

# Русский

# АВАНГАРД



Манифесты, декларации,  
программные статьи  
(1908-1917)



Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»

# РУССКИЙ АВАНГАРД

МАНИФЕСТЫ, ДЕКЛАРАЦИИ,  
ПРОГРАММНЫЕ СТАТЬИ  
(1908–1917)

*К 100-летию русского авангарда*

Автор-составитель  
*И. Воробьев*



Издательство  
«Композитор • Санкт-Петербург»  
2008

ББК 85.313(2)

В 75

**В 75 РУССКИЙ АВАНГАРД.** Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917) / Авт.-сост. И. С. Воробьев. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2008. — 256 с.  
ISBN 978-5-7379-0380-0

В сборнике опубликованы важнейшие манифесты раннего русского авангарда. Впервые собраны под одной обложкой ключевые эстетические заявления и технико-теоретические декларации поэтов, художников, композиторов: В. Хлебникова, Н. Кульбина, В. Кандинского, К. Малевича, А. Крученых, В. Маяковского, А. Лурье, С. Прокофьева, Н. Рославца... В книгу вошли также тексты, позволяющие ощутить эпоху авангарда как сложную, полифоничную и неоднозначную: статьи, представляющие театральные новации Н. Евреинова, эстетическую позицию Л. Сабанеева; альтернативой футуристической эстетике предстают акмеизм Н. Гумилева и кларизм М. Кузмина; дополняет картину эпохи статья Р. Роллана об И. Стравинском.

Предисловие к книге написал композитор и музыковед, исследователь истории русского авангарда Игорь Воробьев.

**ББК 85.313(2)**

ISBN 978-5-7379-0380-0

© И. С. Воробьев, 2008  
© Издательство «Композитор» • Санкт-Петербург», 2008

## Содержание

Пролог. <i>Игорь Воробьев</i> .....	5
<i>Велимир Хлебников</i> . КУРГАН СВЯТОГОРА .....	25
<i>Николай Кульбин</i> . СВОБОДНОЕ ИСКУССТВО КАК ОСНОВА ЖИЗНИ .....	30
<i>Николай Евреинов</i> . ПРЕДИСЛОВИЕ К «ПРЕДСТАВЛЕНИЮ ЛЮБВИ» .....	60
<i>Василий Кандинский</i> . О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ. Фрагмент ...	70
<i>Леонид Сабанеев</i> . НОВЫЕ ПУТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА .....	83
АКАДЕМИЯ ЭГОПОЭЗИИ. <i>Листовка</i> .....	98
ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ .....	99
МАНИФЕСТ ИЗ АЛЬМАНАХА «САДОК СУДЕЙ II» .....	101
<i>Михаил Матюшин, Алексей Крученых, Казимир Малевич</i> . ПЕРВЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ СЪЕЗД БАЯЧЕЙ БУДУЩЕГО (ПОЭТОВ-ФУТУРИСТОВ) .....	103
<i>Алексей Крученых, Велимир Хлебников</i> . СЛОВО КАК ТАКОВОЕ .....	105
<i>Михаил Ларионов</i> . ЛУЧИЗМ .....	111
<i>Виктор Шкловский</i> . ВОСКРЕШЕНИЕ СЛОВА .....	120
<i>Владимир Маяковский</i> . КАПЛЯ ДЕГТЯ .....	129
<i>Адрей Шемшурин</i> . ЖЕЛЕЗОБЕТОННАЯ ПОЭМА .....	132
<i>Николай Евреинов</i> . ОТРИЦАНИЕ ТЕАТРА .....	138
<i>Артур Лурье</i> . К МУЗЫКЕ ВЫСШЕГО ХРОМАТИЗМА .....	154
<i>Арсений Авраамов</i> . СМЫЧКОВЫЙ ПОЛИХОРД .....	156
<i>Арсений Авраамов</i> . УЛЬТРАХРОМАТИЗМ ИЛИ ОМНИТОНАЛЬНОСТЬ? .....	167

<i>Леонид Сабанеев. СКРЯБИН И ЯВЛЕНИЕ ЦВЕТНОГО СЛУХА В СВЯЗИ СО СВЕТОВОЙ СИМФОНИЕЙ «ПРОМЕТЕЯ» .....</i>	182
<i>Сергей Прокофьев. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ФУТУРИСТОВ .....</i>	192
<i>Казимир Малевич. ОТ КУБИЗМА И ФУТУРИЗМА К СУПРЕМАТИЗМУ .....</i>	194
<i>Велимир Хлебников. ТРУБА МАРСИАН .....</i>	219
<i>Артур Лурье. МЫ И ЗАПАД .....</i>	223

### **Приложения**

<i>Михаил Кузмин. О ПРЕКРАСНОЙ ЯСНОСТИ .....</i>	228
<i>Игорь Северянин. ПРОЛОГ «ЭГО-ФУТУРИЗМ» .....</i>	234
<i>Николай Гумилев. НАСЛЕДИЕ СИМВОЛИЗМА И АКМЕИЗМ .....</i>	238
<i>Ромен Роллан. О СТРАВИНСКОМ .....</i>	242
<i>Николай Рославцев. О СЕБЕ И СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ .....</i>	246

# Пролог

*Мы собрались,  
чтобы вооружить против себя мир!*

М. Матюшин,  
А. Крученых, К. Малевич

## О чем эта книга...

Литература о русском авангарде 1910–1920-х годов настолько исчерпывающа, что, казалось бы, давно не осталось белых пятен, по крайней мере, в описании его эстетики, общей истории, причин кризиса и окончательного поражения в условиях тоталитарной системы. Как известно, возникнув в начале XX века, авангард решительно отграничил себя от иных направлений и течений современного ему искусства, равно как и искусства прошлого. Отрицание предшествующего художественного опыта, антиромантизм, стремление заложить основы так называемого «искусства будущего» и одновременно коренным образом изменить язык искусства — все это в сравнительно короткие сроки приводит не только к консолидации левых художественных группировок, но и к появлению в полном смысле нового пласта культуры. В свою очередь, стремительная эволюция авангарда в течение всего лишь нескольких лет, по существу, создает язык эпохи, стиль эпохи, решительно видоизменяет привычную систему жанров и форм. С точки зрения этого стремительного развития и воздействия на весь спектр явлений национальной художественной культуры роль авангарда трудно переоценить. Его значение в плане изменения мировоззрения, мировосприятия, духовных и эстетических ориентиров, вкусов, даже моды и т. п. было столь же революционно, как научно-технический прогресс рубежа веков, как экономическая интеграция, наконец, как радикальные политические движения. Все они вместе с авангардом в своей совокупности создали образ нового мира и нового века.

Не случайно интерес к авангарду до сих пор не ослабевает, а к известной картине его истории прибавляются все новые детали и проблемы. Так, вопрос о стилевом единстве авангарда как общности эстетических позиций, сходных

методов, охватывающих различные виды искусства, в определенном смысле еще остается открытым. Всесторонне изученные в рамках самостоятельных наук (музыковедения, литературоведения, искусствоведения и т. п.), механизмы стилиобразования, семантический, структурный и другие аспекты все-таки не слились в общую картину из-за расхождений в самой природе языка различных искусств. Лишь небольшое количество исследований (например, известный труд А. Крусанова «Русский авангард» или академические сборники статей, посвященные тем или иным аспектам авангардной культуры) проливали свет на авангард не только как на совокупность художественных групп и объединений, а как на сложную, противоречивую, но тем не менее самостоятельную эпоху, вышедшую за рамки всех хронологически близких направлений и течений (академизм, постромантизм, модернизм) и пусть на короткое время, но сформировавшую свой неповторимый стиль.

Данный сборник, разумеется, не претендует на окончательное разрешение непростого вопроса о месте авангарда в истории стилей, предлагает в качестве аргумента в пользу авангарда как целостного стиля и эстетики исторические свидетельства. А именно — литературные источники, представляющие начальные (первые два десятилетия века) этапы кристаллизации общей концепции современного искусства. Попытка объединения этих источников предпринимается едва ли не впервые, с учетом того, что наряду с известными памятниками (например, трактатом Кандинского или манифестами футуристов) публикуются статьи и манифесты, сравнительно малоизвестные читателю. Одновременно фактически в равных пропорциях уделяется внимание как различным направлениям, так и различным видам искусства. Автор полагает, что именно подобного рода панорамный охват, раскрывающий взгляды лидеров авангарда на современную им художественную культуру, позволит обнаружить точные соприкосновения в их взглядах.

К тому же, следует заметить, пионеры революционной эстетики мыслили искусство будущего как своего рода «все-искусство», в котором механизмы художественного мышления, эстетические и методологические принципы одинаково действенны и для театра, и для литературы, и для музыки,

и для изобразительного искусства. Более того, сами по себе искусства в ряде случаев представлялись им в качестве синкретического единства. Этот авангардный синкретизм превосходно демонстрируют литературные памятники футуризма (среди их создателей, помимо художников и литераторов, композиторы М. Матюшин и А. Лурье), эстетические воззрения В. Кандинского, Н. Кульбина и др. Вот почему все документы, собранные в этой книге, расположены не по видовому, а по хронологическому принципу. Это позволяет подчеркнуть указанное свойство синкретичности эстетики и одновременно показать динамику движения, зафиксировать этапы становления и развития авангарда в первые два десятилетия XX века.

### Из чего состоит эта книга...

Несомненно, следует оговорить вопрос выбора как самих источников, так и их жанровой принадлежности. Составитель не преследовал цель раскрыть абсолютно полную картину авангардной и околоавангардной публицистики и философии (что невозможно хотя бы потому, что сборник разросся бы в этом случае до размеров многотомной антологии). При отборе материала, с одной стороны, учитывалась необходимость демонстрации самых общих и хорошо известных сторон авангардной эстетики. Действительно, трудно было бы представить панораму левого искусства без имен Маяковского и Хлебникова, Малевича и Кандинского, Крученых и Ларионова. С другой — данная панорама была бы не полной, если бы в ней отсутствовали отсылки к театральной практике и, что чрезвычайно важно, на наш взгляд, — к музыке.

Не является секретом то обстоятельство, что музыкальный авангард в контексте искусства и литературы авангарда в целом до сих пор остается словно в тени, а его эстетика рассматривается в качестве производной от литературного и художественного футуризма. Такая ситуация — не в пользу музыки — тем не менее может быть признана вполне объективной. Во-первых, музыка русского авангарда стала достоянием широкого круга слушателей лишь два десятилетия назад. Во-вторых, в свое время эстетическая мысль музыкального авангарда не была представлена именами художников такого масштаба, как Маяковский или Малевич. Как



известно, ни Прокофьев, ни Стравинский не создавали программных документов, предпочитая бороться с художественной рутинной при помощи самой музыки, в крайнем случае — посредством эпатажирующих интервью в прессе. Наконец, сама наука в силу антивербальности музыки не всегда была способна идентифицировать авангардность или неавангардность ее содержания и эстетики. Не случайно в исключительно подробной, вызывающей восхищение фактологической полнотой работы А. Крусанова собственно музыке уделено более чем скромное место.

И все же музыка была и остается неотъемлемой, более того, ключевой частью русского авангарда (хотя бы в связи с ее международным резонансом), а ее представители — не ретрансляторами, не приемниками, а генераторами новых идей, в своей смелости и захватывающей оригинальности не уступающие признанным мэтрам революционного искусства. Доказательством этого являются обширное литературное наследие А. Лурье, музыкально-эстетический трактат Н. Кульбина, статьи Л. Сабанеева и А. Аврамова, публицистические выступления И. Стравинского, С. Прокофьева, Б. Асафьева, философские воззрения И. Вышнеградского, музыкально-теоретические системы Н. Рославца и Б. Яворского и т. п. Таким образом, одной из немаловажных задач сборника, по мысли автора, являлось расширение панорамы эстетики авангарда за счет включения в нее ряда литературно-музыкальных источников (хотя, разумеется, как уже оговаривалось, далеко не всех).

Другая сторона, требующая дополнительных пояснений, — жанровая составляющая сборника. Наряду с манифестами и декларациями читатель столкнется в ней с трактатами и статьями, имеющими различную направленность (критическую, научную, художественную, философскую и т. д.). Подобного рода жанровая мозаичность предлагается не случайно. Это позволяет саму эпоху авангарда представить как мозаичную и текучую, погрузив читателя на примере авангардной публицистики в мир художественной жизни начала XX века, исполненной парадоксами и неопределенностью. И что характерно: при внешней жанровой прозрачности (статья, декларация, трактат и т. п.), каждый из источников содержит свойство модулирования в *иную* жанровую

плоскость. Дело в том, что в большинстве своем памятники эстетической мысли авангарда нередко сознательно лишаются своими создателями устойчивых жанровых границ, так что различие между научным трудом, художественным произведением и пропагандистско-провокационным манифестом не всегда возможно установить.

В сущности, если ракурс текучести и неопределенности принять за исходный, то все представленные работы — не что иное, как стороны крупнейшего художественно-публицистического феномена эпохи, имя которому — **манифест**.

Об этом явлении написано много. Здесь остановимся лишь на самых общих его особенностях, которые позволяют разобраться в истинном содержании далеко не простых текстов нашего сборника.

**Первое:** манифест следует рассматривать в качестве жанровой доминанты авангардной публицистики и своего рода *репрезентанты* авангардной эстетики как таковой. Содержание манифестов априорно отражает основные черты авангарда. В этой связи, если авангарду присущи, например, такие признаки, как *художественный нигилизм, антиромантизм, футурология, социальная функция и праздничность* (позиции, которые раскрываются в работах А. Крусанова, А. Накова, М. Бонфельда, Т. Левоу, И. Барсовой, А. Каменского, а также автора-составителя настоящего сборника), то и манифесты, как правило, в емкой форме обозначают их.

Под знаком *решительного разрыва с искусством прошлого*, под знаком "nihil" разворачивается идеология едва ли не всех без исключения манифестов. В свою очередь, обоснование искусства, *альтернативного романтической и позднеромантической эстетике*, а нередко и всей классике, становится их основным содержанием. При этом создание такого искусства — вопрос не только эстетический, но и технологический. Антиромантизм не мыслим вне создания нового художественного языка, нового словаря. *Футурология*, без сомнения, пронизывает все поры авангардных манифестов. Ибо вместе с искусством формируется миф о будущем. Таким образом, футурология незримо разворачивает и *социальную утопию*, поскольку создаваемое искусство — это искусство прекрасного, справедливого будущего. Наконец, все тексты манифестов оказываются выражением *празднично-*

*революционного мировоззрения*, способного преобразовать не только искусство, но и мир. Позитивно-оптимистический пафос, убежденность в исключительности и правоте также оказываются их неотъемлемым признаком.

**Второе:** манифест — знак, символ пред- и послереволюционной эпохи в целом, смысл которой формулируется однозначно: *изменение мира* (разрушение его прежнего содержания, образа, картины, системы и т. п.). Не случайно художественный манифест содержит в себе ряд специфических свойств, отражающих революционный вектор эпохи.

Поэтому: а) тексты манифестов информационно насыщены, суггестивны; б) способны апеллировать к религиозному и мифологическому сознанию, то есть обладают псевдосакральностью; в) отличаются безапелляционностью позиции, незаинтересованностью в сложной аргументации, что щедро компенсируется высокой степенью профетического пафоса, метафоричностью, «художественностью» языка; г) манифестам свойственны нетолерантность излагаемых идей, стремление к формированию относительно замкнутых систем и теорий; д) наконец, тексты манифестов отличаются утопичностью воззрений, выражающейся в фатальной убежденности в единственно верной модели нового искусства.

Список этих свойств можно было бы продолжить, но и перечисленные позволяют создать проекцию, устремленную в тексты настоящего сборника. Иначе говоря, едва ли не все представленные литературные памятники несут на себе печать «*Манифеста*» как эстетико-стилевой модели (то есть безоговорочно трактуют вопрос о том, что является искусством и как его «делать»). Одновременно «*Манифест*» становится руководством для формирования особого стиля повествования, отличающегося экспансивностью и безапелляционностью за пределами эстетической мотивации (ведь речь идет нередко не о разъяснении, а о внушении соответствующей идеологии).

Кроме того, внимательное изучение структуры художественного «*Манифеста*» как такового позволяет сделать вывод о том, что он в определенном смысле становится матрицей, на основе которой формируется не только жанровая палитра авангардной эстетики, но и сам художественный язык эпохи, а также его смыслы и мифы. Ведь вне категории

«Манифеста» фактически невозможно описать не только содержание авангардной публицистики, но и семантику произведений авангардистов. В этом смысле ни «Черный квадрат» Малевича, ни опера «Победа над солнцем» Матюшина, Малевича, Крученых, ни «Константинополь» Каменского, ни «Формы в воздухе» Лурье, ни «Красное Евангелие» Вышнеградского, ни многое другое из богатейшего наследия русских авангардистов не объяснимы вне категории и признаков «Манифеста».

### Чего могло бы не быть в этой книге...

Ряд представленных работ, равно как и их авторов, нельзя в полной мере отнести к авангардной культуре. С трудом в прокрустово ложе стереотипов о раннем авангарде укладывается концепция эгофутуризма И. Северянина или театральные новации Н. Евреинова, далеко не однозначной представляется связь с авангардом эстетической позиции Л. Сабанеева. Несомненно, альтернативой авангардной, футуристической эстетике предстают акмеизм Н. Гумилева и кларизм М. Кузмина. В конечном счете, было бы слишком прямолинейно отождествлять с авангардом музыкальную эстетику И. Стравинского и т. д. В этой связи многие тексты могли бы отсутствовать, таким образом выдвинув на первый план статьи и манифесты безусловно революционного содержания.

