

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н.А. Добролюбова»
(НГЛУ)

Г.Л. Гуменная
А.Г. Садовников

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК РУССКОЙ ПОЭЗИИ
ИЗБРАННЫЕ СТРАНИЦЫ

Ученое пособие

Нижний Новгород
2018

Печатается по решению редакционно-издательского совета НГЛУ.
Направление подготовки: 45.03.01 – *Филология*.
Дисциплина: Русская литература; Современная русская литература.

УДК 821.161.1"18/19"(075.8)
ББК 83.3(2)
Г 945

Серебряный век русской поэзии. Избранные страницы: Учебное пособие. Н. Новгород: НГЛУ, 2018. 154 с.

Методическое пособие предназначено для студентов-бакалавров факультета английского языка, обучающихся по направлению подготовки «Филология». Оно включает в себя краткую характеристику основных модернистских направлений в литературе рубежа XIX–XX вв., фрагменты программных манифестов представителей символизма, акмеизма и футуризма, контрольные вопросы и задания по каждому из направлений, а также вопросы и задания для самостоятельной работы студентов по изучаемому материалу.

УДК 821.161.1"18/19"(075.8)
ББК 83.3(2)

Составители: Г.Л. Гуменная, канд. филол. наук, доцент кафедры русской филологии, иностранной литературы и межкультурной коммуникации

А.Г. Садовников канд. филол. наук, доцент кафедры русской филологии, иностранной литературы и межкультурной коммуникации

Рецензент М.А. Александрова канд. филол. наук, доцент кафедры русской филологии, иностранной литературы и межкультурной коммуникации

© НГЛУ, 2018
© Гуменная Г.Л., Садовников А.Г. 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Серебряный век русской поэзии: основные направления.....	5
Тексты для конспектирования. Требования к конспекту.....	22
Литературные манифесты символистов.....	23
Литературные манифесты акмеистов.....	75
Литературные манифесты футуристов.....	108
Вопросы и задания по конспектам.....	124
Задания для самостоятельной работы.....	127
Список рекомендованной литературы.....	150
Библиографический список.....	151

Введение

Программа бакалавриата по литературе рубежа XIX–XX веков предполагает знание студентами следующего материала по разделу «серебряный век» русской поэзии:

- содержание понятия «серебряный век» русской литературы, его хронологические границы,
- характеристика конкретного литературного направления (символизм, акмеизм, футуризм).

В свою очередь, характеристика литературного направления должна включать:

- представление об основных теоретических принципах, выраженных в манифестах направления,
- знание основных представителей направления,
- анализ творчества какого-либо поэта, воплотившего теоретические положения направления в своей художественной практике.

Серебряный век русской поэзии:

основные направления

Определение эпохи рубежа XIX–XX вв. как «серебряного века» связывают с именем выдающегося русского мыслителя Николая Александровича Бердяева. Оно возникло в сопоставлении с пушкинской эпохой, 1800–1830 годами – «золотым веком» русской поэзии, временем, когда творчество В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, А.С. Пушкина, Е.А. Баратынского, М.Ю. Лермонтова и других поэтов подняло отечественную поэзию до мирового уровня, а также второй половиной XIX в. – «золотым веком» русской прозы, когда лицо нашей литературы определяли такие писатели, как Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский. Очевидно, термин «серебряный век» возник по аналогии с существовавшими в истории культуры характеристиками латинского языка и литературы, где на смену классической «золотой» латыни (I век до н. э.) пришла *latinitas argentea*, вторая, хотя и менее блестящая, эпоха расцвета, длившаяся около 200 лет. В России на смену «золотому веку», связанному преимущественно с достижениями в области реалистического искусства, пришли новые течения, получившие название модернистских (от франц. *moderne* – новейший, современный). В первые десятилетия XX века бурно развивается модернистская поэзия, этот период получил название «серебряного века» русской поэзии. Он продолжался до середины 20-х годов. К этому времени основные направления русского модернизма прекратили свое существование. Одни из них, можно сказать, «умирают естественной смертью» (так было, например, с символизмом, кризис которого выпал на начало 1910-х гг.), другие «закрываются» в организационном порядке.

Общим для всех модернистов был отказ от рационализма («Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями», – писал В.Я. Брюсов в статье «Ключи тайн», опубликованной в 1904 г.) и позитивистских принципов, связанных с традиционной реалистической эстети-

кой. Их привлекала иррационалистическая философия А. Шопенгауэра; учение Ф. Ницше с его представлениями о том, что разум подчинен воле, инстинктам; философия А. Бергсона, утверждавшая, что истинное познание связано не с разумом, а с интуицией. Огромное впечатление на современников произвели открытия австрийского психолога З. Фрейда, обнаружившего в человеческом разуме неосознанное и неосознаваемое начало.

Для искусства модернизма характерно нарастание тематики, связанной с проблемами творчества, творческого процесса, модернисты особое внимание уделяли разработке самого языка искусства (каждое направление стремилось выработать свой неповторимый, только ему присущий стиль и язык), они в значительной мере сформировали представления, вошедшие в современную теорию искусства (например, работы В. Брюсова и А. Белого о стихе).

Наиболее значительными течениями русского модернизма, оказавшими существенное воздействие на весь ход литературного развития и влияние которых продолжает сказываться до настоящего времени, были символизм, акмеизм, футуризм.

Контрольные вопросы

1. Назовите хронологические рамки «серебряного века» русской поэзии.
2. Кому приписывают появление термина «серебряный век»? Какая историко-культурная аналогия лежит в его основе?
3. Что такое модернизм?
4. Каковы философские корни модернизма?

С И М В О Л И З М

Художественные символы в искусстве существовали всегда, но в реалистическом произведении, например, символом мог стать яркий, наиболее выразительный факт действительности, действительность как бы «сгущалась» до символа (ср. «мёртвые души» у Гоголя, образ неба, дуба в весеннем лесу в «Войне и мире» Толстого). У символистов же любой реальный факт мог стать символом, если он получал расширительное значение и «таинственное истолкование» (например, ночь, туман, пожар, желтый цвет и т. п.). При помощи символов символисты пытались от реальности «внешней», доступной прорваться к высшей, запредельной. Не случайно В. Брюсов в «Ключах тайн» говорил, что «создания искусства – притворенные двери в Вечность».

Попытки прорваться за грань познаваемого уже предпринимались в литературе. Так, выдающийся философ и поэт XIX в. В.С. Соловьев в одном из своих стихотворений, следуя за учением древнегреческого философа Платона, рассматривал видимый мир как тень мира сверхчувственного:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами –
Только отблеск, только тени
От незримого очами?
Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий –
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?
Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете –
Только то, что сердце сердцу
Говорит в немом привете? (1892)

Поэт стремится увидеть «незримое очами», услышать неискаженную «музыку небесных сфер», узнать то, что невыразимо словами, а можно лишь «чуять», угадать в «немом привете». Естественно, что многие символисты позднее считали Соловьева своим учителем и предтечей.

Символизм, возникший во Франции в 1870-е годы, заявляет о себе в России в восьмидесятых годах (статья Н. Минского и И. Ясинского «Старинный спор», 1884). Программное выражение новое направление находит в 1892 г. в докладе Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», позднее опубликованном.

«Причины упадка» Мережковский видит в том, что в России не было «литературы», а были только великие «поэты»; кроме того, его упреки связаны с искажением художественного языка, организацией издательского дела, состоянием критики. По его мнению, «возрождение вечного идеального искусства только на время омрачено – в России утилитарно-народническим педантизмом, на Западе грубым материализмом экспериментального романа» (имеются в виду, прежде всего, романы Э. Золя). Он выделяет «три главные элемента нового искусства: **мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности**» (выделено автором. – Г. Г.), а также даёт свое представление о символизме: «В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки прозрачной албастровой амфоры, в которой зажжено пламя».

В том же 1892 г. появляется книга поэм Мережковского «Символы». Новое направление набирает силу: по инициативе Брюсова один за другим выходят три сборника «Русские символисты».

Почти все символисты так или иначе в разное время выступали в качестве теоретиков своего направления. К.Д. Бальмонт, например, много сделал для переосмысления функций поэтического слова. В статье «Элементарные слова о символической поэзии» (1900) он пишет: «<...> вот основные черты символической поэзии: она говорит своим особым языком, и этот язык богат интонациями; подобно музыке и живописи, она возбужда-

ет в душе сложное настроение, – богаче, чем другой род поэзии трогает наши слуховые и зрительные впечатления, заставляет читателя пройти обратный путь творчества: поэт, создавая свое символическое произведение, от абстрактного идет к конкретному, от идеи к образу, – тот, кто знакомится с его произведениями, восходит от картины к душе её, от непосредственных образов, прекрасных в своем самостоятельном существовании, к скрытой в них духовной идеальности, придающей им двойную силу». Таким образом Бальмонт призывает читателя отказаться от привычной роли потребителя уже готового поэтического наслаждения и участвовать в музыкальной и ассоциативно-образной насыщенности новой поэзии, а также побуждает заново перечитывать произведения, открывая в них неожиданные глубины.

В 1890-е годы тон в литературе задают «старшие» символисты (их называли также декадентами) – Ф. Сологуб, З. Гиппиус, Д. Мережковский, А.М. Добролюбов, В. Брюсов, К. Бальмонт и другие. В 1900–1910-е годы получают известность «младшие» символисты – А. Блок, А. Белый, Ю. Балтрушайтис, Вяч. Иванов и другие.

Характерные черты поэтики младших символистов можно увидеть в творчестве одного из самых ярких поэтов направления – Блока. Его цикл «Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902) связан с платоновским учением о противопоставлении мира истинного – мира идей и мира мнимого – мира реальности, а также с идеалом Вечной Женственности, восходящим к поэзии Вл. Соловьева. Цикл проникнут предчувствием мистической встречи лирического героя с воплощением идеала женственности (её в стихах зовут по-разному: «Она», «Прекрасная Дама», «Царевна» и др.), но осуществиться этой встрече мешает земная природа героя. Уже во «Вступлении» задана тема свидания-встречи лирического героя с «Царевной Самой»:

Отдых напрасен. Дорога крута.
Вечер прекрасен. Стучу в ворота.

Дольнему стуку чужда и строга,
Ты рассыпаешь кругом жемчуга.
Терем высок, и заря замерла.
Красная тайна у входа легла.
Кто поджигал на заре терема,
Что воздвигала Царевна Сама?
Каждый конёк на узорной резьбе
Красное пламя бросает к тебе.
Купол стремится в лазурную высь.
Синие окна румянцем зажглись.
Все колокольные звоны гудят.
Залит весной беззакатный наряд.
Ты ли меня на закатах ждала?
Терем зажгла? Ворота отперла?

Образ вечерней зари – пограничного состояния между днем и ночью, когда только и может произойти мистическая встреча, дан в стихотворении в отблесках закатного солнца. Сочетание цветов – красного («красная тайна», «красное пламя», «окна румянцем зажглись»), синего («лазурная высь», «синие окна»), белого (рассыпанные «жемчуга») – рождает ощущение яркости, живописности воссозданной картины, оно дополнено деталями нарядного убранства теремов («каждый конёк на узорной резьбе»), праздничных и торжественных звуков колоколов («все колокольные звоны гудят»). В то же время красный цвет, доминирующий в стихотворении, является цветом-символом, нуждающимся в расшифровке, так как он связан, прежде всего, с «красной тайной» (Блок как бы «дематериализует» слово, лишает его предметного значения: в обычном словоупотреблении «тайна» может быть «сокровенной», «сердечной», «страшной» и т. п., но никак не «красной»). Такими же символами являются и синий (лазурный) цвет, сопряженный с небесными высями, и белый цвет, символизирующий, видимо, чистоту, присущую героине, – так проявляется еще один смысловой пласт «Вступления».

Читателю дается представление об удаленности и труднодоступности вышины, на которой находится Царевна: «Отдых напрасен. Дорога крута»,

«терем высок», «конёк» (т. е. украшение на крыше), «купол». Её облик ассоциируется, как уже говорилось, с чистотой, отрешенностью от «дольнего» (т. е. низкого, земного, суетного), с духовностью («купол стремится в лазурную высь», «колокольные звоны»). Так рождается представление о некоем надмирном существе, принадлежащем к необыкновенной действительности, где всё неживое одушевлено («заря замерла», «красная тайна <...> легла», «каждый конёк <...> пламя бросает», окна рдеют румянцем и т. п.).

Стихотворение полно недосказанности. Неизвестно, состоялась ли долгожданная встреча, но, скорее всего, лирический герой не переступил черты, у которой его подстерегала «красная тайна». Недосказанность подчеркнута серией вопросов в финале, так и оставшихся без ответа. В них неожиданно появляется новая тема – тревога, сомнение в идеале, к которому с таким трудом приблизился герой: «Ты ли меня на закате ждала? Терем зажгла? Ворота отперла?». От этого неожиданного поворота мысль «Вступления» в целом приобретает ещё *большой* драматизм и напряженность.

Заря, внешние сумерки, цвет, встреча, отношения героя и идеала – всё это обрело во вступительном стихотворении символический смысл, который Блок углубляет и варьирует далее уже в контексте всего поэтического цикла «Стихов о Прекрасной Даме». Такого же рода анализ можно развить и продолжить как на материале названного цикла, так и циклов «Распутья», «Город» и других по своему выбору.

В 1910 г. после ожесточенной и продолжительной полемики внутри направления стал очевиден кризис символизма. Разумеется, символистские произведения продолжали создаваться и после этого, но новая фаза развития русской литературы связана уже с другими значительными течениями – акмеизмом и футуризмом.

Контрольные вопросы

1. Где впервые возник символизм как литературное явление?
2. Как понимают символ в искусстве символизма? В чём отличие реалистического символа от символистского?
3. Кто принадлежит к числу «старших» символистов?
4. Кто принадлежит к «младшим» символистам?
5. В каких работах изложены основные художественные принципы символистов? В чём они заключаются?
6. Когда наметился кризис внутри символизма? С чем он связан?

Акмеизм

Акмеизм возник в начале 1910-х годов. Его предтечей принято считать М. Кузмина. В статье «О прекрасной ясности» (1910) он декларирует новые по сравнению с символистской эстетикой принципы: логичность художественного замысла, стройность композиции, рациональная организация всех элементов художественной формы (Совокупность этих художественных принципов автор назвал «кларизмом» – от латинского слова *clarus* – ясный).

Идеи акмеизма сформировались в среде литераторов, входивших в объединение «Цех поэтов» (1911–1914). Теоретические основы и эстетические установки акмеизма были сформулированы в трех манифестах, написанных в 1913 году: «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилева, «Некоторые течения в современной русской поэзии» С. Городецкого и «Утро акмеизма» О. Мандельштама. Кроме названных авторов, к числу акмеистов принадлежали А. Ахматова, М. Кузмин, М. Зенкевич, В. Нарбут, Б. Садовской, М. Лозинский, Г. Иванов, Е. Кузьмина-Караваева и другие.

Гумилев, Городецкий и Мандельштам начинали свою поэтическую деятельность, находясь под сильным влиянием символизма. Поэтому первой задачей акмеистов было размежевание с предшественниками, в поле-

мике с символизмом формировались и собственные цели, программа нового течения. В своей статье Гумилев пишет: «На смену символизму идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова *асте* – высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора) или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме». Формулируя эстетические принципы направления, он связывает их с именами литературных классиков, являющихся «краеугольными камнями для здания акмеизма», и говорит о необходимости соединения внутреннего мира человека (Шекспир) с «мудрым физиологизмом» (Рабле), с безоговорочным приятием жизни (Вийон) и совершенством художественных форм (Теофиль Готье).

С. Городецкий в своей работе утверждает, что «у акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще», он видит в экзотике одно из проявлений декларированной акмеистами любви к жизни. Отказ от мистики, возвращение на землю, ценность вещества и материала, разграниченность явлений различных типов (в противоположность символистской всеобщей соотнесенности) – таков пафос раннего акмеизма.

Художественные принципы акмеистов можно проиллюстрировать, обратившись, например, к творчеству Гумилева, анализу его основных сборников стихов: «Путь конкистадоров» (1905), «Романтические цветы» (1908), «Жемчуга» (1910), «Чужое небо» (1912), «Колчан» (1916), «Костер» (1918), «Огненный столп» (1921), «Шатёр» (1921).

В сборнике «Романтические цветы» еще ощутимо влияние поэтики символизма, но уже сформировались черты, позволяющие назвать книгу в целом акмеистической. Это видно на примере такого стихотворения, как «Сонет»:

Как конквистадор в панцире железном,
Я вышел в путь и весело иду,
То отдыхая в радостном саду,
То наклоняясь к пропастям и безднам.

Порою в небе смутном и беззвездном
Растет туман... Но я смеюсь и жду,
И верю, как всегда, в мою звезду,
Я, конквистадор в панцире железном.

И если в этом мире не дано
Нам расковать последнее звено,
Пусть смерть приходит, я зову любую!

Я с нею буду биться до конца,
И, может быть, рукою мертвеца
Я лилию добуду голубую.

Показательным является обращение Гумилева к признанной классической форме – сонету. Она отшлифована такими мастерами, как Данте, Петрарка, Шекспир, Мицкевич, Пушкин. Два первых четверостишия (катрены) представляют собою смысловое и композиционное целое, относительная законченность которого подчеркнута кольцевым обрамлением – словесной формулой «конквистадор в панцире железном». В катренах дана характеристика необычного лирического героя. Сам он сравнивает себя с искателем приключений, авантюристом прошлых эпох, но его преданность своей «звезде», отвага и мужество перед «пропастями и безднами», которые для него столь же необходимы, как и «радостный сад», его бесстрашие перед «смутным и беззвездным» небом, зловещим «туманом» – всё это, а не только доспехи («панцирь железный»), добавляет к облику лирического героя черты благородной рыцарственности.

Следующая композиционная часть, состоящая из двух трехстиший (терцетов) говорит о высокой задаче, поставленной перед собою лирическим героем. Ради неё он «вышел в путь и весело идет»: он мечтает «расковать последнее звено» (т. е., видимо, узнать тайну тайн) и готов бес-

страшно «биться до конца», чтобы хотя и ценой собственной смерти, но обрести надежду на то, что эта тайна – чудесная голубая лилия – будет добыта. Несуществующий в природе голубой цветок чем-то напоминает образ, созданный немецким романтиком Новалисом (вероятно, с этим и связано название всего сборника – «Романтические цветы»). Очевидно, для Гумилева голубой цветок символизирует собою почти недостижимую возвышенную цель бытия, ради которой им сознательно избрана героическая жизненная позиция.

Судьба акмеизма как литературного направления не совсем обычна. Акмеистическая организация «Цех поэтов» прекратила свое существование еще в 1914 году («Второй цех поэтов», действовавший в 1920–1922 годах, не был непосредственно связан с акмеизмом), и немногочисленные представители этого направления не имели ни своей организации, ни своего журнала. Городецкий быстро отошел от акмеизма, Гумилев погиб в 1921 г. Если не считать переводчика М. Лозинского, то к началу 1920-х годов остались лишь два поэта, которые в свое время были связаны с акмеизмом – А. Ахматова и О. Мандельштам. И тем не менее акмеизм многими современниками в 1920–1930-е годы воспринимался как живое, действующее явление русской поэзии. В отличие от большинства модернистских направлений, акмеизм скорее указывал путь развития поэзии, чем заключал его в определенные границы и рамки. Акмеизм оказался способным к развитию своей поэтической системы, ко все более глубокому ее осмыслению. Поэтому и понимание акмеизма, к которому в зрелом творчестве пришли Ахматова и Мандельштам, оказалось более продуктивным, чем первоначальные идеи Гумилева и Городецкого. Суммируя свое понимание акмеизма, Мандельштам назвал его «тоской по мировой культуре». Если для футуристов классика – это проклятый груз прошлого, то для акмеистов – это живая непрерывающаяся связь времен, не только прошедшее, но и будущее. В опубликованной в 1921 г. статье «Слово и культура» Ман-

дельштам писал: «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина и Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл...».

Контрольные вопросы

1. Какое направление принято считать предтечей акмеизма?
2. Каково значение термина «акмеизм»? Каковы хронологические рамки существования акмеизма?
3. Кто сформулировал основные принципы акмеистической поэтики? В чём они заключаются?
4. Кого акмеисты считали своими предшественниками в мировой литературе? Какие художественные достижения своих предшественников они провозглашали как близкие себе?
5. Какое литературное объединение опиралось в своей практике на художественные принципы акмеизма? Как долго оно существовало? Кто в него входил?

Ф у т у р и з м

Футуризм как литературное явление сформировался в начале 1910-х годов (название образовано от латинского слова *futurum* – будущее). Первый манифест футуризма, написанный итальянцем Ф. Маринетти, был опубликован в 1909 году. Русские футуристы стали появляться в печати с 1910 г., а в 1912 году вышел их скандально известный манифест под характерным названием «Пощечина общественному вкусу» (его подписали Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников). В нем содержалось требование отказаться от старой культуры – «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч. с Парохода Современности», такая же участь была уготована и современным писателям – как реалистам, так и

символистам. Авторы «Пощечины...» провозглашали «непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку» и, чтобы преодолеть язык старой культуры, декларировали необходимость увеличения словаря в его объеме через «словоновшество» (авторские неологизмы).

Характерная черта футуризма, как и позднего модернизма вообще, – постоянное разделение направления на всё более мелкие, полемизирующие друг с другом группы, между которыми не всегда можно отчетливо провести границу. Так, одной из первых внутри футуризма сформировалась группа «эгофутуристов» (наиболее значительным из них был И. Северянин). Пользовалась известностью группа «Центрифуга» (в нее входили такие поэты, как Б. Пастернак, С. Бобров), «Мезонин поэзии» (В. Шершеневич) и другие. Однако, пожалуй, наиболее интересной и радикально настроенной была группа «Гилея» или объединение «кубофутуристов» (Гилея – «лесная» – древнегреческое название области в Скифии: по воспоминаниям современника – Б. Лившица, так символически было осмысленно то место в Таврической губернии, где зародилась идея создания группы). Именно позицию «Гилеи» выражала «Пощечина общественному вкусу».

Как следует из самого названия этого направления, центральной категорией для футуризма была категория будущего и вообще движения времени. С будущим связывался поэтический и общественный идеал футуризма. Себя они считали представителями будущего в настоящем и противопоставляли себя мещанской буржуазности сегодняшнего дня. В этом корни постоянного стремления футуристов эпатировать, шокировать публику, «стоять на глыбе слова „мы“ среди свиста и негодования», если воспользоваться их собственными словами. Нормой отношений художника и публики для футуриста становится скандал. Эпатаж проявляется во всем: от характера рифм до внешности («желтая кофта» Маяковского на фоне

черной фракно-пиджачной толпы, рисунки на лице у художницы Н. Гончаровой и т. п.).

В трактовке будущего у кубофутуристов не было единства. Те из них, кто ориентировался на идеи, выработанные европейским футуризмом, связывали будущее с индустриально-урбанической культурой. Даже Маяковский, который остро переживал уродство и бесчеловечность современного города, ощущал себя именно певцом улицы, ее органом речи. Без его поэзии, по его словам, «улица корчится безъязыкая – ей нечем кричать и разговаривать» («Облако в штанах», 1914–1915).

Другие кубофутуристы, и в первую очередь их лидер Велимир Хлебников, связывали будущее с восстановлением исконной гармонии человека и природы, с отказом от промышленной цивилизации Запада. Хлебников, враждебно относившийся ко всему западному, даже называл себя не футуристом, а бюджетлянином (неологизм от слова «будущее»). Для него будущее ассоциировалось с русским национальным идеалом и ориентацией на культуру Востока.

Поэт-футурист – как представитель будущего – должен использовать в своем творчестве не язык современности, а язык будущего. Творение нового языка начинается с разрушения старого. Еще в «Пощечине общественному вкусу» гилейцы декларировали «непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку», а в сборнике «Садок судей II» они пишут: «Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став в буквах видеть лишь направляющие речи. Мы расшатали синтаксис». Новый поэтический язык, не связанный ограничениями грамматики и обыденного мышления, в футуристическом обиходе получил название заумного (или просто зауми). Слово заумного языка называлось «самовитое слово», «слово как таковое». Это слово придумывалось самим поэтом и могло вообще быть не соотнесенным с ка-

ким-либо общепринятым значением. Поэт А. Крученых написал стихотворение:

дыр бул щыл
убещур
скуп
вы со бу
р л эз

Он считал, что в этом «пятистишии» – «больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина».

Заумный язык для футуристов вовсе не был языком, лишенным значения. Напротив, они полагали, что при помощи зауми можно выразить наиболее глубокие, общечеловеческие смыслы, которые обычной логикой и языком стираются, деформируются.

Стремясь к обретению новых смыслов, футуристы ищут и находят общность в словах, традиционно не считающихся родственными. В этом отношении интересно стихотворение Маяковского «Наш марш» (1917):

Дней бык пег.
Медленна лет арба.
Наш бог – бег,
Сердце наш барабан.

В первых четырех строчках поэт выстраивает парадигму «внутреннего склонения» слова: бык-пег-бог-бег, где сходство, уловленное по звуковому признаку, вскрывает родство «бога» и «бега» и выражает любимую футуристическую идею ускорения хода времени, приближения будущего к сегодняшнему дню. Эта идея, как казалось, готова осуществиться в революционные дни 1917 года. Отсюда и в продолжении стихотворения закономерно возникает: «Радуга, дай дуг // лет бысролетным коням», высвечивающее родство «лет» и «полёта», убыстряющее движение «арбы» лет.

В отличие от символистов, футуристы в своей поэзии ориентировались не только и не столько на музыку, сколько на изобразительное искусство. Высказывание Хлебникова – «Мы хотим, чтобы слово смело пошло

за живописью» — необходимо учитывать при чтении таких произведений Маяковского, как «Адище города» (ср. в первых строках характерное для кубизма расчленение зрительного впечатления от городских домов в закатных солнечных лучах: «Адище города окна разбили // на крохотные, сосущие светами адки»), «Облако в штанах», «Война объявлена», «Надое-ло» и других.

Футуристы, обращенные в будущее, в большинстве своем стояли на «левых» позициях и считали естественным приветствовать революцию, сотрудничать с советской властью. Своими художественными исканиями они сыграли существенную роль в подготовке конструктивизма, имажинизма, объединения «обериутов» в поэзии 1920-х годов.

