — Т. 4.
8. Малевич К.С. О теории прибавочного элемента в живописи // Декоративное искусство. — 1988. — № 11.
9. Тер-Габриелянц И.Г. Портреты // Лермонтовская энциклопедия. — Москва, 1981.
10. Топоров В.Н. Металлы // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. — Москва, 1982. — Т. 2.
11. Флоренский П.А. Имена. — Москва — Харьков, 1988.
12. Хлебников Велимир. Творения. — Москва, 1986.
13. Штайн К.Э. Метапоэтика: «Размытая парадигма» // Текст: Узоры ковра. — Санкт-Петербург — Ставрополь, 1999. — Ч. 1. — С. 8—14.

А.Б. Оболонец
ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ
АБСУРДИСТСКОГО ТЕКСТА А.И. ВВЕДЕНСКОГО
ПО ДАННЫМ МЕТАПОЭТИКИ В КОНТЕКСТЕ
ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ

Обращение к метапоэтическим данным является составляющей процесса исследования поэтического текста. Рассмотрение метапоэтики позволяет представить автора как филолога, лингвиста, выявить авторскую позицию по отношению к собственному творчеству, избежать многозначных трактовок, толкований тех или иных произведений, сделать исследование более объективным. Такой подход особенно важен при анализе авангардистского типа текста, в котором, как известно, нарушены традиционные реляционные связи, и доминирующим принципом его построения является принцип дополнительности, когда «попытки строгого определения» той или иной языковой единицы регулярно входят в противоречие с «характером ее использования» в тексте. Абсурдистский текст, являясь разновидностью авангардистского, представляет собой сложную многозначную и многомерную структуру. Он содержит в себе рефлексии над текстами предшествующих традиций, цитаты из которых могут переплетаться в нем с калейдоскопичной хаотичностью. Исследование данного типа текста затруднено отсутствием или серьезной деформацией традиционных лексико-семантических и семантико-синтаксических связей, множественностью возникающих значений, смыслов, их «размытостью».

Один из ярких примеров абсурдистского типа текста представляют поэтические тексты А.И. Введенского. Среди исследователей творчества поэта до сих пор нет единого мнения относительно возможных путей их исследования. Так, согласно точке зрения Л. Флейшмана, с которой перекликаются взгляды В.П. Руднева, к текстам поэта неприменимы многие из ныне существующих методов современной филологии.

Однако, на наш взгляд, методология исследования может быть подсказана самим творчеством поэта, теми немногочисленными высказываниями о природе поэтического текста, которые содержатся в произведениях А.И. Введенского.

Под метапоэтической теорией или поэтикой по данным метапоэтического текста нами понимается формируемая поэтом область знания о собственном творчестве или самоинтерпретация. Основным свойством метапоэтики является ее «промежуточное положение» между областью науки и искусством. По мнению К.Э. Штайн, «метапоэтика — это сложный тип гетерогенного дискурса, который антиномичен по сути, т.к. является искусством и наукой одновременно. Это особая черта данного типа дискурса, в первую очередь, она выражается в метафоричности, «неопределенности» терминов, которые и являются свидетельством нечетких граней между наукой и искусством»¹.

Свое формальное выражение метапоэтика находит в метапоэтическом тексте, или тексте о тексте. Ее содержание тесно связано с эпистемой, или общей системой идей (как художественных, так и научных), функционировавших во время жизни автора.

Разработка теоретических аспектов исследования метапоэтического текста постоянно ведется различными школами и направлениями как отечественной (А.А. Реформатский, О.С. Ахманова, Н.З. Котелова, П. Денисов, Н.Б. Гвишиани, К.Э. Штайн, В.А. Шаймиев, С.В. Яковлев и др.), так и зарубежной лингвистики (Р. Якобсон, Р. Барт, А. Вежбицка и др.).

На сегодняшний день выработаны достаточно устойчивые понятия **метаязыка**, **метатекста** и **метаречи**, **метапоэтического текста** применительно к различным областям человеческого знания.

Метаязыком мы, вслед за Н.Б. Гвишиани, называем «язык «второго порядка», по отношению к которому естественный человеческий язык выступает как язык-объект, т.е. как предмет языковедческого исследования»².

Соответственно, **метаречь** — это конкретная реализация метаязыка, которая протекает во времени и имеет звуковое и/или письменное выражение. В данном случае понятия метаязык и метаречь коррелируют с понятиями язык и речь, которые были установлены Ф. де Соссюром³.

Метатекстом называется текст второго уровня абстракции, планом содержания которого является план выражения конкретного текста-объекта (эпитекста). Являясь высказыванием о высказывании, метатекст может присутствовать практически в любом тексте в различных композиционных разновидностях. Основные из них **иннективный** (вертикальный, включенный) и **сепаративный** (горизонтальный, отделенный) метатекст⁴. Структурирующими и смыслообразующими элементами метапоэтического текста являются элементы метаязыка. В поэтическом тексте к ним относятся слова со значением говорения, термины филологии, цитаты, имена авторов (литераторов), а также метатекстовые операторы («итак»; «я продолжаю»; «подведем итоги» и т.п.) и ремарки. К метаэлементам относятся индивидуально-авторские понятия, ориентированные на адекватное восприятие текста адресатом, т.е. выполняющие метапоэтическую функцию. Например: «поэза» у И. Северянина; «колпак», «окно», «сабля», «шкаф» в поэтике ОБЭРИУ⁵ и т.п. Сюда же относятся используемые в тексте философские, искусствоведческие, естественнонаучные понятия, дающие представление об эпистемологическом фоне определенной метатеории и получающие метапоэтические коннотации.

Наличие метапоэтического текста в поэтическом тексте обусловлено «метаязыковой функцией языка»⁶, которая в поэзии преобразуется в соответствии с авторскими установками⁷, создавая так называемый «метаязык литературы»⁸, или метатеорию.

Функции метапоэтического текста в поэтическом тексте разнообразны. Однако основные из них, как и в любом другом типе текста, следующие:

- комментирующая (или функция толкования, согласно Р. Якобсону);
- связывающая, «проясняющая «семантический узор» основного текста»⁹.

В зависимости от интенциональных установок автора, данные функции могут конкретизироваться, корректироваться, совмещаться или вовсе видоизменяться. При этом закрепление какой-либо функции за конкретной метапоэтической структурой является необязательным. Формирование метатеории, ее стройность, доказательность и объем зависят от степени реализованности первой функции.

Все сказанное позволяет более четко определить структурную сторону поэтики по данным метапоэтического текста. Она представляет собой фрагменты метапоэтических высказываний (включая иннективную и сепаративную разновидности), основными компонентами которых, в свою очередь, являются элементы метаязыка лингвистики, литературоведения и смежных дисциплин.

Зарождение и развитие любой метапоэтической теории — не изолированный процесс. Оно происходит в структуре эпистемологической ситуации своего времени, т.е. существующей системы естественнонаучного, гуманитарного и других типов знания. Находясь в плотном пространстве существующего научного и литературного дискурсов, метапоэтика впитывает в себя основные их достижения, развиваясь в соответствии с определенными тенденциями.

М. Фуко в работе «Слова и вещи» рассматривает эпистемологическое поле как «...появляющиеся в пространстве знания конфигурации, обусловившие всевозможные формы эмпирического познания»¹⁰.

Эпистемологический фон, обуславливающий содержание и структуру метапоэтической теории А.И. Введенского, — это система знаний, основные положения которой получили развитие во временном диапазоне с конца XIX века до пятидесятых годов XX столетия. Это период третьей научной революции. Он связан со становлением неклассического знания. Основания для его формирования были заложены еще в «неевклидовой геометрии» Н.И. Лобачевского и получили развитие в «воображаемой логике» Н.А. Васильева. Неклассическое знание характеризуется «отказом от прямолинейного онтологизма, пониманием относительности истинности теорий и картин природы»¹¹. Основные тенденции зарождения и развития данного типа знания нашли отражение и в текстах участников «Объединения реального искусства», куда входил А.И. Введенский. Поэтому, рассматривая метапоэтику автора, мы можем говорить о расширенном эпистемологическом пространстве, включающем связную систему идей начала XX столетия, и об узком эпистемологическом пространстве, включающем комплекс лингвофилософских и лингвопоэтических воззрений обэриутов.

Основной тенденцией неклассического типа знания стало сначала практическое (в неклассической логике Н.А. Васильева), а затем и теоретическое (в квантовой теории и теории относительности) рассмотрение существования пространств N-измерений, в которых действуют иные, чем в традиционном трехмерном пространстве, логические и физические законы. Происходит зарождение новых тем естественнонаучного знания — «относительности» и «дополнительности»¹². Их развитие тесно связывается с лингвистикой и поэзией.

Так, теория относительности устанавливает свои законы не только в физике, но и в логико-понятийной, языковой сфере. В частности, раскрывая содержание и основные принципы теории относительности, Л.Д. Ландау говорил, что многие из понятий получают смысл лишь тогда, когда указываются условия, в которых ведутся наблюдения. Таким образом, признается относительность не только понятийного аппарата физики, но и любой другой области человеческого знания, не исключая поэтики.

Принцип дополнительности был впервые сформулирован Н. Бором. Он связан с наличием у объекта одновременно двух противоречащих (с точки зрения логики исключенного третьего) характеристик, которые дополняют друг друга в системе иных логических координат (логика исключенного четвертого, пятого и т.д.). Для иллюстрации своих положений датский физик использует примеры из филологии, говоря, что в языке «практическое применение всякого слова находится в дополнительном соотношении с попытками его строгого определения»¹³. В качестве наглядной модели реализации принципа дополнительности ученый рассматривает поэзию: «Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа. Можно сказать, что литературное, изобразительное и музыкальное искусства образуют последовательность способов выражения, и в этой последовательности все более полный отказ от точных определений, характерных для научных сообщений, представляет больше свободы игре фантазии. В частности, в поэзии эта цель достигается сопоставлением слов, связанных с меняющимся восприятием наблюдателя, и этим эмоционально объединяются многообразные стороны человеческого познания»¹⁴.

Признание принципа дополнительности в качестве одного из главных в поэтическом искусстве и установление относительности формулируемых языковыми средствами понятий являются одними из основных характеристик описываемой эпистемологической системы, которые позволяют тесно объединить гуманитарные и естественнонаучные дисциплины.

Развитие эпистемологического фона гуманитарного знания связано с зарождением феноменологической и экзистенциальной философии, интуитивистской философии А. Бергсона, а также возникновением и развитием психоаналитической теории З. Фрейда. Знания, полученные в этих областях, наложили отпечаток на специальные дисциплины, в частности и на филологию.

Феноменологическое направление в философии, связанное прежде всего с именем его основателя Э. Гуссерля, рассматривало наличие языковых форм, коннотирующих «абсолютные истины». Развивая положения В. фон Гумбольдта о внутренней форме слова, феноменологи (Г. Шпет) говорят о ней как о критерии истинности чувственного восприятия предмета. Экзистенциальная философия на данном этапе (начало XX века) развития вступает в полемику с феноменологией. Экзистенциализм отрицает наличие универсальной логики, говоря при этом о психических состояниях сна, опьянения и т.п. как абсолютно нелогичных. Философия с точки зрения феноменологии понимается как «строгая наука», а с точки зрения экзистенциализма — как искусство. Психоанализ обогащает гуманитарное знание понятиями о бессознательном и подсознательном в структуре человеческой психики. В дальнейшем это приведет к психоаналитическому методу при изучении языковых явлений, а также позволит говорить о бессознательных основаниях творчества. Интуитивистская философия привносит в общий эпистемологический фон идею о возможности познания мира путем непосредственного слияния субъекта с объектом, т.е. преодолением противоречия между ними. Это позволило говорить о важности религиозного, мистического и творческого опыта в получении знания и интуиции как одной из форм познания.

Рассмотрим подробнее специфику взаимодействия данных направлений с филологическим знанием.

Непосредственное влияние феноменологии на лингвистику и поэтику связано с введением в категориальный аппарат науки понятия интенциональности, или «сознания о». Э. Гуссерль в работе «Философия как строгая наука» определяет сущностные характеристики «сознания о», иллюстрируя его практическое проявление: «Следует... брать феномены так, как они даются..., и при этом брать все это — как нечто так или иначе образующееся и преобразующееся в смене тех или иных положений, тех или иных аттракциональных модусов. Все это носит название «сознания о»...»¹⁵.

Интенциональность сознания открывает возможности для существования «устойчивых в своем роде объективно и абсолютно значимых утверждений». При этом «...абсолютно различимыми, т.е. допускающими фиксацию сущностями, являются не только сущности чувственных «содержаний» и явлений (видимых вещей, фантомов и т.п.), но не в меньшей мере и сущности всего психического в прямом смысле слова»¹⁶.

Философ приходит к выводу о возможности «абсолютного познания», основой которого является система объективных утверждений.

Объективизм феноменологической философии позволил Г. Шпету развить в духе этого направления идеи В. фон Гумбольдта о внутренней форме слова. Интенциональность сознания, постижение действительности — эти процессы становятся возможными благодаря идеальной природе слова, формирующей в мышлении представление об объектном мире. Г. Шпет пишет: «Субъективная деятельность сама образует в мышлении объект... Для всего этого необходим язык... Без указанного, хотя бы молчаливого, но сопровождающегося содействием языка, претворения в объективность, возвращающуюся к субъекту, было бы невозможно образование понятия, а следовательно, и никакое истинное мышление»¹⁷. Лингвистика обогащается пониманием того, что «слово — не эквивалент чувственного предмета, а постижение его в определенный момент словоупотребления»¹⁸.

Идею антиномичности в феноменологической философии развивает представитель религиозного экзистенциализма Л. Шестов. В ранней работе «Апофеоз беспочвенности» философ утверждает: «Философия с логикой не должна иметь ничего общего; философия есть искусство, стремящееся прорваться сквозь логическую цепь умозаключений и выносящее человека в безбрежное море фантазии, фантастического, где все одинаково возможно и невозможно»¹⁹.

Иррационализм ранней экзистенциальной философии не коснулся напрямую вопросов словесного творчества, однако он оказал серьезное воздействие на мировую литературу второй половины XX века. В результате тезис о философии как искусстве был принят на вооружение многими писателями (Ж.-П. Сартр, А. Камю, К. Абэ и др.), поэтому экзистенциализм получил признание прежде всего как литературно-философское течение.

Лингвистическая парадигма интересующего нас периода характеризуется несколькими тенденциями: развитием структуральных методов исследования языка, обусловленных работами Ф. де Соссюра, и повышенным вниманием к вопросам происхождения языка. Здесь также наблюдаются две тенденции: объединение лингвистики и философии и создание псевдолингвистических теорий.

Развитие структуральных методов исследования связано с Пражским лингвистическим кружком и работами Н.С. Трубецкого по фонологии. В них фонологическая система языка была представлена иерархически, через оппозиции. В дальнейшем это позволило укрепить понимание языка как иерархической системы в противоположность речи как линейному образованию.

Вопросы происхождения и развития языка рассматривались в связи с ономото-поэтической теорией А.А. Потебни и идеями В. фон Гумбольдта о внутренней форме слова. В русле феноменологической парадигмы они получили развитие в философии имяславия²⁰ (С. Булгаков, П. Флоренский, А. Лосев).

Зарождение псевдолингвистических теорий также обусловлено вопросами происхождения языка, которые стали рассматриваться в контексте идеологии. В результате сложилась довольно стройная яфетическая теория Н.Я. Марра. Она напрямую связывала происхождение и развитие языка с материальной деятельностью человека,

при этом все богатство лексики и грамматики сводилось к нескольким примитивным первоначальным звуковым комплексам: «Элементов всего-навсего четыре. Объяснение их числа приходится искать в среде возникновения, технике входившего в состав коллективного магического действия пения. Первичное диффузное произношение каждого из четырех элементов, как единого диффузного звука, пока не выяснено. Нам эти четыре элемента доступны в многочисленных закономерных разновидностях, из которых для четырех элементов выбраны как условное наименование четыре их формы, по одной для каждого элемента: сол, бер, йон, рош...»²¹.

Как мы увидим ниже, псевдотеории, сводящие вопрос о происхождении языка к нескольким первоначальным элементам, были обусловлены не только идеологическим, но и метапоэтическим дискурсом.

Важное значение для формирования гуманитарной парадигмы эпистемологического фона метапоэтики А.И. Введенского имели уже существовавшие метапоэтические теории символизма, акмеизма и футуризма. В них авторам удалось рассмотреть основные содержательные и формальные особенности классического и авангардистского типов текста, выделить их признаки, раскрыть особенности их создания. Опозиция «классический — неклассический текст» отчасти преодолевается в метапоэтике ОБЭРИУ, которую можно назвать ближайшим эпистемологическим фоном метапоэтики А.И. Введенского.

Несмотря на то, что в филологии уже стали привычными понятия «философия ОБЭРИУ», «поэтика ОБЭРИУ», говорить о существовании связанной структуры идей, выразителем которых явилось объединение реального искусства, затруднительно. Метапоэтическая система ОБЭРИУ характеризуется прежде всего эклектичностью, нечеткостью, «размытостью» и наличием внутренних противоречий. Метапоэтика ОБЭРИУ представляет собой попытку переосмысления классических основ науки и искусства, постепенный переход к неклассическому мышлению и неклассической логике, что в целом соответствует эпистемологической ситуации третьей научной революции. Историческое положение «на стыке двух модернизмов» (Жаккар), возможность переосмысления опыта русского символизма и футуризма позволяет говорить о метапоэтике ОБЭРИУ как о постфутуристической — постсимволистской. Возможность осуществления рефлексии сразу над двумя крупными поэтическими школами привела к особой «научности» как самих текстов обэриутов (философско-поэтические трактаты Д. Хармса, Н. Заболоцкого, А. Введенского, псевдоматематические трактаты Д. Хармса и т.п.), так и метапоэтики. Порой для комментирования особенностей создания литературного произведения привлекаются данные естественных наук (физическая «теория квантов», данные биологии), психологии (психоанализ З. Фрейда) и философии. Однако их использование носит поверхностный несистематизированный характер. Это своеобразная область интересов обэриутов. Не случайно первые реплики в «Разговорах» Л. Липавского начинаются со слов «... меня (его) **интересует**». Ценность этих научных ссылок скорее в том, что они позволяют очертить круг интересов поэтов, соотнести его с эпистемой новейшего времени.

Осуществление одновременной рефлексии над классическим и авангардным типами текста приводит к появлению в метапоэтической практике ОБЭРИУ двух начал: конструктивного и деконструирующего. Первое нашло отражение в метапоэтике Н.А. Заболоцкого, второе — А.И. Введенского. Метатеорию остальных участников объединения можно охарактеризовать по степени приближенности (удаленности) к каждому из этих положений.

Несмотря на разноплановость и эклектичность, метадискурс обэриутов складывается из довольно большого количества текстов. Мы рассмотрим лишь те из них, которые отражают наиболее общие положения метапоэтики ОБЭРИУ. К ним относятся: первые две части «Декларации ОБЭРИУ» («Общественное лицо ОБЭРИУ» и «Поэзия обэриутов»), написанные Н.А. Заболоцким; его же «Мои возражения А.И. Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо»; произведение Д.И. Хармса «Измерение вещей» и два произведения Л. Липавского «Теория слов» и «Разговоры».

Основным принципом обэриутовской поэтики сами авторы считают ее разноплановость, несводимость к каким-либо раз и навсегда установленным критериям. Во второй части «Декларации ОБЭРИУ» Н.А. Заболоцкий пишет: «У каждого из нас есть свое

творческое лицо, и это обстоятельство кое-кого часто сбивает с толку. Говорят о случайном соединении различных людей. Видимо, полагают, что литературная школа — это нечто вроде монастыря, где монахи на одно лицо. Наше объединение свободное и добровольное, оно соединяет мастеров — а не подмастерьев, художников — а не маляров. Каждый знает себя, и каждый знает, чем связан с остальными»²².

Сказанное не проясняет характер творческих связей поэтов.

Даже последующие слова: «Люди конкретного мира, предмета и слова»²³, — не могут объяснить, чем, например, «конкретный» мир Н.А. Заболоцкого похож на абсурдный мир А. Введенского, или чем «конкретное» слово Д. Хармса отличается от слова Н. Олейникова.

Объектом творческой рефлексии обэриутов становится отношение слова и его денотата, а также параллели между отношениями предметного и словесного мира: «В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики»²⁴.

Общим в метапоэтике обэриутов также является признание «особой» логики искусства: «У искусства своя логика, и она не разрушает предмет, но помогает его познать»²⁵.

В «Декларации...» также определяется сфера деконструктивного и конструктивного начал в поэзии. Творчество А.И. Введенского, характеризующееся нарушением в тексте реляционных связей и отношений, декларируется как неконструктивное: «А. Введенский (крайняя правая нашего объединения), разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей конкретности. Введенский разбрасывает действие на куски, но действие не теряет своей творческой закономерности»²⁶.

Конструктивное начало в поэзии ОБЭРИУ — творчество Н. Заболоцкого: «Н. Заболоцкий — поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителей. Слушать и читать его следует более глазами и пальцами, нежели ушами. Предмет не дробится, но наоборот сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить ощупывающую руку зрителя. Развертывание действия и обстановка играют подсобную роль к этому главному заданию»²⁷.

Если рассматривать метапоэтическую теорию ОБЭРИУ в виде шкалы, крайними точками которой будут деконструктивизм А. Введенского и конструктивность Н. Заболоцкого, то между ними в порядке убывания конструктивного (соединяющего) начала расположатся метапоэтические взгляды Л. Липавского, Д. Хармса и Я. Друскина.

При этом прослеживается определенная система оппозиций по признаку «наличие — отсутствие». Оппозиционные признаки определены Н. Заболоцким в «Открытом письме А.И. Введенскому». Согласно автору, в поэтическом тексте: «1) ...каждое слово, взятое отдельно, является носителем определенного смысла;

2) ...метафора, пока еще она жива и нова, — алогична. Но самое понятие логичности есть понятие не абсолютное, — что было алогичным вчера, то стало сегодня вполне логичным»²⁸;

3) поэтическому тексту должны быть свойственны ритмическая и интонационная организация;

4) в поэтическом тексте должны присутствовать композиция и тематика.

Отсутствие этих признаков, по мнению Н. Заболоцкого, характеризует диаметрально противоположную поэтику А. Введенского.

Рационализм и логичность метапоэтики Н. Заболоцкого обусловлены сферой философских интересов поэта. Они связаны с натурфилософской парадигмой. Поэт ведет переписку с К.Э. Циолковским, в текстах он всерьез рассматривает возможность наличия разума у деревьев, насекомых и животных («Деревья», «Школа жуков», «Лицо коня» и др.). Во фрагментах стихотворений, носящих метапоэтический характер (иннективный метатекст), Н. Заболоцкий утверждает возможность рационалистичного истолкования подсознательных аспектов словесного творчества, так называемых «Слонов подсознания»: «...и Слон, **рассудком приручаем**, // ест пироги и запивает чаем» (Битва слонов, 1931). Поэт указывает на интенциональные возможности поэтического искусства, которое способно «превращать» слова в сознании человека в предметы, т.е. находиться в состоянии адекватности с миром идеальных сущностей:

Но я — однообразный человек —
взял в рот длинную сияющую дудку,
дул, и, подчиненные дыханию,
слова вылетали в мир становясь предметами...

Корова мне кашу варила,
дерево сказку читало,
а мертвые домики мира
прыгали словно живые»

Искусство, 1930

В приведенном тексте Н.А. Заболоцкому, который не был знаком с работами Э. Гуссерля, Г. Шпета и, тем более, с эстетическими исследованиями Р. Ингардена, за долго до последнего удалось творчески предвосхитить теорию многослойности поэтического текста. «Становясь предметами», слова воспроизводят перед умственным взором поэта определенные картины, виды, сцены.

Идеал поэтического творчества Н. Заболоцкий, как и многие обэриуты, видит в «поэзии древних», которая была тесно связана с философией и наукой. В тридцатые годы им предчувствуется возрождение традиций: «Когда-то у поэзии было все. Потом одно за другим отнималось наукой, религией, прозой, чем угодно. Последний, уже ограниченный расцвет в поэзии был при романтиках... Быть может сейчас, после большого перерыва, пришел новый поэтический век. Если и так, то сейчас только самое его начало»²⁹.

Л. Липавский не оставил после себя стихотворных произведений, и поэтому его размышления об особенностях поэтического текста правильнее будет назвать лингвофилософскими. Взгляды Л. Липавского в области поэтики во многом родственны воззрениям Н. Заболоцкого. Однако они характеризуются внутренней противоречивостью. С одной стороны, в «Теории слов» философ, рассматривая вопросы происхождения лексики, говорит, что «метафор в языке вообще не существует»³⁰. В результате язык предстает предельно логичной системой, в которой даже использование тропеических средств отражает объективную реальность. Так, Л. Липавский пишет: «Волна, волнение, волноваться — стремление, метание; поэтому-то «волноваться» говорят и о человеке, а не потому, что человеческие страсти сравниваются с морскими волнами; тут нет никакой метафоры...»³¹.

Одновременно он сожалеет об отсутствии «научности» в поэтическом тексте: «Мы отвыкли от поэтических исследований. Между тем писали же когда-то поэмы — руководства по огородничеству. Потому что исследование и взращивание овощей казалось тогда прекрасным»³². По мнению Л. Липавского, настоящее искусство должно отвечать критериям объективности, «чистоты», правильности и точности: «Искусство не обязательно должно быть субъективно. Наоборот, высшее искусство, например панихида, создавалось как имеющее объективное и непреложное значение, как обязательное. Оно утверждает свою систему»³³.

«Мы сейчас недаром чаще чем «хорошо», — пишет философ, — говорим о чистоте, правильности или точности. В каком бы роде ни писал, но всегда должна быть твердость, власть вещи, независимо от того, готовы ли ее встретить приветливо или нет»³⁴.

Диссонансом к этой точке зрения звучат слова Л. Липавского о том, что «настоящая связь вещей не видна в их причинной последовательности»³⁵. Данное противоречие в метапоэтической теории Л. Липавского остается неразрешенным.

Д.И. Хармс более радикален в отказе от традиционных логических связей в поэтическом тексте. Метапоэтика Д.И. Хармса предполагает наличие свободного языкового выбора, не обусловленного композиционным и тематическим аспектами. Значимыми остаются звуковая и рифмо-ритмическая организация текста. Поэт говорит о возможности построения языка поэзии на новых основаниях, свободных от детерминизма классической логики: «Самостоятельно существующие предметы уже не связаны законами логических рядов и скачут в пространстве куда хотят, как и мы. Следуя за предметами, скачут и слова существительного вида. Существительные слова рожают глаголы и даруют глаголам свободный выбор. Предметы, следуя за существительными словами, совершают различные действия, вольные как новый глагол. Воз-

никают новые качества, а за ними и свободные прилагательные. **Так возникает новое поколение частей речи** (выделено нами. — А.О.). Речь, свободная от логических рун, бежит по новым путям, разграниченная от других речей. Грани речи блестят намного ярче, чтобы видно было, где конец и где начало, а то мы совсем бы потерялись. Эти грани, как ветерки, летят в пустую строку-трубу. Труба начинает звучать и мы слышим рифму»³⁶.

Д. Хармс также говорит о необходимости создания поэтической науки. Однако для этой науки он предполагает наличие собственной «цисфинитной» логики, которая интерпретируется исследователями (В. Сажин, М. Мейлах) как логика «запредельного (имманентного) существования»³⁷. «Если творческой науке придется иметь дело с понятиями количеств, то можно предвидеть, что система счисления должна быть иной, нежели наш солярный корпус. Скромно замечу, что новая система счисления будет нулевая и область ее исследования будет Cisfinitum»³⁸.

Взгляды на поэтику Я.С. Друскина обусловлены его философской позицией. Несомненное влияние на творчество А.И. Введенского оказали размышления Я.С. Друскина о «несовершенстве европейской философии». В «Разговорах» философ противопоставляет восточный и западный образ мышления: «Этот недостаток: несерьезность или, иначе говоря, талантливость. Про Лао Цзы разве можно сказать, что он талантлив? Он был всю жизнь архивариусом, по-нашему, значит, вроде библиотекаря, а писать не стремился никогда... Может быть, и первые европейские мыслители были такими же. Но порча началась уже давно, с Сократа, Платона и Аристотеля. И вот, в Европе собственно не было философии»³⁹.

Исходя из собственного понимания китайской философии, Я.С. Друскин выражает мнение о логике в художественном тексте. Он размышляет не просто о новой логике в противоположность старой (классической), а говорит о качественных характеристиках нового образа мышления, таких как неточность и неопределенность. «Стиль лучше всего понимали китайцы, — пишет философ, — они говорили: самое важное — содержание. Действительно, не нужно стремиться к точности выражения. Это и недостижимо: само мышление — **создание неточностей**. И однако, словами можно выразить все: **сочетание неопределенностей дает в некоторых случаях то, что нужно, определенность** (выделено нами. — А.О.)»⁴⁰.

Развивая свою мысль, Я.С. Друскин приходит к выводу о необязательности композиционной структуры художественного произведения: «Ведь все значительные произведения составные, даже части, их составляющие, плохо связаны, например, в «Дон Кихоте»⁴¹.

Идея о «неточном мышлении» предвосхищает теорию нечетких множеств, возникшую уже во второй половине XX века и сформулированную американским математиком Л. Заде. Согласно «Краткому словарю по логике» (Москва, 1991) — это множества «с нечеткими границами, когда переход от принадлежности элементов множеству к не принадлежности их множеству происходит постепенно, не резко»⁴².

Все вышесказанное позволяет говорить о том, что метапоэтическая теория ОБЭРИУ, несмотря на эклектичность и внутреннюю противоречивость, отразила основные тенденции эпистемологической ситуации, сложившейся под влиянием третьей научной революции. Основная из них — это поиск новых, неклассических моделей как в логическом мышлении, так и в поэзии (цисфинитная логика Д. Хармса, «неточное мышление» Я. Друскина), что соответствует общенаучному принципу относительности, отход от традиционных схем ритмико-интонационной и композиционно-тематической организации текста, поиск новых оснований для построения языка поэтического текста, а также реализация принципа дополненности через введение в поэтику научного терминологического аппарата (точность, правильность текста) и попытки создания текстов на пересечении науки и искусства.

На фоне ближнего и дальнего эпистемологического поля более ярко предстает оригинальная метапоэтическая теория А.И. Введенского.

Прежде всего она характеризуется отрывочностью. Ее нельзя представить в виде единого текста (или группы текстов) подобно метапоэтике М.В. Ломоносова или А. Белого. Структурно метапоэтическая теория А.И. Введенского реализуется в сепаративной и иннективной формах метапоэтического текста.

Сепаративный метапоэтический текст представлен несколькими незаконченными произведениями, имеющими общий заголовок «Серая тетрадь», а также стихотворным текстом «Гость на коне». Условно, так как это произведение Л. Липавского, а не А.И. Введенского, к сепаративному метапоэтическому тексту относятся высказывания поэта в «Разговорах».

Иннективный метапоэтический текст, формирующий метатеорию поэта, выделяется в нескольких произведениях. Формально его будет правильнее называть микрометапоэтическим текстом, так как в отличие от собственно иннективного метапоэтического текста, дифференциальным признаком которого является вертикальная структура и невозможность быть представленным линейно, фрагменты микрометапоэтического текста включают от одного до нескольких предложений, комментирующих творческие установки автора. Однако, наряду с горизонтальной, они также образуют вертикальные структуры.

Собственно иннективный метапоэтический текст широко представлен в текстах поэта. Функционально он выполняет роль связующего и организующего компонента в тексте и будет нами рассмотрен отдельно от поэтики по данным самоинтерпретации.

Метапоэтические вставки обнаруживаются в следующих произведениях: «Мне жалко что я не зверь», «Факт, теория и Бог», «Приглашение меня подумать», «Две птички, горе, лев и ночь», «Четыре описания», «Зеркало и музыкант», «Очевидец и крыса», «Некоторое количество разговоров (или начисто переделанный темник)».

Приведем примеры различных структурно-функциональных типов метапоэтического текста.

1. Сепаративный метапоэтический текст: «Глаголы в нашем понимании существуют как бы сами по себе. Это как бы сабли и винтовки, сложенные в кучу. Когда мы идем куда-нибудь, мы берем в руки глагол «идти». (Серая тетрадь, <1932—1933>). В приведенном отрывке автор рассматривает вопросы глагольного словоупотребления в контексте поэтического творчества. Метапоэтический текст представляет собой горизонтальную структуру

2. Иннективный комментирующий метапоэтический текст (микрометапоэтический текст):

я одного не понимаю
не ясно мне значение игры
которой барышня монашка
со словом племя занялась
 и почему игра ведро
 спрошу я просто и светло

и слово племя тяжелеет
и превращается в предмет

Здесь наблюдается несколько фрагментов текста, носящих метапоэтический текстовый характер. Каждый из них, обладая синтаксическим единством, имеет горизонтальную структуру. Совместно же они образуют комплексный вертикальный метапоэтический текст.

3. Собственно иннективный (связующий) метапоэтический текст:

Вопрос. Скажи кто прав
 я
 или
 вершины трав.
 И кто без чувств лежит как яблоко.

Ответ. Мы чуем камни просыпаются,
 они заводят разговор
 они как листья осыпаются
 с вершины благородных гор...
 Сутки, <1934>

Приведенный фрагмент характеризуется отсутствием семантических и контекстуальных связей между фрагментами эпитекта. Метапоэтические элементы «Вопрос»

и «Ответ» подобно репликам в драматическом произведении, объединяют несоединимые фрагменты в единое целое — диалог, состоящий из вопросов и ответов. При этом прямые метапоэтические показатели в фрагменте отсутствуют.

При рассмотрении метапоэтической теории А.И. Введенского выявляется ее категориальный аппарат. Его основу составляют термины лингвистики («слово», «звук», «смысл», «значение», «язык», «фраза», «глагол» и др.) и литературоведения («поэзия», «произведение», «рифма», «сюжет», «тема» и др.). В тесной корреляции с филологическим понятийным аппаратом автор использует категориальный аппарат логики («понятие», «предмет», «представление», «связь» и др.) и философии («бытие», «время», «мир», «наука», «разум», «смерть», «созерцание» и др.). С целью иллюстрации экстралингвистических процессов А.И. Введенский вводит в категориальный аппарат своей метатеории естественнонаучную терминологию («расстояние», «поток», «предмет», «частица» и др.).

Содержательная сторона метапоэтической теории, несмотря на отрывочность, также может быть представлена в виде определенной структуры. Для этого первоначально рассмотрим ее философские основания.

Метапоэтика А.И. Введенского тесно связана с философскими взглядами и представляет частный случай реализации философии поэта. Философскую же систему автор строит на основании трех констант, трех интересующих его тем. По словам Я.С. Друскина, в разговоре с ним поэт называл их «время, смерть и Бог»⁴³. «Время и смерть» называется одна из глав «Серой тетради», «Кругом возможно Бог» назвал А.И. Введенский свою самую большую поэму.

В «Серой тетради» в связи с категориями времени и смерти автор вводит категорию «непонятного» в философский контекст: «Если мы почувствуем дикое непонимание, то мы будем знать, что этому непониманию никто не сможет противопоставить ничего ясного. Горе нам, задумавшимся о времени, но потом при разрастании этого непонимания тебе и мне станет ясно, что нету ни горя, ни нам, ни задумавшимся, ни времени»⁴⁴.

Время, которое «вне нас не существует», представляется автору непонятным в связи со своей бесконечной членимостью (время расчленяет действие: «...Движение у тебя начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнется мерцание...»⁴⁵). Остановка этого процесса невозможна («Мы не можем ни зачеркнуть, ни ощупать этого») за исключением случая смерти: «Я понял, я почувствовал остановку, и что-то по-настоящему наконец наступившее. По-настоящему совершившееся, это смерть. Все остальное не есть совершившееся»⁴⁶. Все остальные события вследствие бесконечной дискретности лишены подлинной глубины, поэтому автор называет их «скольжением по поверхности».

Тема смерти рассматривается А.И. Введенским как единственная литературная тема в поэме «Кругом возможно Бог» и стихотворении «Элегия»:

**Какая может быть другая тема,
чем смерти вечная система.**

Болезни, пропасти и казни
ее приятный праздник...

Кругом возможно Бог, <1931>

Исчезнувшее вдохновенье
теперь приходит на мгновенье,
**на смерть, на смерть держи равненье
певец и всадник бедный...**

Элегия, <1940>

«Равнение на смерть» одновременно связано с пониманием Бога как единственной бессмертной сущности (**Быть может только Бог...** — Кругом возможно Бог). Во многих произведениях (Человек веселый Франц; Снег лежит) смерть предстает как экзистенциальное перерождение, «встреча с Богом», «превращение» («...и в нашем смертном вращении // спасенье одно в превращении». Кругом возможно Бог).

Метапоэтика А.И. Введенского во многом обусловлена указанными философскими категориями. Так, лингвистическое и философское понятие времени отождествляется, а свои экстралингвистические эксперименты автор называет «превращением».

В основных положениях метапоэтической теории А.И. Введенский говорит о наличии деконструктивных и структурирующих начал в поэтическом тексте. Процесс де-

конструкции — это процесс творческого эксперимента. Его основным объектом является слово. Автором рассматриваются лингвистический и экстралингвистический эксперименты со словом. К первому относится его десемантизация. Ее частным случаем является «выветривание» семантики глагола. Экстралингвистический эксперимент — это «превращение» слова в предмет, его материализация, а также десубстанциализация предмета — «превращение» его в слово.

В результате эксперимента, по мысли А.И. Введенского, должен возникнуть новый язык с новыми «не ложными» связями и отношениями. Однако поэт «не знает», какими они должны быть. Поэтому структурирующая часть метапоэтики представлена меньшим количеством текстов. Структурными компонентами поэтического текста в ней выступают звуковая организация произведения, рифма, лексико-грамматические повторы и нераскрываемое автором понятие «нищие мысли».

Таким образом, мы можем говорить о наличии незавершенной метапоэтической теории А.И. Введенского, в которой предполагается создание нового поэтического языка путем деконструкции сложившейся языковой системы связей и отношений. Однако характер новых структур не описывается, говорится только о возможности их наличия.

Рассмотрим основные содержательные моменты метапоэтики, в которых раскрываются особенности процесса деконструкции поэтического текста.

Основным объектом деконструкции является слово. На него направлен ряд лингвопоэтических экспериментов. В отрывке «Я бы выпил еще одну рюмку водички...» через антиномичные понятия «огонь» и «стужа» автор определяет диапазон проводимых экспериментов, называя их испытанием:

Я испытывал слово на огне и на стуже,
но часы затягивались все туже и туже...

Поэт рассматривал два основных поэтических эксперимента со словом. Первый может быть условно назван десемантизацией лексемы, когда в тексте (речи) происходит «выветривание» ее семантического наполнения. О нем автор говорит в стихотворении «Две птички, горе, лев и ночь»:

игрушка бледная
при разговоре
теряет смысл и бытие
и все становится несносное питье
о молодая соль
значения и слова...

Как видно из отрывка, в процессе речевой деятельности десемантизация слова происходит одновременно с уничтожением денотата: слово «игрушка» теряет «смысл» (семантику), а предмет «игрушка» — «бытие».

В пьесе «Четыре описания» автор обуславливает «выветривание» смысла экстралингвистическими причинами:

Пространство стало реже,
и все слова — паук, беседа, человек, —
одни и те же...
<1931—1934>

Описываемый процесс разрежения пространства, с которым напрямую связана десемантизация, имеет широкие корреляции с развитием естественнонаучной парадигмы начала XX века. Именно в 30-е годы физиками были зарегистрированы первые процессы аннигиляции (в переводе с латинского *annihilatio* обозначает исчезновение, превращение в ничто), связанные с уменьшением атомарного содержания вещества в данном объеме пространства за счет превращения элементарных частиц в тождественные⁴⁷.

Сближение лексико-семантических и физических явлений поэт обосновывает единством для них проблемы времени как бесконечно дробимой объективной данности: «Расстояние измеряется временем. А время бесконечно дробимо. Значит, и расстояний нет. Ведь ничего и ничего нельзя сложить вместе»⁴⁸. Я.С. Друскин в «Материалах к поэтике Введенского» говорит, что в творчестве автора прослеживается «непрочность... онтологическая: на всеобщих развалинах и обломках», которая приводит к «полной радикальной десубстанциализации мира»⁴⁹.

А. Введенский не только говорит о десемантизации слова как принципе организации абсурдистского текста, но и предлагает конкретные пути его реализации. Автор тесно связывает их с семантико-синтаксической структурой текста и входящих в него предикативных единиц.

Основой эксперимента является десемантизация глагола. Она обусловлена тем, что, «наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании»⁵⁰. Философская категория времени, как «всеобщей формы бытия материи»⁵¹, отождествляется поэтом с глагольной категорией времени, понимаемой в лингвистике как словоизменяемая грамматическая категория глагола, обозначающая отнесенность процесса к одному из трех временных планов — настоящему, прошедшему или будущему. В этой связи автор задается вопросом о наличии категории времени у глагола и отсутствии таковой у предметов (существительных):

Я думал о том, почему лишь глаголы
подвержены часу, минуте и году,
а дом, лес и небо, как будто монголы,
от времени вдруг получили свободу.

При этом сама категория времени понимается широко, не только в ее лингвистическом смысле. А.И. Введенский намеренно говорит о «часе, минуте и годе», показывая тем самым дискретность времени, вызывающую непонимание.

Глагол объявляется «мертвой» частью речи, а имена («предметы») — вневременными и статичными:

Я думал и понял. Мы все это знаем,
что действие стало бессонным китаем,
что умерли действия, лежат мертвецами,
и мы их теперь украшаем венками.
Подвижность их ложь, их плотность обман,
и их неживой поглощает туман.
Предметы как дети, что спят в колыбели.
Как звезды, что на небе движутся еле.
Как сонные цветы, что беззвучно растут.
Предметы как музыка, они стоят на месте.

Несмотря на то, что глаголы «...имеют время... прошедшее, настоящее и будущее. Они... похожи на что-то подлинно существующее»⁵², глагол, по мнению поэта, обладает только видимостью существования, он квазиреален, имеет псевдосмысл. За исключением глаголов, объединенных в тематическую группу «экзистенциальный переход человека в иное качество, умирание» («... нет ни одного действия, которое бы имело вес, кроме убийства, самоубийства, повешения и отравления»⁵³, остальные «доживают свой век»). «В искусстве, — пишет поэт, — сюжет и действие исчезают. Те действия, которые есть в моих стихах, нелогичны и бесполезны, их нельзя уже назвать действиями»⁵⁴.

Непонимание, бессмысленность глаголов обуславливается «несовпадением событий со временем».

«Про человека, который раньше надевал шапку и выходил на улицу, — говорит А.И. Введенский, — мы говорили: он вышел на улицу. Это было бессмысленно. Слово *вышел* бессмысленное слово. А теперь: он надел шапку, и начало светать, и (синее) небо взлетело как орел. События не совпадают со временем. Время съело события. От них не осталось косточек»⁵⁵.

Перед нами попытка создания новых семантических отношений в языке. Они обусловлены внедрением причинно-следственных отношений («он надел шапку, и (вследствие этого?) начало светать») вместо ожидаемых отношений следования. В контексте описываемого эксперимента здесь можно говорить о частичной десемантизации глагола «надеть» и исчезновении глагола «вышел».

Основываясь на данных лингвопоэтического эксперимента, которые говорят об индетерминизме лексико-семантического поля текста, поэт предполагает существование иных, «правильных» языковых измерений, где данная обусловленность не обязательна. Однако репрезентировать ее для автора затруднительно: «Да, меня давно интересует, как выразить обыденные взгляды на мир. По-моему, это самое трудное... Счи-

тается, что нельзя множить апельсины на стаканы. Но обыденные взгляды как раз таковы... Да и всякое вообще описание неверно. «Человек сидит, у него корабль над головой» все же наверное правильнее, чем, «Человек сидит и читает книгу»⁵⁶.

В попытке создания еще одного текста, в котором нарушены лексико-семантические связи, говорится в стихотворении «Гость на коне»:

Ни в чем я не увидел смысла.
Бог Ты может быть отсутствуешь?
Несчастье.
Нет я все увидел сразу,
поднял дня немую вазу,
я сказал смешную фразу —
чудо любит пятки греть...

По мнению автора, это приводит к возникновению языка новой реальности:

Свет возник,
слова возникли,
мир поник,
орлы притихли.

Подобно Божественному Слову, бессмысленная фраза А.И. Введенского приводит к возникновению «света», т.е. нового мира и новых «слов». Поэт как бы раскрывает для себя пространство N-измерений. «Старый мир» при этом исчезает (поник).

Новое измерение языка характеризуется понятиями «необъяснимое» (...необъяснимое нам друг...) и «звезда бессмыслицы» (Горит **бессмыслицы звезда**, // она одна без дна). Поэт не предлагает лингвистической интерпретации данных терминов.

В целом анализ данной части метапоэтики создает ощущение чего-то недосказанного. Теоретически разработав основы десемантизации лексических единиц, подтвердив теоретические положения практикой, поэт не определил структурирующие компоненты лексического уровня языка в предложенной им самим системе измерений. В «Разговорах» А.И. Введенский признает невозможность конструктивного завершения эксперимента десемантизации: «Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы **поэтическую критику разума** — более основательную, чем та, отвлеченная. Я усомнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но **не могу сказать, какие должны быть новые**. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бесвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира»⁵⁷.

На деконструкцию текста направлен и второй поэтический эксперимент А.И. Введенского — «материализация» слова / «дематериализация» предмета. Автор описывает его следующим образом:

«Материализация» слова	Десубстанциализация предмета
<p>и слово племя тяжелеет и превращается в предмет (Две птички, горе, лев и ночь) Я вижу искаженный мир, я слышу шепот заглушённых лир, и тут за кончик буквы взяв, я поднимаю слово шкаф, теперь я ставлю шкаф на место, он вещества крутое тесто... Мне жалко что я не зверь...</p>	<p>Я решил, что это опыт Превращения предмета из железа в слово, в ропот, в сон, в несчастье, в каплю света... Гость на коне</p>

Деконструирующий компонент «материализации» слова состоит в том, что, становясь предметом, оно теряет свои связи с текстом, вступает во взаимодействие с другими объектами по законам предметного мира, освобождаясь от законов языка.

Поэт сам говорит, что слово — такая же субстанция, как и объекты материального мира, они существуют в рамках одного категориального и понятийного аппарата («мирового собрания»):

Я сидел и я пошел
как растение на стол,
как понятие неживое,
как пушинка или жук,
на **собрание мировое**
насекомых и наук,
гор и леса
скал и беса
птиц и ночи
слов и дня

Гость на коне, <1931—1934>

Определяется два предметных ряда, одним из компонентов которых является слово:

- 1) слово, ропот, сон, несчастье, капля света;
- 2) насекомые, науки, горы, лес, скалы, бес, птицы, ночь, слова, лень.

Эти тематические ряды включают в себя как конкретные, так и абстрактные понятия, принадлежащие к различным лексико-тематическим группам. Они образуют мировой универсум поэтики А.И. Введенского, и слово выступает одним из компонентов этого универсума, но отнюдь не языка.

В данном случае творческие взгляды А.И. Введенского диаметрально противоположны позиции Н.А. Заболоцкого, для которого поэтическое слово было адекватным отражением объектного мира в сознании человека. У А.И. Введенского слово тождественно предмету и является неотъемлемой частью объектной действительности. Н.А. Заболоцкий обратил на это внимание в «Открытом письме», где отметил «самоценность» метафоры у А.И. Введенского, впервые назвав процесс ее порождения материализацией: «Обновление метафоры могло идти лишь за счет расширения ассоциативного круга — эту-то работу Вы и проделываете, поэт, с той только разницей, что Вы материализуете свою метафору, т.е. из категории средства Вы переводите ее в некоторую самоценную категорию»⁵⁸.

Процесс практической субстанциализации языкового знака умело раскрыт Я.С. Друскиным в статье «Материализация метафоры в пьесе А. Введенского «Очевидец и крыса»: «Привожу авторскую ремарку из центрального места первой части пьесы: «Все вбежали в пустынную комнату и увидели следующую картину. Посреди третьего стола стояла следующая картина. Представьте себе стол и не нем следующую картину:

Воззрясь на картину
Грудецкий держал
в руке как картину
кровавый кинжал».

<...> Наиболее естественно предположить, что вбежавшие в комнату увидели картину убийства. В этом случае слово «картина» понимается в переносном смысле, как метафора. И дальнейшая, не приведенная в примере авторская ремарка, подтверждает такое понимание слова «картина». В следующих же двух прозаических предложениях картина, стоящая на столе, понимается уже буквально, т.е. происходит то, что Н. Заболоцкий назвал материализацией метафоры, тогда возникает бессмыслица: вбежавшие в комнату люди должны были увидеть не картину на столе, а лежавшего на полу убитого»⁵⁹.

В целях субстанциализации образного выражения автор использует повтор. Многократное повторение лексемы «картина» приводит к тому, что метафора перестает быть таковой, денотат вновь соответствует сигнификату. Рассматриваемый текст А.И. Введенского — это попытка произвести экстралингвистический процесс в пределах поэтического текста и лингвистическими средствами. Заметим, что автор не только «материализует» метафору, но и десемантизирует ее, обесмысливая в итоге слово «картина». Поэтому перед нами пример реализации одновременно двух поэтических экспериментов, направленных на десемантизацию текста.

Структурирующие основы разработаны в метапоэтике не столь основательно, как деструктивные. Поэт только упоминает некоторые формальные структурирующие компоненты, но не раскрывает приемов их использования. Такими компонентами являются звук, рифма, лексико-грамматический повтор и так называемые «нищие мысли», очевидно, минимальные единицы в мыслительной деятельности человека.

Термин «звук» в метапоэтике А.И. Введенского синонимичен звуку в музыке. Звучание слов (предметов) создает глубинную музыкальную фактуру поэтического текста:

Маргарита Маргарита
дверь скорее отвори,
дверь в поэзию открыта,
ты о звуках говори.
Мы предметов слышим звуки,
музыку как жир едим...

Очевидец и крыса, <1931—1934>

В произведении «Разговор о сумасшедшем доме» автор говорит о необходимости проработки звукового уровня в структуре поэтического текста, с ним связывается и понятие «чистоты» текста, т.е. его гармонии, приближенности к идеалу: «**ПИШИТЕ ЧИСТО**. Пишите скучно. Пишите тучно. **ПИШИТЕ ЗВУЧНО**». Речевая деятельность в этой связи называется «поток»:

слушал я как кипятилок
СЛОВ мучительный **ПОТОК**
Ответ богов, 1929

ОТ СЛОВА разумеется **ДО СЛОВА** цветок
большое ли расстояние пробежит **ПОТОК**

Приглашение меня подумать, <1931—1934>

О рифме А.И. Введенский говорит только один раз в произведении «Где Когда»: «Тут он вспомнил, он припомнил весь миг своей смерти... Всю рифму. Которая была ему верная подруга, как сказал до него Пушкин». Поэт признает, что использует рифму в своих произведениях, однако не раскрывает ее характерных особенностей.

Лексико-грамматический повтор как средство организации поэтического текста рассматривается автором в связи со стихотворением «Мне жалко, что я не зверь»: «Повторений здесь много, но, по-моему, лишнего нет, все они нужны, если внимательно присмотреться, они повторяются в другом виде, объясняя. И «свеча-трава» и «трава-трава» — все это для меня лично важно»⁶⁰.

Иллюстрацией использования повтора служит само стихотворение, где организующим компонентом текста является вертикаль, состоящая из повторяющихся предикативных центров, построенных по схеме: Pron_{dat. sing. 1 pers.} + Adv_{categ. of state} («Мне жалко...», «Мне трудно...»; «Мне обидно...» и т.п.).

В качестве еще одного структурирующего компонента А.И. Введенский рассматривает «материализованную» мысль:

...я вижу все и говорю
и ничего не говорю
я все узнал. Я понимаю
я мысль из тела вынимаю
кладу на стол сию змею ее ровесницу мою...
Факт, теория и Бог, 1930

Однако автор не говорит, о какой форме материализации (фразе, предложении, предикативном центре) идет речь. В «Разговоре о сумасшедшем доме» поэт предлагает «уважать» обстоятельства места, «бедность языка» и «нищие мысли». Последнее словосочетание можно интерпретировать как минимальную семантико-синтаксическую структуру, не обладающую возможностью «богатства» толкования и многозначностью. Сам поэт не раскрывает содержание этого понятия.

Подведем итоги рассмотрения поэтики А.И. Введенского по данным метапоэтического текста.

1. Метапоэтическая теория А.И. Введенского характеризуется неполнотой и фрагментарностью. Формально она представлена сепаративным и иннективным типами метапоэтического текста.

2. Несмотря на неполноту, отсутствие структурированности и завершенности, метапоэтика А.И. Введенского соответствует эпистемологической ситуации третьей научной революции и характеризуется неклассическим подходом к вопросам интерпретации поэтического текста.

3. В метапоэтике А.И. Введенского находят реализацию принципы дополнительности (одновременное сочетание в тексте деконструирующих и структурирующих элементов) и относительности (утверждение индетерминизма существующей языковой системы и возможности построения новой на иных логических основаниях).

4. В контексте метапоэтики ОБЭРИУ теоретические положения А.И. Введенского противопоставлены поэтическим взглядам Н.А. Заболоцкого и характеризуются отказом от необходимости композиционной и сюжетной связности поэтического произведения, а также непризнанием роли поэтического слова как идеального отражения объективных сущностей.

5. В метапоэтике А.И. Введенского рассматривается поэтический текст как поле для лингвопоэтических деконструирующих экспериментов. К ним относятся десемантизация и материализация слова.

6. Результаты экспериментов не позволили А.И. Введенскому уверенно говорить о создании нового поэтического языка, лишённого традиционных семантико-синтаксических связей. Охарактеризовав современное состояние поэтического языка как бессмысленное, поэт тем самым утверждает его абсурдность и пытается передать ее в своих текстах.