Но в этом случае, на наш взгляд, содержание сборника утратило бы то важнейшее свойство полифоничности, неоднозначности, которым обладал сам авангард в 1910-е годы. Ведь в начале века новое искусство еще не имело тех законченных границ, которые ему стали приписывать позднее. Даже столь радикальное направление, как футуризм, представляло собой совокупность различных концепций, спектр которых охватывал и «заумную» поэзию, и абстрактную живопись (полностью разрывавшие связь с прошлым), но, одновременно, и искусство, так или иначе отсылающее к традиции (Маяковский, Хлебников). Что уж говорить о других авангардных группировках или о творчестве отдельных мастеров, сознательно пытавшихся эту связь обнаружить, подчеркнуть (Ларионов, Гончарова, Прокофьев).

Чрезвычайно сложной оказывается взаимодействие и взаимопроникновение эстетики модернизма и авангарда. Здесь мы намеренно, пользуясь давним опытом дискуссий на тему *неотождественности* этих эстетических моделей, проводим водораздел между ними, рассматривая модернизм в качестве современной (для рубежа веков) трансформации позднеромантического мировоззрения, а авангард — как прецедент нового художественного мышления.

Между тем совершенно очевидно, что в онтологическом плане многие концепции авангарда изначально опирались на мистико-идеалистические позиции романтизма и модернизма, так или иначе оказываясь во власти влияний Шеллинга, Ницше, Соловьева (что превосходно демонстрируют многие положения работ Кульбина, Кандинского, Малевича и др.). Общеизвестным является также факт колоссального воздействия на процесс формирования русского изобразительного авангарда со стороны импрессионистов и постимпрессионистов, а на музыкальный — творчества Дебюсси, Штрауса и Скрябина. В результате характерными и разительными оказываются противоречия между собственно эстетикой, в некоторых чертах дублирующей положения романтизма, и художественной реальностью, выходящей за пределы общепринятого и понятного (Кандинский, Лурье). И наоборот, радикальные воззрения, апология новых методов и систем непосредственно в творчестве сталкивались с более или менее традиционалистским мышлением (Северянин, Евреинов, Сабанеев, Вышнеградский). Собственно говоря, подобного рода противоречия и демонстрируют те тексты, которых «могло бы и не быть». За исключением лишь статей Гумилева и Кузмина, которые как раз подчеркивают кардинальное отличие авангарда от новых ответвлений модернизма, названных акмеизмом и кларизмом. Они же, в свою очередь, фиксируют два важнейших качества модернизма — ориентацию на субъективное, личностное отражение мира и ретро-спективность эстетики.

И все же, как полагает автор, даже те статьи и манифесты, которые напрямую не соответствуют однозначно авангардному мировоззрению, выходят за пределы авангардной эстетики, все же являются своеобразным отражением авангарда, как минимум в его желании переделать мир.

## Кто написал эту книгу...

Открывает сборник статья-проповедь *Велимира Хлебникова* (1885–1922) «Курган Святогора» (1908). За поэтическими образами текста встают центральные положения эстетики Хлебникова и ранних авангардистов, пытающихся самоопределиться в новом пространстве искусства, дистанцироваться от иных литературных и художественных школ (прежде всего, символизма). Характерными акцентами этого воззвания становятся: а) обоснование нового поэтического языка, призванного создать иную языковую реальность; б) словотворчество как способ организации языкового пространства, что подчеркивается в статье обилием неологизмов (славобич — писатель, славоба — литература, идутное — будущее, доломерие — геометрия, умнечество — интеллигенция и т. п.); в) возвращение русскому языку его самостоятельности и самодостаточности (освобождение от иностранных заимствований, что у Хлебникова выражено в последовательном использовании славянских корней, слов и их производных, а также в характерных для футуристов упреков в адрес русских классиков, в частности — Пушкина); г) определение современной русской культуры как источника великих идей и открытий будущего (отсюда — отчетливый антизападнический ракурс); д) формулирование кредо авангарда (в коротком выражении  $\sqrt{-1}$  — «Корень из Нет-единицы», что означает отрицание прошлого и «свободу от вещей», то есть создание искусства, не имитирующего природу, а создающего собственную художественную реальность). Другая работа Хлебникова, декларация «Труба марсиан», была написана поэтом уже в предреволюционный 1916 год, и, помимо общефилософских положений о создании поэтического четырехмерного пространства-времени, пронизана революционно-футурологическим пафосом, чаянием нового мирового устройства. Здесь так называемые будетляне — члены футуристических групп, певцы и провидцы земного будущего — «переводятся» Хлебниковым в разряд марсиан, т. е. представителей надземного невещественного пространства-времени (образ марсиан, кстати говоря, заимствован Хлебниковым из футурологического романа Г. Уэллса «Война миров»).

① «Свободное искусство как основа жизни» *Николая Кульбина* (1866–1917), художника, философа, публициста, издателя, крупного теоретика современного искусства, также трактует главные положения авангардной эстетики, хотя и не напрямую связанные с футуризмом. Центральной темой трактата Кульбина становится рассмотрение оппозиции гармонии и диссонанса (примечательно, что Кульбин объясняет закон диалектики о единстве и борьбе противоположностей посредством музыкальных категорий, тем самым подчеркивая, что революция в искусстве происходит стихийно, родственно духу музыки). Под гармонией Кульбин понимает покой, смерть, под диссонансом — действие, жизнь. Гармония ассоциируется с нормативной эстетикой прошлого, диссонанс — с противоречиями и парадоксами современных течений в искусстве. Важнейшим выводом Кульбина становится необходимость систематизации принципов диссонанса, переходящего в гармонию (конечно, новую гармонию как новый норматив) и создающего, таким образом, «гармонию последовательностей». Автор утверждает возрастающую в новых условиях роль теории, системотворчества, в известной степени заменяющих «поэзию искусства». С этих позиций Кульбин пророчествует и о новых свойствах музыки будущего, а именно: а) «свободная музыка» по своей структуре будет соотносима с природой (таким образом, обосновывается необходимость использования разомкнутых форм, принципов квазиимпровизационности); б) широкое применение найдет микроинтервала; в) изменятся принципы нотного письма (без нотного знака, с использованием новых обозначений); г) будут применяться более сложные аккорды и новые звуко сочетания (подобия кластеров); д) увеличатся изобразительные возможности музыки (с учетом всех предшествующих положений, Кульбин под изобразительностью, очевидно, понимал эмансипацию темброво-колористического аспекта музыкальных произведений). Заметим, что идеи Кульбина, впервые высказанные еще в 1909 году, в дальнейшем найдут своих верных последователей среди композиторов 1910–1920-х годов (А. Лурье, И. Вышнеградский, М. Матюшин, Г. Римский-Корсаков и др.).

Выдающийся режиссер, драматург *Николай Евреин* (1879–1953), как уже было сказано, вряд ли может быть напрямую отнесен к авангарду. И в этом плане никак не состав-

ляет конкуренцию, например, Вс. Мейерхольду — великому реформатору театра. Между тем мысли, высказываемые Евреиновым в своих статьях, хотя и косвенно, но фиксируют вектор театральных новаций 1910-х годов, в некоторых пунктах сходных с авангардными экспериментами. Достаточно прислушаться к центральным положениям статей Евреинова, чтобы установить эту связь.

На первый план в концепции Евреинова выводится мысль о кризисе академического театра, не способного конкурировать с современными, более динамичными и более массовыми, формами искусства, например кино. В этом смысле «отрицание театра», по Евреинову, это прежде всего отрицание академического театра, а не театральных форм вообще (на чем настаивал в одной из своих лекций оппонент Евреинова Ю. Айхенвальд). На смену же традиционному театру должен прийти экспериментирующий, отражающий специфику современного мировосприятия, пронизанный духом истинной театральности театр. Однако новые формы Евреинов ищет не в доромантическом прошлом, как это будут делать в дальнейшем Стравинский, Мейерхольд, футуристы. Масштаб идей Евреинова оказывается более скромным. Отталкиваясь от опыта символистской и экспрессионистской драмы, он в Предисловии к «Представлению любви» излагает принципы *монодрамы*, которой приписываются свойства истинной драмы, поскольку события в ней должны носить не внешний, а внутренний характер, раскрывающий все тонкости психологических коллизий (здесь Евреинов дальше всего оказывается от авангардной эстетики, зиждущейся на антипсихологизме и антисубъективизме). Даже декорации в монодраме, по мысли драматурга, будут отражать внутренний мир героя, то есть изменяться в зависимости от ситуации и состояний. Эти смелые, хотя и неавангардные, мысли вместе с многочисленными театральными новациями 1910-х годов подготовили почву для рождения современного театра. А высказал их Евреинов, надо подчеркнуть, в то время, когда монодрама Шёнберга «Ожидание» была еще совершенно неизвестна публике.

Трактат «О духовном в искусстве» (1911) *Василия Кандинского* (1866–1944), одного из основоположников и теоретиков авангарда, закладывает онтологические основы нового искусства (не только изобразительного). Не пользуясь эпатажными формулами футуристов, не проповедуя нигилизм



по отношению к прошлому, Кандинский тем не менее последовательно выстраивает модель аклассической эстетики. Не отрицая сложного взаимодействия в искусстве категорий формы и содержания, художник на первый план все-таки выводит форму, поскольку цель подлинно духовной жизни и искусства, являющегося частью этой жизни, по его мнению, — это непрестанное искание того, как сделать, а уж потом — что сделать. Отсюда — форма изначально предшествует содержанию. Более того, раскрытию подлинно духовного, нематериального мира способствует исследование возможностей тех форм в искусстве, которые являются изначальными, сущностными. Называя их вечными, Кандинский точно определяет их для различных видов искусства: слово, звук, объем, линия, краска. Ценность первоэлементов искусств обосновывается художником, исходя из трансцендентной способности этих форм раскрывать внутреннюю природу окружающего мира (посредством ее анатурального, абстрактного изображения).

*Леонид Сабанеев* (1881–1968) — одна из важных фигур русского музыкального модернизма 1910-х годов. Первый биограф А. Скрябина, первый исследователь искусства, порожденного гением Скрябина, а именно — светомузыки, Сабанеев был одновременно известным композитором и музыкальным критиком, чьи суждения отличались значительным радикализмом. В этом отношении особого внимания заслуживает его программная статья «Новые пути музыкального творчества», в которой автор, возможно сам того не желая, оказывается солидарным с разрушительным пафосом русских авангардистов. Так Сабанеев, фиксируя многослойность, а следовательно разностильность, современной музыкальной культуры, приходит к выводу о необходимости переоценки классических принципов, на которых еще зиждилось музыкальное творчество. Здесь в поле зрения критика попадает несколько аспектов, которые он связывает с ближайшими перспективами развития. Первый из них — это расширение гармонических возможностей, а именно использование сложной аккордики, а также эмансипация диссонанса. Второй аспект, как и у Кульбина, связан с обоснованием новых ладовых закономерностей в пределах микрохроматики, нетемперированного строя, так называемого «сплошного

звукоряда». В этой части работы Сабанеев становится одним из провозвестников микрохроматики. Фактически в духе авангардных утопий он пророчествует неизбежность возвращения микрохроматики в композиторский обиход, а вместе с ней (!) необходимость переписать всю классическую литературу посредством новой микрохроматической нотации, которая, с точки зрения Сабанеева, смогла бы точнее отражать авторский замысел (в частности, в связи с микрохроматическим обострением тяготений).

Листовка Академии эгопоэзии, равно как эгофутуристические стихи *Игоря Северянина* (И. В. Лотарева, 1887–1941), представляющие собой поэтические манифесты основ эгопоэзии, в совокупности дают достаточно определенное представление о противоречиях авангардной культуры, уже обозначенных выше. Эстетика эгофутуризма несомненно родственна «классическим» канонам авангарда. В равной степени поэтика эгофутуризма, его стиль, рафинированная утонченность языка, образная система оказываются близкими к модернизму. Но в данном контексте важным оказывается доминирование идей, устремленных в будущее, декларирование искусства, которого еще нет, но которое должно быть. И в этой утопии И. Северянина мы обнаруживаем те же характерные черты «мыслимого» искусства будущего, которые утверждают, так или иначе, все без исключения авангардисты. Образная система стихотворного цикла Северянина, помещенного в Приложениях, выдвигает на первый план наиболее знаковые символы футуристической поэзии: нигилизм («Я дряблый мир готовлю к сдаче»), антиромантизм («первобытность», словотворчество), футурологию (создание искусства будущего). Последняя категория раскрывается Северяниным весьма симптоматично и совершенно в духе Крученых или Малевича. А именно, посредством образа исчезнувшего или умершего солнца («Я солнце, солнце спрятал в грудь»). А ведь это — один из центральных символов будетлянства, футуризма (сравним: «Ликом мы темные, свет наш внутри» — фраза Несущих солнце из оперы «Победа над солнцем»). Это своего рода «черный квадрат» в поэзии, знаменующий создание реальности, не имитирующей природу, а раскрывающей внутренний духовный мир (сравним также с известными положениями Кандинского). Немаловажными аллюзиями

с авангардом, в частности в эгофутуристической листовке, оказываются также декларирование приоритета стиля (что в данном контексте обозначает приоритет формы) и конструктивного, рационального отношения к материалу искусства (в тексте манифеста эта позиция определяется как «спектр мысли»).

Манифесты и декларации русских футуристов — одни из самых показательных документов эпохи. Тем более что среди их создателей — художники, чьи идеи оказали огромное влияние на развитие современного искусства (Маяковский, Хлебников, Матюшин, Малевич, Лурье). В этом ряду оказываются также документы, родственные футуризму по смыслу и по духу, поскольку их авторы были близки к футуристическим группам, но затем стали авторами создателями собственных школ (К. Малевич, М. Ларионов). В особом ряду оказывается трактат одного из лидеров так называемой «формальной школы» в литературоведении В. Шкловского, а также статья литературного критика *Андрея Шемшурина* (1872–1939), интересная, прежде всего, интерпретацией футуристической поэмы *Василия Каменского* (1884–1961) «Константинополь».

Кратко коснемся наиболее примечательных идей этих текстов. «*Пощечина общественному вкусу*» кратко определяет эстетическое кредо футуризма: с «парохода современности» выбрасывается прошлое (литературная классика) и настоящее (литература модернизма). Так безоговорочно устанавливается нигилистический ракурс движения. Одновременно в качестве стилиевых критериев закладываются категории универсальности, надсубъективности. Слово «мы» ставится выше творческой индивидуальности. Параллельно важнейшим методологическим критерием признается словотворчество. Данный манифест подписан идеологами футуризма: художником и поэтом, одним из лидеров изобразительного и литературного футуризма *Давидом Бурлюком* (1882–1967), создателем концепции «заумной поэзии» *Алексеем* (в тексте манифеста — *Александром*) *Крученых* (1886–1968) и реформаторами русского поэтического языка *Владимиром Маяковским* (1893–1930) и *Велимиром Хлебниковым*.

Следующий манифест, напечатанный в футуристическом альманахе «*Садок судей II*», представляет собой программный документ, в котором формулируются конкретные принципы, касающиеся техники стихосложения и одновременно

методологии. Среди центральных положений — мысль о том, что слово является «творцом мифа» и что содержание слова отныне определяется по «начертательным» и «фоническим» характеристикам. На этом пути в качестве составляющих поэтической революции оказываются постулаты о «расшатывании» синтаксиса, об отрицании пунктуации, о «самописьме» (рукописных книгах), о свободе ритма, красок и т. п.

*Первый всероссийский съезд баячей будущего* все вышеперечисленные положения фокусирует в качестве нескольких векторов эстетики отрицания: язык прошлого уничтожается, уничтожаются классические законы причинности и симметричности, дезавуируется изящество (собственно нарушается традиционная гармония). Идеология этого манифеста, создателями которого являются авторы первой футуристической оперы «Победа над солнцем» — поэт *Алексей Крученых*, художник *Казимир Малевич* (1878–1935), создатель «супрематизма», и один из теоретиков микрохроматики, композитор и художник *Михаил Матюшин* (1861–1934), — в наиболее прозрачной форме демонстрирует кредо раннего авангарда, еще не склонного к каким-либо стилевым компромиссам. Эстетика отрицания, антиромантизм и футурология представлены здесь в своем классическом виде.

Развитие и аргументацию этих принципов можно обнаружить в более поздних манифестах и статьях, имеющих прямое отношение к искусству русского футуризма. Ведь именно от футуризма, как уже было сказано, отталкиваются и М. Ларионов, и К. Малевич, создающие самостоятельные художественные школы.

Полемизируя с футуристами, *Михаил Ларионов* (1881–1964) в своей концепции *лучизма* опирается на центральные выводы футуризма. С его точки зрения, живопись — самодовлеющая, произведение искусства не может существовать вне новизны художественного приема. Вместе с тем лучизм, равно как и супрематизм Малевича, акцентирует значение «беспредметности» в искусстве. Фотографическое изображение предметов окружающего мира, по Ларионову, не имеет смысла, поскольку человек воспринимает не сами предметы, а их отражение (излучение). Отсюда для художника оказывается важнее при выявлении свойств предмета передать его цветовую массу, цветовую насыщенность, глубину, фактуру.