Принявшие революцию футуристы стремились создать новую литературную организацию. Первоначально они полушутливо называли себя «комфутами» (коммунистами-футуристами), позднее объединились в ЛЕФ (Левый фронт искусства), куда, кроме бывших кубофутуристов, вошли и представители других футуристических группировок (Н. Асеев, Б. Пастернак). Изменился контекст литературной борьбы – изменилась концепция искусства. Главное изменение заключалось в представлении о роли искусства: искусство должно встать на службу государству. Более того, служба государству, требующая от художника жертв, должна быть для него важнее, чем собственное творчество. Политическое злободневное стихотворение важнее лирики, поэтому Маяковский декларирует:

В наше время
 тот — поэт,
 Тот — писатель,
 кто полезен. («Птичка божия», 1929)

В том же русле находилась лэфовская теория «литературного факта», утверждавшая, что только фактически достоверное представляет ценность.

для нового искусства, только документальные жанры, наряду с пропагандистскими, имеют право на жизнь.

Как и другие литературные группировки, ЛЕФ к 1930-м годам закончил свое существование, однако традиции футуристической поэзии не прошли бесследно. Продолжались творческие искания Н. Асеева, С. Кирсанова и других, принадлежавших к футуризму поэтов; в конце 1950-х – начале 1960-х годов возрождение некоторых художественных принципов футуризма произошло в поэзии Е. Евтушенко, Р. Рождественского, А. Вознесенского.

Контрольные вопросы

1. Где впервые возникает футуризм как литературное направление? Кто стал его лидером?
2. Каково значение термина «футуризм»? Каковы хронологические рамки существования футуризма?
3. Назовите основные литературные объединения футуристов и их представителей.
4. В каких литературных манифестах изложены художественные принципы «кубофутуристов»? В чём они заключаются?
5. С чем связывали представления о будущем участники группы кубофутуристов «Гилея»?
6. Что такое «заумный язык»? Какой смысл заключён в понятии «самовитое слово»?
7. Как складывается судьба футуризма в 1920-е годы?

ТЕКСТЫ ДЛЯ КОНСПЕКТИРОВАНИЯ

Тексты программных статей и манифестов трёх основных направлений русской модернистской литературы, предлагаемые для конспектирования, приводятся в сокращении. Цель конспектирования – изучение эстетических ориентиров поэтических направлений символизма, акмеизма, футуризма посредством работы с первоисточниками и совершенствование навыков анализа поэтических текстов.

Требования к конспекту

Для конспектирования рекомендуется завести *специальную тетрадь*, листы которой разделены на *неравные части*: две трети – для конспекта, а одну треть следует оставить для помет, помогающих ориентироваться в законспектированном материале (заметки, выделяющие основные мысли работы, фиксирующие её план и т. п.).

Обязательным является правильное *оформление заголовка каждого конспекта*: необходимо указать полностью инициалы и фамилию автора, название статьи, год издания конспектируемого текста.

Поскольку конспект представляет собою пересказ содержания текста статьи, сочетающийся с точным её цитированием, все *цитаты* необходимо отмечать кавычками.

Пропуски внутри цитат лучше оформлять специальными угловыми скобками, например: «С этим ужасом не может сравниться никакой порабощенный мистицизм прошлых веков. <...> В этом болезненном, неразрешимом диссонансе, <...> заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века».

ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАНИФЕСТЫ СИМВОЛИСТОВ

«СТАРШИЕ» СИМВОЛИСТЫ

Д.С. Мережковский

О ПРИЧИНАХ УПАДКА И О НОВЫХ ТЕЧЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Куда бы мы ни уходили, как бы мы ни прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны, близость океана. Никаких преград! Мы свободны и одиноки!.. С этим ужасом не может сравниться никакой поработанный мистицизм прошлых веков. Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимости верить и так не понимали разумом невозможности верить. В этом болезненном, неразрешимом диссонансе, этом трагическом противоречии, так же как в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века.

Наше время должно определить двумя противоположными чертами — это время самого крайнего *материализма* и вместе с тем самых страстных *идеальных* порывов духа. Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных мирозерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний.

Умственная борьба, наполняющая XIX век, не могла не отразиться на современной литературе.

Преобладающий вкус толпы до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму. Пошлая сторона отрицания, отсутствие высшей идеальной культуры, цивилизованное варварство среди грандиозных изобретений техники —

все это наложило своеобразную печать на отношение современной толпы к искусству.

Недавно Э. Золя сказал следующие весьма характерные слова о молодых поэтах Франции, так называемых *символистах*, некоему m. Huret – газетному интервьюеру, написавшему книгу «L'enquete sur l'évolution littéraire en France»¹: «Что они предлагают, чтобы нас заменить? Как на противовес огромной позитивной работе последних пятидесяти лет, указывают на неопределённый этикетик «символизм», прикрывающий бездарные вирши. Чтобы завершить изумительный конец этого громадного века, чтобы выразить всеобщую горечь сомнения, тревогу умов, жаждущих чего-нибудь незыблемого, нам предлагают неясное щебетание, грошковые, вздорные песенки, сочиненные трактирными завсегдатаями! Все эти *молодые* люди, которым, кстати сказать, за тридцать, за сорок лет, занятые, в столь важный момент исторической эволюции идей, подобными глупостями, подобным ребячеством, кажутся мне ореховыми скорлупками, пляшущими на водопаде Ниагары».

Автор Ругон-Маккаров имеет право торжествовать. Кажется, ни одно из гениальнейших произведений прошлого не пользовалось таким материальным успехом, таким ореолом газетной громоподобной рекламы, как позитивный роман. Журналисты с благоговением и завистью высчитывают, какой вышины пирамиду можно бы воздвигнуть из желтых томиков «Nana» и «Pot-Bouille»². На русский язык, на который не переведены удобопонятным образом даже величайшие произведения мировой литературы, последний роман Золя переводится с изумительным рвением по пяти, по шести раз. Тот же самый любознательный Гюрэ отыскал главу поэтов-символистов Поля Верлена в его любимом, плохеньком кафе на бульваре *Saint-Michel*. Перед репортером был человек уже немолодой, сильно помя-

¹ «Исследование о развитии литературы во Франции».

² «Nana» и «Pot-Bouille» – романы Золя «Нана» и «Накипь».

тый жизнью, с чувственным «лицом фавна», с мечтательным и нежным взором, с огромным, лысым черепом. Поль Верлен беден. Не без гордости, свойственной «униженным и оскорбленным», он называет своей единственной матерью *L'assistance publique* – общественное призрение. Конечно, такому человеку далеко до академических кресел рядом с П. Лоти, о которых пламенно и ревниво мечтает Золя.

Но все-таки автор «*Debacle*»¹, как истинный парижанин, слишком увлечен современностью, шумом и суетой литературного мгновения.

Непростительная ошибка думать, что художественный идеализм – какое-то вчерашнее изобретение парижской моды. Это возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему.

Вот чем страшны должны быть для Золя эти молодые литературные мятежники. Какое мне дело, что один из двух – нищий, полжизни проведенный в тюрьмах и больницах, а другой – литературный владыка, не сегодня, так завтра член Академии? Какое мне дело, что у одного пирамида желтых томиков, а у символистов – *quatre sous de vers de mirliton*?² Да, и четыре лирических стиха могут быть прекраснее и правдивее целой серии грандиозных романов. Сила этих мечтателей в их *возмущении*.

В сущности, все поколение конца XIX века носит в душе своей то же возмущение против удушающего мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце. Очень может быть, что они погибнут, что им ничего не удастся сделать. Но придут другие и все-таки будут продолжать их дело, потому это дело – *живое*.

«Да скоро и с великой жаждой взыщутся люди за вполне изгнанным на время чистым и благородным». Вот что предрек автор «Фауста» 60 лет тому назад, и мы теперь замечаем, что слова его начинают исполняться. «И что такое реальность сама по себе? Нам доставляет удовольствие ее прав-

¹ «*Debacle*» (франц.) – роман Золя «Разгром».

² *Quatre sous de vers de mirliton* (франц.) – грошовые вздорные песенки (выражение Золя).

дивое изображение, которое может дать нам более отчетливое знание о некоторых вещах; но собственно польза для высшего, что в нас есть, заключается в идеале, который исходит из сердца поэта». Потом Гёте формулировал эту мысль еще более сильно: «*Чем несоизмеримее и для ума недоступнее данное поэтическое произведение, тем оно прекраснее*»¹. Золя не мешало бы вспомнить, что эти слова принадлежат не своевольным мечтателям-символистам, жалким ореховым скорлупкам, пляшущим на Ниагаре, а величайшему поэту-натуралисту XIX века.

Тот же Гёте говорил, что поэтическое произведение должно быть *символично*. Что такое символ?

В Акрополе² над архитравом³ Парфенона⁴ до наших дней сохранились немногие следы барельефа, изображающего самую обыденную и, по-видимому, незначительную сцену: нагие, стройные юноши ведут молодых коней и спокойно, и радостно мускулистыми руками они укрощают их. Все это исполнено с большим реализмом, если хотите, даже натурализмом — знанием человеческого тела и природы. Но ведь едва ли не больший натурализм в египетских фресках. И, однако, они совсем *иначе* действуют на зрителя. Вы смотрите на них, как на любопытный этнографический документ, так же, как на страницу современного экспериментального романа. Что-то совсем другое привлекает вас к барельефу Парфенона. Вы чувствуете в нем веяние *идеальной* человеческой культуры, *символ* свободного эллинского духа. Человек укрощает зверя. Это — не только сцена из будничной жизни, но вместе с тем целое откровение божественной стороны нашего духа. Вот почему такое неистребимое величие, такое спокойствие и полнота жизни в искаленном обломке мрамора, над которым пролетели тысячелетия. Подобный символизм проникает все создания греческого ис-

¹ Из разговоров Гёте с Эккерманом. Перевод Д.Н. Аверкина.

² Акрополь — возвышенная и укрепленная часть древнегреческого города. Здесь говорится об афинском Акрополе, замечательном выдающемся произведении искусства.

³ Архитрав — в греческой и римской архитектуре поперечная балка, опирающаяся на капители колонн.

⁴ Парфенон — храм богини Афины в афинском Акрополе.

кусства. Разве Алькестис Эврипида, умирающая, чтобы спасти мужа, – не символ материнской жалости, которая одухотворяет любовь мужчины и женщины? Разве Антигона Софокла – не символ религиозно-девственной красоты женских характеров, которая впоследствии отразилась в средневековых Мадоннах?

У Ибсена в «Норе» есть характерная подробность: во время важного для всей драмы диалога двух действующих лиц входит служанка и вносит лампу. Сразу в освещенной комнате тон разговора меняется. Черта, достойная физиолога-натуралиста. Смена физической темноты и света действует на наш внутренний мир. Под реалистической подробностью скрывается художественный *символ*. Трудно сказать почему, но вы долго не забудете этого многозначительного соответствия между переменной разговора и лампой, которая озаряет туманные вечерние сумерки.

Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегории, которые ничего, кроме отвращения, как все мертвое, не могут возбудить. Последние минуты агонии m-me Bovary, сопровождаемые пошленькой песенкой шарманщика о любви, сцена сумасшествия в первых лучах восходящего солнца, после трагической ночи, в «Gespenster»¹ написаны с более беспощадным психологическим *натурализмом*, с большим проникновением в реальную действительность, чем самые смелые человеческие документы позитивного романа. Но у Ибсена и Флобера, рядом с течением выраженных словами мыслей, вы невольно чувствуете другое, более глубокое течение.

«Мысль изреченная есть ложь». В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное веще-

¹ «Gespenster» (нем.) – «Привидения», драма Ибсена.

ство поэзии, одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры¹, в которой зажжено пламя.

Символами могут быть и характеры. Санчо-Панса и Фауст, Дон-Кихот и Гамлет, Дон-Жуан и Фальстаф, по выражению Гёте, – *schwankende Gestalten*².

Сновидения, которые преследуют человечество, иногда повторяются из века в век, от поколения к поколению сопутствуют ему, Идею таких *символических характеров* никакими словами нельзя передать, ибо слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли.

Вместе с тем мы не можем довольствоваться грубоватой фотографической точностью экспериментальных снимков. Мы требуем и предчувствуем, по намекам Флобера, Мопассана, Тургенева, Ибсена, новые, еще не открытые миры впечатлительности. Эта жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности – характерная черта грядущей идеальной поэзии. Еще Бодлер и Эдгар По говорили, что прекрасное должно несколько *удивлять*, казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее удачно называли эту черту *импрессионизмом*.

Таковы три главных элемента нового искусства: *мистическое содержание, символы* и расширение художественной впечатлительности.

1892

(Трифонов Н.А. Русская литературы XX века: Дооктябрьский период: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1987. С. 364–368.)

К.Д. Бальмонт

ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ СЛОВА О СИМВОЛИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

<...> Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты – всегда мыслители.

¹ Амфора – в древности высокий сужающийся книзу сосуд с двумя ручками вверх.

² Schwankende Gestalten (нем.) – неопределенные, неясные, смутные образы.

Реалисты схвачены, как прибоем, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего, – символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь – из окна. Это потому, что каждый символист, хотя бы самый маленький, старше каждого реалиста, хотя бы самого большого. Один еще в рабстве у материи, другой ушел в сферу идеальности.

<...> В течение XIX века мы видим одновременное существование – двух противоположных литературных направлений. Наряду с Диккенсом мы видим Эдгара По, наряду с Бальзаком и Флобером – Бодлера, наряду с Львом Толстым – Генрика Ибсена. Нельзя, однако, не признать, что, чем ближе мы к новому столетию, тем настойчивее раздаются голоса поэтов-символистов, тем ощутительнее становится потребность в более утонченных способах выражения чувств и мыслей, что составляет отличительную черту поэзии символической.

Как определить точнее символическую поэзию? Это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота, – сливаются так же легко и естественно, как в летнее утро воды реки гармонически слиты с солнечным светом. Однако, несмотря на скрытый смысл того или другого символического произведения, непосредственное конкретное его содержание всегда закончено само по себе, оно имеет в символической поэзии самостоятельное существование, богатое оттенками.

Здесь кроется момент, резко отграничивающий символическую поэзию от поэзии аллегорической, с которой ее иногда смешивают. В аллегории, напротив, конкретный смысл является элементом совершенно подчиненным, он играет служебную роль и сочетается обыкновенно с дидактическими задачами, совершенно чуждыми поэзии символической. В одном случае мы видим родственное слияние двух смыслов, рождающееся самопроизвольно, в другом насильственное их сочетание, вызванное каким-

нибудь внешним соображением. Аллегория говорит монотонным голосом пастора или шутливо-поучительным тоном площадного певца (разумею этот термин в средневековом смысле). Символика говорит исполненным намеков и недомолвок, нежным голосом сирены или глухим голосом сибиллы¹, вызывающим предчувствие...

В то время как поэты-реалисты рассматривают мир наивно, как простые наблюдатели, подчиняясь вещественной его основе, поэты-символисты, пересоздавая вещественность сложной своей впечатлительностью, властвуют над миром и проникают в его мистерии. Сознание поэтов-реалистов не идет дальше рамок земной жизни, определенных с точностью и с томлящей скукой верстовых столбов.

Поэты-символисты никогда не теряют таинственной нити Ариадны², 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 произносят, чудится гул еще других, не их голосов, ощущается говор стихий, отрывки из хоров, звучащих в святая святых мыслимой нами Вселенной. Поэты-реалисты дают нам нередко драгоценные сокровища, но эти сокровища такого рода, что, получив их, мы удовлетворены – и нечто исчерпано. Поэты-символисты дают нам в своих созданиях магическое кольцо, которое радует нас, как драгоценность, и в то же время зовет нас к чему-то еще, мы чувствуем близость неизвестного нам, нового, и, глядя на талисман, идем, уходим куда-то дальше, всё дальше и дальше.

Итак, вот основные черты символической поэзии: она говорит своим особым языком, и этот язык богат интонациями; подобно музыке и живописи, она возбуждает в душе сложное настроение, – более чем другой род

¹ Сибилла (или Сивилла) – у древних греков и римлян прорицательница.

² Ариадна – в греческой мифологии дочь критского царя Миноса, которая помогла афинскому герою Тесею выйти из лабиринта. Ариадна дала Тесею клубок ниток, которыми он отмечал путь («Нить Ариадны»).

поэзии трогает наши слуховые и зрительные впечатления, заставляет читателя пройти обратный путь творчества: поэт, создавая свое символическое произведение, от абстрактного идет к конкретному, от идеи к образу, – тот, кто знакомится с его произведениями, восходит от картины к душе ее, от непосредственных образов, прекрасных в своем самостоятельном существовании, к скрытой в них духовной идеальности, придающей им двойную силу.

Говорят, что символисты непонятны. В каждом направлении есть степени, любую черту можно довести до абсурда, в каждом кипении есть накипь. Но нельзя определять глубину реки, смотря на ее пену. Если мы будем судить о символизме по бездарностям, создающим бессильные пародии, мы решим, что эта манера творчества – извращение здравого смысла. Если мы будем брать истинные таланты, мы увидим, что символизм – могучая сила, стремящаяся угадать новые сочетания мыслей, красок и звуков и нередко угадывающая их с неотразимой убедительностью.

Если вы любите непосредственное впечатление, наслаждайтесь в символизме свойственной ему новизной и роскошью картин. Если вы любите впечатление сложное, читайте между строк, – тайные строки выступят и будут говорить с вами красноречиво.

1900

(Трифонов Н.А. Русская литературы XX века: Дооктябрьский период: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1987. С. 368–370).

В.Я. Брюсов

КЛЮЧИ ТАИН

<...> Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство – то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства – это приотворенные двери в Вечность.

Явления мира, как они открываются нам во Вселенной – растянутые в пространстве, текущие во времени, подчиненные закону причинности –

подлежат изучению методами науки, рассудком. Но это изучение, основанное на показаниях наших внешних чувств, дает нам лишь приблизительное знание. Глаз обманывает нас, приписывая свойства солнечного луча цветку, на который мы смотрим. Ухо обманывает нас, считая колебания воздуха свойством звенящего колокольчика. Все наше сознание обманывает нас, перенося свои свойства, условия своей деятельности, на внешние предметы. Мы живем среди вечной исконной лжи. Мысль, а, следовательно, и наука бессильны разоблачить эту ложь. Большее, что они могли сделать, это указать на нее, выяснить ее неизбежность. Наука лишь вносит порядок в хаос ложных представлений и размещает их по рангам, делая возможным, облегчая их узнавание, но не познание.

Но мы не замкнуты безнадежно в этой «голубой тюрьме», пользуясь образом Фета. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы – те мгновения экстаза, свёрхчувственной интуиции которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения. Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения, нет художественного творчества. Где нет этой тайности в чувстве, нет искусства. Для кого все в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть художником. Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого, в жажде зачерпнуть хоть каплю стихии чуждой, запредельной.

<...> Но в течение долгих столетий искусство не отдавало себе явного и определенного отчета в своем назначении. Различные эстетические теории сбивали художников. И они воздвигали себе кумиров, вместо того чтобы молиться истинному богу. История нового искусства есть прежде всего история его освобождения. Романтизм, реализм и символизм – это

три стадии в борьбе художников за свободу. Ныне искусство наконец свободно.

Теперь оно сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности. Не мешайте же новому искусству в его, как иной раз может показаться, бесполезной и чуждой современных нужд, задаче. Вы мерите пользу и современность слишком малыми мерами. Польза человечества вместе с тем и наша личная польза. Все мы живем в вечности. Те вопросы бытия, разрешить которые может искусство, никогда не перестают быть злободневными. Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас, — искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того — оно есть тот сезам, от которого эти двери растворятся сами. Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его «голубой тюрьмы» к вечной свободе.

1903

(Трифонов Н.А. Русская литературы XX века: Дооктябрьский период: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1987. С. 370–372).

«МЛАДШИЕ» СИМВОЛИСТЫ

Вяч. И. Иванов

ДВЕ СТИХИИ В СОВРЕМЕННОМ СИМВОЛИЗМЕ

I. Символизм и религиозное творчество

Символ есть знак, или означенное. То, что он означает, или знаменует, не есть какая-либо определенная идея. Нельзя сказать, что змея, как символ, значит только «мудрость», а крест, как символ, только «жертва искупительного страдания». Иначе символ — простой иероглиф, и сочетание

нескольких символов – образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа. Если символ – иероглиф, то иероглиф таинственный, ибо многозначный, многосмысленный. В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение. Так, змея имеет о знаменательное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению.

Подобно солнечному лучу, символ прорезает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение. <...> В каждой точке пересечения символа, как луча нисходящего, со сферою сознания он является знаменем, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе. Оттого змея в одном мифе представляет одну, в другом – другую сущность. Но то, что связывает всю символику змеи, все значения змеиногo символа, есть великий космогонический миф, в котором каждый аспект змеи-символа находит свое место в иерархии планов божественного всеединства.

Символика – система символов; символизм – искусство, основанное на символах. Оно вполне утверждает свой принцип, когда разоблачает сознанию вещи как символы, а символы как мифы. Раскрывая в вещах окружающей действительности символы, т. е. знамения иной действительности, оно представляет ее знаменательной. Другими словами, оно позволяет осознать связь и смысл существующего не только в сфере земного эмпирического сознания, но и в сферах иных. Так, истинное символическое искусство прикасается к области религии, поскольку религия есть прежде всего чувство связи всего сущего и смысла всяческой жизни. Вот отчего можно говорить о символизме и религиозном творчестве как о величинах, находящихся в некотором взаимоотношении. Что до религиозного творчества, мы имеем в виду лишь одну сторону его, ту из многообразных его энергий, которая проявляется в деятельности художественной. Худо-

жество было религиозным, когда и поскольку оно непосредственно служило целям религии. Ремесленниками такого художества были, например, делатели кумиров в язычестве, средневековые иконописцы, безыменные строители готических храмов. Этими художниками поистине владела религиозная идея. Но когда Вл. Соловьев говорит о художниках будущего: «не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями», – он ставит этим теургам задачу еще более важную, чем та, которую разрешали художники древние, и понимает художественное религиозное творчество в еще более возвышенном смысле...

IX. Миф, хор и теургия

<...> Если возможно говорить, как Вл. Соловьёв, о поэтах и художниках будущего как теургах, возможно говорить и о мифотворчестве, исходящем от них или через них. Необходимо для этого, согласно Вл. Соловьеву, чтобы прежде всего религиозная идея владела ими, как некогда она владела древними учителями ритма и строя божественного; потом, чтобы они «ею владели и сознательно управляли её земными воплощениями».

С религиозной проблемой современное искусство соприкасается чрез реалистический символизм и органически связанное с ним мифотворчество. Религиозная проблема на первый взгляд представляется двоякой: проблемой охранения религии, с одной стороны, проблемой религиозного творчества, с другой. На самом деле она остается единой. Без внутреннего творчества жизнь религии сохранена быть не может – она уже мертва. Творчество же религиозное есть тем самым и охранение религии, – если оно не вырождается в творчество суррогатов и подобий религии, в подражание ее формам для облечения ими идеи нерелигиозной. Религия есть связь и знание реальностей. Сближенное магией символа с религиозной сферой, искусство только тогда избегнет соблазна облечения в иератиче-

ские формы нерелигиозной сущности, если оно поставит своим лозунгом лозунг реалистического символизма...

1908

(Иванов Вячеслав. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971. Т. 2. С. 536–538)

Вяч. И. Иванов

МЫСЛИ О СИМВОЛИЗМЕ

Средь гор глухих я встретил пастуха,
Трубившего в альпийский длинный рог,
Приятно песнь его лилась; но, зычный,
Был лишь орудьем рог, дабы в горах
Пленительное эхо пробуждать.
И всякий раз, когда переживал
Его пастух, извлекая мало звуков,
Оно носилось меж теснин таким
Неизреченно сладостным созвучьем,
Что мнилось: незримый духов хор,
На неземных орудьях, переводит
Наречием небес язык земли.
И думал я: «О гений! Как сей рог,
Петь песнь земли ты должен, чтоб в сердцах
Будить иную песнь. Блажен, кто слышит». —
А из-за гор звучал ответный глас:
«Природа – символ, как сей рог. Она
Звучит для отзвука. И отзвук – бог.
Блажен, кто слышит песнь и слышит отзвук».

I

Если, поэт, я умею живописать словом («живописи подобна поэзия» – «*Ut pictura poesis*» – говорила, за древним Симонидом, устами Горация, классическая поэтика), – живописать так, что воображение слушателя воспроизводит изображенное мною с отчетливою наглядностью виденного, и вещи, мною названные, представляются его душе осязательно-выпуклыми и жизненно-красочными, оттененными или осиянными, движущимися или застылыми, сообразно природе их зрительного явления; если, поэт, я умею петь с волшебною силой (ибо, «мало того, чтобы стихи были прекрасны-

ми: пусть будут они еще и сладостны, и своенравно влекут душу слушателя, куда ни захотят», – «non satis est pulchra esse poemata, ducla sunt et quocumque volent animum auditoris agunto», – так говорила об этом нежном насилии устами Горация классическая поэтика), – если я умею петь столь сладкогласно и властно, что обаянная звуками душа идет послушно вслед за моими флейтами, тоскует моим желанием, печалится моею печалью, загорается моим восторгом, и согласным биением сердца отвечает слушатель всем содроганиям музыкальной волны, несущей певучую поэму;

если, поэт и мудрец, я владею познанием вещей и, услаждая сердце слушателя, наставляю его разум и воспитываю его волю;

– но если, увенчанный тройным венцом певучей власти, я, поэт, не умею, при всем том тройном очаровании, заставить самую душу слушателя петь со мною другим, нежели я, голосом, не унисоном ее психологической поверхности, но контрапунктом ее сокровенной глубины, – петь о том, что глубже показанных мною глубин и выше разоблаченных мною высот, – если мой слушатель – только зеркало, только отзвук, только приемлющий, только вмещающий, – если луч моего слова не обручает моего молчания с его молчанием радугой тайного завета: тогда я не символический поэт...

IV

Итак, я не символист, если не бужу неуловимым намеком или влиянием в сердце слушателя ощущений непередаваемых, похожих порой на изначальное воспоминание («и долго на свете томилась она, желанием чудным полна, и звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли»), порой на далекое, смутное предчувствие, порой на трепет чьего-то знакомого и желанного приближения, – причем и это воспоминание, и это предчувствие или присутствие переживаются нами как непонятное расширение нашего личного состава и эмпирически-ограниченного самосознания.

Я не символист, если мои слова не вызывают в слушателе чувства связи между тем, что есть его «я», и тем, что он зовет «не-я», – связи вещей, эмпирически разделенных; если мои слова не убеждают его непосредственно в существовании скрытой жизни там, где разум его не подозревал жизни; если мои слова не движут в нем энергии любви к тому, чего дотоле он не умел любить, потому что не знала его любовь, как много у нее обителей.