7. Структурирующие компоненты поэтического текста представлены в метапоэтике скупо. Они только упоминаются. В целом их можно охарактеризовать как минимальные элементы различных языковых уровней.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Штайн К.Э. Метапоэтика: размытая парадигма // Текст: Узоры ковра. — СПб. — Ставрополь, 1999. — Т. 1. — С. 6.
2. Гвишиани Н.Б. Метаязык // Лингвистический энциклопедический словарь. — Москва, 1990. — С. 297.
3. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. — М., 1998. — С. 20—21.
4. Шаймиев В.А. Композиционно-синтаксические аспекты функционирования метатекста в тексте // Русский текст. Российско-американский журнал русской филологии. — СПб. — Лоуоенс-Дэрем, 1996. — Вып. 4. — С. 80—91.
5. ОБЭРИУ — сокращ. от «Объединение Реального Искусства», литературно-театральная группа, существовавшая в Ленинграде в 1927—30 годах.
6. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «За» и «Против». — М., 1975.
7. Дрюба Ж., Мэнге Ф., Пир Ф., Тритон А., Эллин Ф., Килинкенберг Ж. Общая риторика. — М., 1986.
8. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1994.
9. Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. — М.: 1978. — Вып. VIII. — С. 421.
10. Фуко М. Слова и вещи. — М., 1995. — С. 35.
11. Штайн К.Э. Поэтический текст в научном контексте. — СПб. — Ставрополь, 1996. — С. 5.
12. Холтон Дж. Тематический анализ науки. — М., 1981. — С. 27.
13. Бор Н. Избранные научные труды: В 2 т. — М., 1971. — Т. 2. — С. 398.
14. Там же, с. 493.
15. Гуссерль Э. Философия как строгая наука. — Новочеркасск, 1991. — С. 150.
16. Там же, с. 152.
17. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольдта. — Москва, 1927. — С. 16.
18. Там же, с. 22.
19. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. — Ленинград, 1991. — С. 59.

20. Имяславие — одно из древнейших мистических учений в православии, заключавшееся в особом почитании имени Божьего. В начале 1900-х гг. получило распространение в русских православных монастырях на Афоне (Греция).
21. Марр Н.Я. Язык // Язык и история. — Ленинград, 1936. — Вып. I. — С. 21.
22. Заболоцкий Н.А. Огонь, мерцающий в сосуде... — Москва, 1995. — С. 539.
23. Там же.
24. Там же.
25. Там же.
26. Там же, с. 540.
27. Там же.
28. Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. — Москва, 1993. — Т. 2. — С. 174—175.
29. Липавский Л. Разговоры // ...Сборище друзей, оставленных судьбою: В 2 т. — СПб. — 1998. — Т. 1. — С. 184.
30. Липавский Л. Теория слов // ...Сборище друзей, оставленных судьбою: В 2 т. — СПб. — 1998. — Т. 1. — С. 276.
31. Там же.
32. Там же.
33. Там же, с. 186.
34. Липавский Л. Разговоры // ...Сборище друзей, оставленных судьбою: В 2 т. — СПб. — 1998. — Т. 1. — С. 222.
35. Там же, с. 184.
36. Хармс Д.И. Полное собрание сочинений: В 4 т. — СПб, 1997—2002. — Т. 2. — С. 299.
37. Там же, т. 1, с. 383.
38. Там же, т. 2, с. 312.
39. Липавский Л. Разговоры // ...Сборище друзей, оставленных судьбою: В 2 т. — СПб. — 1998. — Т. 1. — С. 230.
40. Там же, с. 189.
41. Там же, с. 193.
42. Краткий словарь по логике. — М., 1991. — С. 122.
43. Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. — М., 1993. — Т. 2. — С. 167.
44. Там же, т. 2, с. 79.
45. Там же, т. 2, с. 81.
46. Там же, т. 2, с. 80.
47. Хлопов Н.Ю. Аннигиляция пары // Физика. Большой энциклопедический словарь. — М., 1998. — С. 23.
48. Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. — М., 1993. — Т. 2. — С. 162.
49. Друскин Я.С. Материалы к поэтике Введенского // Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. — М., 1993. — Т. 2. — С. 169.
50. Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. — М., 1993. — Т. 2. — С. 79.
51. Мелюхин С.Т. Время // Философский энциклопедический словарь. — М., 1983. — С. 94.
52. Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. — М., 1993. — Т. 2. — С. 81.
53. Там же, т. 2, с. 81.
54. Там же.
55. Там же.
56. Там же, т. 2, с. 162—163.
57. Там же, т. 2, с. 157.
58. Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. — М., 1993. — Т. 2. — С. 175.
59. Друскин Я.С. Метафоризация метафоры в пьесе А. Введенского «Очевидец и крыса». — ГПБ, Ф 1232, хр. 20, л. 1.
60. Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. — М., 1993. — Т. 2. — С. 161.

КОММЕНТАРИИ

ХЛЕБНИКОВ ВЕЛИМИР (наст. имя — Виктор Владимирович) (28.X(9.XI).1885, Зимняя ставка Малодербетовского улуса Астраханской губернии — 22.VI.1922, д. Санталово Новгородской губернии) — поэт, прозаик, драматург, один из основных представителей кубофутуризма.

Метапоэтика В. Хлебникова частично представлена манифестами кубофутуризма, статьями «Учитель и ученик» (1912), «Свояси», «Наша основа» (1920) и др., а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтика В. Хлебникова формировалась под влиянием творчества символистов, акмеистов, других поэтов модернистского направления. Отношение поэта к символизму было противоречивым и сложным. Несмотря на то, что он примыкал к символизму, в особенности к тому крылу, которое возглавлял Вяч. Иванов, близкий В. Хлебникову своей теорией мифотворчества, тем не менее ему были чужды основные принципы эстетической системы символизма. В первых метапоэтических опытах ощущается влияние К. Бальмонта с его установкой на музыкальность и неологизмы и С. Городецкого с его установками на архаический фольклор, воскрешение языческого мира Древней Руси. По замечаниям поэта, он увлекался и европейским символизмом — Бодлером, Верленом, Верхарном, Метерлинком. К непосредственным своим учителям В. Хлебников причисляет М. Кузмина.

Метапоэтика В. Хлебникова характеризуется энциклопедизмом, она насыщена историческими фактами, событиями, историческими именами от древнейшей истории Востока до современной истории России. В качестве ключевых слов выступают имена Заратустры, Мамая, Владимира, Петра, Пугачева, Платона, Маркса, Дарвина. Все они включены в систему текстов и играют роль своеобразных символов истории.

В метапоэтике В. Хлебникова объединяются особенности философского, естественнонаучного, литературоведческого, лингвистического дискурсов, при этом естественный синтез их осуществляется в процессе своеобразного мифопоэтического мышления художника. «Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова, — пишет Ю.Н. Тынянов, — он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй, исходя из случайных смещений. Новое зрение, очень интимное, почти инфантильное («бабочка»), оказалось новым строем слов и вещей. Его языковую теорию, благо она была названа «заумью», поспешили упростить и успокоились на том, что Хлебников создал «бессмысленную звукоречь». Это неверно. Вся суть его теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Для него нет неокрашенного смыслом звучания, не существует отдельного вопроса о «метре» и о «теме». «Инструментовка», которая применялась как звукоподражание, стала в его руках орудием изменения смысла, оживления давно забытого в слове родства с близкими и возникновения нового родства с чужими словами». (Ю.Н. Тынянов. О Хлебникове // Мир Велимира Хлебникова. — М.: Языки русской культуры, 2000. — с. 219).

Соединенные вместе и оригинально интерпретированные понятия «слово» и «будущее» лежат в основе хлебниковской теории поэтического языка. «Родина творчества — будущее» («Свояси»). Направляющим началом на этом пути искусства в будущее является само слово, свободное от навязываемой извне утилитарной коммуникативной функции. Слово «самовитое», «вне быта и жизненных польз», наделенное живым свойством саморазвития, устремленное к тому, чтобы вырасти в законченное произведение искусства. Поэт-философ, В. Хлебников видел в слове энергию жизнестроения, способную восстановить утерянную некогда общность человеческих связей, вернуть миру его изначально цельную сущность: «Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое, свободно плавить славянские слова — вот мое первое отношение к слову... Найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки, — вот мое второе отношение к слову. Путь к мировому заумному языку». Слово, несущее энергию жизнестроения, по мысли В. Хлебникова, заключает в себе миф о человеке и природе в их единстве, угадывает законы исторического движения, указывает путь от смерти к бессмертию, «растет как растение», стареет и умирает, и вновь возрождается.

Необходимо отметить влияние работы А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» на метапоэтику и творчество В. Хлебникова. Слово в осмыслении А.Н. Афанасьева раскрывало поэтичность не только представлений, но и самих фактов жизни, обретало плоть, вещественность, потерянную в ходе развития литературного языка.

В. Хлебников совершил грандиозную работу по перестройке поэтической речи, обосновав включение в нее фольклорного и «общеславянского слова», а также материалов бытовой, архаической и жаргонной речи.

Сам поэт превосходно выразил мысль об историчности поэтического слова: «Словотворчество — враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне, около рек, лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем. Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи. Словотворчество не нарушает законов языка».

Работа над текстами проходила у В. Хлебникова в процессе плодотворного использования теориями творчества, господствовавшими в России уже в символистских концепциях — теориями В. фон Гумбольдта — А.А. Потебни. «Гумбольдтовское понимание языка как искусства, — писал Б. Лившиц, — находило в себе красноречивейшее подтверждение в словах Хлебникова, с той только потрясающей оговоркой, что процесс, мыслившийся до сих пор как функция коллективного сознания целого народа, был воплощен в творчестве одного человека» (Б. Лившиц «Полутораглазый стрелец». — М.: ХЛ, 1991).

«Хлебников, — писал О.Э. Мандельштам, — не знает, что такое современник», он «гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии. Какой-то идиотический Эйнштейн, не умеющий различать, что ближе — железнодорожный мост или «Слово о полку Игореве»; он «возится со словами, как крот, он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие».

Текст печатается по изданию:

Хлебников В. Творения. — М.: Советский писатель, 1986:

- Заклятие смехом — С. 54;
- О, достоевскиймо бегущей тучи! — С. 54;
- Бобэоби пелись губы... — С. 54;
- На родине красивой смерти — Машуке... — С. 152—153;
- Бурлюк — С. 163—164;
- Одинокий лицедей — С.166—167;
- Поэт — С. 263—271;
- <О стихах> — С. 633—635;
- Воззвание председателей Земного шара — С. 609—614;
- Всем! Всем! Всем! — С. 635;
- Наша основа — С. 624—632;
- О современной поэзии — С. 632—633;
- Учитель и ученик. О словах, городах и народах — С. 584—591;
- Художники мира! — С. 619—623;
- Слово о Эль — С. 120—122;
- Алеше Крученых — С. 126.

ГУРО ЕЛЕНА ГЕНРИХОВНА (Элеонора Генриховна Нотенберг) (1877, Петербург — 23.IV(6.V).1913, Усикиркко, Финляндия) — поэт, прозаик, художник, участник группировки кубофутуристов.

Метапоэтика Е.Г. Гуро представлена стихотворными, а также прозаическими произведениями.

Формирование творчества поэта проходило под перекрестным влиянием символизма, импрессионизма и футуризма.

Е.Г. Гуро участвовала в первых сборниках будетлян, диспутах и выставках «Союза молодежи». В метапоэтике Е. Гуро декларирует обращение к истокам наивного взгляда на

мир, к стихии народного мироощущения. Она утверждает в поэзии примитив как реализацию разговорно-песенной стихии языка, фольклорной традиции. Е. Гуро воспринимает из живописи примитивистов пристрастие к живой природе, к энергии растительной и органической жизни. Основной чертой художественного мирозерцания поэта З.Г. Минц называет «панпсихизм» — приравнивание мира неодушевленных вещей миру вещей одухотворенных. В создании неологизмов (использовании суффиксального способа словообразования) поэт подчеркивает связь поэтического и детского языкового творчества. «... истинное творчество, — считает Е. Гуро, — происходит на гораздо больших глубинах, чем обыкновенно принято это считать в каждодневном обиходе литературных художников. Не в момент делания часто происходит она, но в момент ничегонеделания и созерцания, и делание только воплощение уже совершившегося в душе, необходимое для его жизни тело. И ужасно легко из-за предрассудка делания прервать, спугнуть созерцание». (Цит. по: Неизвестный русский авангард. — М.: Советский художник, 1992. — С. 80.)

Немногочисленные метапоэтические высказывания Е.Г. Гуро свидетельствуют о большом внимании к языку, слову, новым формам искусства. «Современные люди должны привыкнуть к новым формам искус<ства>, — пишет Е.Г. Гуро, — потому что самые прогресс<сивные> идеи в этих новых формах невольно творят на новом живом языке, а не на ветхом». Для осмысления авангардистского текста важно следующее замечание, говорящее о том, что поэт-авангардист, использующий в качестве опоры структуры текста слово, тем не менее рассчитывает на «достраивание» реляционных связей самим читателем: «Когда мы читаем поэтические произведения, мы читаем не слова, а пространства между словами, где лежит некоторая реальная суть, которая вырисовывается на поверхности лишь кончиками своими в символизирующих ее словах. Слова никогда не передают сути» (Цит. по: Е.Г. Гуро. Небесные верблюжата. — Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 1993. — С. 30).

Выдержки из дневника и записных книжек говорят о напряженных размышлениях Е.Г. Гуро над тем, «что надо выразить» поэту и писателю: «Мир в окраске материнской нежности, материнского тепла. Флюид любви. Флюид геройства и юности. Искреннюю неловкую обнаженность юности, до дна, что ставит вещь вне литературы <...> Юношеский восторг перед природой. То, когда разрывается душа неизвестно отчего и сосна на берегу или дорога делаются лирикой. Не описание природы, а — чувство лирики природы, через сердце юноши» (там же, с. 32—33).

Вл. Ходасевич писал: «Русские футуристы считали... Е. Гуро «своей». Может быть, и она сама, принимая участие в разных «Садках судей», думала, что близка к ним. На самом деле это было не так. Легкая и радостная, больше всего любившая ветер, свободу, море, порой умевшая чувствовать тихие ласки повседневности, она душой была бесконечно далека от унылого и духовно немощного российского футуризма, этого детища скуки, безверия и повального эстетизма. «О, полной чашей богато ты, сердце, во все поверившее!» — восклицает Гуро и хотя бы одной этой фразой раз и навсегда отделяет себя от тех, с кем сблизил ее разве только литературный возраст да общая непризнанность. В самых приемах ее письма очень уж много влияния симфоний Андрея Белого и некоторых стихов А. Блока, чтобы можно было говорить об исключительной новизне ее творчества.

В ее прозаических и стихотворных набросках, незаконченных, неуклюжих, как излюбленные ею верблюжата, — чувствуется душа, пожалуй, слегка надломленная, но живая, порой даже слишком, даже болезненно впечатлительная. Ее дарование несомненно, но оно до такой степени не успело оформиться, что даже трудно судить об его размерах, о том, что вышло бы из Гуро, если бы ранняя смерть ее не постигла. Несомненно одно: с футуристами она разошлась бы скоро, для них она была слишком настоящая» (там же, с. 22—23).

Текст печатается по изданию:

1. Поэзия русского футуризма. — СПб.: Академический проект, 1999:

• Слова любви и тепла — С. 266.

2. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М.: Наследие, 1999:

• Обещайте. — С. 76—77.

3. Гуро Е.Г. Небесные верблюжата. — Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 1993:

- Тайна — С. 114;
- Наконец-то поэта, создателя миров, приютили... — С. 128;
- Василий Каменский — С. 257—258;
- Ветер — С. 237.

МАЯКОВСКИЙ ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ (7(19).VII.1893, с. Багдади, ныне с. Маяковски близ Кутаиси — 14.IV.1930, Москва) — поэт, драматург, критик, издатель, художник, активный участник движения кубофутуристов, один из основателей метода социалистического реализма.

Метапоэтика В.В. Маяковского представлена в декларациях кубофутуристов, в статьях «Не бабочки, а Александр Македонский» (1914), «Война и язык» (1914), «Как делать стихи» (1926), а также в стихотворных произведениях.

В ранней метапоэтике В.В. Маяковский следует основным принципам футуризма. Практически все декларации кубофутуристов, в том числе и «Пощечина общественному вкусу», были подписаны поэтом. В них утверждался разрыв с академическим искусством, «права поэтов» на словоновшества, на «ненависть к существующему языку», на доминирование в тексте «самоценного» («самовитого») слова.

В ранний период наблюдается последовательное перенесение принципов кубизма на «фактуру стиха», на фонетику, синтаксис, морфологию. Это подтверждают стихотворные опыты. По мнению К.С. Малевича, высказанному в частной беседе, стихотворение «Из улицы в улицу» (1913) может считаться наиболее удачным опытом стихотворного кубизма. (Е.Ю. Ковтун. Русская футуристическая книга. — М.: Книга, 1989).

Для метапоэтики В.В. Маяковского характерна эстетизация быта, опоэтизирование обыденности («А вы могли бы...»). Как и другие футуристы, в особенности художники, В.В. Маяковский — сторонник динамизма построения текста, взаимопроницаемости предметов, вплетения в его ткань конкретных реалий: вывесок, обрывков фраз.

Пониманию творчества поэтом, как и другими футуристами, свойственен утопизм, вера в претворяющую силу искусства как строительства будущего. Его высказывания о поэзии, в том числе и в раннем периоде, пронизаны радикальными революционными взглядами («Левый марш»), поэтому впоследствии для поэтов соцреализма В.В. Маяковский «олицетворял и представлял революционную поэзию» (Я.В. Смеляков. «Маяковский и современная поэзия»).

Б. Гройс справедливо утверждал: «Обычно считается, что эпоха авангарда в России завершается вместе с установлением сталинской диктатуры и провозглашением социалистического реализма в качестве единственного метода всего советского искусства. В искусстве социалистического реализма видят лишь простое возвращение к прошлому, лишь свидетельство культурной реакции. Между тем при более внимательном рассмотрении приходится признать, что социалистический реализм является вовсе не прямым отрицанием, а скорее дальнейшим развитием авангарда, так же как и другие западные «реализмы» 30-х — 40-х годов, такие, как сюрреализм, неоклассицизм, магический реализм, итальянское новеченто, американский регионализм, германская новая предметность и, конечно, искусство нацистской Германии, со всеми из которых социалистический реализм связывает много общего.

Действительно, социалистический реализм нельзя считать реализмом в традиционном смысле этого слова, поскольку он не является миметическим, а проектирует жизнь будущего, как это делает искусство авангарда. В известной формулировке «социалистический по содержанию и национальный по форме», что означает, иными словами, авангардный по содержанию и реалистический по форме, само национальное, или сама реальность, выступают как форма, как симулякр или, если угодно, как прием» (Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. — 1990. — №11).

В работе «Как делать стихи?», написанной в «лефовский» период, В.В. Маяковским утверждается тенденциозность литературы, разрабатывается теория социального заказа в поэзии, в которую в качестве непреложных принципов входит: «Наличие задачи

в обществе, разрешение которой мыслимо только поэтическим произведением. <...> Точное знание или, вернее, ощущение желаний вашего класса (или группы, которую вы представляете) в этом вопросе, т.е. целевая установка», «материал», «слова» и др.

Следует подчеркнуть утилитаризм в отношении поэта как к темам, так и к художественному творчеству, предельное идеологизирование поэзии, которое ведет ее к взаимодействию с идеологическим дискурсом социалистической государственности, что и демонстрирует поэзия В.В. Маяковского впоследствии.

Расшифровка основных положений метапоэтики социального заказа дается в выводах статьи, носящих императивный характер в духе утверждения партийности литературы.

В систему рекомендаций того, как «делать» стихи, входят не только установки творчества, но и «производственные» атрибуты поэзии (НОТ — научная организация труда): «Оборудование предприятия и орудия производства. Перо, карандаш, пишущая машинка, телефон, костюм для посещения ночлежки, велосипед для езды в редакции, организованный стол, зонтик для писания под дождем, жилплощадь определенного количества шагов, которые нужно делать для работы, связь с бюро вырезок для присылки материала по вопросам, волнующим провинции, и т.д., и т.п., и даже трубка и папиросы».

Поэзия, таким образом, вводится в систему социалистической индустрии наравне с производством, строительством и т.п.: «Только производственное отношение к искусству уничтожит случайность, беспринципность вкусов, индивидуализм оценок. Только производственное отношение поставит в ряд различные виды литературного труда: и стих и рабкоровскую заметку. Вместо мистических рассуждений на поэтическую тему даст возможность точно подойти к назревшему вопросу поэтической тарификации и квалификации».

В метапоэтических текстах В.В. Маяковского имеются психологические и социальные мотивировки такого подхода к творчеству:

Но я
себя
смирять,
становясь
на горло
собственной песне.

Многие поэты, придерживающиеся эстетики реализма и соцреализма, были приверженцами поздних взглядов Маяковского. Н. Тихонов писал: «Маяковский является первым поэтом нашего времени, первым поэтом мирового пролетариата, так как он, оставаясь русским поэтом, сильнее всех других поэтов сумел рассказать миру о пролетарской революции и первом пролетарском государстве, сумел свой стих перенести далеко за пределы Советского Союза. Голос его стал слышен во всех углах мира».

Рассуждая о поэзии, поставленной на службу утилитаризма, Н. Тихонов отмечает: «Кто считал надписи в агитационных Окнах РОСТА пустяками, случайным хлебом поэзии, игрушкой большого таланта, тот глубоко ошибался. <...> Сам же он писал об этом позже, когда составил книгу из этих надписей: «Для меня это книга большого словесного значения, работа, очищающая наш язык от поэтической шелухи на темах, не допускающих многословия. Позже он писал: <...>

Слезайте с неба,
заоблачный житель!
Снимайте
мантии древностей!
Сильнейшими узами
музу вяжите!
как лошадь, —
в воз повседневности».

(Тихонов Н. Великий мастер // Маяковскому: Сборник воспоминаний и статей. — М., 1940. — С. 8).

Б.М. Эйхенбаум считал, что поэзия для Маяковского была «производством» только в том смысле, «в каком всякое производство опирается на открытия и изобретения».

ретения, не только удовлетворяя привычные потребности, но и создавая новые потребности и вещи. Для производства радиоаппаратуры надо было сначала изобрести беспроводный телеграф. Маяковский работал на «производстве», но как изобретатель, как математик, а не как чернорабочий. <...> В его системе, вместившей самую актуальную «злобу дня», все «низкое» стало высоким. Система Маяковского, как убедительный факт, решила поставленную историей задачу: старое противоречие русской поэзии было снято. Отныне спор о «гражданской» и «чистой» поэзии, о «вечном» и «злободневном», о «низком» и «высоком» стал архаическим. Это не значит, конечно, что на месте этого противоречия не возникли другие, порожденные новой действительностью. Но дело, порученное историей и революцией Маяковскому, было им сделано» (Б.М. Эйхенбаум. О Маяковском // О поэзии. — Л.: СП, 1969. — С. 306—307).

Мнение исследователей творчества Маяковского и его поэзии в постсоветский период выражено в работах А.К. Жолковского: «В опровержение мифа о несовместимости гения и злодейства Маяковский поэтом стал. Из смеси духовной пустоты, риторических ходулей и воспевания человека (= себя), из ярости, отрицания и потрясения мировых устоев выросли трагические стихи о любви, гротескные обличения традиционных ценностей, остроумное снижение и пародирование классики, иронически-гиперболическая метафорика, маршеобразный гул революционной поэзии, языковое и стиховое новаторство, а вместе с тем — литературные воплощения примитивности, злобы, мучительства, мегаломании, демагогии и позерства — почти *сто томов партийных книжек* (курсив автора — К.Ш.) (А.К. Жолковский. Блуждающие сны. — М.: Наука, 1994. — С. 275).

В статье «Маяковский» словаря «Русские писатели XX века» Ал.А. Михайлов пишет: «Филологическую часть задачи — обновление и обогащение поэзии за счет языка улицы — поэт распределил на всю жизнь и отчитался за нее перед потомками (поэма «Во весь голос», 1930). «Выкрик» и «грохот барабана» не заменили колыбельной песни, они вплелись в шумовую полифонию времени. <...> Маяковский сожалел, что Блок так и «не выбрал», служить ли революции или «стенать над пожарищем» сожженной библиотеки. Итог: «дальше дороги не было». Он еще хранил в душе революционные идеалы, отодвигая их осуществление в «коммунистическое далеко» и завещая потомкам сберечь в памяти образ «агитатора, горлана, гаваря». Но, пережив триумф революции, восславив ее вождя и народ, принесший великие жертвы во имя грядущей, справедливой и светлой жизни, поэт разочаровался в ее «итогах». Финал его жизни (самоубийство) стал трагедией разлада между реальностью и верой. Реальность поколебала веру. Впереди Маяковского ждала трагедия ее полной потери. «Дальше дороги не было» (Цит. по: Ал.А. Михайлов. Маяковский // Русские писатели XX века. Биграфический словарь. — М., 2000).

«Что же такое поэзия для Маяковского — это крик отчаяния и ненависти, обращенный к обществу и человечеству. Мольба о сострадании. Последний вопль надежды. Крик, мольба, вопль, усиленные до самой крайней степени всеми средствами усиления. В наши дни для интенсификации речи устной используются мощные мегафоны. На бумаге не было и нет мегафонов, — Маяковскому пришлось изобретать систему усиления поэтической речи. При этом в русской литературе XIX века ему не на кого было опереться — нужно было ориентироваться на опыт двух предшественников из века XVIII: Ломоносова и Державина. Торжественные оды Ломоносова, выдержанные в «выспреннем стиле», пользовались всеми средствами громогласия, доступными в ту пору: особой возвышенной лексикой — славянизмами и библеизмами, всевозможными риторическими фигурами (параллелизмами, вопросами, ответами, восклицаниями, условными обращениями), синтаксическими усложнениями и отделением слов друг от друга, нагнетанием аллитераций... <...> Громогласие Державина иного рода — оно проявляется особенно интенсивно в кантатах, кажущихся прямым предвестием именно Маяковского; таково, например, описание чудовища в «Персее и Андромеде» (1807)... <...> Главнейшее средство громогласия, выработанное Маяковским, — это *изоляция слова*, отрыв его от предложения и от стиха — в старом песенном понимании этого термина» (Эткинд Е.Г. Рык. О поэтике Маяковского // Эткинд Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века. — СПб.: «Maxima», 1997. — С. 261—273).

Текст печатается по изданию:

1. В.В. Маяковский. Собрание сочинений: В 8 т. — М.: Правда, 1968:

Т. 1:

- Война и язык — С. 374—377;
- Не бабочки, а Александр Македонский — С. 363—365.

Т. 5:

- Как делать стихи? — С. 466—500;
- Расширение словесной базы — С. 526—530.

2. В.В. Маяковский. Избранные произведения: В 2 т. — М. — Л.: Советский писатель, 1963:

Т. 1:

- А вы могли бы? — С. 72;
- А все-таки — С. 81—82;
- Приказ №2 Армии искусств — С. 293—295;
- О поэтах — С. 313—317;
- Юбилейное — С. 345—355.

Т. 2:

- Разговор с фининспектором о поэзии — С. 121—128;
- Послание пролетарским поэтам — С. 140—145;
- Во весь голос. Первое вступление в поэму — С. 544—550;
- Сергею Есенину — С. 96.

3. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М.: Наследие, 1999:

- Капля дегтя — С. 60—61.

БУРЛЮК ДАВИД ДАВИДОВИЧ (9 (21). VII. 1882, хутор Семиротовщина Харьковской губернии — 15. I. 1967 Лонг-Айленд, США) — поэт, художник, теоретик футуризма.

Метапоэтика Д.Д. Бурлюка представлена в литературных манифестах футуристов (в сборниках «Садок Судей I», «Пощечина общественному вкусу», «Садок Судей II», «Дохлая луна»), в статье «Энтелехизм» (1930), а также в стихотворных произведениях. Поэзия и метапоэтические взгляды раннего Д. Бурлюка связаны с французской стихотворной культурой (С. Малларме, Ж. Мореас, А. Рембо).

Метапоэтика Д.Д. Бурлюка основана на положении о том, что искусство предваряет события жизни, «оно формирует те явления, что дает физиономию эпохе и поражает современников неожиданной оригинальностью не бывшего, не слыханного ранее, не виданного доселе». Он считает поэтов и художников «лучшими теоретиками и художественными критиками».

С футуристами Д.Д. Бурлюка роднили эпатазирующий антиэстетизм, пристрастие к звуковым экспериментам, отрицание в стихотворении логического рисунка ради «мозаики несогласованностей».

В статье о Д.Д. Бурлюке (словарь «Русские писатели XX века». — М., 2000) А.С. Карпов отмечает: «...наиболее полно свою позицию Бурлюк изложил в брошюре «Галдящие «бенуа» и новое русское национальное искусство: Разговор г. Бурлюка и г. Репина об искусстве» (СПб., 1913). В декабре 1912 года выходит альбом «Пощечина общественному вкусу», в создании и издании которого Д.Д. Бурлюк играл ведущую роль, положил начало скандальной известности кубофутуризма. По мнению Бурлюка, «надо ненавидеть формы, существовавшие до нас» («Галдящие «бенуа»...». С. 13). <...> Искусство для Бурлюка — самоцель, и новизна его определяется заменой прежде существовавших норм и принципов на противоположные: «Гармонии — противупологается дисгармония... Симметрии — диссимметрия... Конструкции противупологается дисконструкция» («Пощечина общественному вкусу». М., 1913. С. 100). При этом дисгармоничному отводилась роль истинного, восходящего к первоистокам мира, еще не тронутого цивилизацией, «к варварским народным искусствам» (там же, с. 101). При этом апелляция к первобытности, к примитиву была для Бурлюка формой демонстрации стихийного характера его поэзии» (там же, с. 130).

Опираясь на соотношение сознательного и бессознательного в творчестве, Д.Д. Бурлюк вводит понятие «энтелехии» (термин понимается им как «заключать в себе цель»). Энтелехию он рассматривает как возможность художника использовать в творчестве ментальные процессы: ощущения прошлого, возникновение абстракции, возрождение прошлого, рефлексию, создающую мир «вне времени и пространства, мимолетное представление, сон». В этом можно отметить связь метапоэтики Д.Д. Бурлюка с интуитивизмом А. Бергсона. Звуки в его метапоэтике «правдивее смысла», слово «сильнее всего», хотя выплывают они часто в системе первородного хаоса речи. Отсюда, как он пишет, «большая семантическая значимость в стихе слов, где значение связано с предметом». Структура авангардного текста, по мысли поэта, усложняется, в ней антиномично связаны элементы сверхлогического (заумного) языка, ориентированного на очищение от феноменальности, на беспредметность, и в то же время на семантизацию отдельного слова, обнаружение его предметного содержания. Художественный текст Д.Д. Бурлюк рассматривает иерархически, находя в иерархии корреляцию с языком.

В работе «Энтелехизм», рассматривая произведения не только линейно, но и на вертикальном срезе, он приходит к выводам, предваряющим нынешнее понимание вертикальных самоорганизующихся процессов в открытых нелинейных средах. Поэт говорит о соотношении порядка и хаоса, об энтропизме. Проводя параллели между творчеством и «органическим процессом», Д.Д. Бурлюк, во многом опережая идеи синергетики, заявляет: «Пора посмотреть на искусство при свете современного естествознания».

Текст печатается по изданию:

1. Поэзия русского футуризма. — СПб.: Академический проект, 1999:

- Звуки на а широки и просторны... — С. 123;
- и. А.Р. — С. 115;
- Плати — покинем навсегда уюты сладострастья... — С. 113;
- Пространство = гласных — С. 121—122;
- Солнцу светить ведь не лень... — С. 117.

2. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М.: Наследие, 1999:

- Без А — С. 101;
- Без Р — С. 101.

3. Марков В.Ф. Программы и манифесты русских футуристов. — Мюнхен, 1968:

- Отныне я отказываюсь говорить дурно даже о творчестве дураков — С. 153—158.

БУРЛЮК НИКОЛАЙ ДАВИДОВИЧ (1890 — 1920 (?)) — поэт, прозаик.

Метапоэтика представлена в литературных манифестах футуристов (в сборниках «Садок Судей I», «Пощечина общественному вкусу», «Садок Судей II», «Дохлая луна»), а также в стихотворных произведениях. Испытал влияние символизма (А. А. Блок, Вяч. Иванов), футуристов, особенно В. Хлебникова.

Подписываясь под манифестами футуристов, разделяя их теоретические установки (слово как мифотворчество, расшатывание синтаксиса и метра, повышенная роль словесной массы, помарка как прием и т.д.), на практике Н.Д. Бурлюк не вполне последовательно реализовывал принципы футуризма.

Одним из первых Н.Д. Бурлюк осознает роль почерка, шрифта, автографов, особую значимость художественной графики как средства создания фактурности текста: «Предпосылкой нашего отношения к слову, как к живому организму, является положение, что поэтическое слово чувственно. Оно соответственно меняет свои качества в зависимости от того — написано ли оно, или напечатано, или мыслится, оно воздействует на все наши чувства». В метапоэтике Н.Д. Бурлюка выпукло и ясно представлена мысль о синестезии в поэзии: рассматривается соотношение между буквой / звуком и цветом, запахом и словом, причем поэт пытался говорить о реализации этих соотношений и в прямом, физическом смысле. Как и Д.Д. Бурлюк, он является сторонником экстраполяции естественнонаучных положений в область словесного творчества. Считая, что «только миф» выступает «созидателем живого слова», он утверждал, что словесная жизнь тождественна естественной, в ней также царят положения вроде Дарвиновских и де-Фризских».

Текст печатается по изданию:

1. Поэзия русского футуризма. — СПб.: Академический проект, 1999:

• 5 ор. Осталось мне отнять у Бога... — С. 272.

2. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М.: Наследие, 1999:

• Мне верно недолго осталось — С. 107;

• Поэтические начала — С. 56—58;

• Тишина Эллады — С. 106.

КАМЕНСКИЙ ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (5 (17). IV. 1884, на пароходе, р. Кама, близ Перми, — 11. XI. 1961, Москва) — поэт, прозаик, драматург.

Метапоэтика В.В. Каменского представлена в литературных манифестах футуристов (в сборниках «Садок Судей I», «Пощечина общественному вкусу», «Садок Судей II», «Дохлая луна»), в статье «Работа над словом. Стаи книг», «Восприятие слова», «Что такое буква?», а также в стихотворных произведениях.

Формирование метапоэтики В.В. Каменского происходило под влиянием Д.Д. Бурлюка, В. Хлебникова, а также художников-авангардистов.

В статье «Восприятие слова» В.В. Каменский, развивая идеи В. Хлебникова, утверждает действенность художественного творчества: «Поэт создает книгу, насыщенную яркими образами, ритмической стройностью фраз, волей ясного разума, любовной чувствительностью к завершению творчества, непрестанной взрывностью словесного трепета». Слово для него — не нейтральный строительный материал, а оно наэлектризовано стихийной энергией, содержит потенции для развития стиха или даже целой темы. Настроение, по мнению поэта создается «посредством словесной формы, выраженной в образах». В.В. Каменский не говорил о преимуществах заумного языка, но принцип фонетического созвучия в организации стиха он считал одним из самых важных в создании художественного произведения. Его интересует изобразительная сила звука, своего рода звуковая полифония. Следует отметить любовь поэта к словотворчеству: «звенидень», «летайность», «аэротишь», «дымьюсинь» — вот примеры некоторых из них.

Как и многие другие футуристы, В.В. Каменский ратовал за разрыв реляционных связей в предложении, децентрируя текст, придавая слову, букве, а также другим единицам языка самостоятельное значение. В статье «Что такое буква?» он писал: «Буква — взрыв, Слово — стая взрывов... Буква имеет свой рисунок, — звук, — полет, — дух, — свою твердость...» Эстетика футуризма репрезентирована в книге «Железобетонных поэм», для которой он изобрел особую пластическую форму (пятиугольная книжечка, напечатанная на ярких обоях с использованием множества шрифтов, знаков). В этой книге он воплотил свое понимание симультанного образа мира: отказ от линейного изложения и традиционных форм мотивировки (психологических, социальных, бытовых, пространственных и т.д.), а также идею соединения разных языков искусства (графического, словесного, архитектурного), визуализации поэзии (так как графика текста репрезентирует содержание). В «Железобетонных поэмах» отражена идея футуристического столбика, вертикального строения текста, квантования его смысла. Возможность нелинейного, многомерного и многопланового обращения с текстом предвосхищают современные идеи нелинейности письма, что нашло отражение как в постструктуралистских концепциях, так и в метапоэтике постмодерна.

В противоположность футуристам, утверждавшим беспредметность слова, В.В. Каменский ставил каждое слово в основную структурную позицию. Это призвано способствовать конструированию предметного мира в сознании читателя.

Впоследствии В.В. Каменский, сохранив отрицание мещанской морали, социальное и эстетическое бунтарство, расширил свое понимание творчества. «Каменский был не только поэтом, не только художником, — писал Ю. Молок, но был, как известно, и авиатором; во время футуристического турне, о котором уже упоминалось, он выступал с докладами на тему: «Аэропланы и поэзия футуристов», где, согласно тезисам, говорил «о влиянии технических изобретений на современную», о том, что «пробеги автомобилей и пролеты аэропланов, сокращая землю, дают новое мироощуще-

ние», утверждал «новые понятия о красоте». Неудивительно поэтому, что он так дерзко оперирует техническими терминами применительно к собственной поэзии. <...> «Танго с коровами», — оказывается не самой «железобетонной» из поэм. Очевидно, Каменский употреблял этот термин в более широком смысле, а не только как прямое обозначение жесткой конструкции: он ввел его по принципу «чужого» слова, как антипод лирического, романтического словаря поэзии» (Молок Ю. Типографские опыты поэта-футуриста // Василий Каменский. Танго с коровами: Железобетонные поэмы. — М.: Книга, 1991. — С. 5).

Текст печатается по изданию:

1. Каменский В.В. Сочинения. — М.: Книга, 1990:

- Работа над словом — С. 483—491.

2. Каменский В.В. Стихотворения и поэмы. — М.—Л.: Советский писатель, 1966:

- Слова и слова — С. 99—100;
- Декрет о заборной литературе... — С. 111—112.

3. Поэзия русского футуризма. — СПб.: Академический проект, 1999:

- Василий Каменский — живой памятник — С. 253—255;
- Сердце — С. 251;
- Кто я — С. 256.

4. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М.: Наследие, 1999:

- Я — С. 93.

КРУЧЕНЫХ АЛЕКСЕЙ ЕЛИСЕЕВИЧ (9(21).II.1886, д. Олевка Херсонской губернии — 17.VI.1968, Москва) — поэт, драматург, теоретик футуризма.

Метапоэтика А.Е. Крученых представлена статьями «Новые пути слова» (1913), «Пятьсот новых острот и каламбуров Пушкина» (1924), «Фактура слова» (1920), «Апокалипсис в русской литературе» (1923), «Сдвигология русского стиха» (1923), «О безумии в искусстве» (1919), «Декларация заумного языка» (1921) и др., а также стихотворными произведениями.

Заумь — центральное понятие метапоэтики А.Е. Крученых, связано с «законом экономии» в новом искусстве, сформулированным теоретиком французского кубизма М. Ле-Фоканье, и воспринят им из эстетики К. Малевича и П. Филонова. Футуристы, в частности А.Е. Крученых, обращали свои взоры к «доумному» состоянию языка, как деятельности, которая творит из первоэлементов новую языковую реальность, не привязанную к сиюминутной действительности. «Развитие языка в истории идет именно от футуризма к современности», — пишет П.А. Флоренский (Флоренский П.А. Сочинения: В 2 т. — М.: Правда. — Т. 2. — С. 178). Теория заумного языка связана со знанием футуристами особенности языка фольклора, языка заговоров, заклинаний, также она была основана на хорошем владении данными научных исследований: «Как выступили футуристы, — отмечает П.А. Флоренский, — это было главным. Мысли, давно продуманные языковедами, психологами и словесниками в тиши кабинетов, подобились инфекциям в запаянных колбочках. Умы иммунизированные оставались холодными, хотя и обращались с острейшим из ферментов духа. Но речь, пробужденная от спячки, — крепче всякого вина, и слово, само себе предоставленное, опьяняет и исступляет. Когда речь была понята футуристами как речетворчество и в слове ощутили они энергию жизни, тогда, опьяненные вновь обретенным даром, они заголосили, забормотали, запели. Посыпались: новые слова, новые обороты, а то и просто звуки — «заумного языка» (там же, с. 172—173). П.А. Флоренский подчеркивал, что первоисточник здесь — В. фон Гумбольдт. На формирование идеи заумного языка, по-видимому, оказал влияние психоанализ З. Фрейда, по крайней мере, теории заумного языка и психоанализа находятся в одной эпистемологической реальности. «Оговорки, опечатки, ляпсусы», по А.Е. Крученых, — составная часть «наобумного словотворчества». В то же время поэт неоднократно подчеркивал, что заумная поэзия — «самая веселая забава (буффонада, смех, озорство)», а заумь — «полное изгнание темы (души), технический трюкизм, акробатизм образов, авто на ходулях, псохфокл в балагане... Верх эксцентризма».

Барочная эстетика авангарда связана с игрой разными кодами: живописным, музыкальным, словесным; с игрой разными языками. В заумных текстах иногда использовались паронимические аттрактанты из разных языков.

Обращая внимание на изнаночные структурные элементы, децентрируя языковую систему, футуристы добивались нового синтеза через аналитические ходы. «Теория сдвига» А.Е. Крученых рождалась на основе наблюдений над взаимодействием элементов в классическом типе текста, при этом поэтом высказывались (косвенно) пионерские идеи о самоорганизации языка и текста. Так, наблюдения над стиховой техникой А.С. Пушкина дали возможность обосновать теорию сдвига. При этом издержки структуры пушкинского текста: несовпадение метра с лексикой, метрико-ритмические стяжения, случаи паронимической аттракции — были рассмотрены как примеры сдвига. В работе «500 новых острот и каламбуров Пушкина» А.Е. Крученых рассматривает звуковой сдвиг как слияние нескольких лексических (орфографических) слов в одно фонетическое (звуковое) слово и приводит ряд примеров:

Со₁сна садится в ванну со₂льдом;
Слыхали ль₁вы
и т.д.

Футуристический «сдвиг» связан с тем, что, хотя эмпирически один предмет не может находиться в двух разных местах, в чисто ментальной реальности пространства (упорядоченной структурированной реальности в мысленном представлении), один и тот же предмет может существовать в различных формах, различных местах. Сама же теория сдвига подразумевала не только сдвиг языковых элементов, разрушенных частей слов и соединение их на новом основании, но и структурирование элементов стиля («прибавочный элемент» К. Малевича), то есть поэтических и других художественных систем, и игра их сдвигами.

В статье «Новые пути слова» А.Е. Крученых провозглашает основной принцип футуристической поэзии — слово, освобожденное от содержания. В написанном совместно с В. Хлебниковым манифесте «Слово как таковое» поэт утверждает вместо прежнего, застывшего языка грубый, неуклюжий язык современности, напоминающий «скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря».

Одним из основных положений метапоэтики А.Е. Крученых является положение о фактуре художественного произведения. Поэт противопоставляет понятия «фактура» и «структура», рассматривая структуру слова или стиха как его составные части (звук, буква, слог и т.д.), фактура, по его мнению, это расположение этих частей, делание слова, наслоение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв, слов. В работах по фактуре анализируются разные ее типы: звуковая, фактура начертания, слоговая, ритмическая, синтаксическая, смысловая и т.д.

Исследователи, в частности И.П. Смирнов, отмечают близость эстетики футуризма, в частности А.Е. Крученых, и эстетики барокко. «Всечеловек XX в., конструировавший универсальный язык, тем самым возродил идею «lingua Adamica», свойственную барокко. По словам Крученых, «художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена». <...> Речь, состоящая из новых имен, в соответствии с Хлебниковым, должна была отвечать социально-уравнительным целям: «... заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей». <...> «Поскольку, однако, сырьем для вселенских средств коммуникации ... выступал родной язык, постольку художественная система футуризма испытывала колебания, толкавшие ее то к этнической замкнутости, то к мысли о нивелировке национальных коллективов <...>. Если прибегнуть к принципу барочного «остроумия», то можно сказать, что выросшая из парадокса эстетика барокко не потеряла этого качества и тогда, когда нашла продолжение в истории». (И.П. Смирнов. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. — М., 1977. — С. 143 — 144).

Текст печатается по изданию:

1. Поэзия русского футуризма. — СПб.: Академический проект, 1999:

- 3 стихотворения, написанные на собственном языке — С. 206;
- Написано на языке собственного изобретения — С. 209;

- Памяти Елены Гуро — С. 228—229;
- Я прожарил свой мозг на железном пруте... — С. 231;
- Зудивец — С. 237.
- 2. Крученых А.Е., Хлебников В. Слово как таковое. — М., 1913:
- Памятник — С. 14.
- 3. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М.: Наследие, 1999:
- Новые пути слова — С. 50—54.
- 4. Крученых А.Е. Кукиш прошаякам: Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. — Москва — Таллинн: Гилея, 1992.

ЛИВШИЦ БЕНЕДИКТ КОНСТАНТИНОВИЧ (24.II.1886 (5.I.1887), Одесса, — 15.V.1939) — поэт, переводчик, участник группы кубофутуристов.

Метапоэтика Б.К. Лившица представлена в книге «Полутораглазый стрелец» (1933), манифесте «Освобождение слова» (1913), а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтика Б.К. Лившица складывалась под влиянием поэзии Рембо, Малларме, Корбьера и других представителей французского символизма, а также под влиянием западноевропейской авангардистской живописи. Так, эпатажирующие «сдвиги» в своих текстах сам поэт мыслил как словесную аналогию «сдвигам» в картинах живописцев-кубистов.

По мнению Б.К. Лившица, приведение текстов к качественно новому состоянию идет часто посредством ресурсов языка, выявленных как в недрах самого языка, так и на основе анализа предшествовавших поэтических систем. Показательна его реакция на «консервативное» языковое сознание, господствовавшее в среде футуристов, стремление преодолеть его на основе рекомендаций Ф.Т. Маринетти: «Это был вполне заданный, точнее романский подход к материалу, принимаемому как некая данность. Все эксперименты над стихом <...> мыслились в строго очерченных пределах уже конституированного языка <...>, словесная масса, рассматриваемая изнутри, из центра системы, представлялась лейбницевской монадой, замкнутым в своей завершенности планетным миром. Массу эту можно было организовать как угодно, структурно видоизменять без конца, но вырваться из сферы, преодолеть закон тяготения казалось абсолютно невыносимым» («Полутораглазый стрелец»). В центре внимания русских футуристов, как показывает Б.К. Лившиц, оказались плодотворные теории В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни. Эти ученые обращаются к первородному хаосу, «органической совокупности речи», из которой рождаются отдельные элементы, и, в первую очередь, слово. Эти теории оперировали типом «языкового мировидения», противоположном Ф.Т. Маринетти: «Прокладывая путь к постижению истины, язык является великим средством преобразования субъективного в объективное, переходя от всегда ограниченного индивидуального ко всеобъемлющему бытию» (В. фон Гумбольдт. «Избранные труды по языкознанию»).

В своей метапоэтике Б.К. Лившиц требует «новой организации слова»: овладение фактурными свойствами языковой ткани — «слова как такового». Словесная масса в представлении Б.К. Лившица предстает совершенно особым миром. Поэт пишет, что «массу эту можно было организовать как угодно, структурно видоизменять без конца, но вырваться из сферы, преодолеть закон тяготения, казалось абсолютно невыносимым». С целью «пробуждения уснувших в слове смыслов и рождения новых» он декларирует «сдвиг» разных семантических планов в пределах максимально сжатого языкового пространства: наслаивание семантических уровней создает эффект просвечиваемости, некоего потаенного смысла, который являлся бы коррелятом «системы, взятой в качестве основы». Процесс десемантизации языка Б.К. Лившиц определяет как «создание второй семантической системы», рассчитанное на визуальную форму поэтического слова.

Текст печатается по изданию:

1. **Поэзия русского футуризма.** — СПб.: Академический проект, 1999:
- Пьянители рая — С. 279—280.

2. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М.: Наследие, 1999:

- Освобождение слова — С. 54—55.

СЕВЕРЯНИН ИГОРЬ (псевд.; наст. имя — Игорь Васильевич Лотарев; 4(16).V.1887, Петербург — 20.II.1941, Таллинн) — поэт.

Метапоэтика И. Северянина представлена в системе манифестов и деклараций эгофутуризма, а также в многочисленных стихотворных произведениях.

С футуристами И. Северянина связывает жажда словотворчества, пристрастие к неологизмам. Экспериментаторство И. Северянина связано с насыщенной звукописью, сложной рифмой. Исследователи отмечают, что в его поэтике были предельно воплощены черты эгофутуризма. Мастерство Северянина, особенно отделка формы стиха, ценилась Гумилевым, Бальмонтом, Ходасевичем, Маяковским, позднее Мандельштамом, Цветаевой, Пастернаком. О влиянии их на раннее творчество И. Северянина говорила А. Ахматова. «Настоящий, свежий, детский талант, — писал об И. Северянине А. Блок в 1913 году. — Куда он пойдет, еще нельзя сказать <...> у него нет темы. Храни его Бог».

В эгофутуризме И. Северянина новые тенденции литературного развития связаны, главным образом, с обновлением и демократизацией поэтического языка, с философией индивидуализма в ее наивном варианте. В его метапоэтике утверждается особый тип игрового поведения поэта — с намеренным неразличением лица и маски.

«...я — в поэзии историк...», — утверждал И. Северянин. И хотя историзма как мировоззренческого принципа не содержалось в его поэтике, «историзм» ярко обнаруживается в другом — в открытом и прямом автобиографизме его стихов и, в частности, стихов о поэзии. Стихи и биография дополняют друг друга, и биография становится тем стержнем, с помощью которого стихи упорядочиваются как целостная система.

В «Автопредисловии» к сборнику «Громокипящий кубок» поэт писал: «Я — противник автопредисловий: мое дело — петь, дело критики и публики судить мое пение. Но мне хочется раз и навсегда сказать, что я, очень строго по-своему, отношусь к своим стихам и печатаю только те поэзы, которые мною не уничтожены, т.е. жизненны. Работая над стихом много, руководствуюсь только интуицией; исправлять же старые стихи, сообразно с совершенствующимся все время вкусом, нахожу убийственным для них: ясно, в свое время они меня вполне удовлетворяли, если я тогда же их не сжег. Заменять же какое-либо неудачное, того периода, выражение «изыском сего дня» — неправильно: этим умерщвляется то, сокровенное, в чем зачастую нерв всей поэзы. Мертворожденное сжигается мною, а если живое иногда и не совсем прекрасно, — допускаю, даже уродливо, — я не могу его уничтожить: оно вызвано мною к жизни, оно мне мило, наконец, оно — мое!»

В 1914 году И. Северянин сблизился с кубофутуристами и принял участие в их поэтических выступлениях на юге России, громко поименованных «Олимпиада футуризма». Во время «Олимпиады» произошла его размолвка с кубофутуристами, которая привела к серии полемических выпадов с обеих сторон — как в стихах, так и в критических выступлениях. Как и у других поэтов авангардистского толка, в метапосылках Северянина наблюдается инверсия к простым, примитивным формам: «Мой мозг прояснили дурманы, // Душа влечется в Примитив...». От примитивности Северянина спасает ирония — ирония над тем, что он сам же и воспекает. «Ведь я лирический ироник», — писал он о своем творчестве. Неподражаемая ирония, постоянная рефлексия над собственным творчеством восхищала В.Я. Брюсова. О.Э. Мандельштам писал: «И все-таки легкая восторженность и сухая жизнерадостность делают Северянина поэтом. Стих его отличается сильной мускулатурой кузнечика. Безнадежно перепутав все культуры, поэт умеет иногда дать очаровательные формы хаосу, царящему в его представлении» (О.Э. Мандельштам. Слово и культура. — М., 1987. — С. 248).

Текст печатается по изданию:

1. Северянин И. Стихотворения. — Л.: Советский писатель, 1975:

- Поэту — С. 49;
- Раз навсегда — С. 77—78;
- Я речь держу — С. 89;

- Муза — С. 97;
 - Prelude II — С. 116;
 - Самогимн — С. 216;
 - Я — композитор — С. 221;
 - Рондели о ронделях — С. 226;
 - Поэза истребления — С. 236;
 - Двусмысленная слава — С. 305;
 - Возрождение — С. 320;
 - Сонет XXX — С. 323;
 - Поэза о старых размерах — С. 330;
 - Игорь Северянин — С. 386;
 - Стареющий поэт — С. 425;
 - Брюсов — С. 314.
- 2. Северянин И. Стихотворения. — М.: Советская Россия, 1988:**
- Блок — С. 379;
 - Сологуб — С. 397.
- 3. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М.: Наследие, 1999:**
- Интуитивная школа «Вселенский Эгофутуризм» — С. 130—131.
- 4. Поэзия русского футуризма. — СПб.: Академический проект, 1999:**
- «Эго-футуризм». Пролог — С. 336—340;
 - «Эго-футуризм». Эпилог — С. 344—345.

ШЕНГЕЛИ ГЕОРГИЙ АРКАДЬЕВИЧ (20.IV(2.V).1894, станица Темрюк, ныне Краснодарского края — 15.XI.1956, Москва) — поэт, переводчик, филолог, стиховед.

Метапоэтика Г.А. Шенгели представлена работами «Два памятника» (1918), «Трактат о русском стихе» (1923), «Техника стиха» (опубликована в 1960) и др., а также в стихотворных произведениях.

Основу метапоэтики Г.А. Шенгели представляют стиховедческие исследования. Особенностью подхода поэта к решению вопросов стиховедения было постоянное стремление уловить языковую основу развития стиховых форм, соотнести закономерности этого развития с общезыковыми законами. Г.А. Шенгели считал, что стих представляет собой особый тип речи, своеобразную выразительную систему, по-своему использующую самые различные языковые элементы и образующую новое и самостоятельное стилистически функционирующее языковое целое, подлежащее, в частности, и лингвистическому изучению. Он утверждал, что стихотворный язык нисводится только к ритмической его организации. Слово в стихе звучит иначе, чем в других типах речи, и играет значительно более самостоятельную роль. Большое количество содержащихся в книгах Г.А. Шенгели подсчетов и таблиц, раскрывающих соотношение встречаемости тех или иных стиховых форм с общими нормами языка, чрезвычайно полезно для понимания тех возможностей, которые сам строй языка дает для большего или меньшего развития тех или иных особенностей стиха.