Последовательно и безапелляционно идеи беспредметности декларирует работа *Казимира Малевича «От кубизма и футуризма к супрематизму»*, в которой автор формулирует исходные принципы нового этапа в развитии современного искусства. Малевич пытается обосновать супрематизм (высшую ступень в развитии изобразительного искусства, «новый живописный реализм») посредством инструмента диалектики, но на основе логики отрицания. Художник видит слабость искусства прошлого в общей для всех эпох передаче видимого, а не в создании новых форм. Копирование природы, по Малевичу, — самая слабая сторона классической эстетики. В этом же он усматривает и слабость футуризма, так или иначе копирующего вещь (машину). Так рождаются лозунги, которые могут быть признаны центральными для эстетики раннего авангарда, не ищущего компромиссов ни в прошлом, ни в настоящем: «Художник может быть творцом тогда, когда формы его картины не имеют ничего общего с натурой» и «Искусство — это умение создать конструкцию». Примечательным также является стиль текста Малевича, который чрезвычайно ярко демонстрирует общие свойства стилистики авангардных манифестов. Как и Хлебников, художник выстраивает свою концепцию в виде проповеди, что позволяет не только отчетливо проводить границу между идеологией старого и нового, но и оставлять за пределами аргументации спорные посылки, переадресуемые в сферу религиозного восприятия. Впрочем, и само искусство рассматривается Малевичем сквозь призму религиозного сознания. Искусство — самоцельно. Для художника оно и есть сама религия. Оно — центр духовности и этических норм. Разумеется, такой поворот эстетики не являлся чем-то исключительно новым для авангарда. Пожалуй, именно здесь авангард продолжал наследовать романтическую традицию, возвышающую жизнь искусства над повседневной реальностью, а жизнь художника — выводящую за пределы социума. Надо сказать, что этот характерный акцент в дальнейшем, несмотря на все компромиссы с властью, несмотря на выполнение «социального заказа», все-таки делал авангард *свободным искусством*, не способным ни к стагнации, ни к выработке нормативной эстетики, что в свое время превратило авангард в мишень и для пролетарских

художественных группировок, и для идеологов тоталитарного искусства.

Существенно важными дополнениями к эстетическим посылкам дореволюционного авангарда становятся положения *Виктора Шкловского* (1893–1984), который переводит полемические «взорвили» манифестов на язык науки. Крупнейший русский литературовед и писатель Виктор Шкловский еще на заре нового искусства пришел к симптоматичному выводу о том, что «только создание новых форм искусства может возратить человеку переживание мира, потерянное в результате „утраты образа“ слова» (сравним это наблюдение с более поздним положением Б. Асафьева об энтропии разного содержания музыкальной интонации, стирающейся с течением времени).

Не менее существенной для понимания эволюции авангарда становится деталь, которую мы обнаруживаем в декларации Маяковского *«Капля дегтя»* (1915). Подтверждая факт разрушения старого искусства, Маяковский выдвигает новые постулаты. Во-первых, футуризм от разрушения перешел к созиданию (новой культуры, новой художественно-эстетической системы; как пишет поэт: «В наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего»). Во-вторых, футуризм стал мощным общественным движением, родственным революционному («народ — футурист»).

Общественный аспект становления искусства, наряду с Маяковским в предреволюционные годы, волновал и лидера музыкального авангарда, композитора, критика, после революции — руководителя музыкального отдела народного комиссариата просвещения (МУЗО Наркомпроса) *Артура Лурье* (1891–1966). Если в манифесте «Мы и Запад», написанном еще в 1914 году, и в заметке «К музыке высшего хроматизма» (1915) Лурье преимущественно касается общеэстетических и технологических моментов (переизлагая и развивая идеи Кульбина), то в программной речи «Мы и Запад», произнесенной Лурье незадолго до революции, задачи современного искусства рассматриваются с характерных для русского авангарда эпохи Первой мировой войны национал-патриотической и революционной позиций. Таким образом, акценты проблематики искусства смещаются в сторону его социально-общественной миссии. Русскому новому

искусству, равно как и русскому духу, в пику западному приписываются чистота, мощь, стихийная органичность, первобытная целостность. Как некогда в дискуссии с лидером итальянского футуризма Маринетти, Лурье трактует современное отечественное искусство и судьбу самой России в качестве факторов, способных преобразовать мир. Так или иначе, эстетические контуры футурологии раннего авангарда, его почвенничества и «скифства», у Лурье постепенно приобретают отчетливые социально-политические черты. Здесь уже окончательно кристаллизуется миф не только о житнетворческой роли авангарда, но и революционном предназначении современного искусства. Формулирование этой общественно-патриотической и одновременно социальной доктрины предопределяет, кстати сказать, политическую позицию русских авангардистов в годы революции. Не случайно многие авторы текстов настоящего сборника станут активными участниками строительства советского государства и его культуры на рубеже 1910–1920-х годов.

Статьи *Сергея Прокофьева* (1891–1953) и *Арсения Аврамова* (1886–1944), хрестоматийно известного сегодня как создателя «Симфонии гудков», автобиографическая статья одного из самых знаменитых композиторов авангарда *Николая Рославца* (1881–1944), автора уникальной системы новой звуковой организации, наконец, дневниковая заметка *Романа Роллана* (1866–1944) об эстетике *Игоря Стравинского* (1882–1971) дополняют общую картину дореволюционного авангарда.

Остановимся здесь на малоизвестных статьях Аврамова и Прокофьева (тексты Роллана и Рославца, равно как и ссылки на них, были достаточно широко представлены в литературе).

Идея «смычкового полихорда» Аврамова и описание музыкальных инструментов футуристов Прокофьевым знаменуют немаловажную веху в развитии музыкального авангарда. Можно констатировать, что параллельно с изложением фундаментальных основ новой эстетики, созданием художественных систем, выработкой новой техники композиции уже в 1910-е годы возникает интерес к созданию принципиально новых инструментов, определяется роль экспериментального инструментария в эволюции музыкального искусства XX века.

Примечательно, что и Аврамов, и Прокофьев в своих статьях

делают прозорливые выводы, касающиеся не столько самих инструментов, сколько будущего современной музыки. Чего, например, стоит утверждение Авраамова: «Математическая и психофизиологическая акустика — вот компас будущей музыкальной науки!»! Здесь автор подчеркивает неизбежность интеграции музыки и точных наук, предвосхищая тем самым идеи Шиллингера и Вареза, Ксенакиса и Штокхаузена.

С. Прокофьев был близок к авангардистским кругам. Раннее творчество композитора свидетельствует о его симпатиях к левому движению в искусстве. Одним из свидетельств этого интереса является настоящий очерк об инструментах итальянских футуристов, в котором Прокофьев дает объективную оценку их новациям. Великий композитор хорошо понимает, что новая эпоха несет с собой новую тематику (отражение технического прогресса в искусстве), что существующий спектр инструментальных красок ограничен, что неизбежной и даже плодотворной становится эстетизация шума (это приведет в дальнейшем к созданию так называемой шумовой, а затем и электронной музыки).

### Последнее слово об этой книге...

«Мы собрались, чтобы вооружить против себя мир!» — этот смелый футуристический лозунг стал эпиграфом данного сборника. Действительно, все без исключения литературные памятники авангарда, составляющие эту книгу, даже работы *Николая Гумилева* (1886–1921) и *Михаила Кузмина* (1875–1936), в которых сосредоточены контраргументы в пользу неавангарда, вооружали против себя академические круги, буржуазную среду, а затем — адептов пролетарского и соцреалистического искусства. В этой неравной борьбе русский авангард, как известно, не устоял. В начале 1930-х годов он прекратил свое существование. Более того, он не возродился в контексте отечественной культуры в 1960-е, как это иногда принято считать. Не углубляясь в обоснование этого тезиса, все-таки обратим внимание на то, что в 1960-е годы художественные эксперименты в СССР носили очаговый характер, изобиловали компромиссами с традицией, а главное — нередко обладали свойствами вторичности (то есть воспроизводили находки западного искусства



или авангарда начала века). Вероятно, именно поэтому, то есть в связи с невозможностью создать новый образ советского авангарда, ностальгия по авангарду 1910–1920-х годов возникла именно тогда, в 60-е, и не оставляет художников и исследователей по сей день.

В их сознании серебряный век русского искусства стал золотым для отечественного авангарда, в каком-то смысле — и для современного отечественного искусства. И вовсе не потому, что он изобилует художественными шедеврами вневременного значения (очевидно, что творчество Шостаковича и Прокофьева, Стравинского и Свиридова, Шолохова и Ахматовой, Пастернака и Твардовского затмевает художественные результаты авангарда). Дело в другом. Эпоха авангарда была последней в ряду красивых и стройных утопий, свою историю начинавших в недрах Возрождения и устремленных «вперед и ввысь», как у Кандинского. Их конечная цель — счастье человечества, их способ существования — неразрывность жизни и искусства. Их смысл — почти религиозное служение, а не самовыражение, тем более — не самореализация. Этот этический накал в искусстве XX века уже никогда не мог быть воспроизведен и лишь ностальгически прочувствован, отрефлектирован симфонизмом Шостаковича и Шнитке. С авангардом в искусстве умер миф о прекрасном будущем. Возродится ли он? И, может быть, ответ на этот вопрос — в этой книге?..

*И. Воробьев*

## КУРГАН СВЯТОГОРА

### I

Отхлынувшее море не продышало ли некоего таинственного, не подслушанного никем третьим завета народу, воспринявшему в последний час, сквозь щель времowego гроба, восток живого духа, распятого железной порой воителя? Народу, заполнившему людскими хлябями его покинутое, остывающее от жара тела первого воителя ложе, осиротелый женственно мореём?

Благословляй или роси яд,  
Но ты останешься одна. —  
Завет морского дна —  
Россия.

Точно. Своими ласками передала нам Вдова лик первого и милого супруга. Щедро расточаемыми ласками создала кумир целящий. Так мы насельники и наследники уступившего нам свое ложе северного моря.

Мы исполнители воли великого моря.

Мы осушители слез вечно печальной Вдовы.

Должно ли нам нести свой закон под власть воспринявших заветы древних островов?

И широта нашего бытийственного лика не наследница ли широт волн древнего моря?

### II

Конечно, правда взяла звучалью уста того, кто сказал: слова суть лишь слышимые числа нашего бытия. Не потому ли высший суд славобича всегда лежал в науке о числах? И не в том ли пролегла грань между былым и идущим, что волим ныне и познания от «древа мнимых чисел»?

Полюбив выражения вида  $\sqrt{-1}$ , которые отвергали прошлое, мы обретаем свободу вещей.

Делаясь шире возможного, мы простираем наш закон над пустотой, то есть не разнотствуем с Богом до миротворения.

### III

Буй волит видеть свой лик в буйовичах.

И не слой ли ворожкой висит над нашей славобой тень северного моря, не узнающая в сыне лика своего отца? И не признающая в сыне сына?

И не в нас ли воскликнула земля: «О, дайте мне уста! Уста дайте мне!» И дали ли мы ей уста?

И не в несчетный ли раз одетая в грусть телесатая равниной Вдова спрашивает: «Вот тело милого супруга. Но где его голос? Так как вижу милые уста, зачарованные злой волей соседних островов, молчащие или вторящие крику заморских птиц, но не слышу голос милого». Да. Русская славоба вторила чужим доносившимся голосам и оставляла немым северного загадочного воителя, народ-море.

И самому великому Пушкину не должен ли быть сделан упрек, что в нем звучащие числа бытия народа — преемника моря заменены числами бытия народов — послушников воли древних островов?

И не должны ли мы приветствовать именем «первого русского, осмелившегося говорить по-русски», — того, кто разорвет злые, но сладкие чары, и заклинать его восход возгласами: «Бэди! Бэди!»

### IV

Мы ничего не знаем, ничего не предсказываем, мы только с ужасом спрашиваем: ужели пришло время, ужели он?

### V

Вот он шумит своими ветвями, и не окружим ли мы его порослью молодых дров?

## VI

Всякое средство не волит ли быть и целью? Вот пути красоты слова, отличные от его целей. Дерево ограды дает цветы и само.

## VII

И останемся ли мы глухи к голосу земли: «Уста дайте мне! Дайте мне уста!» — Или же останемся пересмешниками западных голосов?

## VIII

И хитроумные Евклиды и Лобачевский не назовут ли одиннадцатую нетленных истин корни русского языка? В словах же увидят следы рабства рождению и смерти, назвав корни — божьим, слова же — делом рук человеческих.

И если живой и сущий в устах народных язык может быть уподоблен доломерию Евклида, то не может ли народ русский позволить себе роскошь, недоступную другим народам, создать язык — подобие доломерия Лобачевского, этой тени чужих миров? На эту роскошь русский народ не имеет ли права? Русское умнечество, всегда алчущее прав, откажется ли от того, которое ему вручает сама воля народная: права словотворчества?

Кто знает русскую деревню, знает о словах, образованных на час и живущих веком мотылька.

И не значит ли, что боги унесены из храма, если безбоязненно в ряды молящихся замешиваются иноверцы? И выполняют требы?

Пренебрегли вы древней дланью,  
Благословившей вас в купели,  
И живы жертвенные лани,  
Мечи жреца чтоб не тупели...

## IX

И не должно ли думать о дебле, по которому вихорь-нмиец емлет разнотствующие по красоте листья — славянские языки, и о сплюсненном во одно, единый, общий круг, круге-вихре — общеславянском слове?

## X

Конечно, Жена, телесатая северной равниной, приемлет нежного супруга, алча ласк первого, и не этим ли таинственно ваяет его лик, силой женской чары, в лик первого и милого мужа — морского моря?

Так изменяемся мы, уподобляясь первому, чтобы заслужить великих милостей у облеченной в равнину Вдовы.

И когда родимые второму морю пройдут пред восхищенным взглядом светлые горы, восставляя свой ледяной закон и рокот, не следует ли предаться непорочной игре в числа бытия своего, чаруя ими себя как родом новой власти над собой и прозревая сквозь них великие изначальные числа бытия-прообраза? И сии славоги, гордо плывучие на смену чужеземным снегам... Так как не на хлябях ли морских рождаются самые большие ледяные горы, каким не бывать на суше? — Не наполнят ли они нашу душу трепетом и гордостью вещей?

И не станем ли мы тогда народом божичей, сами зоревея вечностью и не пользуясь лишь отраженным?

Обратимте наши очи к лучам земных воль; вели же мы воспользуемся заимствованным светом, то на нашу долю останется навий свет, добрые же лучи останутся на потребу соседним народам.

Мы не должны быть нищи близостью к божеству — даже отрицаемому, даже лишь волимому.

## XI

И если человечество всё еще зелень, трава, но не цвет на таинственном стебле, то можно ли говорить, пророча, о<б> осени, желтыми листьями отрываясь от сил беско-

нечного? Или же, слыша песнь, следует посмотреть на небо: не жаворонок ли первый? И даже мертвое или кажущееся таким не должно ли прозреть связью с бесконечным в эти дни?

## XII

О, станем же верны морскому супругу Жены, нашему прообразу, совооруженному с нами латами — море, конем — тысячелетний рокот, щитом — водянистость существа. Он же вдохнул в нас дыхание иной поры, поры иных могачей, богачественной иной мощью. Вдова ваяет в нас лик: пред ее волей мы должны преклониться.

*Конец 1908 <года>*

Печатается по: *Хлебников В.* Творения. М., 1987.

# СВОБОДНОЕ ИСКУССТВО КАК ОСНОВА ЖИЗНИ

## Гармония и диссонанс (О жизни, смерти и прочем)

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

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

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

Совершенная гармония — нирвана, к ней стремится усталое Я.

Совершенная гармония — смерть.

Смерть — покой жизни, а не отсутствие ее. Нета нет<sup>1</sup>. Смерть похожа на круг: в ней нет только начала и конца; остальное все есть. Пружина замкнута и не движется, но Сила в ней не отсутствует, а покоится. Сила — в покое, в возможности («в потенции»), потенциальная, спящая сила.

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

Гармония — правильность отношений, симметрия.

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

.....

Чем крепче спит жизнь, тем больше в ней симметрии. Правильно то, что крепко спит. В спящей природе крепче всего спит камень, Кристалл. В камне — наибольшая плотность; стремление к единению, притяжение, сродство

---

<sup>1</sup> Близок к Нету Наль, когда он проигрывает Дамаанти в стуколку, пьет водку и пренебрегает искусством.

наиболее насыщено. Любовь спаяла элементы; они при-  
выкли друг к дружке.

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

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

Усложнение формы сопровождается диссонансом.

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

В последние года научными исследованиями доказано,  
что даже неорганические вещества, переходя в коллои-  
дальную форму, приобретают свойства живых существ.

Например, платина в виде коллоида может «отрав-  
ляться» ядами<sup>2</sup>, но может и приобретать «выносливость»,  
«закаляться», становиться «невосприимчивой» к ядам,  
живо реагировать на малейшие химические и физические  
раздражения и т. д. Все это связано с поразительным  
свойством коллоидов — их разрешающим, «литическим»  
действием<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Например, она может отравляться угарным газом и оправ-  
ляться от «угара».

<sup>3</sup> Литическое действие состоит в том, что в присутствии обла-  
дающего им вещества химические процессы других веществ ус-  
коряются. Например, серебро в кристаллическом виде или в виде  
слитка не влияет на соседние вещества разрешающим образом.  
Но оно может быть получено в виде коллоида. Такое студенистое  
серебро, находясь в одном сосуде с другим веществом, ускоря-  
ет химические процессы своих соседей, причем само оно не при-  
нимает участия в этих процессах, и в нем нет признаков измене-



Обращаю внимание на то, что по мере усиления диссонанса формы проявляется жизнь.