Я не символист, если слова мои равны себе, если они – не эхо иных звуков, о которых не знаешь, как о Духе, откуда они приходят и куда уходят, – и если они не будят эхо в лабиринтах душ.

V

Я не символист тогда – для моего слушателя. Ибо символизм означает отношение, и само по себе произведение символическое, как отделенный от субъекта объект, существовать не может.

Отвлеченно-эстетическая теория и формальная поэтика рассматривают художественное произведение в себе самом; постольку они не знают символизма. О символизме можно говорить, лишь изучая произведение в его отношении к субъекту воспринимающему и к субъекту творящему как к целостным личностям. Отсюда следствия:

Символизм лежит вне эстетических категорий.

Каждое художественное произведение подлежит оценке с точки зрения символизма.

Символизм связан с целостностью личности как самого художника, так и переживающего художественное откровение.

1912

(Иванов Вячеслав. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971. Т.2. С. 604–612.)

Андрей Белый

СИМВОЛИЗМ КАК МИРОПОНИМАНИЕ

I

Еще недавно думали – мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, открывавших перспективы. Всё обесценилось. Не исчезло стремление к дальнему в сердцах. Захотелось перспективы. Опять запросило сердце вечных ценностей.

Не событиями захвачено все существо человека, а символами иного. Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален. Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки. Дух музыки – показатель перевала сознания. Не к драме, ко всей культуре, обращен возглас Ницше: «Увенчайте плющем чело ваше, возьмите в руки тирсы и не дивитесь, если тигры и пантеры, ластясь, лягут у ваших ног <...> вы должны сопровождать дионисианское торжественное шествие от Инда»... Современное человечество взволнованно приближением внутренней музыки к поверхности сознания. Оно захвачено не событием, а символом иного. Пока иное не воплотится, не прояснятся волнующие нас символы современного творчества. Только близорукие в вопросах духа ищут ясности в символах. Душа не звучит их – не узнают они ничего.

К тому, что было прежде времен, к тому, что будет, обращен символ.

Из символа брызжет музыка. Она минует сознание. Кто не музыкален, тот ничего не поймет.

Символ пробуждает музыку души. Когда мир придет в нашу душу, всегда она зазвучит. Когда душа станет миром, она будет вне мира. Если возможно влияние на расстоянии, если возможна магия, мы знаем, что идет к ней. Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души – вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке чары. Музыка –

окно, из которого льют в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия.

Искусство есть гениальное познание. Гениальное познание расширяет его формы. В символизме, как методе, соединяющем вечное с его пространственными и временными проявлениями, встречаемся с познанием Платоновых идей. Искусство должно выражать идеи. Всякое искусство по существу символично. Всякое символическое познание идейно. Задача искусства, как особого рода познания, неизменна во все времена. Меняются способы выражения. Развитие философского познания доказательством от противного ставит его в зависимость от познания откровением, познания символического. С изменением теории познания меняется отношение к искусству. Оно уже больше не самодовлеющая форма; оно и не может быть призвано на подмогу утилитаризму. Оно становится путем к наиболее существенному познанию – познанию религиозному. Религия есть система последовательно разворачиваемых символов. Таково ее первоначальное внешнее определение. Совершающемуся перевалу в сознании соответствует изменение способа выражения символов искусства. Важно бросить взгляд на характер этого изменения.

Характерной чертой классического искусства является гармония формы. Эта гармония накладывает печать сдержанности в выражении прозрений. Гёте и Ницше часто об одном. Где первый как бы случайно приподымает уголышек завесы, обнаружив глубину, второй старается выбросить глубину на поверхность, усиленно подчеркивая ее феноменальное обнаружение. Гениальные классические произведения имеют две стороны:лицевую, в которой дается его доступная форма, и внутреннюю; о последней существуют лишь намеки, понятные избранным. Толпа, довольная понятным для нее феноменализмом событий, рисовки, психологии, не подозревает внутренних черт, которые служат фоном описываемых явлений; эти черты доступны немногим. Таков аристократизм лучших образцов класси-

ческого искусства, спасающегося под личиной обыденности от вторжения толпы в его сокровенные глубины. Такие образцы суть источники и глубины и плоскости одновременно. Здесь удовлетворяется и масса, и избранные. Такая двойственность неизбежно вытекает из самой двойственности критицизма; она образуется также от нежелания гениев, чтобы их символы служили предметом догматических кривотолков рационализма, утилитаризма и т. д. Здесь и презрение к «малым сим», и аристократическая ирония над слепыми, которые, хотя и не видят, но хвалят, и кокетство перед избранниками духа. «Фауст» понятен всем. Все единогласно называют «Фауста» гениальным произведением искусства; между тем теософские бездны «Фауста» часто скрыты от современных любителей всевозможных бездн — поклонников нового искусства. И, однако, эти поклонники понимают вторжение бездн в Заратустре, ломающее внешние очертания образов и отчетливость мысли. В этом отношении новое искусство, являясь посредником между глубинным пониманием немногих и плоским пониманием толпы, скорее демократично. Задача нового искусства не в гармонии форм, а в наглядном уяснении глубин духа, вследствие чего оно кричит, заявляет, приглашает задуматься там, где классическое искусство повертывало спину «малым сим». Такое изменение способа выражения стоит в связи с изменением теории познания, согласно которому познание во временном вечного перестает казаться невозможным. Если это так, искусство должно учить видеть Вечное; сорвана, разбита безукоризненная окаменевшая маска классического искусства. По линиям разлома выползают отовсюду глубинные созерцания, насыщают образы, ломают их, так как осознана относительность образов. Образы превращаются в метод познания, в нечто самодовлеющее. Назначение их не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их преобразовательный смысл. Когда цель достигнута, эти образы уже не имеют никакого значения; отсюда понятен демократический смысл нового искусства, которому,

несомненно, принадлежит близкое будущее. Но когда это будущее станет настоящим, искусство, приготовив человечество к тому, что за ним, должно исчезнуть. Новое искусство менее искусство. Оно – знамение, предтеча.

Изменение способа выражения искусства совершается постепенно. Современное искусство при таком изменении часто шло ощупью. Многие спотыкались на этом пути. Артезианские воды, пробиваясь наружу, бьют грязью. Только потом солнце зажигает чистоту водного хрусталя миллионами рубинов. Не следует быть жестоким по отношению к тем, кто шел впереди. Ведь по их израненным телам мы идем. Благодарение и жалость! Да замолчит всякая хула! Ведь Ницше между ними. А то как бы наша рука, занесенная над страдальцем, не опустилась машинально, когда мертвенно-бледная, тернием увенчанная голова, с нависшими усами, с грозой в челе, вся озаренная, вдруг закивает укоризненно горько – как бы эта голова не открыла глубокие очи, чтобы пронзить ясным взором обезумевшую душу. Как бы не сожгла нас багряница «Диониса распятого», как бы не растерзали ластиющиеся к нему пантеры.

Следует доверчиво взглянуть на покойника, чтобы пантеры превратились в кротких кошек. А образ его так задумчиво грустно взирает на нас из бессмертных далей. О детском счастье говорит нам его детский взор – о белом острове детей, омытом лазурью.

Тише! Это – священная могила.

II

Соединение вершин символизма, как искусства, с мистикой Владимир Соловьев определял особым термином. Термин этот – теургия. «Вселюсь в них и буду ходить в них, и буду их богом», – говорит господь. Теургия – вот что воздвигает пророков, вкладывает в уста их слово, дробящее скалы.

Мудрость Ницше на более углубленной, сравнительно с трагизмом, стадии понимания можно определить, как стремление к теургии. И отдельные места этой мудрости явно сквозят теургизмом. Если в символизме мы

имеем первую попытку показать во временном вечное, в теургии – начало конца символизма. Здесь уже идет речь о воплощении Вечности путем преображения воскресшей личности. Личность – храм божий, в который вселяется господь: «Вселюсь в них и буду ходить в них» (Левит, XXVI, 12).

Догматика христианства отвергнута Шопенгауэром. Житейская техника – Ницше. Утверждая личность, как сосуд, вмещающий божество, а догмат, как внешне очерченный круг, замыкающий путь, бесконечно продолженный, не разрывая связи с вершинами ницшеанства, но стараясь изнутри преодолеть их, как Ницше преодолел Шопенгауэра, – христиане-теурги надеются на близость новой благой вести, указание на которую встречается в Писании. Разрешение вековых загадок бытия переносится по ту сторону ницшеанства. Под мину подводится контрмина. Но и ужас здесь. Дух захватывает. Ведь за Ницше обрыв. Ведь это так. И вот, сознавая безнадежность стояния над обрывом и невозможность возврата в низины мысли, надеются на чудо полета. Когда летательные машины еще не усовершенствованы, полеты вообще опасная вещь. Недавно погиб Лилиенталь – воздухоплаватель. Недавно мы видели неудачный, в глазах многих, полет и гибель другого воздухоплавателя – Ницше, Лилиенталя всей культуры. Понимание христианства теургами невольно останавливает внимание. Или это последняя трусость, граничащая с бесстрашием – скачок (потому что ведь только каменные козлы на рога бросаются в бездну), или это пророческая смелость неофитов, верующих, что в момент падения вырастут спасительные крылья и понесут человечество над историей. Задача теургов сложна. Они должны идти там, где остановился Ницше – идти по воздуху. Вместе с тем они должны считаться с теософским освещением вопросов бытия и не идти в разрез с исторической церковью. Тогда, быть может, приблизятся горизонты ницшевских видений, которых сам он не мог достигнуть. Он слишком вынес перед этим. Слишком длинен был его путь. Он мог только усталый прийти к берегу моря и созерцать в бла-

Уплыл ли Ницше в голубом море? Нет его на нашем горизонте. Наша связь с ним оборвана. Но и мы на берегу, а золотая ладья еще плещется у ног. Мы должны сесть в нее и уплыть. Мы должны плыть и тонуть в лазури.

Золотея, эфир просветится
И в восторге сгорит.
А над морем садится
Ускользящий солнечный щит.
И на море от солнца
Золотые дрожат языки.
Всюду отблеск червонца
Среди всплесков тоски.
Встали груды утесов

Средь трепещущей солнечной
ткани.
Солнце село.
Рыданий
Полон крик альбатросов:
Дети солнца!
Вновь холод бесстрастья:
Закатилось оно —
Золотое, старинное счастье,
Золотое руно.

Зовут аргонавты
На солнечный пир,
Трубя в золотеющий мир.
Внимайте, внимайте:
Довольно страданий.
Броню надевайте
Из солнечной ткани!
Все небо в рубинах,
Шар солнца почил.

Все небо в рубинах,
Над нами.
На горных вершинах
Наш Аргон,
Наш Аргон,
Готовясь лететь, золотыми
крылами
Забил.

44

А.А. Блок

О ЛИРИКЕ

Не верь, не верь поэту, дева!
Его своим ты не зови,
И пуще пламенного гнева
Страшись поэтовой любви!
Его ты сердца не усвоишь
Своей младенческой душой,
Огня палящего не скроешь
Под легкой девственной фатой.

Поэт всемогущ как стихия,
Не властен лишь в себе самом:
Невольно кудри молодые
Он обожжет своим венцом.
Вотще поносит или хвалит
Поэта суетный народ:
Он не змеею сердце жалит,
Но как пчела его сосет.

Тютчев

1

Бесконечные пространства земель и бесконечные времена истории окутаны мирными туманами. Страницы книг ничего не говорят нам о них; страницы книг восстанавливают гудящие события, титанические порывы, героические подвиги и падения. Но всегда и всюду больше и глубже всего лежит мирный туман; всегда вились и повсюду вьются голубоватые дымки из домовых труб в гостеприимных зеленях; и мирный земледелец медленно бороздит плугом поля; и женщина кладет заплату на рубище мужа, склонив над работой подбородок; и в тысячах окон качаются ситцевая занавеска и стебелек герани; и рабочий хмуро и мирно стоит у станка; и румяный академик в холщевом сюртучке склоняет седины над грудой переплетенных книг; и древний летописец выводит «желтоватой рукой первую букву гимна Тебе, божественный Ра-Гелиос, Солнце».

Жизнь есть безмолвный эпос, и только Судьба и Случай заставляют сказителя класть руку на простые струны и повествовать тягучим размером о размерной и тягучей жизни.

Но есть легенда, воспламеняющая сердца. Она — как проклятое логово, залегающее в полях, в горах и в лесах; и христиане-арийцы, долгоборо-

дые и мирные, обходят его, крестясь. Они правы. Здесь нечего делать мирной душе, ее «место свято», а это место – проклятое.

Среди горных кряжей, где «торжественный закат» смешал синеву теней, багрецы вечернего солнца и золото умирающего дня, смешал и слил в одну густую и поблескивающую лиловую массу, – залег Человек, заломивший руки, познавший сладострастие тоски, обладатель всего богатства мира, но – нищий, ничем не прикрытый, не ведающий, где приклонить голову. Это Человек – падший Ангел-Демон – первый лирик. Проклятую песенную легенду о нем создал Лермонтов, слетевший в пропасть к подошве Машука, сраженный свинцом. Проклятую цветную легенду о Демоне создал Врубель, должно быть, глубже всех среди нас постигший тайну лирики и потому – заблудившийся на глухих тропах безумия.

Люди, берегитесь, не подходите к лирику. «Он не змеею сердце жалит, но как пчела его сосет». Он вышел из того проклятого логова, которое вы обходите, крестясь, и вот уже готов, приложив к устам свирель, невинную дудочку свою, поведать вам о том, чего лучше не слушать вам; иначе, заслушавшись свирели, пойдете вы, нищие, по миру. Ваши руки отвалятся от дела, ваши уши оглохнут для всего, что не проклято, ваши уста уже не пожелают вкушать прозрачной воды и потребуют темного и глухого вина. В ваших руках засверкают тонкие орудия убийства, и в окне вашем лунной ночью закачается тень убийцы. И ваши жены отвергнут вас и, как проклятые жрицы древних религий, пожелают холодных ласк трепетной и кольчатой змеи.

Но трижды хвала тому смелому и сильному, кто сумеет услышать песню, или увидеть многоцветный узор картины, или прилежно и внимательно склонится над котлом, где маг в высокой шапке кипятит одуряющий эликсир жизни, – и не поверить поэту, художнику и магу. Они – лирики. Они обладают несметным богатством, но не дадут вам, люди, ничего, кроме мгновенных цветowych брызг, кроме далеких песен, кроме одурмани-

вающего напитка. Они не могут и не должны дать вам ничего, если они блюдут чистоту своей стихии. Но если сумеете услышать, увидеть, заглянуть, если сумеете не поверить и, не поверив, не погибнуть, – возьмите от них то, что можете взять: высокий лад, древний ритм, под который медленно качается колыбель времени и народов.

Лирик ничего не дает людям. Но люди приходят и берут. Лирик «нищ и светел»; из «светлой щедрости» его люди создают богатства несметные. Так бывает и было всегда. На просторных полях русские мужики, бороздя землю плугами, поют великую песню – «Коробейников» Некрасова. Над извилинами русской реки рабочие, обновляющие старый храм с замшелой папертью, – поют «Солнце всходит и заходит» Горького. И бесстрашный и искушенный мыслитель, ученый, общественный деятель – питается плодоносными токами лирической стихии – поэзии всех веков и народов. И сладкий бич ритмов торопит всякий труд, и под звуки песен колосятся нови.

Так в странном родстве находятся отравы лирики и ее зиждущая сила. Чудесных дел ее боятся мещане – те, кто не знает свойств ее, те, кто не мудрецы и не дети, те, кто не прост и не искушен. Не умеющий услышать и не погибнуть – пусть скажет проклятие всякой лирике; он будет прав, ибо он знает, где его сила и где бессилие. И пусть он не идет ни на какой компромисс, пусть он складывает костры из стихов и картин, пусть затыкает уши и бичами сурового голоса заглушает песенный лад. Савонаролу мы примем в сердце и – вот ему – хлеб, вода и рубище от наших щедрот.

Умеющий услышать и, услышав, погибающий, – он с нами. И вот ему – вся нежность нашей проклятой лирической души. И все проклятые яства с нашего демонского стола.

Не умеющий слушать, тот мещанин, который оглушен золотухой и бледен от ежедневной работы из-под палки, – вот ему мещанский обед и мещанская постель. Ему трудно живется, и мы не хотим презирать его: он

не виноват в том, что похлебка ему милее золотых снов, что печной горшок дороже звуков сладких и молитв.

Но умеющий слушать и умеющий обратить шумный водопад лирики на колесо, которое движет тяжкие и живые жернова, знающий, что все стихийное и великое от века благотельно и ужасно вместе, знающий это и не хотящий признаться – ему мы посылаем свое презрение. Он не задержит стихии. Он будет только маячить над ней, бросая свою уродливую тень на блистательную пену низвергающейся воды, бессильно стараясь перекричать грохот водопада. В облике его мы увидим только искусителя, возмущающего непорочный бег реки.

Ему посылаю свое презрение от лица проклятой и светлой лирики. Так я хочу.

2

Так я хочу. Если лирик потеряет этот лозунг и заменит его любым другим, – он перестанет быть лириком. Этот лозунг – его проклятие – непорочное и светлое. Вся свобода и все рабство его в этом лозунге: в нем его свободная воля, в нем же его замкнутость в стенах мира – «голубой тюрьмы». Лирика есть «я», макрокосм, и весь мир поэта лирического лежит в его способе восприятия. Это – заколдованный круг, магический. Лирик – заживо погребенный в богатой могиле, где все необходимое – пища, питье и оружие – с ним. О стены этой могилы, о зеленую землю и голубой свод небесный он бьется, как о чуждую ему стихию. Макрокосм для него чужероден. Но богато и пышно его восприятие макрокосма. В замкнутости – рабство. В пышности – свобода.

Все сказанное клонилось к тому, чтобы указать место лирика и начертить образ лирического поэта. Он сир, и мир не принимает его. В любой миг он может стать огненным вдохновителем – и паразитом, сосущим кровь. Сила его сиротливого одиночества может сравниться только с его свободным и горделивым шествием в мире.

Из всего сказанного я считаю необходимым вывести два общих места, которые не мешает напомнить, имея в виду полную спутанность понятий, происшедшую в мозгах у некоторых критиков. Первое общее место: лирика есть лирика, и поэт есть поэт. Право самостоятельности в последнее время лирике пришлось себе отвоевывать сызнова. И она отвоевала его. <...> Поэт совершенно свободен в своем творчестве, и никто не имеет права требовать от него, чтобы зеленые луга нравились ему больше, чем публичные дома.

Второе общее место гласит: поэты интересны тем, чем они отличаются друг от друга, а не тем, в чем они подобны друг другу. И так как центр тяжести всякого поэта – его творческая личность, то сила подражательности всегда обратно пропорциональна силе творчества. Поэтому вопрос о школах в поэзии – вопрос второстепенный. Перенимание чужого голоса свойственно всякому лирику, как певчей птице. Но есть пределы этого перенимания, и поэт, перешагнувший такой предел, становится рабским подражателем. В силу этого он уже не составляет «лирической единицы» и, не принадлежа к сонму поэтов, не может быть причислен и к школе. Таким образом, в истинных поэтах, из которых и складывается поэтическая плеяда данной эпохи, подражательность и влияния всегда пересиливаются личным творчеством, которое и занимает первое место.

Из всего этого следует то, что группировка поэтов по школам, по «мироотношению», по «способам восприятия» – труд праздный и неблагодарный. Поэт всегда хочет разное относиться к миру и разное воспринимать его и, вслушиваясь, перенимать разные голоса. Потому лирика нельзя накрыть 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 тщательно охранял от его вторжения. Никакие тенденции не властны над поэтами. Поэты не могут быть ни «эстетическими индивидуалистами», ни «чистыми симво-

листами», ни «мистическими реалистами», ни «мистическими анархистами» или «соборными индивидуалистами» (если бы даже последние две категории были реальными факторами жизни или искусства).

1907

(Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.;Л.: Худож. лит. 1960–1965. Т. 5. С. 130–160)

Эллис (Л.Л. Кобылинский) О СУЩНОСТИ СИМВОЛИЗМА

Общее определение и обоснование символизма.

Если сущность искусства «искание символа», то метод, дающий самое полное и сознательное овладение последним, и есть тождество метода, проникновение в заветнейшую из тайн творчества, есть, так сказать, искусство *par excellence*, всего более искусство. Таким искусством или художественным творчеством *par excellence* и является современный символизм, завершающий и синтезирующий в себе все предшествующие методы, опыты и формы творчества, берущий (по словам Т. Готье) «звуки со всех клавиатур и краски со всех палитр».

Не случайно именно в современном символизме получил небывалое выражение культ музыки, этого идеального и абсолютного предела всех других искусств, этого искусства, дошедшего до абсолютного слияния формы с содержанием.

Не случайно также и то, что лишь в начале развития современного символизма, как новой формы и нового метода творчества, явилось и самое слово «символизм». Впервые тогда слово «символ» (*symbole*) стало сознательно употребляться в ином, чем прежде, специфическом боевом значении, оно приобрело даже значение лозунга, пароля; оно само таинственно получило то значение, о котором вещало, т. е. значение символическое, стало своим собственным символом.

Итак, наша задача сводится к доказательству двух положений: во-первых, того, что сущность художественного творчества – искание символа, и, во-вторых, того, что метод современного символизма всего лучше удовлетворяет эту потребность художественного творчества. Тогда сам собой решится и третий из поставленных нами вопросов: возможно ли принципиальное разграничение символизма и реализма в художественном творчестве?

<...> Всякая форма художественного творчества лишь постольку является целесообразной и истинной, поскольку она соответствует основному требованию, стремлению постигать вечное в каждой преходящей форме. Чем глубже и сознательнее художественное творчество, тем более и более оно начинает смотреть на все видимое, реальное – лишь как на Gleichniss, лишь как на значок, как на оболочку или символ великого неизвестного, определить которое и представляется возможным, единственно отправляясь от преходящего как от искаженной и отраженной копии Вечного. Если мы добавим к этому, что основным учением, основным требованием и убеждением современного символизма является именно это самое воззрение на художественное творчество как на претворение всех реальностей в значки, то есть символы воплощенных в них идей, то станет совершенно понятным, почему мы считаем именно современный символизм самой сознательной и самой высшей формой искусства.

В лице своих лучших представителей современный символизм бесспорно раз навсегда провел черту между созерцанием «искусства сквозь призму жизни» и «созерцанием жизни сквозь призму искусства», отдав решительное предпочтение второму пути.

Если сущность всякого художественного творчества коренится в созерцании, а дар последнего – удел лишь немногих исключительных душ, то о каком же общественном значении, тем более «коллективном творчестве», может быть речь в данном случае? Уместно здесь вспомнить суро-

вые слова Шопенгауэра, умевшего и смевшего всегда героически защищать сокровенное от толпы.

«Обыкновенный человек, этот фабричный товар природы, каких она ежедневно производит тысячами, совершенно не способен на продолжительное, в полном смысле не заинтересованное наблюдение, составляющее собственно созерцательность... Поэтому-то он так скоро управляется со всем – с произведениями искусства, прекрасными произведениями природы и с созерцанием жизни, всюду и во всех своих сценах исполненным значительности».

Всякий общественный взгляд на предмет созерцания всегда обращен истине, вульгарен и даже кощунствен. Искусство по существу – дело немногих и для немногих. Отсюда вытекает великое достоинство отверженности каждого художника и его абсолютная бесполезность в утилитарном смысле.

Аристократический индивидуализм – первая и последняя заповедь символизма, самый живой из его лозунгов, самое новое слово из всех сказанных им новых слов! <...>

Тот же принцип идейного аристократизма спасал и спасает символизм от примитивной, обратной перестановки субъекта и объекта художественного творчества и от вторичного впадения в старые формы реализма с его сведением Истины к понятию «жизненной правды» – то есть к соответствию с эмпирической действительностью, – с его неуклонным культом среднего человека, с его обыденной сумеречностью и бытовой пошлостью.

Аристократический характер символизма в одинаковой степени свойственен ему и как чисто эстетическому явлению (сюжет, стиль, метод, техника), и как идейному и цельному в своей сложности переживанию (переворот общего сознания нашей эпохи, переоценка культуры), и как теоретическому построению (идеология символизма, переоценка метафизики и науки). Даже широкой волне чисто мистических исканий, порожденной

первой эстетической борьбой за «новое», современный символизм сумел передать тот же свободный и созерцающий с высоты дух, сказавшийся в области религиозной давно невиданной ломкой догматизма и беспощадной критикой всех исторических, омертвелых форм и ценностей (борьба с «историческим христианством», идея религии будущего и чаяние «третьего завета», художественное оплодотворение тайных учений оккультизма).

Бесспорным историческим фактом, совершающимся на наших глазах и в душе первых между нами, является процесс превращения современного символизма из новой эстетической школы, почти из проблемы стиля – в новую, невыразимо напряженную и насыщенную художественную форму, служащую все более и более оболочкой всего современного мирозерцания, всего небывалого перелома культуры нашей эпохи, оболочкой, органически и творчески слитой со всем богатством своего содержания и при этом готовой еще не один раз мучительно разорваться, чтобы явить не один раз новые и новые оболочки, еще более чуткие, еще более многогранные и насыщенные.

1910

(Эллис. Русские символисты. Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. Томск: Водолей, 1996. С. 5–45)

А.А. Блок

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИТОГИ 1907 ГОДА

<...> Реакция, которую нам выпало на долю пережить, закрыла от нас лицо жизни, проснувшейся было, на долгие, быть может, годы. Перед нашими глазами – несколько поколений, отчитывающихся в своих лучших надеждах. Очень редко можно встретить человека, даже среди самых молодых, который не тоскует смертельно или не прикрывает лица своего до тошноты надоевшей гримасой изнеженности, утонченности, исключительного себялюбия. Иначе говоря, почти не видишь вокруг себя настоящих людей, хотя и веришь, что в каждом встречном есть запутанная душа, ко-

торая могла бы стать очевидной для всех, если бы захотела. Но люди не хотят быть очевидными и притворяются, что им есть еще что терять. Это так понятно у тех, для кого цели всяких отношений еще не совсем перержавели, чье сознание еще смутно. Но это преступно у тех, кто, родившись в глухую ночь, увидел над собой голубое сияние одной звезды и всю жизнь простирал руки к ней одной: ведь вся жизнь для него, и все ее века, страсти, и пожары, и затишья – темная музыка, только об одной голубой звезде звучащая. Он – «идиот» для врагов и досадный «однодум» для друзей. Он должен понять наконец, что он мировое «недоразумение», что он никому в мире не может «угодить», кроме той звезды, которой от века предана его душа. Если он поймет это – пусть его гонят. Если нет – он предатель, тайный прелюбодей, создатель своей карьеры, всеобщий примиритель; он убил ту страсть своей души, которая могла стать в одну из темных ночей путеводным заревом для заблудившегося человечества.