В предисловии к «Технике стиха» Г.А. Шенгели так характеризует стиховедение: «Теория стиха — это обобщенная практика; техника — приложение выводов теории к новой практике. Поскольку перед нами огромное творческое богатство, оставленное гениальными поэтами, постольку, очевидно, именно в их творениях надо искать «норм» и «правил», ни на минуту не забывая, однако, относительной природы этих норм. <...> Как ни соблазнительно взять сразу живое стихотворение и рассмотреть его до мельчайших подробностей, показать, как стиховая фактура в неразрывном единстве с содержанием — с мыслью, образом, чувством — гнется и переливается, подавая это содержание на своей упругой волне, но, к сожалению, следовать за таким разбором может лишь читатель, теоретически вооруженный: всякий другой изнеможет под тяжестью подробностей и сопоставлений, не говоря уже о трудностях терминологии».

Метапоэтика Г.А. Шенгели характеризуется строгостью, научностью. Об этом свидетельствует использование современных способов анализа ритмических особенностей стиха в его исследованиях.

Текст печатается по изданию:

1. Шенгели Г.А. *Техника стиха*. — М.: ГИХЛ, 1960. — С. 169—186; 262—269; 288—310.
2. *Русская поэзия «серебряного века», 1890—1917: Антология*. — М.: Наука, 1993:
 - Словарь — С. 725;
 - Поэтам — С. 727.

ОЛИМПОВ КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВИЧ (псевдоним; настоящее имя — Фофанов; 19. IX. 1889, Санкт-Петербург, — 17. I. 1940, Омск) — поэт, теоретик эгофутуризма.

Метапоэтика К.К. Олимпова представлена в манифесте эгофутуристов, а также в стихотворных произведениях.

В 1912 году поэт выступил с декларацией Константина Олимпова против И. Северянина: «Опровергаю его толкование футуризма: усматриваю софизм, позволяющий выйти ему из крайне неделикатного положения и Вечную Перчатку Бессмертия — Эгофутуризм — ометаморфозить в Галантерейную». К.К. Олимпов настаивал на первенстве начертания слова «Поэза».

Эгофутуризм К.К. Олимпова наиболее нагляден в названиях выпущенных им в 1914—1917 гг. листовок: «Эпоха Олимпова», «Глагол Родителя Мироздания», «Проёмный Родителя Мироздания», «Исход Родителя Мироздания», «Паррэзия Родителя Мироздания», «Анафема Родителя Мироздания» и др.

Текст печатается по изданию:

Поэзия русского футуризма. — СПб.: Академический проект, 1999:

- Амурет Игорю Северянину — С. 352;
- Гении в ритмах экспрессий... — С. 354;
- Буква Маринетти — С. 354;
- Флейта славы — С. 355;
- Глагол Родителя Мироздания — С. 355;
- Третье рождество — С. 356—359.

ГНЕДОВ ВАСИЛИСК (наст. имя Василий Иванович; 6(18).III.1890, Слобода Маньково-Берёзовская Донецкого округа области войска Донского — 5.XI.1978, Херсон) — поэт, теоретик футуризма, член «Ассоциации эгофутуризма».

Метапоэтика В. Гнедова представлена в сборнике «Смерть искусству» (1913), в манифесте «Глас о согласе и злогласе» (в «свитке» «Грамоты и декларации русских футуристов». — СПб., 1914), а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтика В. Гнедова формировалась в русле традиций европейского и русского поэтического и художественного авангарда. На нее повлияли супрематизм К. Малевича, конструктивистский лозунг «смерть искусству» А.М. Гана, «поэзия без слов» А.В. Туфанова.

В манифесте «Глас о согласе и злогласе» поэт утверждает алогизм, словотворческий эксперимент, «диссонанс понятий» как строительный материал поэтического текста, введение в текст графических элементов, установку на «рифму понятий», разрабатывает моностихи.

«Поэма конца» (сборник «Смерть искусству») — манифест, декларирующий отказ от рационального смысла, доведенный до полного отрицания языка, выполненный в традиции экспериментов с чистыми листами С. Малларме и А.М. Добролюбова. Футуристическая программа «смерти искусству» реализуется до предела — нуля слова, оказывающегося многозначнее любых существующих или выдуманных слов. В «Пресловии» к «Смерти искусству» И. Игнатъев так характеризует метапоэтические воззрения поэта: «Василиск Гнедов Ничем говорит целое Что... Современным творчеством предоставлена полная свобода к личному постигу...»

В статье «Гнедов» биографического словаря «Русские писатели XX века» (М., 2000) С.И. Кормилов отмечает, что В. Гнедов никогда не причислял себя к «заумникам» вроде А.Е. Крученых. «Он стремился к неожиданным сочетаниям слов, их частей, к приданию выразительности буквам, но с целью новых смысловых ассоциаций, а не поглощения смысла звуком. <...> Гнедов использовал просторечие, диа-

лектизмы, трансформированную образность фольклора и архаической словесности... <...> Экспериментируя также с украинской лексикой, Гнедов делает вывод: «Шекспир и Байрон владели совместно // 80 тысячами слов — // Гениальный поэт Будущего // Василиск Гнедов ежеминутно // Владеет 8.000.000.000.001 квадратных слов» («Огняна свита»).

Текст печатается по изданию:

1. **Поэзия русского футуризма.** — СПб.: Академический проект, 1999:
 - Смерть искусству — С. 394.
2. **Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания.** — М.: Наследие, 1999:
 - Глас о согласе и злогласе — С. 139—140.

БОБРОВ СЕРГЕЙ ПАВЛОВИЧ (27.X(8.XI).1889, Москва — 1.II.1971, там же) — поэт, прозаик, критик, переводчик, стиховед, художник, организатор футуристической группы «Центрифуга».

Метапоэтика С.П. Боброва представлена в работах «Современный стих» (1914), «Новое об эпитете» (1914), «Новое о стихосложении Пушкина» (1915), «Записки стихотворца» (1916), в манифестах «О лирической теме (18 экскурсов в ее области)» (1913), «Два слова о форме и содержании» (1916), в коллективных манифестах футуристической группы «Центрифуга» («Турбопэан» — 1914, «Грамота» — 1914), а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтика С.П. Боброва сформировалась под влиянием поэтической традиции Н.М. Языкова, Е.А. Баратынского, А. Бертрана, А. Рембо, Т. Маринетти.

В 1914 г. поэт организует группу «Центрифуга», заявившую о себе в альманахе «Руконог» (М., 1914). В нем поэт декларирует переход с символистских на футуристические позиции: «при перестроенном синтаксисе перед нами сначала возникает ряд ничем не связанных слов. И сила слова действует на нас раньше, чем сила выражения фразы».

Однако метапоэтика С.П. Боброва выступает имитацией эстетики футуризма, что выразилось в эклектизме выбора как образцов, так и союзников в литературе. Нарочитая непоследовательность и двойственность, склонность к игре и мистификациям (выступление под многими псевдонимами как в футуристических, так и в символистских изданиях) — существенные черты литературной позиции С.П. Боброва. Для его метапоэтики характерны попытки вывести чисто рациональным путем общие законы построения лирической поэзии.

Основные достижения метапоэтики заключаются в использовании математических методов изучения стиха, предвосхитивших некоторые современные приемы стиховедения.

А.С. Карпов в статье «Бобров» биографического словаря «Русские писатели XX века» (М., 2000) отмечает: «Объявив о переходе на позиции футуризма, Бобров попытался выстроить новую концепцию лирики, основываясь на убежденности во взаимосвязи футуризма с символизмом и импрессионизмом. Однако стройного целого не возникало, да и сама «Центрифуга» была непрочным объединением поэтов, стоявших на разных позициях: бывших эгофутуристов П. Широкова и К. Олимпова, еще недавно состоявших в группе «Мезонин поэзии» К. Большакова и Р. Ивнева и др.».

Текст печатается по изданию:

1. **Поэзия русского футуризма.** — СПб.: Академический проект, 1999:
 - Лирика лириков — С. 454—456.
2. **Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания.** — М.: Наследие, 1999:
 - О лирической теме — С. 192—195;
 - Два слова о форме и содержании — С. 201—202;
 - Азовское море — С. 203.
3. **Марков В. Программы и манифесты русских футуристов.** — Мюнхен, 1968:
 - Из «Записок стихотворца» — С. 120—128.

МАЛЕВИЧ КАЗИМИР СЕВЕРИНОВИЧ (11(23).II.1878, Киев — 15.V.1935, Ленинград) — художник, теоретик искусства, поэт.

Метапоэтика К.С. Малевича представлена статьями «О поэзии» (1919) и др., а также стихотворными произведениями.

Метапоэтические взгляды К.С. Малевича сформировались в связи с разработкой теории формального искусства. Осмысление поэзии как искусства коррелируется с теорией супрематизма, «прибавочного элемента в живописи». Это органично для авангардистской эстетики, в которой усматривались тенденции сближения искусств, их синтеза.

Основные концепты метапоэтики К.С. Малевича — ритм и темп. Для художника «нет грамматики, нет слов» и даже мысль для него не основное, ведь «есть еще нечто, что потоньше мысли и легче, и гибче». Критерий «форм в темпе и ритме» поэт ставит в основу отличительных свойств, «отделяющих поэта от поэта».

Ритм и темп как наиболее трудноуловимые категории — тем не менее основа включения «образа поэта в действо». Осмысля поэзию на основе формы, являющейся содержательной не в обычном, тривиальном смысле, а в смысле того, что она несет содержание, к которому можно только бесконечно приближаться («... эти слова никогда не понять разуму, ибо они не его, это слова поэзии и поэта»), К.С. Малевич приходит к пониманию знакового характера художественного творчества: «Тайна — творение знака, а знак реальный вид тайны, в котором постигаются таинства нового». Творения, подлинное искусство поэт видит в преодолении материала (языка и слова), в преодолении художником «земного тяготения»: «Самое высшее считаю моменты служения духа и поэта, говор без слов, когда через рот бегут безумные слова; безумные ни умом, ни разумом непостижимые». Метапоэтические установки К.С. Малевича связаны со «схватыванием» неуловимого, наиболее выразительных первоэлементов художественной формы. Эти послышки коррелируются с теорией прибавочного элемента в искусстве. Поэт писал: «Супрематисты сделали в искусстве то, что сделано в медицине химиком. Они выделили действующую часть средств». Именно К.С. Малевич определил принцип оперирования целыми художественными системами, выделяя в наиболее значимых из них те особенности, которые характеризовались как прибавочный элемент: «Прибавочным элементом в живописи называется тот элемент, который произвел реакцию на существующий строй чувств к ощущению живописного явления, в силу чего живописное отношение меняется». И в поэзии он был сторонником поисков «формул или значков», указывающих на весь состав и порядок строения, отношения элементов в произведении, вводя эти «формулы» в систему взаимоотношения культур. Такое мышление предвосхищает структуральный, семиотический подходы к искусству, рассмотрение структурных и системных отношений произведения как текста.

Текст печатается по изданию:

1. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М.: Наследие, 1999:

• В природе существует объем и цвет — С. 247—248.

2. Малевич К.С. Собрание сочинений: В 5 т. — Т. 1. — М.: Гилея, 1995:

• Футуризм — С. 91—93;

• О поэзии — С. 142—149;

• О партии в искусстве — С. 223—231.

ТЕРЕНТЬЕВ ИГОРЬ ГЕРАСИМОВИЧ (1892—1937) — поэт, драматург.

Примыкал к футуристам. В стихах (сборники: «Херувимы свистят», 1919; «Факт» 1919) и пьесах («Джон Рид», «Джордано Бруно», обе 1924) разрабатывал авангардистскую поэтику. В 1930-е г. подвергался репрессиям; погиб в заключении.

Метапоэтика И. Терентьева представлена в статьях «О разложившихся и полуразложившихся» (1928), «Крученных — грандиозарь» (1919), «Рекорд нежности» (1919), «Семнадцать ерундовых орудий» (1919).

И.Г. Терентьев подчеркивал теоретический характер своей метапоэтики: «Наша поэзия отлична как: сгущенный вывод всей новейшей теории стиха». Для обоснования

произвольности, хаотичности интуиции и инстинктов конструирования заумного языка им привлекается «рефлексология» Бехтерева. И.Г. Терентьев актуализирует такие понятия, как: «рефлекс слов», «звуковой рефлекс». Понятие «рефлексирующего» слова («слова без участия логического трансформатора») развивается поэтом в диалоге с А.Е. Крученых. Поэт декларирует воплощение в поэзии принципов детского творчества, основанного на автоматизме речи, ее обесмысливании и интуитивном формо-творчестве. Вслед за футуристами он отстаивает право на «умение ошибаться», что для поэта означает «думать ухом, а не головой». Интересны его наблюдения над «словами, похожими по звуку» — по сути И.Г. Терентьевым были определены принципы паронимической аттракции в поэтическом тексте.

Значительное место в метапоэтике И. Терентьева занимает разработка категории «фактура», теоретически оформляющей опыты визуальной поэзии начала XX века. Уже в первых теоретических манифестах, развивая положения эстетики барокко, он обращается к анализу фактуры буквы: «Отдельные буквы, а не только слова, говорят о поэте более откровенно, чем всякая биография. Поэзия уходит от классического жужжания к разнообразному построению букв по контрасту звуков».

И.Г. Терентьев подчеркивал потенциальность и эффектность паронимии, сосредоточивая свое внимание на семантической характеристике слов-паронимов.

Текст печатается по изданию:

1. Поэзия русского футуризма. — СПб.: Академический проект, 1999:

- Алексею Крученых — С. 536;
- Крученых (анал 1918 г.) — С. 541;
- Юсь — С. 536.

2. Терентьев И.Г. 17 ерундовых орудий. — Тифлис, 1919:

- Когда ошибки нет, ничего нет... — С. 3—12.

ТУФАНОВ АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ (1886, Одесса — 1939) — поэт, теоретик литературы.

Метапоэтика А.В. Туфанова представлена в статьях «На пути к вечной молодости» (1915), «О жизни поэзии» (1918), «К зауми» (1924) и др., а также в стихотворных произведениях.

Как утверждает Ж.-Ф. Жаккар, «поэт увлекался философией Иммануила Канта, Артура Шопенгауэра, Мориса Метерлинка, а позднее и Анри Бергсона. В автобиографии он признается, что находился под влиянием Афанасия Фета, Федора Тютчева и особенно трех символистов — Андрея Белого, Валерия Брюсова и Константина Бальмонта. Именно с последним из указанных поэтов чаще всего скрещиваются тематически и музыкально произведения Туфанова» (Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. — СПб., 1995).

В ранних метапоэтических работах А.В. Туфанова музыка и заумный язык, тема «чистого созерцания», крайний индивидуализм противопоставляются активности эпохи: «... мой первый совет для вступающих на открываемые мною пути к вечной юности — это выработать в себе способность приводить себя в любое время по собственному желанию в состояние безвольного созерцания всего окружающего».

В то же время мысль о том, что мир в вечном движении, что «все течет», находится в основе теории поэта о зауми. «Только поэзия способна охватить то, что недоступно разуму», и художник должен преодолеть «логоцентризм» и грамматику языка: «Наши предшественники — Елена Гуро, Крученых и Хлебников — через «воскрешение слова» шли к заумию, поэтому они не столько будетляне, сколько становляне. Они становились, делались поэтами заумными, но не успели справиться с «накипаниями родного языка» и других языков флексирующей группы», — которые «...переплелись, срослись, утратили равновесие и в этих языках появилось «замирание морфологической делимости слов», акустические ощущения от них не вызывают определенных ощущений движения. В. Хлебников назвал это накипиями. <...> я пришел к наиболее простому материалу искусства. Материалом моего искусства служат произносительно-слуховые единицы языка, фонемы, состоящие из психически-живых элементов: кинем и акусм».

Поэт считал, что надо интересоваться тем, «что делают заумные слова, а не что изображено в них». А.В. Туфанов декларирует «безобразное творчество». Если в заумном творчестве «нет места уму», то «заумное творчество беспредметно в том смысле, что образы не имеют своего обычного рельефа и очертаний, но, при расширенном восприятии, «беспредметность» в то же время — вполне реальная образность с натуры, воспроизведенной «искаженно» при текучем очертании».

Метапоэтика А.В. Туфанова оказала значительное влияние на творчество обэриутов, в особенности на «заумную» поэтику ранних стихотворений Д.И. Хармса.

Туфанов является организатором «Ордена заумников» в Ленинграде (1925 г.). В декларации «Ордена заумников» указывается, что он (Туфанов), учитель, анализирует стихи «учеников» с точки зрения «формально-звуковой стороны» и задает «к следующему понедельнику» темы для упражнений:

- «1) с установкой на абстрактные композиции,
- 2) с установкой на праславянский и древнерусский языки и
- 3) — на английские, немецкие и пр. морфемы». (Ук. раб. Ж.-Ф. Жаккарда, с. 43.)

Современный постмодернизм связан традицией с метапоэтическими установками А.В. Туфанова.

Текст печатается по изданию:

1. Туфанов А.В. Эолова арфа. Стихи и проза. Кн. 1. — Петроград, 1917:

- В лесу — С. 31;
- Свой дом — С. 27;
- Сонет поэту-символисту — С. 20;
- Трепет молчания — С. 17;
- Туфаниана — С. 45.

2. Туфанов А.В. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. — Петроград, 1924:

- Осенний подснежник — С. 36;
- Юнь прихвоённая — С. 37;
- Мьянь — С. 37—38;
- Заумие — С. 7—26.

3. Красный студент. — 1923. — №7—8:

- Освобождение жизни и искусства от литературы — С. 7—13.

4. Красный журнал для всех. — 1923. — №7—8:

- Ритмика и метрика частушек при напевном строе — С. 76—81.

ЧУКОВСКИЙ КОРНЕЙ ИВАНОВИЧ (Корнейчуков Николай Васильевич) (19(31).III.1882, С.-Петербург — 28.X.1969, Кунцево, под Москвой) — поэт, критик, теоретик литературы, переводчик.

Метапоэтика К.И. Чуковского представлена работами «А.А. Блок как человек и поэт» (1924), «Мастерство Некрасова» (1952), эссе, литературными портретами.

Особенностью метапоэтики К.И. Чуковского является рассмотрение творчества поэта в широком художественном контексте с привлечением социофизических данных (биография, облик, манера поведения), используются личные впечатления от встреч, знакомств, свидетельства современников. Метапоэтический дискурс К.И. Чуковского, несмотря на его личностный характер, отличается умением автора отстраниться, уйти на второй план, полностью подчинить все средства раскрытию особенностей творчества художника. Метапоэтика К.И. Чуковского характеризуется органичностью исследования личности поэта и особенностей его творчества. В ней сочетаются строгий формальный подход с неформализованностью суждений в осмыслении текста.

Л.К. Чуковская отмечала: «Для его критического метода вообще характерно строить свои статьи так: сначала с большим преувеличением развить и утвердить одну какую-то мысль, а затем — другую, как бы противоположную ей, а в конце, в заключении объединить обе в совершенно ясном, хотя и сложном синтезе» (В.Ф. Ходасевич. О Сирине // Набоков: Pro et contra). — СПб., 1997).

Такого рода синтетизм свойственен некоторым общим определениям особенностей творчества того или иного художника. Так, о Саше Черном К.И. Чуковский писал: «...поэт, который способен с таким мастерством отразить и выразить в своем творчестве пусть и вялые чувства своих современников, сам должен быть очень сильным, энергичным художником, мускулистым кователем слов».

В метапоэтике К.И. Чуковского наблюдается дифференциация «внешней» биографии и «внутренних» событий в жизни художника, которые повлияли на его творчество. Например, о поэзии Саши Черного в период его эмиграции он пишет: «...перечитывая теперь эту грустную книгу, я не мог отвязаться от мысли, что вряд ли в русской зарубежной литературе тех давних времен был хоть один поэт, который с такой лирической силой выразил бы мучительное чувство эмигрантского сиротства на чужбине».

Тонкость восприятия и интерпретация творчества поэтов обусловлена живым диалогом К.И. Чуковского с современниками, погруженностью в литературную жизнь, знанием реалий, связанных с произведениями. Например, поэт так описывает одно из первых прочтений «Незнакомки» А.А. Блоком: «И кто из нас не помнит того волнующего, перемещающего всю кровь впечатления, когда после сплошного А в незабвенной строке:

Дыша духами и туманами, —

Вдруг это А переходило в Е:

И веют древними поверьями...

И его манера читать свои стихи вслух еще сильнее в ту пору подчеркивала эту безвольную покорность своему вдохновению».

Метапоэтика К.И. Чуковского отличается взаимодействием научных посылок с собственным художественным опытом, хорошим вкусом.

Исследование «Мастерство Некрасова», за которое в 1962 году К.И. Чуковскому была присуждена Ленинская премия, посвящено изучению художественной системы Н.А. Некрасова. Работа состоит из двух частей. Первая — «Учителя и предшественники». Вторая — «Мастерство». К «учителям и предшественникам» Н.А. Некрасова К.И. Чуковский относит А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя. Во второй части К.И. Чуковский раскрывает содержание завета самого Н.А. Некрасова: «Форме дай щедрую дань // Временем: важен в поэме // Стыль, отвечающий теме». Он дает понятие формы художественного, в частности поэтического, произведения, объясняет ее значимость, рассматривает стиль Н.А. Некрасова, подробно анализирует стихотворение «Железная дорога», работу над фольклором и эзопову речь. Новаторский стиль Н.А. Некрасова К.И. Чуковский рассматривает в системе противопоставления устоявшейся стихотворной практике его времени: «...когда его стихотворения впервые появились в печати, этот стиль был неслыханным новшеством, и, конечно, люди враждебного лагеря в один голос завопили о том, что в его сатирах, поэмах и песнях сказалось «позорное падение искусства». Весь свой смелый до дерзости творческий путь он прошел под злобные вопли врагов-староверов, обвинявших его в нарушении тех традиционных канонов эстетики, которые считали незыблемыми» (Чуковский К.И. Мастерство Некрасова. — М.: ГИХЛ, 1962. — С. 165).

Ценным в этой работе является изучение стиля художественного мышления Некрасова, тщательное изучение дневников, раскрытие образной системы творчества. Автор монографии об А.А. Блоке К.И. Чуковский, по-видимому, не случайно обратился к творчеству Н.А. Некрасова, ведь А.А. Блок в последнем периоде творчества часто обращался к Н.А. Некрасову, изучал его художественную систему. Свидетельство тому — одно из выдающихся произведений А.А. Блок «На железной дороге...» («Под насыпью, во рву некошенном...»). К.И. Чуковский отмечает: «...поэзия Н.А. Некрасова тем и сильна, что в ее основе лежит общенациональный язык во всех его многообразных проявлениях».

Правильно отмечено в одном давнем исследовании, что даже герои поэмы «Кому на Руси жить хорошо», все эти вахлаки и корёжинцы, говорят тем же языком, каким говорит сам Некрасов: «немного слов и словосочетаний — и язык мужика переходит в язык «последыша», язык «последыша» — в язык «генеральши», язык «генеральши» — в язык представителя духовного сословия: в основе (различных) языковых жанров лежат одни и те же морфологические и синтаксические тенденции» (С.А. Голованенко. Язык Некрасова // Ярославский край. — Ярославль. — 1929. — С. 212).

Нет, кажется, такой социально-языковой категории, которая не нашла бы своего выражения в поэзии Некрасова. Если даже оставить в стороне бесчисленные разновидности просторечия, в воспроизведении которого Некрасов был недостижимым мастером, необходимо признать, что он с таким же совершенством передавал, например, канцелярскую, чиновничью речь (см. «Провинциальный подьячий», «Говорун», «Филантроп» и т.д.), речь всевозможных церковников, от попа до мелкого дьячка («Забракованные», «Поп», «Счастливые», «Демушка»), речь биржевиков, спекулянтов, банковских и железнодорожных дельцов («Современники») и т.д.» (Чуковский К.И. Мастерство Некрасова. — М.: ГИХЛ, 1962. — С. 318).

Издательство искусство в 1979 году предприняло издание особого метапоэтического текста «Чукоккала» — рукописного альманаха К.И. Чуковского, который он вел почти на протяжении всей жизни, где помещены автографы поэтов, писателей, рассказы о встречах, спорах художников одной из самых бурных эпох развития отечественной литературы и культуры. Читая альманах, мы становимся свидетелями не только особенностей речевого поведения поэтов, писателей, художников, но и поведения их в обыденной жизни, в процессе многопланового полилога художников. Вот некоторые выдержки из альманаха, рассказывающие об особенностях поведения футуристов, которое являлось даже для современников отмеченным, семантически значимым. «...Давид Бурлюк и другие футуристы часто заявляли о своей неприязни к Репину. Дело дошло до того, что, когда какой-то сумасшедший в январе 1913 года порезал ножом картину Репина «Иван Грозный и сын его Иван», Давид Бурлюк вместе со своими единомышленниками устроил в Политехническом музее демонстрацию в честь этого субъекта — за то, что он будто-бы пытался уничтожить дурное произведение искусства. Маяковский в демонстрации не участвовал, хотя неоднократно в печати выражал свое отрицательное отношение к творчеству Репина. Поэтому многим гостям художника показался странным тот факт, что Бурлюк и Каменский через полтора года как ни в чем не бывало явились к Репину в Пенаты и даже прочли в его честь восторженную оду. Среди гостей Репина была поэтесса Татьяна Львовна Щепкина-Куперник, выразившая общее мнение такими стихами:

Экспромт Т.Л. Щепкиной-Куперник
после того как Д.Д. Бурлюк и В.В. Каменский
прочитали в Пенатах оду Репину
Вот Репин наш сереброкудрый
— Как будто с ним он век знаком —
Толкует с простотою мудрой
— И с кем? С Давидом Бурлюком.

Искусства заповеди чисты!
Он был пророк их для земли...
И что же? Наши футуристы
К нему покорно* притекли!..

ТЩК
Куоккала
22 окт. 1914

* Примечание В.В. Каменского:

Помимо покорности футуристы всегда отличались рыцарским благородством, о чем упорно умалчивают поэты и пресса с иного берега.

Василий Каменский» (Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. — М.: Искусство, 1979. — С. 77).

Текст печатается по изданию:

1. Чуковский К.И. Сочинения: В 2 т. — М.: Правда, 1990. — Т. 2. Критические рассказы:

• Александр Блок как человек и поэт — С. 390—498.

2. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М.: Наследие, 1999:

• Эгофутуристы и Кубофутуристы — С. 291—306.

ШЕРШЕНЕВИЧ ВАДИМ ГАБРИЭЛОВИЧ (11(25).I.1893, Казань — 18.V.1942, Барнул) — поэт, критик, организатор группы и издательства «Мезонин поэзии», один из основателей имажинизма.

Метапоэтика В.Г. Шершеневича представлена книгами «Зеленая улица» (1916), «Футуризм без маски» (1913), статьями «Перчатка кубофутуристам», «Футуропитающиеся», « $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста» (1920) и др., а также в стихотворных произведениях.

Поэзию В.Г. Шершеневич рассматривает как «бесперывную электроцепь образов». У прежних поэтов в основу стихотворения был положен один образ, считает он, которому были подчинены все подобразы. Новый — принцип «симультамизм одного мгновения». «В пьесе дается толпа образов, не связанных между собой, равных по важности. <...> Каждый образ живет сам по себе, его можно вынуть, вместе со строфой, из пьесы, и она ничего не потеряет». Убежденность в том, что «искусство должно быть современным, иначе оно не тронет, стремление найти созвучную эпохе форму, новыми средствами передать резко участвовавший ритм жизни» — все это характерно для ранней метапоэтики В.Г. Шершеневича.

В книге «Зеленая улица» (1916) поэт утверждает: «Я по преимуществу имажинист, то есть образы прежде всего» (М., 1916, с. 7). Итак, в основе имажинизма — установка на образную структуру текста, при этом важна «исключительная новизна образов»: «Каждая строка несет в своей утробе новый образ, иногда прямо противоположный предыдущему. Все эти образы следуют максимуму беспорядка. При таком соревновании образов невольно достигается высшее напряжение и внимание самих образов (там же, с. 33, 37).

В 1918 г. поэт сближается с С. Есениным и А. Мариенгофом. В учрежденном ими «Ордене имажинистов» основным теоретиком имажинизма стал В.Г. Шершеневич. У официальной критики вызвали ярость статьи поэта, напрямую выражавшие несогласие с политикой государства в области искусства: «...государству нужно для своих целей искусство совершенно определенного порядка, оно поддерживает только то искусство, которое служит ему хорошей ширмой. Все остальные течения в искусстве затираются. Государству нужно не искусство искания, а искусство пропаганды» («Искусство и государство»). Окончательный итог течению В.Г. Шершеневич подвел в статье «Существуют ли имажинисты?». Признав, что имажинизм сейчас мертв, он объяснил это причинами, лежащими вне поэзии: из искусства поэзия превращена в полемику, от нее отнята лиричность, «а поэзия без лиризма это то же, что беговая лошадь без ноги».

В.Г. Шершеневич, как и другие поэты имажинизма, справедливо протестовал против анагажированной, идеологизированной поэзии, против насаждаемого метода социалистического реализма.

Текст печатается по изданию:

1. Поэты-имажинисты. — СПб.: Петербургский писатель, М.: Аграф, 1997:

- <Из книги « $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста»> — С. 20—31;
- L'art poétique — С. 60;
- Solo — С. 64;
- Композиционное соподчинение — С. 84—85;
- У других поэтов связаны строчки... — С. 66.

2. Поэзия русского футуризма. — СПб.: Академический проект, 1999:

- Сломанные рифмы — С. 408—409.

3. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко. — Минск — М., Полифакт, 1995:

- Н. Гумилеву посвящается — С. 259;
- Лирический динамизм — С. 261.

4. Марков В. Программы и манифесты русских футуристов. — Мюнхен, 1968:

- Зеленая улица — С. 148—153.

5. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М.: Наследие, 1999:

- Футуропитающиеся — С. 166—170;
- Два последних слова — С. 170—171.

МАРИЕНГОФ АНАТОЛИЙ БОРИСОВИЧ (24.VI.(6.VII).1897, Н. Новгород, — 24.VI.1962, Ленинград) — поэт, драматург, один из основателей имажинизма.

Метапоэтика А.Б. Мариенгофа представлена в статье «Буян-остров. Имажинизм», а также в стихотворных произведениях.

Одно из важнейших положений метапоэтики А.Б. Мариенгофа — действительность поэзии, ее преобразующая сила: «Не искусство боится жизни, а жизнь боится искусства...»

В противоположность символистам, которые рассматривали жесткую симметричность и статичность как «клетку», «смерть», поэт требует от искусства особой статической строгости как «синонима красоты». А.Б. Мариенгоф говорит о взаимопроницаемости формы и содержания, о том, что формальные средства несут «одухотворенность». Гармония поэтического текста понимается им как единство в многообразии. При этом целое находит воплощение в каждой из частей.

Новое искусство, считает А.Б. Мариенгоф, должно соответствовать ритму жизни, который выражается в образах, творимых новыми художниками. Образ как центральная категория метапоэтики имажинизма — это сжатая философская и художественная формула, основывающаяся не только на чувстве и вдохновении, но и связанная с научными открытиями: «Рождение слова, речи и языка из чрева образа... предначертало раз и навсегда образное начало будущей поэзии».

Свободный стих, по мнению поэта, составляет неотъемлемую сущность имажинистской поэзии, отличающейся чрезвычайной резкостью образных переходов, в отличие от музыкальности, «одного из роковых заблуждений символизма и отчасти... русского футуризма...»

Л.К. Поликарпик, цитируя А.Б. Мариенгофа, пишет: «Одна из целей поэта вызвать у читателя максимум внутреннего напряжения, как можно глубже вонзить в ладони читательского восприятия занозу образа» (Буян-Остров, с. 12). По словам теоретика, образ должен определять, выявлять сущность бытия искусства. Посредством конкретизации, овеществления, абстракции в семантике слова он рождает новые сущности. Мариенгоф отмечал, что словесные образы имажинистов «телесные, осязаемые, бытологически близки, свидетельствуют о реалистическом фундаменте их поэзии» (там же, с. 29). Концепция, построенная на принципах предметности и конкретности, опиралась на учение А. Потебни о слове. Мариенгоф подчеркивал древние фольклорные корни имажинизма и истоки своей поэзии, восходящие к «Слову о полку Игореве» (Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 452).

Текст печатается по изданию:

Поэты-имажинисты. — СПб.: Петербургский писатель, М.: Аграф, 1997:

- Буян-остров. Имажинизм — С. 32—42;
- Встреча — С. 231—233;
- И нас сотрут как золотую пыль... — С. 266—267.

ЕСЕНИН СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ (21.IX (3.X).1895, с. Константиново Кузьминской волости Рязанской губернии (ныне с. Есенино Рыбниковского района Рязанской области) — в ночь с 27 на 28.XII.1925, Ленинград, похоронен в Москве) — поэт, прозаик, участник литературно-поэтической группировки «Скифы», «Краса», литературно-художественного общества «Страда», группы поэтов «Пролеткульт», один из основателей и теоретиков имажинизма.

Метапоэтика С.А. Есенина представлена статьями «Ключи Марии» (1918), «Быт и искусство» (1920), литературно-критическими заметками, а также многочисленными стихотворениями.

В метапоэтических высказываниях поэт неоднократно указывает, что на его поэзию в самом начале оказали значительное влияние устное народное творчество, рассказы странников, а также «уличная жизнь», не похожая на «домашнюю».

Исследователи отмечают оригинальность метапоэтического дискурса С.А. Есенина, в котором прослеживается независимость и многогранность поэтической позиции. Поэт говорил, что создает поэтику, в которой словесный образ отражает «узловую

завязь природы с сущностью человека». По мнению С.А. Есенина, «человеческая душа слишком сложна для того, чтоб заковать ее в определенный круг одной жизненной мелодии и сонаты».

Образ — «основа русского духа и глаза... — писал С.А. Есенин, — я первый развил его и положил основным камнем в своих стихах». В обширной теоретической статье «Ключи Марии» поэт выразил свою философию искусства, которая отражала природное значение и смысл народной жизни и творчества. Эта философия шла «не от классового осознания, а от осознания обстающего его храма вечности», «Единственным расточительным и неряшливым, но все же хранителем этой тайны была, — по мнению С.А. Есенина, — полуразбитая отхожим промыслом и заводами деревня». «Все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, цветы на постельном и тельном белье вместе с полотенцами носят не простой характер узорочья, это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека». Задачи искусства поэт видел в возрождении этой «значной эпопеи».

Свое предназначение поэта С.А. Есенин видел в том, чтобы научить читать забытые людьми знаки, раскрыть их взаимосвязь, многозначность и «строение». «Слова — это граждане, — говорил поэт. — Я их полководец. Я веду их. Мне очень нравятся слова корявые. Я ставлю их в строй как новобранцев. Сегодня они неуклюжи, а завтра будут в речевом строю такими же, как и вся армия».

Метапоэтические воззрения С.А. Есенина коррелируют с исследованиями отечественной мифопоэтической школы (А.Н. Афанасьев, Ф.И. Буслаев и др.). Ключами к познанию тайн мироздания, по мнению С.А. Есенина, могут служить представления о мире, выраженные в словесном искусстве, прежде всего — в народно-поэтических мифах. Все народные метафоры основаны на стремлении человека «приручить», «одомашнить» явления народных стихий — подчинить их путем уподобления простым, обиходным, осязаемым, близким вещам. Этот принцип «заставления воздушного мира земною предметностью» стал одним из основополагающих в метапоэтике С.А. Есенина.

В метапоэтике С.А. Есенин полемизирует с имажинистской программой и негативно высказывается по поводу зарождающегося идеологического дискурса («Пролеткульт» — «розги человеческого творчества»).

В статье «Быт и искусство» поэт утверждает: «Нет слова беспредметного и бестелесного, и оно так же неотъемлемо от бытия, как все многорукое и многоглазое хозяйство искусства».

Ю.Я. Прокушев отмечает: «В первые годы революции Есенин проявляет интерес к выявлению природы художественного образа, отношению поэзии к жизни и другим эстетическим проблемам. Поэт исключительно строго подходит к оценке своих стихов, к творчеству других писателей. «Душа моя устала и смущена от самого себя и происходящего. Нет тех значков, которыми бы можно было передать все, чем мыслю и от чего болею», — замечает с тревогой поэт в одном из своих писем. В другом письме он даже говорит: «Я очень много болел за эти годы, очень много изучал язык и к ужасу своему увидел, что ... все мы, в том числе и я, не умели писать стихов». В 1918 году он создает свою теоретическую работу «Ключи Марии» <...> ... «традиционное» представление об «имажинизме» Есенина, а главное, об идейно-творческих связях поэта с литературной группой имажинистов нуждается в серьезных коррективах. И далеко не случайно в 1925 году поэт отмечал, что «имажинизм был формальной школой, которую мы хотели утвердить. Но эта школа не имела под собой почвы и умерла сама собой, оставив правду за органическим образом» (Прокушев Ю.Я. Сергей Есенин. — М.: Сов. Россия, 1978. — С. 236).

Текст печатается по изданию:

1. Есенин С.А. Стихотворения и поэмы. — Л.: Советский писатель, 1986:

- Издатель славный! В этой книге... — С. 185;
- Исповедь хулигана — С. 158—160;
- Стансы — С. 216—218;
- Поэтам Грузии — С. 221—223;
- Проплясал, проплакал дождь весенний... — С. 111;
- О муза, друг мой гибкий... — С. 128—129;

- Я последний поэт деревни... — С. 161;
- Отговорила роща золотая... — С. 215—216;
- Инония — С. 131—137.

2. Сергей Есенин в стихах и жизни: Стихотворения. 1910—1925. — М.: Республика, 1995:

- Частушки — С. 347—348;
- Поэт — С. 51—52;
- Поэт — С. 33;
- Я ль виноват, что я поэт... — С. 42.

3. Сергей Есенин в стихах и жизни: Поэмы 1912—1925; Проза 1915—1925. — М.: Республика, 1995:

- Быт и искусство — С. 276—280;
- Предисловие — С. 280—281;
- Отчее слово — С. 254—256;
- Ключи Марии — С. 257—275;
- Вступление <к сборнику «Стихи скандалиста»> — С. 276—280.

ИВНЕВ РЮРИК (псевд.; наст. имя и фамилия — Михаил Александрович Ковалев; 11(23).II.1891, Тифлис — 19.II.1981, Москва) — поэт, переводчик, в послеоктябрьский период входил в группу поэтов-имажинистов, секретарь А.В. Луначарского.

Метапоэтика Р. Ивнева представлена в книге «Четыре выстрела в Есенина, Куликова, Мариенгофа и Шершеневича» (1921) и стихотворными произведениями.

В своем творчестве поэт эклектически сочетал приметы разных литературных течений. В.Г. Шершеневич писал: «Рюрик оказался среди нас как-то неожиданно... К нам его никто не звал, не уговаривал. Он пришел сам на заседание, где мы выработывали декларацию... С этого дня Ивнев то приходил к имажинистам, то уходил от нас». Р. Ивнев считал, что в поэзии живая боль и страдания лирического героя должны сочетаться с христианской идеей смирения.

В статье «Ивнев» биографического словаря «Русские писатели XX века» М.Г. Богаткина отмечает, что «его поэзия перекликается с религиозной философией богостроительства. Так стихи, составившие книгу «Самосожжение», проникнуты пафосом тревожного смятения; в стихотворении, открывающем книгу, поэт говорит о своем стремлении уйти от всего, что происходит в мире, охваченном пожаром Первой мировой войны: «Мне поведал Великий Разум, // Что один есть правый путь: // Отряхнуть бремя жизни разом // И губами к огню прильнуть». Вместе с тем лучшее в лирике Ивнева является примером творческого преломления социальной атмосферы эпохи, но в своеобразном плане: протест против несправедливого устройства жизни поэт обращает на самого себя, отсюда — самосожжение, наполненное религиозно-библейскими ассоциациями. <...> В лирике Ивнев развивает характерную для имажинистов образность и поэтическую конструкцию, но выделяется своеобразной темой кровавого покаяния» (Русские писатели XX века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 307).

Творческие установки поэта связаны с романтической образностью. В последний период творчества в них доминирует пантеистический пафос единства человека и природы.

Текст печатается по изданию:

- 1. Поэты-имажинисты. — СПб.: Петербургский писатель, М.: Аграф, 1997:**
 - Короткого, горького счастья всплеск... — С. 300.
- 2. Русская поэзия серебряного века. 1890—1917. Антология. — М.: Наука, 1993:**
 - Я надену колпак дурацкий... — С. 599.

КЛЮЕВ НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ (1887, Олонецкая губерния — 1937, Сибирская железная дорога) — поэт, основатель движения новокрестьянских поэтов.

Метапоэтика Н.А. Клюева представлена статьей «Красный конь» (1919) и др., а также поэтическими произведениями.

В метапоэтике Н.А. Клюева сказались влияние «гражданской лирики» народников, С.Я. Надсона, творчества А.А. Блока, В.Я. Брюсова, Н.С. Гумилева, С.М. Городецкого.

В своих взглядах на творчество поэт исходит из близости его к фольклорной основе, он стремился к поэтическому пересозданию деревенской жизни, к «яви сказочной и древней». Метапоэтика Н.А. Клюева воплощает черты мировоззрения северорусского крестьянства, поэзии его верований, обрядов, примет, связь с землей, с многовековым обиходом и деревенским вещным бытом. Крестьянское наречие северных губерний так характеризуется поэтом: «В наречии этом нет кафедральной музыки Мильтона, но не согласитесь ли Вы, что в нем звучит то, что звучит, например, в песнях лугового жаворонка, поднимающегося из низкой бороздки в теплую синь неба...»

Образность, метафоричность, по мысли поэта, — олицетворение природных сил. Языковые установки связаны с широкими пластами диалектов, архаизмов. Поэтизация патриархальной старины сближала Н.А. Клюева, как и С.А. Есенина, с устремлениями русского модерна.

Результатом кратковременного диалога Н.А. Клюева с акмеистами стало уточнение отношения к поэтическому слову. В его метапоэтике появляется стремление к звучности, «чеканности», «материальности», «пластичности» стиха. Тем не менее поэт не полностью преодолевает «заветы символизма»: «Мы любим только то, чему названия нет». Тяготение к «несказанному», «невидимому» сохраняется у поэта на долгие годы. Это связано и с тем, что мировосприятие Н.А. Клюева в своей основе религиозно.

Отдалившись от А. Блока и символистов, расставшись с акмеистами, поэт еще более непримиримо относился к шумно утверждавшемуся в ту пору футуризму. В стихах и письмах поэт-крестьянин решительно отвергает творчество Д.Д. Бурлюка, В.В. Маяковского, И. Северянина как бездуховное, поверхностное, лживое. Разрушительный пафос футуризма, его авангардизм, урбанизм, тяготение к заумному языку — все это было чуждо певцу «Матери-Жизни» и блюстителю «древних песенных заветов» (слова С.М. Городецкого), каким стремился утвердить себя Н.А. Клюев.

Свои произведения поэт часто комментирует в письмах. Так, в письме В.С. Миролубову он пишет о «Скрытном стихе»: это произведение сложено «под нестерпимым натиском тех образов и слов, которыми в настоящее время полна деревня. <...> И потому в этой моей вещи, там, где того требовала гармония и власть слова, я оставлял нетронутыми подлинно народные слова...»

Своими художественными достижениями, считает Н.А. Клюев, он обязан «словам бытового народного искусства, которыми народ говорит со своей душой и природой».

Миф поэта творился Н.А. Клюевым на протяжении всего творчества и во многом он отвечал тому, чего от него ждали. В предисловии В.Я. Брюсова к сборнику стихотворений Н.А. Клюева «Сосен перезвон» клюевская поэзия характеризовалась как «дикий свободный лес, не знающий никаких «планов», никаких «правил». Н.А. Клюев же в предисловии к сборнику «Братские песни» объяснял, что песни «сложены» до первой книги, «не вошли же они в первую книгу потому, что не были записаны мною, а передавались устно или письменно помимо меня... Восстановленные уже со слов других или по посторонним запискам, песни мои и образовали настоящую книжку» (Н.А. Клюев. Братские песни. — М., 1912. — С. XV).

Оценивая творчество Клюева, К.М. Азадовский пишет: «...следует постоянно помнить, что олонецкий поэт не был тем, за кого убедительно выдавал себя и кем его доверчиво считают поныне: посланцем «от народа», Гомером русского Севера, правнуком Аввакума и т.п. Он прежде всего — поэт-словотворец, создавший на фольклорной основе свой оригинальный лиро-эпический стиль. <...> Но в Клюеве таился не абориген-самородок, а русский поэт-романтик, живущий мечтой о далеком «идеале», влекущийся от прозаической современности к национальным древностям или экзотическому Востоку» (К.М. Азадовский. Николай Клюев. — М.: СП, 1990. — С. 326).

Текст печатается по изданию:

1. Клюев Н.А. Стихотворения и поэмы. — Л.: Советский писатель, 1977:

- Поэт — С. 110;
- Поддонный псалом — С. 301—306;
- Из поэмы «Плач о Сергее Есенине» — С. 468—470;
- Маяковскому грезится гудок над Зимним... — С. 394—395.

2. **Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е.А. Евтушенко.** — Минск — М.: Полифакт, 1995.

- Мне революция не мать... — С. 115;
- Стариком, в лохмотья одетым... — С. 115—116.

3. **Клюев Н.С. Сочинения: В 2 т.** — А. Neimams Buchvertrieb und Verlag, 1969. — Т. 2:

- Красный конь — С. 359—360;
- Огненная грамота — С. 361—363.

КЛЫЧКОВ (псевд.; наст. фамилия — Лешенков), **СЕРГЕЙ АНТОНОВИЧ** (1(13).VII.1989, дер. Дубровки Тверской губ., — 21.I.1940) — поэт, писатель, член ново-крестьянского направления.

Метапоэтика С.А. Клычкова представлена в статье «Лысая гора» (1922-1923), а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения С.А. Клычкова сформировались под влиянием А.С. Пушкина, А.А. Блока, С.М. Городецкого, Н.А. Клюева, С.А. Есенина.

Метапоэтика С.А. Клычкова полемически направлена против декларативных высказываний современников. Делая установку на собственно творческий акт, он выступает против сосредоточенности на поисках особой художественной формы. Клычков отстаивает необходимость «простоты», не совпадающей, впрочем, с «простоватостью». Косвенно цитируя полемичное высказывание А.С. Пушкина, он отмечает, что «в поэзии очень важно многое не знать. (Поэзия должна быть немножко *глуповата*.)». Это положение связано с требованием органичности художественного образа, его самобытности. В метапоэтике С.А. Клычков делает установку на поэтические ресурсы языка, его энергию: «В поэтическом языке старости нет. Все слова молоды, здесь вечно бьет ключ вечной юности». С.А. Клычков против усложненной образности, зауми как самоцели творчества.

Круг идей и образов С.А. Клычкова соотносится с творческой программой С.М. Городецкого, отчетливо выявленной в книгах «Русь и Ярь», содержащих современную обработку языческой — общеславянской и финской мифологии. Установка на миф явно прослеживается в его взглядах на поэзию. Из разнообразных мифов и легенд поэт, как правило, отбирает те, которые уже подверглись литературной обработке.

Понятие органичности образа, свободы художника в творчестве находят прямое выражение в его определении стиля: «Самый хороший стиль тот, который заставляет о себе забывать. В этом беспамятстве и забывчивости читателя и зрителя к стилю вся внутренняя природа стиля. Хороший стиль не выпирает, не бьет в нос, не перчит и не першит. У хорошего стиля ключа не найдешь, ибо хороший писатель так же пишет, как старовер поет — по крюкам! Стиль органичен с его творцом».

Текст печатается по изданию:

Клычков С.А. Собрание сочинений: В 2 т. — М.: Эллис Лак, 2000:

Т. 1:

- Знал мой дед такое слово... — С. 218;
- Как не петь и не молиться... — С. 109;
- Родился я и жил поэтом... — С. 137;
- О если бы вы знали слово... — С. 190;
- Пока из слов не пышет пламя... — С. 200.

Т. 2:

- Лысая гора — С. 475—487.

ГАСТЕВ АЛЕКСЕЙ КАПИТОНОВИЧ (26.IX (8.X). 1882, Суздаль — 1939 или 1940, в заключении) — прозаик, публицист.

Метапоэтические произведения представлены в статье «О тенденциях пролетарской культуры» (1919), а также в поэтических текстах. Один из идеологов «Пролеткульта». Был участником «Первого сборника пролетарских писателей» (СПб., 1914) и «Сборника пролетарских писателей» (Пг., 1917). В 1918 году вышла первая книга «Поэзия рабочего удара», изданная петроградским «Пролеткультом», где А.К. Гастев вы-

ступил под собственной фамилией, хотя ранее пользовался псевдонимами «И. Дозоров», «А. Зорин» и т.д.

Его идеологические взгляды отличались радикализмом. Свой идеал машинизации общества и человека А.К. Гастев сформулировал в статье «О тенденциях пролетарской культуры», распространяя «нормировочные тенденции» на социальное творчество, питание, квартиры и интимную жизнь. По мнению Гастева, пролетарская психология призвана обрести «поразительную анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу как А, В, С или как 325, 0.75 и 0» (Пролетарская культура. 1919. № 9—10. С. 44—45).

Текст печатается по изданию:

1. **От символизма к Октябрю (Литературные манифесты).** — М.: Федерация, 1929:
 - О тенденциях пролетарской культуры — С. 131—136.
2. **Поэзия рабочего удара.** — М.: Художественная литература, 1971:
 - Поставим памятник — С. 222.

ТРЕТЬЯКОВ СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ (1892 — 1939) — поэт, писатель.

Агитационные стихи, очерки, пьесы (антиколониальная — «Рычи, Китай!», 1926).

Один из теоретиков ЛЕФа. Репрессирован; реабилитирован посмертно.

Теоретик ЛЕФа. Участник «Первого сборника материалов работников ЛЕФа «Литература факта» (М., 1929) под редакцией Н.Ф. Чужака. В этом сборнике участвовали О.М. Брик, В.О. Перцов, П.В. Незнамов, Н.Ф. Чужак, В.Б. Шкловский и др.

В противоположность беллетристической литературе теоретики ЛЕФа провозглашают «примат литературы факта». Третьяков выступает в данном сборнике со статьями «Новый Лев Толстой», «Живое и бумажное», «Ближе к газете», «Сквозь непротертые очки», «Живой “живой” человек».

В статье «биография вещи» С.М. Третьяков провозглашает борьбу «с романским идеализмом» и внедряет повествование по типу биографии вещи, так как она полезна тем, что «она ставит на место раздутую романом человеческую личность». Он пишет об этом так: «Композиционная структура «биографии вещи» представляет собой конвейер, по которому движется сырьевая единица, под человеческими усилиями превращающаяся в полезный продукт. (Так построены вещи П. Ампа, в особенности же его «Свежая рыба».) Биография вещи имеет совершенно исключительную емкость для включения в нее человеческого материала. Люди подходят к вещи на поперечных сечениях конвейера. Каждое сечение приносит новые группы людей. Количественно они могут быть прослежены очень далеко, и это не нарушит пропорций повествования. Они соприкасаются с вещью именно своей социальной стороной, своими производственными навыками, причем потребительский момент во всем этом конвейере занимает только финальную часть. Индивидуально специфические моменты у людей в биографии вещи отпадают, личные горбы и эпилепсии неощутимы, но зато чрезвычайно выпуклыми становятся профессиональные заболевания данной группы и социальные неврозы. <...> Итак не человек-одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей, — вот методологический литературный прием, представляющийся нам более прогрессивным, чем приемы классической беллетристики. Нам действительно нужны книги о наших экономических ресурсах, о вещах, которые делаются людьми, и о людях, которые делают вещи. Наша политика растет на экономическом стволе, и нет ни одной секунды в человеческом дне, которая бы лежала вне экономики, вне политики. Такие книги, как Лес, Хлеб, Уголь, Железо, Лен, Хлопок, Бумага, Паровоз, Завод — не написаны. Они нам нужны и могут быть выполнены наиболее удовлетворительно только «методами биографии вещи». Больше того, самый человек предстанет перед нами в новом и полноценном виде, если мы его пропустим по повествовательному конвейеру, как вещь» (Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. — М.: Захаров, 2000. — С. 71—72).

Данные принципы распространялись на все виды творчества. Существенным в искусстве С.М. Третьяков считал «движение фактовиков»: книга «Литература факта» заканчивается лозунгом С.М. Третьякова «через ЛЕФ к фактовикам» (там же, с. 283).

Лефовцы стремились разработать методику и технику литературы факта, вопросы о синтетическом литературном жанре, по коллективизму исполнения близком к газете.

Заявления Лефовцев отличались крайним радикализмом: «Главное — мы хотим быть полезными нашему советскому писательскому молодняку, искренно считающему себя литературным винтиком социалистического строительства... Мы хотим предостеречь его от бессмысленного подражания отжившим формам литературного мастерства, направив его мысль на поиски своих особенных писательских путей, органически вытекающих из потребностей революционной эпохи. Мы вскрываем классовый характер практикуемых литературных жанров» (там же, с. 5).

Лефовцы выдвинули идею искусства как «жизнестроения», теорию социального заказа» (художник — только мастер, выполняющий задания своего класса), а также «революции формы» (отсюда — отрицание художественно-познавательной функции искусства, недооценка классического наследия, формалистические поиски). ЛЕФ призывал к созданию произведений, имеющих определенную утилитарную функцию (программа производственного искусства), отрицал вымысел в литературе, противопоставляя ему документ.

Текст печатается по изданию:

1. Новый ЛЕФ. — 1927—1928.

№ 2. 1927:

- Бьем тревогу — С. 1—5.

№ 1. 1928:

- С Новым годом! С «Новым Лефом» — С. 1—3.

№ 12. 1928:

- «Образоборчество» — С. 43.

2. Леф. — 1923. — №1:

- Откуда и куда? (Перспективы футуризма) — С. 192—203.

АСЕЕВ НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ (28.VI.(10.VII).1889, г. Льгов Курской губернии — 16.VII.1963, Москва) — поэт, теоретик литературы, участник футуристического объединения «Центрифуга», активный сотрудник ЛЕФа.