В музыке, пластике и словесности созвучия успокаивают зрителя, а диссонансы возбуждают.

При собственных исследованиях я убедился, что в спектре, в гаммах цветов можно определить созвучия и диссонансы, как в музыкальных гаммах.

При этом я обратил внимание на совершенно особое значение для жизни и для искусства сочетаний колоритов, находящихся в тесном соседстве в спектре, и сочетаний звуков, соседних в гаммах. Разумею гаммы с малыми интервалами.

Подробнее об этом говорится ниже, в статье о свободной музыке.

Здесь упомяну о том, что этими явлениями, которые я называю тесными сочетаниями и процессами тесных сочетаний, можно изобразить в живописи, музыке и других отраслях искусства всевозможные картины природы и субъективных переживаний<sup>4</sup>.

Диссонансами и тесными сочетаниями вызывается жизнь.

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

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

---

ний. Разрешающее действие изучено Берцелиусом, Мичерлисом, Оствальдом, Бредигом и др. учеными. К. Людвиг признает значение этого процесса столь великим, что, по его мнению, физиологическая химия должна составлять только часть химии каталитической. Популярное изложение этих данных см. в брошюре пр. Н. П. Кравкова «Современные проблемы фармакологии и материализм». СПб., 1903.

<sup>4</sup> Между прочим, по собственному опыту, советую живописцам изображать свет при помощи диссонансов. Результаты получают-ся очень убедительные.

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

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

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

Это — какофония.

Но представьте себе, что перед этим диссонансом взяты звуки, которые созвучны с одной из нот диссонанса, например с *до*, а после диссонанса — другие звуки, которые гармонируют со второй нотой, то есть с *ре*. Тогда получается гармония последовательности. Часть диссонанса консонирует с воспоминанием, а другая часть — с будущим.

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

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

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

Гармония последовательности особенно типична для современного искусства.

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

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

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

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

Однако великие художники уже пользовались смелыми диссонансами и гармонией последовательности.

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

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

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

Офелия! о нимфа! помяни  
Мои грехи в твоей святой молитве!

*Офелия входит, возвращает ему его подарки.*

Гамлет. А-а! Ты честная девушка?

Офелия. Принц!

Гамлет. И хороша собой?

Офелия. Что вы хотите сказать, принц?

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

Офелия. Можно ли красоте сыскать собеседницу лучше добродетели?

Гамлет. Да, конечно, красота скорее превратит добродетель в распутство, чем добродетель сделает красоту себе подобною. Прежде это был парадокс; теперь это аксиома. Я любил когда-то.

Офелия. Да, принц, — и вы заставили меня этому верить.

Гамлет. А не должно было верить. Добродетели не привьешь к нам так, чтобы в нас не осталось и следа старых грехов. Я не любил тебя.

Офелия. Тем более я была обманута.

Гамлет. Ступай в монастырь. Зачем рождать на свет грешников? Я сам, пополам с грехом, человек добродетельный, однако могу обвинять себя в таких вещах, что лучше бы мне на свет не родиться...

.....

Офелия. Милосердный Боже, помоги ему!

Гамлет. Когда ты выйдешь замуж, вот тебе в приданое мое проклятие; будь чиста как лед, бела как снег — ты все-таки не уйдешь от клеветы. Ступай в монастырь. Прощай! Или, если ты хочешь непременно выйти замуж, выбери дурака: умные люди знают слишком хорошо, каких чудовищ вы из них делаете. В монастырь — и скорее! Прощай.

Офелия. Исцелите его, силы небесные!

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

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

Среди консонансов есть неприятные. А унисон слишком беден.

Вся наша жизнь, вся жизнь мира — гармония последовательности.

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

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

Диссонанс — горе. Гармония — покой. Горе вызывает радость. Сегодня в трамвае один из столпившихся там людей говорил: «Мои дочери после каждого удовольствия приходят в дурное расположение духа и страдают». Трамвай остановился, пассажиры переменились, и осталось невыясненным, не увеличивается ли, наоборот, способность

этих дочерей к удовольствиям после настоящих страданий. Вероятно, это так.

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

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

## Значение теории искусства

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Поэзия искусства — теория искусства.

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

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

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

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

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

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

Знающий эти начала видит поэзию в искренних произведениях, которые пишет гонимый художник, всегда новый

художник, в тех произведениях, о которых темные говорят: «дрянь, мазня».

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

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

— Там не преподается теория художественного творчества.

— Там учат и учатся благонравные чиновники и выдохшиеся художники. Они — хорошие люди, но не имея крыльев, нельзя летать. Если и попадет в такую академию настоящий художник, то он терпит судьбу орленка среди куриного стада. Или его заключают, пока у него еще не окреп клюв, или сам он кого-нибудь обидит.

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

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

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

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

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

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

Теория художественного творчества научила человека слагать поэму, находить краски, находить живую гармонию. Эта теория заключается и в самих картинах, и в речах о картинах. Без нее не было бы искусства, и людям, отрицающим теорию искусства, но требующим предметов искусства, один художник вложил в уста следующие слова: «...Пусть сохнет, — говорит, — ...ничуть не пожалею. Мне были б желуди, ведь я от них жирею!»

## Источники и система

В настоящее время теории искусства и, в частности, теории художественного творчества как целой системы нет. В литературе есть, с одной стороны, научные исследования натуралистов — психологов, обнимающие более или менее узкие круги понятий, а с другой — сочинения и отдельные изречения художников, философов, историков и критиков, а также и статьи компилятивного характера.

Материал — большой, и в составлении его принимало участие очень много работников, среди которых были и великие мастера. Тем не менее весь этот материал — разрозненный и, по большей части, — односторонне освещенный.

Ценные наблюдения ученых скрыты в научных журналах и монографиях, не сведены в научную систему и, в большинстве случаев, недоступны ни художникам, ни зрителям.



Мнения великих художников скрыты в их картинах, музыке и беллетристике и только отчасти выражены в их изречениях, которые известны читателям из биографических очерков.

Критики обыкновенно вовсе не знакомы с теорией художественного творчества и очень узки. Критика по существу, техническая критика — редкая птица.

Односторонность установившихся взглядов на искусство яснее всего видна из состояния истории искусства.

Под историей искусств всюду разумеют историю живописи, скульптуры и архитектуры. В таком виде «история искусств» преподается и в художественных школах.

Куда же девалась тут история словесности, театра, танца, музыки? Историю музыки преподают только музыкантам, танца — танцорам и т. д. История словесности не связана с историей остальных отраслей искусства.

Пора сознать, что нет искусств, а есть только искусство единое, неделимое, но имеющее три лица: сознание, чувство, волю, три измерения: слово, музыку и пластику. Отчего искусство до сих пор не осветило и не украсило жизни так, как оно могло бы? Главная причина в том, что проза заслоняет поэзию. Но большая помеха и в том, что человек не видит искусства из-за искусств, не видит леса из-за деревьев. Художник слова увлекается новым словом, но в музыке и живописи держится обыкновенно устарелых понятий (хотя художник слова почти всегда обладает способностью к живописи). Самые современные музыканты иногда пренебрегают новой беллетристикой и живописью, а живописцы часто бывают и вообще некультурными и т. д.

Пора видеть лес вместо деревьев. Вспомните великое слово, приписываемое Владимиру Соловьеву: целое больше суммы частей, из которых оно состоит. Могущий вместить пусть вместит!

Работая над искусством непосредственно в природе, вне школ, и одновременно над вопросами жизни человека и остальной природы, мне удалось убедиться собствен-

ными наблюдением и опытом, что в природе существует великое искусство, естественное искусство. Там те же три измерения: слово, музыка и пластика, и те же три лица художника: сознание, чувство и воля.

В природе, отраженной в психике художника, — первый источник теории искусства, теории художественного творчества. Оттуда следует ее черпать.

На этом базисе основал искусство Леонардо да Винчи. Главная его мысль явилась пророчеством и для искусства, и для всей современной науки.

«Удар — сын движения, внук силы, а общий прадед — вес».

Живопись и скульптура внешнего вида и внутреннего строения камней, растений и животных бесконечно прекрасны.

Так же прекрасны и танцы планет, облаков, волн моря.

Глубоко увлекательны: архитектура созвездий, земли и ее органов и комедия, которая в них происходит.

Трогательнее всего музыка природы.

При психологических исследованиях я пришел к убеждению, что единое, о существовании чего мы достоверно знаем, малый мир, то есть каждое **я**, художник, состоящий из трех лиц: сознания, чувства и воли, творит весь познаваемый мир из слова, музыки и пластики.

В них — правда искусства (сказка) и правда науки, то есть в обоих случаях — образ и подобие, символ человека и мира.

Кроме своих собственных ощущений, **я** ничего не знает, и, проецируя эти ощущения, оно творит свой мир.

Через самого себя никому не перепрыгнуть. Единственный метод правды, принятый теперь всюду в науке: опыт, наблюдение и обобщение. Он основан весь на впечатлениях исследователя.

Были попытки найти другие методы, т<о> е<сть> перепрыгнуть через себя, но до сих пор все такие эквилибристы ломали себе голову.

Каждому художнику светит надежда на откровение.

Искусство — откровение. Для искусства возможно то, что невозможно для науки. Вера — вести о том, на что надеемся, «вещей обличение невидимых». Но и в вере — сознание, чувство и воля. Вера художника — в музыке, пластике и слове<sup>5</sup>.

Психология художника — источник теории художественного творчества.

Одним из главнейших путей к выяснению основ искусства и теории художественного творчества является психологический анализ картин, беллетристики, музыкальных пьес и прочих предметов искусства. В них, как и в предметах естественного искусства, необходимо исследовать диссонанс, ритм, стиль, настроение и всевозможные технические явления.

Исследователь только в том случае получает ценные результаты, если сам он владеет техникой хотя бы одной из отраслей искусства. Тогда он имеет возможность опытами собственного творчества решать вопросы, которые его интересуют.

Идя теми путями, которые здесь упомянуты (материал, имеющийся уже в литературе, изучение естественного искусства и психологии художника, картины и зрителя, психологический анализ предметов искусства и собственные опыты творчества), я пришел к тем данным, которые послужили мне предметом для сообщений в художественных обществах и для публичных лекций.

В имеющемся у меня материале рассматривается, главным образом, теория художественного творчества. Она представляется мне состоящей из трех частей, а именно, из психологии художника, картины и зрителя.

---

<sup>5</sup> Первые основатели эстетики в современном ее смысле (Баумгартен и др.), согласно мнению Вольфа, допускали, кроме познания разумом, смутное чувственное познание. По Баумгартену, *perfectio cognitionis sensitivae est pulchritudo* (совершенство чувственного познания — красота). Кант в критике силы суждения назвал восприятие прекрасного эстетическим, т. е. чувственным.

При изложении ее необходимо дать и представление об идеологии искусства. Кроме того, к теории художественного творчества имеют прямое отношение: энциклопедия искусства и обзор циклов истории искусства.

Очерки теории искусства выпускаются мною не в полном систематическом изложении, а в виде отдельных эскизов. Статьи, помещаемые в настоящем сборнике, представляют только введение к идеологии искусства и теории художественного творчества. Поэтому считаю необходимым предварительно представить выработанную мною систему в виде краткой программы публичных лекций, прочтенных мною в аудиториях Народного университета и других учреждениях.

## I. Теория

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

### *Художник, картина и зритель*

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

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

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

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

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

Дополнения. Жизнь художника, картины и зрителя.

## II. История искусства

Источники искусства. Природа. Люди. Народ.

Движение маятника, реализм — идеализм. Муравьи, пауки и пчелы.

Поступательное движение. Эволюция и революции в искусстве. Циклы искусства. Разрушение, удобрение, декадентство. Посев. Новые стили. Цветы и плоды. Школа. Академизм. Вырождение.

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

Настоящее. Современные течения искусства.

Новые веяния. Переоценка ценностей.

## Свободная музыка<sup>6</sup>

### Результаты применения теории художественного творчества к музыке

В первых статьях о теории художественного творчества я говорил об ее могуществе, о том, что она может сыграть роль магического жезла, ключа к дверям, за которыми скрыто неизведанное счастье.

Сделаем опыт, попробуем проникнуть в закрытые палаты дворца музыки.

### Естественная музыка

Новые возможности скрыты в самих источниках искусства, в природе.

---

<sup>6</sup> Главнейшие из положений о свободной музыке уже опубликованы мною в виде конспекта «Свободная музыка». СПб., 1909.

Мы — малые органы живой земли, клетки ее тела. Прислушаемся к ее симфониям, составляющим часть общего космического концерта. Это — музыка природы, натуральная, свободная музыка.

Пора обратить внимание на естественное искусство и на законы его развития.

Все знают, что шумы моря и ветра музыкальны, что гроза развивает дивную симфонию, а музыка птиц даже получила большое распространение в обиходе обывателя.

Чижи в клетках, канарейки, которых учат подражать шарманочным мотивам!

Если бы люди вместо теперешнего пошлого эксплуатации музыки природы, происходящего по стертым, приевшимся образцам, стали внимательно прислушиваться к этой музыке, то у большинства их просветлели бы глаза. Поубавилось бы самоуверенности и у лиц, считавших себя знатоками музыки.

Оказалось бы, что вода, воздух, птицы поют не только по нашим нотам, но по всем, которые им приятны, причем точно соблюдаются законы естественной музыки.

Художник может дать свободную музыку, которая совершается по тем же законам.

## Введение малых интервалов в музыку

Художник свободной музыки, как соловей, не ограничивается в своих произведениях тонами и полутонами.

Он пользуется и четвертями тонов, и восьмыми, и музыкой с совершенно свободным выбором звуков.

Для начала вводятся четверти тонов. Они уже применялись в древние времена как «энгармонический род», когда в человеке еще был силен первобытный инстинкт. Теперь они еще существуют в старой музыке индусов и других восточных народов.

Музыкальная литература иногда уже касалась вопроса о четвертях тонов, но это бывало чрезвычайно редко и притом — мимоходом.

Эдуард Ганслик в своей книге о музыкально-прекрасном<sup>7</sup> говорит следующее: «...и наша тональная система с течением времени изменится и обогатится. Но и в пределах теперешних законов возможны столь многие и обширные эволюции, что изменение самой сущности системы не может не казаться очень отдаленным.

Если бы, например, будущее приобретение заключалось в „эмансипации четвертей тонов“, признаки которой одна современная писательница уже нашла, по ее словам, у Шопена<sup>8</sup>, то теория музыки, учение о композиции и музыкальная эстетика сделались бы совершенно другими. Поэтому в настоящее время мы, не видя этого будущего в перспективе, должны ограничиться тем, что признаем его возможность».

Обратим внимание на то, что и в современной музыке главное значение имеют вовсе не точно определенные тоны и полутоны; иначе ноты, взятые человеческим голосом или на рояле, скрипке и т. д., были бы совершенно одинаковы. Между тем даже на двух роялях, сделанных одним мастером, одинаковые ноты звучат различно. Нота не есть что-либо простое. Она состоит из сложной системы звуков различной высоты, и только преобладающий звук определяет, на какую линейку нотного стана мы ставим эту ноту. В ней играют громадную роль обертоны. У каждого человеческого голоса и у каждого инструмента — свой регистр, причем регистры эти различаются и общей высотой нот. В этом легко убедиться, сравнивая регистры фисгармоний, особенно тех, которые хорошо подражают голосам и инструментам (напр., американских).

### Преимущества свободной музыки

Новое наслаждение от небывалых сочетаний звуков.

Новая гармония с новыми аккордами (изменение их внутреннего устройства).

---

<sup>7</sup> Ганслик Э. О музыкально-прекрасном / Пер. с нем. М., 1895.

<sup>8</sup> Кинкель И. Acht Briefe über Clavierunterricht. Cotta, 1852.

Новые диссонансы с новыми разрешениями их.  
Новые мелодии.

Выбор возможных аккордов и мелодий чрезвычайно увеличивается. Вообще число сочетаний звуков бесконечно увеличивается, и способы их сочетаний становятся очень разнообразными.

Увеличивается сила музыкальной лирики, и это — главное, потому что музыка по преимуществу — лирика.

Дается большая возможность влиять на слушателя и вызывать у него сочувственные душевные волнения.

Непривычные, тонкие сочетания и перемены звуков сильно действуют на душу человека и остальных животных.

Увеличивается изобразительная способность музыки. Можно передать голос любимого человека, пение соловья, зеленый шум, нежный или бурный шум ветра и моря. Можно полнее изобразить душевные явления.

Облегчается изучение и применение цветной музыки.

Дается простой, сильный способ упражнять и развивать слух. Такие упражнения крайне необходимы для артистов и особенно для учащихся.

Открывается ряд явлений, бывших до настоящего времени совершенно неизвестными: тесные сочетания звуков и процессы тесных сочетаний.

Этот род явлений прослежен мною одновременно в красках и звуках. Он оказывается очень важным для художественного творчества во всех отраслях искусства, особенно — в живописи и музыке.

Эти сочетания соседних в гамме звуков, отличающихся только на четверть тона или даже на меньшие интервалы, можно бы еще назвать «тесными диссонансами», но они обладают особенными свойствами, которые не имеют обыкновенные диссонансы.

Тесным сочетаниям звуков соответствуют в живописи тесные сочетания цветов, соседних в спектре.

Тесные сочетания звуков вызывают у людей совершенно необычайные ощущения. Вибрация тесно сочетающихся звуков, в большинстве случаев, дает возбуждение.