<...> Я говорю о писателях, особенно об эстетам, уставших еще до начала своей карьеры, и преимущественно об эстетам самого младшего поколения; о тех, которым неудобно сознать то, что их жизнь должна быть сплошным мучительством – тайным или явным, что они должны исколоть руки обо все шипы на стеблях красоты, что им нельзя ни одной минуты отдыхать на розовом ложе, не их руками разостланном. Они должны знать, что они – ответственные, потому что одарены талантами; что, если они лирики, они должны мучиться тем, что сидят в болоте, освещенном розовой зорькой; если беллетристы – тем, что никто из них, будь он марксистом или народником, не указал до сих пор даже того, как быть с рабочим и мужиком, который вот сейчас, сию минуту, неотложно спрашивает, как быть; если драматурги – тем, что ни одна из современных драм не вознесла души из пепла будней и ни один не вспыхнул очистительный костер; если же они – «представители религиозного сознания», то они должны мучиться больше всех: тем, что они уже несколько лет возвещали какие-то гордые

истины с кафедры религиозно-философских собраний, самоуверенно поучали, надменно ехидствовали, сладострастно полемизировали с туполобыми попами, что в этом году они вновь возобновили свою болтовню (и только болтовню), зная, что за дверьми стоят нищие духом и что этим нищим нужны дела. Образованные и ехидные интеллигенты, поседевшие в спорах о Христе и Антихристе, дамы, супруги, дочери, свояченицы в приличных кофточках, многодумные философы, попы, лоснящиеся от самодовольного жира, – вся эта невообразимая и безобразная каша, идиотское мелькание слов. И вот один тоненький, маленький священник в белой ряске выкликает Иисуса – и всем неловко; один честный с шишковатым лбом социал-демократ злобно бросает десятки вопросов, а лысина, елеем сияющая, отвечает только, что нельзя сразу ответить на столько вопросов. И все это становится модным, уже модным – доступным для приват-доцентских жен и для благотворительных дам. А на улице – ветер, проститутки мерзнут, люди голодают, людей вешают, а в стране – реакция, а в России – жить трудно, холодно, мерзко. Да хоть бы все эти нововременцы, новопутейцы, болтуны в лоск исхудали от собственных исканий, никому на свете, кроме «утонченных» натур, не нужны, – ничего в России не убавилось бы и не прибавилось! Что и говорить – хорошо доказал красный анархист, что нужна вечная революция; хорошо подмигнул масляным глазком молодой поп «интересующимся» дамам (по-«православному» подмигнул), хорошо резюмировал прения остроумный философ. Но ведь они говорят о Боге, о том, о чем можно только плакать одному, шептать вдвоем, а они занимаются этим при обилии электрического света; и это – тоже потеря стыда, потеря реальности; лучше бы никогда ничем не интересовались и никакими «религиозными сомнениями» не мучились, если не умеют молчать и так смертельно любят соборно сплетничать о Боге.

<...> Первый опыт показал, что болтовня была ни к селу ни к городу. Чего они достигли? Ничего. Не этим достигнута всесветная известность

Мережковского – слава пришла к нему оттого, что он до последних лет не забывал, что он художник. «Юлиана» и «Леонардо» мы будем перечитывать, а второй «кирпич» «Толстого и Достоевского», думаю, ни у кого духа не хватит перечитать. И не нововременством своим и не «религиозно-философской» деятельностью дорог нам Розанов, а тайной своей, однодумьем своим, темными и страстными песнями о любви.

<...> С религиозных собраний уходишь не с чувством неудовлетворенности только: с чувством такой грызущей скуки, озлобления на всю ненужность происшедшего; с чувством оскорбления за красоту, ибо все это так ненужно, безобразно. Между романами Мережковского, книгой Розанова и их же докладами в религиозных собраниях целая пропасть. Слушать же прения столь же тягостно, как, например, читать «Вопросы религии», вторую книгу «Факелов», сочинения Волынского или статьи М. Гофмана о «соборном индивидуализме». Все это – книги будто бы разнообразные, но для меня, чистосердечно говорю, одинаковые; это – словесный кафешантан, которому не я один предпочитаю кафешантан обыкновенный, где сквозь скуку прожигает порою усталую душу печать

Буйного веселья,
Страстного похмелья.

<...> Я думаю, что человек естественный, не промозглый, но поставленный в неестественные условия городской жизни непременно отправится в кафешантан прямо с религиозного собрания и в большой компании, чтобы жизнь, прерванная на два-три часа, безболезненно восстановилась, чтобы совершился переход ко сну и чтобы в утренних сумерках не вспомнилось ненароком какое-нибудь духовное лицо. Там будут фонари, сабли и ликёр. А на религиозных собраниях сабли не дают.

<...> Ведите, ведите интеллигентную жизнь, просвещайтесь. Только не клуйте носом, не перемалывайте из года в год одну и ту же чепуху и, главное, не думайте, что простой человек придет говорить с вами о Боге.

Иначе будет слишком смешно смотреть на вас и на ваши серьезные «иска-
ния», и мы, подняв кубок лирики, выплеснем на ваши лысины пенистое и
опасное вино. Вот и вытирайтесь тогда – не поможет: все равно захмелее-
те, да только поздно и неумело: наше легкое вино отяжелит вас только,
только свалит с ног. И на здоровье.

1907

(Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Худож. лит. 1960–1965. Т. 5. С. 209–233)

Андрей Белый

СИМВОЛИЗМ

В неодинаковой форме творчество и познание ставят вопрос о приро-
де всего существующего, в неодинаковой форме его решают. Там, где по-
знание вопрошает: «Что есть жизнь, в чем подлинность жизни?», творчество
отвечает решительным утверждением: «Вот подлинно переживаемое, вот –
жизнь». И форма, в которой утверждается жизнь, не отвечает формам по-
знания: формы познания – это способы определений природы существую-
щего (т. е. методы, образующие точное знание); и в выражении пережива-
ний, в выражении переживаемого образа природы – прием утверждения
жизни творчеством; переживаемый образ – символ; ежели символ закрепля-
ется в слове, в краске, в веществе, он становится образом искусства.

В чем отличие образа действительности от образа искусства? В том,
что образ действительности не может существовать сам по себе, а только в
связи со всем окружающим; а связь всего окружающего есть связь причин
и действий; закон этой связи – закон моего рассуждающего сознания. Об-
раз действительности существует закономерно; но закономерность эта есть
часть моего «я» (рефлексирующая), а вовсе не «я»; и образ действительно-
сти, предопределенный связью, не существует как безусловно одушевлен-
ный образ. Образ же искусства существует для меня как независимый,
одушевленный образ. Действительность, если хочу я ее познать, превра-

щается только в вопрос, загаданный моему познанию; искусство действительно выражает живую жизнь, переживаемую. Оно утверждает жизнь как творчество, а вовсе не как созерцание. Если жизнь порождает во мне сознание о моем «я», то не в сознании утверждается подлинность этого «я», а в связи переживаний. Познание есть осознаваемая связь: предметы связи здесь – только термины; творчество есть переживаемая связь; предметы связи здесь – образы; вне этой связи «я» перестает быть «я».

Я могу опознать себя только так, а не иначе; я опознаю только то, что переживаю; познание превращает переживания в закономерные и не переживаемые теперь группы предметов опыта. Законы опытной действительности, находящиеся во мне, при созерцании извне предметов опыта, кажутся мне вне меня лежащими: это – законы природы; созерцая себя – я не увижу своей подлинной, творческой сущности: я увижу вне меня лежащую природу и себя, порожденного законом природы. Познание есть созерцание в законах содержания (т. е. подлинности) моей жизни. Подлинность в моем «я», творящем познаваемые образы; образ, не опознанный в законах, – творческий образ; опознанный образ есть образ видимой природы. Творческий образ есть как бы природа самой природы, т. е. проявление подлинного «я». Это «я» раскалывается созерцанием на переживаемую, безобразную природу творчества и на явленную в образах видимую природу. Видимая природа здесь – волшебница Лорелея¹, отвлекающая меня от подлинной жизни к жизни видимой. Природа творчества оказывается могучим Атласом, поддерживающим мир на своих плечах: без него жизнь волшебницы Лорелеи – не жизнь вовсе.

Искусство – особый вид творчества, освобождающий природу образов от власти волшебной Лорелеи. Необходимость образов видимости коренится в законах моего познания; но не в познании – «я» подлинное. При-

¹ Волшебница Лорелея – поэтический образ, созданный немецким романтиком К. Брентано. Впоследствии образ нимфы (сирены), обитающей на Рейне и увлекающей своими песнями корабли на скалы, стал популярным как в литературе, так и в устной традиции (в немецких народных песнях).

ведение способности представления к переживанию освобождает представляемые образы от законов необходимости, и они свободно сочетаются в новые образы, в новые группы. Здесь понимаем мы, что не действительна наша зависимость от рока природы, ибо и природа лишь эмблема подлинного, а не само подлинное. Изучение природы есть изучение эмблем подлинности, а не самой подлинности: природа не природа вовсе: природа есть природа моего «я»: она – творчество.

Таков взгляд на жизнь всякого истинного художника. Но не таков взгляд на жизнь большинства; для этого большинства само творчество есть лишь эмблема подлинности; а повинное – в окружающей нас природе.

Неудивительно, что непознаваемая образность художника для многих – лишь порождение творческой грезы, а не действительность. Но тот, кто постиг истинную природу символов, тот не может не видеть в видимости, а также и в видимом своем «я» отображение другого «я», истинного, вечного, творческого.

Жизнь для художника –
бирюзовою волною
Разбрызганная глубина.
Своею пеною дневною
Нам очи задымит она.
И все же в суетности бренной
Нас вещи смущают сны,

Когда стоим перед вселенной
Углублены, потрясены,
И открывается над нами
Недостижимый край родной
Открытою над облаками
Лазуревую глубиной.

В творчестве «тайна жизни» художника. Видимость отодвигает эту тайну в недостижимую высь небесного купола; там над облаками открывается «недостижимый край родной»; это потому, что созерцание подлинного являет его как вне меня лежащий образ природы, и небесный купол – граница моего представления, за этой границей, в бездне надзвездной, «я» подлинное; за границей неба – музыка моей души, поющие во мне переживания: небо выросло из меня, а в небе образовалась земля и на ней мой видимый образ. Видимая природа – мой сон; это – бег облаков в голубом небе:

Проносится над тайной жизни

Пространств и роковых времен

В небесно-голубой отчизне
Легкотекущий, дымный сон.
Прносятся над небесами,

Летят над высотами дни,
Воскуренными облаками
Воскуренными искони.

Бирюзовая волна неба – вот подлинная природа жизни, природа видимости – пена на гребне этой волны.

Своею пеною дневною
Нам очи задымит волна.

* * *

В существующих формах искусства двояко отобразилось творчество. Два типа символических образов встречаются нас в истории искусств; два мифа олицетворяют нам эти пути; в образах явлены эти мифы: первый есть образ светлого Гелиоса (Солнца), озаряющего волшебным факелом так, что образы этого мира явлены с последней отчетливостью; другой образ есть образ музыканта Орфея, заставляющего ритмически двигаться неодушевленную природу, – Орфея, вызывающего в мир действительности призрак, т. е. новый образ, не данный в природе; в первом образе свет творчества лишь освещает в природе то, что уже дано; во втором образе сила творчества создает то, чего в природе нет. И, повинувшись этим символам, двояко озаряет искусство поверхность жизни. Вот первый путь.

В образах, данных природой, слышатся художнику зовы Вечного; природа для него есть действительное, подлинное воплощение символа: природа, а не фантазия – лес символов; погружение в природу есть вечное углубление видимости; лестница углубления – лестница символов. Художник воспроизводит вечное в формах, данных природой; в работе над формой – смысл искусства; соединение в одной художественной форме черт, разбросанных во многих природных формах, создание типических форм, форм-идей – вот символизм этого рода творчества: таков символизм Гёте. Это путь так называемых классиков искусства. От образа природы, как чего-то данного извне, к образу природы, как чего-то понятого изнутри – вот путь классического творчества.

Но, углубляя и расширяя любой природный символ, художник осознает относительность образа, от которого он исходит; возведение образа в типический образ убивает образ сам по себе, вне художника. Художник здесь постигает зависимость формы от закона формы, но закон этот он постигает в себе: «я» становится для него законом. Художественное сознание, центр мирового творчества, слово жизни – так заключает он; и плоть искусства выводит из слова, а из искусства выводит он законы жизни. Но тут сталкивается он с действительностью, не подчиненной его творческому сознанию: и она для него – грозный и чуждый хаос.

«О, страшных песен сих не пой», – восклицает он, обращаясь к природе. От природы видимой он восходит к подлинному; но подлинное для него в «я», сознающем себя законодателем жизни. Его влечет голос волшебницы Лорелеи: она – природа его сознания; Лорелея показывает ему великолепие мира сего и говорит: «Приди ко мне, и я сделаю тебя царем мира». И когда, зачарованный Лорелеей, садится он на трон жизни, природа является его сознанию как злой рок, отнимающий у него царство мира сего. Рок в образе хаоса побеждает царя. Лорелея (природа сознания) подменила художнику его «я». «Я» не в законе, «я» – в творчестве.

* * *

Есть иной путь искусства.

Художник не хочет видеть окружающего, потому что в душе его поет голос вечного; но голос – без слова, он – хаос души. Для художника хаос этот – «родимый» хаос; в закономерности природы внешней видит он свою смерть, там, в природе видимости – подстерегает его злой рок. Из глубины бессознательного закрывается он от природы завесой фантазии; создает причудливые образы (тени), не встречаемые в природе. Миром фантазии огораживается он от мира бытия. Это путь так называемого романтического искусства; таков Мильтон.

Но, создав иной мир, лучший, художник видит, что по образу и подобию этого мира построен мир бытия; природа – плохая копия его мира, но все же копия. Туман его грез осаждается на действительность, омывает ее росой творчества; родимый хаос начинает петь для него и в природе. Таков путь фантастического романтизма к романтизму реальности; такова фантастика реальности; в Гоголе «Мертвых душ», в Жан-Поль-Рихтере и др.

В природе звучит такому художнику голос волшебницы Лорелеи: «Приди ко мне, я – это ты: вернись к природе; она – ты».

Но природа – не звериные волны музыки: она – необходимость; и, вернувшись в природу, царь фантазии обращается в раба Лорелеи. Лорелея выдает своего раба чуждому разуму природы. Так начинается трагедия романтика. И образы трагического искусства завершают эпопею романтизма: это образы Софокла, Эсхила, это – образы Шекспира.

* * *

Романтик – царь, произвол которого сокрушает закон необходимости. Классик – царь, в ясный разум которого вливается хаос природы. В борьбе с роком гибнут оба: обоих губит красавица Лорелея, обернувшись для одного в природу сознания, для другого – в природу видимости. Но та и другая природа – не подлинная природа.

Подлинная природа в творческом «я», созерцание и течение необходимости в образе природы – это части распавшегося «я» живого. Часть губит целое. Часть без целого становится роком. Рок в природе, но рок и в сознании; природа и сознание – части нашего «я». Рок мы носим в себе самих. В природном хаосе не узнает классик ритма собственной жизни. В законе, управляющем природой, не узнает романтик закона своего сознания. Оба поражают себя собственным мечом.

* * *

Слово сознания должно иметь плоть. Плоть должна иметь дар речи.

Слово должно стать плотью. Слово, ставшее плотью, – и символ творчества, и подлинная природа вещей. Романтизм и классицизм в искусстве – символ этого символа. Два пути искусства сливаются в третий: художник должен стать собственной формой: его природное «я» должно слиться с творчеством; его жизнь должна стать художественной.

Он сам «слово, ставшее плотью». Существующие формы искусства ведут к трагедии художника: победа над трагедией есть пресуществление искусства в религию жизни.

Тут уподобляется художник могучему Атласу, поддерживающему мир на своих раменах.

1908

(Белый Андрей. Символизм. Собр. соч. М.: Республика, 2012. С. 387–389)

А.А. Блок

ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ

«Россия гибнет», «России больше нет», «вечная память России» – слышу я вокруг себя.

Но передо мной – Россия: та, которую видели в устрашающих и пророческих снах наши великие писатели; тот Петербург, который видел Достоевский; та Россия, которую Гоголь назвал несущейся тройкой.

Россия – буря. Демократия приходит «опоясанная бурей», говорит Карлейль.

России суждено пережить муки, унижения, разделения; но она выйдет, из этих унижений новой и – по-новому – великой.

В том потоке мыслей и предчувствий, который захватил меня десять лет назад, было смешанное чувство России: тоска, ужас, покаяние, надежда.

То были времена, когда царская власть в последний раз достигла чего хотела: Витте и Дурново скрутили революцию веревкой; Столыпин крепко

обмотал эту веревку о свою нервную дворянскую руку. Столыпинская рука слабела. Когда не стало этого последнего дворянина, власть, по выражению одного весьма сановного лица, перешла к «поденщикам»; тогда веревка ослабла и без труда отвалилась сама.

Все это продолжалось немного лет; но немногие годы легли на плечи как долгая, бессонная, наполненная призраками ночь.

Распутин – все, Распутин – всюду: Азефы разоблаченные и неразоблаченные; и, наконец, годы европейской бойни; казалось минуту, что она очистит воздух; казалось нам, людям чрезмерно впечатлительным; на самом деле она оказалась достойным венцом той лжи, грязи и мерзости, в которых купалась наша родина.

Что такое война?

Болота, болота, болота; поросшие травой или занесенные снегом; на западе – унылый немецкий прожектор – шарит – из ночи в ночь; в солнечный день появляется немецкий фоккер; он упрямо летит одной и той же дорожкой; точно в самом небе можно протоптать и загадить дорожку; вокруг него разбегаются дымки: белые, серые, красноватые (это мы его обстреливаем, почти никогда не попадая; так же, как и немцы – нас; фоккер стесняется, колеблется, но старается держаться своей поганой дорожки; иной раз методически сбросит бомбу; значит, место, куда он целит, истыкано на карте десятками рук немецких штабных; бомба упадет иногда – на кладбище, иногда – на стадо скотов, иногда – на стадо людей; а чаще, конечно, в болото; это – тысячи народных рублей в болоте.

Люди глазеют на все это, изнывая от скуки, пропадая от безделья; сюда уже успели перетащить всю гнусность довоенных квартир: измены, картеж, пьянство, ссоры, сплетни.

Европа сошла с ума: цвет человечества, цвет интеллигенции сидит годами в болоте, сидят с убеждением (не символ ли это?) на узенькой тысячеверстной полоске, которая называется «фронт».

Люди – крошечные, земля – громадная. Это вздор, что мировая война так заметна: довольно маленького клочка земли, опушки леса, одной полянки, чтобы уложить сотни трупов людских и лошадиных. А сколько их можно свалить в небольшую яму, которую скоро затянет трава или запорошит снег! Вот одна из осязаемых причин того, что «великая европейская война» так убога.

Трудно сказать, что тошнотворнее: то кровопролитие или то безделье, та скука, та пошлятина; имя обоим – «великая война», «отечественная война», «война за освобождение угнетенных народностей» или как еще? Нет, под этим знаком – никого не освободишь.

Вот, под игом грязи и мерзости запустения, под бременем сумасшедшей скуки и бессмысленного безделья, люди как-то рассеялись, замолчали и ушли в себя: точно сидели под колпаками, из которых постепенно выкачивался воздух. Вот когда действительно хамело человечество, и в частности – российские патриоты.

Поток предчувствий, прошумевший над иными из нас между двух революций, также ослабел, заглох, ушел где-то в землю. Думаю, не я один испытывал чувство болезни и тоски в годы 1909–1916. Теперь, когда весь европейский воздух изменен русской революцией, начавшейся «бескровной идиллией» февральских дней и растущей безостановочно и грозно, кажется иногда, будто и не было тех недавних, таких древних и далеких годов; а поток, ушедший в землю, протекавший бесшумно в глубине и тьме, – вот он опять шумит; и в шуме его – новая музыка.

Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы... в оркестре. Но, если мы их действительно любили, а не только щекотали свои нервы в модном театральном зале после обеда, – мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра; и, слушая, понимать, что-то – о том же, все о том же.

Музыка ведь не игрушка; а та бестия, которая полагала, что музыка –

игрушка, – и веди себя теперь как бестия: дрожи, пресмыкайся, береги свое добро!

Мы, русские, переживаем эпоху, имеющую не много равных себе по величию. Вспоминаются слова Тютчева:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые,
Его призвали всеблагие,
Как собеседника на пир,
Он их высоких зрелищ зритель...

Не дело художника – смотреть за тем, как исполняется задуманное, печься о том, исполнится оно или нет. У художника – все бытовое, житейское, быстро сменяющееся – найдет свое выражение потом, когда перегорит в жизни. Те из нас, кто уцелеет, кого не «изомнет с налету вихорь шумный», окажутся властителями неисчислимых духовных сокровищ. Овладеть ими, вероятно, сможет только новый гений, пушкинский Арион; он, «выброшенный волною на берег», будет петь «прежние гимны» и «ризу влажную свою» сушить «на солнце, под скалою».

Дело художника, обязанность художника – видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух».

Что же задумано?

Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью.

Когда такие замыслы, искони таящиеся в человеческой душе, в душе народной, разрывают сковывавшие их путы и бросаются бурным потоком, доламывая плотины, обсыпая лишние куски берегов, – это называется революцией. Меньшее, более умеренное, более низменное – называется мятежом, бунтом, переворотом. Но это называется революцией.

Она сродни природе. Горе тем, кто думает найти в революции исполнение только своих мечтаний, как бы высоки и благородны они ни были.

Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных; но – это ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно всегда – о великом.

Размах русской революции, желающей охватить весь мир (меньшего истинная революция желать не может, исполнится это желание или нет – гадать не нам), таков: она лелеет надежду поднять мировой циклон, который донесет в заметенные снегом страны – теплый ветер и нежный запах апельсиновых рощ; увлажит спаленные солнцем степи юга – прохладным северным дождем.

«Мир и братство народов» – вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать.

Русские художники имели достаточно «предчувствий и предвестий» для того, чтобы ждать от России именно таких заданий. Они никогда не сомневались в том, что Россия – большой корабль, которому суждено большое плаванье. Они, как и народная душа, их вспоившая, никогда не отличались расчетливостью, умеренностью, аккуратностью: «все, все, что гибелью грозит», таило для них «неизъяснимы наслажденья» (Пушкин). Чувство неблагополучия, незнание о завтрашнем дне сопровождало их повсюду. Для них, как для народа, в его самых глубоких мечтах, было все или ничего. Они знали, что только о прекрасном стоит думать, хотя «прекрасное трудно», как учил Платон.

Великие художники русские – Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой – погружались во мрак, но они же имели силы пребывать и таиться в этом мраке: ибо они верили в свет. Они знали свет. Каждый из них, как весь народ, выносивший их под сердцем, скрежетали зубами во мраке, от-

чаянье, часто злобе. Но они знали, что рано или поздно все будет по-новому, потому что жизнь прекрасна.

Жизнь прекрасна. Зачем жить тому народу или тому человеку, который втайне разуверился во всем? Который разочаровался в жизни, живет у нее «на подаянии», «из милости»? Который думает, что жить «не особенно плохо, но и не очень хорошо», ибо «все идет своим путем»: путем... эволюционным; люди же так вообще плохи и несовершенны, что дай им только бог прокряхтеть свой век кое-как, сколачиваясь в общества и государства, ограждаясь друг от друга стенками прав и обязанностей, условных законов, условных отношений...

Так думать не стоит; а тому, кто так думает, ведь и жить не стоит. Умереть легко: умирать можно безболезненно; сейчас в России – как никогда: можно даже без попа; поп не обидит отпевальной взяткой...

Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни: все или ничего; ждать неожиданного; верить не в «то, чего нет на свете», а в то, что должно быть на свете; пусть сейчас этого нет и долго не будет. Но жизнь отдаст нам это, ибо она – прекрасна.

Смертельная усталость сменяется животной бодростью. После крепкого сна приходят свежие, умытые сном мысли; среди бела дня они могут показаться дурацкими, эти мысли. Лжет белый день.

Надо же почуять, откуда плывут такие мысли. Надо вот сейчас понять, что народ русский, как Иванушка-дурачок, только что с кровати схватился и что в его мыслях, для старших братьев если не враждебных, то дурацких, есть великая творческая сила.

Почему «учредилка»? (Между прочим это вовсе не так обидно. У крестьян есть обычное – «потребилка».) – Потому, что мы сами рядили о «выборных агитациях», сами судили чиновников за «злоупотребления» при этих агитациях; потому, что самые цивилизованные страны (Америка,

Франция) сейчас захлебнулись в выборном мошенничестве, выборном взыточничестве.

Потому, что (я по-дурачки) самому все хочется «проконтролировать», сам все хочу, не желаю, чтоб меня «представляли» (в этом – великая жизненная сила: сила Фомы Неверного); потому еще, что некогда в многоколонном зале раздастся трудный голос весьма сановного лица: «Законопроект такой-то в тридцать девятом чтении отклоняется»; в этом трубном голосе будет такой тупой, такой страшный сон, такой громовой зев «организованной общественности», такой ужас без имени, что опять и опять наиболее чуткие, наиболее музыкальные из нас (русские, французы, немцы – все одинаково) бросятся в «индивидуализм», в «бегство от общественности», в глухую и одинокую ночь. Потому, наконец, что бог один ведает, как выбирала, кого выбирала, куда выбирала неграмотная Россия сегодняшнего дня; Россия, которой нельзя втолковать, что Учредительное Собрание – не царь.

Почему «долой суды»? – Потому, что есть томы «уложений» и томы «разъяснений», потому, что судья – барин и «аблакаты» – барин, толкуют промеж себя о «деликте», происходит «судоговорение»; над несчастной головой жулика оно происходит. Жулик – он жулик и есть; уж согрешил, уж потерял душу; осталась одна злоба или одни покаянные слезы: либо удрать, либо на каторгу; только бы с глаз долой. Чего же еще над ним, напакостившим, измываться?