В метапоэтике Н.Н. Асеева важным оказывается влияние целого ряда эстетики литературных направлений современных ему литературных течений. Поэт называет в качестве своих учителей С. Малларме, Э.Т.А. Гофмана, О. Уайльда и др. Среди современников — В.Я. Брюсова, Б.Л. Пастернака, В. Хлебникова, В.В. Маяковского. Постереволюционная метапоэтика Н.Н. Асеева формируется на основе изучения форм фольклора, поэтики «Слова о полку Игореве», а также под влиянием гумбольдтианско-потепнианской традиции. «У кого учился, в частности, я? Прежде всего у пословиц и поговорок, у присловий и присказок, что бытуют в речи народной. Потом у книг, подобных «Мысли и языку» Потепни — великой книги о языке и его устройстве. Затем у летописей и старорусских сказаний, у «Жития» протопопы Аввакума. Еще — у «Слова о полку Игореве», прельщающего своей силой языкового размаха... А Кирша Данилов с его удивительными уроками языка, показом силы и необычности воздействия слова!»

В развитии русской поэтической речи поэт выделяет два основных стимула, две его тенденции: мелодийную и интонационную, соответствующие силлабо-тонической и тонической системам стихосложения.

В определении поэзии он противопоставляет ее науке, которая руководствуется точным знанием, и ремеслу, которое ограничивается рукоделием. Поэзия, считает он, не является вполне даже литературой, а особым способом мышления, который шире литературы: это меткое слово, пословица, крылатое выражение и вообще особое свойство речи.

По мнению Н.Н. Асеева, «хороший писатель выбирает из разнообразных смысловых связей именно те, которые помогут ему создать выразительность образа из бывших в употреблении сравнений и новых, пришедших ему в мысль доказательств».

В метапоэтике Н.Н. Асеева ощущается увлечение некоторыми пролеткультовскими декларациями (стихотворение «Гастев»), но позже он отвергает ограниченные утилитарные цели поэзии: «Когда я стал понимать, что нельзя запрягать лишь в утилитарную телегу необходимости, тогда я написал первое свое стоящее произведение».

Н.Н. Асеев, размышляя о происхождении поэтического слова, указывает, что «искусство речи вовсе не есть привилегия поэтов или ораторов. Оно создается в главном своем массиве самим народом, в расплаве живого говора, отвердевая затем в письменных памятниках, в произведениях литературы».

Текст печатается по изданию:

1. Асеев Н.Н. Стихотворения и поэмы. — Л.: Советский писатель, 1967:

- Дом — С. 359;
- К другу-стихотворцу — С. 378;
- Птичья песня — С. 134;
- Стихи мои из мяты и полыни... — С. 363.

2. Асеев Н.Н. Родословная поэзии. Статьи. Воспоминания. Письма. — М.: Советский писатель, 1990:

- Жизнь слова — С. 66—86;
- Мелодика и интонация — С. 222—230;
- Об одном стихотворении — С. 132—134;
- Опыт и вдохновение — С. 40—48;
- Поэтическая речь — С. 55—59.

3. От символизма к Октябрю (Литературные манифесты). — М.: Федерация, 1929:

- Программа группы «ЛЕФ'а» — С. 253—257.

БЕЗЫМЕНСКИЙ АЛЕКСАНДР ИЛЬИЧ (6(18).I.1898, под Житомиром — 20.VI.1973, Москва) — поэт, драматург.

Активный участник революционных событий. Именуется комсомольским поэтом (вместе с А. Жаровым, М. Светловым, И. Дорониным и др.). Был одним из идеологов (1923—1926) «напостовства», движения пролетарских писателей, положившего начало объединению РАПП.

А.И. Безыменский был одним из тех, кто добился афористической четкости рапповских принципов: «Сначала я член партии, а стихотворец потом»; «Если не класс — то весь я не нужен! // Если не партия — к черту стихи!»; «Только тот на нашем пути, // Кто умеет за каждой мелочью // Революцию мировую найти»; «Партия! РКСМ!.. // В них каждый тезис корявый // Стоит десятков поэм».

А.И. Безыменский в статье «Пролетписатели и партия» заявил: «Мы выработали идеологическую художественную платформу... Нет! — не только группы. Мы убеждены, что это платформа партии («На посту». 1923. № 4. Стб. 62). «По существу, — пишет И.В. Кондаков в статье «Безыменский» биографического словаря «Русские писатели XX века» (М., 2000), — все поэтические произведения Безыменского — большие и малые агитки. <...> Исключительной резкостью отличалось выступление Безыменского на первом съезде писателей СССР 29 августа 1934 года. В полемике с Н.И. Бухариным, прочитавшем доклад о поэзии, Безыменский отверг его определение поэзии как «царства эмоций» и сосредоточил особое внимание на разоблачении классовых врагов в поэзии. Он дал отпор «империалистической романтике» Н. Гумилева, «кулацко-богемной» поэзии С. Есенина, «апологии идиотизма деревенской жизни» Н. Клюева и С. Клычкова, «юрродству» Н. Заболоцкого, «воспеванию богемно-хулиганского образа жизни» П. Васильевым; раскритиковал «ошибки» Маяковского, Б. Пастернака, И. Сельвинского, Б. Корнилова и мн. др. поэтов. Неисправимый рапповец, Безыменский был верен своим принципам ненависти и любви до конца жизни, и когда развернулась кампания против Б. Пастернака и его «Доктора Живаго», был одним из застрельщиков травли «внутреннего иммигранта» и его «поганого романа». Однако, призывавший «разоблачать других», Безыменский сам сталкивается с резкими нападками на собственное творчество, с политическими обвинениями в «буржуазности и антипартийности».

Текст печатается по изданию:

1. Безыменский А.И. Избранные произведения: В 2 т. — М.: Художественная литература, 1989:

Т. 1. Стихотворения. Поэмы. Комедия в стихах «Выстрел»:

- Завод слова — С. 27—28;
- Поэтам «Кузницы» — С. 49—50;
- Зачем стихом, зачем же ритмом... — С. 81;
- Разговор с Маяковским — С. 154—156.

Т. 2. Стихотворения. Поэмы:

- Речь о Пушкине — С. 47—52.

2. На посту. — 1924. — №1:

- О творческих путях в литературе: Рабочий в литературе — С. 121—128.

ЧИЧЕРИН АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ

Метапоэтика А.Н. Чичерина представлена работой Кан-Фун (М., 1926). Он один из последовательных теоретиков конструктивизма.

Конструктивизм основан на выражении внутренних структурных связей между абстрактными геометрическими элементами, изучении выразительности сочетаний различных материалов. Конструктивисты последовательно развивали идеи мастеров русского авангарда, добиваясь эффектов пространственности, структурности построения, внутренней логики произведения. Конструкциями стали называть такие художественные произведения в области живописи, графики, абстрактной скульптуры, в которых преобладали линии, плоскости, объемные элементы, где акцентировались монтажные связи между ними.

Произведения конструктивистов отличались явленными в форме произведений конструктивизма элементами внутренней логики и структуры. Эти же принципы распространялись на поэтическое творчество. Искусство конструктивистов провозглашалось как торжество «конструктивного начала». Правильно сконструированное искусство способно существовать лишь в разумно организованном обществе, считали конструктивисты. «Египетская пирамида, Парфенон, икона Рублева, пейзаж Пуссена, Царь Эдип, Песня о Роланде точны, как математические формулы. Не прихоти, не случайности. Строгие законы. Об этих законах забыло академическое искусство, об этих законах напоминает индустрия» (Цит. по: Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. — М.: «Грантъ», 2000. — С. 48).

Интерес к А.Н. Чичерину отмечается особенно в последнее десятилетие. Многие постмодернисты берут на вооружение разработанные им принципы визуальной поэзии.

С. Бирюков, анализируя этапы развития визуальной поэзии, отмечает: «Новый виток визуализации мы наблюдаем в 20-е годы — период активной деятельности конструктивистов, особенно А.Н.Чичерина, который пришел к полному замещению текста графическими конструкциями, или пиктограммами, напоминающими отчасти супрематические композиции Казимира Малевича. Чичерин решительно пересматривает понятие «поэзия», отказывается от слова, как от неконструктивного явления, и предлагает использовать в качестве поэтических всевозможные материалы — камень, металлы, ткани, дерево, тесто и т.д. В 1927 году он печатает «поэму» «Звонок к дворнику», состоящую просто из одних рисунков, да еще и выполненную не самим поэтом, а «по заданию и коррективам автора» Борисом Земенковым. Скорее всего, на создание этой поэмы повлиял кинематограф — главы поэмы напоминают кинокадры, последовательно сменяющие друг друга. Чичерин разрабатывал также визуальные знаки для «правильного» чтения его собственных текстов. Эти знаки в сочетании с текстами давали новый — визуальный — текст. Таким образом, уже на раннем этапе, главным образом в конструктивистский период, были выработаны принципы визуального. Это быстрая передача мгновенного. Компьютер, конечно, дает больше возможностей в этом плане и вносит много нового, но в целом и без него поэты, которых Евгений Штейнер предлагает именовать «продуцентами текста», проходили сквозь толщу времени» (С. Бирюков. Доклад, представленный на международной конференции визуальной поэзии в университете Альберта (г. Эдмонтон, Канада) в июне 1977 года).

Сергей Сигей в статье «Краткая история визуальной поэзии в России» пишет: «Через шесть лет после первых картинных стихов-страниц Зданевича в Москве вышел сборник поэтов-конструктивистов «Мена всех» (1924) — несомненное торжество основополагающих идей визуальной поэзии. Задолго до возникновения современного концептуализма с его идеей замены изображения словом в живописи, Алексей Чичерин выдвинул идею замены слова в литературе живописным или графическим изображением. Чичерин не ограничивает себя визуальным на бумаге, полагая, что его конструкции обязаны иметь пространственное продолжение, должны функционировать в реальности, такова поэма «Авэки викоф», существовавшая не только как первоначальный чертеж, но и как пряничная доска. Сам пряник, испеченный в 15 экземплярах, был продан в Моссельпроме и съеден тогдашними потребителями поэзии. Уехав в конце 20-х гг. из Москвы, Чичерин продолжал создавать материальные «знаки поэзии», которые заменили для него вербальные ряды. Изучив опыт изготовителей пряничных досок, он использовал деревянную основу для резьбы, как когда-то в начале своего творчества использовал бумагу. Долгие годы ни один русский поэт не мог конкурировать с гениальными прозрениями Чичерина»

Для произведений А.Н. Чичерина характерна эмблематичность, визуальная репрезентированность смыслов произведения. Такая постановка в создании произведений сближает его с поэтами русского барокко (С. Полоцкий, Ф. Прокопович и др.), элементы которого использовались в авангардистских произведениях начала XX века.

Текст печатается по изданию:

Чичерин А. Кан-Фун. — М., 1926.

СЕЛЬВИНСКИЙ ИЛЬЯ (КАРЛ) ЛЬВОВИЧ (12(24).X.1899, Симферополь — 22.III.1968, Москва) — поэт, писатель, один из главных представителей конструктивизма.

Метапоэтика И.Л. Сельвинского представлена книгой «Студия стиха» (1962), манифестом «Кодекс конструктивиста» (1929), а также в письмах и стихотворных произведениях.

На метапоэтику И.Л. Сельвинского оказало влияние творчество А. Блока, И. Бунина. Поэта характеризует установка на поиск своего языка, отрицание традиционной поэтики, которое он видит в «размывании» норм литературного языка, в использовании различных жаргонов (воровского, одесско-еврейского, цыганско-романсового), зауми.

В 20-е годы И.Л. Сельвинский является одним из создателей группы конструктивистов. Основой эстетики конструктивизма становится стремление овладеть техникой, конструктивно-научным мышлением. Конструктивизм, по мнению И.Л. Сельвинского, — «мотивированное искусство», оно превращается в особый, «станковый» жанр. Важным было требование построения стихов в плане «локальной семантики», т.е. развертывания «всей фактуры стиха их основного смыслового содержания темы». Задача конструктивиста овладеть техникой и конструктивно-научным мышлением, чтобы найти пути к темам социалистической действительности. Поэзия включается в социальную действительность, направляет творческую деятельность «на организацию психики и сознания читателя в сторону коммунистических задач пролетариата». На протяжении всего творчества поэт разрабатывает понятие технологии стиха, которое, по его мнению, входит в систему художественного образования. Одним из разделов книги «Студия стиха» является «Моя поэтика», которая представляет собой образец метапоэтического текста. В понимании стихотворной техники И.Л. Сельвинский исходит из антиномичного положения: с одной стороны, стихотворная техника «знает уровень, за которым начинается уровень высшего пилотажа: оно почти не поддается изложению и переходит от учителя к ученику не на словах, а как бы всей атмосферой творчества». С другой стороны, в этой технике есть «азбука», о которой должен знать просвещенный читатель. И.Л. Сельвинский фактически формулирует принцип метапоэтики как особого дискурса, в котором научные данные сочетаются с субъективным опытом, причем ценность его именно в последнем, т.к. сам художник улавливает неуловимое, ведь «ни-

чего общеобязательного в поэзии нет, ибо, как только вы заявите, что стих должен быть таким, а не таким, непременно явится новатор, который шагами командора ... создаст шедевры вопреки всем вашим правилам».

Поэт большое внимание уделяет изучению языка, проблемам языка поэзии, считая, что «поэзия — это особый мир языка». Поэтическая речь обладает своей «звуковой прогрунтовкой», аллитеративной музыкальностью. И.Л. Сельвинский приходит к мысли об особом переконструировании языка в поэтическом тексте, противопоставляет его языку прозы.

Текст печатается по изданию:

1. Сельвинский И.Л. Студия стиха. — М.: Советский писатель, 1962:

- Моя поэтика — С. 5—196.

2. Сельвинский И.Л. Собрание сочинений: В 6 т.— М.: Художественная литература, 1971. — Т. 1:

- Читатель стиха — С. 259—261;
- Поэзия — С. 345—346;
- Поэт, изучай свое ремесло... — С. 470;
- Гуно — лист — С. 501—502;
- Плохие поэты обычно фальшивы... — С. 508;
- Perpetuum mobile — С. 509;
- Завещание — С. 518—519;
- Физики и лирики — С. 645.

КИРСАНОВ СЕМЕН ИСААКОВИЧ (5(18).IX.1906, Одесса — 10.XII.1972, Москва) — поэт.

Метапоэтика С.И. Кирсанова представлена статьями «О бездушном формализме» (1936), «Современный русский стих» (1940), «Литература и язык» (1967), «Позиция поэта: Художник и время» (1968) и др., а также стихотворными произведениями.

Большое внимание в метапоэтике С.И. Кирсанова уделяется языку поэзии, особенности которого определяются самой ее природой, ритмичностью, размером, характером внутренних созвучий, рифмой.

Поэт выступает против крайностей лично-вкусовых требований «всегда пуризма или всегда языковой орнаментальности, всегда простоты или всегда сложности языка».

В раннем творчестве С.И. Кирсанов много экспериментирует с языком. В книге «Опыты» (1927) он называет себя «садовником садов языка», «филологом», а позже — «лингвистом», «циркачом стиха». Он разрабатывает сложные рифмы, ритм, каламбуры, увлекается тропеическими средствами, оттачивает графическую фактуру стиха. Автор статьи «Кирсанов» биографического словаря «Русские писатели XX века» (М., 2000) считает, что «в русской поэзии у С.И. Кирсанова были лишь единичные предшественники (А. Ржевский в XVIII веке, В. Брюсов с его книгой «Опыты»). Версификационный дар в чистом виде — явление объективно редкое, и в советской поэзии С.И. Кирсанов остался уникальной фигурой. После смерти Маяковского поэт делал отчаянные попытки принять на себя его роль «агитатора, горлана, главаря». Подобно Брюсову, пытавшемуся закончить пушкинскую поэму «Египетские ночи», он попытался реализовать до конца (так как он его понимал) замысел неоконченной поэмы Маяковского «Во весь голос». Он пишет поэму «Пятилетка» (1930—1931), стилизующую манеру Маяковского и содержащую даже ряд видоизмененных цитат-реминисценций из поэмы «Во весь голос»... а также из предсмертного стихотворения Маяковского «Как говорят, инцидент исперчен...» (с. 339).

Штамп в поэзии, по его мнению, — явная языковая опасность. Язык — среда поэта, и чувство свободы в нем — условие состоявшегося творчества.

С.И. Кирсанов точно передает ощущения поэта, вечно «преодолевающего» сопротивление языкового материала, устоявшихся поэтических форм и средств; постоянная работа художника над формальной и содержательной сторонами поэзии позволяет избежать «бездушного формализма».

Текст печатается по изданию:

1. Кирсанов С.И. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Художественная литература, 1976. — Т. 4:

- Новаторство — С. 7—8;
- Мой номер — С. 9—10;
- Ундервундное — С. 51—52;
- Я ищу прозрачности... — С. 323;
- Прозрение — С. 331—332;
- О, Рифма, бедное дитя... — С. 375—376.

2. Вопросы литературы. — 1967. — № 6:

- Литература и язык — С. 114—124.

3. Литературная газета. — 1936. — 10 марта:

- О бездушном формализме.

4. Правда. — 1968. — 10 августа:

- Позиция поэта: Художник и время.

ТИХОНОВ НИКОЛАЙ СЕМЕНОВИЧ (22.XI(4.XII).1896, С.-Петербург — 8.II.1979, Москва) — поэт, писатель, общественный деятель.

Метапоэтика Н.С. Тихонова представлена сборником статей «Поиски героя. 1923—1926» (1927), статьями «Школа равнодушных» (1933), «Пушкин и советская поэзия» (1937—1944) и др., а также стихотворными произведениями.

Кредо поэта — не отделять стиха от жизни: «...стих это правда, которую человек может рассказать о себе и о мире». Он обращал внимание на особенности поэтической речи по сравнению с другими типами речи, замечая, что слово в поэтическом тексте оказывается в тесноте стихового ряда и чувствует себя «неестественно». Преодоление этого возможно, если использовать опыт пушкинского отношения к стиху.

Н.С. Тихонов рассматривает особенности континуума поэтического текста и считает, что организация пространства и времени в нем обуславливает талантливость поэзии. Сильное воздействие стиха связывается им с пропущенностью прошлого через настоящее, и наоборот — точно подмеченная черта «компактности» строения континуума.

Черты новой поэзии Н.С. Тихонов видит в избавлении от «темноты», «красивости», «лживой запутанности», «фальшивости», «шаманства», «лишней сложности», «неряшливости».

В понимании поэта обыкновенный каждодневный героизм «необыкновенного» советского человека — черта нового лирического героя.

В работах Н.С. Тихонова есть мысли о доказательности метапоэтики, важности включенности поэта в эту парадигму: «Некоторые спрашивают: какую роль играет теория в поэтической работе. Поэт должен знать море стихов, как знают настоящее море капитаны. Это его профессия. Он должен знать, как сделан самый стих, как сделана поэма (корабль), что делать в случае поэмокрушения. В самые часы работы я никогда не применяю терминологии и не задумываюсь над размером, он приходит ко мне послушно, передавая смысл и звук так, как я хочу, но в иные часы я с удовольствием погружаюсь в «алгебру» стиха».

Некоторые положения метапоэтики — блестящие образцы глубинного понимания сущности поэтической речи: «Я люблю соединения слов в стихе не по случайной ассоциации с усилением только звукового момента, а по крайней выразительной образности. Я люблю плотную ткань строки, представимость образа».

Текст печатается по изданию:

1. Тихонов Н.С. Собрание сочинений: В 7 т. — М.: Художественная литература, 1986: Т. 1:

- Поиски героя — С. 134—137;
- Стихи на рассвете — С. 174—175;
- Старый ковер — С. 193;
- Булонский лес — С. 231—232;
- Стих может заболеть... — С. 273;

- Хочу, чтоб стих был тонок, словно шелк... — С. 278—279;
- Настали дни стихов — С. 397;
- Образ поэта (Важа Пшавела) — С. 400—401;
- Прибой стиха идет волне вослед... — С. 403;
- Сквозь ткань стиха... — С. 588—589.

Т. 6:

- Пушкин и советская поэзия — С. 136—157;
- Весло и лопата — С. 234—242;
- Школа равнодушных» — С. 249—251.

БАГРИЦКИЙ (псевд., наст. фамилия Дзюбин) **ЭДУАРД ГЕОРГИЕВИЧ** (22.X(3.XI). 1895, Одесса — 16.II.1934, Москва) — поэт, переводчик.

Метапоэтика Э.Г. Багрицкого представлена статьями «Новое восприятие мира» (1931), «Работа над стихом» (опубликована в 1972) и др., а также стихотворными произведениями.

На метапоэтику Э.Г. Багрицкого оказали влияние футуристы, акмеисты, символисты, в частности В.Я. Брюсов, послереволюционное творчество В.В. Маяковского.

В ранних метапоэтических произведениях поэт утверждает страстность, экспрессию, напряженность стихотворной речи. Поэтов, не умевших заглянуть в будущее, не понимавших глубокой связи явлений, так называемых «горе-теоретиков», Э.Г. Багрицкий высмеял в стихотворении «Вмешательство поэта», ставшего программным. Он выступал за наглядность поэзии, острое восприятие действительности, полноту чувств, стремился разобраться в жизненных противоречиях, говорил о необходимости воплощения переживания поэта в весомом, выразительном, впечатляющем поэтическом слове.

Поэт считал необходимым создание поэзии, сочетавшей в себе эпически широкие и лирически проникновенные картины нового мира, связанные с революцией. Внутренней напряженности поэтического слова Э.Г. Багрицкий добивался последовательно и продуманно. В одной из статей он писал: «Стихотворение — это прототип человеческого тела. Каждая часть на месте, каждый орган целесообразен и несет определенную функцию. Я сказал бы, что каждая буква стиха похожа на клетку в организме. Она должна биться и пульсировать». В этом высказывании содержится глубокое понимание внутренней динамичности текста как целого и его гармонии. «Напряженная пульсация», по Э.Г. Багрицкому, возможна только в случае живого, острого восприятия жизни, создания в поэзии объемного многокрасочного пластичного мира. Герои его поэзии всегда действовали — работали, пели, сражались. Их окружала такая же деятельная, движущая, взволнованная живая природа.

На позднюю метапоэтику Э.Г. Багрицкого оказала влияние поэзия конструктивизма (в конце 20-х годов поэт вступает в «Литературный центр конструктивистов»). Конструктивисты, ратовавшие тогда за «имитационный» сюжет, за «документацию», «имитационную» рифму, «локальный метод», оказались тем не менее чужды поэту.

В 1929 году Э.Г. Багрицкий в духе теории социалистического реализма, под воздействием советской идеологии, высказывает следующее мнение о поэтическом труде: «Сейчас вырабатывается новый тип поэта — поэта-ученого, поэта-общественника. Наша общественность должна прийти на помощь для выработки такого типа. Она должна как можно теснее связать поэта с производством, направлять его в клиники и лаборатории. Мы, поэты, должны биться за первенство своего искусства. Мы должны в корне перестроить мнение о поэте-богемце. От нас должна начаться новая традиция».

Такие высказывания были единичными, неорганичными для поэта. Но в целом метапоэтика Э.Г. Багрицкого проникнута мыслями о жизнелюбии творчества, его динамизме, яркости и свежести образов, их точности.

Текст печатается по изданию:

1. Багрицкий Э.Г. Стихотворения и поэмы. — М.: Правда, 1984:

- Вмешательство поэта — С. 227—230;
- Гимн Маяковскому — С. 33;

- Пушкин — С. 98—99;
 - Слово в бой — С. 128—129;
 - Стихи о поэте и романтике — С. 266—268.
- 2. Литературная газета. — 1972. — 9 февраля:**
- Работа над стихом. — С. 7.

КОРНИЛОВ БОРИС ПЕТРОВИЧ (16.VII.1907, с. Покровское Нижегородской губернии — 21.XI.1938) — поэт.

Метапоэтика Б.П. Корнилова представлена статьями «О своих творческих планах» (1928), «Писать лучше и лучше» (1934), «Поэзия — прежде всего оружие» (1934) и др., а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения Б.П. Корнилова сформировались под влиянием А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева, А.А. Блока, Н.С. Гумилева, С.А. Есенина, Э.Г. Багрицкого, Н.А. Асеева, Н.С. Тихонова. Как утверждает Л.А. Аннинский, в стихах Б.П. Корнилова «обнаружились воздействия невообразимо разных несовместимых поэтов, однако, при всей этой подверженности влияниям, ни у кого никогда не возникло сомнений, что по любой вырванной странице самостоятельную поэтическую руку Корнилова можно узнать мгновенно» (Аннинский Л.А. Борис Корнилов // Корнилов Б.П. Стихотворения и поэмы. — М. — Л., 1966).

По мнению О.Ф. Берггольц, Б.П. Корнилов принадлежал к художникам, яростно влюбленным в поэзию, «и прежде всего в советскую, в современную нам поэзию. Еще не отдавая себе отчета, какая она великая и необычная, мы были преданы ей словом, делом и помышлением. Мы были преданы ей потому, что в сознании нашем она была для нас неотделима от Революции. Да, Революция говорила с нами не только с трибун, с кафедр, со страниц учебников — она говорила с нами, молодыми поэтами, и головами поэзии, разными о разном, непохожими друг на друга, иногда противоречащими, — но это были ее голоса, голоса Революции. Мы активно, страстно, как-то очень лично жили тогда политической жизнью страны, всеми событиями в партии и так же активно и лично жили жизнью и событиями современной нам поэзии» (Берггольц О.Ф. Борис Корнилов и его стихи // Корнилов Б.П. Продолжение жизни. — М., 1972).

Для метапоэтических установок Б.П. Корнилова характерна прозаизация стиха и ее преодоление, соединение приземленности и приподнятости, внимание к романтике гражданской войны и к новым будням в их повседневной, неприкрашенной прозе. В них прослеживаются поиски лирического синтетизма: совмещение литературной и городской молодежной речи того времени и литературных реминисценций; товарищеской простоты, даже фамильярности, и приподнятости; повышенной эмоциональной интонации, обращенной коллективному слушателю или близкому человеку.

В стихотворениях Б.П. Корнилова наблюдается полемическая заостренность высказывания по отношению к декларативной поэзии, литературным манифестам: «Ударим на неприятеля — // ударим — давно пора — // сегодня на предприятия // ударниками пера. // Без бутафории, помпы, // без конфетти речей, // чтоб лозунги били, как бомбы, // вредителей и рвачей».

В его понимании поэзия должна быть исполнена острым чувством движения времени, вниманием к историческим ассоциациям, к кризисным, экстремальным ситуациям, при этом лирика «захватывает большое богатство объективного предметного мира — и не только в смысле акмеистской предметности, но и в смысле богатства жизни природы и человека, народного языка и арсенала поэтики и XIX и XX веков. <...> Принцип «веселого веселья» и народности бытия, энергия лирического напора, гиперболизмы и пестрота образов, особая роль богатырского, удалого, реально-сказочного начала в поэзии и поэзии народных корней...» (Македонов А.В. Свершения и каноны. — Л., 1985).

Текст печатается по изданию:

Корнилов Б.П. Стихотворения и поэмы. — М. — Л.: Советский писатель, 1966:

- Царица Тамара — С. 109—110;
- Обвиняемый — С. 71—73;
- Весенние тезисы — С. 129—130;
- Слово по докладу Висс. Саянова о поэзии на пленуме ЛАПП — С. 137—141.

ВАСИЛЬЕВ ПАВЕЛ НИКОЛАЕВИЧ (12(25).XII.1910, Зайсан — 15.VII(?).1937, в заключении) — поэт.

Метапоэтика П.Н. Васильева представлена статьями «О своем творчестве» (1934), «Письмо к Горькому» (1934) и др., а также стихотворными произведениями.

На формирование метапоэтики П.Н. Васильева повлияла фольклорная традиция в литературе, творчество М.Ю. Лермонтова, А.А. Блока, С.А. Есенина. Поэт был сторонником стиха, обладающего энергией, силой воздействия.

П.Н. Васильев считал, что поэту надо уметь и хотеть говорить о борьбе, о жестоких событиях послереволюционного времени. При этом образ должен быть выписан безжалостно четко, почти натуралистично, вплоть до «кровавых» подробностей. Основа метапоэтики П.Н. Васильева — установка на народную речь, которой он владеет «самоуправно, даже жестоко» (С. Залыгин). И только талант оправдывает это самоуправство.

П.Н. Васильев был сторонником опозитивизирования истории. Поэзия, в его понимании, характеризуется «сочностью языка», «буйностью» образов, яркими изобразительными средствами, близкими к народно-песенному творчеству, интенсивностью и страстностью мировосприятия, острым ощущением социальных конфликтов.

Б.Л. Пастернак отметил: «В начале тридцатых годов Павел Васильев производил на меня впечатление приблизительно того же порядка, как в свое время раньше, при первом знакомстве с ними Есенин и Марковский. Он был сравним с ними, в особенности с Есениным, творческой выразительностью и силой своего духа и безмерно много обещал, потому что, в отличие от трагической взвинченности, внутренне укоротившей жизнь последних, с холодным спокойствием владел и распоряжался своими бурными задатками. У него было то яркое, стремительное и счастливое воображение, без которого не бывает большой поэзии и примеров которого в такой мере я уже не встречал ни у кого за все истекшие после его смерти годы» (цит. по: А.А. Михайлов. Степная песнь: Поэзия П. Васильева. — М.: СП, 1971. — С. 9—10).

Метапоэтика П.Н. Васильева складывалась в полемике с теми, кто обвинял его в «анархо-индивидуалистических задатках» творчества. «Жалуются, что поэт Павел Васильев хулиганит хуже, чем хулиганил Сергей Есенин, — писал А.М. Горький в «Литературных забавах». — Но в то время, как одни порицают хулигана, — другие восхищаются его даровитостью, «широтой натуры», его ... мужицкой силищей и т. д. Но порицающие ничего не делают для того, чтобы обеззаразить свою среду от присутствия в ней хулигана, хотя ясно, что, если он действительно является заразным началом, его следует как-то изолировать. А те, кто восхищаются талантом П. Васильева, не делают никаких попыток, чтобы перевоспитать его» (М. Горький. Собр. соч.: В 30 т. — М.: Гослитиздат. — Т. 27. — С. 250). Сонет П.Н. Васильева, в котором он писал о том, что сумеет покончить с прошлым, был одобрительно воспринят Горьким.

Текст печатается по изданию:

1. Васильев П.Н. Стихотворения и поэмы. — Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1966:

- В защиту поэта-пастуха — С. 90—92;
- Демьяну Бедному — С. 95—96.

2. Новый мир. — 1934. — № 6:

- Литературный путь Павла Васильева. Из стенограммы вечера, посвященного творчеству П. Васильева — С. 218—225.

ШВАРЦ ЕВГЕНИЙ ЛЬВОВИЧ (9(21).X.1896, Казань — 15.I.1958, Ленинград) — поэт, писатель, драматург.

Метапоэтика Е.Л. Шварца представлена в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения Е.Л. Шварца формировались в диалоге с участниками группы ОБЭРИУ (Н. Заболоцким, Н. Олейниковым, Д. Хармсом, К. Вагиновым). Высказанные в стихотворных текстах, они направлены на снижение ложного пафоса соцреализма. В них присутствует своеобразная игра с читателем, направленная на активизацию «внепоэтических» средств: иронию, смех, артикулирование «деревянно-го» бюрократического языка, который в поэзии обнажает свои нелепые свойства. К. Чуковский в воспоминаниях о Е.Л. Шварце делает важное замечание, касающееся

влияния поэта на формирование поэтики обэриутов: «Всеим этим своим молниеносным шуточным стихам, основным качеством которых была нелепость, Шварц не придавал никакого значения, и в его творчестве они занимают самое скромное место. Но они оказались как бы зерном, из которого выросла буйная поросль своеобразнейших стихов, расцветших в ленинградской поэзии конца двадцатых и начала тридцатых годов. Кажущаяся нелепость была основным отличительным признаком этой поэзии. Наиболее непосредственное влияние шуточных стихов Шварца испытал на себе Олейников». (Чуковский К. Какая мне выпала в жизни удача // Евгений Шварц. Антология сатиры и юмора России XX века. — М., 2000. — Т. 4).

Текст печатается по изданию:

Антология сатиры и юмора России XX века. — М.: ЭКСМО-Пресс, ЭКСМО-МАРКЕТ, 2000. — Т. 4:

- Я не пишу больших полотен — С. 19;
- Приятно быть поэтом — С. 31;
- Авторы и ЛЕНОГИЗ — С. 32;
- Я прожил жизнь свою не право — С. 46;
- Н.К. Чуковскому. Послание первое — С. 44—45.

ЗАБОЛОЦКИЙ НАКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ (24.IV(7.V).1903, Казань — 14.X.1958, Москва) — поэт, переводчик.

Метапоэтика Н.А. Заболоцкого представлена статьями «О сущности символизма» (1921—1922), «Мысль — образ — музыка» (1957), «<Почему я не пессимист>» (1957), в декларации Объединения реального искусства в разделах «Общественное лицо ОБЭРИУ» и «Поэзия обэриутов» (1928), в «Моих возражениях А.И. Введенскому, авторитету бессмыслицы» (1926), а также в стихотворных произведениях.

На метапоэтику Н.А. Заболоцкого оказали влияние поэтика символистов (А. Белого, В.Я. Брюсова и др.), акмеистов, творчество В. Хлебникова, участие в группе «Объединение реального искусства». Основой для метапоэтики также послужили глубокие знания в области философии (натурфилософия, космизм, материализм), естественнонаучная эрудиция и увлечение филологией и психологией.

В декларации ОБЭРИУ Н.А. Заболоцкий отмечает общественную направленность нового объединения, как «нового отряда левого революционного искусства», подчеркивает действенность искусства, рассматривая его на первых этапах в контексте пролетарской художественной культуры: «Наша воля к творчеству универсальна: она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая ее со всех сторон». Несмотря на то, что мировоззренческая основа метапоэтики Н.А. Заболоцкого внешне не была связана с бурно развивающейся в это время феноменологией, наследуя традиции акмеизма, находясь с философами в одной эпистемологической реальности, поэт мыслит в контексте феноменологической постановки в осмыслении искусства: «ОБЭРИУ не скользит по темам и верхушкам творчества, оно ищет органически нового мироощущения и подхода к вещам». Исходя из этого, он предлагает «новый художественный метод» — «метод конкретного, материалистического ощущения вещи и явления», находящийся на стыке феноменологического и материалистического знания.

Программу ОБЭРИУ поэт противопоставляет и защитникам натуралистического подхода, и «заумникам» типа Туфанова, и «литературщине» в целом: «Люди реальные и конкретные до мозга костей мы — первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного ублюдка. В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства». «Мир, замусленный языками множества глупцов, запутанный в тину «переживаний» и «эмоций», ныне возрождается во всей чистоте своих конкретных мужественных форм». В противовес натуралистическому копированию действительности Н.А. Заболоцкий подчеркивает момент познания, аналитичности искусства. У искусства своя логика, но она «на разрушает предмет, но помогает его познать». «В поэзии столкновение словесных смыслов выражает ... предмет с точностью механики», даже если оно создает «видимость бессмыслицы».

Наиболее ярко положения метапоэтики Н.А. Заболоцкого выражены в стихотворении «Искусство» (1930), в котором осуществляется поэтически преображенное «сознание о» предметах, мире, имеет место «демонстрация» интенциональности, т.е. конструирования воображаемого мира в творчестве:

Но я, однообразный человек,
Взял в рот длинную сияющую дудку,
Дул, и, подчиненные дыханию,
Слова вылетали в мир, становясь предметами.

Для понимания искусства Н.А. Заболоцким в раннем творчестве характерно остранение — реальная странность, алогичность мира в его отчужденности от человека. Один из метапоэтических принципов — амбивалентность образа, т.е. внутренне противоположное состояние, не находящее выхода, разрешения, «скольжение», неопределенные переходы друг в друга, противоположности в одном и том же субъекте. Это состояние характерно для лирического героя раннего Н.А. Заболоцкого.

Для его метапоэтики важна установка на «поэзию карнавала», включающую в себя, как сама жизнь, и страшное, и смешное, и радостное и пошлое, и подлинно поэтическое, позволяющее взглянуть на действительность по-новому, выявить относительность, условность господствующих представлений. Следует отметить установку на динамическую предметность, в то же время доведенную до «чуждестности», до сказочной, «раблезианской» эстетики.

Н.А. Заболоцкий настаивал на единстве значения и звучания слова, говорил о гармонизации, о внутреннем взаимодействии всех элементов в системе текста: «Слова должны обнимать и ласкать друг друга, образовывать живые гирлянды и хороводы, они должны петь, трубить и плакать, они должны перекликаться друг с другом, словно влюбленные в лесу...». По сути речь здесь идет о языковой ткани текста с ее внутренне упорядоченными гармоническим вертикалями и горизонталями.

В метапоэтике Н.А. Заболоцкого господствует пафос разума. Как отмечает А.В. Македонов: «Это — разум ученого, агронома, солдата и разум «чудака», и певца «чуда». И Заболоцкий не случайно был связан в начале своего самостоятельного творческого пути с группой поэтов, пытавшихся создать систему алогической или «надлогической» поэзии. И не случайно провозглашал задачу соединения «безумия с умом» и написал стихотворение о «слонах подсознания» (А.В. Македонов. Николай Заболоцкий. — Л.: СП, 1968).

В метапоэтике позднего Н.А. Заболоцкого наблюдается установка на лиризм, внимание к человеку: «Раньше я был увлечен образами природы... а теперь... больше люблюсь людьми и больше присматриваюсь к ним».

«Мир очаровательных тайн Заболоцкого, — пишет А.В. Македонов, — это мир современной науки с парадоксами и ее «безумием», с ее четырехмерным и даже многомерным пространством-временем, с ее «странным» микромиром квантовой механики, и с ее «расширяющейся Вселенной», с ее реальными полетами человека в космос и удивительными фантазиями Циолковского о самых труднопредставимых космических формах жизни и разума. <...> Особую роль в поэтическом мире Заболоцкого играют «деятельные призраки», «здания мыслей», как форма «бессмертия». Метафорическое сопоставление явлений сознания и предметного мира приобретает новую эстетическую функцию и значение. У Заболоцкого «мысль нагая» может фигурировать как совершенно самостоятельное существо, особая индивидуальность... которая отделяется от породившего ее мира природы и от мира человеческой личности в третий, особый самостоятельный мир. (Там же, с. 337).

Е.Г. Эткинд отмечает: «Для Заболоцкого XX век — эпоха не личности (каким был предшествующий век), а грандиозных надличностных сил, действующих в обоих направлениях: **против человека**, то есть на подавление его инициативы и нивелирование его индивидуальных черт, и **за человека**, то есть на возвышение каждого отдельного индивидуума до всего человечества. И ту и другую функцию может исполнить Разум — постоянно движущаяся коллективная мысль человечества, принадлежащая, впрочем, не только людям, но и природе в целом. Разум — освободитель, но он лишь тогда полнокровен, когда с ним в гармоническом союзе другие силы природы, живущие в человеке» (Эткинд Е.Г. В поисках человека: Путь Николая Заболоцкого от неофутуризма к «поэзии души» // Эткинд Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века. — СПб, 1997. — С. 525).

Текст печатается по изданию:

1. **Заболоцкий Н.А. Собрание сочинений: В 3 т. — М.: Художественная литература, 1983. — Т. 1:**

- Завещание — С. 223—224;
- Искусство — С. 88—89;
- К вопросу о ритмической структуре «Слова о полку Игореве» — С. 542—556.

2. **Поэты группы «ОБЭРИУ». — СПб.: Советский писатель, 1994:**

- Прощание с друзьями — С. 366.

3. **Заболоцкий Н.А. «Огонь, мерцающий в сосуде...»: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. — М., 1995:**

- Что такое стихи — С. 345;
- <Почему я не пессимист> — С. 846—847;
- О сущности символизма — С. 52—56;
- Мысль — образ — музыка — С. 845—846;
- Мои возражения А.И. Введенскому, авторитету бессмыслицы — С. 181—183;
- Из декларации обериутов (обэриутов) — С. 183—186;
- Битва слонов — С. 306—307;
- Читая стихи — С. 553.

ХАРМС (наст. фамилия ЮВАЧЁВ) **ДАНИИЛ ИВАНОВИЧ** (17(30).XII.1905, Петербург — 2.II.1942, Ленинград) — поэт, прозаик, драматург, участник ОБЭРИУ.

Метапоэтика Д.И. Хармса представлена в трактате «Сабля» (1929), прозаической миниатюре «О Пушкине» (1936), в высказываниях поэта, зафиксированных в «Разговорах» Л.С. Липавского, а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения Д.И. Хармса сформировались под влиянием творчества А.С. Пушкина, В. Хлебникова, традиций русской сатирической поэзии (Козьма Прутков). Большое влияние на формирование метапоэтического дискурса Д.И. Хармса оказали философские взгляды «чинарей» (Л.С. Липавский, Я.С. Друскин), а также философия И. Канта, А. Бергсона, теории авангардистского искусства К.С. Малевича, эзотерическая философия, оккультизм, увлечение поэта математикой, психологией.

Я.С. Друскин, сравнивая эстетические взгляды А.И. Введенского и Д.И. Хармса, отмечал, что Д.И. Хармс считал «главным в искусстве жертву»: «Даниил Иванович говорил: надо подойти к пропасти, стать на самом краю ее, заглянуть вниз и не упасть. Что внизу? Может быть, чувство и страсть, но очень часто, особенно в наше время, чувство выражается банально и пошло. Смелый не боится ни банальности, ни пошлости, поэтому иногда, может быть, и падает в пропасть, но, может, только как будто падает, на самом деле он все равно, и падая, стоит наверху над своей пропастью, глядит вниз и не падает. <...> У Введенского была граница между искусством и жизнью, у Хармса — не было. То, что у первого было неприятного в его поведении в жизни, у Хармса не было, но перешло в искусство; Введенский не допускал его в искусство. Это не хуже и не лучше — два способа жизни и искусства. Поэтому у Александра Ивановича ... уже по одной вещи, даже ранней, можно составить представление о его искусстве, а у Даниила Ивановича... — нельзя» (Друскин Я.С. Чинари // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: В 2 т. — М., 1998. — Т. 1).

Поэтическое творчество, по Д.И. Хармсу, — это языковой эксперимент, «столкновение смыслов», «борьба со смыслами», существующими в обыденной речи. Поэт, в духе интуитивизма А. Бергсона рассматривал поэтический текст как сочетание случайных слов, кажущихся «бессмысленными кучами». В тексте возникают новые смысловые отношения, для которых характерна «текучесть», размытость: «...слова сложились как дрова // в них смыслы бродят как огонь...». Подобно А.И. Введенскому, Д.И. Хармс говорил о создании стихотворения как экстралингвистическом процессе «превращения» предмета в слово: «Предметы, следуя за существительными словами, совершают различные действия, вольные, как новый глагол». Поэтическая речь свободна от «логических русел» и недоступна пониманию обычным сознанием, она «обгоняет» его: «Ура! Стихи обогнали нас! // Мы не вольны как стихи».

Вслед за В. Хлебниковым, писавшим о времени как о «мере мира», Д.И. Хармс выдвигает положение об орудии творчества — некоей сабле, с помощью которой «мож-

но приступать к делу и регистрировать мир». Наличие сабли — признак гениальности художника. «Сабли были у: Гете, Блейка, Ломоносова, Гоголя, Прутков и Хлебникова», — утверждал поэт. Д.И. Хармс считал, что поэт обладает тайным знанием («знает дней катыбр»), которое в зашифрованном виде находится в стихотворении.

Для метапоэтики Д.И. Хармса характерно рассмотрение психологических основ творчества, которое коррелируется с понятием сублимации в психоаналитической теории З. Фрейда.

Метапоэтические взгляды Д.И. Хармса оказали большое влияние на поэтику русского поставангарда и постмодерна с характерными для нее нарушениями реляционных связей и отношений.

Текст печатается по изданию:

1. Хармс Д.И. Полное собрание сочинений: В 4 т. — СПб.: Академический проект, 1997:

Т. 1:

- Я плавно думать не могу... — С. 288;
- Я не могу читать некоторые книги... — С. 315;
- Я долго смотрел на зеленые деревья... — С. 284—285;
- Я был у Шварца... — С. 174;
- Хню — С. 198—202;
- Ума своего недостойный внук... — С. 329;
- Скажу тебе по совести... — С. 207—209;
- Олейникову — С. 269—270;
- Молитва перед сном 28 марта 1931 года в 7 часов вечера — С. 193—194;
- Мечь — С. 148—156;
- Да, я поэт забытый небом... — С. 283;

Т. 2:

- О Пушкине — С. 113;
- Сабля — С. 298—304.

2. Хармс Д.И. Неизданный Хармс: Трактаты и статьи. Письма. Дополнения к т. 1—3. — СПб.: Академический проект, 2001:

- Из трактата <О существовании, о времени, о пространстве> — С. 34—35.

ВВЕДЕНСКИЙ АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ (23.XI (6.XII).1904, Петербург — 20.XII.1941) — поэт, драматург, участник литературной группы ОБЭРИУ.

Метапоэтика А.И. Введенского представлена в фрагментах рукописи, условно озаглавленной «Серая тетрадь» (1932—1933), высказываниях, зафиксированных Л. Липавским в работе «Разговоры» (1933—1934), а также в стихотворных произведениях.

На метапоэтические воззрения А.И. Введенского оказали влияние поэзия А.А. Блока, теоретические воззрения и творчество футуристов, в особенности участников группы «41°» А. Крученых и И. Тыерентьева, теории заумного языка А. Туфанова, положения авангардистского искусства, разрабатываемые К. Малевичем и его последователями, а также философские взгляды «чинарей» Я. Друскина и Л. Липавского.

Эпистемологический фон метапоэтики А.И. Введенского связан с экзистенциальной философией и восходящими к ней положениями позитивизма и неопозитивизма. Важную роль в оформлении его творческого мышления сыграли разрабатываемые в 30-е годы в науке принципы дополненности и относительности.

Метапоэтические воззрения А.И. Введенского противопоставляются метапоэтической концепции раннего Н.А. Заболоцкого. А.И. Введенский пытается репрезентировать процесс поэтического «очищения предмета от феноменальности», предельное абстрагирование, орнаментальную геометризацию текста.

Основные положения метапоэтики А.И. Введенского представляют собой частный случай реализации философской концепции поэта, своеобразной «апофатической теории», «богословия в отрицательных понятиях», развиваемого в духе философии Н. Кузанского и религиозного экзистенциализма С. Кьеркегора и Л. Шестова.

Константами поэтической мысли для поэта были темы времени смерти и Бога как неких неизменных сущностей, не поддающихся позитивному определению. Поэтическое произведение для А.И. Введенского — это скорее философский (или богослов-

ский) трактат. Стихотворение, по мнению поэта, должно характеризоваться критериями «правильно» — «неправильно», а не «красиво» — «некрасиво».

Наиболее полно в метапоэтике А.И. Введенского представлены положения о деконструировании языкового материала в поэтическом тексте. Процесс создания текста — это творческий эксперимент. Его основным объектом является слово. Поэтом рассматриваются лингвистический и экстралингвистический эксперименты со словом. В отрывке «Я бы выпил еще одну рюмку водички...» через антиномичные понятия «огонь» и «стужа» поэт определяет диапазон экспериментов, проводимых со словом, называя их испытанием: «Я испытывал слово на огне и на стуже, // но часы затягивались все туже и туже...».

Экстралингвистический эксперимент — это «превращение» слова в предмет (и слово племя тяжелеет // и превращается в предмет...), его материализация, а также десубстанциализация предмета — «превращение» его в слово (я решил, что это опыт // превращения предмета // из железа в слово, в ропот...).

Лингвистический эксперимент для поэта — это попытка создания иных, «правильных» языковых измерений, подобно тому, как существовали «иные» пространства в воображаемой геометрии Лобачевского или «иные» логические системы в логике N-измерений Васильева. Однако А.И. Введенскому затруднительно реализовывать новые языковые отношения: «Да, меня давно интересует, как выразить обыденные взгляды на мир. По-моему, это самое трудное. <...> Считается, что нельзя множить апельсины на стаканы. Но обыденные взгляды как раз таковы. <...> Да и всякое вообще описание неверно. «Человек сидит, у него корабль над головой» все же наверное правильнее, чем, «Человек сидит и читает книгу».

А.И. Введенский признает невозможность конструктивного завершения своих «испытаний»: «Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлекаясь. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четырьмя. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира».

В целом основные положения метапоэтической концепции А.И. Введенского, связанные с «непониманием» и невозможностью реализации в языке связей и отношений, возникающих в реальном мире, творческая рефлексия поэта над предшествующей традицией, попытки «материализации» слова и текста предвосхищают некоторые положения эстетики постмодернизма.

Текст печатается по изданию:

Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. — М.: Гилея, 1993:

Т. 1:

- Гость на коне — С. 161—163;
- Некоторое количество разговоров — С. 197—198;
- Приглашение меня подумать — С. 181—182.

Т. 2:

- Элегия — С. 68—69;
- Я бы выпил еще одну рюмку водички... — С. 76—81.

ОЛЕЙНИКОВ НИКОЛАЙ МАКАРОВИЧ (23.VII (4.VIII).1898, станица Каменская — 24.IX.1937, Ленинград) — поэт, редактор журналов для детей «Еж», «Чиж».

Метапоэтика Н.М. Олейникова представлена высказываниями поэта в работе Л. Липавского «Разговоры» (1938), а также стихотворными произведениями.

Формирование метапоэтики Н.М. Олейникова проходило под влиянием традиций русской сатирической поэзии (поэт считал себя «внуком» Козьмы Пруткова, посвящал стихи его памяти), творчества В. Хлебникова, эстетических воззрений обэриутов (Д. Хармс, А. Введенский, Н. Заболоцкий), философских взглядов «чинарей» (Л. Липавский, Я. Друскин), поэзии и драматургии Е. Шварца.

Н.М. Олейников представлял свое творчество «несерьезным», не главным занятием своей жизни: «Это вроде того, как я хожу в комнату, раскланиваюсь и говорю что-нибудь. Это стихи, за которыми можно скрыться. Настоящие стихи раскрывают. Мои стихи — <...> как исторические повести для юношества».

Один из главных критериев поэтического творчества для поэта — абсолютная доступность текста для понимания: «Надо писать так, чтобы было понятно прачкам». Н.М. Олейников подчеркивал обязательность наличия творческого адресата, аудитории, для которой пишет поэт: «Писать для самого себя — все равно, что острить наедине с собой, не смешно. Нужно иметь людей, в расчете на которых пишешь. Скольких? Немного, достаточно, может быть, двух, трех. Но их нужно иметь непременно».

Тем не менее «несерьезность», «доступность», «адресованность» нельзя назвать основными понятиями метапоэтической системы Н.М. Олейникова. Они являются своеобразным прикрытием для осуществляемой поэтом творческой рефлексии. По наблюдениям исследователей, в частности Л.Я. Гинзбург, в его поэтических текстах имеет место глубинное несовпадение плана содержания и плана выражения. В стихах Н.М. Олейников отражает определенный тип сознания, атрибутивным признаком которого является так называемый «галантерейный язык»: «Это сознание не производит ценностей, оно их берет, хватает где попало. Поэтому оно не может понять, что ценности требуют ответственности, что они должны быть гарантированы трудом, страданием, пожертвованием низшим высшему. Отсюда непонимание несовместимости разных уровней, разных форм человеческого опыта, воплощенных в слове. Совмещение несовместимого как принцип словоупотребления. Принципиальная стилистическая какофония» (Гинзбург Л.Я. Николай Олейников // Олейников Н.М. Стихотворения и поэмы. — СПб., 2000).

Поэт, придерживаясь теоретических положений декларации ОБЭРИУ, выражал свои взгляды неявно, в системе имплицитных метапоэтических текстов, в которых эстетические воззрения автора, ориентированные на деконструкцию сложившейся поэтической системы, «скрыты» переплетением цитируемых источников.

Текст печатается по изданию:

Олейников Н.М. Пучина страстей: Стихотворения и поэмы. — Л.: Советский писатель, 1991:

- К.И. Чуковскому от автора — С. 199—200;
- Неуловимы, глухи, неприметны... — С. 176;
- Перемена фамилии — С. 151—153;
- Залетела в наши тихие леса... — С. 203.

ВАГИНОВ (наст. фамилия Вагенгейм) **КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВИЧ** (4 (16).IV.1899, Петербург — 26.IV.1934, Ленинград) — поэт, прозаик, в разное время участник литературных объединений «Цех поэтов», «Островитяне», «Звучащая раковина», «ОБЭРИУ».

Метапоэтика К.К. Вагинова представлена в стихотворных произведениях, а также в прозаических произведениях «Козлиная песнь» (1928) и «Труды и дни Свистонова» (1929).

Метапоэтические воззрения поэта формировались под влиянием поэзии французского символизма (Ш. Бодлер, А. Рембо), эстетических взглядов Н. Гумилева и М. Кузмина, поэтических экспериментов ОБЭРИУ.

В метапоэтике К.К. Вагинова присутствуют данные, характерные для символистской традиции с ее вниманием к символике звука («Так звуки У и А приемлют шум трамвая // и завыванье проволок тугих...»), поэтики акмеизма и поставангардистского творчества обэриутов.

Поэта интересовало творчество в «пограничных» областях, свободный стих, тонкая пластика образа. Себя он называл «поэтом трагической забавы», под которой подразумевал характерный для обэриутской рефлексии опыт «соединения несоединимого».

В метапоэтическом произведении «Труды и дни Свистонова» поэт предпринимает попытку объединения в одном тексте приемов, присущих различным литературным школам и направлениям (от классицизма до авангарда 30-х годов XX века). К.К. Вагинов со-

относит историю литературных стилей с историей человеческих отношений, при этом романтические герои находятся во взаимодействии с героями сентиментализма и т.п.

Принимая активное участие в творческой деятельности ОБЭРИУ, в метапоэтических высказываниях поэт тем не менее иронизирует по поводу этого литературного направления. В романе «Труды и дни Свистонова» К.К. Вагинов изображает выступление обэриутов в Доме печати как эклектичное циркачество: «Свистонов вошел в Дом печати. Был литературный вечер. Молодая писательница выступала. После семи лет своей литературной деятельности, действительно славной, приковавшей к ее деятельности и к ней самой сердца лучшей части общества, она выкинула трюк, настолько непозволительный и циничный, что все как-то опустили глаза и почувствовали неприятную душевную пустоту. Сначала вышел мужчина, ведя за собой игрушечную лошадку, затем прошелся какой-то юноша колесом, затем тот же юноша в одних трусиках проехался по зрительному залу на детском зеленом трехколесном велосипеде — за ним появилась Марья Степановна.

Стыдно вам, Марья Степановна! — кричали ей из первых рядов. — Что вы с нами делаете?».