При таких процессах важное значение имеют перебои, интерференция звуков, подобная интерференции света, играющей большую роль в тесных сочетаниях колоритов.

Вибрацией тесных сочетаний, их шествиями и разнообразной игрой их легче изобразить свет, цвета и все живое, чем обыкновенной музыкой. Легче и осуществить лирику, повлиять на настроение.

Тесными сочетаниями можно дать и музыкальные картины, составленные из отдельных цветных пятен, которые сливаются в беглую гармонию, подобно новой импрессионистской живописи.

### Стилизация и малые интервалы

К. Брюллов говорил своим ученикам: «Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть»<sup>9</sup>.

Главная красота музыкального исполнения — в тембре и в тех очень малых повышениях и понижениях нот, которые даются наиболее чуткими артистами. Когда такое изменение ноты происходит по ошибке, оно — детонация. Но некоторые артисты дают уклонения, улучшающие мелодию и гармонию.

Картина зависит не столько от больших различий пятен красок или рисунка, сколько от самой главной детали. Иногда маленькая черта в глазу портрета изменяет всю сущность картины.

Случается, что имеем постоянное общение с человеком в течение целых лет и не определяем своего отношения к нему. Но вот в удачную минуту этот человек сделал один жест или сказал фразу, незначительные на вид. Между тем этот жест или эта фраза, как мелодия, озаряют для нас физиономию собеседника.

Такие детали чрезвычайно облегчают стилизацию, давая возможность больших упрощений картины.

Поэтому свободная музыка не только не препятствует стилизации и не усложняет картины, но даже сильно

---

<sup>9</sup> Цит. со слов Н. Н. Евреинова.

способствует исканиям основного характера, стиля. Она дает возможность осуществления и сложных, и, в особенности, простых композиций.

## Музыка свободных звуков

Очень большие перспективы открывает такая музыка, при которой художник совершенно не связан нотным станом, а пользуется любыми интервалами; при этом он допускает, по мере надобности, трети или хотя бы тринадцатые доли тонов и т. п.

Эта музыка предоставляет полную свободу вдохновению и обладает в сильнейшей степени перечисленными выше преимуществами свободной музыки: она может дать полное изображение субъективных переживаний и вызвать одинаково как лирику настроений и страстей, так и иллюзию картин природы.

## Практическое осуществление свободной музыки

### *Слушатели*

Многие грубо заблуждаются, думая, что четверти тонов уже трудно отличить.

Опыт показывает, что все слушатели (конечно, за исключением глухих) легко различают четверти тонов.

Восьмые части тонов различаются сознательно не всеми слушателями. Тем сильнее производимое ими впечатление, потому что полусознательные и вообще непонятные ощущения сильно влияют на психику человека и животных.

### *Исполнение*

Как пьесы с четвертями тонов, так и импровизации свободных нот можно теперь же исполнять пением, а также и игрой на контрабасе, виолончели, виоле и тромбоне, без всяких изменений даже их настройки.

Арфу, гитару и т. п. инструменты можно настроить на четверти и какие угодно доли тонов.

Лучше всего воспользоваться «хроматической» арфой (с двумя рядами струн, натянутыми наискосок один к другому).

На гитаре, цитре, мандолине, балалайке и т. п. нужно сделать добавочные лады.

Рояль можно перестроить, но тогда уменьшается число октав и теряет значение рисунок клавиатуры. Во избежание этого можно устроить два этажа струн и двойную клавиатуру.

Остальные инструменты тоже легко отчасти приспособить, отчасти изменить.

Для исследования явлений свободной музыки проще всего воспользоваться стеклянными бокалами или стаканами, наполняемыми водой до различных уровней, монохордом и т. п. Легко изготовить домашним способом и ксилофоны.

#### *Письмо свободной музыки*

Нотная система остается почти без изменений. На первое время к ней необходимо добавить только обозначение четвертей.

Импровизации свободных нот можно записывать пока на грампластинках.

Кроме того, можно записывать их в виде рисунка с повышающимися или понижающимися линиями.

Организуется Общество свободной музыки.

Спрашивается: если свободная музыка может дать так много, то отчего же до сих пор теоретики музыки, композиторы, исполнители не обратили на нее должного внимания?

Это произошло по двум причинам. Первая из них в том, что нельзя было строить третьего этажа, пока не были выстроены первый и второй.

На заре культуры четверти тонов разрабатывались по инстинкту. Люди еще продолжали свою долю натуральной музыки, пели, «как Он на душу положил».

Далее великие творцы классической и современной музыки стали разрабатывать музыку тонов и полутонов, избегая усложнения теории, могущего произойти от введения меньших интервалов. Они дали великое искусство, честь им и слава!

Однако пришло время, когда большинство возможностей в пределах теперешних рамок уже исчерпано.

Дошло до того, что в погоне за мелодией и гармонией даже большие мастера встречаются, и можно назвать много примеров, в которых почти совершенно одинаковые картины входят в состав произведений двух оригинальных, талантливых композиторов.

В сфере соотношений между гармонией и диссонансом еще открыты громадные перспективы. Ими пользуются такие большие, смелые художники, как Скрябин.

Но отчего же, отчего никто не идет в открытые двери свободной музыки?

Оттого, что она попала в слепое пятно человеческой психики.

Оно есть, такое пятно. Оно подобно слепому пятну человеческого глаза.

## Цветная музыка

Выражение «цветная музыка» — один из жупелов современного искусства. Многие слышали это выражение, но почти никто не знает о цветной музыке чего-нибудь определенного. Музыканты и композиторы, кроме импрессионистов, когда услышат о цветной музыке, делают задумчивые глаза и отходят в сторонку. С одной стороны, они почти убеждены, что все это — шарлатанство, а в лучшем случае баловство, а с другой, шевелится сомнение: «Нет ли тут, в самом деле, чего-нибудь такого», да и не хочется показаться невеждами.

Живописцы гораздо смелее, так как о чужой специальности всегда легче судить, ибо в ней менее осведомлены. При малом знании — смелость. При значительном — робость. Только при широком, очень большом знании — снова смелость.

Может быть, правы те, кто говорит об импрессионистах: «Избегайте их: это нездоровые люди!»

Сколько тут психологии и сколько психиатрии? Психиатрия пригодится: несомненно, что представление о красках при музыке может быть результатом самовнушения и, что печальнее, — результатом внушения.

Начните уверять людей, что *до* — красного, *ре* — оранжевого, а *ми* — желтого цвета, и многие лица, расположенные к внушению: истерички, неврастеники и т. д., — действительно увидят эти цвета.

Тут есть утешение: пусть художник внушит людям красивую сказку. Пушкин сказал: «Тьмы низких истин нам дороже» и т. д. Но это — шаткая платформа. Здесь в основании — ложь.

Для уяснения вопроса нужно тщательно устранить гипноз и все, относящееся к специальности психиатра. Напротив, гораздо полезнее здесь психология и физиология. Они ответят нам: «да» или «нет».

Вот факты. Цветной слух. Он бывает у здоровых людей, хотя представляет редкое явление. Счастливицы, обладающие им, видят известные цвета, когда слышат известные звуки или сочетания звуков.

Цветной слух замечается, преимущественно, почти исключительно, у лиц, обладающих так называемым «абсолютным слухом», то есть способных назвать любую ноту, взятую при них, например, на рояле (не видя клавиатуры). При сильном абсолютном слухе распознаются все ноты, входящие в различные сочетания из двух, трех и более звуков. Цветным слухом обладают не все лица, имеющие абсолютный слух.

Кроме того, цветной слух встречается у чутких к музыке живописцев-колористов.

Цветным слухом обладал в сильной степени наш великий композитор Римский-Корсаков. Музыка вызывала у него сильные, вполне отчетливые красочные представления. Прослушав ту или другую пьесу, он навсегда запо-

минал ее «строй» и «колорит», хотя нередко забывал саму пьесу, ее музыку.

Приводим (почти дословно) тщательно выверенную таблицу звукоцветных ощущений Римского-Корсакова, согласно сообщению В. Ястребцова<sup>10</sup>:

C-dur — белый.

c-moll — тоже белый, но несколько туманнее c-dur'a, с легким оттенком желтоватого.

Des-dur — темноватый, теплый.

cis-moll — багряный, несколько зловещий, трагический.

D-dur — дневной, желтоватый, царственный, властный.

Es-dur — темный, сумрачный, серо-сиреневый (тон «городов» и «крепостей»).

E-dur — синий, сапфировый, блестящий, ночной, темно-лазурный. Там же, где этот цвет не мог играть какой-либо роли, как, например, в музыке «Полонеза», весь присущий этому строю блеск как бы переносился целиком на самый характер музыки, отчего она, по словам Римского-Корсакова, приобретала особо яркий и торжественный колорит.

e-moll — синеватый, как рефлекс E-dur'a.

F-dur — ясно-зеленый, пасторальный. Цвет весенних березок.

f-moll — зеленоватый, как рефлекс F-dur'a.

Fis (des)-dur — серовато-зеленоватый.

fis-moll — бледно-серовато-зеленоватый.

g-dur — светлый, откровенный, коричневато-золотистый.

g-moll — без определенной окраски. Имеет характер элегико-идиллический.

As-dur — как доминанта от cis-moll'я и Des-dur'a имеет характер нежный, мечтательный. Цвет же этой тональности — серовато-фиолетовый, так как уже само *La* имеет оттенок фиолетовый, с легким сероватым отливом.

as(dis)-moll — то же, что и As-dur, но только бледнее и туманнее, как и всякий вообще «минор» — по отношению к одноименному ему «мажору».

<sup>10</sup> Русская музыкальная газета, 1908, № 39–40.

A-dur — ясный, весенний, розовый. Это цвет вечной юности, вечной молодости.

a-moll — отчасти розоватый (по ассоциации с A-dur'ом), но бледнее. Это как бы отблеск вечерней зари на зимнем, белом, холодном, снежном пейзаже, тогда как A-dur — это уже сама заря утренняя (весенняя или летняя): яркая, жгучая, полная жизни, молодости и красоты.

B-dur — несколько темный. Сильный.

B-moll — по словам Римского-Корсакова, это один из самых мрачных тонов.

H-dur — мрачный, темно-синий, со стальным, пожалуй, даже серовато-свинцовым отливом. Цвет зловещих грозовых туч.

h-moll — серо-стальной, с зеленоватым оттенком. Несколько суровый и жесткий (от H-dur'a).

Отдельные аккорды Римскому-Корсакову казались «расцвеченными», ввиду чего для него существовало, например, три самостоятельных уменьшенных септаккорда:

1) do-dies, mi, sol, si-bem. — багряно-синевато-золотистый (несколько темный);

2) re, fa, la-bem., si — желтовато-зеленовато-фиолетовый, с сероватым оттенком (самый пестрый)

и 3) mi-bem., fa-dies, la, do — синевато-зеленовато-розовый (довольно светлый из-за “do” и “la”, хотя “mi-bem” и темнит);

и четыре типа «увеличенных трезвучий»:

1) do, mi, sol-dies (la-bem.) — синевато-фиолетовый, нежный;

2) do-dies, fa, la — багряно-зеленовато-розовый;

3) re, fa-dies, si-bem. — желтовато-зеленоватый, довольно темный

и 4) mi-bem., sol, si — серо-синевато-зеленоватый, в которых do, где бы оно ни встречалось, всегда осветляло гармонию, si-bem. утемняло, а la придавало аккорду оттенок явный, весенний, розовый. Остальные же ноты влияли на общую расцветку аккорда постольку, поскольку в них самих заключалось «красящего» начала. В субъективном звукоосозерцании Римского-Корсакова секундак-

корд D-dur'a имел характер светлый, весенний и оттенок розоватый, переходящий в желто-золотистый, солнечный, ибо D-dur — это уже «день» (вспомним сцену «Шествие Берендеев» из IV действия «Снегурочки»), а секундакорд A-dur, примыкая с одной стороны к «синему» E-dur'у и одновременно с тем стремясь к розовому A-dur (хотя здесь «синий» E-dur и преобладал), имел оттенок фиолетовый.

Хроматически поднимающийся, секвенцеобразный ход всего оркестра, построенный на ступенях уменьшенной квинты (басов) в III действии оперы-балета «Млада», когда «тени размещаются на утесах и деревьях, а на небе золотится заря восходящего месяца», на самого Римско-го-Корсакова производит впечатление «игры и переливов отраженного цветового спектра в ночных облаках».

Для выяснения вопроса о цветной музыке ценны и работы Зинаиды Васильевны Унковской<sup>11</sup>. Эта артистка с величайшей смелостью решилась на самое простое объяснение вопроса. По ее мнению и впечатлениям: *do* — красное, *re* — оранжевое, *mi* — желтое, *fa* — зеленое, *sol* — голубое, *la* — синее, *si* — фиолетовое. Иными словами, семь основных цветов спектра соответствуют семи основным нотам.

Цвета и звуки она сближает с числами

Do	re	mi	fa	sol	la	si	
1	2	3	4	5	6	7	
8	9	10	11	12	13	14	
15	16	17	18	19	20	21	и т. д.

<sup>11</sup> Мнения З. В. Унковской излагаются здесь не только по ее печатной брошюре «Метод цвето-звуко-чисел», но и по объяснительным рукописям, не бывшим в печати, которые она в высшей степени любезно доставила А. А. Борисьяку, собравшему литературу для освещения вопроса о живописи музыки.

В прошлом году З. В. Унковская демонстрировала свои пьесы и цветные изображения их в Петербурге на выставке «Искусство в жизни ребенка».



По ее выражению, «увеличиваются числа, утончаются звуки, светлеют краски. Эти семь определенных ступеней имеют каждая неизмеримые высоты, оттенки, и все же каждая, обладая абсолютностью цвета и звука, сохраняет неизменно свою субъективность (напр., до с множеством диезов, повышающих его в цвете, все же будут не что иное, как до). Таким образом, считая до красным, как бы к этому красному ни прибавлять много повышающих его красок, все же основа этого тона будет красною, хотя она и будет, может быть, казаться синей или зеленой, и здесь краснота будет уже играть роль теплоты тона. В этом кроется различие нот „цветного слуха“ различных людей».

В доказательство своей теории З. В. Унковская вспоминает о науке, о том, что почти все люди воспринимают как звук то число колебаний воздуха, которое зовется именем до, зрением же они видят первой ту краску спектра, которая называется красною. При сопоставлении звуков и красок получаются «две гаммы, которые по соотношениям числа колебаний своих интервалов так параллельны, что могут быть играемы вместе. Каждая нота, как и краска, имеет в себе определенность и число как колебание звука и цвета и как ритм сочетаний звуков и слов».

При упомянутых уже рукописях З. В. Унковская доставила картину из цветной бумаги, изображающую закат солнца, и соответствующую ей пьесу для хорового пения «Солнце село в тучу».

И картина и музыка подкупают своей простотой, искренностью и поэтичностью.

Весьма возможно, что в мнениях З. В. Унковской есть ошибки, но не ошибается только тот, кто ничего не делает. Во всяком случае, в них проявляется горячая любовь к искусству.

Некоторые сочетания звуков ощущаются многими как цветные. Вспомните народное слово: «Малиновый звон». (Оговорюсь, что это выражение, конечно, могло произойти и как метафора, как сказанное в переносном смысле, следовательно, это доказательство не вполне убедительное.)

Приблизимся к основе психологии вопроса, к физике души (психофизике).

Световые волны дают ощущение различных цветов в зависимости от частоты колебаний. Основных цветов в спектре семь.

Звуковые волны дают ощущение различных звуков тоже в зависимости от частоты колебаний. Основных нот семь.

Не касаясь вопросов о материалах, проводящих свет и звук, мы видим, что основные отличия звука от света (тона от цвета) состоят в том, что световые колебания гораздо чаще, а звуковые реже, и свет воспринимается при посредстве концевых аппаратов глазных нервов, а звук — ушных нервов.

Концевые нервные аппараты глаза и уха различны. Области (локализация) психического зрения (высшие ассоциативные центры) в коре головного мозга иные, чем области психического слуха.

Глаз может давать ощущения света и цвета не только от световых раздражений, но и от других, например от механических и электрических. Закройте глаза и нажмите пальцем на глаз, например справа, и вы увидите светящееся цветное кольцо слева (фосфены). Вспомните «искры из глаз», «фонари под глазами» и т. д. Исходя из подобных соображений, нельзя совершенно отрицать и возможность возникновения световых (цветных) ощущений непосредственно от влияния звуков на зрительные аппараты глаза и головного мозга.

Однако этот путь возникновения «цветного слуха» имеет, по-видимому, малое значение. Гораздо важнее путь ассоциаций. Существует несомненная связь между областями психического зрения и психического слуха в головном мозгу, и тут постоянно происходит взаимодействие между слухом и зрением, а следовательно, вполне возможен, так сказать, обмен впечатлений. Если же мы коснемся вопроса о процессах иллюзии, при которых несомненно здоровый, нормальный зритель собственным

творчеством превращает картину, то есть кусок холста, тряпку, намазанную красками, в пейзаж, образ Мадонны и т. д.<sup>12</sup>, то станет несомненным следующее.

От звуков вполне возможно возникновение цветных представлений путем иллюзии. Здесь играют большую роль ассоциации. Нельзя совершенно отрицать и непосредственное влияния звуков на зрительные аппараты мозга и глаза.

Достижение цветной музыки облегчается применением того рода явлений, на которые я обращаю внимание в статье «Свободная музыка» и которые я называю процессами тесных сочетаний.