Либерального «аблакаты» описал Достоевский; Достоевского при жизни травили, а после смерти называли «певцом униженных и оскорбленных». Описал еще то, о чем я говорю, Толстой; а кто обносил решеточкой могилу этого чудака? Кто теперь голосит о том, как бы над этой могилой не «надругались»? А почему вы знаете, может быть, рад был бы Лев Николаевич, если бы на его могиле поплевали и побросали окурков? Плевки – божьи, а решеточка – не особенно.

Почему дырявят древний собор? – Потому, что сто лет здесь ожиравший поп, икая, брал взятки и торговал водкой.

Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? – Потому, что там насиловали и пороли девок: не у того барина, так у соседа.

Почему валят столетние парки? – Потому, что сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть: тыкали в нос нищему – мошной, а дураку – образованностью.

Всё – так.

Я знаю, что говорю. Конем этого не объедешь. Замалчивать этого нет возможности; а все, однако, замалчивают.

Я не сомневаюсь ни в чьем личном благородстве, ни в чьей личной скорби; но ведь за прошлое – отвечаем мы? Мы – звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? – Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать «лучшие».

Не беспокойтесь. Неужели может пропасть хоть крупинка истинно ценного? Мало мы любили, если трусим за любимое. «Совершенная любовь изгоняет страх». Не бойтесь разрушения кремлей, дворцов, картин, книг. Беречь их для народа надо; но, потеряв их, народ не все потеряет. Дворец разрушаемый – не дворец. Кремль, стираемый с лица земли, – не кремль. Царь, сам свалившийся с престола, – не царь. Кремль у нас в сердце, цари – в голове. Вечные формы, нам открывшиеся, отнимаются только вместе с сердцем и с головой.

Что же вы думали? Что революция – идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем пути? Что народ – паинька? Что сотни жуликов, провокаторов, черносотенцев, людей, любящих погреть руки, не постараются ухватить то, что плохо лежит? И, наконец, что так «бескровно» и так «безболезненно» и разрешится вековая распря между «черной» и «белой» костью, между «образованными» и «необразованными», между интеллигенцией и народом?

Не вас ли надо будить теперь от «векового сна»? Не вам ли надо крикнуть: «Noli tangere circulos meos»? Ибо вы мало любили, а с вас много спрашивается, больше, чем с кого-нибудь. В вас не было хрустального звона, этой музыки любви, вы оскорбляли художника – пусть художника, – но через него вы оскорбляли самую душу народную. Любовь творит чудеса, музыка завораживает зверей. А вы (все мы) жили без музыки и без любви. Лучше уж молчать сейчас, если нет музыки, не слышать музыки. Ибо все, кроме музыки, все, что без музыки, всякая «сухая материя» – сейчас только разбудит и озлит зверя. До человека без музыки сейчас достучаться нельзя.

А лучшие люди говорят: «Мы разочаровались в своем народе»; лучшие люди ехидничают, надмеваются, злобствуют, не видят вокруг ничего, кроме хамства и зверства (а человек – тут, рядом); лучшие люди говорят даже: «никакой революции и не было»; те, кто места себе не находил от ненависти к «царизму», готовы опять броситься в его объятия, только бы забыть то, что сейчас происходит; вчерашние «пораженцы» ломают руки над «германским засилием», вчерашние «интернационалисты» плачутся о «святой Руси»; безбожники от рождения готовы ставить свечки, молясь об одолении врага внешнего и внутреннего.

Не знаю, что страшнее: красный петух и самосуды в одном стане или эта гнетущая немзыкальность – в другом?

Я обращаюсь ведь к «интеллигенции», а не к «буржуазии». Той никакая музыка, кроме фортепьян, и не снилась. Для той все очень просто: «в ближайшем будущем наша возьмет», будет «порядок», и все – по-старому; гражданский долг заключается в том, чтобы беречь добро и шкуру; пролетарии – «мерзавцы»; слово «товарищ» – ругательное; свое уберег – и сутки прочь: можно и посмеяться над дураками, задумавшими всю Европу взбаламутить, потрясти брюхом, благо удалось урвать где-нибудь лишний кусок.

С этими не поспоришь, ибо дело их – бесспорное: брюшное дело. Но ведь это – «полупросвещенные» или совсем «непросвещенные» люди; слышали они разве только о том, что нахрюкали им в семье и школе. Что нахрюкали, то и спрашивается:

Семья: «Слушайся папу и маму». «Прикапливай деньги к старости». «Учись, дочка, играть на рояли, скоро замуж выйдешь». «Не играй, сынок, с уличными мальчишками, чтобы не опорочить родителей и не изорвать пальто».

Низшая школа: «Слушайся наставников и почитай директора». «Ябедничай на скверных мальчишек». «Получай лучшие отметки». «Будь первым учеником». «Будь услужлив и угодлив». «Паче всего – закон божий».

Средняя школа: «Пушкин – наша национальная гордость». «Пушкин обожал царя». «Люби царя и отечество». «Если не будете исповедоваться и причащаться, вызовут родителей и сбавят за поведение». «Замечай за товарищами, не читает ли кто запрещенных книг». «Хорошенькая горничная – гы».

Высшая школа: «Вы – соль земли». «Существование Бога доказать невозможно». «Человечество движется по пути прогресса, а Пушкин воспевал женские ножки». «Вам еще рано принимать участие в политической жизни». «Царю показывайте кукиш в кармане». «Заметьте, кто говорил на сходке».

Государственная служба: «Враг внутренний есть студент». «Бабенка недурна». «Я тебе покажу, как рассуждать». «Сегодня приедет его превосходительство, всем быть на местах». «Следите за Ивановым и доложите мне».

Что спрашивать с того, кто все это добросовестно слушал и кто всему этому поверил? Но ведь интеллигенты, кажется, «переоценили» все эти ценности? Им приходилось ведь слышать и другие слова? Ведь их просве-

щали наука, искусство и литература? Ведь они пили из источников не только загаженных, но также – из источников прозрачных и головокружительно бездонных, куда взглянуть опасно и где вода поет неслыханные для непосвященных песни?

У буржуа – почва под ногами определенная, как у свиньи – навоз: семья, капитал, служебное положение, орден, чин. Бог на иконе, царь на троне. Вытащи это – и все полетит вверх тормашками.

У интеллигента, как он всегда хвалился, такой почвы никогда не было. Его ценности невещественны. Его царя можно отнять только с головой вместе. Уменьше, знание, методы, навыки, таланты – имущество кочевое и крылатое. Мы бездомны, бессемейны, бесчинны, нищи, – что же нам терять?

Стыдно сейчас надсмехаться, ухмыляться, плакать, ломать руки, ахать над Россией, над которой пролетает революционный циклон.

Значит, рубили тот сук, на котором сидели? Жалкое положение: со всем сладострастьем ехидства подкладывали в кучу отсыревших под снегами и дождями коряг – сухие полешки, стружки, щепочки; а когда пламя вдруг вспыхнуло и взвилось до неба (как знамя), – бегать кругом и кричать: «Ах, ах, сгорим!»

Я не говорю о политических деятелях, которым «тактика» и «момент» не позволяют показывать души. Думаю, не так уж мало сейчас в России людей, у которых на душе весело, которые хмурятся по обязанности.

Я говорю о тех, кто политики не делает; о писателях, например (если они делают политику, то грешат против самих себя, – потому что «за двумя зайцами погонишься – ни одного не поймаешь»: политики не сделают, а свой голос потеряют). Я думаю, что не только право, но и обязанность их состоит в том, чтобы быть нетактичными, «бестактными»: слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух, и не выискивать отдельных визгливых и фальшивых нот в величавом реве и звоне мирового оркестра.

Русской интеллигенции – точно медведь на ухо наступил: мелкие страхи, мелкие словечки. Не стыдно ли издеваться над безграмотностью каких-нибудь объявлений или писем, которые писаны доброй, но неуклюжей рукой? Не стыдно ли гордо отмалчиваться на «дурацкие» вопросы? Не стыдно ли прекрасное слово «товарищ» произносить в кавычках?

Это – всякий лавочник умеет. Этим можно только озлобить человека и разбудить в нем зверя.

Как аукнется – так и откликнется. Если считаете всех жуликами, то одни жулики к вам и придут. На глазах – сотни жуликов, а за глазами – миллионы людей, пока «непросвещенных», пока «тёмных». Но просветятся они не от вас.

Среди них есть такие, которые сходят с ума от самосудов, не могут выдержать крови, которую пролили в темноте своей; такие, которые бьют себя кулаками по несчастной голове: мы – глупые, мы понять не можем; а есть такие, в которых еще спят творческие силы; они могут в будущем сказать такие слова, каких давно не говорила наша усталая, несвежая и книжная литература.

Надменное политиканство – великий грех. Чем дольше будет гордиться и ехидствовать интеллигенция, тем страшнее и кровавее может стать кругом. Ужасна и опасна эта эластичная, сухая, невкусная «адогматическая догматика», приправленная снисходительной душевностью. За душевностью – кровь. Душа кровь притягивает. Бороться с ужасами может лишь дух. К чему загораживать душевностью пути к духовности? Прекрасное и без того трудно.

А дух есть музыка. Демон некогда повелел Сократу слушаться духа музыки.

Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию.

9 января 1918

Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.;Л.: Худож. лит., 1960–1965.. Т. 6. С. 9–21)

ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАНИФЕСТЫ АКМЕИСТОВ

М.А. Кузмин

О ПРЕКРАСНОЙ ЯСНОСТИ

<...> Есть художники, несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщеплённость своего духа, и есть другие – дающие миру свою стройность. Нет особенной надобности говорить, насколько вторые, при равенстве таланта, выше и целительнее первых, и нетрудно угадать, почему в смутное время авторы, обнажающие свои язвы, сильнее бьют по нервам, если не «жгут сердца» мазохических слушателей. Не входя в рассмотрение того, что эстетический, нравственный и религиозный долг обязывает человека (и особенно художника) искать и найти в себе мир с собою и с миром, мы считаем непреложным, что творения хотя бы самого непримиренного, неясного и бесформенного писателя подчинены законам ясной гармонии и архитектоники. Наиболее причудливые, смутные и мрачные вымыслы Эдг. По, необузданные фантазии Гофмана нам особенно дороги именно потому, что они облечены в кристальную форму. Что же сказать про бытовую московскую историйку, которая была бы одета в столь непонятный, темный космический убор, что редкие вразумительные строчки нам казались бы лучшими друзьями после разлуки? Не сказал ли бы подозрительный человек, что автор пускает туман, чтобы заставить не понять того, в чем и понимать-то нечего? Это несоответствие формы с содержанием, отсутствие контуров, ненужный туман и акробатский синтаксис могут быть названы не очень красивым именем. Мы скромно назовем это безвкусием.

Пусть ваша душа будет цельна или расколота, пусть миропостижение будет мистическим, реалистическим, скептическим или даже идеалистическим (если вы до того несчастны), пусть приемы творчества будут импрес-

сионистическими, реалистическими, натуралистическими, содержание – лирическим или фабулистическим, пусть будет настроение, впечатление – что хотите, но, умоляю, будьте логичны – да простится мне этот крик сердца! – логичны в замысле, в постройке произведения, в синтаксисе...

<...> Если бы я мог кому-нибудь дать наставление, я бы сказал так:

«Друг мой, имея талант, то есть умение по-своему, по-новому видеть мир, память художника, способность отличать нужное от случайного, правдоподобную выдумку, – пишите логично, соблюдая чистоту народной речи, имея свой слог, ясно чувствуйте соответствие данной формы с известным содержанием и приличествующим ей языком, будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом, будьте понятны в ваших выражениях». Любимому же другу на ухо сказал бы: «Если вы совестливый художник, молитесь, чтобы ваш хаос (если вы хаотичны) просветился и устроился или покуда сдерживайте его ясной формой: в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, – и вы найдете секрет дивной вещи – прекрасной ясности, – которую назвал бы я «кларизмом»¹.

1910

(Кузмин М.А. О прекрасной ясности // Трифонов Н.А. Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1987. С. 474–475)

Н.С. Гумилев

НАСЛЕДИЕ СИМВОЛИЗМА И АКМЕИЗМ

Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. И то, что символические произведения уже почти не появляются, а если и появляются, то крайне слабые даже с точки зрения символизма, и то, что все чаще и чаще раздаются голоса в пользу пересмот-

¹ От латинского слова *clarus* – ясный.

ра еще так недавно бесспорных ценностей и репутаций, и то, что появились футуристы, эгофутуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом.

На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось акмеизм ли (от слова *ἀκμή* – высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора) или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), во всяком случае, требующее большого равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом.

Французский символизм, родоначальник всего символизма как школы, выдвинул на передний план чисто литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, вознесенную превыше всего, и пресловутую «теорию соответствий». Последнее выдает с головой его не романскую и, следовательно, не национальную, наносную почву. Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию; эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика, могла родиться только в туманной мгле германских лесов. Высоко ценя символистов за то, что они указали нам на значение в искусстве символа, мы не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия и ищем их полной согласованности. Этим мы отвечаем на вопрос о сравнительной «прекрасной трудности» двух течений: акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления – всегда идти по линии наибольшего сопротивления.

Германский символизм в лице своих родоначальников Ницше и Ибсена выдвигал вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе и разрешал его, находя какую-нибудь объективную цель или догмат,

которым должно было служить. В этом оказывалось, что германский символизм не чувствует самоценности каждого явления, не нуждающейся ни в каком оправдании извне. Для нас иерархия в мире явлений – только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки несоизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия – все явления братьев.

Как адамисты, мы немного лесные звери и, во всяком случае, не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению. Но тут время говорить русскому символизму.

Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с мистикой, то с теософией¹, то с оккультизмом². Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа. И он вправе спросить идущее ему на смену течение, только ли звериными добродетелями оно может похвастать и какое у него отношение к непознаваемому. Первое, что на такой допрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать. Второе – что все попытки в этом направлении нецеломудренны. Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе. Бедность воображения обнаружит тот, кто эволюцию личности будет представлять себе всегда в условиях времени и пространства. Как можем мы вспоминать наши прежние существования (если это не явно литературный прием), когда мы были в бездне, где мириады иных возможностей бытия, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существуют? Ведь каждая из них отрицается нашим бытием и в свою очередь отрицает его. Детски мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незна-

¹ Теософия – религиозно-мистическое учение о возможности для избранных проникнуть в тайны «божественной мудрости».

² Оккультизм – мистические учения, провозглашающие существование таинственных, сверхъестественных явлений, с которыми люди якобы могут вступить в общение.

ния, вот то, что нам дает неведомое. Франсуа Виллон¹, спрашивая, где теперь прекраснейшие дамы древности, отвечает сам себе горестным восклицанием: «Mais ou sont les neiges d'autan?»² И это сильнее дает нам почувствовать нездешнее, чем целые томы рассуждений, на какой стороне луны находятся души усопших... Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками – вот принцип акмеизма. Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться. Разумеется, познание бога, прекрасная дама Теология, останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят. Что же касается ангелов, демонов, стихийных и прочих духов, то они входят в состав материала художника и не должны больше земной тяжестью перевешивать другие взятые им образы.

Всякое направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам и эпохам. Дорогие могилы связывают людей больше всего. В кругах, близких к акмеизму, чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье³. Подбор этих имен не произволен. Каждое из них – краеугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии. Шекспир показал нам внутренний мир человека, Рабле – тело и его радости, мудрую физиологичность. Виллон поведал нам о жизни, нимало не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все, и бога, и порок, и смерть, и бессмертие; Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента – вот та мечта, которая объединяет сейчас между собой людей, так смело назвавших себя акмеистами.

¹ Франсуа Виллон (правильнее: Вийон) – французский поэт XV в., в творчестве которого появляется прославление плоти и земных радостей, отрицание средневековых идеалов аскетизма.

² Но где же прошлогодний снег? (франц.)

³ Теофиль Готье – французский поэт XIX в., отстаивавший принцип «искусство для искусства». Стихи его отличались филигранной обработкой формы.

Н.С. Гумилев
ЖИЗНЬ СТИХА

I

Крестьянин пашет, каменщик строит, священник молится, и судит судья. Что же делает поэт? Почему легко запоминаемыми стихами не изложит он условий произрастания различных злаков, почему отказывается сочинить новую «Дубинушку» или обсахаривать горькое лекарство религиозных тезисов? Почему только в минуты малодушия соглашается признать, что чувства добрые он лирой пробуждал? Разве нет места у поэта, все равно, в обществе ли буржуазном, социал-демократическом или общине религиозной? Пусть замолчит Иоанн Дамаск~~ин~~!

Так говорят поборники тезиса «Искусство для жизни». Отсюда – Франсуа Коппэ, Сюлли-Прюдом, Некрасов и во многом Андрей Белый.

Им возражают защитники «Искусства для искусства»: «Подите прочь, какое дело поэту мирному до вас... душе противны вы, как гробы, для вашей глупости и злобы имели вы до сей поры бичи, темницы, топоры, довольно с вас, рабов безумных»... Для нас, принцев Песни, жизнь только средство для полета: чем сильнее танцующий ударяет ногами землю, тем выше он поднимается. Чеканим ли мы свои стихи, как кубики, или пишем неясные, словно пьяные, песенки, мы всегда и прежде всего свободны и вовсе не желаем быть полезными.

Отсюда – Эредиа, Верлен, у нас – Майков.

Этот спор длится уже много веков, не приводя ни к каким результатам, и не удивительно: ведь от всякого отношения к чему-либо, к людям ли, к вещам или к мыслям, мы требуем прежде всего, чтобы оно было целомудренным. Под этим я подразумеваю право каждого явления быть са-

моценным, не нуждаться в оправдании своего бытия, и другое право, более высокое, – служить другим.

Гомер оттачивал свои гекзаметры, не заботясь ни о чем, кроме гласных звуков и согласных, цезур и спондеев, и к ним приноравливал содержание. Однако, он счел бы себя плохим работником, если бы, слушая его песни, юноши не стремились к военной славе, если бы затуманенные взоры девушек не увеличивали красоту мира.

Нецеломудренность отношения есть и в тезисе «Искусство для жизни», и в тезисе «Искусство для искусства».

В первом случае искусство низводят до степени проститутки или солдата. Его существование имеет ценность лишь постольку, поскольку оно служит чуждым его целям. Неудивительно, если у кротких муз глаза становятся мутными, и они приобретают дурные манеры.

Во втором – искусство изнеживается, становится мучительно-лунным, к нему применимы слова Маллармэ, вложенные в уста его Иродиады: «<...>Я люблю позор быть девственной и хочу жить среди ужаса, рождаемого моими волосами...».

Чистота – это подавленная чувственность и она прекрасна, отсутствие же чувственности пугает, как новая неслыханная форма разврата.

Нет! возникает эра эстетического пуританизма, великих требований к поэту, как творцу, и мысли или слову – как материалу искусства. Поэт должен возложить на себя вериги трудных форм (вспомним гекзаметры Гомера, терцины и сонеты Данте, старошотландские строфы поэм Байрона) или форм обычных, но доведенных в своем развитии до пределов возможного (ямбы Пушкина), должен, но только во славу своего бога, которого он обязан иметь. Иначе он будет простым гимнастом.

Все же, если выбирать из двух вышеприведенных тезисов, я сказал бы, что в первом больше уважения к искусству и понимания его сущности. На него накладывается новая цепь, указывается новое применение кипя-

щим в нем силам, пусть недостойное, низкое – это неважно: разве очищение авгиевых конюшен не упоминается наравне с другими великими подвигами Геракла? В старинных балладах рассказывается, что Роланд тосковал, когда против него выходил десяток врагов. Красиво и достойно он мог биться только против сотни. Однако, не надо забывать, что и Роланд мог быть побежден...

Сейчас я буду говорить только о стихах, помня слова Оскара Уайльда, приводящие в ужас слабых и вселяющие бодрость в сильных: «Материал, употребляемый музыкантом или живописцем, беден по сравнению со словом. У слова есть не только музыка, нежная, как музыка альты или лютни, не только – краски, живые и роскошные, как те, что пленяют нас на полотнах Венециан и Испанцев; не только пластичные формы, не менее ясные и четкие, чем те, что открываются нам в мраморе или бронзе, – у них есть и мысль, и страсть, и одухотворенность.

Все это есть у одних слов».

А что стих есть высшая форма речи, знает всякий, кто, внимательно оттачивая кусок прозы, употреблял усилия, чтобы сдержать рождающийся ритм.

IV

На днях прекратил свое существование журнал «Весы», главная цитадель русского символизма. Вот несколько характерных фраз из заключительного манифеста редакции, напечатанного в № 12: «„Весы“ были шлюзой, которая была необходима до тех пор, пока не слились два идейных уровня эпохи, и она становится бесполезной, когда это достигнуто, наконец, ее же действием. Вместе с победой идеи символизма в той форме, в какой они исповедовались и должны были исповедоваться „Весами“, ненужным становится и сам журнал. Цель достигнута, и *eo ipso* средство бесцельно! Растут иные цели!»

«Мы не хотим сказать этим, что символическое движение умерло, что символизм перестал играть роль идейного лозунга эпохи» <...> «Но завтра то же слово станет иным лозунгом, загорится иным пламенем, и оно уже горит по-иному над нами».

Со всем этим нельзя не согласиться, особенно, если дело коснется поэзии. Русский символизм, представленный полнее всего «Весами», независимо от того, что он явился неизбежным моментом в истории человеческого духа, имел еще назначение быть бойцом за культурные ценности, с которыми от Писарева до Горького у нас обращались очень бесцеремонно. Это назначение он выполнил блестяще и внушил дикарям русской печати если не уважение к великим именам и идеям, то, по крайней мере, страх перед ними. Но вопрос, надо ли ему еще существовать как литературной школе, сейчас имеет слишком мало надежд быть вполне разрешенным, потому что символизм создан не могучей волей одного лица, как «Парнас» волей Леконта де Лиль, и не был результатом общественных переворотов, как романтизм, но явился следствием зрелости человеческого духа, провозгласившего, что мир есть наше представление. Так что устаревшим он окажется только тогда, когда человечество откажется от этого тезиса – и откажется не только на бумаге, но всем своим существом. Когда это случится, предоставляю судить философам. Теперь же мы не можем не быть символистами. Это не призыв, не пожелание, это только удостоверяемый мною факт.

Апрель? 1910

(Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Воскресение, 1998–2007. Т. 7. С. 51–61)

С.М. Городецкий

НЕКОТОРЫЕ ТЕЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Символическое движение в России можно к настоящему времени считать, в главном его русле, завершенным. Выросшее из декадентства, оно достигло усилиями целой плеяды талантов того, что по ходу развития

должно было оказаться апофеозом и что оказалось катастрофой... Причины этой катастрофы коренились глубоко в самом движении. Помимо причин случайных, как разрозненность сил, отсутствие вождя единого и т. д., здесь более всего действовали внутренние пороки самого движения.

Метод приближения имеет большое значение в математике, но к искусству он неприменим. Бесконечное приближение квадрата через восьмиугольник, шестнадцатиугольник и т. д. к кругу мыслимо математически, но никак не *artis mente*¹. Искусство знает только квадрат, только круг. Искусство есть состояние равновесия прежде всего. Искусство есть прочность. Символизм принципиально пренебрег этими законами искусства. Символизм старался использовать текучесть слова... Теории Потебни устанавливают с несомненностью подвижность всего мыслимого за словом и за сочетаниями слов; один и тот же образ не только для разных людей, но и для одного и того же человека в разное время значит разное. Символисты сознательно поставили себе целью пользоваться, главным образом, этой текучестью, усиливать ее всеми мерами и тем самым нарушили царственную прерогативу² искусства – быть спокойным во всех положениях и при всяких методах.

Заставляя слова вступать в соединения не в одной плоскости, а в непредвидимо разных, символисты строили словесный монумент не по законам веса, но мечтали удержать его одними проволоками «соответствий». Они любили облекаться в тогу непонятности; это они сказали, что поэт не понимает сам себя, что вообще понимаемое искусство есть пошлость... Но непонятность их была проще, чем они думали...

<...> Новый век влил новую кровь в поэзию русскую. Начало второго десятилетия – как раз та фаза века, когда впервые намечаются черты его будущего лица. Некоторые черты новейшей поэзии уже определились, особенно в противопоставлении предыдущему периоду. Между многочис-

¹ Художественным мышлением (лат.).

² Прерогатива – исключительное право, преимущество.

ленными книгами этой новой поэзии было несколько интересных; среди немалого количества кружков выделился Цех Поэтов. Газетные критики уже в самом названии этом подметили противопоставление прямых поэтических задач – оракульским, жреческим и иным. Но не заметила критика, что эта скромность прежде всего обусловлена тем, что Цех, принимая на себя культуру стиха, вместе с тем принял все бремя, всю тяжесть неисполненных задач предыдущего поколения поэтов... Непреклонно отвергая все, чторосло на поэзии от методологических увлечений, Цех полностью признал высоко поставленный именно символистами идеал поэта. Цех приступил к работе без всяких предвзятых теорий. К концу первого года выкристаллизовались уже выразимые точно тезы¹.

Резко очерченные индивидуальности представляются Цеху большой ценностью, – в этом смысле традиция не прервана. Тем глубже кажется единство некоторых основных линий мироощущения. Эти линии приблизительно названы двумя словами: акмеизм и адамизм. Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю. Символизм в конце концов, заполнив мир «соответствиями», обратил его в фантом², важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами и умалил его высокую самооценку. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще. Звезда Маир, если она есть, прекрасна на своем месте, а не как невесомая точка опоры невесомой мечты. Тройка удала и хороша своими бубенцами, ямщиком и конями, а не притянутой под ее покров политикой. И не только роза, звезда Маир, тройка хороши, т. е., не только хорошо все уже давно прекрасное, но и уродство может быть прекрасно. После всяких «неприятностей» мир бесповоротно

¹ Теза – тезис, утверждаемое положение.

² Фантом – призрак, привидение.

принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий. Отныне безобразно только то, что безобразно, что недовоплощено, что завяло между бытием и небытием.

Первым этапом выявления этой любви к миру была экзотика. Как бы вновь сотворенные, в поэзию хлынули звери; слоны, жирафы, львы, попугаи с антильских островов наполняли ранние стихи Н. Гумилева. Тогда нельзя было еще думать, что это уже идет Адам. Но мало-помалу стали находить себе выражение и адамистические ощущения.

Знаменательной в этом смысле является книга М. Зенкевича «Дикая порфира». С юношеской зоркостью он вновь и вновь увидел нерасторжимое единство земли и человека, в остывающей планете он увидел изрытое струпами тело Иова¹ и в теле человеческого – железо земли. Сняв наслоения тысячелетних культур, он понял себя, как «зверя, лишённого и когтей и шерсти», и не менее «радостным миром» представился ему микрокосм человеческого тела, чем макрокосм остывающих и вспыхивающих солнц. Махайродусы² и ящеры – доисторическая жизнь земли – пленили его воображение; ожили камни и металлы, во всем он понял «скрытое единство живой души, тупого вещества».