«Перед читателем вагиновских романов проходит настоящее карнавальное шествие чудаков всех мастей, — пишет Т. Никольская. — Эту особенность прозы Вагинова высоко ценил Михаил Бахтин: «Вот истинно карнавальным писателем», — сказал ученый в разговоре с А. Вулисом. Как пишет Вулис, «Михаил Михайлович с очевидным пиететом перебирал подробности «Козлиной песни», сопоставляя их с какими-то эпизодами своей ленинградской биографии и даже общими характеристиками того периода». Вагинов познакомился с Бахтиным в 1924 году. Бахтин в этот период начал работать над проблемой менипповой сатиры — жанром античной литературы, названным по имени писателя Мениппа, жившего в III веке до нашей эры. Одной из особенностей этого жанра было карнавальное восприятие мира, шутовской юмор, сопровождавшийся переиначиванием сцен эпоса и трагедии. Беседы с Бахтиным, совпавшие с периодом работы Вагинова над «Козлиной песней», нашли отражение в романе. Как отмечает В. Кожин, «Бахтина, который одним из первых в мировой науке изучил природу карнавальской культуры, очень интересовали люди «карнавального» склада... поэт Н. Клюев, незаслуженно забытый прозаик и поэт К. Вагинов, литературовед Л.В. Пумпянский и др...» (Никольская Т.Л. Константин Вагинов, его время и книги // Вагинов К.К. Козлиная песнь: Романы. — М.: Современник, 1991. — С. 8).

Метапоэтика К.К. Вагинова в целом представляет причудливое соединение эстетических воззрений, взглядов, мнений, характерных для различных литературных школ, направлений и одновременно рефлексию над ними, что сближает поэта с эстетикой постмодернизма.

Текст печатается по изданию:

1. Поэты группы «ОБЭРИУ». — СПб.: Советский писатель, 1994:

- Я променял весь дивный гул природы... — С. 430—431;
- Поэзия есть дар в темнице ночи струнной... — С. 432;
- Песня слов» — С.447—449.

2. Вагинов К.К. Стихотворения и поэмы. — Томск: Издательство «Водолей», 2000:

- Вихрь, бей по Лире... — С. 16;
- Перевернул глаза и осмотрелся... — С. 25;
- Мы рождены для пышности, для славы... — С. 53;
- Из женовидных слов змеей струятся строки... — С. 58;
- Музыка — С. 81.

3. Вагинов К.К. Опыты соединения слова посредством ритма. — М.: Книга, 1991:

- Слова из пепла слепок — С. 54—55.

Тексты манифестов печатаются по:

1. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М.: Наследие, 1999:

- Пощечина общественному вкусу — 42—43;
- Садок судей II (Предисловие) — С. 41—42;
- Пощечина общественному вкусу (Листовка) — С. 41;
- Слово как таковое — С. 46—49;
- Буква как таковая — С. 49;
- Идите к черту! — С. 59—60;
- Труба марсиан — С. 62;
- Манифест летучей федерации футуристов — С. 62—63;
- Грамата Интуитивной Ассоциации Эгофутуризм — С. 131;
- Академия Эгопоэзии (Вселенский футуризм) — С. 130;
- Эгопоэзия в поэзии — С. 131—132.
- Грамота — С. 196;
- Турбопэан — С. 195;
- Лучисты и будущники — С. 239—241;
- Почему мы раскрашиваемся — С. 242—243.

2. Поэты-имажинисты. — М. — СПб.: Аграф, Петербургский писатель, 1997:

- Декларация — С. 7—10;
- <Манифест новаторов> — С. 18—19;
- Почти декларация — С. 11—14.

3. От символизма к Октябрю: Литературные манифесты. — М.: Федерация, 1929:

- Пролетариат и искусство — С. 130—131;
- Международное бюро пролетариата — С. 141—146;
- Декларация союза писателей «Литературный фронт» — С. 146—148;
- «Кузница» — С. 149—150;
- Декларация пролетарских писателей «Кузница» — С. 150—167;
- Наказ делегату «Кузницы», входящему в комиссию по вопросам пролетлитературы при политбюро ЦК ВКП (б) — С. 168—171;
- Тезисы, предложенные т. В. Лебедевым-Полянским и принятые советом «Кузницы» — С. 171—173;
- Декларация Литературного центра конструктивистов — С. 258—260;
- Соглашение Московской ассоциации пролетарских писателей (МАПП) и Литературного центра конструктивистов — С. 260—261.

4. Леф. — 1923. — № 1:

- За что борется ЛЕФ? — С. 3—7;
- В кого вгрызается ЛЕФ? — С. 8—9;
- Кого предостерегает ЛЕФ? — С. 10—11.

5. Леф. — 1923. — № 4:

- ЛЕФ и МАПП — С. 3.

6. Новый Леф. — 1927. — № 11—12:

- Мы ищем — С. 1—2.

7. Кузница. — 1921. — № 7:

- Декларация московских пролетарских поэтов и писателей группы «Кузница» — С. 2.

8. Кузница. — 1921. — № 8:

- Всероссийская ассоциация пролетарских писателей — С. 35—36.

9. На посту. — 1923. — № 1:

- Из материалов группы «Октябрь» — С. 199—200;
- Идеологическая и художественная платформа группы пролетарских писателей «Октябрь» — 193—199.

10. На посту. — 1924. — № 1:

- Материалы пленума правления ВАПП — С. 273—279;
- К созданию единого фронта пролетарской литературы — С. 279—284.

11. Зелинский К., Чичерин А.Н, Сельвинский Э.-К. Мена всех: Конструктивисты-поэты. — М., 1924:

- Знаем (клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов) — С. 7—9;
- Конструктивизм и поэзия — С. 13—29.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

А

- Аверченко А.Т., *прозаик, драматург* — 6, 130
 Агапов Б., *поэт* — 476, 489, 531
 Адам — 50, 138, 749
 Адуев Н., *поэт* — 531, 549
 Айвазовский И.К., *живописец* — 240, 243
 Айхенвальд Ю.И., *критик* — 138, 328
 Александровский В.Д., *поэт* — 41, 444, 452
 Андреев Л.Н., *писатель* — 6, 7, 30, 31, 143, 266, 295, 297
 Анненский И.Ф., *поэт, критик, драматург* — 531, 532
 Антокольский П.Г., *поэт* — 475, 570, 617
 Аполлон — 133, 214, 215, 240, 244, 259, 507, 691
 Апухтин А.Н., *поэт* — 223, 286, 518
 Арватов Б., *поэт* — 392, 393
 Арельский (Грааль-Арельский) Г.-А., *поэт* — 178, 179
 Аристоксен, *философ* — 232, 233
 Аристотель, *философ* — 37, 232, 585, 729
 Арцыбашев М.П., *писатель* — 30, 31
 Асеев Н.Н., *поэт, теоретик литературы* — 10, 39, 58, 90, 102, 115, 119, 193, 194, 375—379, 392, 393, 411—442, 531, 548, 592, 615, 616, 767, 768, 774
 Афанасьев А.Н., *исследователь, фольклорист* — 740, 762
 Ахматова (наст. фам. Горенко) А.А., *поэт, литературовед* — 24, 126, 128, 130, 137, 160, 239, 314, 393, 416, 607, 751
- Б**
- Бабель И.Э., *писатель* — 591
 Багрицкий (наст. фам. — Дзюбин) Э.Г., *поэт, переводчик* — 154, 168, 475, 520, 531, 573, 614, 615, 618, 625—630, 773, 774
 Байрон Дж.Н.-Г., *поэт* — 40, 72, 279, 508, 613, 754
 Бакст (наст. фам. и имя Розенберг Лейб-Хаим Израилевич) Л.С., *художник* — 329
 Бальмонт К.Д., *поэт* — 6, 9, 39, 79, 98, 123, 143, 152, 159, 161, 176, 240, 243, 244, 261, 279, 289, 325, 338, 391, 505, 518, 525, 558, 561, 567, 651—653, 739, 751, 756
 Баратынский Е.А., *поэт* — 198, 200, 201, 203, 439—442, 486, 754
 Барт Р., *семиотик, культуролог* — 706—708, 714, 722, 737
 Бах И.-С., *композитор* — 507
 Бахтин М.М., *философ, литературовед, теоретик искусства* — 709, 782
 Бедный Д., *поэт* — 86, 126, 311, 377, 596, 609, 775
 Безыменский А.И., *поэт, драматург* — 58, 70, 90, 443, 450, 459, 463—474, 489, 531, 617, 768, 769
 Белинский В.Г., *критик* — 198, 238, 336, 453, 586
 Белый А. (наст. фам. и имя Бугаев Борис Николаевич), *поэт, писатель, критик, философ* — 127, 131, 226, 240, 244, 269, 273, 278, 279, 283, 292, 309, 321, 323, 337, 357, 359, 375, 391, 393, 415, 515, 519, 546, 653, 702, 729, 741, 768, 776
 Бенедиктов В.Г., *поэт* — 152, 153, 156, 157, 198, 323
 Берггольц О.Ф., *писатель* — 606, 774
 Бергсон А., *философ* — 254, 708, 724, 746, 756, 778
 Берлиоз Г., *композитор, критик* — 184
 Бертран А., *поэт* — 309, 754
 Бетховен ван Л., *композитор* — 256, 375, 552
 Блок А.А., *поэт, драматург, публицист, критик* — 6, 7, 9, 84, 108, 125, 128, 130, 132, 133, 151, 152, 155, 261, 268—311, 314, 324, 328, 329, 339, 342, 363, 438, 444, 459, 515, 518—521, 527, 546, 548, 567, 572, 576, 591, 592, 596, 627, 741, 744, 746, 751, 757, 758, 759, 764, 765, 770, 774, 775, 779
 Бобров С.П. — *поэт, прозаик, критик, переводчик, стиховед* — 193—204, 226, 754, 755
 Бодлер Ш.-П., *поэт* — 518, 652, 739, 781
 Бодуэн-де-Куртене И.А., *филолог* — 246, 255
 Божидар, *поэт* — 10, 226
 Большаков К.А., *поэт, критик* — 115, 121
 Бомбаччи Н., *поэт* — 382, 384
 Бор Н., *физик* — 724, 737
 Боян — 198, 353, 356, 657, 659
 Бранд, *писатель* — 309, 653
 Брем А.Э., *зоолог* — 321
 Брентано Ф., *философ* — 279
 Брик О.М., *литературовед* — 237, 392, 393, 522, 612, 696, 714, 766
 Брокгауз Ф.А., *издатель* — 330
 Броунинг, *поэт* — 623, 624
 Брюсов В.Я., *поэт, прозаик, публицист, критик* — 6, 9, 10, 30, 79, 80, 82, 97, 126—128, 130, 131, 138, 143, 145, 151, 152, 165, 168, 170—173, 176, 181, 226, 257, 267, 279, 281, 292, 323—326, 328, 342, 375, 416, 513, 515, 518, 519, 521, 529, 530, 546, 553, 568, 652, 653, 751, 752, 756, 764, 767, 771, 773, 776
 Буало-Депрео Н., *поэт, критик* — 172, 549
 Будда — 40
 Булгаков С.Н., *философ* — 708, 714, 721
 Бунин И.А., *писатель, поэт* — 6, 30, 151, 274, 555, 559, 560, 569, 672

- Бурлюк В., живописец — 7, 8, 115
 Бурлюк Д.Д., поэт — 5—8, 10, 23, 24, 104—108, 111—115, 117—119, 132, 265, 267, 312, 323, 357, 391, 392, 397, 399, 522, 694, 704, 714, 740, 745, 746, 759, 764
 Бурлюк Н.Д., поэт, прозаик — 5, 7, 8, 10, 23, 109—111, 115, 118, 265, 746, 747
 Буслаев Ф.И., филолог — 349, 762
 Бэкон Р., философ, математик — 703
- В**
- Вагинов К.К., поэт, прозаик — 656, 690—692, 775, 781, 782
 Вагнер Р., композитор — 320
 Васильев Н., ученый — 723, 724, 780
 Васильев П.Н., поэт — 115, 534, 537, 631, 636, 638—643, 768, 775
 Введенский А.И., поэт, драматург — 645, 656, 678—687, 722—738, 776, 778, 780, 782
 Вербицкая Е.М., поэтесса — 137, 143, 329
 Верди Дж., композитор — 184
 Вергилий, поэт — 256
 Вересаев (наст. фамилия Смидович) В.В., беллетрист, переводчик — 31
 Верещагин В.В., живописец — 623
 Верлен П., поэт — 197, 275, 292, 518, 548, 652, 653, 739
 Вернер З., поэт — 279, 580, 581
 Верхарн Э., поэт — 292, 325, 339, 454, 525, 653, 739
 Веселовский А.Н., историк литературы — 232, 236, 255, 278, 321
 Вийон Ф., поэт — 168
 Винокур Г.О., филолог — 701, 702, 709, 714
 Винчи, да Л., живописец, естествоиспытатель — 335
 Вознесенский А.А., поэт — 531, 593, 597, 782
 Волошин М. (наст. фам. и имя Кириенко-Волошин Максимильтян Александрович), поэт, критик, художник — 7, 174, 176, 709
 Вольтер (наст. имя Аруэ Ф.-М.), философ — 326
 Вордсворд В., поэт — 174, 558
 Вундт В.М., психолог — 236, 237, 242, 244, 246, 249
 Вяземский П.А., поэт — 609
- Г**
- Гамсун К., писатель — 139, 197, 238, 243, 268
 Гастев А.К., прозаик, публицист — 39, 41
 Гафиз (Хафиз) Ш.-Э.-М., поэт — 37, 164, 523, 547, 557
 Гебель И.П., поэт — 354, 359
 Гегель Г.-Ф.-В., философ — 77, 567, 570, 583, 585, 596
 Гейберг Г.Э., драматург, критик — 244
 Гейгер И., лингвист — 241, 244, 255
 Гейне Г., поэт — 72, 296, 597, 624
 Гендель Г.Ф., композитор — 551, 552
 Гераклит, философ — 238, 243
 Герасимов М., поэт — 385, 449, 452
 Гермес Трисмигист, философ — 353
 Геродот, историк, философ — 360
 Герцен А.И., писатель — 242, 497
 Гершензон М.О., писатель — 243
 Гете И.В., поэт, драматург — 40, 244, 320, 321, 359, 519, 608, 672, 676, 776
 Гиль Р., поэт — 653
 Гильфердинг А.Ф., фольклорист — 512, 513, 660, 664
 Гиппиус З.Н., поэт, критик — 84, 257, 275, 292, 391
 Гнедов Василиск (наст. имя — Василий Иванович), поэт — 115, 143, 177, 178, 191, 192, 256, 261, 266, 328, 753, 754
 Гоген П., живописец — 110
 Гоголь Н.В., писатель — 9, 108, 137, 232, 237, 414, 426, 429—431, 584, 585, 594, 611, 676, 677, 758, 779
 Гомер, поэт — 256, 353, 570, 619, 672, 694, 764
 Гораций Флакк Квинт, поэт — 518, 539
 Горнфельд А.Г., филолог — 126, 138
 Городецкий С.М., поэт, прозаик, драматург — 10, 15, 18, 127, 324, 392, 739, 764, 765
 Горький М. (наст. фам. и имя Пешков Алексей Максимович), писатель — 6, 89, 143, 454, 584, 605, 609, 775
 Греч Н.И., писатель, филолог — 84, 85
 Грибоедов А.С., драматург — 523, 585
 Григ Э., композитор — 184
 Григорьев А.А., критик — 275, 301, 415, 510, 511, 587
 Гримм (Grimm) В. и Я., филологи, фольклористы — 246
 Гроссман Л.П., литературовед — 560
 Гумбольдт (Humboldt) фон В., филолог — 246, 708, 709, 715, 724, 740, 748, 750
 Гумилев Н.С., поэт, прозаик, критик — 10, 128, 331, 392, 416, 751, 764, 768, 774, 781
 Гуро Е.Г. (наст. фам. и имя — Нотенберг Элеонора Генриховна), поэт, прозаик — 6, 7, 45—48, 119, 122, 141, 142, 240, 245, 415, 740—742, 750, 756
 Гуссерль Э., философ — 724, 725, 728, 737
 Гуттенберг И., книгопечатник — 499
- А**
- Данте Алигьери, поэт — 16, 172, 174, 266, 278, 354, 509, 555, 558, 608, 672, 697, 699
 Делакруа Э., живописец — 563

- Дельвиг А.А., *поэт* — 135, 174, 198, 201, 328, 334, 453, 557, 558
 Державин Г.Р., *поэт* — 59, 162, 182, 185, 266, 573, 744
 Доронин И., *поэт* — 62, 97, 459, 505, 768
 Достоевский Ф.М., *писатель* — 6, 39, 140, 141, 145, 159, 266, 295, 301, 304, 305, 394, 429, 459, 584, 591, 703
- Е**
 Евтушенко Е.А., *поэт* — 531, 592, 597
 Есенин С.А., *поэт, прозаик* — 58, 61, 89—96, 98, 100, 137, 237, 244, 311, 313, 315, 316, 320—322, 324, 325, 333, 335—363, 367, 375, 527, 592, 596, 616, 617, 638, 643, 745, 760—765, 768, 774, 775
- Ж**
 Жаккар Ж.-Ф., *филолог* — 726, 756, 757
 Жаров А., *поэт* — 91, 450, 459, 473, 768
 Жирмунский В.М., *филолог* — 375, 511, 537, 587
 Жолковский А.К., *филолог* — 744
 Жуковский В.А., *поэт* — 126, 280, 360, 519, 557, 613, 624
- З**
 Заболоцкий Н.А., *поэт, переводчик* — 604, 517, 645, 648—666, 726—728, 735, 737, 738, 768, 775—780
 Зданевич И.К., *поэт* — 132, 135—137, 179, 207—209, 225, 226, 698, 770
 Зелинский К., *поэт* — 476, 477, 478, 639
 Золя Э., *писатель* — 197, 572
- И**
 Ибсен Г., *драматург* — 309, 576, 584, 653
 Иванов Вяч.И., *поэт* — 166, 176, 324, 431, 653, 739, 746
 Иванов Г.М., *поэт* — 178, 199
 Ивнев Р. (наст. имя и фамилия — Ковалев Михаил Александрович), *поэт, переводчик* — 115, 261, 311, 313, 315, 364, 754, 763
 Игнатъев И.В., *поэт* — 143, 178, 257, 318, 753
 Измайлов А.А., *писатель* — 7, 549
 Иисус Христос — 84, 129, 131, 179, 257, 273, 275, 279, 302, 305, 306, 318, 323, 325, 335, 339, 342, 344, 357, 358, 366, 369, 593, 683
 Инбер В., *поэтесса* — 476, 531, 608
 Ингарден Р., *филолог* — 728
- К**
 Калам А., *живописец* — 106, 108
 Каменский В.В., *поэт, прозаик, драматург* — 102, 113, 115, 225, 336, 343, 391, 392, 398, 522, 593, 596, 699, 706, 707, 715, 742, 747, 748, 759
 Камю А., *писатель* — 725
 Кандинский В.В., *живописец* — 5, 7, 11, 392, 704, 714, 715
 Кант И., *философ* — 113, 142, 255, 270, 756, 778
 Карамзин Н.М., *писатель, историк* — 39
 Квятковский А., *теоретик литературы* — 531
 Кеплер И., *астроном* — 37
 Кирилл, *просветитель* — 499
 Кирсанов С.И., *поэт* — 58, 84, 92, 497, 531, 548, 554, 588—598, 771, 772
 Клычков (наст. фамилия — Лешенков) С.А., *поэт, прозаик* — 311, 358, 372—380, 640, 642, 644, 765, 768
 Ключев Н.А., *поэт* — 89, 137, 342, 343, 349, 356, 358—360, 365—371, 640, 642, 644, 763—765, 768, 782
 Ковалевская С.В., *математик* — 40
 Коган П., *поэт* — 65, 91, 325, 338, 385, 444
 Колумб Х., *мореплаватель* — 113, 117, 313, 482, 528, 652
 Конфуций, *философ* — 38
 Корнилов Б.П., *поэт* — 604, 617, 631, 634, 638—644, 768, 774
 Корш Ф.Е., *филолог* — 232, 237
 Костомаров Н.И., *филолог* — 231, 237
 Крученых А.Е., *поэт, критик* — 5—7, 9, 10, 86, 91, 115, 117, 119, 121—143, 225, 227, 240, 245, 257, 259, 261, 263, 265—268, 315, 328, 391, 392, 397—399, 522, 698—701, 705, 706, 711—716, 747—750, 754—756, 779
 Крючков Д., *поэт* — 178, 261
 Кузмин М.А., *поэт, критик, прозаик, драматург* — 6, 108, 126, 127, 331, 342, 522, 525, 526, 557, 739, 781
 Кульбин Н.И., *поэт* — 6, 115, 714, 715
 Куприн А.И., *писатель* — 6, 30, 31, 143, 715
 Кушнер Б., *поэт* — 393, 696, 715
- Л**
 Ландау Л.Д., *философ* — 724
 Ларионов М., *поэт* — 206, 208
 Лассаль Ф., *философ* — 585, 586
 Леви-Строс К., *философ* — 695
 Леже Ф., *поэт* — 115, 715
 Лежнев А.П., *критик* — 102, 103
 Леконт де Лиль Ш.-М.-Р., *поэт* — 164
 Лелевич Г., *поэт* — 450, 459, 489
 Ленин В.И., *философ, политик* — 158, 347, 409, 474, 482, 527, 531, 583, 584, 587, 596, 597, 642
 Лермонтов М.Ю., *поэт* — 25, 128, 140, 152, 161, 184, 238, 239, 241, 245, 280, 283, 307, 376, 400, 415, 515, 543, 549, 554, 560,

- 565—567, 573, 574, 579, 613, 621, 633, 699, 715—721, 774, 775
- Либединский Ю., *поэт* — 91, 450, 459, 489
- Лившиц Б.К., *поэт, переводчик* — 5, 7, 8, 10, 115, 118, 144, 151, 330, 700, 703, 713, 715, 740, 750
- Липавский Л., *поэт* — 726—728, 730, 738, 778, 780
- Лист Ф., *композитор* — 507
- Лобачевский Н.И., *математик* — 27, 83, 723, 739, 780
- Ломоносов М.В., *ученый, поэт, прозаик* — 162, 201, 676, 729, 744, 779
- Лонгфелло Г.У., *поэт, переводчик* — 356, 570
- Лоренц К., *физик* — 32
- Лосев А.Ф., *философ* — 725
- Лоховицкая М., *поэтесса* — 178, 181
- Луговской В., *поэт* — 531, 618
- Луначарский А.В., *публицист, драматург* — 70, 102, 221, 382, 384, 385, 612, 763
- Львов-Рогачевский В., *критик* — 128, 444
- М**
- Магомет — 37
- Майков А.Н., *поэт* — 154, 159, 168
- Малевич К.С., *художник, теоретик искусства, поэт* — 8, 115, 117, 204, 210—222, 656, 694, 703, 705, 715, 717, 721, 742, 748, 749, 753, 755, 769, 778, 779
- Малларме С., *поэт* — 197, 204, 239, 518, 653, 745, 750, 753, 767
- Мандельштам О.Э., *поэт, прозаик, теоретик литературы* — 128, 740, 751
- Мариенгоф А.Б., *поэт, драматург* — 137, 311, 313, 315, 316, 320—325, 333—341, 343, 346, 349, 364, 380, 754, 756, 761, 763
- Маринетти Ф.Т., *поэт, теоретик литературы* — 108, 239, 244, 257—260, 262, 264, 266, 326, 328, 329, 357, 392, 694, 700, 705, 715, 750, 753, 754
- Маркс К., *философ* — 77, 90, 91, 128, 218, 220, 221, 238, 347, 358, 409, 417, 485, 509, 530, 546, 584—587, 597, 623, 663, 739
- Марр Н.Я., *лингвист* — 724, 738
- Матюшкин М., *поэт, композитор* — 115, 117, 248
- Маяковский В.В., *поэт, драматург, критик* — 5—8, 10, 11, 49—103, 108, 115—119, 124, 125, 127, 130, 132, 160, 161, 226, 227, 244, 263, 312, 314, 328, 342, 357, 367, 379, 380, 391—393, 397—399, 404, 405, 415, 416, 424, 431, 434—437, 400, 440, 472, 508, 512, 522—531, 547—549, 566, 577, 591—595, 598, 611—613, 618, 626, 632, 643, 705, 714, 742—745, 751, 759, 764—769, 771, 773
- Мей Л.А., *поэт* — 170, 553
- Мейерхольд В.Э., *актер, режиссер* — 385, 392, 393, 398, 407, 482
- Менделеев Д.С., *химик* — 32, 370
- Мережковский Д.С., *поэт, писатель, философ* — 30, 31, 653
- Мериме П., *писатель* — 576
- Метерлинк М., *драматург* — 537, 739, 756
- Мефодий, *просветитель* — 499
- Миль С., *философ* — 37
- Мильтон Дж., *поэт* — 611, 764
- Мицкевич А., *поэт* — 570, 612
- Моцарт В.А., *композитор* — 509
- Н**
- Наровчатов С.С., *поэт* — 531, 591
- Ней Е., *поэт* — 515, 523
- Некрасов Н.А., *поэт* — 57, 79, 168, 185, 316, 415, 432, 454, 470, 515, 570, 613, 715, 757—759
- Низами Г., *поэт* — 163, 164
- Никитин Н., *писатель* — 185, 445, 457, 554
- Новалис (наст. фам. и имя Гарденберг Георг Фридрих Филипп), *поэт* — 204, 278, 296
- О**
- Овсяннико-Куликовский Д.Н., *филолог* — 240, 241, 244, 255
- Олимпов (наст. фам. — Фофанов) К.К., *поэт* — 115, 117, 178, 184, 188—190, 216, 753, 754
- Осоргин М.А., *поэт* — 117, 330
- Островский А.Н., *драматург* — 30, 292, 577, 585
- П**
- Павленков Ф.Ф., *лингвист* — 28
- Панов М.В., *филолог* — 696, 715
- Пастернак Б.Л., *поэт, писатель* — 89, 115, 119, 199, 375, 377, 379, 397, 398, 411, 415—420, 531, 596, 616, 623, 633, 643, 751, 767, 768, 775
- Паунд Э., *поэт* — 239, 244
- Петников Г., *поэт* — 10, 34, 39
- Петрарка Ф., *поэт* — 38, 172, 174, 185, 259, 265, 283, 556, 558
- Пикассо П., *живописец* — 132, 220, 221, 312, 481, 553, 701, 715
- Пильняк Б.А., *писатель* — 127, 129, 393, 445, 457
- Писарев Д.И., *критик* — 314, 338, 415, 439
- Платон, *философ* — 38, 142, 238, 239, 245, 565, 651, 729, 739
- По Э., *писатель* — 240, 358, 623, 652, 653
- Погодин А.Л., *психолог* — 244, 245, 262
- Поливанов Е.Д., *лингвист* — 237, 239, 696, 715

Полонский Я.П., *поэт* — 275, 279, 292, 310, 409
 Полоцкий С., *писатель* — 316, 657, 769
 Полянский В., *поэт* — 382, 384, 385
 Потенба А.А., *филолог* — 237, 244, 321, 659, 703, 709, 725, 740, 750, 761, 767
 Пришвин М.М., *писатель* — 378, 431
 Прокофьев А., *поэт* — 531, 537, 604, 634
 Пушкин А.С., *поэт, писатель, критик* — 6, 8, 10, 22, 39, 59, 99, 103, 108, 126, 128—133, 135, 140, 145, 148, 150—156, 158—162, 168—170, 172—174, 182, 184, 198, 199, 201, 202, 215, 217, 224, 225, 238—240, 243—245, 265, 289, 291, 292, 316, 321, 323, 328, 334, 340, 360, 374, 375, 378, 379, 394, 398, 400, 408, 415, 416, 422—424, 429—435, 438—440, 467, 469, 470, 508, 512, 514, 515, 517, 521, 523, 524, 528, 529, 534, 537, 543, 545, 546, 648, 549, 554, 555, 557—560, 563, 564, 566, 567, 569—573, 577, 578, 584, 585, 587, 592—594, 605—619, 623, 624, 627, 629, 633, 648, 651, 677, 697, 699—703, 707, 710, 711, 715, 717, 720, 734, 736, 748, 749, 754, 758, 765, 769, 772—774, 778, 779, 782
 Пшибышевский С., *писатель, драматург* — 197

Р

Радищев А.Н., *писатель* — 584
 Райнис Я., *поэт, писатель* — 454
 Расин Ж.-Б., *драматург* — 38
 Рафалович С.Л., *поэт, писатель* — 126
 Рафаэль Санти, *живописец* — 243, 273, 335
 Рембо А., *поэт* — 197, 518, 745, 781
 Ремизов А.М., *писатель* — 30, 108, 297
 Репин И.Е., *живописец* — 189, 240, 329, 655, 745, 750, 754, 759
 Рильке Р.М., *поэт* — 397
 Римский-Корсаков Н.А., *композитор* — 245
 Роден О., *скульптор* — 381, 552
 Родов С., *поэт* — 58, 324, 444, 446, 450, 459, 493
 Рождественский Вс., *поэт* — 475
 Рожков Н.А., *историк* — 238, 243
 Розанов В.В., *философ* — 391
 Розанова О., *живописец, теоретик искусства* — 7, 9, 119, 705, 715
 Роллан Р., *писатель* — 417
 Ростан Э., *писатель* — 579
 Рублев А., *иконописец* — 335, 769
 Руссо Ж.-Ж., *философ* — 359, 523, 538
 Рыбников П.Н., *фольклорист* — 512, 513, 661
 Рылеев К.Ф., *поэт* — 80, 554
 Рыленков Н., *поэт* — 531, 542

С

Савонарола Дж., *философ* — 335
 Саваоф — 366
 Садофьев И.И., *поэт* — 236, 244, 449
 Сартр Ж.-П., *писатель, философ* — 725
 Саянов В., *поэт, критик* — 531, 617, 633, 774
 Светлов А.Н., *поэт* — 70, 616, 617, 768
 Северянин И. (наст. фам. и имя Лотарев Игорь Васильевич), *поэт, прозаик* — 10, 82, 122, 125, 130, 132, 137, 143, 177, 178, 180—182, 227, 256—260, 264, 265, 267, 328, 379, 392, 397, 434, 475, 723, 751—753, 764
 Сезанн П., *живописец* — 220, 221
 Сельвинский Илья (Карл) Л., *поэт, писатель* — 97, 115, 119, 122, 475, 476, 478, 479, 485—489, 505—587, 594, 596, 768, 770, 771
 Сен-Бев Ш., *поэт, критик* — 172
 Скрябин А.Н., *композитор* — 321, 614
 Смеляков Я., *поэт* — 531, 597, 762
 Соловьев Вл.С., *философ, поэт* — 131, 273, 274, 279, 292, 298
 Сологуб Ф. (наст. фам. и имя Тетерников Федор Кузмич), *прозаик, поэт, драматург* — 6, 10, 30, 31, 143, 239, 244, 257, 297, 392, 653
 Соссюр, де Ф., *лингвист* — 722, 725, 737

Т

Тагор Р., *писатель* — 16, 223
 Тарковский А.А., *поэт* — 163, 164
 Твардовский А.Т., *поэт* — 159, 570
 Терентьев И.Г., *поэт, драматург* — 130—136, 205, 223—227, 655, 755, 756
 Тихонов Н.С., *поэт, писатель* — 168, 475, 531, 596, 597, 599—624, 743, 772—774
 Тициан В., *живописец* — 175, 176, 552
 Толстой А.Н., *писатель* — 30, 31, 99, 415, 457, 574, 578
 Толстой Л.Н., *писатель* — 9, 39, 108, 113, 140, 145, 158, 238, 240, 242, 266, 375, 393, 394, 424, 429, 459, 505, 572, 594, 766
 Тредьяковский В.К., *поэт* — 265
 Третьяков С.М., *поэт, писатель* — 102, 115, 119, 375, 389, 390, 392, 393, 397—410, 713, 715, 766, 767
 Тургенев И.С. — 9, 268, 719
 Туфанов А.В., *поэт, теоретик литературы* — 205, 228—256, 698, 753, 756, 757, 776, 779
 Тынянов Ю.Н., *писатель, филолог* — 701, 739
 Тютчев Ф.И., *поэт, переводчик* — 12, 132, 141, 150, 197, 199, 200, 202, 224, 240, 241, 325, 374, 415, 756, 774

У

- Уайльд О., писатель, драматург — 197, 245, 257, 356, 564, 767
 Уитмен У., поэт — 226, 268, 330, 342, 454, 525

Ф

- Федоров Н., книгопечатник — 499
 Фет А.А., поэт, переводчик — 150, 151, 153, 240, 243, 265, 269, 279, 280, 415, 568, 658, 707, 756
 Филипченко И., поэт — 385, 445, 449, 450, 452, 456
 Флоренский П., богослов, философ — 701, 702, 704, 709, 715, 719, 721, 725, 748
 Фофанов К.М., поэт — 178, 181, 415, 627
 Фрейд З., психолог — 724, 726, 748, 779
 Фриче В., поэт — 320, 325, 329, 330, 338, 398
 Фуко М., философ — 723, 737

Х

- Хайям О., поэт — 554
 Хайдеггер М., философ — 715
 Хармс (наст. фам. — Ювачев) Д.И., поэт, прозаик, драматург — 645, 656, 667—677, 726, 729, 738, 756, 757, 775, 778, 779, 782
 Хафиз, поэт — 523, 547, 557
 Хлебников В. (наст. имя — Виктор Владимирович), поэт, прозаик, драматург — 5, 6, 9, 10, 12—44, 81, 109—111, 115, 117—119, 128—130, 137, 142, 199, 202, 240, 241, 245—247, 264, 266, 323, 337, 378, 380, 391, 397, 398, 415, 416, 522, 525, 596, 654, 676, 694, 701, 703, 704, 714, 716—721, 739, 740, 746, 747, 749, 750, 756, 766, 776, 778—780
 Ходасевич В.Ф., поэт, прозаик, критик — 417, 741, 751, 757

Ч

- Черный Саша (наст. фам. и имя — Гликберг Александр Михайлович), поэт, прозаик, критик — 6, 535, 775, 758
 Чернышевский Н.С., писатель — 586
 Чехов А.П., писатель, драматург — 535, 577, 585, 591
 Чичерин А.Н., поэт, теоретик литературы — 475—479, 485—488, 490—505, 769, 770
 Чужак Н., поэт — 392—394

- Чуковский К.И. (наст. фам. и имя — Корнейчуков Николай Васильевич), поэт, критик, теоретик литературы, переводчик — 10, 138, 205, 256—310, 328—332, 525, 757, 758
 Чулков М.Д., литератор — 391

Ш

- Шварц Е.Л., поэт, писатель, драматург — 645, 648, 649, 667, 775, 776, 779, 780
 Шекспир У., поэт, драматург — 89, 138, 175, 185, 261, 269, 354, 356, 419, 548, 580, 586, 587, 608, 613, 623, 754
 Шелли П.Б., поэт — 240, 283
 Шенгели Г.А., поэт, переводчик, филолог, стиховед — 84, 88, 92, 95, 146—178, 311, 531, 587, 752, 753
 Шершеневич В.Г., поэт, критик — 115, 257, 261, 311, 313—332, 335, 338, 392, 397, 760, 761, 763
 Шестов (наст. фам. Шварцман) Л.И., писатель — 725, 773, 779
 Шиллер Ф., драматург — 586, 587
 Широков П.А., поэт — 178, 261, 268, 754
 Шкловский В.Б., писатель, литературовед — 81, 237, 244, 390, 457, 696, 701, 766
 Шопенгауэр А., философ — 243, 244, 756
 Шпет Г., филолог, философ — 724, 725, 728, 737

Щ

- Щедрин, Салтыков-Щедрин М.Е., писатель — 30, 135, 609
 Щепкина-Куперник Т.Л., поэт, переводчик — 759

Э

- Эйхенбаум Б.М., литературовед — 743, 744
 Эрдман Н., поэт — 313, 320, 322, 324, 325
 Эренбург И.Г., писатель — 445, 457, 481
 Эткинц Е.Г., филолог — 744, 777

Я

- Яблоновский А.А., поэт — 117, 329
 Языков Н.М., поэт — 415, 754
 Якобсон Р.О., филолог — 130, 696, 699, 701, 709, 711, 715, 722, 723, 737
 Якубинский Л., филолог — 237, 701

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

- Абсолют — 322, 584, 708
 Абстракция — 250, 252, 322, 493, 595, 703, 723, 746, 761
 Абсурд — 221, 321, 379, 566
 Авангард — 140, 391, 456, 460, 474, 527, 694, 695, 698—704, 709, 715, 741, 742, 749, 753, 756, 769, 781
 Авангардист — 694, 695, 699, 700, 703, 706, 708, 712, 741, 747
 Автобиография — 307, 525
 Автограф — 6, 110, 746, 759
 Автор — 94, 101, 102, 106, 107, 110, 117, 128, 130, 133, 137, 153, 172, 197, 202, 231, 243, 244, 320, 321, 380, 414, 417, 419, 423, 430, 433, 434, 437, 472, 477, 481, 507, 510, 511, 520, 528, 530—532, 535, 544, 546, 548, 551—553, 555, 556, 558, 563, 565, 568, 569, 571, 572, 575—578, 583, 585, 587, 591, 592, 597, 604, 605, 613, 624, 640, 646, 653, 657—659, 662—664, 688, 698, 701, 715, 717, 722, 723, 726, 727, 730—736, 744, 757, 758, 769, 771, 776, 781
 Авторство — 176, 588, 591
 Агит — 390, 391, 400—402
 Агитка — 58, 92, 404, 417, 595, 768
 Агитпроп — 74, 450
 Агитстих — 390
 Агит-эстетика — 390
 Азбука — 32, 35, 36, 42, 43, 136, 375, 379, 509, 739, 770
 — понятий — 41
 Академизм — 212, 213, 219, 312, 395, 699
 Акмеизм — 10, 324, 726, 776, 781
 Акмеист — 50, 239, 279, 280, 316, 330, 530, 699, 739, 764, 773, 776
 Акростих — 176
 Акустика — 162
 Акцент — 139, 145, 511, 586, 594, 702
 Аллегория — 600, 618
 Аллитерация — 85—87, 98, 100, 235, 286, 287, 422, 432, 453, 567, 595, 696, 697, 744
 — звукоподражательная — 98
 Алфавит — 188, 353, 485, 493, 495, 498
 Альтернанс — 176
 Амфиболия — 478, 500
 Амфибрахий — 84, 92, 513—515, 518, 525, 601
 Анаколуф — 197, 432
 Анализ — 90, 148, 151, 154, 159, 213, 219, 232, 241, 306, 391, 410, 413, 458, 484, 488, 492, 515, 651, 695, 696, 699—702, 707, 711, 712, 716, 722, 734, 737, 750, 752, 756
 Аналогия — 101, 239, 245, 312, 426, 453, 487, 499, 704, 718, 750
 Анапест — 297, 511, 513—515, 518, 519
 Анекдот — 127, 131, 260, 326, 427, 549, 598, 619, 624
 Антиномия — 224, 702, 709
 Апокалипсис — 138, 338, 750
 Апокриф — 350
 Апология — 90, 694, 768
 Апостол — 305, 325, 335, 343, 667—670
 Апофеоз — 351, 552, 725, 737
 Аппарат голосовой — 162
 Аппарат произносительный — 160, 427
 Аранжировка — 99
 Аритмичность — 314, 324
 Арлекинадa — 312
 Армия искусства — 745
 Архитектоника — 96, 321, 480
 Архитектура — 221, 222, 240, 242, 561, 562, 586, 694, 710, 782
 Ассонанс — 85, 120, 159, 162, 182, 201, 235, 286, 287, 289, 317, 486, 546, 547, 549, 563, 696, 697
 Ассонирование — 162
 Ассоциация — 82, 96, 178, 203, 244, 376, 405, 443—449, 451, 453, 455, 457, 459, 461, 463, 467, 469, 471, 473, 488, 498, 551, 552, 567, 568, 572, 622, 654, 695, 704, 705, 753, 763, 772, 774
 Аудитория — 82, 83, 89, 96, 99, 102, 392, 403, 404, 416, 437, 568, 596
 Афиша — 87, 113, 263, 317, 497
 Афоризм — 323, 374, 553, 607
 Аформизм — 379, 380

Б

- Баллада — 168, 169, 181, 229, 530, 550, 552, 556, 557, 571, 578, 579, 596, 616, 623
 Безобразность — 314
 Беллетрист — 363, 378, 409, 444, 572
 Бесконечность — 95, 134, 196, 201, 532, 717
 Беспредельность — 187, 252
 Бессмертие — 34, 69, 189, 436, 613, 682, 739, 740, 753, 777
 Бессмыслица — 141, 159, 231, 374, 375, 380, 435, 649, 653, 654, 656, 726, 734, 776, 778
 Библиотека — 80, 110, 200, 444, 445, 729, 744
 Библия — 343, 350, 356, 365
 Биография — 225, 417, 437, 494, 586, 619, 629, 751, 756, 757, 766, 782
 Благозвучие — 43, 166, 422
 Благолепие — 274, 299, 302, 537
 Бог — 13, 14, 16, 19, 22, 26, 34, 36, 39, 50, 63, 107, 109, 111, 122, 123, 128, 167, 169, 172, 178—181, 189, 198, 215, 216, 244, 256, 257, 261, 264, 273, 275, 277, 278, 280, 285, 295,

- 297—299, 304—307, 324, 325, 328, 330, 335, 343—345, 349, 353, 354, 361, 366, 370, 374, 377, 415, 416, 482, 492, 508, 509, 530, 565, 570, 581, 583, 587, 608, 616, 617, 627, 667, 669—672, 679, 681, 682, 685, 717, 719, 721, 730, 731, 736, 747, 751, 779
- Богема — 61, 101, 405, 504
- Боговидение — 279, 297, 308
- Боговидец — 286, 297
- Божество — 21, 37, 38, 113, 178, 189, 273, 275, 292, 325, 343
- Бред — 36, 62, 92, 136, 261, 341, 377, 600, 633, 691
- Брошюра — 117
- Будетляне — 8, 9, 36, 255, 708, 740, 756
- Будетлянин — 8, 9, 36—38
- Будущник — 206, 262, 263
- Буква — 6, 9, 34, 47, 96, 110, 111, 116, 123, 124, 133, 136—138, 140, 141, 162, 164, 176, 188, 189, 201, 213, 215—217, 225, 226, 244, 273, 318, 323, 330, 347, 348, 351, 353—355, 365, 366, 379, 439, 453, 472, 562, 565, 636, 637, 658—660, 704, 705, 708, 711, 713, 714, 734, 746, 747, 749, 753, 756, 773
- Букварь — 373, 589
- Буквострой — 116
- Бумага — 47, 53, 79, 101, 103, 119, 130, 206, 216, 220, 256, 266, 283, 285, 297, 323, 326, 331, 336, 347, 348, 409, 426, 431, 446, 491, 496, 588, 597, 608, 621, 627, 633, 636, 673, 681, 744, 766, 707
- Буфонада — 292, 315, 748
- Былина — 40, 140, 231, 237, 274, 289, 320, 325, 350, 414, 510—513, 541, 543, 548, 592, 658, 660—664
- Быт — 16, 32, 39, 79, 86, 100, 138, 140, 267, 268, 307, 320, 330, 350, 358, 360—362, 382, 383, 391, 392, 395, 398—404, 408, 433, 452—454, 458, 459, 472—474, 483, 493, 494, 517, 518, 545, 574, 580, 586, 621, 643, 651, 655, 739, 742, 761—763
- Бытие — 27, 116, 118, 140, 145, 188, 189, 208, 216, 239, 240, 242, 243, 251, 272, 278, 285, 295, 307, 317, 325, 338, 344, 361, 374, 391, 402—404, 413, 416, 417, 419, 452, 453, 455, 456, 470, 471, 628, 649, 651, 652, 658, 703, 709, 721, 731—733, 750, 761, 762, 774
- В**
- Вариация — 117, 148, 150, 154, 157, 158, 167, 174, 416, 417, 419, 523, 526, 536, 549, 616, 711, 737
- Вдохновение — 9, 40, 43, 82, 83, 181, 182, 185, 224, 258, 262, 338, 400, 437—440, 509, 609, 617, 758, 761, 768
- Веды — 40, 356
- Век — 32, 75, 104, 106, 110, 132, 147, 162, 165, 166, 172, 173, 176, 179, 181, 190, 198, 211, 212, 219, 221, 231, 245, 249, 259, 261, 263, 264, 266, 268, 270, 275, 276, 283, 295, 313, 315, 318, 323, 326, 327, 331, 333, 334, 338, 339, 344, 347—349, 351, 356, 366, 369, 371, 373, 377, 395, 414, 455, 467, 469, 478, 482, 484, 491, 495, 498, 499, 512, 515, 518, 519, 521, 522, 524, 526, 536, 543, 544, 546, 552, 554, 558, 561, 570, 584, 589, 597, 602, 604, 607, 612, 616, 625, 626, 657—659, 663, 667, 669, 670, 684, 694, 700, 702, 705, 708, 715, 718, 720, 721, 723—725, 728, 729, 732, 733, 744, 745, 753, 754, 756, 759, 761, 763, 768, 770, 771, 774, 776, 777, 781, 782
- Вензель — 332
- Венок рондо — 176
- Венок сонетов — 176, 561, 562
- Вера — 17, 18, 20, 47, 83, 94, 107, 119, 253, 261, 273, 275—277, 281, 282, 284, 285, 296, 297, 303—305, 307, 308, 315, 329, 334, 337, 339, 343—345, 350, 358, 366, 518, 520, 547, 571, 587, 612, 665, 672, 676, 742, 744, 782
- Верлибр — 312, 324, 525
- Вежа литературная — 98
- Вечность — 18, 54, 109, 178, 179, 272, 277, 301, 325, 343, 351, 358, 394, 436, 501, 502, 651, 718, 720, 762
- Вилланель — 165
- Виньетка — 6, 110, 247, 594
- Вирелэ — 170—172
- Вкус — 6, 7, 43, 82, 84, 87, 101, 106, 107, 110, 111, 120, 135, 198, 206, 212, 215, 391, 394, 398—400, 402, 404, 405, 409, 414, 423, 430, 433, 434, 436, 439, 440, 480, 505, 508, 571, 594, 600, 608, 620, 638, 712, 714, 742, 743, 745—747, 751, 758
- общественный — 7, 82, 111, 120, 206, 391, 409, 480, 714, 742, 745—747, 772
- Власть — 7, 24, 28, 29, 35—40, 73, 106, 108, 110, 113, 127, 145, 200, 219—221, 224, 253, 286, 288, 335, 348, 369, 370, 382—384, 392, 393, 413, 455, 459, 469, 473, 476, 481, 494, 504, 521, 549, 577, 583, 657, 668, 669, 671, 728, 764
- поэтическая — 73
- Влияние идейно-политическое — 476
- Внушение — 204
- Воззвание — 13, 703, 740
- Возрождение — 7, 46, 211, 338, 728, 752, 762
- Вокабула — 110
- Волшебство — 113, 373
- Воля — 15, 23, 25, 26, 34—36, 38, 39, 42, 43, 79, 109, 112, 120, 125, 146, 167, 207, 216, 218, 262, 263, 268, 274, 283—287, 290, 301, 303, 308, 341, 382, 384, 386, 394, 400,

- 402—404, 413, 424, 472, 474, 478, 496, 501, 502, 504, 518, 534, 535, 553, 558, 576, 583, 585, 596, 626, 651, 655, 675, 679, 706, 726, 747
- Воображение — 97, 315
- Воплощение — 278, 310, 335, 362, 422, 433, 452, 520, 565, 570, 583, 586, 699, 719, 720, 741, 744, 756, 761, 773
- Восклицание — 332, 623, 744
- Воскресение (воскрешение) — 69, 135, 242, 243, 246—249, 299, 308, 354, 369, 739, 756
- Воспоминание — 40, 63, 90, 110, 198, 230, 308, 343, 402, 436, 531, 552, 565, 606, 610, 620, 685, 607, 743, 776
- Восприемник — 313
- Восприятие — 99, 116, 139, 150, 155, 207, 235, 240, 241, 245, 247—250, 254, 255, 278, 280, 306, 313, 327, 336, 339, 351, 354, 355, 375, 380, 385, 414, 428, 430, 431, 433, 453, 458, 460, 492, 493, 591, 592, 651, 684, 704, 705, 710, 717, 723, 724, 747, 758, 761, 773, 782
- Воспроизведение — 139, 242, 253, 421, 494, 759
- Восторг — 132, 183, 257, 263, 266, 299, 300, 302, 331, 374, 406, 438, 551, 562, 606, 633, 658, 681, 741
- Восьмистишие — 157, 168, 175, 557
- Впечатление — 32, 90, 96—98, 142, 181, 198, 225, 244, 253, 271, 284, 291, 293, 322, 406, 416, 418, 425, 433, 477, 479, 563, 575, 593, 606, 608, 612, 613, 620, 621, 661, 707, 710, 712, 714, 757, 758, 775
- Время — 6—11, 13, 16—22, 26—30, 32, 34—42, 44, 46, 48, 63, 64, 68, 69, 74, 79—81, 87, 89—94, 100—106, 108, 110, 111, 113, 117, 118, 125, 128—130, 132, 135, 141, 142, 149, 162, 163, 174, 178, 179, 184, 195, 197—199, 201, 204, 206, 207, 211, 213, 215, 217—221, 225, 230, 233—235, 237—239, 241, 243, 246, 247, 249—254, 259, 261, 263, 274, 277, 283, 285, 286, 289, 291, 294, 297, 300, 304, 308, 309, 313—316, 320, 322—325, 327, 328, 331, 332, 334, 336, 337, 339, 342—344, 346, 348, 350, 352, 354—356, 358, 352, 369, 374—379, 382, 383, 385, 387, 390, 395, 398, 400, 401, 403, 404, 406, 408, 412—417, 419, 422, 424, 427, 428, 430, 431, 433, 434, 436, 437, 441, 445, 446, 449, 453, 455, 457, 459, 467, 472, 482, 484, 486, 489, 491, 495, 497, 499, 504, 506, 509—512, 516—521, 523, 527, 532—536, 539, 541, 543, 544, 546, 551—553, 557, 559, 560, 564, 569—573, 577, 578, 580—583, 585—587, 593, 594, 596—598, 600—604, 606—608, 610—613, 616, 618—621, 624, 627—630, 633—635, 639—642, 644, 646, 651, 653, 655—664, 666, 669, 670, 673, 674, 676, 680—686, 692, 695, 699, 701, 702, 710, 717, 718, 722, 723, 726, 731—734, 738, 743, 744, 746—748, 751, 756—758, 764, 769, 771, 772, 774—782
- Вселенная — 16, 68, 134, 146, 168, 178, 180—190, 254, 275, 277, 295, 307, 336, 339, 356, 359, 369, 370, 412, 463, 467, 468, 493, 501, 613, 777
- Вступление — 199, 234, 310, 363, 745, 746
- Вывеска — 10, 40, 88, 110, 113, 324, 332, 345, 398, 494, 596, 640, 714
- Вывод — 100, 150, 169, 170, 219, 220, 225, 236, 241, 321—323, 330, 428, 436, 444, 483, 479, 500, 502, 505, 507, 510, 532, 564, 576, 584, 623, 725, 729, 743, 746, 752, 754, 755
- Выдумка — 101, 135, 208, 293, 330, 401, 405, 412, 413, 493, 650, 672
- Выкрик — 84, 158, 260, 320, 453, 744
- Выражение — 32, 79, 80, 88, 99, 122, 123, 127, 135, 143, 145, 161, 176, 203, 207, 208, 240, 244, 245, 249, 274, 289, 295, 320, 352, 388, 421—428, 430, 433—436, 445, 476, 492, 493, 495, 499, 503, 509, 513, 518, 527, 567, 572—574, 592—594, 597, 607, 608, 619, 623, 661, 705, 707, 712—714, 722—724, 735, 751, 754, 759, 765, 767, 769, 781 — описательное — 32
- Выразительность — 9, 96, 322, 326, 375, 416, 419, 422, 425, 432—434, 485, 698, 709, 767, 775 — ритмическая — 148
- Высказывание — 163, 237, 422, 433, 435, 439, 498, 630, 722, 723, 730, 741, 761, 765, 773, 778—780, 782
- Высота — 6, 8, 22, 42, 71, 104, 113, 119, 144, 156, 198, 263, 281, 338, 408, 418, 454, 510, 517, 518, 528, 538, 544, 559, 570, 575, 577, 586, 602, 610, 613, 657
- Выставка — 11, 24, 106, 199, 213, 242, 243, 296, 406, 493, 503, 694, 704, 740
- Выступление — 98, 106, 124, 206, 391, 398, 424, 444, 447, 488, 497, 578, 598, 638, 641, 751, 768, 782 — футуристическое — 98
- Г**
- Гадание — 199, 274
- Газель (газелла) — 163—165, 557
- Газета — 81, 82, 89, 90, 108, 116, 120, 134, 257, 274, 313, 314, 390, 392, 409, 437, 450, 459, 476, 494, 505, 593, 616, 672, 766, 767, 772 — бульварная — 116
- Галерея — 107, 266
- Гамма — 36—38, 124, 131, 132, 232, 233, 698 — будетлянина — 36—38