Отойдем от цветной музыки в смысле непосредственного видения цвета звуков. Взглянем на вопрос с более общей, очень существенной для искусства точки зрения.

Каждое ощущение имеет своеобразие, качество, которое (слушайте! слушайте!) в психологии называется окраской, качественной окраской или качественным тоном.

Зеленый цвет, нота фа, кислый вкус, запах травы и т. д. — все это своеобразности, составляющие общую, сходную область психики, т<о> е<сть> мира. Все это качества, материалы, из которых составляется субъективное эстетическое переживание, как из красок картина.

Зритель, способный к познанию искусства, слушая музыкальную пьесу, легко созерцает, матовая она или блестящая, цветистая (колоритная) или серая.

Сходство, почти тождество характера колоритов живописной картины и музыкальной пьесы для художника бесспорно. Есть картины, которые музыкальны в высокой степени.

Песнь Индийского гостя Римского-Корсакова. Как любят ее живописцы-импрессионисты! Как хорошо работать картину под эту песню!

---

<sup>12</sup> Статьи о процессе иллюзии и вообще о процессах художественного творчества еще не печатаются в настоящем сборнике.

«Кто ту песню слышит, все позабывает», и своими крыльями птица закрывает синее море, и грезятся яркие, цветные драгоценные камни. Это и есть настоящая цветная музыка.

## Концовка

Статья окончена, а страница в корректуре выходит слишком некрасивой. Чтобы не доставлять хлопот г-ну ментранпажу, добавим, на удачу, несколько строк.

Искусство без разума — неразумное искусство.

Художник изображает все существенные для него свойства предмета, например живописец не ограничивается цветом и формой, а передает и психику, движение, звук, аромат и т. д.

Художник творит нечто, раздражающее творческое воображение зрителя; картину творят совместно художник и зритель.

Красота — процесс приятного для ценителей искусства.

Добро — процесс приятного для всех (по возможности).

Красота и добро — переживание приятного.

Красота и добро однородны.

Красота для человека — часть добра.

Добро для человека — часть большой красоты.

Красота и добро в единении трех измерений психики.

Сознание = слово = правда.

Чувство = музыка = любовь.

Воля = пластика = смелость.

Печатается по: *Кульбин Н.* Свободное искусство как основа жизни // «Студия импрессионистов». СПб., 1910.

## ПРЕДИСЛОВИЕ К «ПРЕДСТАВЛЕНИЮ ЛЮБВИ»

Эта пьеса — опыт монодрамы. Последняя, как теория архитектоники драмы на субъективно-импрессионистической базе, явилась следствием замысла «Представления любви»; а не наоборот. — Не теория предшествовала художественному творчеству, а это последнее — теории. Считаю нужным это оговорить, дабы снять с себя возможное обвинение в «изготовлении пьесы по рецепту». Как известно, по моему «рецепту» уже написаны другими пьесы под названием «монодрама», но их авторы, к сожалению, поверхностно восприняли мою теорию и в своих произведениях лишь стремились опередить моду.

Не таких последователей хочу я.

«Представление любви» на самом деле — первый пример точно построенной монодрамы, пример, насыщенный желанием подражаний, в сто крат превосходящих предлагаемый оригинал.

Напомню главное из моего учения о монодраме<sup>1</sup>.

Наша душа ограничена в своей способности к восприятию; база эстетического созерцания — сосредоточенность внимания на определенном, индивидуальном предмете, причем перемена предметов нашей сосредоточенности вызывает утомление душевной деятельности и вследствие сего ослабление способности к восприятию; истинным же предметом драматического представления должно быть принято переживание и при этом,

---

<sup>1</sup> Реферат «Введение в монодраму» был впервые прочитан мною в Москве в лит.-худож. кружке 16 декабря 1908 г., затем в С.-Петербурге в Театральном клубе 21 февраля и в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской 4 марта 1909 г.

В сжатом виде впервые появился в печати в журнале «Театр и искусство» (март — апрель 1909 г.), а затем полностью в издании Н. И. Бутковской.

в целях облегчения восприятия, переживание одной души, а не нескольких.

Отсюда необходимость предпочтения одного «собственно-действующего» нескольким «равнодействующим», другими словами, логичность требования такого «действующего», в котором, как в фокусе, сосредоточивалась бы вся драма, а стало быть, и переживания остальных действующих.

К тому же многообразию, не приведенное к единству, раздробляет целое на несколько отдельных менее сильных впечатлений и тем препятствует возникновению момента эстетически значительного; поэтому в искусстве мы непременно должны добиваться единства многообразия, обуславливающего как таковое легко воспринимаемую простоту, а тем самым и цельное впечатление — залог эстетически значительного.

Сказанное — ступени к совершенной драме — монодраме.

Монодрамой я называю такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия. Вместо старой, несовершенной я предлагаю архитеконику драмы на принципе сценического тождества ее с представлением действующего.

Преобразование театрального зрелища в драму обуславливает переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в «мою драму».

Сценические средства выражения драматического переживания сводятся, как мы знаем, прежде всего к словам; но неудовлетворительность этого средства почти что очевидна: тот, кто прилежно контролировал себя в партере театра, признает, что мы слушаем больше глазами, чем ушами; и это, по-моему, в природе театра.

Как говорит Пшибышевский, «нет никакой возможности выразаться словами». Остаются жесты, художественно-

выразительная жестикуляция, язык движений, общий у всех человеческих рас, мимика в обширном смысле этого слова, то есть искусство воспроизведения своим собственным телом движений, выражающих наши волнения и чувства. Шарль Обер справедливо замечает, что мимика по преимуществу является основным элементом театра, так как она представляет собою действие, то есть часть наиболее ясную, наиболее производящую впечатление и наиболее заразительную на том основании, что зритель, видящий в мимическом изображении более или менее глубокое волнение, побуждается, в силу закона подражательности, разделяет и ощущает то же волнение, признаки которого он видит. А это последнее обстоятельство — самое существенное в театре, так как, обуславливая сопереживание с действующим, оно устанавливает тем самым обращение «чуждой мне драмы» в «мою драму». Но и это могучее средство общения сцены со зрительным залом ограничено, как нам известно, в своем могуществе.

И вот мы видим произведения, в которых драматург, не будучи в состоянии положиться на мимическое искусство артиста, добавляет в известных случаях к словам величайшей экспрессии и обстоятельной ремарке для мимики главного действующего и самый предмет как причину данных слов и данной мимики, во всей яркости его сценического олицетворения. Так, в целом ряде драм, как классических, так и новых, чувство ужаса внушается иногда зрителю не только словесной и мимической его передачей, но и представлением самого предмета этого ужаса, например призрака, приведения, того или другого образа галлюцинации. Расчет драматурга тут ясен: чтобы зритель пережил в данный момент приблизительно то же, что и действующее лицо, надо, чтобы он видел то же самое.

В таких случаях наступает момент, который я бы назвал монодраматическим несмотря на всю его неподготовленность и сценическую необоснованность. В самом деле, почему это зритель обязан вдруг видеть то, что видит только одно из действующих лиц и чего не замечают другие лица драмы, пораженные лишь страхом, искаженным

черты узревшего призрак? Это, во-первых; а во-вторых, если зритель должен видеть только то, что видит напуганный призраком, то есть самый образ призрака, почему ему показывают и других действующих лиц, тех лиц, которых объятый ужасом психологически не в состоянии видеть во всей их четкости?.. И мало того, почему комната, равнина или лес — место явления призрака — не изменятся к моменту внушения ужаса в своих чертах, окраске, освещении, как будто ничего не случилось и объятый несказанным страхом продолжает видеть их невозмутимые контуры?

Здесь еще нет монодрамы. Монодрама должна явить спектакль внешний в соответствии со спектаклем внутренним. В этом вся суть.

Монодрама заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего, зажить его жизнью, то есть чувствовать, как он, и иллюзорно мыслить, как он, стало быть, прежде всего видеть и слышать то же, что и действующий. Краеугольный камень монодрамы — переживание действующего на сцене, обуславливающее тождественное сопереживание зрителя, который становится через этот акт сопереживания таким же действующим. Обратить зрителя в иллюзорно действующего и есть главная задача монодрамы. Для этого на сцене должен быть прежде всего один субъект действия, и не только по тем причинам, которые были изложены в самом начале, но и потому, что монодрама задается целью дать такой внешний спектакль, который соответствовал бы внутреннему спектаклю субъекта действия, а присутствовать сразу на двух спектаклях не в наших слабых силах.

Для того чтобы зритель смог в том или другом случае сказать внутренне вместе с действующим на сцене «да» или «нет», для этого зрителю иногда недостаточно видеть красноречивую фигуру действующего, слышать его выразительный голос и знать, что он говорит это в комнате. Надо еще показать, хотя бы в намеке, отношение действующего к окружающей его обстановке. Мы часто говорим «да» вместо «нет», когда светит солнце, а оно светит иногда в нашей душе ярче, чем на небе, и эта солнечность



не хуже настоящей солнечности может озарить царственным уютом мою нищенскую обстановку. Я могу сказать свое «да» или «нет» в глубокой задумчивости, далекий мыслями от этой обстановки, и тогда ее почти не станет, она завуалируется моим индифферентизмом к ней. Неужели Гамлет, говорящий «быть или не быть», видит в эту минуту отчаянную роскошь дворцового убранства? И вас, записные театралы, разве не гневил в такую минуту отвлекающий блеск бутафорской роскоши, вся эта ненужная четкость контуров, невнятных Гамлету?..

Для всякого психолога элементарно, что окружающий нас мир благодаря чувственному восприятию неизбежно претерпевает превращения; и представление, будто объекту восприятия присуще то, что он на самом деле заимствует от субъекта восприятия, не есть какое-либо исключительное психологическое явление. Вся наша чувственная деятельность подчиняется процессу проекции чисто субъективных превращений на внешний объект. Я не знаю, какого цвета вишни; я знаю только, что в моих глазах они красные; окрашивают ли их ваши глаза точь-в-точь в такой же красный цвет, как и мои, я не знаю; знаю только, что дальтоники окрашивают их в зеленый. Нам кажется, что мир сам по себе наполнен звуками, хотя звуки, как и цвета, не что иное, как наши субъективные превращения внешних данных. То, что в неодушевленном предмете внезапно выступает в качестве одушевляющей силы, вовсе не так чуждо, по объяснению К. Грооса, и таинственно, так как эта одушевляющая сила есть наше собственное, хорошо знакомое нам «я» со всеми его особенностями; здесь, по справедливому замечанию Фишера, происходит «займ душ», — мы как бы одалживаем нужную частицу нашей души неодушевленному по своей природе предмету на время его восприятия.

Окружающий нас мир как бы заимствует свой характер от субъективного, индивидуального «я»; и мы понимаем, что хотел сказать Гёте про Гебеля, заметив, что последний придал природе «много мужицкого», природа может быть мужицкой, когда ее воспринимает Гебель, но она может

быть и «рыцарски-прекрасной», когда воспринимает ее Вольфрам фон Эшенбах. И она изменяется вместе с нами, с нашим душевным настроением; веселая лужайка, нива и лес, которыми я восхищаюсь, беззаботно сидя со своей возлюбленной, станут лишь ярко-зеленым пятном, желтыми полосками и темной каймой, если в этот момент меня известят о несчастье с близким мне человеком. И автор совершенной драмы, в том смысле, как я ее понимаю, зафиксирует в ремарке эти два момента окружающей действующего обстановки; он педантично потребует от декоратора мгновенной замены веселого пейзажа обесмысленным сочетанием назойливо-зеленого, тревожно-желтого и угрюмо-оливкового и будет прав в своем педантизме.

Художник сцены ни в коем случае не должен на подмостках «драмы» показывать предметы такими, каковы они сами по себе; — представленные пережитыми, отражающими чье-то «я», его муку, его радость, его злобу, равнодушие, они только тогда станут органическими частями того желанного целого, которое поистине мы вправе назвать совершенной драмой. Выражаясь образно, в предметах, представляемых на сцене, должна как бы циркулировать кровь действующего лица, и самый каменный камень не должен молчать рядом с действующим. — Револьвер, которым я люблюсь как блестящей игрушкой, уже не тот, когда я его деловито чищу своему господину, и уж, конечно, не тот, когда я его беру, чтоб застрелиться; — на каком же основании во всех трех случаях мне показывают со сцены ничего не выражающий, лишь балаганно-страшный револьвер! Ведь мне обещали драму, а не «только зрелище»? Я хочу жить одной жизнью с действующим, — настал момент глубочайшего соперничества с ним! Так не развлекайте, не охлаждайте меня вашей «преступной» бутафорией!

«Но это условность! — заскрипят наши театральные тормозы, — необходимая условность, которая не может мешать настроившему свою душу в унисон с действующим; такой зритель, идущий навстречу замыслу автора,

увидит предмет в настоящем свете, так как он легко может вообразить вид предмета таким, каким он должен быть по ходу пьесы». Но в таком случае, отвечу я, не надо ничего показывать! Гораздо легче все это вообразить, если фантазии не ставят препятствий!

Повторяю: мы приходим в театр прежде всего как зрители, а потом уже как слушатели, и все существенное мы непременно хотим видеть, созерцать и телесным и духовным оком. Дайте же нам это удовлетворение, если это сцена, а не кафедра, а не концертная эстрада!

В конце концов для драматурга должно стать ясным, что если он желает представить жизнь духа, он должен оперировать не над внешними реальностями, а над внутренними отражениями реальных предметов. Ибо для психологии данного лица важно его субъективное видение реального предмета, а не самый предмет в безразличном к нему отношении.

До сих пор мы говорили о декоративном превращении как об естественном *следствии* данной эмоции, данного душевного состояния, каковое при сценическом отображении обуславливает у зрителя желанную полноту сопереживания с действующим. Таким образом, *причина* декоративной метаморфозы предполагалась известной. Но некоторые из наших эмоций, наших чувств бывают настолько цепко ассоциированы с тем или другим характером окружающей нас обстановки, что иногда по следствиям мы узнаем о причине.

В своем учении о характерах психолог Рибо отмечает такой знаменательный факт: «Приняв за некоторое время печальную позу, можно почувствовать, что нами овладевает печаль; присоединяясь к веселому обществу и подражая его внешним приемам, можно вызвать к себе мимолетное веселье. Если придать руке загипнотизированного человека угрожающее положение со сжатым кулаком, то дополнением к этому само собой является соответствующая мимика лица и движение других частей тела. Здесь причиной является движение, а следствием — эмоция». Таким образом, по заключению Рибо, существует нераз-

рывная ассоциация между известными движениями и соответствующими им эмоциями, причем не только определенные эмоции способны вызывать определенные движения, но и наоборот — некоторые из движений субъекта способны вызывать в его душе соответствующую им эмоцию. И я полагаю, что мы не выйдем из пределов экспериментальной психологии, если понятие «движение» применим и к декоративным превращениям в монодраматическом смысле. А при этом условии выигрыш в экономии времени — обстоятельстве крайне существенном для совершенной драмы — будет несомненен: мгновенно восходя от следствия к причине, то есть от данного характера обстановки к душевному состоянию действующего, ее обусловившему, зритель иногда совершенно не будет нуждаться во введении в «психологию» действующего словесным или мимическим путем. Независимо от скорости и точности, своеобразная прелесть такой сокращенной сценической передачи переживаний является лишнею заслугой монодраматического метода.

Как уже было объяснено выше, вся наша чувственная деятельность подчиняется процессу проекции чисто субъективных превращений на внешний объект. Под этим внешним объектом монодрама подразумевает не только неодушевленный антураж действующего, но и живых людей.

Как мы уже знаем, в совершенной драме, становящейся «моей драмой», возможен только один действующий в собственном смысле этого слова, мыслим только один субъект действия. Лишь с ним я сопереживаю, лишь с его точки зрения я воспринимаю окружающий его мир, окружающих его людей. Таким образом, последние точно так же должны перед нами предстать преломленными в призме души собственно действующего; другими словами, и остальных участников драмы зритель монодрамы воспринимает лишь в рефлексии их субъектом действия и, следовательно, переживания их, не имеющие самостоятельного значения, представляются сценически важными лишь постольку, поскольку проецируется в них воспринимающее «я» субъекта действия. На этом основании

мы не можем в монодраме признавать за остальными участниками драмы значения действующих лиц в собственном смысле этого слова и по справедливости должны их отнести к объектам действия, понимая слово «действие» в смысле восприятия их, отношения к ним истинно действующего. Здесь важно не то, что они говорят и как говорят, а то, что слышит действующий. Как они выглядят сами по себе, остается скрытым; мы увидим их лишь в том виде, в каком они представляются действующему. Весьма возможно, что последний наделит их атрибутами, которых они не имели бы в наших глазах. По необходимости они предстанут перед нами преображенными. Они будут незаметны, сливаться с фоном или даже поглощаться им, если в тот или другой момент они безразличны для действующего. Они будут стушевывать своим появлением всю обстановку, если действующий всецело поглощен их лицезрением. Они красивы, умны и добры, если действующий их представляет такими сейчас, и они же предстанут отталкивающе-безобразными, если действующий разочаруется в них и воспримет их под другим углом зрения.

Наконец, что само собою разумеется из архитектоники монодрамы, и сам субъект действия должен являться перед нами таким, каким он себе представляется в тот или иной момент сценического действия. Ведь нашу телесную видимость мы всегда рассматриваем как нечто и «наше», и в то же время «постороннее» нам; таким образом, и к себе мы можем относиться различно. И это постоянное или переменное отношение к своей собственной личности, разумеется, должно ярко отмечаться в монодраме наравне с другими субъективными представлениями главного действующего.