Но этот новый Адам пришел не на шестой день творения в нетронутый и девственный мир, а в русскую современность. Он и здесь огляделся тем же ясным, зорким оком, принял все, что увидел, и пропел жизни и миру аллилуиа. «И майор, и поп, и землемер», «женщина веснущатая», и шахтер, который «залихватски жарит на гармошке», и «слезливая старуха-гадалка» – все вошло в любовный взор Адама... Владимир Нарбут, выпустивший сначала книжку стихов, в которой предметов и вещей было больше, чем образов, во второй книжке («Аллилуиа») является поэтом, осмысленно и непреклонно возлюбившим землю. Описывая украинский мелкопоместный быт, уродство маленьких уютов, он не является простым

¹ Иов – библейский образ многострадального человека.

² Махайродусы – саблезубые тигры, существовавшие в доисторические времена.

реалистом, как могло бы показаться взгляду, легкому на сравнения, в победителях ищущему побежденных. От реалиста Владимира Нарбута отличается присутствие того химического синтеза, сплавливающего явление с поэтом, который и снится никакому, даже самому хорошему, реалисту не может. Этот синтез дает совсем другую природу всем вещам, которых коснулся поэт. Горшки, коряги и макитры в поэзии, например, Ивана Никитина совсем не то, что в поэзии Владимира Нарбута. Горшки Никитина существовали не хуже и до того, как он написал о них стихи. Горшки Нарбута рождаются впервые, когда он пишет своего «Горшечника», как невиденные доселе, но отныне реальные явления. Оттого-то нежить всякая у Нарбута так жива и в такой же полной воплощенности входит в рай новой поэзии, как и звери Гумилева, как человек Зенкевича.

Новый Адам не был бы самим собой и изменил бы своей задаче — опять назвать имена мира и тем вызвать всю тварь из влажного сумрака в прозрачный воздух, — если бы он, после зверей Африки и образов русской провинции, не увидел и человека, рожденного современной русской культурой. О, какой это истонченный, изломанный, изогнувшийся человек! Адам, как истинный художник, понял, что здесь он должен уступить место Еве. Женская рука, женское чутье, женский взор здесь более уместны... Лирика Анны Ахматовой остроумно и нежно подошла к этой задаче, достаточно трудной. О «Вечере»¹ много писали. Многим сразу стали дорогими изящная печаль, нелживость и бесхитростность этой книги. Но мало кто заметил, что пессимизм «Вечера» — акмеистичен, что, «называя» уродцев неврастения и всякой иной тоски, Анна Ахматова в несчастливых этих зверенышах любит не то, что искалечено в них, а то, что осталось от Адама, ликующего в раю своем. Эти «остатки» она ласкает в поэзии своей рукой почти мастера.

¹ «Вечер» — первый сборник стихотворений Анны Ахматовой, вышедший в 1912 г.

Труднее всего было проложить новый путь к лирике; к эпосу дорога не так была засорена, но к лирике безупречных слов надо было пробиваться. Не оттого ли и называлась юношеская книга Н. Гумилева «Путь конкистадоров»¹? Действительно, надо было иметь много отваги и бескорыстной любви к будущему, чтобы в то время, когда расцвета своего достигла лиро-магическая поэзия, исповедать и в лирике завет Теофиля Готье:

Создание тем прекрасней.
Чем взятый материал
Бесстрастней!—
Стих, мрамор или металл...

<...> Итак, это просто-напросто Парнас² – новые Адамы, скажут нам любители «кругов» в истории. Нет, это не Парнас. Адам не ювелир, и он не в чарах вечности. Если Леконт де Лиль³ и полюбился Зенкевичу, то «Сном Ягуара». Если Гумилеву и дорог холод в красоте, то это холод Теофиля Готье, а не парнасцев. А уж какие же парнасцы Нарбут или Ахматова?

Нет, просто с новым веком пришло новое ощущение жизни и искусства. Стало ясно, что символизм не есть состояние равновесия, а потому возможен только для отдельных частей произведения искусства, а не для его созданий в целом. Новые поэты не парнасцы, потому что им не дорога сама отвлеченная вечность. Они и не импрессионисты, потому что каждое рядовое мгновение не является для них художественной самоцелью. Они не символисты, потому что не ищут в каждом мгновении просвета в вечность. Они акмеисты, потому что они берут в искусство те мгновения, которые могут быть вечными.

1913

(Трифонов Н.А. Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1987. С. 470–474).

¹ Конкистадоры (правильнее: конкистадоры) – испанские завоеватели, захватившие в XV–XVI вв. огромные территории в Южной и Центральной Америке.

² «Парнас» – группа поэтов, возникшая во Франции во второй половине XIX в. Для парнасцев характерны эстетство, культ художественной формы, отказ от общественного содержания в поэзии.

³ Леконт де Лиль – французский поэт, глава парнасской школы.

О.Э. Мандельштам
УТРО АКМЕИЗМА

I

При огромном эмоциональном волнении, вязанном с произведениями искусства, желательно, чтобы разговоры об искусстве отличались величайшей сдержанностью. Для огромного большинства произведение искусства соблазнительно лишь поскольку в нем просвечивает мироощущение художника. Между тем мироощущение для художника орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное – это само произведение.

Существовать – высшее самолюбие художника. Он хочет другого рая, кроме бытия, и когда ему говорят о действительности, он только горько усмехается, потому что знает бесконечно более убедительную действительность искусства. Зрелище математика, не задумываясь возводящего в квадрат какое-нибудь десятизначное число, наполняет нас некоторым удивлением. Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает.

Эта реальность в поэзии – слово как таковое. Сейчас, например, излагая свою мысль по возможности в точной, но отнюдь не поэтической форме, я говорю, в сущности, сознанием, а не словом. Глухонемые отлично понимают друг друга, и железнодорожные семафоры выполняют весьма сложное назначение, не прибегая к помощи слова. Таким образом, если смысл считать содержанием, все остальное, что есть в слове, приходится считать простым механическим привеском, только затрудняющим быст-

рую передачу мысли. Медленно рождалось «слово как таковое». Постепенно, один за другим, все элементы слова втягивались в понятие формы, только сознательный смысл, Логос, до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием. От этого ненужного почета Логос только проигрывает. Логос требует только равноправия с другими элементами слова. Футурист, не справившись с сознательным смыслом как с материалом творчества, легкомысленно выбросил его за борт и по существу повторил грубую ошибку своих предшественников.

Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов.

И, если у футуристов слово как таковое еще ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достойное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования.

II

Острие акмеизма – не стилет и не жало декадентства. Акмеизм – для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы. Зодчий говорит: я строю – значит, я прав. Сознание своей правоты нам дороже всего в поэзии и, с презрением отбрасывая бирюльки футуристов, для которых нет высшего наслаждения, как зацепить вязальной спицей трудное слово, мы вводим готику в отношения слов, подобно тому как Себастьян Бах утвердил ее в музыке.

Какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала, сопротивление которого он должен победить. Булыжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строить, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство. Владимир Соловьев испытывал особый пророческий ужас перед седыми финскими валунами. Немое красноречие гранитной глыбы волновало его, как злое колдовство. Но камень Тютчева, что «с горы ска-

тившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой», – есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания.

Камень как бы возжаждал иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики – как бы попросился в «крестовый свод» – участвовать в радостном взаимодействии себе подобных.

III

Символисты были плохими домоседами, они любили путешествия, но им было плохо, не по себе в клетке своего организма и в той мировой клетке, которую с помощью своих категорий построил Кант. Для того, чтобы успешно строить, первое условие – искренний пиетет к трем измерениям пространства – смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на богом данный дворец. В самом деле: что вы скажете о неблагодарном госте, который живет за счет хозяина, пользуется его гостеприимством, а между тем в душе презирает его и только и думает о том, как бы его перехитрить. Строить можно только во имя «трех измерений», так как они есть условие всякого зодчества. Вот почему архитектор должен быть хорошим домоседом, а символисты были плохими зодчими. Строить – значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни – злая, потому что весь ее смысл – уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто.

IV

Своеобразие человека, то, что делает его особью, подразумевается нами и входит в гораздо более значительное понятие организма. Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем. В погоне за утонченностью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII веке казалось логическим раз-

вити́ем понятия организма – готический собор, – ныне эстетически действует как чудовищное. *Notre Dame* есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов», потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес – божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма.

Средневековье, определяя по-своему удельный вес человека, чувствовало и признавало его за каждым, совершенно независимо от его заслуг. Титул мэтра применялся охотно и без колебаний. Самый скромный ремесленник, самый последний клерк владел тайной солидной важности, благочестивого достоинства, столь характерного для этой эпохи. Да, Европа прошла сквозь лабиринт ажурно-тонкой культуры, когда абстрактное бытие, ничем не прикрашенное личное существование ценилось как подвиг. Отсюда аристократическая интимность, связующая всех людей, столь чуждая по духу «равенству и братству» Великой Революции. Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия.

Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя – вот высшая заповедь акмеизма.

V

$A = A$: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скукачал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного *a realibus ad realiora*¹. Способность удивляться – главная добродетель поэта. Но как же не удивиться тогда плодотворнейшему из законов – закону тождества? Кто проникся благоговейным удивлением перед этим законом – тот несомненный поэт. Таким образом, признав суверенитет закона тождества, поэзия получает в пожизненное ленное обладание все сущее без условий и ограничений. Логика есть царство

неожиданности. Мыслить логически значит непрерывно удивляться. Мы полюбили музыку доказательства. Логическая связь – для нас не песенка о чижики, а симфония органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы сдержать исполнителей в повиновении.

Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства! Доказывать и доказывать без конца: принимать в искусстве что-нибудь на веру недостойно художника, легко и скучно...

Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить.

VI

Средневековье дорого нам потому, что обладало в высокой степени чувством граней и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой и побуждает черпать силы в произведениях, возникших на романской почве около 1200 года. Будем же доказывать свою правоту так, чтобы в ответ нам содрогалась вся цепь причин и следствий от альфы до омеги, научимся носить «легче и вольнее подвижные оковы бытия».

1919

(Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1999. Т. 1. С. 177–181)

О.Э. Мандельштам

О ПРИРОДЕ СЛОВА

Я хочу поставить один вопрос, – именно, едина ли русская литература? В самом деле, является ли русская литература современная продолжением литературы Некрасова, Пушкина, Державина или Симеона Полоцкого?

¹ «От реального к реальному» – лозунг, выдвинутый Вяч. Ивановым в его книге «По звездам. Опыты

го? Если преемственность сохранилась, то как далеко она простирается в прошлое? Если русская литература обладает свойством непрерывности, то чем определяется ее единство, каков существенный ее принцип, так называемый «критерий»?

Поставленный мною вопрос приобретает особенную остроту, благодаря ускорению темпа исторического процесса. Правда, должно быть, преувеличение считать каждый год нынешней истории за век, но нечто вроде геометрической прогрессии, правильного и закономерного ускорения, замечается в бурной реализации накопленных и растущих потенций исторической силы, энергии. Благодаря изменению колебательных волн – событий, приходящихся на известный промежуток времени, пошатнулось понятие единицы времени, и не случайно современная математическая наука выдвинула принцип относительности.

Чтобы спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений, современная философия, в лице Бергсона, чей глубоко иудаистический ум одержим настойчивой потребностью практического монотеизма, предлагает нам учение о системе явлений. Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время они поддаются умопостижаемому свертыванию.

Уподобление объединенных во времени явлений такому вееру подчеркивает только их внутреннюю связь и вместо проблемы причинности, столь рабски подчиненной мышлению во времени и надолго поработившей умы европейских логиков, выдвигает проблему связи, лишенную вся-

кого привкуса метафизики и, именно потому, более плодотворную для научных открытий и гипотез.

Наука, построенная на принципе связи, а не причинности, избавляет нас от дурной бесконечности эволюционной теории, не говоря уже о её вульгарном прихвостне – теории прогресса. Движение бесконечной цепи явлений без начала и конца есть именно дурная бесконечность, ничего не говорящая уму, ищущему единства и связи, усыпляющая научную мысль легким и доступным эволюционизмом, дающим, правда, видимость научного обобщения, но ценою отказа от всякого синтеза и внутреннего строя.

Расплывчатость, безархитектурность европейской научной мысли XIX-го века к началу наступившего столетия совершенно деморализовала научную мысль. Ум, который не есть знание и совокупность знаний, а есть хватка, прием, метод, покинул науку, благо он может существовать самостоятельно и найдет себе пищу где угодно. И тщетно было бы искать именно этого ума в научной жизни старой Европы. Свободный ум человека отделился от науки. Он очутился всюду, только не в ней: в поэзии, в хозяйстве, в политике и т. д.

Что же касается до научного эволюционизма с теорией прогресса, то, поскольку он сам не свернул себе шеи, как это сделала новая европейская наука, он, продолжая работать в том же самом направлении, выбросился на берег теософии, как обессиленный пловец, достигший безрадостного предела. Теософия – прямая наследница старой европейской науки. Туда ей и дорога. Та же дурная бесконечность, то же отсутствие позвоночника в учении о перевоплощении – «карма», тот же грубый и наивный материализм в вульгарном понимании сверхчувственного мира, то же отсутствие воли и вкуса к деятельному познанию и какая-то ленивая всеядность, огромная тяжелая жвачка, рассчитанная на тысячи желудков, интерес ко всему, граничащий с равнодушием, – всепонимание, граничащее с ничегонепониманием.

Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна. Если послушать историков литературы, стоящих на точке зрения эволюционизма, то получается, что писатели только и думают, как бы расчистить дорогу идущим впереди себя, а вовсе не о том, как выполнить свое жизненное дело, или же что все они участвуют в конкурсе изобретений на улучшение какой-то литературной машины, причем неизвестно, где скрывается жюри и для какой цели эта машина служит.

Теория прогресса в литературе – самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества. Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое приобретение сопровождается утратой, потерей. Никакого «лучше», никакого прогресса в литературе быть не может, хотя бы потому, что нет никакой литературной машины и нет старта, куда нужно скорее других доскакать.

Даже к манере и форме отдельных писателей неприменима эта бессмысленная теория улучшения – здесь каждое приобретение также сопровождается утратой и потерей. Где у Толстого, усвоившего в «Анне Карениной» психологическую мощь и конструктивность флюберовского романа, звериное чутье и физиологическая интуиция «Войны и мира»? Где у автора «Войны и мира» прозрачность формы, «кларизм» «Детства и отрочества»? Автор «Бориса Годунова», если бы и хотел, не мог повторить лицейских стихов, совершенно так же, как теперь никто не напишет державинской оды. А кому что больше нравится – дело другое. Подобно тому, как существуют две геометрии – Эвклида и Лобачевского, возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна, говорящая только о приобретениях, другая – только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же.

Возвращаясь к вопросу о том, едина ли русская литература, и если да, то каков принцип ее непрерывности, мы с самого начала отбрасываем тео-

рию улучшения, будем говорить только о внутренней связи явлений и, прежде всего, попробуем отыскать критерий возможного единства, стержень, позволяющий развернуть во времени разнообразные и разбросанные явления литературы.

Таким критерием единства литературы данного народа, единства условного, может быть признан только язык народа, ибо все остальные признаки сами условны, преходящи и произвольны. Язык же, хотя и меняется, ни одну минуту не застывает в покое, от точки и до точки, ослепительно ясной в сознании филологов, и в пределах всех своих изменений остается постоянной величиной, «константой», остается внутренне единым. Для всякого филолога понятно, что такое тождество личности в применении к самосознанию языка. Когда латинская речь, распространившаяся по всем романским землям, зацвела новым цветом и пустила побеги будущих романских языков, началась новая литература, — детская и убогая по сравнению с латинской, но уже романская.

Когда прозвучала живая и образная речь «Слова о полку Игореве», насквозь светская, мирская и русская в каждом повороте, — началась русская литература. А пока Велимир Хлебников, современный русский писатель, погружается в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь, любезную сердцу умного читателя, жива та же самая русская литература, литература «Слова о полку Игореве». Русский язык так же точно, как и русская народность, сложился из бесконечных примесей, скрещиваний, прививок и чужеродных влияний, но в одном он останется верен самому себе, пока и для нас не прозвучит наша Кухонная латынь, и на могучих развалинах не взойдут бледные молодые побеги новой жизни, подобно древнефранцузской песенке о мученице Евлалии:

Buona pulcella fut Eulalia.
Bel auret corps bellezour anima¹.

¹ «Доброй девицей была Евлалия. // Красивой была телом, еще прекраснее душой...» (старофранц., подстрочный перевод Г.Г. Деренковской).

Русский язык – язык эллинистический. По целому ряду исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и ненадолго загощиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самобытную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью.

Если западные культуры и истории замыкают язык извне, огораживают его стенами государственности и церковности и пропитываются им, чтобы медленно гнить и зацветать в должный час его распада, русская культура и история со всех сторон омыты и опоясаны грозной и безбрежной стихией русской речи, не вмещавшейся ни в какие государственные и церковные формы.

Жизнь языка в русской исторической действительности перевешивала все другие факты полнотою бытия, представлявшей только недостижимый предел для всех прочих явлений русской жизни. Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. Поэтому русский язык историчен уже сам по себе, так как во всей своей совокупности он есть волнующееся море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти. Ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному назначению. Русский номинализм, то есть представление о реальности слова, как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим.

Всяческий утилитаризм есть смертельный грех против эллинистической природы русского языка, и совершенно безразлично, будет ли это тенденция к телеграфному или стенографическому шифру ради экономии и упрощенной целесообразности, или же утилитаризм более высокого по-

рядка, приносящий язык в жертву мистической интуиции, антропософии и какому бы то ни было всепожирающему и голодному до слов мышлению.

Андрей Белый, например, – болезненное и отрицательное явление в жизни русского языка только потому, что он нещадно и бесцеремонно гонит слово, сообразуясь исключительно с темпераментом своего спекулятивного мышления. Захлебываясь в изощренном многословии, он не может пожертвовать ни одним оттенком, ни одним изломом своей капризной мысли и взрывает мосты, по которым ему лень перейти. В результате, после мгновенного фейерверка, – куча щебня, унылая картина разрушения, вместо полноты жизни, органической целостности и деятельного равновесия. Основной грех писателей вроде Андрея Белого – неуважение к эллинистической природе слова, беспощадная эксплуатация его для своих интуитивных целей.

В русской поэзии чаще, чем в какой-либо другой, повторяется тема старого сомнения в способности слова к выражению чувств:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?

Так язык предохраняет себя от бесцеремонных покушений...

Скорость развития языка несоизмерима с развитием самой жизни. Всякая попытка механически приспособить язык к потребностям жизни заранее обречена на неудачу. Это насильственное, механическое приспособление, недоверие к языку, который одновременно – и скороход и черепаха.

Хлебников возится со словами, как крот, он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие, между тем представители московской метафорической школы, именовавшие себя имажинистами, выбивавшиеся из сил, чтобы приспособить язык к современности, остались далеко позади языка, и их судьба – быть выметенными, как бумажный сор.

Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории, то есть что Россия принадлежит к неорганизованному, неисторическому кругу культурных явлений, упустил одно обстоятельство, — именно: язык. Столь высоко организованный, столь органический язык не только — дверь в историю, но и сама история. Для России отпадением от истории, отлучением от царства исторической необходимости и преемственности, от свободы и целесообразности было бы отпадение от языка. «Онемение» двух, трех поколений могло бы привести Россию к исторической смерти. Отлучение от языка равносильно для нас отлучению от истории. Поэтому совершенно верно, что русская история идет по краешку, по бережку, над обрывом и готова каждую минуту сорваться в нигилизм, то есть в отлучение от слова.

Из современных русских писателей живее всех эту опасность почувствовал Розанов, и вся его жизнь прошла в борьбе за сохранение связи со словом, за филологическую культуру, которая твердо стоит на фундаменте эллинистической природы русской речи. Анархическое отношение ко всему решительно, полная неразбериха, все нипочем, только одного не могу, — жить бессловесно, не могу перенести отлучение от слова! Такова приблизительно была духовная организация Розанова. Этот анархический и нигилистический дух признавал только одну власть — магию языка, власть слова. И это, заметьте, не будучи поэтом, собирателем и нанизывателем слов, а будучи просто разговорщиком или ворчуном, вне всякой заботы о стиле.

Мне кажется, Розанов всю жизнь шарил в мягкой пустоте, стараясь нащупать, где же стены русской культуры. Подобно некоторым другим русским мыслителям, вроде Чаадаева, Леонтьева, Гершензона, он не мог жить без стен, без «акрополя». Все кругом подается, все рыхло, мягко и податливо. Но мы хотим жить исторически, в нас заложена неодолимая потребность найти твердый орешек кремля, акрополя, все равно как бы ни называлось это ядро, государством или обществом. Жажда орешка и какой бы то ни было символизирующей этот орешек стены определяет всю судь-

бу Розанова и окончательно снимает с него обвинение в беспринципности и анархичности.

Тяжело человеку быть целым поколением – ему ничего больше не остается, как умереть – мне время тлеть, тебе цвести. И Розанов не жил, – он умирал разумной и мыслящей смертью, как умирают поколения. Жизнь Розанова – смерть филологии, увядание, усыхание словесности и ожесточенная борьба за жизнь, которая теплится в словечках и разговорчиках, в кавычках и цитатах, но в филологии и только в филологии.

Отношение Розанова к русской литературе самое что ни на есть нелитературное. Литература – явление общественное, филология – явление домашнее, кабинетное. Литература – это лекция, улица; филология – университетский семинарий, семья. Да, именно университетский семинарий, где пять человек студентов, знакомых друг с другом, называющих друг друга по имени и отчеству, слушают своего профессора, а в окно лезут ветви знакомых деревьев университетского сада. Филология – это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках. Самое лениво сказанное слово в семье имеет свой оттенок. И бесконечная, своеобразная, чисто филологическая словесная нюансировка составляет фон семейной жизни. Вот почему тяготение Розанова к домашности, столь мощно определившее весь уклад его литературной деятельности, я вывожу из филологической природы его души, которая в неутомимом искании орешка щелкала и лушила свои слова и словечки, оставляя нам только шелуху. Немудрено, что Розанов оказался ненужным и бесплодным писателем.

... Какой ужас, что человек (вечный филолог) нашел слово для этого – «смерть». Разве это возможно как-нибудь назвать? Разве оно имеет имя? Имя уже определение, уже «что-то знаем». Так своеобразно определяет Розанов сущность своего номинализма.

Антифилологический дух, с которым боролся Розанов, вырвался из самых глубин истории; это в своем роде такой же неугасимый огонь, как и огонь филологический.

Есть такие вечные огни на земле, пропитанной нефтью; где-нибудь случайно загорится и горит десятки лет. Нет нейтрализующего состава, погасить абсолютно нечем. Лютер уже плохой филолог, потому что вместо аргумента он запустил в черта чернильницей. Антифилологический огонь изъязвляет тело Европы, пылая горячими сопками на земле Запада, навеки опустошая для культуры ту почву, на которой он вспыхнул. Ничем нельзя нейтрализовать голодное пламя. Нужно предоставить ему гореть, обходя заклятые места, куда никому не нужно, куда никто не станет торопиться.

Европа без филологии – даже не Америка; это – цивилизованная Сахара, мерзость запустения. По-прежнему будут стоять европейские кремли и акрополи, готические города, соборы, похожие на леса, и куполообразные сферические храмы, но люди будут смотреть на них, не понимая их, с бессмысленным испугом недоуменно спрашивая, какая сила их возвела и какая кровь течет в жилах окружающей их мощной архитектуры.

Да что говорить! Америка лучше этой, пока что умопостигаемой, Европы. Америка, растратив свой филологический запас, вывезенный из Европы, как бы ошалела и призадумалась, и вдруг завела свою собственную филологию, откуда-то выкопала Уитмена, и он, как новый Адам, стал давать имена вещам, дал образец первобытной, номенклатурной поэзии, под стать самому Гомеру.

Россия – не Америка, к нам нет филологического ввозу; не прорастет у нас диковинный поэт, вроде Эдгара По, как дерево от пальмовой косточки, переплывшей океан с пароходом. Разве что Бальмонт, самый нерусский из поэтов, чужестранный переводчик эоловой арфы, каких никогда не бывает на Западе; переводчик по призванию, по рождению, в оригинальнейших своих произведениях.

Положение Бальмонта в России – это иностранное представительство от несуществующей фонетической державы, редкий случай типичного перевода без оригинала. Хотя Бальмонт и москвич, между ним и Россией лежит океан.

У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стран. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя, маленький кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории.

Поскольку Розанов в нашей литературе представитель домашнего юродствующего и нищенствующего эллинизма, постольку Анненский – эллинизма героического, филологии воинствующей. Стихи и трагедии Анненского можно сравнить с деревянными укреплениями, городищами, которые выносились далеко в степь удельными князьями для защиты от печенегов, навстречу хазарской ночи.

На томный жребий мой я больше не в обиде:
И наг и немощен был некогда Овидий.

Неспособность Анненского служить каким бы то ни было влияниям, быть посредником, переводчиком, прямо поразительна. Оригинальнейшей хваткой он когтил чужое и еще в воздухе, на большой высоте, надменно выпускал из когтей добычу, позволяя ей упасть самой. И орел его поэзии, когтивший Еврипида, Малларме, Леконта де Лиля, ничего не приносил нам в своих лапах, кроме горсти сухих трав.

Поймите: к вам стучится сумасшедший,
Бог знает где и с кем всю ночь проведенный,
Блуждает взор, и речь его дика,
И камешков полна его рука;
Того гляди – другую опростает,
Вас листьями сухими закидает...

Гумилев назвал Анненского великим европейским поэтом. Мне кажется, когда европейцы его узнают, смиренно воспитают свои поколения на

изучении русского языка, подобно тому, как прежние воспитывались на древних языках и классической поэзии, они испугаются дерзости этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов, сорвавшего классическую шаль с плеч Федры и возложившего с нежностью, как подобает русскому поэту, звериную шкуру на все еще зябнущего Овидия.