- Гармония — 179, 192, 200, 202, 204, 218, 220, 221, 235, 273, 283, 284, 314, 357, 376, 502, 619, 652, 695, 699, 712, 714, 715, 721, 724, 736, 745, 761, 764, 773
- Гекзаметр — 123, 129, 170, 174, 541, 558
- Гениальность — 113, 329, 552
- Гений — 7, 72, 77, 113, 117, 136, 180, 181, 183—185, 188, 200, 224, 227, 256, 261, 274, 286, 315, 323, 338—340, 376, 441, 469, 471, 507, 513, 523, 552, 568, 569, 608, 616, 671, 744, 753
- Геометрия — 83, 285, 286, 375, 479, 480, 481, 522, 723, 780
- Геометрия Лобачевского — 83, 732, 780
- Геометрия Эвклидова — 479
- Героиня — 324, 571, 572, 633, 656
- Герой — 84, 120, 132, 139, 183, 238, 252, 264, 295, 296, 301, 304, 361, 433, 440, 507, 523, 548, 570—572, 576—578, 580, 582, 583, 585—587, 594, 599—602, 613, 620, 634, 663, 716, 718, 720, 758, 763, 772, 773, 777, 782
- лирический — 120, 301, 772, 782
- Гимн — 11, 162, 182, 197, 262, 279, 285, 286, 306, 330, 464, 552, 614, 773
- Гипербола — 97, 195, 379, 421, 431, 592
- Глагол — 20, 26, 34, 51, 52, 81, 95, 96, 99, 109, 126, 203, 366, 420, 423—426, 428, 429, 564, 589, 593, 611, 648, 674, 682, 684, 705, 706, 728, 730, 731, 733, 753, 778
- Глас — 197, 366, 438, 653, 674, 753, 754
- Гласная (буква) — 127, 233, 246, 254, 654, 659, 696
- Гласный (звук) — 35, 36, 43, 93, 105, 123, 138, 141, 158, 162, 234, 235, 245—247, 253, 289, 290, 291, 294, 354, 421, 515, 566, 567, 654, 696—698
- Глосса — 139, 175
- Гносеология — 142
- Голос — 20, 22, 24, 32, 35, 74, 82, 83, 89, 99, 102, 103, 106, 108, 110, 111, 120, 122, 125—127, 130, 131, 152, 154, 162, 181, 182, 185, 186, 216, 224, 225, 230, 235, 270, 272, 282, 285, 295, 300, 301, 315, 327, 331, 343—345, 347, 356, 357, 370, 372, 378—380, 393, 412, 419, 431, 438, 453, 466, 471, 511, 512, 514, 527, 529, 540, 541, 544, 551, 556, 567, 574, 577, 580, 582, 596, 606, 609, 610, 613—615, 622, 626, 629, 636, 641, 651, 663, 664, 672, 674, 686, 698, 743—745, 758, 771, 774
- Горизонталь — 116, 133, 707, 708
- Город — 10, 20, 27, 28, 48, 65, 89, 111, 122, 133, 139, 160, 173, 188, 199, 208, 224, 242, 258, 263, 266, 281, 282, 284, 310, 312, 313, 326—328, 332, 334, 343, 347, 369, 370, 444, 458, 479, 480, 483, 542, 543, 556, 578, 585, 598—600, 605, 606, 609, 625, 626, 629, 651, 691, 692, 707, 718, 740
- Государство — 10, 14—16, 27—29, 36, 38, 41, 43, 82, 199, 218, 247, 250, 254, 335, 382, 384, 429, 436, 454, 502, 570, 583, 609, 743, 760
- Гравюра — 110, 356, 710
- Грамматика — 141, 214, 425, 426, 564, 699, 702, 708, 715, 726, 755, 756
- Грамота — 349, 353, 354, 357, 358, 370, 476, 495, 643, 753, 754, 765
- Грамотность — 432, 592
- Группа слоговая — 150
- Гул-ритм — 93
- Гуманизм — 250, 606
- А**
- Дактиль — 248, 511, 513, 515, 519, 538, 541, 660
- Дарование — 310, 420, 548, 585, 608, 741
- Движение — 7, 22, 33, 36, 37, 41, 42, 66, 80, 93, 117, 120, 124, 137, 141, 142, 147, 149, 150, 154, 155, 159—162, 174, 178, 202—204, 206, 213, 215—217, 219—221, 226, 233, 236, 237, 241—243, 245—254, 263, 265, 266, 291, 293, 313, 316, 322, 326, 327, 335, 337, 352—355, 361, 362, 370, 379, 383, 384, 386—388, 392, 401, 403, 404, 421, 422, 448, 452, 460, 476, 478, 479, 484, 485, 515, 522, 558, 582, 583, 591, 597, 610, 622, 623, 640, 641, 649, 653, 656, 675, 683, 684, 709, 711, 739, 742, 756, 763, 766, 768, 774
- Двоемирие — 310
- Двойник — 133, 279, 283, 285, 705, 719
- Двойственность — 96, 284—286, 308, 374, 754
- Двусмысленность — 137, 435
- Двустышие — 96, 163, 163, 175, 232, 427, 522, 553, 711
- Двухстрочие — 96
- Действие — 26, 27, 38, 69, 79, 84, 86, 91, 142, 179, 203, 208, 219, 221, 224, 236, 237, 241, 313, 314, 361, 362, 394, 401—405, 414, 422, 425, 433, 435, 451, 482, 486, 496, 502, 570, 571, 573, 576, 578, 583, 592, 610, 629, 651, 654—656, 674, 682, 684, 700, 705, 726—728, 731, 733, 767, 778
- театральное — 313
- Действительность — 85, 181, 260, 401—403, 406, 454, 461, 472, 501, 606, 708, 744, 777
- Действо — 216, 217, 584, 755
- Декаданс — 316, 357, 451, 561, 653
- Декадент — 7, 203, 312, 518
- Декадентство — 110, 293, 299
- Декламация — 124, 404, 711
- Декламирование — 54

- Декларация — 64, 145, 244, 259, 266, 321, 325, 377, 393, 472, 477, 491, 525, 555, 618, 694, 700, 705, 711, 726, 727, 742, 748, 753, 757, 763, 758, 776, 778, 781
- Деконструктивизм — 727
- Деконструкция — 700, 709, 732, 734
- Дематериализация — 483—485, 487, 734
- Десятистишие — 175
- Диалектика — 77, 83, 137, 243, 394, 403, 452, 458, 504
- Диалог — 262, 310, 416, 521, 576, 580, 581, 584, 695, 700, 701, 710, 716, 731, 756, 764, 775
- Диктатура — 394, 445, 456, 460, 461, 481, 742
- Дикция — 73
- Дилетант — 212, 213, 312, 396, 509
- Дилетантизм — 103
- Динамизм — 323, 324, 387, 705
— поэтический — 323
- Дисгармония — 259, 301, 745
- Дискурс — 722, 726, 739, 743, 757, 761, 762, 770, 778, 780
- Диспут литературный — 82
- Диссонанс — 86, 139, 142, 179, 192, 259, 317, 322, 362, 697, 701, 728, 753
- Дистих — 170, 553
— элегический — 170
- Дифтонг — 123, 246, 247, 711
- Длительность — 139, 150, 172, 233—235, 254, 496, 531
- Дневник — 307, 413, 416, 741, 758
- Добро — 33, 40, 167, 273, 277, 308, 366, 409, 503, 554, 639
- Добродетель — 106—108, 351, 609
- Догмат — 272, 312
- Доказательство — 26, 37, 140, 197, 339, 406, 432, 493, 531, 639, 671, 767
- Доктрина — 187, 700
- Документ — 101, 409, 450, 767
- Доля строчная — 163
- Дорога — 11, 16, 44, 79, 82, 85, 88, 97, 107, 109, 179, 182, 192, 196, 217, 220, 265, 301, 308, 343, 347, 353—356, 379, 386, 409, 411, 420, 448, 463, 505, 544, 545, 556, 557, 573, 582, 600, 613, 615, 620, 627, 628, 640, 644, 655, 682, 683, 685, 741, 744, 758, 763
- Достижение — 81, 117, 178, 211, 212, 220, 242, 244, 355, 359, 374, 385, 401, 403, 404, 414, 451, 452, 460, 478, 480, 484, 486, 488, 491, 525, 619, 695, 708, 709, 710, 723, 754, 764
— языковое — 117
- Драма — 89, 90, 135, 159, 278, 302, 318, 404, 455, 545, 567, 569, 571, 576, 580, 582—584, 586, 587, 612
- Драматическое — 281, 309, 462, 524, 543, 577, 580, 585, 586, 596, 609, 617, 655, 671
- Друг — 13, 17, 90, 118, 150, 158, 183, 188, 203, 276, 294, 302, 304, 305, 342, 345, 347, 364, 372, 377, 386, 412, 545, 554, 556, 558, 561, 579, 589, 600, 614, 618, 619, 627, 637, 649, 673, 679, 685, 720, 734, 763, 768
- Дружба — 47, 119, 164, 189, 277, 347, 468, 469, 471, 503, 618, 672
- Дума — 19, 39, 120, 133, 184, 185, 261, 269, 302, 341, 343, 346, 347, 350, 351, 353, 367, 422, 546, 559, 569, 570, 590, 596, 609, 615, 629, 646, 663, 673
- Дух — 8, 11, 32, 34, 40, 41, 53, 72, 108, 114, 118, 129, 131, 134, 143, 145, 166, 189, 198, 200, 206, 216—219, 226, 238, 247, 249, 267, 281, 321, 323, 336, 337, 339, 340, 350—355, 357, 358, 360, 363, 366, 370, 377, 379, 382, 383, 400, 429, 438, 451, 453, 457, 502, 536, 544, 545, 557, 567, 562, 568, 582, 584, 593, 605, 606, 652, 656, 673, 688, 697, 702, 708, 725, 743, 747, 748, 755, 762, 773, 775, 778, 779
— народа — 544
— сознания — 34
— языка — 32, 429
- Душа — 6, 8, 13, 17, 19, 20, 22, 24, 33, 40, 57, 63, 67, 68, 71, 72, 79, 83, 98, 104, 109, 112, 116, 118, 122, 127, 138, 139, 141, 142, 146, 156, 158, 164, 166, 169, 170, 178, 179, 181—188, 191, 194, 199—202, 204, 208, 215, 225, 229, 230, 232, 237, 241, 244, 262, 265—267, 274—276, 279—281, 284, 285, 287, 290, 291, 294, 295, 297, 304, 307, 310, 313, 318, 325—328, 341, 343, 345, 346, 348—351, 355—359, 365, 366, 372—374, 376, 388, 394, 408, 417—419, 437, 438, 440, 463, 464, 470, 481, 484, 502, 504, 507—509, 520, 522, 527, 543, 553, 556, 557, 565, 569, 570, 577, 578, 584, 592, 601, 603, 607—609, 617, 636, 646, 647, 649, 651—653, 665, 673, 718—720, 741, 744, 748, 751, 762, 764, 777, 779
- Е**
- Евангелие — 224, 299, 325
- Единица — 32, 35, 41, 43, 86, 126, 140, 152, 178, 210, 213, 215, 220, 221, 226, 231, 233, 234, 246, 316, 323, 324, 387, 476, 477, 483, 492, 496, 497, 499, 532, 654, 665, 675, 676, 684, 698—701, 704, 707, 712, 722, 733, 734, 736, 739, 766
— звуковая — 126, 698, 701
— мысли — 41, 43
— синтаксическая — 336
- Единообразие — 148
- Единство ритмическое — 150
- Естественность — 478, 526, 598

Ж

- Жанр — 103, 212, 432, 433, 476, 527, 553, 563, 570, 571, 576—578, 580, 583—585, 694, 716, 758, 767, 770, 782
 — возвышенный — 103
 — низменный — 103
 — станковый — 770
- Жаргон — 84, 306, 322, 378, 474, 594, 740, 770
- Жест — 120, 133, 216, 217, 236, 237, 242—247, 249—254, 275, 296, 301, 312, 321, 359, 387, 416, 418, 419
- Живописец — 9, 210, 214, 221, 720
- Живописец-передвижник — 338
- Живопись — 7, 8, 18, 41, 91, 117, 124, 133, 199, 207, 214, 221, 224, 240—242, 245, 254, 261, 264, 312, 313, 324, 360, 413, 414, 476, 479, 509, 694, 695, 701, 705, 706, 710, 711, 715, 721, 741, 750, 755, 769, 770
- Жизнедеятель — 110
- Жизнь — 9, 17, 27, 30, 31, 33—35, 37—39, 42, 47, 55, 60, 63, 64, 77, 79—81, 84, 90, 91, 94, 98, 100, 103, 110, 112—114, 132, 136, 140, 164, 165, 169, 172, 178, 179, 182, 189, 195, 196, 201, 203, 204, 206—208, 213, 218—222, 231, 237—239, 242, 252—254, 272, 280, 282—285, 288, 295—297, 299—301, 306, 307, 309, 310, 312, 321, 323, 328, 331, 334—336, 338, 341, 345, 349, 351, 352, 354, 358, 361, 362, 366, 372, 373, 375, 377, 387, 400—402, 408, 409, 411, 414, 420—422, 426, 432, 438, 451—453, 456, 458, 459, 465, 466, 469, 472—474, 478, 485, 486, 500, 501, 503, 504, 510, 512, 530, 548, 571, 584, 586, 589, 590, 592, 594, 596—598, 602, 603, 606, 607, 609, 611—614, 618—621, 636, 638, 639, 641, 644, 646, 649—652, 655, 665, 673, 674, 688, 695, 708, 716, 718, 721, 729, 740, 742, 744, 746, 758, 761, 766, 768, 774—778
 — буквенная — 42
 — графическая — 110
 — искусства — 339, 504
 — литературная — 97, 596, 758
 — художественная — 106, 107, 245
 — эстетическая — 110
- Житие — 120, 398, 402, 658, 716, 767
- Жрец — 18, 71, 107, 213, 219, 263, 289, 400
 — искусства — 107, 219, 289, 400
 — поэзии — 71
- Журнал — 89, 97, 102, 115, 119, 237, 239, 243, 273, 303, 310, 330, 384, 390, 392, 393, 402, 414, 437, 444—446, 448—451, 520, 525, 597, 598, 600, 629, 630, 638, 737, 757, 770, 780

З

- Забава поэтическая — 98
- Забвение — 7, 82, 107, 232, 437, 626
- Заглавие — 76, 86, 108, 260, 274, 382, 702
- Заговор — 35, 40, 316, 601, 748
- Заготовка поэтическая — 98
- Заготовка ритмическая — 93
- Заготовка-рифма — 91
- Задание социальное — 86
- Заказ социальный — 85, 87, 90, 91, 96, 100—102, 406, 613, 632, 743, 767
- Заклинание — 35, 40, 572, 748
- Закон — 15, 16, 27—29, 32, 34, 36—38, 43, 44, 47, 81, 83, 103, 114, 132, 138, 139, 141, 150, 179, 184, 203, 207, 213, 215, 224, 225, 227, 233, 234, 235, 238, 239, 241, 246—258, 251—253, 265, 266, 285, 312, 314, 316, 328, 336, 353, 355, 357, 362, 370, 421, 425, 429, 431, 452, 477, 478, 480, 484—486, 491—493, 495, 497, 498, 503, 510, 513, 526, 544—546, 555, 556, 558, 561, 570, 574, 576, 582—587, 591, 601, 607, 613, 615, 616, 618, 630, 661, 673, 696, 700, 702, 708, 711, 724, 728, 734, 739, 740, 748, 750, 752, 754, 769
 — мировой — 500
 — правильного разума — 37
 — равенства — 40
 — случайности — 132
 — сохранения силы — 28
 — творческий — 336
 — числовой — 37
 — языка — 34, 425, 431, 734, 740
- Законодатель — 44
- Закономерность — 37, 387, 417, 502, 512, 517, 521, 570, 656, 699, 727
- Законоречь — 43
- Законотворчество — 43
- Залог — 81, 253, 340, 373, 394, 478, 720
- Замедление — 156—158, 226, 419, 711
- Замедленность — 150, 697
- Замысел — 320, 658, 771
- Запад языковой — 39
- Запятая — 52, 99, 141, 242, 261, 367
- Зарисовка — 170, 171
- Заумие — 237, 240, 241, 245, 246, 254, 757
- Заумь — 137—139, 225, 250, 251, 378, 397, 478, 618, 654, 655, 698, 738, 748, 756, 757, 765, 770
- Звезда — 16, 19—21, 29, 32—39, 41, 60, 75, 84, 96, 99, 100, 102, 111, 129, 171, 178, 189, 190, 198, 214, 229, 230, 265, 270, 271, 281, 283, 284, 286, 298, 334, 343—347, 349, 350, 352, 353, 355, 359, 367, 376, 378, 403, 406, 412, 429, 509, 517, 520, 536, 546, 548, 561, 565, 581, 589, 595, 606, 626, 678, 679, 682, 683, 685, 717, 733, 734
- Звено стиховое — 162

- Звук — 7, 8, 14, 26, 32, 34—43, 48, 93, 95, 96, 105—107, 117, 123, 124, 126, 127, 131—133, 136, 137, 139, 140, 142, 158—162, 170, 180, 181, 192, 199, 208, 210—213, 216, 221, 224—227, 232—237, 241, 243—247, 249—252, 254, 264, 270—272, 286—294, 297, 303—305, 310, 321, 322, 332, 349, 350, 352—354, 357, 360, 361, 365, 366, 380, 412, 421, 422, 426—428, 431, 441, 452, 453, 462, 478, 485—487, 493, 496—499, 505, 518, 520, 535, 541, 545, 561, 564—567, 575, 590, 597, 602, 611, 621, 628, 637, 652, 654, 659, 661, 664, 672, 686, 687, 689—691, 694, 696—698, 700, 701, 705, 706, 708, 710, 711, 720, 726, 731, 736, 746—749, 753, 756, 772, 781
- гласный — 7, 35, 36, 43, 95, 123, 162, 235, 245, 247, 289, 290, 354, 567
 - лучистый — 39
 - меновый — 41
 - мягкий — 123
 - национальный — 303
 - согласный — 7, 26, 32, 35, 36, 42, 105, 132, 158, 162, 232, 235, 236, 245—247, 252, 289, 354, 545, 564, 566, 567
 - твердый — 123, 421
- Звуковещество — 32
- Звукозапись — 149
- Звукообраз — 131, 132, 698
- Звукопись — 34, 286, 289, 564, 566, 567
- Звукоподражание — 159, 337, 566, 567, 739
- Звукоряд — 36, 37, 132, 232, 233, 698
- Звуко-эпитет — 131
- Звучание — 37, 39, 137, 148, 154, 155, 156, 157, 162, 171, 337, 422, 426, 427, 429—431, 438, 498, 514, 517, 522, 527, 530, 532, 547, 548, 558, 566, 575, 587, 595, 619, 660, 663—665, 697, 739, 777
- Зеркало — 19, 22, 24, 32, 37, 41, 42, 178, 192, 212, 252, 313, 330, 391, 454, 547, 553, 665, 730
- Зло — 33, 40, 107, 119, 167, 273, 331, 433, 567, 635, 652, 657, 698
- Злоглас — 753, 754
- Знак — 9, 40—43, 53, 99, 110, 116, 130, 134, 135, 140, 141, 147, 189, 213—217, 234, 244, 265, 268, 272, 309, 331, 336, 348—355, 357, 366, 374, 400, 408, 419, 485, 492—495, 498—500, 502—504, 515, 568, 628, 659, 660, 669, 696, 700, 703, 704, 706, 707, 711, 712, 718, 728, 735, 747, 755, 759, 762, 769, 770
- вопросительный — 99, 135, 417
 - восклицательный — 99
 - картографический — 110
 - математический — 110, 116, 494
 - музыкальный — 659
 - мягкий — 53, 141
 - начертательный — 41, 42
 - нотный — 110
 - письменный — 41, 43
 - препинания — 7, 265, 704, 711, 712
 - равенства — 40, 331
 - тайный — 141, 665
 - чертежный — 43
- Знамя — 16, 18, 212, 222, 314, 315, 328, 330, 374, 385, 386, 467, 476, 535, 546, 549, 576, 595, 606, 627, 637, 639, 649, 659
- Знание — 83, 85, 100, 101, 117, 207, 218—220, 232, 279, 315, 328, 369, 371, 383, 404, 410, 413, 421, 425, 428, 430, 453, 458, 473, 474, 476, 478, 480, 492, 497, 500, 501, 509, 522, 565, 571, 591, 596, 612, 614, 651, 694, 695, 699, 701, 709, 711, 716, 721—725, 743, 748, 758, 767, 776, 777, 779
- Значение — 26, 27, 29, 32, 34—36, 42, 83, 103, 108, 110, 117, 123, 131, 138, 139, 142, 148, 157, 159, 162, 166, 197, 207, 216—218, 224, 231, 236, 240—242, 244—247, 249, 253, 320, 321, 349—351, 357, 361, 402, 415, 416, 420, 313, 320, 321, 349—351, 357, 361, 402, 415, 416, 420, 421, 424—429, 433—435, 437, 438, 441, 447, 457, 458, 461, 462, 482, 493, 494, 498, 500, 514, 539, 543, 548, 552, 554, 562, 565, 570, 576, 587, 591, 593, 595, 607, 609, 613, 614, 648, 649, 653, 654, 656, 659, 663—665, 694, 697, 698, 701, 704, 708, 709, 711, 722, 723, 726, 730—732, 743, 746, 747, 762, 776, 777
- бытовое — 32, 418
 - заумное — 139
 - научное — 83
 - образное — 137, 313, 438
 - обратное — 26, 29, 36
 - прямое — 249, 438
- Зодчий — 16, 82, 463
- Зритель — 108, 117, 212, 217, 240, 241, 313, 379, 390, 414, 579, 583, 584, 586, 587, 656, 703, 710, 727, 765
- ## И
- Игра — 17, 18, 20, 21, 26, 34, 35, 39, 98, 148, 157, 158, 172, 174, 200, 201, 230, 250, 260, 261, 412, 505, 507, 512, 532, 547, 553, 558, 563, 565, 566, 568, 572, 578, 590, 593, 600, 601, 604, 610, 612, 621, 646, 658, 665, 698, 724, 730, 749, 754, 775
- ритмическая — 148
- Идеал — 84, 128, 174, 179, 211, 238, 245, 330, 382, 426, 451, 452, 455, 470, 558, 583, 584, 638, 652, 728, 736, 744, 764, 766
- этический — 107
- Идеализм — 279, 309, 325, 402, 419, 461, 504, 766

- Идеолог — 319, 324, 339, 388, 445, 457, 756, 768
- Идеология — 323, 338, 358, 385, 407, 408, 444, 445, 451—460, 480, 484, 489, 491, 504, 583, 639, 663, 725, 773
- Идея — 51, 79, 82, 113, 125, 140, 142, 166, 172, 188, 202, 203, 206, 212, 213, 220, 230, 233, 238—240, 243—245, 250, 314, 320, 323, 349, 360, 384, 392, 393, 396, 399, 400, 404, 409, 413, 422, 452, 455, 483, 488, 496, 509, 514, 520, 527, 535, 545, 552, 558, 564—566, 577, 583, 586, 587, 696, 697, 700, 708, 718, 721—726, 729, 741, 746, 747—749, 763, 765, 767, 769, 770
- Идея слова — 320
- Идол — 263, 339, 484, 518
- Иероглиф — 6, 110, 265, 699
- Ижица — 355
- Изо — 390, 392
- Изображение — 124, 139, 141, 204, 212, 292, 320, 328, 414, 433, 472, 480, 504, 550, 568, 570, 592, 607, 613, 658, 675, 684, 701, 705, 714, 770
- Изобретатель — 116, 117, 119, 218, 396, 399, 527, 744
- Изобретательство — 398, 407, 413, 433, 605
— футуристическое — 116
— языковое — 116
- Изобретение — 15, 100, 121, 200, 218, 250, 254, 400, 403, 404, 406, 483, 495, 498, 503, 548, 595, 608, 701, 702, 747, 749
- Изречение — 85, 91, 214, 362, 657
- Икона — 134, 220, 270, 273, 298, 299, 302, 322, 338, 343, 470, 508, 691, 769
- Иллюзия — 200, 240, 267, 277, 401, 592, 597
- Имагинация — 320
- Имажинизм — 90, 96, 240, 311, 313, 314, 316, 320—322, 324, 325, 328, 335, 336, 452, 453, 461, 760—762
- Имажинист — 50, 239, 241, 242, 312—315, 320—323, 335, 340, 375, 378, 379, 398, 760—763
- Импрессионизм — 357, 703, 740, 754
- Импрессионист — 241, 312, 321, 328, 338
- Импровизация — 227, 231
- Импульс поэтический — 6
- Имя — 10, 13, 14, 16, 18, 30, 32—37, 39, 42, 56, 63, 81, 104, 106—108, 123, 126, 131, 138, 159, 171, 172, 176, 185, 197—199, 206, 230, 244, 276, 277, 279, 280, 298, 301, 304, 314, 316, 328, 329, 339, 340, 347, 350, 352, 353, 355, 357, 361, 362, 363, 370, 371, 392, 393, 403, 404, 415, 429, 463, 466, 467, 469, 481, 488, 493, 501, 508, 509, 527, 545, 546, 548, 552, 566, 571, 576, 577, 581, 613, 619, 652, 653, 657, 659, 670, 672, 714, 715—717, 719—721, 723, 724, 733, 738, 739, 749, 751, 753, 763, 782
— ласкательное — 137, 139
— прилагательное — 546
— простое — 32
— собственное — 429
- Инвентарь — 212, 417, 418
- Индивидуализм — 101, 238, 243, 320, 451, 453, 743, 751, 756
- Индивидуум — 336, 503
- Инерция ритмическая — 150, 154
- Иносказание — 322, 434
- Инструмент — 114, 386, 387, 484, 485, 558, 597, 654, 658, 659, 664, 665, 671, 739
- Инструментовка — 8, 123, 145, 158, 159, 160, 161, 237, 307, 422, 497, 594, 696
— гласных — 162
— звуковая — 696, 697
— кинетическая — 160
— лейтмотивная — 159, 160
— линейная — 161
— отрицательная — 162
— словесная — 158
- Интерпретация — 321, 375, 541, 714, 716, 717, 719, 721, 734, 758
- Интонация — 99, 150, 154, 157, 158, 271, 282, 291, 292, 303, 414, 415, 416, 419, 440, 497, 498, 514, 520, 522—524, 528, 540, 541, 572, 580, 604, 610, 611, 622, 654, 662, 768, 774
- Интуиция — 82, 140, 178, 179, 312, 313, 326, 386, 414, 651, 705, 708, 724, 751, 756
- Ирония — 184, 275, 284, 296, 307, 418, 571, 617, 702, 706, 751, 775
- Иррациональное — 142
- Искажение — 133, 240, 543, 594, 663, 664, 701, 715
- Искусственность — 170, 321, 564
- Искусство — 11, 24, 29, 36, 37, 42, 43, 50, 51, 98, 101, 102, 106—108, 111, 113, 116, 119, 120, 125, 132, 136, 139—142, 145, 179, 180, 187, 188, 191, 197, 199, 202, 206—208, 210—213, 217—222, 224, 233, 237—246, 250, 265, 270, 278, 289, 294, 307, 312—315, 320—327, 330, 331, 335, 336, 338, 339, 349, 354, 355, 357, 358, 360—362, 367, 374, 377—380, 382, 383, 385, 388, 390—396, 398—409, 412—414, 421, 422, 432, 433, 438, 451—458, 461, 476, 477, 479, 480, 481, 485, 488, 489, 500, 504, 506, 508—510, 521, 522, 527, 549, 552, 559, 560, 566, 567, 569, 571, 584, 585, 587, 596—598, 605, 606, 608, 609, 611—613, 619, 621, 639—642, 651, 654—657, 673, 684, 685, 694, 695, 699—701, 703, 705—707, 709, 710, 714—716, 722—729, 733, 737, 739—742, 745—748, 753—762, 766—770, 773, 776—779
— авангардное — 314, 706, 710

- агитационное — 320
 - аполитичное — 101, 613
 - вообще — 139
 - звучащее — 36
 - классическое — 339, 699
 - народное — 339, 745, 764
 - новое — 35, 51, 83, 116, 117, 138, 197, 206, 219, 242, 243, 383, 395, 452, 455, 586, 748, 761
 - поэтическое — 172, 318, 724, 727
 - революционное — 315, 655, 776
 - российское — 315, 392
 - русское — 31, 82, 314
 - свободное — 11, 320, 715
 - словесное — 6, 140, 321, 351, 360, 401, 421, 762
 - современное — 118, 206, 242, 699
 - старое — 11, 117, 132, 135, 206, 212, 382, 401, 413, 655
 - цветное — 213
 - Исследование — 37, 79, 107, 150, 218—221, 240, 280, 349, 420, 424, 429, 431, 432, 442, 496, 512, 695, 696, 700, 711, 714, 716, 722, 725, 728, 729, 748, 752, 757, 758, 762
 - Истина — 13, 25, 27, 40, 82, 83, 85, 91, 113, 142, 178, 200, 203, 206, 208, 218, 294, 312, 314, 317, 318, 330, 335, 358, 374, 375, 377, 394, 482—484, 550, 557, 564, 575, 602, 619, 623, 652, 655, 703, 706, 708, 724, 750
 - азбучная — 32
 - Истолкование — 159, 175, 382, 420, 727
 - История — 36, 67, 100, 102, 107, 126, 131, 179, 201, 207, 238, 239, 243—246, 263, 315, 320—323, 326, 338, 399, 406, 424, 432, 444, 450, 451, 453, 455, 461, 464, 479, 482—484, 494, 496, 501, 502, 504, 509, 510, 513, 518, 520, 522, 544, 559, 570, 573, 583, 586, 596, 597, 606, 615, 622, 623, 624, 626, 629, 630, 640, 641, 659, 664, 702, 704, 716, 719, 738—740, 744, 748, 749, 770, 775, 782
- К**
- Каденция — 534
 - Какофония — 81, 259, 261, 517, 564, 781
 - Каламбур — 137, 324, 547, 715, 748 749, 771
 - Каламбуризм — 324
 - Канон — 82, 184, 259, 266, 268, 278, 279, 316, 324, 374, 375, 395, 397, 398, 416, 478, 508, 521, 758, 774
 - Канцона — 172, 556, 557
 - Картина — 8, 110, 113, 116, 117, 140, 149, 151, 157, 160, 165, 173—175, 185, 200, 202, 207, 208, 210, 211, 213, 240, 241, 242, 261, 312, 313, 317, 324, 336, 341, 353, 362, 380, 390, 391, 399, 401, 406, 409, 426, 434, 445, 455, 456, 479, 481, 529, 563, 564, 572, 573, 575, 577—579, 592, 623, 632, 644, 661, 662, 664, 701, 710—712, 717, 718, 721, 723, 728, 735, 750, 759, 773
 - Категория — 236, 237, 240, 241, 247, 277, 313, 326, 391, 497, 654, 672, 712, 731, 733, 735, 755, 759, 761
 - грамматическая — 707
 - литературная — 101
 - Катрен — 152, 172—176, 554—558, 560, 563—565
 - Качество звуковое — 98
 - Квалификация поэтическая — 84
 - Кинема — 756
 - Кинематика — 162
 - Кинематограф — 185, 263, 769
 - Кинематография — 390, 391, 406
 - Кино — 390, 405, 408, 414 506, 507, 583, 596, 620, 705
 - Кинобеллетристика — 391
 - Киноискусство — 103
 - Кинокартина — 103
 - Кинопублицистика — 391
 - Классик — 53, 123, 143, 244, 312, 388, 394, 408, 426, 429, 431, 515, 517, 518, 525, 529, 549, 581, 586, 613, 617, 711
 - Классицизм — 38, 239, 279, 321, 357, 499, 742, 781
 - Клинопись — 38
 - Кличка — 10, 134, 224, 264, 361, 379, 606, 634, 642
 - Клише — 185, 326
 - Ключ — 182, 225, 244, 349, 350, 352, 354—356, 361, 366, 378, 379, 387, 395, 467, 500, 512, 531, 537, 541, 658, 672, 673, 761—763, 765
 - Книга — 6, 7, 9, 10, 27, 30—32, 50, 75, 78, 85, 88, 91, 100—103, 110, 115, 117, 118, 120, 125, 127—130, 135, 137, 138, 158, 167, 168, 182, 202, 204, 221, 223, 225, 237, 243, 244, 255, 262, 265, 266, 268, 270—274, 278—282, 286, 289, 292—295, 297, 307, 309, 310, 314, 320, 323, 325, 328, 332, 338, 348—350, 352, 354—356, 360, 361, 363, 365, 371, 375, 376, 391, 394, 410, 412, 415—417, 420, 426, 429, 438, 444, 491, 493, 506, 515, 548, 558, 567, 583, 597, 601, 604, 605, 622, 652, 653, 659, 661, 670, 672, 673, 691, 692, 702, 712, 715, 734, 742, 743, 747, 750, 752, 758, 760, 763—767, 770, 771, 779, 780, 782
 - вселенская — 185
 - пятиугольная — 115, 747
 - резвая — 118
 - рукописная — 110
 - русская — 31
 - церковная — 110
 - Кодекс — 119, 553, 584, 585, 770
 - Коллективизм — 320, 382, 387, 388, 451, 767

- Комбинация — 137, 207, 323, 374, 477, 484, 532, 699, 704
 — устойчивая — 163
- Комедия — 338, 555, 580, 769
- Комментарий — 270, 296, 526, 552, 553, 576, 739
- Коммунизм — 91, 320, 324, 325, 383, 385, 394, 404, 451, 458, 501, 587
- Композитор — 135, 184, 246, 384, 408, 507, 510, 552, 658, 706, 752
- Композиция — 108, 129, 133, 136, 172, 174, 213, 236, 241, 243, 279, 294, 310, 316, 349, 455, 456, 548, 571, 628, 653, 654, 727, 757, 769
 — музыкальная — 145
 — сонетная — 175
 — строфическая — 556
- Консерватор — 107, 128
- Консонанс — 192, 697
- Константа — 706, 731
 — дифирамбическая — 198
- Конструктивизм — 115, 241, 395, 401, 475—485, 487—491, 493—496, 498—504, 769, 770
- Конструктивист — 392, 395, 476—478, 480—482, 485, 488, 494, 499, 501, 502, 531, 547, 769, 770, 773
- Конструкция — 123, 154, 158, 161, 176, 214, 221, 386, 405, 407, 436, 477, 478, 480, 481, 486—488, 491—497, 499, 502—504, 553, 556, 557, 561, 564, 698, 702, 708, 711, 745, 748, 763, 769, 770
- Конструэма — 477, 478, 486, 496, 497, 502
 — вспомогательная — 478
 — главная (магистральная) — 478
 — орнаментальная — 478
- Контраст — 91, 92, 94, 132, 187, 226, 426, 435, 609, 696, 711, 756
- Контрастность — 95
- Конфликт — 433, 479, 480, 482, 501, 570, 585, 775
- Концепция — 754, 761
 — метапоэтическая — 779, 780
 — постструктуралистская — 747
 — символистская — 703, 740
 — словесная — 116
 — трагедийная — 584
 — философская — 779
 — художественная — 477
 — языковая — 709
- Копия — 84, 182, 185, 207, 321, 501
- Космополитизм — 111
- Космос — 189, 357, 464, 491, 493, 494, 501, 504, 588
- Костюм звуковой — 80
- Коэффициент — 152, 153, 481, 482, 488
- Краска — 7, 17, 23, 24, 41, 47, 49, 82, 87, 119, 171, 199, 207, 208, 214, 216, 245, 246, 265, 274, 283, 293, 308, 312, 313, 335, 342, 353, 378, 385, 400, 422, 452, 463, 505, 511, 518, 522, 567, 576, 611, 642, 643, 694, 710
- Красноречие — 43, 611
- Красота — 6, 7, 30, 47, 80, 91, 104, 107, 111, 117, 128, 132, 134, 135, 179, 181, 183, 189, 190, 198, 208, 212, 215, 225, 230, 233, 237, 259, 265—267, 275, 276, 293, 303, 306, 307, 309, 312, 320, 323, 328, 332, 335, 351, 365, 399, 400, 431, 441, 468, 471, 501, 509, 513, 523, 538, 569, 574, 601, 606, 649, 652, 656, 688, 699, 748, 761
 — звуковая — 36
 — формы — 332
- Крест — 113, 181, 185, 293, 295, 302, 304, 305, 309, 343, 345, 351, 357, 363, 365, 369, 521, 558, 577, 627, 629, 654, 718, 720
- Крик — 17, 19, 24, 43, 49, 82, 99, 252, 293, 301, 317, 332—334, 345, 370, 373, 388, 396, 406, 407, 419, 441, 442, 526, 556, 590, 627, 628, 632, 688, 744
- Критерий — 111, 145, 326, 331, 492, 500, 702, 703, 706, 712, 724, 726, 728, 755, 780, 781
- Критик — 7, 8, 53, 61, 82, 85, 86, 102, 103, 107, 117, 118, 120, 138, 172, 204, 243, 262, 279, 280, 313, 321, 323, 325, 327, 329, 330, 331, 374—376, 394, 398, 416—418, 424, 472, 505, 508, 524, 526, 558, 585, 603, 604, 612, 615, 627, 628, 639, 708, 742, 745, 754, 757, 760
 — безграмотный — 116
 — литературный — 103
 — художественный — 106
- Критик-социолог — 103
- Критик-физиолог — 103
- Критик-формалист — 103
- Критика — 101, 106, 107, 115, 120, 220, 231, 245, 280, 309, 315, 321, 325, 354, 376, 382, 415, 417, 420, 458, 489, 584, 585, 638, 639, 641, 715, 734, 741, 745—748, 750—752, 754, 755, 759, 760, 780
- Кубизм — 106, 141, 207, 211—213, 221, 241, 401, 481, 703, 705, 715, 742, 748
- Кубист — 110, 322, 338, 750
- Кубофутуризм — 5, 261, 739, 745
- Кубофутурист — 256, 258, 261, 262, 265, 706, 739, 740, 742, 750, 751, 759, 760
- Культ — 116, 186, 263, 268, 299, 413, 453, 454
- Культура — 103, 107, 108, 116, 117, 119, 137, 179, 182, 190, 197, 213, 217—219, 221, 222, 232, 241, 254, 262, 263, 266, 267, 314, 315, 321, 327, 351, 358, 382—384, 387, 392—394, 407, 413, 414, 416, 417, 435, 440, 444, 445, 448, 451, 460, 476, 477, 479—486, 488, 493, 509, 510, 525, 527, 570, 584, 606, 655, 656, 663, 700, 703, 704, 715, 720, 739, 745, 751, 755, 759, 765, 766, 776, 782

- поэтическая — 316, 527
 — социалистическая — 476
 — христианская — 363
 — церковная — 363
 Кумир — 106, 180, 400, 672
 Курьез — 137, 231, 316, 548, 561, 576, 594
 Кустарь — 53, 102, 351, 395, 590
- Л**
- Лаборатория — 116, 117, 182, 213, 430, 432, 479, 769
 Лад — 163, 233, 512, 614, 626
 Лейтмотив — 306
 Лейт-образ — 326, 327
 Лексикон — 86, 629
 Лепет — 139, 228, 325, 561
 Летописец — 28, 569, 658
 ЛЕФ (Леф) — 58, 59, 101, 102, 240, 243, 244, 316, 375, 389—391, 393—396, 398, 405—409, 413, 414, 447, 528, 696, 776—768
 Лефовец — 90, 102, 390, 767
 Лефовство — 102
 Лжеискусство — 314
 Лик — 18, 19, 47, 84, 166, 174, 211, 229, 230, 298, 309, 322, 342—344, 350, 356, 357, 367, 373, 380, 592
 Лингвист — 117, 695, 701, 722, 771
 Лингвистика — 428, 695, 699, 715, 722—725, 731, 733, 737
 Липограмма — 162
 Лира — 110, 188, 189, 195, 196, 438—440, 507, 690, 734, 754
 Лиризм — 245, 327, 525, 577, 578, 760, 777
 — непосредственный — 232, 236, 245
 — прикладной — 232, 236, 245
 Лирика — 55, 80, 94, 98, 126, 135, 152, 170, 172, 202—204, 240, 241, 243, 245, 264, 276, 283—286, 290, 293, 306, 310, 388, 390, 404, 414, 415, 461, 472, 487, 518, 541, 545, 547, 548, 563, 567—571, 576, 587, 612, 615, 632, 633, 656, 710, 741, 754, 763, 764, 771, 774
 Литератор — 108, 383, 474, 594, 641, 723
 Литература — 9, 10, 80—82, 86, 102, 103, 113, 115, 117, 123, 125, 126, 172, 183, 190, 197, 231, 232, 237, 239—243, 257, 266, 268, 274, 275, 293—296, 313, 321, 328, 329, 331, 384, 385, 390, 391, 393, 402, 404, 406, 408, 409, 413, 414, 417, 422, 426, 428, 429, 432, 442, 444—448, 450—452, 455—462, 471—473, 476, 482, 483, 510, 512, 520, 525, 526, 534, 546, 553, 570, 575, 582, 584, 591, 594, 596, 623, 629, 630, 639, 642, 643, 664, 694, 725, 741—743, 754, 756—759, 766—772, 775, 782
 — русская — 7, 10, 120, 197, 261, 356, 460, 485, 517, 531, 558, 574, 653, 744, 748, 750
- Литературный центр конструктивистов (ЛЦК) — 476, 488, 489
 Литературовед — 432, 437, 512, 569, 782
 Литературоведение — 244, 432, 723, 731
 Литмонтаж — 103
 Литургия — 216, 351, 352
 Лицедей — 24, 25, 740
 Личность — 239, 261, 279, 297, 328, 400, 403, 404, 472, 503, 570, 577, 592, 596, 597, 659, 716, 719, 757, 766, 777
 — творческая — 307, 718
 Логик — 37, 377
 Логика — 82, 140, 141, 261, 264, 265, 289, 312, 313, 320, 331, 422, 434, 435, 481—486, 500, 552, 580, 656, 672, 683, 705, 708, 723—729, 731, 733, 738, 769, 776, 780
 Ложь — 30, 32, 141, 211, 214, 276, 286, 298, 326, 374, 418, 580, 601, 682, 733, 772
 Лозунг — 7, 69, 99, 102, 103, 212, 264, 266, 321, 325, 390, 394, 395, 400, 409, 452, 457, 464, 466, 473, 501, 508, 635, 753, 766, 774
 Луч — 15, 16, 19—22, 27, 33, 34, 36—38, 41, 42, 53, 157, 158, 162, 174, 182, 195, 207, 214, 217, 228, 246, 248, 251, 252, 272, 293, 296, 326, 344, 345, 366, 370, 378, 429, 506, 556, 567, 636, 649, 673, 681, 717
 Лучизм — 205, 207
 Лучист — 206
 Любовь — 6, 9, 17, 22, 45, 54—56, 59, 83, 92, 110, 113, 122, 125, 129, 135, 139, 158, 171, 172, 174, 179, 186, 190, 198, 202, 206, 208, 214, 215, 220, 236, 243, 245, 254, 259, 273—275, 284, 285, 296—298, 300—303, 305—310, 312, 318, 329, 333—335, 342, 346, 349, 354, 364, 366, 372, 375, 403, 417, 440, 453, 467—469, 471, 503, 505, 507, 509, 524, 526, 529, 530, 543, 546, 549, 554, 558, 559, 562, 563, 565, 568, 571, 577, 581, 582, 597, 607, 609, 614, 617, 652, 669, 670, 688, 691, 720, 741, 744, 747, 768
- М**
- Магистрал — 175, 176, 562—564
 Магия слов — 98, 264, 702
 Магнетизм — 93
 Мадригал — 90, 589
 Мадригальность — 198
 Макет театральный — 480
 Манера — 243, 292, 326, 374, 378, 408, 417, 525, 528, 549, 557, 591, 592, 658, 699, 757, 758, 771
 Манифест — 5, 10, 82, 177, 193, 205, 206, 208, 220, 261, 266, 270, 311, 313, 314, 328, 381, 389, 398, 443, 475, 518, 634, 694, 700, 703, 715, 739, 745—747, 749—751, 753, 754, 756, 760, 766, 768, 770, 774
 Марксизм — 91, 385, 458, 481, 586

- Марш — 64, 77, 79, 84, 85, 91, 331, 391, 531, 549, 552, 596, 615, 742
- Маска — 48, 70, 171, 230, 275, 281, 288, 289, 291, 293, 294, 299, 300, 310, 315, 385, 453, 584, 664, 667, 718, 751, 760
- Масса словесная — 7, 110, 700, 746, 750
- Мастер — 11, 51, 53, 103, 119, 185, 208, 213, 216, 217, 270, 294, 295, 312, 323, 346, 349, 374, 375, 391, 395, 396, 407, 418, 448, 473, 478, 509, 510, 513, 548, 558, 569, 571, 591, 592, 597, 601, 605, 611, 642, 654, 706, 727, 743, 767, 769
- Мастер-предводитель — 116
- Мастерская — 50, 220, 243, 501
- Мастерство — 100, 116, 130, 170, 207, 211, 213, 215—217, 224, 227, 294, 307, 310, 315, 321, 323, 324, 336, 338, 339, 353, 360, 374, 396, 400, 402, 404, 413, 415, 416, 425, 426, 451, 454, 473, 478, 499, 502, 552, 574, 577, 598, 751, 757—759
— словесное — 103
- Математик — 81, 83, 117, 320, 484, 744
- Материал — 65, 83, 85, 86, 88, 91, 92, 95, 100, 152, 192, 202, 218, 220—222, 225, 231, 233, 235—237, 239, 241, 243, 245, 248, 280, 313, 315, 316, 320, 321, 323, 335, 338, 339, 384, 387, 390, 406—408, 416, 421, 423, 426, 432, 444, 451—456, 458, 459, 461, 473, 476—478, 480—483, 486, 487, 491—495, 498—504, 550, 553, 563, 620, 621, 623, 629, 630, 638, 643, 644, 656, 663, 694, 695, 699—701, 710, 712, 716, 717, 732, 738, 743, 747, 750, 753, 755, 756, 766, 769, 771, 780
— искусства — 242, 245, 246, 314, 321, 694, 756
— речевой — 402, 434, 485, 486
— словесный — 97, 119, 427, 428, 495, 658
— фактический — 92, 413
— цифровой — 150
- Материализация метафоры — 735
- Материализация слова — 322, 732, 734, 737, 780
- Материя — 216, 221, 234, 235, 250, 255, 379, 403, 484—486, 488, 491, 494, 694, 695, 698, 701, 705, 707, 708, 714, 733
- Междометие — 139, 584, 648
- Мезостих — 176
- Меланхолия — 54, 110, 128
- Мелодика — 286, 414, 515, 768
- Мелодичность — 98, 515
- Мелодия — 185, 201, 231—233, 235, 289, 291, 306, 349, 357, 361, 408, 511, 517, 531, 532, 660—664, 705, 717, 762
- Менестрель — 353
- Мессия литературный — 183, 315
- Местоимение — 141, 187, 428, 564
- Метадискурс — 726
- Метапоэтика — 694, 709, 714, 716, 721—723, 726—729, 731, 732, 734, 736, 737, 739, 740, 742, 745—758, 760—765, 767—782
- Метаречь — 722, 723
- Метатекст — 716, 722, 723, 727, 737
- Метатеория — 723, 726, 731
- Метафизика — 110, 276, 394, 400, 461
- Метафора — 204, 226, 249, 282, 284, 292, 293, 316, 320, 322, 324, 340, 352, 355, 415, 416, 432, 582, 592, 601, 612, 618, 623, 638, 654, 727, 728, 735, 762
- Метафоризирование — 97
- Метаформа — 203
- Метаязык — 722, 723, 737
- Метод — 90, 131, 204, 294, 312, 316, 320, 322, 374—376, 385, 388, 394, 400, 408, 413, 416, 419, 429, 446, 451, 454, 455, 460, 483, 494, 496, 500, 586, 591, 630, 655, 658, 665, 699, 703, 722, 724, 725, 742, 754, 757, 766, 773, 776
— ритмический — 116
— творческий — 380, 452
— фонологический — 696
— формальный — 326, 337, 395
— художественный — 655, 776
- Методология — 375, 377, 432, 722
- Метр — 195, 233—236, 317, 322, 324, 379, 415, 497, 510, 515, 517—519, 528, 530, 532, 539, 591, 708, 715, 739, 746
- Метрика — 230, 237, 255, 379, 496, 515, 531, 587, 711, 757
- Механизм культуры — 119
- Механика — 85, 388, 403, 655, 727, 776
- Микроструктура — 591, 592, 594
- Миниатюра — 110, 350, 351, 778
- Мир — 16, 19, 20, 24, 25, 33—35, 37—42, 47, 53, 60, 79, 80—82, 93—97, 103, 107, 137, 138, 140, 142, 143, 145—147, 156, 164, 173, 179, 180, 183, 185, 188, 190, 194, 196, 197, 200, 202, 204, 207, 211—213, 215, 216, 220, 221, 228, 238, 239, 243, 245, 250, 251, 254—257, 260, 261, 265, 267, 268, 270—272, 276, 278, 280, 282—284, 288, 289, 294—297, 300, 301, 304, 306—310, 316, 322, 330, 332, 334, 335, 343—345, 350—357, 359, 366, 373, 374, 382—384, 387, 392, 399, 402, 405, 412, 416, 418, 429, 430, 436, 451, 453, 457, 459, 460, 463, 465, 467, 474, 476, 478, 480, 490, 492, 493, 495, 496, 498, 501—504, 507—509, 511, 512, 518, 519, 531, 544, 552, 558, 562, 565, 576, 580, 582—584, 586, 590, 596, 597, 602, 607—610, 612, 614, 616, 619, 626, 628, 630, 637, 638, 649, 651—656, 664—666, 671, 672, 674—676, 679, 684—686, 691, 698, 700, 701, 703—706, 708, 711, 715, 716, 718, 719, 721, 724, 725, 727, 728,

- 731—735, 739—743, 745, 747, 749, 750, 756, 762, 763, 771—774, 776—780, 782
 — деталей — 586, 587
 — идей — 586, 587
 — искусства — 199, 202
 — нравственный — 33, 34
 — поэтический — 717, 777
 — реальный — 204, 214, 220, 284, 780
 — слов — 20, 352
 — чисел — 40, 484
 Мировоззрение — 217—222, 384, 399, 460, 501, 651, 652, 664, 764
 Мироздание — 39, 125, 188—190, 272, 349, 352, 357, 376, 556
 Мистерия — 62, 312, 350, 351, 392, 397, 404
 Мистика — 50, 129, 139, 282, 283, 298, 312, 327, 340, 357, 400, 461, 462, 510
 Мистификатор слов — 479
 Мистицизм — 238, 340, 358, 403
 Миф — 7, 111, 271, 299, 356, 363, 508, 551, 568, 658, 716, 721, 739, 744, 746, 762, 764, 765
 Мифология — 351, 353, 765
 Мифотворчество — 716, 739, 746
 Многообразие — 327
 Мода — 185, 201, 522, 532
 Модерн — 261, 398, 764
 Модернизм — 726
 Модернист — 257, 261, 267, 279
 Молва — 184, 297, 547
 Молитва — 39, 40, 107, 184, 254, 268, 275, 277, 283, 285, 309, 343, 359, 362, 366, 376, 481, 520, 521, 670, 698, 717, 779
 Молчание языковое — 32
 Монада — 203, 204, 700, 720, 750
 Монолог — 569, 570, 577, 579, 581, 534
 Монотония — 172
 Московская ассоциация пролетарских писателей (МАПП) — 391, 446—450, 459, 488, 489
 Мотив — 85, 120, 183, 231, 236, 239, 291, 329, 348, 401, 495, 518, 531, 532, 607, 642, 718
 Мудрость — 33, 40, 117, 133, 142, 148, 158, 198, 212, 262, 350, 351, 354, 369, 375, 415, 464, 609, 657, 667, 669
 — языка — 26, 33
 Муза — 10, 56, 111, 122, 124—126, 180—182, 188, 200, 238, 239, 304, 332, 341, 342, 505, 518, 538, 553, 606, 614, 690, 743, 752, 763
 Музей — 107, 108, 212, 266, 276, 584
 Музыка — 103, 113, 117, 123, 128, 147, 207, 214, 232—234, 237, 240, 243, 246—248, 255, 278, 279, 284, 286, 289, 292, 293, 305, 306, 312, 313, 321, 324, 335, 337, 349—351, 353, 360, 361, 388, 444, 455, 496, 498, 509—511, 519, 534, 543, 584, 594, 614, 652, 654, 660—665, 679, 682, 687, 691, 694, 696, 701, 705, 706, 710, 715, 733, 736, 756, 757, 764, 776, 778, 782
 Музыкальность — 98, 239, 337, 515, 531, 560, 761, 771
 Музыкант — 113, 114, 216, 312, 313, 324, 335, 353, 455, 534, 658, 659, 661, 686, 706, 730
 Мыслитель — 16, 34, 38, 41, 42, 187, 203, 350, 387, 422, 651, 729
 Мышление — 38, 213, 237, 316, 322, 325, 354, 358, 360, 387, 433, 502, 509, 694, 699, 700, 721, 725, 726, 729, 737, 758, 767, 770, 779
 — звуковое — 287, 289, 291, 292
 — логическое — 316, 729
 — образное — 240, 245, 639
- ## Н
- Название — 34, 80, 88, 126, 132, 134, 139, 171, 174, 206, 214, 215, 227, 230, 303, 328, 350, 376, 393, 404, 421, 425, 428, 444, 447, 480, 491, 493, 497, 499, 513, 531, 542, 554, 560, 562, 630, 656, 684, 716, 717, 725, 753, 764
 Наклонение повелительное — 100, 706
 Напев — 84, 168, 174, 201, 232, 264, 287, 289, 299, 318, 341, 342, 556, 558, 660—663
 Напевность — 203, 317, 697
 Направление — 26, 32, 42, 133, 134, 139, 145, 199, 220, 240, 244, 248, 252, 253, 262, 267, 279, 338, 350, 374, 379, 382, 398, 401, 408, 438, 451, 457, 459, 472, 474, 477, 480, 554, 558, 605, 621, 639, 651, 656, 663, 696, 699, 702, 709, 722, 724, 725, 739, 765
 — литературное — 337, 397, 767, 781, 782
 Наслоение — 123, 136, 263, 698, 711, 749, 750
 Настроение — 9, 27, 99, 106, 107, 204, 241, 328, 363, 384, 385, 447, 455, 480, 485, 487, 488, 509, 514, 518, 545, 548, 549, 571, 578, 591, 621, 747
 Натурализм — 312, 322, 331, 340
 Натуралист — 312
 Наука — 26, 29, 31—34, 37, 39, 83, 125, 140, 179, 201, 218, 225, 237, 243, 255, 279, 321—323, 331, 338, 353, 371, 375, 379, 403, 478, 484, 494, 504, 510, 513, 515, 522, 581, 584, 630, 652, 658, 664, 669, 672, 679, 686, 694, 695, 704, 709, 715, 716, 722, 724—726, 728, 729, 731, 735, 737, 767, 777, 779, 782
 Наука о земном — 29
 Наука о небесном — 29
 Науки естественные — 34, 321, 726
 Начало — 17, 22, 25, 27—29, 33, 38, 42, 84, 85, 95, 96, 102, 103, 110, 117, 141, 149, 150, 152, 154—156, 158, 166, 174—176, 181, 199, 202, 208, 220, 224, 226, 234, 238—240, 243, 275, 288, 293, 294, 302, 306, 337, 340, 390, 392, 399, 409, 414—417, 419, 425, 427,