Между прочим монодрама разрешает одну из самых жгучих проблем современного театрального искусства, а именно проблему парализования расхолаживающего, разъединяющего влияния рампы. Уничтожить ее в действительности, как это предлагают некоторые, не значит еще уничтожить ее в нашем представлении: скверный опыт нет-нет да и заставит умственно воссоздать уничто-

женную границу. Надо сделать так, чтобы, видимая, она стала как бы невидимой, существующая как бы несуществующей. И раз режиссер добьется иллюзорностью образов главного действующего слияния с его «я» и «я» зрителя, то последний, как бы очутившись на сцене, то есть на месте действия, потеряет из виду рампу — она останется позади, то есть уничтожится.

Говоря об архитектонике драмы на принципе сценического тождества ее с представлением действующего, я подчеркиваю выражение «сценического тождества» как противоположное тождеству реалистическому, так как я прекрасно знаю, что если метод искусства вообще представляет неизбежную и вместе с тем желанную симплификацию (упрощение), то это остается незыблемым и для сценического искусства.

Знакомясь с «Представлением любви», читатель должен помнить, что в ремарки этой монодрамы включены лишь главные превращения мира, окружающего действующее «я»; остальные превращения (например, почти безостановочная декорационная игра) должны предполагаться читателем согласно ходу пьесы.

В заключение — последняя оговорка.

Предлагая театру монодраму как наиболее совершенную по форме драму, я отнюдь не исключаю этой формой другие драматические представления. Кто знаком с моей «Апологией театральности», тот, разумеется, поймет, что рядом с «моей драмой» я не могу не признавать и «чуждое мне зрелище». Конечно, это «зрелище» мне видится далеким от шаблона современной сцены... Однако говорить об этом буду в другом месте, так как учение о театральном зрелище как о чем-то самодовлеющем вводит уже нас в несколько отличную от монодрамы область — эстетику свободной сценической аранжировки.

Печатается по: *Евринов Н.* Предисловие к «Представлению любви» // «Студия импрессионистов». СПб., 1910.

## О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ

### *Фрагмент*

#### I. Введение

Каждое художественное произведение — дитя своего времени, часто оно делается матерью наших чувств.

Каждый культурный период создает, таким образом, собственное свое искусство, которое и не может повториться. Стремление вновь вызвать к жизни принципы искусства прошлого может разрешиться в лучшем случае мертворожденными произведениями. Мы, например, никак не можем чувствовать и жить внутренно, как древние греки. И усилия применить хотя бы в скульптуре греческие принципы только и могут создать формы, подобные греческим, а само произведение останется бездушным во все времена. Такое подражание похоже на подражание обезьян.

Посмотреть, движения обезьяны совершенно человеческие.

Обезьяна сидит с книгой в руках, перелистывает, делает даже вдумчивое лицо, а внутреннего смысла всех этих движений нет.

Но есть другое, внешнее уже сходство художественных форм, в основе которого открывается существенная необходимость. Сходство внутренних стремлений ко всей морально-духовной атмосфере, стремление к целям, которые в главном основании уже преследовались, но позже были позабыты, то есть, другими словами, сходство внутреннего настроения целого периода может логически привести к пользованию формами, которые с успехом служили таким же стремлениям в прошлом периоде. Так возникали в известной мере наши симпатии, наше понимание, наша внутренняя родственность с примитивами. Так же как и мы, эти «чистые» художники хотели только

внутренне необходимого, откуда уже само собой устранялось внешне случайное.

И все же эта точка соприкосновения, несмотря на всю свою значительность, остается только точкой. Наша душа, только еще начинающая пробуждаться после долгого материалистического периода, скрывает в себе зачатки отчаяния, неверия, бесцельности и беспричинности. Не прошел еще кошмар материалистических воззрений, сделавших из жизни вселенной злую бесцельную шутку. Пробуждающаяся душа еще почти всецело под впечатлением этого кошмара. Только слабый свет брезжит, как крошечная точка в огромной черноте. Этот слабый свет — только предчувствие, отдаться которому нет у души яркой смелости: быть может, как раз этот свет — сон, а чернота — действительность? Это сомнение и угнетающие страдания от материалистической философии глубоко отграничивают нашу душу от души «примитива». Надтреснута наша душа, и если кому удастся ее коснуться, она звучит, как ценная, в глубинах земли вновь обретенная, давшая трещину ваза. От этого тяготение к примитиву в сейчас нами переживаемой и в достаточной мере подражательной форме не может быть длительно.

Эти два вида сходства нового искусства с формами прошлых периодов диаметрально противоположны, что видно с первого взгляда. Первый вид — внешнего характера, и потому не имеет будущего. Второй вид — внутреннего характера, и потому в нем скрывается зачаток будущего. После периода материалистического искушения, которое, по видимости, поработило душу и которое все же она стряхнула с себя, как искушение лукавого, душа возрождается, утонченная борьбою и страданием. Художника станут все меньше привлекать более грубые чувства, как страх, радость, печаль, и т. п., чувства, способные стать содержанием искусства и в этот период искушения. Художник будет искать пробудить более тонкие чувства, которым сейчас нет названия. Сам он живет более сложной, сравнительно более утонченной жизнью, и выросшее из него создание непременно вызовет в зрителе, к тому



способном, более тонкие эмоции, для которых не найти слов на нашем языке.

Но редко способен зритель наших дней к таким вибрациям душевным. В художественном создании он ищет либо чистого подражания натуре, которое может служить практическим целям (в обыденном смысле портрет и т. п.), либо известным образом интерпретированного, но все же подражания натуре, импрессионистской живописи или, наконец, спрятанных в формах природы душевных состояний (что мы называем «настроение») <sup>1</sup>. Все эти формы, если они действительно художественны, исполняют свое предназначение и служат (также и в первом случае) духовной пищей, в особенности же в третьем случае, где зритель находит созвучие (или противозвучие), не может остаться безрезультативным или совершенно поверхностным: «настроение» художественного произведения может и углубить, и еще более освятить настроение зрителя. Во всяком случае, подобные произведения удерживают душу от огрубения. Они удерживают ее на известной высоте, как камертон струны инструмента. Все же утончение и распространение этого звука во времени и пространстве будет односторонним и не исчерпывает всех возможностей воздействия искусства.

Корни другого искусства, способного к дальнейшим образованиям, лежат тоже в ему современной духовной эпохе. Но это другое искусство в то же время не есть только эхо этой эпохи и ее зеркало, но оно носит в себе будящую пророческую силу, изливающуюся в дали и в глубине.

Жизнь духовная, которой часть и один из могучих двигателей есть искусство, есть движение сложное, но определенное и способное принять выражение в простой формуле: вперед и вверх. Это движение есть путь познания. Оно может принять разные формы, но всегда в основе его остается тот же внутренний смысл, та же цель.

---

<sup>1</sup> К сожалению, после всяких злоупотреблений наконец высмеяли и это слово, которое было призвано обозначить поэтические стремления живой души художника. Было ли когда-нибудь большое слово, избегнувшее немедленных покушений профанации толпою?

В глубоких темнотах скрыты причины необходимости двигаться вперед и вверх именно «в поте лица своего», через страдания, зло и то, что зовется заблуждением. Новая точка достигнута, тяжелые камни сдвинуты с пути, и вот какая-то невидимая злая рука набросала на путь целые скалы, и кажется иногда, что путь навеки засыпан и его больше не найти.

В этот час приходит непреложно человек, такой же, как и мы и нам во всем подобный, только таинственно дана ему скрытая в нем сила «видеть». И видя, он показывает. Иногда он бы и отказался от этого высшего дара, становящегося ему крестом. Но этой власти ему не дано. Окруженный злобой и издевательством, тащит он за собою тяжелый воз человечества все вперед, все кверху.

Часто уже и следов его телесного «я» не остается на земле; тогда-то хватаются за все средства, чтобы воссоздать это его телесное «я» из мрамора, чугуна, бронзы, камня, в гигантских размерах. Будто это **телесное** имеет особую цену для этих слуг Богочеловека, именно для них, умевших отвернуться от телесного, чтобы служить **духовному**. Во всяком случае, тот момент, когда люди хватаются с подобными целями за мрамор, есть момент достижения крупным числом людей той точки, на которой когда-то стоял ныне прославляемый.

## II. Движение

Большой остроконечный треугольник, разделенный на неравные части с самой маленькой и острой частью, обращенной кверху, — вот каков вид духовной жизни, представленный в верной схеме. Чем ниже, тем больше, шире, объемистее и выше делаются части треугольника.

Весь треугольник движется медленно, почти незаметно, вперед и вверх, и там, где «сегодня» было его острие, «завтра»<sup>2</sup> оказывается уже следующая часть, то есть то,

---

<sup>2</sup> По внутреннему смыслу эти «сегодня» и «завтра» подобны библейским «дням» творения.

что сегодня было доступно только высшей вершине, что всем другим частям казалось бессмысленной болтовней, становится завтра полным смысла и чувства содержанием жизни второй части.

В самом острие верхнего острия стоит иногда совершенно один человек. Его радостное узрение подобно внутренней безграничной печали. И те, что стоят всех ближе к нему, его не понимают. В возмущении они зовут его обманщиком и кандидатом в желтый дом. Так стоял осыпаемый бранью в дни своей жизни одинокий Бетховен<sup>3</sup>. Да и один ли он?

Сколько понадобилось лет, чтобы одна из более многочисленных частей треугольника дошла до того места, где он когда-то стоял одиноко. И, вопреки всем памятникам<sup>4</sup>, многие ли действительно дошли до этого места?

И в каждой части треугольника есть все элементы и материальной (телесной), и духовной жизни в той или иной квантитативной комбинации. А потому в каждой части есть и свои художники. И тот из них, который способен видеть через грани своей среды, есть пророк в этой части и помогает движению упрямого вола. Если же нет у него этого дальнзоркого глаза и если он у него и есть, но из-за низменных целей художник злоупотребляет своим видением, закрывает свои глаза на то, что непременно зовет непрерывным звучанием души, тогда-то его «понимают» все его сотоварищи по отделению и возносят его и его творения. Таково одно из страшных осязаемых изъявлений таинственного Духа Зла. Чем такое отделение боль-

---

<sup>3</sup> Вебер, автор «Фрейшютца», так выражался о ней (т. е. о Седьмой симфонии Бетховена): «Ну, экстравагантность этого гения достигла non plus ultra. Бетховен наконец совершенно готов для дома сумасшедших. Abbe Stadler, когда впервые услышал стучащее „е“ в полном напряжении месте в начале первого куска, крикнул своему соседу: „все только «е» да «е» — конечно, эта бездарность ни до чего лучшего додуматься не может»» ("Beethoven" von August Cöllerich, из серии "Die Musik", изд. R. Strauss'a, с. 51).

<sup>4</sup> Не являются ли некоторые памятники печальным ответом на этот вопрос?

ше (а значит, чем в то же время оно находится ниже), тем больше толпа, которой ясна речь художника. Совершенно при этом ясно, что в каждой такой части есть свое собственное стремление, свой голод духовный, сознаваемый или (гораздо чаще) совершенно бессознательный к хлебу духовному.

Этот хлеб ему дает рука «своего» художника, и к нему завтра протянет руку уже ближайшее отделение.

Это схематическое изображение, конечно, не исчерпывает всей картины духовной жизни. Между прочим, оно не показывает одной темной стороны, большого мертвого черного пятна. А именно часто случается, что духовный хлеб помянутый делается пищей и тех, которые живут уже в высшем отделении. И для них этот хлеб — яд: в маленькой дозе действие его таково, что душа медленно спускается из высшего отделения в низшее; в большой дозе этот яд приводит к падению, влекущему душу во все более и более низкие отделения.

Тут дарование человека, «талант» (в смысле Евангелия) может стать проклятием не только для этого дарованием обремененного человека, но и для всех тех, которые едят от этого ядовитого хлеба. Художник употребляет свою силу для служения низменным потребностям, в будто бы художественную форму он включает нечистое содержание, он привлекает к себе слабые силы, неустанно смешивает их с дурными, обманывает людей и помогает им в том самообмане, что будто бы они жаждут духовной жажды, что будто бы эту духовную жажду они утоляют из чистого источника. Подобные творения не помогают движению вверх, они его тормозят, оттесняют назад вперед стремящееся и рассеивают вокруг себя чуму.

Такие периоды, лишённые в искусстве высоко стоящего творца, лишены просветленного хлеба, являются периодами упадка в духовном мире. Непрестанно падают души из высших отделений в низшие, и кажется, что весь треугольник остановился недвижный. Кажется, что он движется назад и вниз. В такие немые и слепые времена люди особенно ярко ищут и особенно исключительно ценят внешние

успехи, их стремления — материальное благо, их достижение — технический прогресс, который служит только телу и только ему и может служить. Чисто духовные силы либо не ценятся, либо вовсе не замечаются.

Одинокостоящие «видящие» кажутся смешными либо ненормальными. Одинокие души, которых сон не побеждает, которые чувствуют неясное стремление к духовной жизни, знанию, достижению, звучат в грубом хоре материального жалобно и безутешно. Постепенно духовная ночь спускается ниже. Пасмурнее и все пасмурнее становится вокруг таких испуганных душ, и носители, гонимые и обессиленные сомнениями и страхом, часто, ища уйти от этого медленного утемнения, отдаются влечению к внезапному насильственному во мрак.

Искусство, ведущее в такие времена низменную жизнь, употребляется исключительно для материальных целей. Оно ищет содержания **в твердой материи**, потому что оно не видит тонкой. Предметы, в воспроизведении которых оно видит свою единую цель, остаются неизменными. «Что» само собою отпадает. И единым остается вопрос: «как» передается этот телесный предмет художником? Этот вопрос становится символом веры. Искусство теряет душу.

На этом пути «как» идет искусство дальше. Оно специализируется, становится понятным только самим же художникам, которые начинают жаловаться на индифферентность зрителя к их творениям. И так как в среднем художнику нет нужды в такие времена сказать много и делаться заметным благодаря незначительному «Иначе» и выдвигаются благодаря ему кучки меценатов и знатоков (откуда могут проистечь и большие материальные блага), то вдруг бросаются массы внешне одаренных, ловких людей на искусство, которое кажется так легко победимым. В каждом центре искусств живут тысячи тысяч подобных художников, ищущих в большинстве только новой манеры, творящих без подъема, без увлечения, с холодным сердцем, со спящей душой миллионы творений.

Конкуренция увеличивается. Бешеная погоня за успехом делает искание все более внешним. Небольшие груп-

пы, случайно выкарабкавшиеся из хаоса художников и картин, ограждаются высокими стенами на своей отвоєванной территории. Где-то сзади оставшийся зритель смотрит непонимающими глазами, теряет интерес к такому искусству и спокойно поворачивает ему спину.

При всем ослеплении, вопреки (все время только единственно видимому) этому хаосу и дикой погоне, на самом деле духовный треугольник движется медленно, но непременно и непреодолимо вперед и вверх.

Я не буду говорить о периодах упадка, о длинных днях испытания и мрака, когда вот эта же самая рука тянется не к хлебу, подаваемому сверху, а берет то, что доходит до него снизу, и когда вследствие этого вместо подъема вверх начинается легкое и веселое сползание вниз.

Уже и в это время упадка там и здесь строится дальше вечное стремление к новому выражению, к новой форме, к новому «как». И в этом течении приносятся новые зачатки спасения. Спасение уже в том, что течение не пресекалось. Сначала, быть может, это «как» и останется чисто формальным, но немедленно к нему присоединяется или, лучше сказать, немедленно за ним выплывает и душевная эмоция художника.

И когда далее это «как» включает в себя и душевную эмоцию художника и проявляет способность излить его более утонченное переживание, тогда искусство становится уже на порог того пути, на котором оно непременно найдет вновь свое утерянное «что», именно то самое «что», которое явится хлебом духовным ныне начавшегося духовного пробуждения. Это «что» не будет более материальным, предметным «что» оставшейся ныне позади эпохи, но оно будет **художественным содержанием**, душой искусства, без которой ее тело («как») никогда не сможет вести полной здоровой жизни, совсем так же, как отдельный человек или целый народ.

**Это «что» есть содержание, которое единственно искусством охвачено, которое единственно искусством может быть приведено к выражению и только при помощи одному искусству свойственных средств.**

### III. Поворот

Вот именно этот переход к «что» и искание «как» не только бесцельно, но с сознательной целью найти «как», чтобы выразить через него «что», и есть тот момент, в котором мы живем нынче. Коротко говоря, это «что» есть для него бесконечно утонченная материя или, как именно ее называют чаще, духовность, которая не поддается твердому выражению и не может быть выражена слишком материальной формой. Возникла повелительная необходимость найти «новые формы». И нынче эти «новые» формы есть только отскобленные от толстого слоя слишком материальной материи те же «вечные» (на нынешний день), «чистые» формы искусства, его чистый язык. Постепенно и все же как бы в один миг искусства стали обращаться не к случайным в искусстве и по существу ему, быть может, и чуждым элементам выражения, а к тем его средствам, без которых мы данное искусство не знали, представить себе не можем и признаем за его вечный язык: в литературе — слово, в музыке — звук, в скульптуре — объем, в архитектуре — линия, в живописи — краска.

И вынужденные обратиться к ограничительным моментам этих первоэлементов, мы находим в этом вынужденном ограничении новые возможности, новые богатства.