Как удивительна судьба Анненского! Прикасаясь к мировым богатствам, он сохранил для себя только жалкую горсточку, вернее, поднял горсточку праха и бросил ее обратно в пылающую сокровищницу Запада. Все спали, когда Анненский бодрствовал. Храпели бытовики. Не было еще «Весов». Молодой студент Вячеслав Иванович Иванов обучался у Моммзена и писал по-латыни монографию о римских налогах. И в это время директор Царскосельской гимназии Анненский долгие ночи боролся с Еврипидом, впитывая в себя змеиный яд мудрой эллинской речи, готовил настой таких горьких, полынно-крепких стихов, каких никто ни до, ни после его не писал.

И для Анненского поэзия была домашним делом, и Еврипид был домашний писатель, сплошная цитата и кавычки. Всю мировую поэзию Анненский воспринимал как сноп лучей, брошенный Элладой. Он знал расстояние, чувствовал его пафос и холод, и никогда не сближал внешне русского и эллинского мира. Урок творчества Анненского для русской поэзии — не эллинизация, а внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка, так сказать, домашний эллинизм. Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, все окружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое, как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, всякая одежда, возлагаемая на плечи любимой с тем же самым чувством священной дрожи:

Как мерзла быстрая река
И зимни вихри бушевали,
Пушистой кожей прикрывали

Они святого старика.

Эллинизм – это сознательное окружение человека *утварью* вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм – это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу. Наконец, эллинизм – это могильная ладья египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркальца и гребня. Эллинизм – это система в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое я. В эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом. Спрашивается, нужен ли поэтому сугубый, нарочитый символизм в русской поэзии, не является ли он грехом против эллинистической природы нашего языка, творящего образы, как утварь, на потребу человека?

По существу нет никакой разницы между словом и образом. Символ есть уже образ запечатанный; его нельзя трогать, он не пригоден для обихода. Такие запечатанные образы тоже очень нужны. Человек любит запрет, и даже дикарь кладет магическое запрещение, «табу», на известные предметы. Но, с другой стороны, запечатанный, изъятый из употребления образ враждебен человеку, он в своем роде чучело, пугало.

Alles Vergangliches Ist nur ein Gleichnis. Все преходящее только подобие¹. Возьмем к примеру розу и солнце, голубку и девушку. Неужели ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза – подобие солнца, солнце – подобие розы и т. д.? Образы выпотрошены, как чучела, и набиты

¹ Строка из «Chorus Mysticus», которым завершается II часть «Фауста» Гёте (нем.)

чужим содержанием. Вместо символического «леса соответствий» – чужельная мастерская.

Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс «соответствий», кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой.

Весьма замечательную в русской поэзии эпоху символистов группы «Весов», развернувшуюся за два десятилетия в колоссальную, хотя на глиняных ногах, постройку, лучше всего определить как эпоху лжесимволизма. Пусть настоящее определение не будет понято как ссылка на классицизм, унижительная для этой прекрасной поэзии и плодотворного стиля Расина: ложноклассицизм – кличка, данная школьным невежеством и прилепившаяся к большому стилю. Русский лжесимволизм – действительно лжесимволизм. Журдень открыл на старости лет, что он говорил всю жизнь прозой. Русские символисты открыли такую же прозу: изначальную, образную природу слова. Они запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно – ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь.

Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться. Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения (как будто варить не абсолютное назначение). Хозяина выгнали из дому, и он больше не смеет в него войти. Как же быть с прикреплением слова к его значению: неужели это крепостная зависимость? Ведь слово не вещь, его значимость нисколько не перевод его само-

го. На самом деле, никогда не было так, чтобы кто-нибудь крестил вещь, называл ее придуманным именем.

Самое удобное и правильное – рассматривать слово как образ, то есть словесное представление. Этим путем устраняется вопрос о форме и содержании, буде фонетика – форма, все остальное – содержание. Устраняется и вопрос о том, что первичнее – значимость слова или его звучащая природа? Словесное представление – сложный комплекс явлений, связь, «система». Значимость слова можно рассматривать, как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и обратно, звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре.

Старая психология умела только объективировать представление и, преодолевая наивный солипсизм, рассматривала их как нечто внешнее. В этом случае решающим моментом был момент данности. Данность продуктов нашего сознания сближает их с предметами внешнего мира и позволяет рассматривать представления как нечто объективное. Чрезвычайно быстрое очеловечение науки, включая сюда и теорию познания, наталкивает нас на другой путь. Представления можно рассматривать не только как объективную данность сознания, но и как органы человека, совершенно так же точно, как печень, сердце.

В применении к слову, такое понимание словесных представлений открывает широкие новые перспективы и позволяет мечтать о создании органической поэтики не законодательного, а биологического характера, уничтожающей канон во имя внутреннего движения организма, обладающей всеми чертами биологической науки.

Литературные школы живут не идеями, а вкусами; принести с собой целый ворох новых идей, но не принести новых вкусов значит не сделать новой школы, а лишь основать поэтику. Наоборот, можно создать школу одними только вкусами, без всяких идей. Говорят, вера движет горы, и я

скажу, в применении к поэзии: горами движет вкус. Благодаря тому, что в России, в начале столетия, возник новый вкус, такие громады, как Рабле, Шекспир, Расин, снялись с места и двинулись к нам в гости.

Не раз русское общество переживало минуты гениального чтения в сердце западной литературы. Так Пушкин, и с ним все его поколение, прочитал Шенье; так следующее поколение, поколение Одоевского, прочитало Шеллинга, Гофмана и Новалиса. Так шестидесятники прочитали своего Бокля, и хотя, в последнем случае, обе стороны звезд с неба не хватали, но и здесь идеальная встреча состоялась.

Ныне ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том самом месте, какое всего нужнее было для эпохи. Расин раскрылся на «Федре», Гофман – на «Серапионовых братьях». Раскрылись ямбы Шенье и гомеровская «Илиада».

Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи. Все стало тяжелее и громаднее. Гиератический характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире.

Отшумит век, уснет культура, переродится народ, отдав свои лучшие силы новому общественному классу, и весь этот поток увлечет за собой хрупкую ладью человеческого слова в открытое море грядущего, где нет сочувственного понимания, где свежий ветер вражды и пристрастия современников заменяется унылым комментарием. Как же можно снарядить эту ладью в дальний путь, не снабдив ее всем необходимым для столь чужого и столь дорогого читателя? Еще раз я уподоблю стихотворение египетской ладье мертвых. Все для жизни припасено, ничто не забыто в этой ладье...

1922

(Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1999. Т. 1. С. 217–232)

ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАНИФЕСТЫ ФУТУРИСТОВ

Ф.Т. Маринетти

МАНИФЕСТ ФУТУРИЗМА

1. Мы хотим воспеть дух опасности, внушить энергию и отвагу.
 2. Главными составляющими нашей поэзии будут храбрость, дерзость и мятеж.
 3. До сих пор литература воспевала задумчивое бездействие, чувствительность и сон, мы провозглашаем агрессивное действие, лихорадочную бессонницу, гимнастическую поступь, опасный прыжок, пощечину и удар кулака.
 4. Мы заявляем, что великолепие мира обогащается новой красотой: красотой скорости. Гоночный автомобиль – прекраснее Ники Самофракийской...
 7. Отныне нет красоты вне борьбы. Нет шедевра, если он не имеет агрессивного духа...
 9. Мы хотим восславить войну – единственную гигиену мира – милитаризм, патриотизм...
 10. Мы хотим уничтожить музеи / библиотеки, покончить с морализаторством, феминизмом и утилитаризмом.
 11. Мы учреждаем сегодня *футуризм*, потому что мы хотим освободить Италию от омертвляющих ее профессоров, археологов, цистеронов и антикваров.
- Слишком долго Италия была громадным рынком древностей. Мы хотим избавить её от полчищ музеев, в которых она похоронена».

20 февраля 1909

(Программные выступления мастеров западноевропейской литературы.
М.: Прогресс, 1986. С. 158–162.)

КУБОФУТУРИЗМ

ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ

Читающим наше Новое Первое Неожданное.

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

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов.

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

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

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

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

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

Всем этим Максимах 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 *первые* Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова.

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

Москва, 1912. Декабрь

(Поэзия русского футуризма. СПб: Академический проект, 1999
(Новая библиотека поэта). С. 619–620)

МАНИФЕСТ ИЗ СБОРНИКА «САДОК СУДЕЙ II»

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) «само-письма».

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

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

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

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

10. Богатство словаря поэта – его оправдание.

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

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

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

Мы новые люди новой жизни.

*Давид Бурлюк, Елена Гуро, Николай Бурлюк,
Владимир Маяковский, Екатерина Низен,
Виктор Хлебников, Бенедикт Лившиц, А. Крученых*

1913

(Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999 (Новая 6-ка поэта). С. 619–620)

ИДИТЕ К ЧЕРТУ!

Ваш год прошел со дня выпуска 1-х 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 электро-пояс для общения с музами?..

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

А рядом выползла свора адамов с пробормом – 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*

1914

(Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999 (Новая б-ка поэта). С. 621)

А. Крученых
СЛОВО КАК ТАКОВОЕ

<...> 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,
убеиур
скуп
вы со бу
р л эз*

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

Не безголосая, томная, сливочная тянучка поэзии (пасьянс... пасти-ла...) а, грозная баячь:

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

Ветер, глины, соль и зыбь!..
(Д. Бурлюк)

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 юбка делалась мистической (это не должно смущать непосвященных, – тем более!..). Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего языком, и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря.

1913

(Трифонов Н.А. Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1987. С. 504–506)

Владимир Маяковский

КАПЛЯ ДЕГТЯ

Милостивые государи и милостивые государыни!

Этот год – год смертей: чуть ни 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 монашески строгие выходят сегодня газеты. В черных траурных платьях похоронных объявлений, с глазами блестящими кристальной слезой некролога. Вот почему было как-то особенно неприятно видеть, что эта самая облагороженная горем пресса под-

няла такое непристойное веселье по поводу одной очень близкой мне смерти.

Когда запряженные цугом критики повезли по грязной дороге, дороге печатного слова, гроб футуризма недели трубили газеты: «Хо, хо, хо! так его! вези, вези! наконец-то!» (Страшное волнение аудитории: «Как умер? футуризм умер? да что вы?»)

Да, умер.

Вот уже год вместо него, огнеслового, еле лавирующего между правдой, красотой и участием, на эстрадах аудиторий пресмыкаются скучнейшие когано-эйхенвальдообразные старики. Год уже в аудиториях скучнейшая логика, доказывание каких-то воробьиных истин вместо веселого звона графинов по пустым головам.

Господа! да неужели вам не жалко этого взбалмошного, в рыжих вихрах детины, немного неумного, немного некультурного, но всегда, о! всегда смелого и горящего. Впрочем, как вам понять молодость? Молодые, которым мы дороги, еще не скоро вернутся 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 мороженицу 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!

Изламыванье 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 разрушения мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего, и голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди.

1915

(Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999 (Новая 6-ка поэта). С. 622–623)

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 неколеблемый третий кит – *рабство Духа*.

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

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

И наконец, на светлых праздниках наших поем не наши гимны, а севдочасую 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 подспудом 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

(Поэзия русского футуризма. СПб.,: Академический проект, 1999 (Новая б-ка поэта). С. 627–628)

ЭГОФУТУРИЗМ

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.

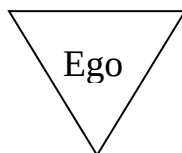
V. Душа – Истина.

РЕКТОРИАТ:
Игорь-Северянин

Константин Олимпов (К.К. Фофанов)
Георгий Иванов
Грааль-Арельский

1912

Интуитивная школа
«ВСЕЛЕНСКИЙ ЭГО-ФУТУРИЗМ»
(Грядущее осознание жизни и искусства).
Основана Игорем-Северянином в ноябре 1911 г.,
изданием его пролога «Эго-футуризм».



Доктрины:

Признание Эгобога (Объединение двух контрастов).

Обрет вселенской души. (Всеоправдание).

Восславление Эгоизма, как своей индивидуальной сущности.

Беспредельность искусствовых и духовных изысканий.

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

Эго-футуризм не имеет ничего общего с футуризмом Итало-Французским:

- 1) иностранные футуристы осмертили местоимение «я»,
- 2) они не знают всеоправдания.

Игорь-Северянин
1912

ГРАМАТА
Интуивной Ассоциации
ЭГО-ФУТУРИЗМ

I. Эго-футуризм – непрестанное 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 Эго-футуризма – «Петербургский Глашатай».
Планета Земля. La planete la Terra.
Россия. Russie.
Санкт-Петербург. St.Petersbourg
27, 6-я Рождественская.

1913. I. 9. (22)

(Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999 (Новая б-ка поэта). С. 629–631)

«ЦЕНТРИФУГА»

ГРАМОТА

Мы, меньше всего желавшие междуусобий в Русской Поэзии, отвечавшие молчанием на неоднократные заигрыванья пассаистов¹, 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.

¹ **Пассаизм** (фр. *passéisme* < *passé* – прошлое) – пристрастие к прошлому, любованье им при внешне безразличном, а на деле враждебном отношении к настоящему, к прогрессу; отсталость взглядов, консерватизм.

2. Вы самозванцы ибо

А) Вас и именно Вас назвал пассаистами 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 со злобой и бесстыдством забываете о порядочности и распространяете клеветнические сплетни о поэтах инакомыслящих с Вами.

4. Вы трусы, ибо, ратуя за поднятое забрало и клеймя псевдоним – анониму, Вы прикрываете инсинуаторов своего лагеря вымышленными именами.

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 будущиков, – Вы умышленно пропускаете все наиболее для Вас компрометантное.

Вновь повторяя все эпитеты, характеризующие Вас в грамоте этой, мы, подписываясь полными именами, говорим Вам в лицо: если у Вас есть средства оправдания, мы готовы отвечать за свои слова. Если эти оправдания будут лишь новыми сплетнями и инсинуациями анонимов и псевдонимов, то Вы, ложно именующие себя «Русскими футуристами», будете поставлены в необходимость получить в руки свой истинный послужный список ПАССЕИСТОВ.

* Мы не имеем в виду Хлебникова и Маяковского, поэтов, очевидно, по молодости лет, не отвечающих за своих товарищей.

*Николай Асеев
Сергей Бобров
Илья Зданевич
Борис Пастернак*

1914

(Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999 (Новая б-ка поэта). С. 632–633)

«41 °»

МАНИФЕСТ КОМПАНИИ «41 °»

Компания 41° объединяет левобережный *футуризм*, и утверждает за-
умь как обязательную форму воплощения искусства.

Задача 41° – использовать все великие открытия сотрудников и надеть
мир на новую ось.

Газета будет пристанью событий из жизни компаний и причиной посто-
янных беспокойств.

Засучиваем рукава.

1919

(Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999 (Новая б-ка поэта). С. 634)

Вопросы и задания по конспектам

1. На чьё мнение опирается Д. Мережковский в размышлениях о символике поэтического произведения: «Чем несоизмеримее и для ума недостижимее данное поэтическое произведение, тем оно прекраснее»?
2. Кому из теоретиков символизма принадлежит утверждение: «В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами»?
3. Кто из немецких философов оказал особое влияние на идеологию и творчество старших символистов?
4. Кто дал определение символической поэзии: «Это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота, – сливаются так же легко и естественно, как в летнее утро воды реки гармонически слиты с солнечным светом»?
5. К какому виду искусства более всего тяготела поэзия символизма?
6. В чём, по мнению К. Бальмонта, состоит принципиальное отличие символической поэзии от поэзии аллегорической?
7. Кто из теоретиков символизма утверждал: «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 произносят, чудится гул еще других, не их голосов, ощущается говор стихий, отрывки из хоров, звучащих в святая святых мыслимой нами Вселенной»?
8. Кто из греческих богов был особо почитаем символистами? С чем связано их пристрастие к мифологическим образам?
9. Кому принадлежит следующее определение искусства: «Искусство есть

постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство – то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства – это приотворённые двери в Вечность»?

10. Вяч. И. Иванов писал: «Символика – система символов; символизм – искусство, основанное на символах». Раскройте содержание понятия «символ» в эстетике символизма.
11. Кто из русских философов оказал особое влияние на идеологию и творчество младших символистов?
12. На чьи стихи ссылается Вяч. И. Иванов в приведённом отрывке: «Итак, я не символист, если не бужу неуловимым намеком или влиянием в сердце слушателя ощущений непередаваемых, похожих порой на изначальное воспоминание („и долго на свете томила она, желанием чудным полна, и звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли“), порой на далекое, смутное предчувствие, порой на трепет чьего-то знакомого и желанного приближения...»?
13. Прокомментируйте высказывание А. Белого: «Символ пробуждает музыку души».
14. В 1910 году М.А. Кузмин ввёл понятие «кларизм». Каковы эстетические критерии «кларизма»? Что предполагает «кларизм» в художественной практике?
15. Кто из теоретиков акмеизма ввёл понятие «адамизм»? Что оно подразумевает?
16. Кому принадлежит утверждение: «Как адамисты, мы немного лесные звери и, во всяком случае, не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению»?
17. Кто из греческих богов был особо почитаем акмеистами? С чем связано их обращение к мифологическим образам?
18. Кто из поэтов-акмеистов сформулировал данный принцип: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нём более

или менее вероятными догадками – вот принцип акмеизма»?

19. Прокомментируйте тезис С. Городецкого: «Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю».
20. В статье «Некоторые течения в современной русской поэзии» С. Городецкий цитирует стихи:

Создание тем прекрасней.
Чем взятый материал
Бесстрастней! –
Стих, мрамор иль металл...

Назовите автора стихотворения.

21. Кто из акмеистов сформулировал тезис «поэтического зодчества»: «Строить можно только во имя „трех измерений“, так как они есть условие всякого зодчества. <...> Строить – значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство» и утверждал: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя – вот высшая заповедь акмеизма»?
22. Прокомментируйте, как изменилась трактовка образа вечера в эстетике акмеизма.
23. Кто из акмеистов выступал против символистской мистики, ратуя за ясность поэтического образа: «Возьмем к примеру розу и солнце, голубку и девушку. Неужели ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза – подобие солнца, солнце – подобие розы и т. д.? Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. <...> Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой»?
24. С. Городецкий утверждает, что «у акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыс-

лимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще». Прокомментируйте это суждение.

25. Кто из европейских футуристов был наиболее уважаем русскими футуристами?
26. В какие сферы поэтического языка и поэтической формы распространялась творческая энергия футуристического экспериментаторства русских футуристов?
27. Чьи стихи вызывали негодование А. Крученых:

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

Назовите автора.

28. Кто из футуристов заявлял, что «Футуризм мертвой хваткой ВЗЯЛ Россию»?
29. Назовите основные объединения (направления), представлявшие футуристическое движение в России (не менее четырёх).
30. Как программное заявление В. Маяковского: «Нам слово нужно для жизни...» характеризует цели футуристического искусства?

Задания для самостоятельной работы

В.Я. Брюсов

1. Символизм старшего поколения имел два территориальных центра: Москва и Петербург. Какой из них представлял и возглавлял В. Брюсов?
2. В. Брюсова и старших символистов нередко называли декадентами. Охарактеризуйте понятие «декадентство».
3. Назовите русских «поэтов мысли», оказавших влияние на творчество В. Брюсова.
4. В стихотворении «Юному поэту» В. Брюсов даёт поэту три завета. Назовите их.

5. Назовите поэта, воспетого В. Брюсовым:

Казался ты и сумрачным и властным,
Безумной вспышкой непреклонных сил;
Но ты мечтал об ангельски-прекрасном,
Ты демонски-мятежное любил!

Ты никогда не мог быть безучастным,
От гимнов ты к проклятиям спешил,
И в жизни верил всем мечтам напрасным:
Ответа ждал от женщин и могил!

Задания к стихотворению В.Я. Брюсова

«Колумб»

Таков и ты, поэт!..
Идешь, куда тебя влекут
Мечтанья тайные...
А. Пушкин

С могучей верою во взоре
Он неподвижен у руля
И правит в гибельном просторе
Покорным ходом корабля.

Толпа – безумием объята –
Воротит смелую ладью,
С угрозой требует возврата
И шлет проклятия вождю.

А он не слышит злобной брани
И, вдохновением влеком,
Плывет в безбрежном океане
Еще неведомым путем.

8 апреля 1894

1. Главной темой стихотворения является тема:

- 1) *одиночество человека среди толпы*
- 2) *судьбы географических открытий*
- 3) *предназначение поэта*
- 4) *новый взгляд на историю*

2. Колумб у Брюсова становится воплощением образа

- 1) *вдохновенного мечтателя*
- 2) *удачливого путешественника*

- 3) *исторического деятеля*
- 4) *непреклонного капитана*

3. Каким эпитетом Брюсов определяет путь героя?
4. Как называется прием контраста, позволивший Брюсову композиционно построить стихотворение на противопоставлении «толпа – вождь»?
5. Определите стихотворный размер произведения.

А.А. Блок

1. В каком из перечисленных стихотворений Блока лирический герой предчувствует явление Прекрасной Дамы:

- 1) *«Вхожу я в тёмные храмы...»*
- 2) *«Русь»*
- 3) *«О доблестях, о подвигах, о славе...»*
- 4) *«Россия»*

2. Укажите название стихотворения, содержащее строки:

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

3. Какое стихотворение Блока построено на лейтмотиве томительного ожидания несбыточного счастья:

- 1) *«Ночь, улица, фонарь, аптека...»*
- 2) *«В ресторане»*
- 3) *«О, я хочу безумно жить...»*
- 4) *«На железной дороге»*

4. Назовите стихотворение Блока о родине, в котором она предстаёт окутанная «тайной» и «дремотой».

5. Назовите поэтическое произведение Блока, музыкальную стихию которого поэт определил как «шум от крушения старого мира».

Задания к стихотворению А.А. Блока

«Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...»

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо –
Всё в облике одном предчувствую Тебя.

Весь горизонт в огне – и ясен нестерпимо,
И молча жду, – тоскуя и любя.
Весь горизонт в огне, и близко появление,
Но страшно мне: изменишь облик Ты,
И дерзкое возбудишь подозрение,
Сменив в конце привычные черты.
О, как паду – и горестно, и низко,
Не одолев смертельные мечты!
Как ясен горизонт! И лучезарность близко.
Но страшно мне: изменишь облик Ты.

4 июня 1901, с. Шахматово

1. Как называется лирический цикл, в который вошло стихотворение «Предчувствую тебя...»?
2. Как называется художественный прием, использованный автором в следующих строках: «Весь горизонт в огне – и ясен нестерпимо»?
3. Кого называют «духовным предтечей» поэта и кого А.А. Блок сам называет своим учителем?
4. Кто из современниц поэта стал прототипом Прекрасной Дамы?
5. Какой художественный прием использует Блок, начиная строки стихотворения с одного и того же сочетания слов?

Весь горизонт в огне – и ясен нестерпимо,
И молча жду, – тоскуя и любя.
<...>
Весь горизонт в огне, и близко появление,
Но страшно мне: изменишь облик Ты.

Задания к стихотворению А.А. Блока

«Незнакомка»

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

И каждый вечер, за шлагбаумами,
Заламывая котелки,
Среди канав гуляют с дамами
Испытанные остряки.

Вдали, над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной,
И раздается детский плач.

Над озером скрипят уключины,
И раздается женский визг,
А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск.

И каждый вечер друг единственный
В моем стакане отражен
И влагой терпкой и таинственной,
Как я, смирен и оглушен.

А рядом у соседних столиков
Лакеи сонные торчат,
И пьяницы с глазами кроликов
«In vino veritas!» кричат.

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.

И странной близостью закованный
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

Глухие тайны мне поручены,
Мне чье-то солнце вручено,
И все души моей излучины
Пронзило терпкое вино.

И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.

В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.

Озерки, 24 апреля 1906

1. В какой обстановке является лирическому герою «незнакомка»:

- 1) театральная зала
- 2) пригородный ресторан
- 3) таинственный замок
- 4) храм во время богослужения

2. Что из перечисленного более всего характеризует состояние лирического героя стихотворения:

- 1) чувство странной скованности
- 2) ощущение нежности
- 3) чувство освобождения от действительности
- 4) эмоциональный подъём и восторг

3. Назовите троп, использованный в выражении «очи синие бездонные».

4. При создании картины «страшного мира» поэт сочетает впечатления духоты («Горячий воздух дик и глух», «Весенний и тлетворный дух...») и льющейся на землю желтизны («А в небе, ко всему приучен-

ный, / Бессмысленно кривится диск»). Кто из русских писателей подобным образом изображал «больной» мир?

5. К какому лирическому жанру ближе всего этого стихотворение:

- 1) идиллия
- 2) эклога
- 3) ода
- 4) элегия

Задания к стихотворению А.А. Блока

«О доблестях, о подвигах, о славе...»

О доблестях, о подвигах, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда твоё лицо в простой оправе
Перед мной сияло на столе.

Но час настал, и ты ушла из дому.
Я бросил в ночь заветное кольцо.
Ты отдала свою судьбу другому,
И я забыл прекрасное лицо.

Летели дни, крутятся проклятым роем...
Вино и страсть терзали жизнь мою...
И вспомнил я тебя пред аналоем,
И звал тебя, как молодость свою...

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла.

Не знаю, где приют твоей гордыне
Ты, милая, ты, нежная, нашла...
Я крепко сплю, мне снится плащ твой синий,
В котором ты в сырую ночь ушла...

Уж не мечтать о нежности, о славе,
Все миновалось, молодость прошла!
Твое лицо в его простой оправе
Своей рукой убрал я со стола.

30 декабря 1908

1. Что в стихотворении является утрачиваемым символом связанности лирического героя и героини?

2. О чём свидетельствует забвение лирическим героем земных дел («доблести», «подвигов» и «славы») в начале стихотворения:

- 1) о прошедшей молодости героя
- 2) о силе его любви к героине
- 3) о степени его неприятия мира
- 4) о безысходности положения лирического героя

3. Соотнесите начало и конец стихотворения. Назовите тип композиции, которая характерна для этого лирического произведения.

4. Назовите троп, использованный в выражении «твое лицо <...> убрал я со стола».

5. Определите троп, выделенный в тексте стихотворения.

Н.С. Гумилёв

1. В 1905 году вышел в свет первый сборник стихов Н. Гумилёва. Назовите его.

- 1) «Шатёр»
- 2) «Чужое небо»
- 3) «Путь конквистадоров»
- 4) «Жемчуга»

2. В книгу «Чужое небо» включен перевод программного стихотворения Теофиля Готье «Искусство»:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый материал —
Бесстрастней,
Стих, мрамор иль металл,
.....

Чеканить, гнуть, бороться,
И зыбкий сон мечты
Вольется
В бессмертные черты.

Насколько органичны эти принципы для поэзии самого Гумилёва? Всегда ли поэт следовал этим принципам?