- 429, 450, 454, 459, 460, 482, 484, 486, 488, 496, 498, 518, 520, 522, 546, 547, 548, 549, 556, 558, 562, 563, 573, 576, 580, 585—587, 594, 607, 609, 612, 615, 616, 621, 628, 637, 639, 651, 653, 657, 667, 669, 674, 686, 700, 701, 708, 715—717, 719, 720, 723, 726—729, 731—733, 738, 739, 745, 747, 756, 761, 768—770, 774—777
— ямбическое — 150
- Начертание — 9, 86, 124, 133, 142, 162, 192, 255, 358, 365, 498, 515, 542, 592, 711, 753
- Небо — 8, 18—20, 22, 23, 26, 35, 38, 39, 42, 46, 50, 54, 66, 68, 87, 89, 104, 108, 109, 111, 122, 148, 156, 157, 158, 162, 165, 173, 176, 179, 181, 182, 192, 199, 212, 214, 230, 244, 249, 250, 252, 263, 265, 267, 276, 281, 284—286, 290, 298, 302, 308, 316, 320, 327, 331, 337, 338, 343—345, 347, 351, 353—359, 361, 365, 369, 371, 380, 411, 438, 464, 494, 501, 517, 519, 525, 526, 534, 555, 559, 565, 578, 583, 584, 596, 600—602, 617, 623, 633—635, 649, 669, 673, 676, 681, 682, 684, 686, 717—721, 733, 743, 764, 779
- Небытие — 20, 38, 165, 196, 297
- Невежество — 117, 224, 226, 330, 337, 339, 370, 457, 458, 640, 642
- Недоговоренность — 324
- Незаконченность — 148
- Незнакомка — 132, 228, 275, 278, 281, 283, 285, 291—293, 295, 299, 306, 572, 758
- Необходимость — 99, 115, 142, 776, 220, 227, 237, 243, 320, 323, 383, 417, 421, 424—426, 434, 435, 437, 447, 460, 476, 478, 503, 517, 532, 546, 592, 597, 619, 729, 737, 765, 768, 773
- Необычность — 133, 142, 423, 548, 767
- Неожиданность звуковая — 141
- Неожиданность сравнения — 142
- Неологизм — 118, 129, 130, 137, 141, 142, 145, 328, 739, 741, 751
- Нео-форма — 185
- Неправильность грамматическая — 141
- Неправильность смысловая — 142
- Нескладность — 153
- Несовпадение — 137, 141, 435, 532, 733, 749, 781
- Несоглас — 142
- Несогласованность — 124, 145, 362, 711, 745
- Нигилизм — 267, 325, 327
- Ницшеанство — 312
- Новатор — 106, 116, 197, 219, 220, 222, 257, 260, 268, 314, 329, 508, 510, 527, 528, 595, 771
- Новаторство — 321, 395, 396, 406, 407, 508, 520, 530, 562, 588, 744, 772
- Новизна — 85, 86, 97, 100, 143, 182, 268, 307, 312, 313, 326, 377, 378, 434, 458, 519, 521, 527, 546, 570, 618, 685, 699, 741, 745, 760
- Ноктюрн — 49, 324
- Норма ритмическая — 150
- Нота — 40, 114, 116, 215, 223, 237, 419, 463, 507, 530, 532, 539, 544, 552, 659, 672
- Нравственность — 33, 559
- Нутро словесное — 26
- О**
- Обобщение — 91, 110, 429, 434, 568, 576, 587, 657, 780
— философское — 587
- Оболочка словесная — 80
- Обработка — 86, 96—98, 100—102, 201, 214, 232, 397, 401, 402, 404, 408, 413, 416, 453, 456, 480, 481, 485, 487, 563, 710, 713, 765
— слов — 86, 98, 102
— техническая — 96, 98, 100, 101
- Образ — 18, 32, 35, 36, 40, 41, 43, 52, 86, 87, 96, 97, 100, 123, 130—133, 137—139, 166, 168, 173, 203, 204, 207, 211, 213, 216, 217, 219, 221, 231, 232, 239—242, 245, 247, 252, 256, 267, 269, 270—273, 275—278, 282, 284, 285, 292, 293, 297, 299, 302, 305, 308—310, 312—316, 320, 322—328, 331, 335—340, 349—351, 353—358, 360—363, 372, 378—380, 382, 397, 410, 418, 421, 422, 426, 430—435, 453—456, 461, 462, 472, 478, 485, 487, 492, 494, 505, 507, 509, 512, 513, 523, 528, 543, 551, 552, 569, 570, 575, 576, 583, 585, 586, 590, 593, 594, 597, 602, 603, 609, 612, 613, 621, 622, 628—630, 638, 639, 643, 652, 659, 664, 665, 681, 691, 695, 701, 704, 705, 708, 710, 711, 717, 718, 720, 721, 729, 744, 747, 748, 752, 755, 757, 760—762, 764, 765, 767, 768, 772—778, 781
— ангелический (образ изобретательного) — 361, 362, 356
— внешний — 361
— внутренний — 361
— второй величины — 316
— движения — 313
— заставочный — 355, 361, 362
— заумный — 137, 139
— зачаточный — 316
— корабельный (образ двойного зрения) — 355, 361, 362
— малый — 316
— мифический — 361
— научный — 41
— поэтический — 240, 308, 335, 336, 378, 613
— примитивный — 320
— сдвиговой — 130, 132, 137
— синкретический — 293
— слова — 320, 321, 331
— словесный — 315, 354, 361, 761, 762

- сложный — 137, 293, 326, 629
- двусложный — 285
- составной — 137
- типический (собираемый) — 361
- третьей величины — 316
- фонетический — 137
- целого — 316
- цифровой — 97
- человека — 316, 354
- эксцентричный — 326
- эпохи — 316
- Образ-видение — 96
- Образец — 7, 8, 84, 87, 107, 116, 117, 142, 148, 152—155, 159, 162, 164, 166—168, 170, 171, 175, 176, 218, 241, 247, 328, 339, 407, 410, 414, 418, 419, 436, 438, 441, 485, 520, 530, 549, 604, 611, 659, 695, 754, 770, 772
- Образность — 97, 239, 245, 314, 326, 352, 353, 363, 422, 593, 610, 611, 622, 643, 754, 757, 763, 764, 765
 - обратная — 97
- Обрамление — 98, 197
- Обращение — 16, 40, 90, 94, 99, 148, 169, 244, 284, 310, 382, 416, 418, 438, 439, 557, 592, 605, 612, 722, 740, 744, 747
- Обстановка поэтическая — 101
- Обучение — 52, 100, 103, 138, 428, 495
- Объединение литературное — 115
- Объективизм — 91, 572, 725
- Объективность субъективная — 142
- Обыватель — 79, 82, 102, 206, 314, 327, 391, 398, 405, 559, 632, 651
- Обывательщина — 83, 217, 641
- Оговорка — 43, 111, 139, 703, 740, 748
- Ода — 66, 302
- Одежда поэтическая — 92
- Одежда слова — 80
- Ожидание творческое — 6
- Окаменение языка — 34, 740
- Окончание — 150, 154, 172, 176, 243, 246, 247, 414, 419, 424, 460, 538, 547, 661
- Окраска — 8, 132, 137, 140, 192, 303, 414, 582, 609, 643, 656, 696, 741
 - национальная — 303
- Окрашенность — 159
- Окрашивание — 110
- Оксюморон — 432
- Октава — 347, 551, 552, 555, 616
- Опечатка — 34, 139, 245, 325, 330, 748
- Описание — 85, 91, 198, 204, 214, 215, 225, 360, 426, 430, 435, 496, 548, 552, 562, 564, 566, 569—573, 575, 578, 579, 611, 623, 657, 706, 730, 732, 734, 744, 780
- Оправдание — 7, 50, 295, 309, 340, 413, 414, 476, 487
- Определение — 81, 97, 141, 158, 197, 233, 240, 246, 255, 269, 352, 361, 362, 376, 387, 402, 418, 422, 423, 440, 482, 491, 492, 502, 522, 531, 532, 570, 592, 606, 711, 722, 724, 757, 765, 767, 779
- Опрошение — 238, 239, 241, 243
- Опыт — 43, 83, 88, 92, 117, 119, 123, 140, 218—220, 237, 244, 248, 278, 348, 382, 385, 421, 422, 426, 429, 432, 434—437, 441, 455, 462, 473, 477, 500, 501, 510, 543, 547, 559, 595, 607, 609, 613, 619—630, 643, 654, 678, 714, 724, 726, 734, 737, 739, 742, 744, 748, 756, 758, 768, 770—772, 780, 781
 - жизненный — 278, 477
- Оратор — 124, 330, 422, 523, 768
- Орган речевой — 161
- Организация — 101, 162, 235, 236, 248, 375, 382, 384, 385, 387, 392, 393, 400, 402—404, 417, 419, 444—459, 477—480, 485, 486, 488, 492, 493, 495, 500, 502, 527, 592, 594, 641, 658—663, 696, 697, 699, 701, 704, 708, 709, 712, 714, 722—738, 743, 747, 750, 752, 770, 772
- Оригинальность — 108, 643, 745, 761
- Оркестр — 124, 332, 582
- Орнамент — 264, 349, 350, 351, 353, 358, 360, 406, 461
- Основа — 11, 26, 27, 31, 92, 96, 100, 113, 125, 145, 151, 201, 208, 210, 215, 217, 219, 233, 234, 262, 263, 303, 326, 384, 413, 424, 426, 429, 436, 445, 448, 451, 452, 454, 460, 461, 478, 496, 500—502, 509, 518, 519, 531, 532, 553, 564, 583, 584, 586, 609, 639, 649, 654, 655, 665, 694, 696—701, 704—707, 709—712, 715—717, 720, 725, 726, 731, 733, 734, 739, 740, 749, 750, 752, 755, 756, 758, 760, 762, 764, 767, 770, 776
 - звуковая — 303
 - немая — 26
 - ритмическая — 303
- Основатель — 38, 187, 241, 718, 724, 742, 761, 763
- Острота — 76, 131, 318, 387, 440, 509, 575, 652, 715, 748, 749
- Остроумие — 138, 242, 324, 437, 619, 749
- Ответ — 40, 96, 111, 122, 138, 168, 171, 172, 181, 183, 220, 221, 241, 270, 352, 356, 357, 375, 417, 479, 568, 642, 675, 696, 730, 731, 736, 744
- Отечество — 14, 244, 303, 310, 467, 469, 607
- Открыватель — 116, 548
- Отображение — 85, 321, 332, 390, 406, 472, 473, 613, 651
- Отражение — 6, 41, 142, 220, 237, 251, 279, 349, 416, 479, 498, 584, 586, 607, 612, 654, 662, 707, 723, 726, 735, 737, 747, 782

- Отрывок — 85, 145, 148, 153—159, 161, 162, 175, 202, 269, 272, 310, 328, 360, 390, 430, 511, 513, 519, 524, 536, 537, 540, 542, 544, 548, 575, 580, 604, 616, 617, 641, 651, 657, 658, 660, 662, 730, 732, 780
- Отенок — 99, 127, 132, 157, 363, 420—424, 428, 477, 496, 527, 572, 609, 652, 653, 662, 710, 718
— смысловой — 424, 477
- Отшельник-пророк — 18
- Официоз — 178
- Оформление словесное — 88
- Очерк — 90, 238, 244, 245, 407, 408, 491, 531, 543, 567, 601, 664, 766
- Ошибка методологическая — 145
- П**
- Падеж — 26, 35, 95, 119, 141
— винительный — 26
— дательный — 26, 35, 119
— родительный — 26, 35, 119
- Палитра — 48, 246, 247, 249—252, 255, 507
- Памятник — 11, 60, 63, 77, 83, 90, 103, 107, 112, 113, 122, 134, 212, 358, 386, 392, 394, 422, 431, 439, 467, 549, 587, 658, 659, 748, 750, 752, 766, 768
— литературный — 103
- Память — 169, 272, 304, 337, 352, 359, 556, 568, 662
— религиозная — 304
— словесная — 352
- Панегирик — 164
- Парадигма — 694, 701, 716, 721, 725—727, 737, 772
- Параллелизм — 236, 237, 245, 312, 595, 708, 744
- Параллель — 156, 157, 487, 493, 708, 727, 746
- Парафразировка — 100
- Парнас — 184, 254, 312, 332, 380
- Пассеизм — 327, 402, 408, 409
- Патетика — 94
- Патриотизм — 199
- Пауза — 154, 155, 201, 226, 286, 498, 507, 526, 530, 531, 534, 535, 538, 541, 542, 545, 610, 686, 687
- Паузник — 201, 226, 510, 518—520, 524, 530, 531, 534—536, 541
- Пафос — 86, 138, 158, 202, 204, 225, 263, 266, 283, 284, 306, 403, 412, 422, 441, 456, 472, 487, 505, 529, 567, 570, 575, 582, 583, 585, 595, 635, 709, 763, 764, 775, 777
- Певец — 19, 20, 22, 31, 40, 41, 74, 126, 174, 181, 202, 216, 232, 234, 235, 263, 268, 278, 304, 308, 328, 346, 353, 415, 438, 464, 512, 527, 543, 558, 572, 627, 636, 637, 653, 657—662, 680, 686, 687, 717, 718, 720, 731, 764, 777
- Пейзаж — 58, 97, 100, 174, 212, 278, 397, 505, 508, 562, 578, 634, 665, 769
— рифменный — 97
— словесный — 97
- Пение — 7, 43, 54, 80, 124, 189, 231—233, 235, 236, 241, 245, 252, 254, 351, 353, 510, 511, 513, 658—660, 662, 686, 711, 726, 751
- Пентаметр — 92, 170
- Перевод — 137, 163—165, 167, 168, 170, 176, 292, 299, 312, 323, 405, 519, 525, 549, 557, 563, 572, 612, 624, 664, 719, 732, 772
— дословный — 323
- Переворот новаторский — 117
- Переворот футуристический — 117
- Переживание лирическое — 316, 568
- Перекрест синтаксический — 12
- Переписчик — 84, 110, 350
- Переработка — 100, 560
- Перестановка — 100, 148, 401, 491, 712
- Переход эволюционный — 117
- Период — 90, 102, 135, 155, 179, 238, 239, 241—243, 247, 252, 254, 257, 295, 312, 320, 354, 363, 375, 403, 405, 408, 416, 418, 419, 423, 437, 458, 461, 462, 473, 494, 502, 513, 528, 604, 613, 620, 695, 696, 709, 723, 725, 742, 744, 751, 758, 763, 769, 782
- Перо — 21, 63, 67, 86, 100, 102, 128, 147, 160, 181, 189, 324, 335, 347, 348, 362, 384, 428, 508, 538, 548, 560, 568, 573, 588, 589, 597, 608, 609, 626—628, 635, 659, 673, 676, 689, 704, 707, 743, 774
- Перо-рука — 73
- Перспектива — 141, 393, 394, 397, 452, 461, 472, 474, 493, 545, 695, 767
- Песнебоек — 112
- Песня, песнь — 8, 10, 17—19, 23, 24, 30, 31, 39, 40, 47, 75, 84, 114, 118, 119, 127, 129, 144, 160, 168, 169, 180, 181, 184, 185, 190, 196, 208, 215, 228, 230—232, 236, 237, 242, 244, 254, 259, 269, 272, 274, 278, 282, 285, 289, 292—294, 300—303, 307, 309, 331, 333, 334, 341, 343, 345, 346, 349, 350, 352—354, 356, 364, 366, 367, 376, 378, 383, 400, 411, 414, 415, 422, 423, 429—431, 444, 464, 467, 468, 469, 471, 507, 509, 510, 521, 522, 527, 532—537, 509, 510, 521, 522, 527, 532, 534—537, 539, 540, 542, 543, 555, 557, 565, 570, 577, 578, 580, 587, 592, 601, 604, 605, 609, 612, 615, 617, 627, 630, 633, 637, 638, 644, 649, 652, 657, 658, 660, 662, 681, 686, 691, 743, 744, 758, 764, 768, 769, 775, 781, 782
— героическая — 361
— колыбельная — 84, 744
— надгробная — 361
— народная — 30, 31, 230—232, 236, 292, 512, 539, 587, 609, 629

- простонародная — 303
- свадебная — 237, 361
- труда — 40
- цыганская — 307
- эпическая — 231
- Пиррихий — 149, 150, 152, 155, 158, 201, 235, 240, 515, 516
- Писаревщина — 314
- Писатель — 7, 8, 23, 30, 31, 88, 100, 102, 103, 118, 139, 141, 227, 243, 261, 279, 295, 297, 328, 378, 379, 383—385, 392, 393, 406, 408, 417, 422, 424—426, 428—432, 437, 443—474, 480, 488, 521, 587, 591, 594, 596, 609, 619, 622, 624, 630, 641—643, 649, 655, 658, 667—670, 695, 705, 708, 717, 725, 740, 741, 744, 745, 748, 751, 753, 754, 759, 761—768, 770—772, 774, 775, 781, 782
 - революционный — 91
- Писатель-профессионал — 100, 101
- Писец — 9
- Письмена — 27, 40, 110
- Письменность — 350, 352, 431
 - древнерусская — 350
- Письмо — 15, 24, 39, 56, 110, 128, 202, 247, 255, 278, 326, 375, 406, 432, 449, 494, 508, 586, 593, 614, 635, 642, 653, 694, 704, 705, 714, 726, 727, 735, 741, 747, 767, 768, 770, 775, 778
 - звуковое — 110
- Плагиат — 128, 227, 315
- Плагиатор — 312
- Плакат — 55, 77, 113, 313, 336, 390, 392, 405, 414, 465, 494, 521, 576
- План архитектурный — 96
- Плач — 18, 81, 104, 214, 344, 367, 373, 409, 589, 636, 679, 765
- Повесть — 27, 140, 150, 242, 263, 278, 284, 375, 399, 413, 421, 515, 553, 609, 633, 658, 781
- Повтор — 98, 160, 166, 170, 235, 237, 427, 556, 563, 643, 696—698, 701, 706, 708, 711, 714, 717, 735, 736
- Повторение однообразное — 127
- Подлежащее — 141, 269
- Подмастерье — 62, 656, 727
- Подражание — 141, 165, 170, 398, 453, 459, 607, 609, 611, 612, 767
- Подражатель — 62, 312, 441, 592
- Подробность — 88, 174, 430, 503, 552, 574, 597, 620, 621, 623, 752, 775, 782
- Подсознательное — 322
- Подстрочник — 138
- Познание — 139, 179, 185, 197, 238—240, 242, 244, 245, 254, 309, 382, 399, 413, 458, 651, 701, 705, 708, 721, 723—725, 762
 - научное — 139
- Поколение — 106, 217, 261, 280, 285, 286, 306, 308, 338, 339, 356, 414, 416, 424, 432, 445, 459, 500, 510, 524, 531, 553, 569, 585, 592, 637, 649, 674, 729
- Полиритмичность — 324
- Политграмота — 91, 405
- Политематизм — 322, 327
- Полихромия — 124
- Полотно эпическое — 92, 101, 413, 472
- Полуискусство — 339
- Полуслово — 9, 17, 709, 712
- Полустроение — 99
- Полуударение — 150
- Понимание — 35, 36, 118, 145, 225, 232, 304, 320, 321, 325, 338, 391, 402, 413, 426, 429, 431, 432, 438, 439, 454, 456, 472, 474, 498, 537, 566, 570, 613, 630, 639, 664, 683, 684, 703, 710, 723, 725, 729—731, 733, 735, 742, 746, 747, 752, 755, 770, 772—774, 777, 778, 781
 - авторское — 321
 - художественного произведения — 320
- Понятие — 38, 39, 41, 42, 101, 137—140, 159, 160, 186, 192, 215, 240, 241, 245, 253, 279, 320, 322, 352, 375, 390, 415, 417—420, 424—426, 431, 437—439, 461, 477, 491, 492, 502, 512, 515, 522, 532, 554, 565, 571, 582—584, 586, 594, 654, 676, 768, 684, 696, 709—712, 716, 722—727, 729, 731—736, 739, 746, 748, 749, 753, 756, 758, 765, 769, 770, 779—781
- Популярность — 123, 436, 520, 559, 711
- Порядок — 6, 27, 35, 102, 141, 158, 163, 168, 169, 172, 207, 211, 218, 219, 233, 235, 236, 241, 243, 247, 264, 315, 325, 352, 354, 356, 361, 402, 405, 406, 421, 424, 435, 438, 450, 451, 473, 501, 502, 560, 567, 569, 590, 593, 611, 620, 633, 635, 638, 641, 649, 653, 654, 671, 703, 707, 708, 712, 720, 722, 727, 746, 755, 760, 775
- Послание — 70, 198, 350, 357, 612, 615, 647, 745
- Последовательность — 148, 150, 152, 153, 166, 169, 170, 219, 233, 234, 237, 254, 327, 388, 414, 695, 696, 705, 706, 708, 724, 728, 754
- Постижение — 27, 140, 142, 204, 221, 359, 703, 705, 708, 725, 750
- Постмодерн — 699, 700, 747, 779
- Постмодернизм — 699, 757, 780, 782
- Построение — 16, 26, 41, 97, 99, 127, 134, 141, 142, 148, 150, 154, 157, 197, 204, 207, 210, 211, 213, 220, 221, 312, 351, 353, 400, 401, 418, 423, 425, 426, 476, 496, 497, 536, 561, 640, 694, 709, 711, 722, 728, 729, 737, 742, 756, 770
- Построение политематическое — 312
- Построение словесное — 26, 119
- Построение стиха — 99
- Поучение — 164, 439

- Почерк — 6, 9
- Поэза — 181, 184, 185, 188, 259, 263, 268, 318, 328, 723, 751—753
- Поэзия — 7—10, 38, 51, 53, 55, 64, 66, 71—75, 79, 81—86, 89—92, 96, 98—100, 102—104, 111, 115—117, 124, 129, 131—134, 136—140, 145, 163—165, 170, 176, 178, 179, 183, 192, 197, 199—204, 214, 215, 217, 224—227, 232—234, 237, 239—241, 244, 245, 259, 262—265, 269, 275, 277—280, 285, 286, 296, 298, 299, 307, 310, 312, 314—316, 320—326, 331, 335—340, 363, 372, 375, 379, 395, 399, 410, 415—419, 422, 424, 427, 433, 434, 437—442, 451, 454, 456, 476—479, 483, 485, 486, 488, 490, 492—495, 499, 500, 502, 504, 506, 507, 509—511, 513, 514, 516, 518, 520—522, 524, 526—529, 531, 532, 540, 541, 543, 545—547, 554, 557, 559, 564, 566, 567, 569—572, 575—577, 580, 582, 584, 586, 589, 591, 593—598, 604—606, 608, 609, 611—613, 615, 618, 619, 623, 629, 633—639, 642—644, 649—659, 661, 662, 664, 665, 686, 691, 694—715, 718—720, 723, 724, 726—729, 731, 734, 736, 739—782
- вечная — 83
 - досимволическая — 197
 - европейская — 163, 170
 - заумная — 138, 225, 696, 748
 - изящная — 116
 - истинная — 111, 129
 - классическая — 85, 524
 - народная — 231, 232, 427, 510, 546, 547, 638, 658
 - новая — 10, 79, 703, 772
 - описательная — 7
 - оркестровая — 136, 698
 - русская — 81, 117, 118, 137, 163, 176, 285, 286, 363, 375, 415, 417, 478, 486, 510, 513, 518, 543, 557, 604, 608, 613, 615, 629, 653, 657, 659, 709, 715, 744, 753, 771, 777, 780
 - слышимая — 103
 - современная — 38, 201, 336, 337, 339, 488, 593, 604, 662, 740, 742, 774
 - старая — 79, 82, 83, 331
 - французская — 164, 165
- Поэзия-дух — 83
- Поэзия-прислуга — 79
- Поэма — 74, 76, 88, 93, 97, 115, 117, 140, 168, 172, 191, 198, 202, 204, 256, 265, 266, 270, 272, 276—278, 281, 289, 292, 294, 303—306, 309, 310, 316, 324, 333, 336, 337, 367, 390, 403, 418, 437, 441, 453, 455, 464, 486, 507, 517, 520, 521, 527, 529, 531, 548, 561, 562, 564, 570, 571, 574, 578, 587, 596, 604, 609, 612, 615—623, 629, 638, 646, 663, 706, 707, 715, 721, 728, 731, 745, 747, 748, 753, 758, 762—764, 768—775, 778, 781, 782
- национальная — 303
- Поэт — 6, 7, 15, 17, 37, 46—48, 50, 53, 58, 62, 64, 65, 68—70, 77, 79, 81—86, 88—90, 92, 93, 98, 100—103, 107, 108, 110, 112, 113, 115, 117, 118, 125—127, 129—133, 138, 139, 144, 145, 147, 151, 152, 159, 162, 163, 169, 172, 174, 176, 180—182, 184—186, 189, 190, 198—204, 213—217, 224, 225, 228—230, 244, 254, 255, 258, 260, 262, 265, 266, 268—270, 274—276, 278—280, 282, 283, 286, 288—290, 293—296, 299—307, 309, 312—314, 318, 320—324, 326, 328, 330, 332, 334—342, 345—348, 350, 358, 360, 363, 365, 372, 374—380, 398, 401, 405, 406, 414—417, 420, 422, 433—442, 444, 450—452, 454, 463, 464, 467, 480, 485, 487, 492, 493, 495, 501, 502, 504—507, 509, 510, 512, 513, 515, 517—529, 531, 536, 538, 539, 542, 546, 548, 549, 553, 555—560, 563—575, 577, 578, 580, 582, 587, 590—598, 602—604—609, 611—619, 621, 624, 626, 627, 630, 633, 636, 638—643, 646, 651, 653, 654, 656, 658, 659, 661, 664, 665, 673, 677, 698, 701, 704, 706, 707, 710, 711, 716—722, 727, 728, 730—782
- заумный — 117, 130
 - национальный — 299, 301, 624
 - пролетарский — 70, 324, 379, 444, 451, 452, 454, 745
- Поэтесса — 130, 569, 759
- Поэтизация — 92
- Поэтика — 72, 82, 83, 125, 237, 240, 244, 264, 269, 271, 278, 321, 414, 416, 428, 478, 493, 500, 507, 509, 510, 513, 518, 520, 522, 542, 549, 552, 576, 585, 587, 591, 699, 701, 711, 715—717, 722—730, 732, 735—738, 744, 751, 755, 757, 762, 767, 770, 771, 774, 776, 779, 781
- старая — 82, 83
- Поэтичность — 203, 331, 511, 594, 740
- Пояснение — 158, 362, 439, 721
- Правда — 34, 82, 158, 286, 293, 296, 305, 342, 343, 345, 351, 357, 362, 370, 395, 409, 448—450, 458, 459, 507, 518, 526, 570, 575, 576, 584, 602, 606, 609, 619, 620, 624, 626, 630, 635, 640, 641, 715, 748, 759, 762, 772
- Правдоподобие — 573, 576, 577
- Праведник — 305
- Правило — 6, 27, 29, 53, 83—86, 91, 92, 98, 99, 102, 106, 138, 141, 158, 201, 247, 250, 352, 374, 425, 426, 428, 432, 480, 482, 510, 511, 522, 526, 543, 546, 564, 571, 573, 585, 649, 662, 672, 752, 764, 771
- грамматическое — 6, 432
 - математическое — 83

- писания — 99
- приложения — 85
- поэтики — 83, 585
- шенгелевское — 83
- Правописание — 6, 111, 141, 232, 265, 711
- Пра-звук — 139
- Практика поэтическая — 163, 564, 595, 710
- Пра-образ — 139
- Прародитель — 450
- Предисловие — 6, 117, 237, 245, 289, 362, 477, 491, 633, 652, 752, 763, 764
- Предлог — 26, 141, 246, 253, 421, 423, 424, 622
- Предложение — 124, 141, 155, 200, 233, 234, 421, 424, 425, 591, 705, 706, 708, 711, 712, 730, 735, 736
 - главное — 155
 - придаточное — 155
- Предметность — 241—243, 245, 254, 352, 361, 742, 761, 762
- Представление — 83, 84, 107, 140, 159, 179, 211, 219, 240—243, 247, 249, 250, 253, 254, 314, 350, 352, 353, 356, 358, 360, 363, 398, 406, 409, 414, 425, 428, 433, 435, 452, 455, 476, 499, 509, 528, 531, 541, 543, 566, 571, 577, 583, 585, 638, 643, 651, 653, 657, 698, 708, 723, 725, 731, 740, 746, 749, 751, 762, 777, 778
- Предтеча — 24, 178, 275, 315, 365, 518, 589
- Предчувствие — 120, 229, 274, 277, 279, 306, 308, 392, 527, 546
- Прекрасная дама — 8, 259, 271, 277, 278, 282, 283, 286, 295, 299, 304, 306, 308, 309, 527, 623
- Прекрасное — 111, 314, 316, 335, 339, 403, 420
- Премьера — 128
- Пресса — 82, 327, 384, 391, 444
- Прием — 9, 24, 37, 40, 86, 91, 100, 101, 127, 130, 132, 142, 143, 162, 192, 197, 236, 239, 241, 245, 249, 270, 278, 307, 310, 326, 358, 362, 374, 375, 379, 388, 390, 392, 393, 397, 398, 400—402, 405—409, 415, 416, 419, 451, 461, 476—478, 480, 482, 485—488, 495, 499, 500, 502, 504, 509, 534, 541, 542, 549, 552, 567, 571, 580, 585, 613, 663, 664, 694, 698, 700—702, 704, 708, 716, 736, 741, 746, 754, 766, 781
 - выражения — 143
 - литературный — 310
 - локализованный — 477
 - письма — 24, 694, 704
 - сопоставления — 132
- Признак — 32, 108, 170, 207, 237, 245, 250, 254, 262, 349, 406, 427, 429, 435, 438, 451, 461, 477, 482, 495, 515, 558, 570, 571, 580, 596, 652, 659, 707, 713, 715, 718, 726, 727, 730, 776, 779, 781
- Призыв — 91, 168, 184, 239, 274, 320, 400, 404, 434, 441, 551, 559, 663
- Прилагательное — 6, 162, 546, 548, 705, 729
- Пример — 29, 31, 34, 40, 81, 85, 88, 89, 98, 103, 111, 116, 124, 126, 128, 132, 138, 139, 148, 154, 157, 162, 164, 175, 176, 192, 198, 199, 224—227, 231, 236, 238, 240, 243, 247, 255, 288, 320, 346, 361, 395, 409, 410, 420, 423—428, 431, 433, 434, 437, 449, 473, 478, 483, 484, 486, 487, 494, 502, 513, 514, 516, 525, 527, 532, 534—539, 541, 545, 555, 557, 564, 565, 567, 576, 581, 587, 592, 593, 595, 643, 644, 696, 706, 707, 712, 714, 722, 724, 730, 735, 745, 749, 763, 775
- Пример-аналогия — 83
- Примечание — 175, 243, 270, 292, 332, 478, 759
- Примитивизм — 331, 338, 527
- Принцип — 6, 84, 145, 148, 165, 166, 207, 212, 219, 220, 234, 241, 314, 382, 391, 404, 405, 413, 414, 416, 418, 419, 430, 434, 435, 461, 462, 474, 476, 477, 482, 486, 488, 491, 495—498, 500, 511, 513—515, 517, 524, 527, 528, 530, 532, 536, 545—547, 552—554, 557, 580, 582, 595, 652—655, 661, 694, 696, 698, 699, 700, 706, 709, 710, 712, 716, 722, 724, 726, 729, 733, 737, 742, 745—749, 751, 755, 756, 760—762, 766, 768—770, 774, 777, 779, 781
 - творчества — 6, 716, 756
 - формальный — 241, 488, 491
- Припев — 139, 163, 168, 230, 231, 418, 542, 557
- Природа песни — 40
- Приставка — 6, 253, 420, 421, 424, 428, 512, 593, 704
- Проблема — 116, 132, 321, 331, 382, 388, 390, 413, 458, 473, 477, 479, 483, 491, 497, 508, 509, 512, 518, 520, 528, 542, 580, 584, 586, 643, 710, 715, 732, 762, 771, 782
- Программа — 82, 315, 329, 331, 403, 413, 456, 460, 462, 559, 586, 622, 715, 753, 754, 760, 762, 765, 767, 768, 773, 776
- Проза — 101, 102, 115, 129, 226, 241, 275, 276, 312, 331, 375, 390, 409, 410, 415, 430, 431, 441, 442, 461, 476, 509, 512, 518, 521, 526, 528, 543, 576—582, 584, 586, 591, 593, 594, 604, 608, 609, 621, 623, 628, 632, 659, 661, 670, 728, 757, 763, 771, 774, 782
- Прозаик — 101, 312, 313, 441, 505, 515, 572, 573, 576, 578, 592, 612, 632, 656, 701, 739, 740, 746, 747, 754, 761, 765, 778, 781, 782
- Прозрачность — 171, 590, 772
- Произведение — 6, 80, 85, 86, 92, 97, 99, 100, 101, 107, 125, 133, 136, 145, 150, 151, 221, 223, 238, 241, 247, 248, 275, 304, 307, 312, 313, 316, 321, 323, 326, 336, 351, 356,

- 359, 363, 378, 383, 384, 390, 399, 402, 406, 409, 422, 423, 425, 429, 433, 438, 441, 442, 445, 453, 455, 456, 461, 473, 474, 478, 486, 487, 548, 549, 553, 560, 569, 571, 576, 577, 580, 594, 596, 609, 611, 613, 617, 629, 639, 644, 657, 658, 659, 661—664, 694, 697, 699, 702, 703, 706, 710—712, 714—717, 722, 726, 728, 730—732, 736, 738, 739, 741—743, 745, 746, 748, 750—756, 758—760, 763, 768, 779
— астрофическое — 150
— искусства — 136, 321, 323, 390, 422, 433, 560, 569, 609, 611, 699, 703, 710, 714, 759
— литературное — 80, 422, 429, 726, 768
— музыкальное — 223, 247, 248, 383, 384
— настоящее — 101, 433
— неанонимное — 107
— поэтическое — 85, 86, 92, 97, 99—101, 145, 323, 326, 336, 378, 441, 658, 659, 702, 711, 741, 743, 758, 763, 768, 779
— художественное — 7, 207, 313, 320, 321, 461, 462, 472, 473, 665, 729, 747, 749, 758, 769
- Производство поэтическое — 87, 101
- Пролетариат — 86, 190, 219, 323, 324, 382—384, 387, 388, 402, 405, 445, 447, 451—461, 473, 474, 476, 488, 489, 527, 580, 586, 626, 655, 743, 770
- Пролетарий — 11, 67, 76, 189, 324, 382, 384, 526
- Пролог — 181, 187, 543, 544, 545, 752
- Проповедник — 51, 294, 349, 359, 658
- Проповедь — 82, 399, 405, 528, 634, 658
- Пророк — 19, 37, 38, 50, 113, 188, 338, 341, 343, 350, 355, 370, 388, 549, 559, 616, 673, 717, 759
- Пророчество — 261, 275, 319, 394, 557, 562
- Прорыв творческий — 139
- Просодия — 510, 511, 513, 519, 520—522, 524, 529—532, 534, 537, 540—543, 545, 582
- Простор лирический — 204
- Простота — 185, 375—378, 388, 424, 441, 455, 461, 480, 592, 596, 607, 608, 611, 651, 759, 765, 771, 774
- Пространство — 7, 10, 14—16, 35, 37, 40, 42, 99, 105, 137, 145, 195, 203, 207, 208, 212, 248, 250, 252, 254, 255, 263, 277, 282, 301, 309, 314, 327, 352, 353—355, 357—359, 395, 492, 493, 499, 605, 606, 611, 612, 616, 625, 657, 674, 683, 684, 705, 708, 710—713, 717, 718, 721, 723, 724, 728, 732, 734, 741, 746, 747, 749, 750, 770, 777, 780
— мировое — 35
- Протест — 80, 265, 320, 575, 583, 584, 763
- Противоположение — 312, 320
- Противоположность — 105, 139, 159, 160, 171, 199, 428, 439, 516, 719, 729, 747, 761
- Противоречие — 173, 174, 224, 267, 321, 413, 452, 458, 497, 518, 548, 583, 598, 638, 643, 658, 722, 724, 728, 744, 773
- Профессионал — 100, 101, 324
- Профессионал-идеалист — 100
- Профессионал-поэт — 83
- Процесс культурный — 476
- Процесс материальный — 477
- Процесс писания — 96
- Прошлое — 6, 10, 27, 30, 31, 110, 207, 321, 323, 331, 338, 391, 393, 398, 594, 640
- Псалом — 262, 365
- Псевдоним — 322, 581, 753, 754, 766
- Псевдоноватор — 184
- Психика — 141, 266, 398, 400—402, 404, 452, 454, 456, 458, 460, 461, 488, 584, 724, 780
- Психологизм — 316
- Публика — 10, 106—108, 112, 113, 117, 135, 141, 188, 240, 242, 313, 327, 339, 383, 406, 407, 526, 655
- Пунктуация — 99, 695, 711
- Пустота — 8, 35, 41, 43, 60, 96, 99, 100, 104, 266, 267, 283, 295, 296, 298, 307, 309, 321, 374, 380, 595, 606, 643, 654, 744, 782
- Путаница ритмическая — 99
- Путаница смысловая — 99
- Путь — 6, 7, 9, 16—18, 22, 27, 32—39, 41—43, 64, 81, 84, 90, 91, 104, 107, 110—112, 117, 119, 126, 139, 140, 142, 145, 147, 189, 196, 198, 204, 206, 219, 228, 229, 232, 241, 251, 254, 284, 294, 300—302, 309, 363, 375, 384, 393, 394, 401, 405, 413, 420, 434, 435, 451, 455, 456, 461, 464, 467, 472—474, 478, 482, 485, 493, 495, 496, 501, 507, 545, 596, 606, 607, 620, 630, 638, 640, 642, 643, 655, 660, 672, 680, 683, 703, 704, 721, 739, 748, 756, 758, 763, 768, 775, 777
— творческий — 308, 471, 472
- Пьеса — 131, 132, 135, 244, 283, 285, 292—295, 300, 301, 309, 317, 326, 400, 407, 453, 576—580, 582, 585, 610, 698, 732, 735, 738, 756, 760, 766
- Пятистишие — 8, 166

Р

- Рабкор — 91, 102, 437, 626
- Работа поэтическая — 85—88, 93, 96, 97, 100, 101
- Работа творческая — 96, 136, 456, 460, 472
- Работа техническая — 98, 99
- Работоспособность — 480
- Рабочий-зодчий — 16
- Рабселькор — 92
- Рабство духовное (духа) — 10, 11
- Радость — 19, 23, 31, 53, 64, 79, 91, 98, 99, 106, 119, 142, 143, 157, 179, 182, 245, 450, 465, 297, 299, 300, 307, 308, 313, 325, 335,

- 357, 372, 373, 374, 377, 394, 398, 402, 464, 467, 468, 469, 471, 546, 555, 556, 575, 602, 632
- Раешник — 72, 511, 520, 522, 527
- Разговор — 34, 80, 82, 84, 87, 98, 101, 102, 116, 225, 262, 322, 341, 347, 356, 375, 418, 421, 423, 428—430, 432, 438, 567, 580, 582, 601, 603, 606, 610, 633, 642, 644, 665, 670, 730—732, 782
- Размер — 7, 10, 28, 37, 41, 79, 86, 87, 93, 94, 99, 100, 103, 111, 115, 123, 129, 142, 148—150, 154, 157, 163, 168, 171, 174, 185, 232, 235, 240, 248, 276, 316, 323, 331, 379, 420, 435, 453, 464, 479, 511, 512, 514—530, 532—534, 537, 538, 542, 543, 558, 560, 591, 601, 604, 607, 621, 628, 661—663, 741, 752, 771, 772
- многостопный — 157
- Разрушение языка — 35
- Разум — 20, 26, 27, 32, 34, 35, 37—41, 43, 90, 145, 179, 214, 216, 217, 224, 254, 264—266, 270, 309, 331, 349, 352, 354—357, 359, 360, 366, 650, 665, 705, 727, 731, 734, 747, 755, 756, 777, 780
- азиатский — 39
- высший — 40
- европейский — 39
- лучистый — 39
- народный — 32
- Рассказ — 20, 43, 168, 240, 242, 362, 375, 401, 407, 413, 416, 444, 537, 552, 563, 575—577, 586, 609, 620, 630, 661, 702, 761
- Расстановка слов — 97
- Рассудок — 20, 29, 35, 40, 41, 132, 139, 185, 318, 468, 552, 649, 723
- Рассуждение — 87, 101, 164, 337, 406, 426, 479, 497, 524, 525, 612, 672, 743
- филологическое — 337
- Рационализм — 138
- Реализм — 7, 197, 312, 337, 340, 507, 550, 573, 586, 651, 703, 742, 743
- Реалист — 197, 363, 651
- Революция — 10, 11, 59, 74, 83, 84, 89—92, 101—103, 106, 114, 116, 120, 138, 190, 212, 213, 219, 222, 238, 239, 244, 281, 282, 304, 305, 306, 320, 323, 325, 335, 350, 383, 387, 388, 392—396, 399—409, 424, 446, 447, 452, 453, 455, 458, 460, 464, 472, 479, 482, 485, 488, 499, 510, 515, 518, 527, 529, 544, 546, 570, 580, 584, 585, 596, 613, 617, 618, 629, 630, 638, 640—644, 694, 701, 723, 726, 729, 737, 744, 759, 768, 773, 774
- Редактор — 46, 51—53, 83, 84, 116, 120, 459, 780
- Редакция — 52, 83, 86, 96, 100, 102, 422, 444, 450, 451, 604, 743
- Режиссер — 312, 523
- Резонанс — 120, 409
- Реклама — 59, 89, 331, 397, 414, 436, 528
- Религия — 179, 190, 278, 321, 335, 339, 350, 404, 436, 570, 583, 718, 720, 728
- Ремесло — 51, 83, 126, 201, 208, 506, 510, 601, 605, 619, 635, 658, 757
- древнепоэтическое — 83
- стихотворное — 126
- Реминисценция — 292, 699, 771, 774
- Рефлексия — 695, 703, 707, 717, 722, 726, 727, 746, 751, 780—782
- Реформатор — 315,
- Рефрен — 169, 170, 557
- Рецензия — 89, 450, 646
- Речение — 197, 250, 262, 424, 429, 431, 432, 594
- Речетворец — 8, 9, 141, 708, 709
- Речетворчество — 8, 143, 448, 702, 709,
- Речь — 6, 40, 55, 80, 81, 84, 98, 99, 101—103, 106, 114, 116, 120, 138, 190, 212, 213, 219, 222, 238, 239, 244, 281, 282, 304—306, 320, 323, 325, 335, 350, 383, 387, 388, 407, 415, 418, 419, 436, 437, 439, 441, 442, 453, 455, 486, 512, 514, 519, 522—524, 528, 530—532, 534, 535, 538, 540, 542, 545, 548, 549, 550, 552—554, 557, 558—561, 564—565, 568, 571, 572, 592, 598, 607, 610, 612, 617, 619, 620, 621—623, 628, 630, 638, 642, 654, 697, 698, 704, 706, 710, 712—714, 716, 717, 719—721, 727, 731, 734, 736, 749, 752, 757, 758, 760, 761, 763, 768, 771, 773, 774, 778, 779
- Рисовальщик — 321, 356, 413
- Рисунок — 96, 208, 216, 240, 355, 362, 422, 514, 519, 528, 550, 563, 660, 747
- Ритм — 7, 69, 86, 92—94, 99, 103, 115, 116, 123, 129, 139, 145, 148, 317, 321, 322, 329, 333, 344, 346, 348, 352, 360, 362, 370, 382, 384, 402, 410, 413—415, 454, 456, 457, 459, 464, 466, 467, 469, 470, 476, 535, 544, 596, 608, 612, 619, 626, 627, 638, 639, 642, 643, 644, 652, 700
- Ритмика — 233, 313
- образов — 312, 313
- Ритмичность — 314, 322, 324, 771
- Ритмометр — 318
- Ритмоподражательность — 324
- Рифма — 7, 50, 51, 54—56, 62, 66, 68, 69, 72, 73, 76, 84—88, 95, 96, 98, 99, 109, 111, 125, 130, 142, 162—172, 269, 270, 286, 288—290, 317, 318, 321, 324, 330, 367, 373, 375, 379, 380, 395, 426, 427, 432, 435, 440, 442, 455, 464, 505, 518, 522, 530, 544—558, 560, 609, 611, 618, 620, 627, 635, 660, 670—674, 687, 696, 711, 728—729, 731, 732, 736, 751, 753, 771
- Рифмовка — 86, 92, 95, 168, 172—176, 427, 544, 550, 696

- Родина — 14, 22, 24, 47, 89, 129, 272, 294, 298, 304, 345, 362, 366, 372, 376, 429, 467, 509, 513, 543, 544, 573, 575, 592, 606, 681, 716, 720
- Рок — 15, 38, 43
- Роман — 8, 119, 120, 140, 168, 175, 224, 242, 276, 309, 359, 383, 398, 401, 433, 455, 548, 570, 594, 612, 644
- Романс — 75, 89, 286, 292, 361, 407, 609
- Романтик — 312, 328, 622, 728
- Рондо — 166, 167, 175, 556
- Рубайи — 554
- Руда словесная — 66
- Руководство — 85
- Рукопись — 84
- С**
- Самобытность — 117, 429, 511, 705
- Самоинтерпретация — 710, 716, 722, 730
- Самопознание — 354
- Самоцельность — 117, 322
- Сарказм — 377, 419, 571
- Сатира — 296
- Сборник — 37, 80, 91, 115, 118, 119, 202, 234, 237, 267, 363, 391
- Сверхчеловек — 315
- Свет — 33, 34
- Свобода — 6, 7, 13, 25, 27, 34, 38, 39, 91, 316
- Сдвиг — 36—38, 97, 115, 123—134, 136—139, 221, 357, 402, 403, 479, 488, 518, 567, 639, 655, 698, 700, 701, 704, 708, 711, 749, 750
- Сдвигология — 125, 136, 748, 750
- Сдвигорифма — 130
- Секстина — 169, 170, 201
- Семантика — 288, 415, 476, 486, 487, 698, 711, 712, 718, 722, 732, 761, 770
- Символ — 90, 141, 142, 184, 203, 216, 230, 239, 261, 285, 320, 322, 328, 337, 351, 352, 354, 357, 470, 494, 501, 576, 578, 628, 651, 652, 718, 720, 739
- Символизация — 320
- Символизм — 106, 110, 128, 137, 140, 142, 197, 239, 240, 244, 267, 279, 321, 322, 325, 329, 331, 375, 398, 400, 451, 453, 462, 515, 651, 653, 699, 726, 739, 746, 750, 754, 764, 766, 768
- Символист — 106, 116, 126, 129, 137, 141, 175, 312, 314, 317, 320—322, 325, 393, 515, 518, 520, 522, 523, 525, 527, 529, 546, 651—653, 694, 702, 704, 756, 757, 761, 764, 776
- Симметрия — 152, 154, 156, 158, 161, 162, 259, 696, 699, 704, 711, 741
- Симфония — 292, 309, 315, 481, 558, 617, 741
- Синкретизм — 293
- Синоним — 324, 335, 502, 593, 634, 736, 761
- Синтаксис — 6, 130, 141, 145, 158, 203, 315, 374, 375, 379, 424, 426, 431, 648, 649, 694, 695, 704, 705, 708, 742, 746, 754
- Синтез — 173, 179, 207, 208, 238, 239, 241, 243, 327, 458, 462, 493, 502, 504, 558, 695, 706, 708, 739, 749, 755, 757
- Система — 103, 145, 150, 219—222, 234, 279, 310, 337, 338, 387, 399, 403, 406, 409, 432, 452, 460, 476, 492, 493, 495, 496, 498, 500, 502, 509, 510, 512, 517, 520, 522—525, 527, 530—534, 537, 543, 571, 609, 613, 638, 643, 659, 662, 695—697, 700—709, 714, 716—718, 722—729, 731, 732, 734, 737, 739, 740, 743, 744, 746, 749, 750—752, 755, 758, 767, 770, 777, 780, 781
- литературная — 101
- философская — 336
- Сказка — 9, 20, 101, 125, 153, 171, 204, 289, 301, 338, 352, 356, 366, 412, 422, 423, 429, 430, 521, 543, 549, 592, 602, 609, 612, 613, 630, 638, 728
- Сказуемое — 141, 158
- Скандал литературный — 98
- Скелет языка — 110
- Склад творческий — 172
- Склонение — 26, 65
- Скобка — 40, 153, 481, 495, 515, 630
- Скрижаль — 134, 178, 257, 329, 559, 562
- Скульптор — 214, 313, 321, 322
- Скульптура — 210, 214, 240—242, 324, 571, 710, 769
- Слава — 6, 7, 18, 70, 73, 76, 77, 101, 131, 155, 156, 183, 184, 273, 313, 318, 345, 373, 394, 436, 440, 467, 470, 506, 555, 556, 602, 610, 618, 635, 649, 657, 658, 669, 690, 719, 752
- Словарь — 6, 7, 28, 32, 35, 42, 77, 123, 146, 224, 225, 246, 262, 305, 359, 417, 425, 426, 428, 429, 438, 455, 486, 517, 531, 592, 594, 599, 604, 611, 612, 619, 622, 623, 729, 753, 754, 761, 763, 768, 771
- рифм — 84, 95
- Словеса — 69, 658
- Словесность — 197, 244, 280, 404, 594, 608, 618, 754
- Слово — 6, 7—9, 13—17, 20—22, 24, 26, 30—32, 34—36, 38—43, 45, 47, 50, 52, 63—67, 69, 71, 73, 76, 77, 79—82, 85, 86, 88, 90—104, 106, 107, 110, 111, 113, 115—121, 123, 125—143, 145—150, 154, 157—163, 165—172, 176, 178, 181—182, 184, 186, 197—201, 203—205, 212, 214—217, 220, 221, 224—227, 230—238, 240—252, 254—260, 262—264, 266—276, 278, 279, 281—283, 286—288, 290, 291, 293—301, 303—306, 308—310, 312—316, 318, 320—326, 328—331, 333, 336—347, 349—363, 365—367, 369—370, 373—374, 376—380, 384, 385, 388, 391, 394, 397—402, 404—409, 412,

- 416, 420—432, 434, 436—438, 441, 448, 452—454, 456, 457, 461, 463—467, 472, 478—480, 482, 485, 486, 490, 492—500, 506, 509—514, 516, 518, 521, 523, 524, 526, 528, 531, 534, 535, 538, 546—549, 551, 552, 555, 557, 559—562, 564—569, 571, 572, 576—582, 584, 586, 589, 592—595, 597, 599, 601, 603, 605, 607—609, 611—613, 619—624, 626—629, 633—635, 637—639, 641—643, 648, 649, 651—666, 670, 672—674, 676, 678, 679, 682, 684, 689—692, 694, 695, 697—709, 711, 712, 714, 715, 717, 718, 720, 723—742, 744, 746—758, 760—765, 767, 768, 772—774, 776—778, 780—782
- дешевое — 103
 - живое — 7, 337, 421, 430, 431
 - живое разговорное — 7
 - заумное — 117, 136, 137, 139, 225, 267, 656, 757
 - искусственное — 30
 - ключевое — 706, 717, 739
 - лейтмотивное — 160
 - мелкое — 98
 - многосложное — 123, 150
 - мохнатое — 136
 - народное — 30, 40, 431, 764
 - настоящее — 120
 - новое — 34, 740
 - обыкновенное — 116
 - однорельсное — 136
 - односложное — 123, 171, 201
 - организованное — 101
 - печатное — 82, 626
 - поэтическое — 110, 486, 597, 706, 708, 740, 746, 764, 768, 773
 - производное — 6, 7
 - произвольное — 6, 7
 - произносимое — 103
 - простейшее — 26
 - простое — 35
 - простонародное — 304
 - прямое — 32, 34
 - разговорное — 7
 - разрубленное — 9, 698, 704, 708, 709, 749
 - самовитое — 6, 7, 32, 240, 742
 - самоценное — 6, 7, 397
 - свободное — 265, 330
 - сдвиговое — 130, 698
 - случайное — 378, 627
 - слышимое — 103
 - тайное — 349, 350
 - творческое — 113, 353
 - трехрельсное — 136
 - троичное — 136
 - умершее — 39
 - художественное — 385, 456, 643, 666
 - чистое — 32, 39
 - экономное — 92, 103
- Слово-бич — 73
Слово-выстрел — 79
Слово-звук — 321,
Слово-кирпич — 73
Слово-средство — 7
Слово-сырец — 66
Слова-молнии — 258
Слова-неологизмы — 137
Слова-родичи — 26
Слова-экспрессы — 258
Словомиф — 111
Словоновшество, слово-новшество — 6, 82, 137, 141, 742
Словообраз — 326
Словообразование — 141, 198, 215
Словопостроение — 6
Словопроизношение — 6
Словораздел — 148, 150, 156, 158, 170
Словосочетание — 8, 166, 167, 293, 323, 401, 664, 706, 736, 758
Словострой — 115, 116
Словотворчество — 31, 32, 34, 81, 111, 116, 117, 139, 145, 258, 313, 388, 740, 747, 748, 751
- заумное — 139
 - музыкально-фонетическое — 139
- Словотворчество разумное 139
- случайное — 139
- Слог — 40, 59, 65, 93—95, 99, 111, 123, 148—150, 171, 226, 231, 233—235, 237, 246, 248, 293, 338, 427, 453, 478, 496, 497, 510, 512—516, 519, 524, 531, 532, 534, 535, 538, 541, 545, 560, 591, 658, 659—662, 696, 711, 749
- безударный — 46, 513, 696
 - нечетный — 148
 - ударный — 478, 496, 497, 513, 515, 696
- Слух — 8, 10, 38, 85, 139, 148, 150, 162, 199, 237, 289, 378, 422—424, 427—429, 438, 493, 498, 512, 515, 517, 564, 595, 604, 673, 712
- Слушатель — 96, 106, 233, 327, 363, 423, 434, 438, 439, 444, 486, 487, 592, 663, 698, 774
- Смерть — 18—20, 30, 31, 38, 69, 90, 91, 94, 96, 111, 126, 129, 133, 135, 140, 168, 171, 178, 179, 182, 184, 191, 228, 269, 277, 283, 297—301, 307, 312, 318, 321, 330, 334, 335, 343, 350, 366, 373, 419, 465, 501, 517, 553, 578, 583, 587, 606, 613, 617, 623, 626, 629, 640, 651, 657, 679, 680, 683, 684, 688, 716, 717, 718, 731, 741, 753, 754, 761
- Смех — 12, 17—19, 58, 81, 90, 119, 129, 135, 168, 181, 264, 275, 295, 297, 298, 307, 325, 365, 388, 464, 471, 526, 541, 559, 572, 589, 634—636, 648, 740, 748, 775