3. Каковы наиболее характерные «маски» лирического героя в ранней поэзии Н. Гумилёва?

4. Прокомментируйте один из важнейших акмеистических тезисов Н. Гумилёва: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками – вот принцип акмеизма». Как этот принцип повлиял на характер лиризма в акмеистических стихах поэта?

5. На своём творческом пути Гумилёв сохранил неизменными основные черты лирического героя. Каковы эти черты? Что позволило поэту утверждать: «От „Романтических цветов“ // И до „Колчана“ я все тот же»?

Задания к стихотворению Н.С. Гумилёва

«Жираф»

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далеко, далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.
Ему грациозная стройность и нега дана,
И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым равняться осмелится только луна,
Дробясь и качаясь на влаге широких озёр.
Вдали он подобен цветным парусам корабля,
И бег его плавен, как радостный птичий полет,
Я знаю, что много чудесного видит земля,
Когда на закате он прячется в мраморный грот.
Я знаю веселые сказки таинственных стран
Про черную деву, про страсть молодого вождя,
Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман,
Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя.
И как я тебе расскажу про тропический сад,
Про стройные пальмы, про запах немыслимых трав...
Ты плачешь? Послушай... далеко на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Сентябрь 1907¹

1. Назовите сборник стихов, в который вошло это стихотворение:

- 1) *«Романтические цветы»*
- 2) *«Жемчуга»*
- 3) *«Костёр»*

¹ «Жираф» был написан в 1907 г. в Париже. Гумилёв в это время только мечтал о путешествии в Африку.

4) *«Чужое небо»*

2. Каков статус нарисованной в «Жирафе» картины:

1) *воспоминание*

2) *рассказ об увиденном во время путешествия*

3) *сказка*

4) *мечта*

3. В чем функция «повествовательной рамки» стихотворения, образованной двумя обращениями «рассказчика» к слушательнице?

4. Насколько конкретен образ слушательницы лирического героя? В чем разница в отношении к изображаемой картине между рассказчиком и той, кому он формально адресует её?

5. В отзыве на сборник, в который вошло стихотворение «Жираф» И. Анненский писал о впечатлении «чего-то пряного, сладкого, пожалуй, даже экзотического» и о том, что «книжка отразила не только *искание красоты*, но и *красоту исканий*». Прокомментируйте суждение И. Анненского.

А.А. Ахматова

1. Какое из перечисленных ниже стихотворений А.А. Ахматовой посвящено теме творчества:

1) *«Я научилась просто, мудро жить...»*

2) *«Сжала руки под тёмной вуалью...»*

3) *«Мне ни к чему одические рати...»*

4) *«Когда в тоске самоубийства...»*

2. Назовите стихотворение Ахматовой, начинающееся следующей строфой:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

1) *«Исповедь»*

2) *«Песня последней встречи»*

3) *«Сероглазый король»*

4) *«Творчество»*

3. Как назывался первый сборник стихов А. Ахматовой?
4. Какой город трагически характеризуется в стихотворении А. Ахматовой «Когда в тоске самоубийства...»?
5. Кому посвящено стихотворение А. Ахматовой?

В ремешках пенал и книги были,
 Возвращалась я домой из школы.
 Эти липы, верно, не забыли
 Нашу встречу, мальчик мой веселый.
 Только ставши лебедем надменным,
 Изменился серый лебеденок.
 А на жизнь мою лучом нетленным
 Грусть легла, и голос мой незвонок.

1912

- 1) А. Блоку
- 2) В. Маяковскому
- 3) Н. Гумилеву
- 4) Д. Бурлюку

Задания к стихотворению А.А. Ахматовой

«Молюсь оконному лучу...»

Молюсь оконному лучу –
 Он бледен, тонок, прям.
 Сегодня я с утра молчу,
 А сердце – пополам.
 На рукомылке моем
 Позеленела медь.
 Но так играет луч на нем,

Что весело глядеть.
 Такой невинный и простой
 В вечерней тишине,
 Но в этой храмине пустой
 Он словно праздник золотой
 И утешенье мне.

1909

1. Какой поэтический цикл открывает данное стихотворение?
 - 1) «Белая стая»
 - 2) «Чётки»
 - 3) «Подорожник»
 - 4) «Вечер»
2. Охарактеризуйте роль бытовых деталей в данном произведении.
3. Укажите вид художественного средства, выделенного в тексте.
4. Определите стихотворный размер произведения.
5. Охарактеризуйте душевное состояние и своеобразие мировосприятия лирической героини.

Задания к стихотворению А.А. Ахматовой

«Мне больше ног моих не надо...»

Мне больше ног моих не надо,
Пусть превратятся в рыбий хвост!
Плыву, и радостна прохлада,
Белеет тускло дальний мост.

Смотри, как глубоко ныряю,
Держусь за водоросль рукой,
Ничьих я слов не повторяю
И не пленюсь ничьей тоской.

Не надо мне души покорной,
Пусть станет дымом, лёгок дым,
Взлетев над набережной чёрной,
Он будет нежно-голубым.

А ты, мой дальний, неужели
Стал бледен и печально нем?
Что слышу? Целых три недели
Всё шепчешь: «Бедная, зачем?!»

18–19 марта 1911

1. Назовите сказочный персонаж, образ которого не назван в тексте, но метафорически развёрнут в этом стихотворении.

2. Как можно определить отношение лирической героини к возлюбленному:

- 1) иронически-насмешливое
- 2) презрительное
- 3) растроганно-благодарное
- 4) сочувственное

3. Определите вид тропа, выделенного в тексте.

4. Назовите приём, использованный в сочетаниях «души покорной», «набережной чёрной», когда с целью усиления художественной выразительности изменяется нейтральный порядок следования слов в словосочетании.

5. Назовите сборник стихов, в который включено данное стихотворение.

Задания к стихотворению А.А. Ахматовой

«Сжала руки под тёмной вуалью...»

Сжала руки под тёмной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?»
— Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.

Как забуду? Он вышел шатаясь,
Искривился мучительно рот...

Я сбежала, перил не касаясь.
Я бежала за ним до ворот.

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Всё, что было. Уйдёшь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

8 января 1911

1. Посредством какого художественного приёма в этом стихотворении передаётся внутреннее состояние героя и лирической героини:

- 1) аллегория
- 2) гипербола
- 3) символ
- 4) художественная деталь

2. Какая риторическая фигура использована в выделенной части второй строфы:

- 1) антитеза (контраст)
- 2) метафора
- 3) параллелизм (повтор)
- 4) сравнение

3. В стихотворении развёрнута метафора опьянения лирического героя («терпкая печаль», «напоила допьяна», «вышел шатаясь»). Что означает эта метафора?

4. Определите художественный приём, использованный в первой строке второй строфы стихотворения.

5. Назовите сборник стихов А. Ахматовой, в который входит данное стихотворение.

О.Э. Мандельштам

1. Укажите название первого сборника стихов Мандельштама:

- 1) «Камень»
- 2) «Путь конквистадоров»
- 3) «Родина»
- 4) «Чётки»

2. К какому выводу приходит поэт в стихотворении «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»:

- 1) что война с Троей была ошибкой
- 2) что всё в мире определяет любовь
- 3) что любовь такая же свободная стихия, как и море
- 4) что нельзя доверять историческим свидетельствам Гомера

3. О каком городе говорится в стихотворении Мандельштама «Я вернулся в мой город, знакомый до слёз...»:

- 1) о Москве
- 2) о Ленинграде / Петрограде
- 3) о Киеве
- 4) о Царском Селе

4. Традиции каких русских поэтов XIX века продолжает О. Мандельштам в стихотворении «Silentium»?

5. Назовите гениев прошлого, к которым О. Мандельштам обращался в своих произведениях.

Задания к стихотворению О.Э. Мандельштама

«Notre Dame»

Где римский судия судил чужой народ,
Стоит базилика, и – радостный и первый
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый лёгкий свод.

Но выдаёт себя снаружи тайный план:
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого не действует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом – дуб и всюду царь – отвес.

Но чем внимательней, твердыня *Notre Dame*,
Я изучал твои чудовищные рёбра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

1912

1. Что прежде всего удивляет и восторгает поэта в архитектуре собора Notre Dame:

- 1) древность представшего перед ним памятника архитектуры*
- 2) кажущаяся лёгкость конструкции при всей её реальной тяжёловесности*
- 3) необыкновенное соединение египетской и христианской культур*
- 4) непостижимость для непосвящённого архитектурной конструкции*

2. Стихотворение в целом построено на контрасте:

- 1) сложного и простого*
- 2) парящего и тянущего вниз*
- 3) рассудочного и неясного*
- 4) прошлого и настоящего*

3. В последней строфе поэт приходит к выводу:

- 1) о том, что собор по красоте не уступает красоте человеческого тела*
- 2) о невозможности создать нечто столь же прекрасное, как Notre Dame*
- 3) об общности природы архитектурного и поэтического творчества*
- 4) о том, что красота сооружения пугает человека своей громадой*

4. Какие отношения возникают между элементами словосочетания «рассудочная пропасть»:

- 1) взаимоисключения*
- 2) идентичности*
- 3) контраста*
- 4) сопоставления*

5. Назовите троп, частотно используемый в стихотворении и позволяющий поэту представить здание как живое существо.

В.В. Маяковский

1. Какое из перечисленных стихотворений Маяковского пронизано сатирическим пафосом:

- 1) «Вам!»*

2) «Военно-морская любовь»

3) «Лиличка!»

4) «Послушайте!»

2. Какое время суток изображается в стихотворения Маяковского:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зелёный бросали горстями дукаты,
а чёрным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие жёлтые карты.

1) Утро

2) День

3) Вечер

4) Ночь

3. Какая ранняя поэма Маяковского первоначально имела заглавие «Тринадцатый апостол»? Укажите название произведения.

4. Какую тему можно считать одной из центральных в творчестве Маяковского и поэтов-футуристов?

1) урбанистическую тему

2) тему любви

3) тему природы

4) тему смерти

5. Метафора – самый распространённый троп в поэзии В. Маяковского. Дайте определение метафоры. Приведите примеры использования метафоры в поэтических текстах В. Маяковского.

Задания к стихотворению В.В. Маяковского

«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
прочёл я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

1913

1. Какое пространство культуры определяет символику этого стихотворения:

- 1) *городской ландшафт*
- 2) *приморский ландшафт*
- 3) *сельский ландшафт*
- 4) *усадебная дворянская культура*

2. Что составляет основную идею стихотворения:

- 1) *демонстрация новых возможностей современной музыки*
- 2) *попытка разрушить традиционную культуру*
- 3) *стремление показать необыкновенное в обыденном*
- 4) *эпатаж публики*

3. Назовите стилистический приём, использованный Маяковским, чтобы показать родственность человека стихийной громаде океана.

4. Какой материальный предмет или явление, по-видимому, лежит в основе метафоры «жестяной рыбы»:

- 1) *банка рыбных консервов*
- 2) *вывеска рыбного магазина*
- 3) *созвездие Рыб*
- 4) *подводная лодка*

5. Стихотворение Маяковского построено на многочисленных контрастах («блюдо студня» – «скулы океана», «чешуя жестяной рыбы» – «губы», «флейта» – «водосточные трубы»). Назовите стилистический приём, основанный на контрастном сопоставлении образов.

Задания к фрагменту стихотворения В.В. Маяковского

«Лиличка! Вместо письма»

Сегодня сидишь вот,
сердце в железе.
День еще –
выгонишь,
может быть, изругав.
В мутной передней долго не влезет
сломанная дрожью рука в рукав.
Выбегу,
тело в улицу брошу я.
Дикий,
обезумлюсь,
отчаяньем иссекаюсь.

Не надо этого,
дорогая,
хорошая,
дай простимся сейчас.
Все равно
любовь моя –
тяжкая гиря ведь –
висит на тебе,
куда ни бежала б.
Дай в последнем крике выречь
горечь обиженных жалоб.

26 мая 1916

1. Кому адресовано это стихотворение:

- 1) Л.Ю. Брик
- 2) Л.Д. Зиновьевой-Аннибал
- 3) Л.А. Дельмас
- 4) Л.Д. Менделеевой

2. Какой троп использован для усиления художественной выразительности в строке: «тело в улицу брошу я»?

3. Назовите стилистическую фигуру, выражающую всю полноту отчаяния лирического героя во фразе «в последнем крике вырветь».

4. Назовите общую тему этого стихотворения, позволяющую определить его жанровую принадлежность.

5. Назовите художественный троп, использованный во фразе «сердце в железе».

Задания к стихотворению В.В. Маяковского

«Послушайте!»

Послушайте!

Ведь, если звезды зажигают –
значит – это кому-нибудь нужно?
Значит – кто-то хочет, чтобы они были?
Значит – кто-то называет эти плевочки
жемчужиной?

И, надрываясь
в метелях полуденной пыли,
врывается к богу,
боится, что опоздал,
плачет,
целует ему жилистую руку,
просит –
чтоб обязательно была звезда! –
клянется –
не перенесет эту беззвездную муку!
А после
ходит тревожный,
но спокойный наружно.
Говорит кому-то:
«Ведь теперь тебе ничего?
Не страшно?
Да?!»

Послушайте!
Ведь, если звезды
зажигают –
значит – это кому-нибудь нужно?
Значит – это необходимо,
чтобы каждый вечер
над крышами
загоралась хоть одна звезда?!

1914

1. По форме стихотворение представляет собой:

- 1) *монолог*
- 2) *диалог*
- 3) *спор*
- 4) *полилог*

2. Какая деталь составляет портретную характеристику Бога?

3. В контексте стихотворения слова «плевочки» и «жемчужины» это:

- 1) *синонимы*
- 2) *антонимы*
- 3) *омонимы*
- 4) *паронимы*

4. Стихотворение можно отнести к:

- 1) *любовной лирике*
- 2) *гражданской лирике*
- 3) *философской лирике*
- 4) *патриотической лирике*

5. Определите художественный троп, выделенный в тексте.

М.И. Цветаева

1. Какой из перечисленных стихотворных циклов создан М.И. Цветаевой:

- 1) *«Ante Lucem»*
- 2) *«Ананасы в шампанском»*
- 3) *«Стихи о Москве»*
- 4) *«Я»*

2. Кому из перечисленных русских поэтов Цветаева посвятила два стихотворных цикла:

- 1) *Блоку*
- 2) *Брюсову*

- 3) Гумилёву
- 4) Тютчеву

3. Какова основная проблема стихотворения Цветаевой «Моим стихам, написанным так рано...»:

- 1) проблема признания творчества поэта
- 2) проблема природы поэтического вдохновения
- 3) проблема поэта и толпы
- 4) проблема задач искусства

4. Назовите город, воспетый М. Цветаевой:

В дивном граде сем,
В мирном граде сем,
Где и мертвой мне
Будет радостно, –
Царевать тебе, горевать тебе,
Принимать венец,
О мой первенец!

- 1) Москва
- 2) Петербург
- 3) Париж
- 4) Берлин

5. О ком из современников М. Цветаевой идёт речь в этих стихах:

Имя твоё – птица в руке,
Имя твоё – льдинка на языке.
Одно-единственное движенье губ.
Имя твоё – пять букв.
Мячик, пойманный на лету,
Серебряный бубенец во рту.

Камень, кинутый в тихий пруд,
Всхлипнет так, как тебя зовут.
В легком щелканье ночных копыт
Громкое имя твоё гремит.
И назовет его нам в висок
Звонко щелкающий курок.

- 1) Н. Гумилёв
- 2) С. Есенин
- 3) О. Мандельштам
- 4) А. Блок

Задания к стихотворению М.И. Цветаевой

«Кто создан из камня, кто создан из глины...»

Кто создан из камня, кто создан из глины, –
А я серебрюсь и сверкаю!
Мне дело – измена, мне имя – Марина,
Я – бренная пена морская.

Кто создан из глины, кто создан из плоти –
Тем гроб и надгробные плиты...
– В купели морской крещена – и в полёте
Своём – непрестанно разбита!

Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети
Пробьётся моё своеволие.
Меня – видишь кудри беспутные эти? –
Земною не сделаешь солью.

Дробясь о гранитные ваши колена,
Я с каждой волной – воскресаю!
Да здравствует пена – весёлая пена –
Высокая пена морская!

23 мая 1920

1. К какому греческому мифу отсылает образность этого стихотворения:
 - 1) миф об Атлантиде
 - 2) похищение Европы
 - 3) рождение Афродиты
 - 4) создание мира из хаоса
2. Что из нижеперечисленного более всего присуще лирической героине:
 - 1) лёгкость бытия и подверженность стихиям
 - 2) внутренняя противоречивость
 - 3) неприятие жизни
 - 4) упорство и целенаправленность
3. Основной смысловой контраст в этом стихотворении образован оппозицией:
 - 1) море – земля
 - 2) пена – соль
 - 3) камень – глина
 - 4) гранит – волна
4. Какой из названных стилистических приёмов наиболее частотно использован в этом стихотворении:
 - 1) аллегория
 - 2) гипербола
 - 3) повтор
 - 4) риторический вопрос
5. Определите вид художественного тропа, выделенного в тексте.

С.А. Есенин

1. Какие из приведённых строк, связанных общей темой Москвы, принадлежат С.А. Есенину:

- 1) *Москва... как много в этом звуке
Для сердца русского слилось!*
- 2) *Я московский озорной гуляка.
По всему тверскому околотку
В переулках каждая собака
Знает мою лёгкую походку.*
- 3) *Москва! Какой огромный
Странноприимный дом!
Всяк на Руси – бездомный.
Мы все к тебе придём.*
- 4) *Решительно скажу: едва
Другая сыщется столица как Москва.*

2. Выберите название стихотворения, в котором поэт заявляет:

Отдам всю душу октябрю и маю,
Но только лиры милой не отдам.

- 1) *«О красном вечере задумалась дорога...»*
- 2) *«Русь советская»*
- 3) *«Письмо матери»*
- 4) *«Отговорила роща золотая...»*

3. Что является основной темой стихотворения «Мы теперь уходим понемногу...»:

- 1) *осмысление поэтом собственного жизненного пути*
- 2) *размышление об истоках поэтического вдохновения*
- 3) *осмысление исторического опыта поколения*
- 4) *размышление о судьбах родной страны*

4. Где родился С. Есенин?

- 1) *в Рязанской губернии*
- 2) *в Ярославской губернии*
- 3) *в Москве*
- 4) *в Петербурге*

5. Как называлась первая книга стихов С. Есенина?

- 1) *«Голубень»*
- 2) *«Радуница»*

3) «Сельский часослов»

4) «Трерядница»

Задания к стихотворению С.А. Есенина

«Берёза»

Белая береза	И стоит береза
Под моим окном	В <u>сонной тишине</u> ,
Принакрылась снегом,	И горят снежинки
Точно серебром.	В золотом огне.
На пушистых ветках	А заря, лениво
Снежную каймой	Обходя кругом,
Распустились кисти	Обсыпает ветки
Белой бахромой.	Новым серебром.

1913

1. В каком журнале было впервые опубликовано стихотворение С.А. Есенина «Берёза»?
2. Какое время суток изображено в есенинском стихотворении?
3. Взгляд героя из окна уютного мирка деревенской хаты придаёт картине зимы хотя и сонный, но динамически просветляющийся характер. В его эпицентре помещён женственный образ белой берёзы. Охарактеризуйте воплощённую в нем авторскую мысль о судьбе «спящей женственности».
4. Определите вид художественного тропа, выделенного в тексте.
5. «Древесный мир» в лирике С. Есенина разнообразен. Опишите его.

Задания к стихотворению С.А. Есенина

«Гой ты, Русь, моя родная...»

Гой ты, Русь, моя родная, Хаты – в ризах образа... Не видать конца и края – Только синь сосёт глаза.	И гудит за корогодом На лугах весёлый пляс.
Как захожий богомолец, Я смотрю твои поля. А у низеньких околиц Звонно чахнут тополя.	Побегу по мятой стёжке На приволь зелёных лех. Мне навстречу, как серёжки, Прозвенит девичий смех.
Пахнет яблоком и мёдом По церквам твой кроткий Спас.	Если крикнет рать святая: «Кинь ты Русь, живи в раю!» Я скажу: «Не надо рая, Дайте родину мою!»

1914

1. Какими чертами наделён образ родины в стихотворении Есенина?
2. В какой ипостаси выступает лирический герой стихотворения:
 - 1) *ангела*
 - 2) *апостола*
 - 3) *странника*
 - 4) *Христа (Спаса)*
3. Укажите, какой из перечисленных образов более всего выражает лейтмотив божественного присутствия в крестьянской жизни:
 - 1) *«девичий смех»*
 - 2) *даль полей и синева неба*
 - 3) *«рать святая»*
 - 4) *«хаты – в ризах образа»*
4. Как посредством глобализации и детализации в стихотворении создаётся пространственный образ Руси?
5. Определите стихотворный размер художественного текста.

Список рекомендованной литературы

Основная литература

1. Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Хрестоматия / Сост. Н.А. Трифонов. М.: Просвещение, 1971. 656 с.
2. Волынский А.Л. Декадентство и символизм // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Хрестоматия. М.: Высшая школа, 1988. 368 с.
3. Лотман М., Минц З. Статьи о русской и советской поэзии. Таллинн: Ээсти раамат, 1989. 160 с.
4. Мандельштам О. Слово и культура. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.
5. Мережковский Д. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. 905 с.
6. Соколов Л.Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века. М.: Высшая школа, 1988. 352 с.
7. Смирнова Л.А. Русская литература конца XIX – начала XX века. Учеб. для студентов пед. ин-тов и ун-тов. М.: Просвещение, 1993. 384 с.
8. Нива Жорж (ред.). История русской литературы: XX век: Серебряный век. М.: Прогресс-Литера, 1995. 704 с.

Дополнительная литература

1. Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия серебряного века. 1890–1917. М.: Наука, 1993. 784 с.
2. Гаспаров М.Л. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 477 с.
3. Гинзбург Л. О лирике. М.; Л.: Советский писатель, 1964. 384 с.
4. Дуганов Р.В. Футуризм // Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 752 с.
5. Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л.: Наука, 1973. 184 с.
6. Захаров А.Н. Поэтика Есенина. М.: Междун. академия информатизации, 1995. 224 с.
7. Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. М.: Изд. московского университета, 1998. 128 с.
8. Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей, 2000. 704 с.

9. Магомедова Д.М. Комментируя Блока. М.: РГГУ, 2004. 112 с.
10. Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Советский писатель, 1981. 552 с.
11. Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство-СПБ, 1999. 727 с.
12. Минц З.Г. Поэтика русского символизма. Тематический сборник статей. СПб.: Искусство-СПБ, 2004, 480 с.
13. Наумов Е.С. Есенин: Личность. Творчество. Эпоха. Л.: Лениздат, 1973. 456 с.
14. Поэзия русского футуризма / Вступ ст. В.Н. Альфонсова. СПб.: Академический проект, 1999. 752 с. (Новая библиотека поэта).
15. Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М.: Эллис Лак, 1997. 816 с.
16. Скоропанова И.С. Борис Пастернак. Краткий очерк жизни и творчества. Минск: БГПУ-ИСЗ, 2002. 152 с.
17. Энциклопедия мистицизма. СПб.: Литера, 1997. 480 с.

Библиографический список

1. Академия эгопоэзии // Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999. (Новая библиотека поэта). С. 629–631.
2. Бальмонт К.Д. Элементарные слова о символической поэзии // Трифонов Н.А. Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1987. С. 368–370.
3. Белый Андрей. Символизм как миропонимание (Сборник). М.: Республика, 1994. С. 244–255.
4. Белый Андрей. Символизм // Белый Андрей. Собр. соч. М.: Республика. 2012. С. 384–389.
5. Блок А.А. Интеллигенция и революция // Блок А.А. Собр. соч. В 8 т. М.; Л.: Худож. лит. 1960–1965. Т. 6. С. 9–21.
6. Блок А.А. Литературные итоги 1907 года // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Худож. лит. 1960–1965. Т. 5. С. 209–233.
7. Блок А.А. О лирике // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Худож. лит. 1960–1965. Т. 5. С. 130–160.
8. Брюсов В.Я. Ключи тайн // Трифонов Н.А. Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1987. С. 370–372.

9. Городецкий С.М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Трифонов Н.А. Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1987. С. 470–474.
10. Гумилев Н.С. Жизнь стиха // Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Воскресение, 1998–2007. Т. 7. С. 51–61.
11. Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Трифонов Н.А. Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1987. С. 468–470.
12. Иванов Вяч. И. Две стихии в современном символизме // Иванов Вячеслав. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971. Т. 2. С. 536–538.
13. Иванов Вяч. И. Мысли о символизме // Иванов Вячеслав. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971. Т. 2. С. 604–612.
14. Идите к черту // Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999. (Новая библиотека поэта). С. 621.
15. Крученых А. Слово как таковое // Трифонов Н.А. Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1987. С. 504–506.
16. Кузмин М.А. О прекрасной ясности // Трифонов Н.А. Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1987. С. 474–475.
17. Мандельштам О.Э. О природе слова // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1999. Т. 1. С. 217–232.
18. Мандельштам О.Э. Утро акмеизма // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1999. Т. 1. С. 177–181.
19. Манифест из сборника «Садок судей II» // Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999. (Новая библиотека поэта). С. 619–620.
20. Манифест компании «41°» // Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999. (Новая библиотека поэта). С. 634.
21. Манифест летучей федерации футуристов // Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999. (Новая библиотека поэта). С. 627–628.
22. Маринетти Ф.Т. Манифест футуризма // Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. М.: Прогресс, 1986. С. 158–162.
23. Маяковский В. Капля дёгтя // Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999. (Новая библиотека поэта). С. 622–623.

24. Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Трифонов Н.А. Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1987. С. 364–368.
25. Пощечина общественному вкусу // Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999. (Новая библиотека поэта). С. 617–618.
26. «Центрифуга» Грамота // Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999. (Новая библиотека поэта). С. 632–633.
27. Эллис (Л.Л. Кобылинский) О сущности символизма // Эллис. Русские символисты. Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. Томск: Водолей, 1996. С. 5–45.

Галина Львовна Гуменная
Аркадий Германович Садовников

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК РУССКОЙ ПОЭЗИИ.
ИЗБРАННЫЕ СТРАНИЦЫ

Учебное пособие

Редакторы: Н.С. Чистякова
Д.В. Носикова
Ю.А. Белякова

Лицензия ПД № 18-0062 от 20.12.2000 г.

Подписано к печати

Печ. л.

Цена договорная

Тираж 100 экз.

Формат 60 × 90 1/16

Заказ

Типография НГЛУ
603155, г. Н. Новгород, ул. Минина, д. 31А