- Смысл — 6, 26, 33, 34, 39, 51, 79, 87, 92, 96, 105, 110, 116—119, 122, 131, 132, 136, 137, 139, 140, 145, 148, 150, 159, 160, 163, 171, 192, 195, 201, 202, 211, 218, 220, 221, 224, 231, 232, 261, 264, 265, 306, 322, 323, 327, 331, 335, 340, 351, 374, 376, 377, 380, 382, 390, 391, 402, 420—429, 432—435, 437, 441, 462, 476, 482, 483, 486—489, 493, 495, 496, 498, 499, 522, 523, 531, 535, 546—549, 565, 567, 569, 571, 573, 574, 587, 603, 607, 611, 612, 618, 621, 622, 653—656, 658, 663—665, 670, 672, 679, 690, 705, 706, 709, 718, 722, 724, 725, 727, 731—734, 739, 742, 743, 746, 748—750, 753, 762, 772, 774, 776, 778
— параллельный — 137
- Сновидение — 17, 20, 43, 272, 273, 278
- Соборность — 290
- Собрание — 16, 20, 35, 38, 85, 102, 378, 384, 393, 414, 439, 448, 449, 458, 521
- Совершенство — 211, 218—221, 452, 480, 481, 609, 759
- Современник — 58, 91, 314
- Современность — 6, 7, 12, 82, 91, 113, 137, 140, 145, 206, 217, 218, 220—222, 260, 265, 315, 323—327, 331, 332, 394, 395, 409, 417, 458, 471, 476, 485, 488, 527, 528, 595, 625, 629, 658, 703, 704, 709, 748, 749, 764
- Согласная (буква) — 26, 35, 36, 162, 246, 659, 696
- Согласный (звук) — 28, 35, 36, 42, 105, 123, 138, 156, 158, 159, 171, 232, 235, 236, 245—247, 252, 253, 289, 290, 310, 354, 380, 421, 545, 546, 564, 567, 611, 652, 654, 696, 697, 704, 713
- Согласованность — 145, 361
- Содержание — 6, 32, 61, 116, 132, 139, 143, 161, 169, 172, 173, 197, 202, 204, 213, 221, 230, 236, 237, 239—241, 264, 312, 313, 320, 322, 323, 325, 326, 331, 335, 385, 388, 391, 392, 401, 402, 406, 417, 418, 423, 428, 441, 451, 453, 455, 459, 461, 462, 467, 472, 476, 477, 480, 482, 488, 500, 527, 528, 553, 556, 564, 565, 570, 577, 613, 622, 630, 651, 661—664, 710, 722—725, 729, 732, 736, 742, 746, 747, 749, 752, 754, 755, 758, 761, 770, 781
- Созвучие — 19, 20, 83, 85, 95, 98, 134, 216, 221, 226, 232, 288, 289, 359, 411, 420, 427, 544—549, 555, 563, 591, 697, 707, 747, 760, 771
- Создатель — 18, 47, 231, 742, 770
- Созерцание — 204, 208, 239, 244, 480, 562, 651, 652, 731, 756
- Мирозерцание — 415, 417, 472, 741
- Сознание — 34, 35, 93, 136, 145, 159, 163, 178, 181, 211, 212, 230, 237, 239—241, 249—252, 254, 255, 269, 283, 285, 286, 293, 312, 316, 361, 387, 399, 401—403, 407, 413, 415, 417, 418, 425, 451, 452, 454, 458, 460, 461, 478, 488, 491, 492, 494, 500, 501, 508, 559, 568, 583, 587, 606, 628, 639, 648, 649, 651, 653, 673, 691, 700, 703, 704, 706, 710, 725, 727, 735, 740, 747, 750, 762, 774, 777, 778, 781
- Сонет — 38, 170, 172—176, 185, 201, 203, 259, 286, 294, 297, 330, 486, 509, 513, 548, 557—564, 587, 609, 652
- Соподчинение — 318, 390, 760
- Состав звуковой — 140, 159, 246, 427, 496
- Социализм — 77, 218, 239, 355, 436, 459, 476, 535, 582, 640
- Сочинение — 11, 40, 110, 132, 200, 393, 426, 437, 649, 652
- Союз — 10, 16, 28, 41, 42, 212, 261, 385, 394, 400, 446, 449, 458, 777
- Союз (часть речи) — 130, 131, 534, 622, 716
- Спектакль — 117
- Спектр — 178, 247
- Спондей — 123, 516, 565
- Спор — 31, 122, 201, 206, 322, 390, 410, 414, 415, 439, 585, 654, 671, 679, 744, 759
- Способ писания (письма) — 24, 85, 694
- Способ философский — 481
- Спряжение — 65, 352, 428
- Сравнение — 81, 92, 96, 97, 99, 142, 164, 165, 249, 250, 312, 316, 320, 322, 323, 337, 410, 418, 426, 428, 430—436, 446, 498, 551, 558, 570, 571, 582, 594, 621, 629, 660, 663, 767
- Среда поэтическая — 98
- Средство выразительности — 96, 434, 435, 710
- Средство поэзии — 96
- Средство поэтическое — 203
- Становляне — 756
- Старина — 117, 162, 169, 172, 302, 313, 377, 438, 532, 546, 593, 657, 660, 764
- Староватор — 219, 222
- Статья — 9, 83, 87, 90, 91, 102, 108, 119, 199, 202, 232, 236, 237, 243—245, 257, 262, 267, 280, 296, 310, 316, 325, 330, 375, 390, 407, 408, 415, 420, 470, 488, 508, 608, 623, 630, 694, 696, 716, 735, 739, 742—745, 747—749, 753—757, 760—763, 765, 766, 768, 770—772, 775, 776, 778
- Стилистика — 279, 280, 658
- Стиль — 86, 91
— большой — 101
— возвышенный — 101
— небесный — 101
— рококо — 11
- Стих — 8, 22, 37, 40, 43, 50, 53, 57, 62, 63, 66, 69, 71, 72, 74—77, 79, 80, 82, 84, 100—103,

- 113, 115, 116, 118, 119, 123, 125—133, 137, 138, 148, 150, 156—158, 170, 172, 175, 181—185, 190, 197, 200, 201, 203, 225—227, 232—236, 239, 248, 256, 260—262, 264, 267—271, 273—276, 279—295, 297—300, 302—304, 306—308, 314—319, 322, 324, 325, 327, 328, 330—335, 337, 342, 343, 345, 347, 355, 362, 363, 367, 373, 375, 377, 379, 380, 390, 399, 402, 405, 406, 411, 412, 415, 416, 419, 420, 424, 434—437, 439—441, 444, 464—466, 476, 485—488, 505—507, 509—528, 530—532, 534—539, 541—545, 547—550, 553, 557—560, 564, 565, 567—571, 574—577, 579—582, 586—590, 592—598, 601—624, 626—630, 633—637, 649, 654, 656, 659—665, 670, 673, 674, 684, 686, 687, 697, 699, 703, 711, 717, 718, 742—745, 747, 750—755, 761, 764, 770—775
- александрийский — 84
 - белый — 176
 - заушный — 243, 248
 - звукоподражательный — 324
 - певучий — 98, 670
 - свободный — 85, 93, 226, 522, 525, 782
 - тактовый — 531, 532, 535—539, 542, 550, 582
 - тенденциозный (декламационный) — 94, 100
- Стихия языка — 84
- Стихосложение — 84
- народное — 85
- Стихотворение — 9, 89, 97, 99, 100, 116, 121, 130, 131, 137, 162—168, 170—172, 175, 176, 199—204, 213—216, 226, 237, 244, 268—270, 272—276, 278, 279, 282, 284, 285, 287, 289, 290, 295, 298, 299, 302, 305, 308, 310, 316, 321—326, 363, 376, 380, 383, 407, 415, 418, 419, 436, 437, 439, 441, 442, 453, 455, 486, 512, 514, 519, 522—524, 528, 530—532, 534, 535, 538, 540, 542, 545, 548—550, 552—554, 557—561, 564, 565, 568, 571, 572, 592, 598, 607, 610, 612, 617, 619, 620—623, 628, 630, 638, 642, 654, 697, 698, 704, 706, 710, 712—714, 716, 717, 719—721, 727, 731, 734, 736, 749, 752, 757, 758, 760, 761, 763, 768, 771, 773, 774, 778, 779
- лирическое — 97, 168, 316, 561, 572, 716
 - патриотическое — 302
- Стихотворец — 100, 132, 162, 201, 315, 316, 412, 515, 520, 521, 525, 546, 547, 549, 572, 594, 622, 754, 768
- Стон — 18, 54, 122, 164, 214, 216, 271, 308, 367, 517, 528, 574, 590
- Стопа — 85, 148—150, 152, 155, 158, 180, 231, 235, 351, 366, 373, 497, 510, 513—516, 518, 519, 522, 525, 529, 532, 696
- Страна — 15, 27, 29, 32, 27, 29, 66, 111, 122, 141, 184, 229, 250, 254, 269, 276, 300, 302, 308, 315, 329, 333, 344, 346, 348, 352, 360, 362, 370, 382, 384, 402, 410, 413—415, 454, 456, 457, 459, 464, 466, 467, 469, 470, 476, 535, 544, 596, 608, 612, 619, 626, 627, 638, 639, 642—644, 652, 700
- Страница — 10, 36, 40, 76, 79, 81, 84, 118, 130, 175, 199, 247, 257, 260, 269—271, 273, 276, 278, 283, 305, 306, 309, 314, 406, 416, 424, 432, 459, 478, 494, 591, 596, 597, 600, 627, 637, 712, 770, 774
- Странник — 25, 346, 350, 671, 720, 761
- Строка, строчка — 6, 32, 52, 61, 65, 66, 69, 75, 77, 81, 85, 88—91, 93—100, 115—117, 120, 123, 126, 127, 130, 131, 133, 137, 148—158, 161—176, 201, 202, 213, 215, 216, 226, 227, 234, 235, 257, 264, 266, 267, 269—272, 274, 281, 282, 288—292, 306, 307, 313, 317, 323—325, 327, 331, 337, 347, 354, 359, 360, 367, 373, 376—380, 391, 393, 399, 404, 411, 415—419, 423, 430, 434, 436, 437, 440, 441, 453, 465, 486, 487, 498, 499, 505, 506, 511—517, 519, 520, 522—536, 538, 539, 541—543, 545—549, 551—565, 567, 568, 570, 572, 574, 575, 589, 590, 592, 594, 595, 597, 598, 601—605, 608, 609, 611, 614, 616—622, 630, 633, 635, 636, 638, 661—663, 674, 691, 696, 713, 729, 758, 760, 772
- замковая — 173, 174
 - нечетная — 151, 153, 557
 - оторванная — 116
 - пушкинская — 148, 154, 566, 613
 - разорванная — 115
 - ударная — 115
 - четная — 151, 163—165, 557
- Строфа — 65, 150, 154, 162, 163, 165, 166, 168—172, 175, 176, 182, 186, 189, 258, 287, 310, 312, 323, 333, 398, 411, 415, 416, 418, 419, 432, 436, 441, 453, 506, 512, 514, 517, 524, 526, 530, 534, 540, 547—551, 553—555, 557, 560—562, 565, 566, 589, 592, 596, 610, 611, 619, 620, 622, 652, 670, 696, 708, 711
- Строфика — 175, 379, 380, 519
- Структура — 123, 148, 150, 157, 246, 262, 410, 416, 418, 428, 430, 511, 521, 527, 530, 534, 535, 542, 546, 548, 553, 554, 592, 657, 659, 661, 662, 694—702, 705, 706, 708, 711, 712, 717, 719, 721—724, 726, 729—733, 736, 741, 746, 749, 760, 766, 769, 778
- Структурализм — 709, 737
- Структуралист — 695
- Струна — 17, 35—37, 39—41, 43, 182, 270, 287, 292, 353, 356, 510, 511, 520, 552, 582, 601, 628, 637, 657, 658

- Субъект — 10, 197, 338, 570, 584, 651, 708, 724, 725, 759, 777
- Судьба — 20—22, 27, 29, 34, 37, 38, 40, 41, 82, 95, 104, 111, 125, 167, 218, 278, 294, 300—303, 347, 348, 373, 433, 436, 501, 503, 506, 518, 544, 552, 557, 572, 582—584, 586, 587, 597, 602, 610, 615, 669, 690, 691, 717, 719—721, 738, 778
- Суждение — 145, 181, 197, 218, 412, 492, 608, 757
- Супрематизм — 213, 241, 703, 715, 753, 755
- Суффикс — 6, 65, 246, 420, 428, 702, 704
- Существительное — 6, 95, 407, 428, 493, 546, 648, 674, 705, 707, 728, 778
- Сущность — 39, 86, 141, 145, 178, 179, 187, 197, 200, 207, 233, 238, 243, 244, 266, 274, 278, 303, 317, 326, 337, 338, 353—355, 358, 375, 400, 446, 461, 492, 527, 556, 563, 565, 583, 584, 597, 643, 651, 695, 696, 705, 707, 725, 727, 731, 737, 739, 761, 762, 772, 776, 778, 779
- Схема — 96, 132, 158, 163, 164, 166—173, 175, 176, 197, 234—236, 239, 272, 276, 279, 280, 320, 390, 407, 410, 477, 482, 483, 491, 494, 503, 555, 594, 595, 623, 702, 717, 719, 729, 736
- Схоласт, схоластик — 84, 277, 414
- Сцена — 135, 243, 244, 286, 430, 540, 574—577, 580, 582, 584, 585, 601, 611, 617, 621, 623, 712, 728, 782
- Сюжет — 129, 262, 263, 265, 306, 363, 398, 401, 430, 461, 473, 476, 549, 551, 553, 556, 562, 571, 576, 579, 584, 586, 609, 620, 656, 684, 731, 733, 773
- Сюжетность — 322
- Т**
- Таинство — 270, 281, 298, 339, 357, 366, 562, 652, 755
- Тайна — 7, 20, 23, 47, 113, 129, 141, 179, 196, 217, 266, 270, 271, 273, 278, 285, 286, 297, 326, 349, 350—354, 356, 358, 361, 366, 372, 379, 511, 515, 530, 544, 548, 552, 574, 575, 584, 585, 602, 613, 616, 664—666, 699, 706, 716, 755, 762, 777
- Тактометр — 531
- Талант — 10, 92, 93, 112, 113, 117, 184, 188, 198, 240, 257, 330, 346, 377, 405, 412, 426, 430, 438, 441, 447, 612, 619, 643, 657, 665, 691, 743, 751, 775
- Танка — 170, 171
- Тарификация поэтическая — 86, 101, 743
- Творение — 34, 117, 119, 154, 189, 197, 217, 221, 278, 323, 359, 481, 486, 488, 562, 565, 651, 652, 708, 721, 740, 752
— заумное — 139
- Творец — 7, 9, 34, 40, 47, 138, 139, 142, 174, 189, 206, 216, 222, 313, 321, 324, 379, 385, 400, 401, 403, 412, 461, 471, 558, 562, 582, 637, 655, 765
- Творчество — 6, 34, 39, 40, 101, 106—108, 142, 143, 145, 196, 202, 204, 207, 210, 212, 220, 224, 238, 239, 243, 244, 247, 249, 262, 268, 269, 274, 279, 280, 287, 296, 297, 304, 306—309, 313, 320, 323, 324, 351, 354—357, 362, 374, 375, 379, 383—385, 388, 398, 392, 427, 429, 432, 433, 439, 442, 444, 445, 447, 449, 451, 452, 454—458, 460, 461, 476, 478, 485, 488, 489, 491, 496, 502, 509, 580, 597, 604, 609, 613, 629, 638—643, 651, 654, 655, 658, 660, 661, 663, 694, 695, 702—704, 707, 709, 715—718, 720—722, 724, 725, 727, 729, 732, 739—744, 746, 751, 753, 757, 758, 762—766, 768, 770, 771, 773, 775—781
— народное — 320, 323, 349, 423, 427, 428, 430, 761
— поэтическое — 101, 117, 295, 479, 596, 597, 658, 659, 702, 709, 728, 730, 769, 778, 781
— художественное — 241, 255, 308, 336, 385, 451, 453, 454, 456, 969, 703, 708, 716, 721, 747
— языковое — 428, 694, 741, 755
- Театр — 11, 50, 117, 240, 310, 313, 320, 394, 398, 407, 408, 414, 444, 467, 560, 576, 583, 584, 585, 586, 598, 715
- Тезис — 325, 446, 458, 491, 495, 543, 558, 635, 651, 664, 725, 747, 768, 774
- Текст — 99, 108, 175, 176, 202, 231, 232, 234, 236, 306, 416, 422, 424—426, 430, 432, 493, 511—513, 526, 532, 547, 551, 572, 576, 577, 593, 620—622, 657, 659—664, 694—714, 716—723, 726—730, 732—737, 739—742, 745—751, 753—757, 759, 760, 769, 773, 777—781
— абсурдистский — 722, 733
— авангардный — 697, 699, 702, 703, 706, 707, 722, 726, 741, 746
— классический — 695, 697, 699—703, 707—710, 726, 749
— метапоэтический — 716, 722, 723, 729, 730, 736, 737, 743, 759
— поэтический — 694, 696, 699, 701, 704, 706, 707, 709—714, 716, 717, 720, 722, 723, 727—729, 731, 732, 735—737, 756, 761, 765, 771, 772, 778, 780, 781
— стихотворный — 231, 539, 696, 717, 775
- Тема — 7, 57, 73, 82, 85, 87, 90—92, 96, 97, 101, 107, 138, 145, 163, 168, 173, 184, 198, 199, 202—204, 237, 239, 270, 271, 274—276, 281, 285, 292, 294, 299, 304, 306, 307, 309, 310, 312, 325, 403, 407, 408, 412, 416, 417, 419, 430—432, 436, 437, 439, 442, 461,

- 472, 476, 484, 487, 491, 494, 497, 501, 514, 520, 523, 536, 540, 543—545, 550—553, 558, 568—571, 578, 585, 587, 594, 595, 608, 613, 616, 619—621, 629, 632, 644, 652, 654, 655, 658, 659, 701, 724, 731, 737, 739, 743, 747, 748, 751, 754, 756—758, 770, 776
- Тематика — 237, 255, 415—417, 638, 653, 717, 727
— лирическая — 75
- Темп — 213, 217, 268, 289, 326, 483, 485, 497, 498, 507, 512, 533, 535, 537—542, 550, 575, 584, 604, 755
- Тенденция — 85, 253, 267, 268, 280, 285, 387, 398, 404, 406, 414, 415, 472, 481, 487, 510, 642, 695, 702, 704, 709, 714, 723—725, 729, 751, 755, 758, 765—767
- Теоретик — 197, 202, 241, 480, 513, 522, 531, 566, 584, 653, 694, 696, 703, 704, 710—712, 739, 745, 748, 753, 755, 756, 760, 761, 766, 767, 769, 773
- Теория — 100, 159, 204, 226, 227, 237, 241, 242, 244, 245, 254, 255, 324, 375, 393, 396, 400, 401, 417, 422, 432, 444, 480, 484, 502, 509, 522, 534, 571, 584, 621, 651, 653, 698, 701, 703, 708—710, 714, 715, 717, 721, 723—726, 728—730, 736, 738—742, 745—752, 754—756, 759, 760, 767, 773, 778, 779
— контрастов — 132
— метапоэтическая — 722, 723, 727—729, 731, 732, 737
— поэтического языка — 715, 237, 714
— «разорванного сознания» — 478
— «смещения планов» — 478
— языка — 81, 709
— «языковой инженерии» — 709
- Термин — 154, 164, 175, 255, 275, 277, 324, 402, 406, 416, 432, 433, 479, 482, 492, 519, 522, 523, 531, 653, 654, 695, 710, 722, 723, 731, 734, 736, 744, 746, 748
- Терминология — 102, 314, 405, 419, 621, 731, 752, 772
- Терцет — 172—176, 554, 555
- Терцина — 172, 509, 554, 555, 557, 558, 563, 564
- Техника — 97, 115, 116, 125, 201, 250, 279, 307, 388, 405, 409, 414, 453, 455, 476, 483, 488, 495, 500, 504, 506, 509, 510, 531, 553, 587, 630, 658, 694, 706, 726, 752, 753, 767, 770
— новая — 116
— поэтическая — 126, 286, 478, 487, 715
— речи — 125
— стихотворная — 97, 440, 509, 770
- Тирада — 150
- Толкование (истолкование) — 159, 175, 306, 320, 321, 382, 420, 426, 428, 438, 440, 500, 722, 723, 727, 736, 753
- Тон — 8, 94, 105, 155, 175, 176, 182, 207, 232, 233, 247, 254, 277, 292, 294, 307, 312, 328, 404, 407, 408, 510, 531, 568, 581, 582, 658, 706, 711
- Точка — 22, 35, 36, 38, 40—42, 52, 99, 105, 145, 199, 202, 210, 214, 231, 247, 248, 252—254, 316, 318, 357, 367, 398, 407, 465, 477, 485, 486, 504, 505, 520, 544, 565, 620, 683, 685, 704, 706, 727
- Трагедия — 85, 91, 117, 118, 135, 309, 316, 374, 404, 407, 434, 524, 545, 548, 569, 570, 575—587, 609, 617, 666, 744, 782
- Трагизм — 312, 583
- Традиционность — 327
- Традиция — 102, 103, 120, 166, 172, 175, 261, 279, 390, 394, 413, 415, 433, 484, 520, 530, 545, 558, 580, 589, 598, 601, 604, 605, 608, 615, 633, 639, 658, 694, 699, 718, 722, 728, 741, 753, 757, 767, 773, 775, 778, 780, 781
- Транспарант — 331, 375
- Трансцендентализм — 325
- Трафарет — 377, 378, 395, 418, 421, 425
- Трель — 82, 98, 135, 343, 563, 568, 707
- Трехдольник — 123, 201, 525
- Трехстишие — 165, 166, 170—172
- Триолет — 138, 166, 167, 555—557, 619
- Трубадур — 353, 619
- у**
- Ударение — 123, 136, 148—150, 154, 156—158, 231, 235, 246, 248, 290, 303, 427, 478, 511—517, 521, 525, 526, 529, 532, 543, 545, 660, 663, 711
— гипердактилическое — 303
— метрическое — 123, 711
— сверхсхемное — 154, 155
— стопное — 149
- Урок — 19, 21, 24, 26, 89, 92, 438, 439, 556, 598, 694, 704, 767
- Утверждение — 36, 42, 83, 145, 218, 316, 360, 383, 400, 404, 435, 436, 477, 570, 584, 643, 719, 725, 737
- Учебник — 7, 83, 92, 100, 102, 158, 280, 428, 429, 432, 510, 774
— поэтический — 85, 92
- Учение — 29, 34, 37, 179, 218—221, 239, 243, 244, 275, 343, 401, 417, 712, 738, 761
- Ученик — 9, 26, 27, 81, 183, 232, 237, 323, 339, 359, 383, 396, 509, 580, 606, 611, 657, 739, 740, 757, 770
- Ученый — 37, 38, 74, 107, 110, 117, 218, 237, 280, 349, 383, 511, 512, 522, 581, 586, 695, 696, 700, 702, 703, 709, 710, 773, 777, 782
- Учитель — 23, 26, 79, 80, 81, 162, 182, 183, 227, 237, 274, 286, 386, 457, 509, 594, 629, 657, 658, 739, 740, 757, 758, 767, 770

Ф

- Факт литературный — 90, 518
 Факт языковой — 426
 Фактор языковой — 149
 Фактура — 123—125, 136, 139, 207, 313, 481, 487, 495, 698, 704, 709, 710—715, 736, 748, 756, 771
 — звуковая — 123, 711, 712, 749
 — начертания — 124, 711, 749
 — раскраски — 124, 711
 — ритмическая — 124, 711, 749
 — синтаксическая — 711, 749
 — слова — 123, 127, 145, 711, 715, 750
 — слоговая — 123, 711, 749
 — смысловая — 123, 711, 749
 — стиховая — 150, 476, 752
 — чтения — 124, 711
 Фантазия — 92, 139, 340, 412, 414, 495, 499, 632, 724, 725, 777
 Фантасмагория — 315, 656
 Фельетон — 390, 392, 400, 404, 413
 Фетиш — 400, 402, 479, 589
 Фигура асимметричная — 123, 711
 Фигура композиционная — 554
 Фигура речи — 707
 Фигура ритмичная — 123, 711
 Фигура риторическая — 197, 744
 Фигура симметричная — 123, 711
 Фигуральность — 360, 361
 Философ — 309, 322, 323, 375, 431, 509, 553, 571, 695, 700, 725, 728, 729
 Философия — 71, 111, 135, 140, 207, 243, 245, 313, 324, 339, 350, 375, 377, 484, 527, 565, 583, 584, 586, 644, 708, 714, 721, 724—726, 728, 729, 731, 737, 756, 762, 763, 776, 778, 779
 Фита — 355
 Флексия — 65, 246, 420, 428
 Фонема — 126, 232, 242, 243, 245—249, 251, 254, 255, 696, 698, 701, 756, 757
 Фонетика — 158, 279, 288, 298, 497, 654, 715, 742
 Форма — 6, 47, 92, 97, 99, 102, 116—118, 125, 138, 139, 143, 145, 148—158, 162, 163, 165—172, 174, 176, 187, 197, 201—204, 207, 211—217, 219—222, 234, 237—241, 246, 249, 250, 254, 255, 269, 279, 286, 288, 312, 316, 320, 321, 323, 326, 332, 335—339, 347, 357, 359, 362, 374, 375, 379, 380, 383, 385, 387, 388, 390, 395, 396, 399, 401—408, 413—416, 421—423, 427—429, 433, 441, 446, 450—457, 459—464, 473, 474, 476—478, 482, 483, 493—495, 498—501, 504, 509, 515, 517, 518, 520, 525, 527, 528, 546, 553, 555—559, 561—564, 571, 576, 583, 593—595, 598, 601, 606, 607, 613, 616, 618, 639, 642, 653, 655, 661, 663, 664, 669, 675, 694, 695, 697, 699, 701, 704—706, 708, 710, 711, 714, 719, 720, 723—726, 729, 733, 736, 737, 741, 742, 747, 749—752, 754, 755, 758, 760, 767, 769, 776, 777, 781
 — амфиболическая (многозначная) — 477
 — литературная — 102, 413, 518
 — магистральная — 175
 — новая — 51, 116, 117, 143, 214, 219, 221, 380, 384, 398, 403, 407, 414, 451, 452, 459, 585
 — обнаженная — 161, 639
 — полноударная — 148, 154
 — поэзии — 139, 598
 — поэтическая — 100, 164, 338, 451, 570, 771
 — рефренная — 163, 170
 — ритмическая — 148, 150
 — словесная — 139, 360
 — словотворчества — 139
 — твердая — 163, 170, 172, 175
 — художественная — 321, 336, 397, 455, 461, 488, 765
 — энантиосемическая — 477
 Формалист — 83, 103
 Формула — 148, 165, 170, 173, 174, 197, 202, 244, 320, 321, 379, 387, 390, 395, 405, 406, 426, 477, 482, 487, 491, 492, 494, 532, 607, 664, 755, 769
 — поэтическая — 163, 560
 — философская — 336
 — художественная — 119, 336, 761
 Фраза — 108, 123, 127, 130, 154—156, 159, 161, 162, 170, 203, 237, 244, 245, 305, 418, 421, 433, 434, 436, 453, 486, 511, 522, 523, 530, 558, 564, 571, 575, 576, 578, 594, 609, 612, 623, 658, 660—662, 679, 700, 711, 731, 734, 736, 741, 742, 747, 754
 — вертикальная — 136
 Футуризм — 82, 113, 115—117, 120, 130, 178, 181, 183, 187, 197, 207, 211—213, 221, 223, 227, 239—241, 243, 257, 258, 261—264, 266, 268, 312, 313, 320—323, 325, 327—331, 337, 338, 356, 357, 359, 377, 388, 391, 392, 397—405, 451—453, 701, 704, 705, 707—710, 715, 726, 740—742, 745—756, 759—761, 764, 767
 Футурист — 6, 10, 50, 80, 82, 89, 106, 108, 113, 115—117, 119, 123, 126, 128, 132, 137, 138, 187, 189, 197, 206, 208, 225, 239, 244, 256, 257, 258, 261—263, 265, 267, 268, 313, 315, 321, 322, 324, 325, 327—331, 337, 379, 380, 388, 391, 392, 395, 397—404, 408, 409, 416, 449, 522, 694, 698—715, 741, 742, 745—751, 753—756, 759, 760, 773, 779

Х

- Хайка (хокку) — 171
Хаос — 204, 211, 279, 301, 303, 305, 308, 327, 374, 504, 616, 618, 621, 623, 651, 690, 695, 703, 708, 709, 746, 750, 751
Характеристика — 139, 148, 163, 244, 387, 388, 426, 433, 441, 449, 482, 575, 578, 582, 594, 613, 632, 711—713, 724, 725, 729, 756, 782
— начертательная — 6
— фоническая — 6
Хорей — 82, 83, 85, 92, 93, 100, 123, 148—150, 156, 201, 231, 379, 453, 511, 513—516, 518, 524, 526, 528—535, 537—539, 601, 607, 685
Хориямб — 155, 565
Христианство — 273, 322, 323, 335, 350, 351
Хроника — 90, 91, 391, 407, 617
Хроникер — 84
Хронометраж — 149
Художник — 9, 18, 23, 34, 41—43, 47, 82, 91, 108, 113, 138—140, 142, 197, 206, 207, 210, 212, 214, 216, 221, 224, 225, 240—242, 245, 246, 248, 261, 272, 302, 307, 308, 313, 322, 335, 336, 338, 339, 354, 356, 359, 374, 375, 383, 384, 388, 400, 401, 406, 408, 409, 452—459, 461, 472—474, 479, 480, 489, 504, 552, 559, 567, 584, 596, 639—642, 644, 655, 656, 664, 666, 694—696, 703—706, 708, 709, 712, 715—717, 721, 727, 739—741, 745—747, 749, 754—759, 761, 765, 767, 770—772, 774, 779

Ц

- Цензор — 57, 138, 615
Ценность — 9, 41, 43, 92, 101, 110, 117, 145, 212, 242, 266, 268, 324, 338, 352, 360, 398, 399, 424, 439, 545, 546, 597, 621, 651, 670, 702, 718, 744, 770, 781
— эстетическая — 98, 110
Центрифуга — 194, 754, 767
Цепь метафорическая — 316
Цепь образов — 203, 326, 337
Цивилизация — 263, 306, 316, 351, 479, 518, 698, 745
Цитата — 108, 202, 237, 276, 280, 325, 328, 378, 416, 418, 474, 532, 545, 566, 572, 576, 580, 589, 634, 698, 716, 717, 722, 723, 771
Цифра — 69, 110, 116, 149, 152, 153, 175, 323, 384, 408, 484, 498, 649, 684

Ч

- Частушка — 72, 86, 133, 230—237, 245, 246, 253, 255, 292, 294, 303, 305, 342, 400, 521, 527, 532, 533, 534, 757, 763
Часть речи — 6, 253, 419, 424, 706, 711, 729, 733

- Чередование — 136, 150, 253, 336, 525, 554, 654, 696, 698
Чернила — 47, 62, 69, 80, 86, 119, 147, 216, 322, 437, 589, 600, 636
Черновик — 92, 98, 436, 600, 616
Четверостишие — 86, 89, 94—96, 148, 151—158, 163—165, 167—169, 172, 175, 231, 240, 282, 288, 289, 522, 532, 548, 554, 557, 612, 614, 711
Четкость терминологическая — 479
Четырехстопник — 150
Читатель — 9, 39, 40, 83, 96, 97, 99, 101, 103, 117, 118, 130, 140, 141, 197—199, 202—204, 225, 227, 240, 241, 243, 248, 260, 269, 270, 307, 308, 313, 321, 325—327, 336, 337, 362, 363, 375, 376, 379, 401, 408, 410, 416—418, 420, 425, 430—435, 440—442, 458, 459, 486, 488, 494, 505, 506, 509, 513, 514, 520—522, 529, 530, 532, 538, 539, 541, 545, 548, 551—553, 557, 562, 565, 567, 581, 587, 596, 597, 619, 630, 634, 635, 666, 705, 710, 714, 741, 747, 752, 765, 770, 771, 775, 782
Чтец — 81, 103, 126, 225, 698
Чувство лирическое — 316
Чувство ритма — 93, 161
Чувство языка — 140

Ш

- Шаблон — 99, 108, 398, 406
Шепот — 10, 14, 84, 122, 345, 369, 431, 568, 602, 678, 707, 734
Шестистишие — 96
Школа — 11, 106, 116, 132, 187, 197, 226, 227, 239—241, 279, 280, 294, 313, 337, 360, 394, 395, 397, 398, 416, 417, 428, 452, 457, 461, 478, 491, 492, 495, 499, 500, 502, 504, 518, 521, 554, 604, 605, 655, 722, 727, 752, 762, 772, 781
— литературная — 83, 325, 374, 461, 651, 656, 727, 781, 782
— поэтическая — 138, 278, 477, 492, 495, 503, 701, 726
— пушкинская — 198
— символистская — 197, 279, 519
Шрифт — 110, 116, 124, 208, 499, 594, 705, 711, 746, 747

Э

- Эволюция — 90, 140, 163, 172, 232, 245, 320, 482—484, 525, 659, 714, 749
Эгопоэзия — 178, 179, 257, 261
Эготворчество — 187
Эгофутуризм — 177, 178, 187, 257, 261, 751—753
Эгофутурист — 115, 143, 187, 256—259, 262, 328, 753, 754, 759

- Эксперимент — 154—156, 407, 520, 560, 568, 580, 592, 595, 694, 700, 708, 732—734, 737, 745, 750, 753, 778, 780
 — лингвопоэтический — 732, 733
 — поэтический — 595, 703, 709, 732, 734, 735, 781
 — философский — 331
 Эксперимент экстралингвистический — 731, 732, 780
 Экспромт — 232, 759
 Эмоция — 99, 230, 250, 254, 258, 262, 266, 314, 383, 388, 390, 404, 407, 409, 410, 417, 418, 655, 712, 768, 776
 Энантиосемия — 478, 497, 500
 Энергия — 93, 258, 321, 328, 393, 398, 401, 402, 413, 427, 479, 483, 484, 488, 498, 702, 709, 719, 721, 739, 741, 747, 765, 774, 775
 — поэтическая — 145
 — стиха — 93
 — творческая — 145
 Эпигон — 508, 572, 584, 643
 Эпиграмма — 90, 162, 466, 549, 571, 578, 609, 612
 Эпиграф — 175, 265, 276, 377, 558, 609, 616
 Эпилог — 180, 183, 752
 Эпистема — 722, 726
 Эпитет — 131—133, 203, 204, 226, 270, 271, 273, 320, 416, 594, 595, 630, 663, 718, 754
 — метафорический — 320
 — раскрытый — 312
 — сжатый — 312
 — синкренистический — 320
 — сложный — 320
 Эпопея — 129, 351, 353, 542, 569, 570, 587, 762
 Эпос — 202, 204, 350, 390, 543, 562—564, 567, 569—572, 576, 578, 587, 661, 782
 Эпоха — 314, 315, 316, 320,
 Эстетика — 110, 133, 139, 208, 239, 259, 265, 305, 390, 394, 400, 401, 404, 408, 504, 508, 521, 576, 584, 585, 743, 747—749, 754—756, 758, 767, 770, 777, 780
 Эстрада — 82, 99, 101, 103, 118, 329, 531
 Этимология — 315, 420, 438, 498, 719
 Эффект комический — 166, 520
 Эффект эстетический — 415
- Ю**
 Юмор — 505, 776, 782
- Я**
 Язык — 6—9, 18, 26, 32—36, 39—41, 43, 52, 80—82, 84, 110, 111, 116—122, 134, 137—140, 145, 149, 158, 159, 162, 166, 181, 198, 214, 224, 225, 232, 234, 236, 237, 241, 242, 244—247, 249, 253, 255, 257, 258, 260, 262, 263, 270, 292, 294, 312, 314, 334, 337, 338, 340, 346, 348—352, 359, 366, 376, 377, 385, 400, 401, 403, 415, 416, 420—426, 428—432, 435, 453, 455, 466, 474, 485, 486, 491, 493—495, 497, 501, 515, 518, 525, 526, 541, 546, 551, 577, 584, 586, 587, 591—594, 604, 607—611, 618, 622, 643, 650, 652, 664, 665, 669, 683, 694, 695, 698—705, 707—709, 716, 717, 721—726, 728—736, 738, 740—743, 745—750, 752, 753, 755, 756, 758, 761, 762, 765, 767, 770—772, 774—776, 780, 781.
 — бытовой — 32, 34, 84
 — вселенский — 117, 138
 — заумный — 9, 34, 35, 40, 43, 117, 123, 136, 137, 139, 262, 265, 266, 359, 698, 700, 703, 708, 709, 711, 739, 747—749, 756, 764, 779
 — канцелярский — 200, 393
 — книжный — 32, 629
 — литературный — 315, 593, 702, 740, 770
 — мировой — 32, 35, 36, 749
 — поэтический — 130, 139, 225, 237, 378, 593, 594, 655, 699, 701, 714, 715, 737, 739, 751, 765
 — практический — 130, 224
 — разговорный — 84, 422, 423, 487
 — родной — 106, 245, 387, 429
 — священный — 40, 116
 Языкознание — 34, 241, 245, 246, 255, 714, 715, 750
 Ямб — 52, 59, 82—85, 92, 93, 100, 123, 149, 166, 172, 201, 226, 240, 244, 289, 305, 308, 310, 347, 379, 453, 511, 513—517, 519, 523—526, 528—530, 532, 534—537, 543—545, 550, 555, 564, 565, 580, 581, 589, 591, 601, 606, 616, 617, 701

Содержание

КУБОФУТУРИЗМ

6

Манифесты

- Пощечина общественному вкусу (6)
- Садок судей II (Предисловие) (6)
- Пощечина общественному вкусу (Листовка) (7)
- Слово как таковое (8)
- Буква как таковая (9)
- Идите к черту! (10)
- Труба марсиан (10)
- Манифест летучей федерации футуристов (11)

12

Велимир Хлебников

- О, Достоевскиймо бегущей тучи!.. (12)
- Заклятие смехом (12)
- ОР. # 13 (Бобэоби пелись губы...) (13)
- Воззвание председателей Земного шара (13)
- Поэт (17)
- Алеше Крученых (21)
- Слово о Эль (21)
- На родине красивой смерти — Машуке... (22)
- Бурлюк (23)
- Одинокий лицедей (24)
- Учитель и ученик. О словах, городах и народах (26)
- Наша основа (31)
- О современной поэзии (38)
- <О стихах> (40)
- Художники мира! (41)
- Все! Все! Все! (43)

45

Елена Генриховна Гуро

- Слова любви и тепла (45)
- Василий Каменский (46)
- Ветер (46)
- Обещайте (47)
- Тайна (47)
- Наконец-то поэта, создателя миров, приютили... (47)

49

Владимир Владимирович Маяковский

- А вы могли бы? (49)
- А все-таки (49)
- Приказ № 2 Армии искусств (50)
- О поэтах (51)
- Юбилейное (54)
- Сергею Есенину (60)
- Разговор с финиспектором о поэзии (64)
- Послание пролетарским поэтам (70)
- Во весь голос (74)
- Не бабочки, а Александр Македонский (79)
- Война и язык (80)
- Капля дегтя (81)
- Как делать стихи? (82)
- Расширение словесной базы (101)

104

Давид Давидович Бурлюк

Плати — покинем навсегда уюты сладострастья... (104)
и. А. Р. (104)

Солнцу светить ведь не лень... (105)

Пространство = гласных... (105)

Звуки на а широки и просторны... (105)

Без А (105)

Без Р (105)

Отныне я отказываюсь говорить дурно даже о творчестве дураков (106)

109

Николай Давидович Бурлюк

5 ОР. (Осталось мне отнять у Бога...) (109)

Мне, верно, недолго осталось... (109)

Поэтические начала (110)

Тишина Эллады (111)

112

Василий Васильевич Каменский

Сердко (112)

Василий Каменский — живой памятник (112)

Слова и слова (113)

Декрет о заборной литературе, о балконах с музыкой, о карнавалах искусств (113)

Кто я (114)

Я (114)

Работа над словом. Стаи книг (115)

121

Алексей Елисеевич Крученых

3 стихотворения, написанные на собственном языке (121)

Написано на языке собственного изобретения (121)

Памятник (122)

Памяти Елены Гуро (122)

Я прожарил свой мозг на железном пруте... (122)

Зудивец (122)

Фактура слова (123)

Сдвигология, сдвигика — наука о сдвигах (125)

Декларация слова как такового (138)

Декларация заумного слова (139)

Новые пути слова (140)

144

Бенедикт Константинович Лившиц

Пьянители рая (144)

Освобождение слова (отрывок) (145)

146

Георгий Аркадьевич Шенгели

Словарь (146)

Поэтам (147)

Техника стиха (148)

ЭГОФУТУРИЗМ

178

Манифесты

Грамата Интуитивной Ассоциации Эгофутуризм (178)

Академия Эгопоэзии (Вселенский футуризм) (178)
Эгопоэзия в поэзии (179)

180

Игорь Северянин

Поэту (180)

Я речь держу... (180)

Муза (180)

Prelude II (181)

Раз навсегда (181)

«Эго-футуризм». Пролог (181)

«Эго-футуризм». Эпилог (183)

Самогимн (183)

Я — композитор (184)

Рондели о ронделях (184)

Поэза истребления (184)

Двусмысленная слава (184)

Брюсов (185)

Возрождение (185)

Сонет XXX (185)

Поэза о старых размерах (185)

Игорь Северянин (185)

Блок (186)

Сологуб (186)

Стареющий поэт (186)

Интуитивная школа «Вселенский Эгофутуризм» (187)

188

Константин Константинович Олимпов

Амурет Игорю Северянину (188)

Гении в ритмах экспрессий... (188)

Буква Маринетти (188)

Флейта славы (189)

Глагол Родителя Мироздания (189)

Третье Рождество (189)

191

Василиск Гнедов

Смерть искусству. Пятнадцать (15) поэм (191)

Глас о согласе и зогласе (192)

ЦЕНТРИФУГА

194

Манифесты

Грамота (194)

Турбопэан (194)

195

Сергей Павлович Бобров

Лирика лири (195)

Азовское море (196)

Два слова о форме и содержании (197)

Из «Записок стихотворца» (198)

О лирической теме (202)

ЛУЧИЗМ

206**Манифесты**

Лучисты и будущники (206)
 Почему мы раскрашиваемся (208)
 И.М. Зданевич. «Лучистское» стихотворение (209)

210**Казимир Северинович Малевич**

В природе существует объем и цвет... (210)
 Футуризм (212)
 О поэзии (213)
 О партии в искусстве (217)

223**Игорь Герасимович Терентьев**

Алексею Крученых (223)
 Юсь (223)
 Крученых (анал 1918 г.) (223)
 17 ерундовых орудий. Когда ошибки нет, ничего нет (224)

228**Александр Васильевич Туфанов**

Трепет молчания (228)
 Сонет поэту-символисту (228)
 В лесу (228)
 Туфаниана (229)
 Осенний подснежник (229)
 Юнь прихвоённая (229)
 Мянь (229)
 Свой дом (230)
 Ритмика и метрика частушек при напевном строе (230)
 Освобождение жизни и искусства от литературы (237)
 Заумие (245)

256**Корней Иванович Чуковский**

Эгофутуристы и кубофутуристы (256)
 Александр Блок как человек и поэт. Часть II. А.А. Блок как поэт (268)

ИМАЖИНИЗМ

312**Манифесты**

Декларация (312)
 <Манифест новаторов> (314)
 Почти декларация (314)

317**Вадим Габриэлевич Шершеневич**

Solo (317)
 У других поэтов связаны строчки... (317)
 Сломанные рифмы (318)

L'art poetique (318)
 Композиционное соподчинение (318)
 Лирический динамизм (319)
 Н. Гумилеву посвящается (319)
 <Из книги «2х2=5. Листы имажиниста»> (320)
 Зеленая улица (326)
 Футуропитающиеся (328)
 Два последних слова (331)

333

Анатолий Борисович Мариенгоф

Встреча (333)
 И нас сотрут, как золотую пыль... (334)
 Буян-остров. Имажинизм (335)

341

Сергей Александрович Есенин

Поэт (Он бледен. Мыслит страшный путь...) (341)
 Я ль виноват, что я поэт... (341)
 Поэт (Не поэт, кто слов пророка...) (341)
 Частушки (о поэтах) (342)
 Проплясал, проплакал дождь весенний... (342)
 О муза, друг мой гибкий... (342)
 Инония (343)
 Исповедь хулигана (345)
 Я последний поэт деревни... (346)
 Отговорила роща золотая... (346)
 Стансы (346)
 Поэтам Грузии (347)
 Издатель славный! В этой книге... (348)
 Ключи Марии (349)
 Отчее слово (по поводу романа Андрея Белого «Котик Летаев») (359)
 Быт и искусство (отрывок из книги «Словесные орнаменты») (360)
 Предисловие (362)
 Вступление <к сборнику «Стихи скандалиста»> (363)

364

Рюрик Ивнев

Я надену колпак дурацкий... (364)
 Короткого, горького счастья всплеск... (364)

365

Николай Алексеевич Клюев

Поэт (365)
 Поддонный псалом (365)
 Маяковскому грезится гудок над Зимним... (367)
 Из поэмы «Плач о Сергее Есенине» (367)
 Мне революция не мать... (368)
 Стариком, в лохмотья одетым... (368)
 Красный конь (369)
 Огненная грамота (369)

372

Сергей Антонович Клычков

Как не петь и не молиться... (372)
 Родился я и жил поэтом... (372)
 О, если бы вы знали слово... (373)
 Пока из слов не пышет пламя... (373)

Знал мой дед такое слово... (373)
Лысая гора (374)

ПРОЛЕТКУЛЬТ

382

Манифесты

Пролетариат и искусство (382)
Международное бюро пролетариата (382)
Декларация союза писателей «Литературный фронт» (384)

386

Алексей Капитонович Гастев

Поставим памятник (386)
О тенденциях пролетарской литературы (387)

ЛЕФ

390

Манифесты

Мы ищем (390)
ЛЕФ и МАПП (391)
За что борется ЛЕФ? (391)
В кого вгрызается ЛЕФ? (394)
Кого предостерегает ЛЕФ? (395)

397

Сергей Михайлович Третьяков

Откуда и куда? (Перспективы футуризма) (397)
Бьем тревогу (404)
С Новым годом! С «Новым ЛЕФом»! (408)
Образоборчество (409)

411

Николай Николаевич Асеев

Птичья песня (411)
Дом (411)
Стихи мои из мяты и полыни... (412)
К другу-стихотворцу (412)
Программа группы «ЛЕФ'а» (413)
Мелодика или интонация (414)
Жизнь слова (420)
Поэтическая речь (432)
Опыт и вдохновение (435)
Об одном стихотворении (440)

ВАПП

444

Манифесты

Всероссийская ассоциация пролетарских писателей (444)
Материалы пленума правления ВАПП (444)
К созданию единого фронта пролетарской литературы (448)
«Кузница» (451)

-
-
- Декларация московских пролетарских поэтов и писателей группы «Кузница» (451)
 Декларация пролетарских писателей «Кузница» (452)
 Наказ делегату «Кузницы», входящему в комиссию по вопросам пролетлитературы
 при политбюро ЦК ВКП (б) (456)
 Тезисы, предложенные т. В. Лебедевым-Полянским и принятые советом «Кузницы» (458)
 Из материалов группы «Октябрь» (459)
 Идеологическая и художественная платформа группы пролетарских писателей
 «Октябрь» (459)

463**Александр Ильич Безыменский**

- Завод слова (463)
 Поэтам «Кузницы» (464)
 Зачем стихом, зачем же ритмом... (464)
 Разговор с Маяковским (464)
 Речь о Пушкине (467)
 О творческих путях литературы: Рабочий в литературе (471)

КОНСТРУКТИВИЗМ

476**Манифесты**

- Декларация Литературного центра конструктивистов (476)
 Знаем (клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов) (477)
 Конструктивизм и поэзия (479)
 Соглашение Московской ассоциации пролетарских писателей (МАПП)
 и Литературного центра конструктивистов (488)

490**Алексей Николаевич Чичерин**

- Кан-Фун (490)

505**Илья (Карл) Львович Сельвинский**

- Читатель стиха (505)
 Поэзия (506)
 Поэт, изучай свое ремесло... (506)
 Гуно — лист (506)
 Физики и лирики (507)
 Плохие поэты обычно фальшивы... (507)
 Perpetuum mobile (508)
 Завещание (508)
 Моя поэтика (509)

588**Семен Исаакович Кирсанов**

- Новаторство (588)
 О, Рифма, бедное дитя... (589)
 Прозрение (589)
 Ундервудное (589)
 Я ищу прозрачности... (590)
 Мой номер (590)
 Литература и язык (591)
 О бездушном формализме (594)
 Позиция поэта: Художник и время (596)

599

Николай Семенович Тихонов

- Поиски героя (599)
- Стихи на рассвете (600)
- Старый ковер (601)
- Булонский лес (601)
- Стих может заболеть... (601)
- Хочу, чтоб стих был тонок, словно шелк... (602)
- Настали дни стихов... (602)
- Образ поэта (602)
- Прибой стиха идет волне вослед... (602)
- Сквозь ткань стиха... (603)
- Школа равнодушных (604)
- Пушкин и советская поэзия (605)
- Весло и лопата (619)

625

Эдуард Георгиевич Багрицкий

- Гимн Маяковскому (625)
- Пушкин (626)
- Слово — в бой (626)
- Стихи о поэте и романтике (626)
- Вмешательство поэта (627)
- Работа над стихом (629)

632

Борис Петрович Корнилов

- Обвиняемый (632)
- Царица Тамара (633)
- Слово по докладу Висс. Саянова о поэзии на пленуме ЛАПП (633)
- Весенние тезисы (635)

Павел Николаевич Васильев

- В защиту поэта-пастуха (636)
- Демьяну Бедному (637)
- Литературный путь Павла Васильева.
- Из стенограммы вечера, посвященного творчеству П. Васильева (638)

ОБЭРИУ

646

Евгений Львович Шварц

- Я не пишу больших полотен... (646)
- Приятно быть поэтом... (646)
- Авторы и Леногиз (646)
- Я прожил жизнь свою неправо... (646)
- Н.К. Чуковскому. Послание первое (647)

648

Николай Алексеевич Заболоцкий

- Что такое стишки (648)
- Битва слонов (648)
- Завещание (649)
- Читая стихи (649)
- Искусство (650)
- Прощание с друзьями (650)
- О сущности символизма (651)

Мои возражения А.И. Введенскому, авторитету бессмыслицы (653)
 Из декларации ОБЭРИУТОВ (655)
 К вопросу о ритмической структуре «Слова о полку Игореве» (657)
 Мысль — образ — музыка (664)
 <Почему я не пессимист> (665)

667

Даниил Иванович Хармс

Я был у Шварца... (667)
 Месть (667)
 Молитва перед сном 28 марта 1931 года в 7 часов вечера (670)
 Скажу тебе по совести... (670)
 Хню (671)
 Я не могу читать некоторые книги... (672)
 Олейникову (672)
 Да, я поэт забытый небом... (673)
 Я долго смотрел на зеленые деревья... (673)
 Я плавно думать не могу... (673)
 Ума своего недостойный внук... (673)
 Сабля (674)
 О Пушкине (677)
 Из трактата <О существовании, о времени, о пространстве> (677)

678

Александр Иванович Введенский

Гость на коне (678)
 Элегия (679)
 Приглашение меня подумать (680)
 Я бы выпил еще одну рюмку водички... (681)
 Некоторое количество разговоров (или начисто переделанный темник) (686)

688

Николай Макарович Олейников

К.И. Чуковскому от автора (688)
 Залетела в наши тихие леса... (689)
 Перемена фамилии (689)
 Неуловимы, глухи, неприметны... (689)

690

Константин Константинович Вагинов

Вихрь, бей по Лире... (690)
 Перевернул глаза и осмотрелся... (690)
 Я променял весь дивный гул природы... (690)
 Мы рождены для пышности, для славы... (690)
 Поэзия есть дар в темнице ночи струнной... (691)
 Из женовидных слов змеей струятся соки... (691)
 Музыка (691)
 Песня слов (691)
 Слова из пепла слепок... (692)

ПРИЛОЖЕНИЯ

Штайн К.Э., Петренко Д.И. Авангард в свете аналитизма поэзии (694)
 Штайн К.Э. «Поэт железа» (716)
 Оболенец А.Б. Особенности организации абсурдистского текста А.И. Введенского
 по данным метапоэтики в контексте эпистемологической ситуации (722)
 Комментарии (739)
 Указатель имен (783)
 Предметный указатель (789)

Научное издание

ТРИ ВЕКА РУССКОЙ МЕТАПОЭТИКИ
ЛЕГИТИМАЦИЯ ДИСКУРСА

Антология в четырех томах
Том III

Первая половина XX века. Авангард:
Кубофутуризм. Эгофутуризм. Центрифуга. Лучизм. Имажинизм.
Пролеткульт. Леф. ВАПП. Конструктивизм. ОБЭРИУ

Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 т. Том 3. Первая половина XX в. Кубофутуризм. Эгофутуризм. Центрифуга. Лучизм. Имажинизм. Пролеткульт. Леф. ВАПП. Конструктивизм. ОБЭРИУ / Под общей редакцией проф. К.Э.Штайн. — Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета, 2006. — 830 с.

Изд. лиц. серия ИД № 05975 от 3.10.2001
ISBN № 5-88648-512-0

Антология «Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса» — первый опыт системного изучения метапоэтики (исследования поэтами собственного творчества). Метапоэтика — особая область знания, характеризующаяся энциклопедичностью, многожанровостью, взаимодополнительностью художественных и научных посылок, она дает уникальные по достоверности сведения о поэзии. В третьем томе представлены метапоэтические произведения поэтов-авангардистов. Предназначается для специалистов, занимающихся исследованием поэзии, а также для читателей, интересующихся поэтическим творчеством.