В живописи этими объединяющими и обогащающими моментами является форма. Из этих двух первоэлементов — краски и формы — их сочетания, взаимоподчинения, взаимопротяжения и взаимоотталкивания и создается тот язык живописи, который мы получаем нынче по складам и отдельные слова которого мы создаем по необходимости сами, как это делается особенно в периоды возникновения или возрождения и языков народов.

И, как это бывает бесконечно часто, а быть может, и всегда, по таинственным причинам и это движение к утонченно материальному или, для краткости скажем, духовному не лишено было исканий в арсенале чисто материальных средств.

После реалистических идеалов выступают в живописи сменяющие их импрессионистские стремления. Последние завершаются в своей догматичной форме и чисто натуралистических целях в теории неоиmprессионизма, который совершенно одновременно ударяется и в абстрактность; его теория (признаваемая им универсальной системой) стремится фиксировать на холсте не случайный кусок природы, но всю природу во всем ее блеске и великолепии.

И вот почти одновременно возникают три других явления: 1) Rossetti, его ученик Burne Jones, а рядом их последователи, 2) Böcklin с вышедшим из него Stuck'ом и рядом их последователей и 3) одинокий Segantini, к которому жалким шлейфом привязался ряд его формальных подражателей.

Именно эти три имени выбраны мною как характеристика исканий в области нематериальных. (Мне часто приходится пользоваться выражением «материальное», «нематериальное» и говорить о междусостояниях, которые приходится обозначать как «более или менее» материальное и т. д. Но не есть ли и все — материя? Не есть ли и все — дух? Не являются ли, быть может, различия, полагаемые нами между материей и духом, только разностепенностью только материи и только духа? Обозначенная в позитивной науке как продукт духа, мысль есть тоже материя, которая только подлежит восприятию не более грубыми, а более утонченными чувствами. То, что не осязаемо телесной рукой, это ли дух? Я попросил бы только не приводить резких черт и не забывать о вынужденной схематичности.) Rossetti обратился к прерафаэлитам и искал оживить их абстрактные формы новым биением. Böcklin, уйдя в области мифологии и сказки, в противоположность Rossetti одевал свои абстракции в сильно развитые материально-телесные формы. Segantini, самый с **внешней** стороны материальный среди этих трех, брал совершенно готовые формы природы, которую он часто разрабатывал с микроскопической точностью (его горы, камни, животные) и одновременно или как бы вопреки такому



приему и вопреки не видной материальной форме умел создать неизменно абстрактные образы, вследствие чего он является **внутренне** наименее материальным в этой группе.

Вот искатели Внутреннего во Внешнем.

И совершенно иным способом, стоящим ближе к чисто живописным средствам, шел к подобной же цели искатель нового закона формы — Sezanne. Он умел сделать из чайной чашки одухотворенное создание или, сказать вернее, открыть в этой чашке точное создание. Он поднимает “naturemorte” на высоту, где внешне «мертвые» вещи внутренне оживают.

Он трактует эти вещи так же, как человека, так как он был одарен видением внутренней жизни повсюду.

Он давал этим вещам красочное выражение, которое создавало внутреннюю художественную ноту, звук, и вдвигал и даже втискивал их в формы, которые поднимались им до высот абстрактно звучащих, гармонию лучеиспускающих, часто математических формул. Не человек, не яблоко, не дерево представляются ему, но все это ему необходимо для образования внутренне живописно звучащей вещи, имя которой картина. В конце концов, так и называется свои вещи один из великих современных французов Henri Matisse. Он имеет «картины». Его цель — в этих картинах передать «Божественное»<sup>5</sup>. К достижению этой цели он отвергает все средства, кроме предмета (человек или что-нибудь другое) как исходного пункта и свойственные живописи, и только ей одной свойственные, средства — **краску и форму**.

## IV. Пирамида

Таким же путем постепенно все искусства становятся на путь говорить только то, что именно они и только они могут сказать, причем употребляются средства, свойственные данному искусству и только исключительно ему.

---

<sup>5</sup> См. статью его “Kunst und Künstler”, 1909, VIII.

И вопреки или благодаря этой отчужденности никогда в последние времена искусства как таковые не стояли друг к другу ближе, чем в этот последний час духовного поворота.

Во всем, о чем уже здесь говорилось, видятся ростки стремления к анатуральному, абстрактному, к **внутренней природе**. Сознательно или бессознательно, искусства подчиняются словам Сократа «познай самого себя». Сознательно или бессознательно, обращаются постепенно художники всех искусств преимущественно к своему материалу и исследуют, испытывают его, взвешивают на духовных весах внутреннюю ценность тех элементов, силой которых призвано творить их искусство.

Из этого стремления само собою вытекает естественное последствие — **сравнение** собственных элементов с элементами другого искусства.

В этом случае наиболее поучительной представляется музыка. За немногими исключениями и отклонениями, музыка всегда была искусством, не употреблявшим своих средств на обманное воспроизведение явлений природы, но делавшим из этих своих средств средство выражения душевной жизни художника и создавшим и из этих своих средств оригинальную жизнь музыкальных тонов.

Художник, не видящий своей цели в хотя бы и художественном изображении природы и являющийся творцом, ищущим вылить во внешности свой **внутренний мир**, с завистью видит, как подобные цели в нематериальнейшем из искусств — музыке — естественно и легко достижимы. Понятно, что он обращается к ней и пробует, не найдутся ли и в его искусстве те же средства. Отсюда и вытекало нынешнее искание в живописи ритма, математического, абстрактного построения, нынешнее применение повторности красочного тона, наблюдение над тем, **как** приведена в движение краска, и т. д.

Это сравнение средств различных искусств и это учение одного искусства у другого только тогда и в том случае может быть полно успеха и победы, если это учение не внешне, но принципиально. То есть одно искусство

должно учиться у другого тому, как оно употребляет свои средства, оно должно учиться этому, чтобы принципиально однородно употреблять свое собственное, то есть в том принципе, который ему одному только и свойствен. Тут нельзя забывать, что каждое средство скрывает в себе ему свойственное применение и что это то применение и должно быть найдено.

Такое углубление в себя отграничивает одно искусство от другого. Такое сравнение соединяет одно искусство с другим во внутреннем стремлении. Так становится очевидным, что каждое искусство располагает своими силами, заменить которые другими другого искусства невозможно. Так в конце концов мы приходим к слиянию этих специфических сил различных искусств. Из этого слияния со временем возникает искусство, которое уже нынче мы предчувствуем, истинное **монументальное** искусство.

И всякий углубляющийся в скрытые внутренние сокровища своего искусства есть завидный работник в создании духовной пирамиды, которая поднимается до неба.

Печатается по: *Кандинский В.* О духовном в искусстве (живопись). Л., Фонд «Ленинградская галерея», 1990.

## НОВЫЕ ПУТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Едва ли когда музыкальное искусство переживало эпоху столь многозначительную, как в настоящий момент. Оно усложнилось до крайности, истончилось как будто до пределов последней возможности. Наиболее симптоматическим является факт крайнего расчленения музыкального понимания у разных лиц: в то время как очень немногочисленное меньшинство оказывается способным следить за бездумно развернувшимся темпом музыкальной эволюции последних лет, огромная масса музыкантов, даже очень культурных, решительно отказывается понимать новые пути, куда уводят музыку передовые течения искусства. И раньше, в предыдущие эпохи, наблюдались подобные явления, но такой резкости, такой интенсивности они никогда не достигали. Не так давно мне говорил один очень известный и уважаемый в Москве музыкант, что он испытывает такое чувство, будто он заснул и проснулся, как в сказке, через двести лет — до того изменились самые принципы музыкального восприятия. И он, конечно, вполне прав в своем сравнении, ибо ясно, что глубже и принципиальнее различие даже между сочинениями одного и того же Скрябина в различных пунктах его эволюции, чем хотя бы между классиками и Вагнером, которые, в сущности, культивировали одни и те же формы звукосозерцания. Нынешняя эпоха отличается именно тем, что подвергаются переоценке самые основные принципы, те, на которых музыка прочно сидела в течение многих веков. Переоценка эта еще не состоялась в своей окончательной форме, теперешнее положение дел только указывает путь, настоятельно требует этой переоценки, требует не силою теоретического умозрения, а непосредственным сознанием необходимости, которая, в свою очередь, вытекает из сознаваемого многими приближения к той

границ современного звукозвучания, дальше которой все ресурсы современного состояния музыки окажутся уже использованными.

Мысль эта требует пояснения. На всем протяжении музыкальной истории всегда с ясностью обнаруживался принцип закономерности в эволюции, которая в ходе своем, как оказывается, подчинена законам едва ли не более строгим, чем изобретенные г[осподами] теоретиками музыкальные «правила». Прежде всего мы видим, что, в сущности, эта эволюция заключалась в постепенном разрастании эмоционального содержания музыки. Постепенное усложнение психологических требований от музыки отражалось аналогичным усложнением звуковых комплексов — гармоний, приобретающих все более психологически сложный и притом более «определяющий» характер. Постепенно слушатель развивал в себе аналитическую способность, способность разбираться в постепенно усложняющихся звуковых комплексах, находить физиономию тех аккордов, которые на первых этапах эволюции казались ему недифференцированным «шумом», какофонией. Чем интеллигентнее музыкант, чем тоньше его слуховая организация, тем меньше для него существует «какофоний», тем больше для него каждый комплекс звуков, каждая гармония имеет свой вполне «определенный» колорит, годный в качестве краски на звуковой палитре. В ориентировке среди множества возможных звуко сочетаний чрезвычайно помогали два фактора: последовательность гармонических призывов и т[ак] н[азываемая] «проходящая» гармония, то есть обусловленные комбинацией проходящих и вспомогательных нот, гармонии сами по себе сложные, но заключенные между «знакомыми» простыми, тяготеющие к ним по мелодическому ходу голосов и тем облегчающие первоначальное знакомство с собой. На деле все развитие гармонии можно вывести из этих двух основных принципов. С одной стороны, мы видим, как гармонии, бывшие до сих пор на положении «проходящих», получают права гражданства в качестве самодовлеющих. С другой стороны,

высшие обертона гармонического звукоряда постепенно приобщаются к основным созвучиям и притом с такой неумолимой правильностью, что можно подумать, что композиторы с незапамятных времен знали эти обертоны, в науке открытые лишь в IX столетии. Музыка началась с унисона (октавы) — простейшего из возможных созвучий, постепенно к ней прибавлялась квинта (знаменитое «квинтование» на заре средневекового искусства), далее кварта, терция и т. д. Теперь дошли до 13-го звука, и дальнейшая эволюция в этом направлении пока невозможна по причинам совсем внешнего свойства. К выяснению этой причины мы и приступим, ибо она вообще теснейшим образом связана с будущими перспективами нашего искусства.

Внешняя причина, о которой я только что говорил, заключается в том, что в практическом распоряжении музыкантов находится далеко не вся возможная совокупность звуков, а лишь ничтожная их доля. Именно — около сотни звуков различной высоты. Это так называемая темперованная гамма. Вся наша даже и самая наимодернейшая музыка заперта в тесный и, что особенно важно, произвольный мир темперованного звукоряда. Исторические условия, длинный ряд всевозможных технических препятствий и незадач, а также сравнительная молодость акустической науки, развившейся гораздо позже, чем были фиксированы формы музыкальных инструментов, — все это вместе взятое создало этот примитивный и грубый звукоряд, а создавшаяся на его почве богатая музыкальная литература, так сказать, фиксировала его в нашем музыкальном сознании и даже порядком испортила непосредственное, врожденное чувство «акустически чистых» интервалов и гармоний. Конечно, историческая миссия темперованного строя была огромна: он впервые помог неокрепшему музыкальному чувству ориентироваться в многообразии звуковых возможностей путем их произвольного ограничения. Для художественного постижения музыкальной материи подобное ограничение являлось необходимым, ибо иначе без фиксирования в небольшом сравнительно числе тонов всего разнообразия

звуков музыка ни за что бы не вышла из той стадии «научного» состояния, в которой она находилась у древних греков. Но само собой разумеется, что подобное ограничение не может быть вечным, ибо не имеет к тому никаких оснований. Покуда музыка в своем гармоническом материале пребывала в пределах первых обертонов, это ограничение не проявляло себя с дурной стороны. Но вот самые последние явления в музыкальном мире убеждают уже с достаточной очевидностью в том, что приходит смерть для темперованного строя, он уже не удовлетворяет новым потребностям, не удовлетворяет требуемой новыми, тончайшими гармоническими сплетениями чистоте интонации. Ухо нового слушателя уже научилось распознавать интервалы в пределах полутона, та поправка, которую невольно и автоматически делает слушатель, если чувствует неточность интонации, делается невозможной, если в пределах этой неточности существуют самостоятельные гармонические возможности. Обычный, рядовой слушатель со «слухом» не может мысленно поправить погрешность в полутоне: он принимает уже ее за фальшь. Так же и более развитой ухом слушатель не может теперь примириться с приблизительным «обозначением» 11-го звука натурального звукоряда через *fis*, ему нужно более точное обозначение, иначе он слышит фальшь не меньшую, чем простой обыватель, которому вместо *C* сыграют *Cis* или *H*. И новые (по духу, конечно, а не только по возрасту) композиторы уже чувствуют в своей фантазии зарождение новых звуковых возможностей, странных, волнующих, еще не услышанных гармоний и тем, не укладывающихся в рамки звукоряда. Увы, им не суждено пока осуществиться: нет инструмента, который передал бы их, воплотил мечту в действительность. До сих пор лишь струнные инструменты дают возможность получения «сплошного» звукоряда, но их гомофоническая природа не дает возможности произвести с ними хотя бы простые опыты там, где требуется именно «гармония» из новых звуков. Но что бы это было тогда, если бы это осуществилось! Ни одно музыкальное нововведе-

ние не произвело подобного переворота, ибо получаемое от введения сплошного звукоряда обогащение звукового материала не может даже в сравнении идти с той хотя бы реформой, которая обусловилась введением хроматизма. До сих пор в область композиции лишь изредка, случайно проникали «вестники» из неведомого пока мира «промежуточных» и негармонических звуков. Это по преимуществу были сложные комплексы, обязанные своим происхождением некоторым из ударных инструментов, колоколу, там-таму. И уже по тому впечатлению, какое производят на нас эти слабые отражения хранящихся в ультрахроматических безднах звуковых возможностей, мы можем судить о том, что дало бы полное выявление этого совершенно нового, огромного мира, своего рода высшего плана музыкальных восприятий, прозревший на котором получит такую огромную массу ощущений, что ему вся предыдущая музыка должна будет показаться детским лепетом, как старые гимны Амвросия перед симфонией Скрябина.

И вот тут всплывает во всей своей прозаической убедительности вопрос о практической осуществимости всего сказанного. Как осуществить звукоряд из бесчисленного множества звуков? Не встретятся ли тут препятствия совершенно «непреодолимые»? — просто технически? Ответ на этот пункт даст нам рассмотрение той же истории музыкального развития, которая помогла нам уяснить себе сущность эволюции звукового искусства.

Я уже заранее предвижу возражения тех, кто в эволюции искусства желает играть роль физической «массы», — инерции. Они скажут, что все это ни к чему, что всякие поползновения к расширению звукоряда — бесплодное умозрение; более храбрые попытаются подвести научный фундамент под теорию косности. Укажут, что хроматизму обязана музыка своим нынешним богатством модуляции и эстетическими эффектами энгармонизма. Все это так, но я и не собираюсь, выступая против нынешней температуры, уничтожать хроматизм. Любители 12 звуков в октаве не потеряют их, а с тем большим удовольствием отыщут своих старых знакомых среди множества новых «звуковых



лиц». Я совсем не хочу касаться тех возражений, которые сводятся к признанию достаточности имеющейся наличности звуков. Ибо это не обосновано ни исторически, ни акустически, а с эстетической стороны зависит только от большей или меньшей степени творческой фантазии. Почему, в самом деле, композитор, которому фантазия рисует новые, органические миры ультрахроматических гармоний и мелодий, не может их воплощать в произведении искусства? Раз уже признано, что акустические лады имеют в своем распоряжении бесчисленное количество нот в октаве, раз, наконец, известно, что и многие народные лады, так сказать, исходящие из самого первобытного источника творчества и далекие от всякого «умозрения», заключают в себе звуки, не укладывающиеся в рамки темперации, — раз все это имеет место, то спрашивается, чем же эти промежуточные звуки хуже тех счастливых, которые удостоились чести попасть в число 12 избранных? Почему они исключаются из сферы художественной обработки? Это и было бы действительно совершенно непонятно, если бы мы не знали, что существует музыкальная эволюция и что в силу этой эволюции развитие всякого искусства совершается путем постепенных приближений, путем все более и более точных воплощений звуковой идеи. Одним из этих приближений была двенадцатинотная темперация: роль ее в эволюции — дать ориентироваться сначала в произвольно ограниченном звуковом пространстве из 12 нот. Теперь композиторы уже ориентировались в нем. А если не все, то тем хуже для прочих, не успевших освоиться с 12 нотами.

Консерваторы обычно любят ссылаться на «до сих пор». Почему до сих пор никто этого не сделал? По разным причинам. Первая из них — отсутствие инструмента с точным строем, затем — главная причина: та, что не припел момент эволюции. Зачем классикам был ультрахроматизм, когда и в 12 нотах им было более нежели просторно? Их музыкальная мысль вполне удовлетворялась приблизительным обозначением в темперованном строе. Музыка 12 нот ждала еще Вагнера, Скрябина. Эт и исчер-

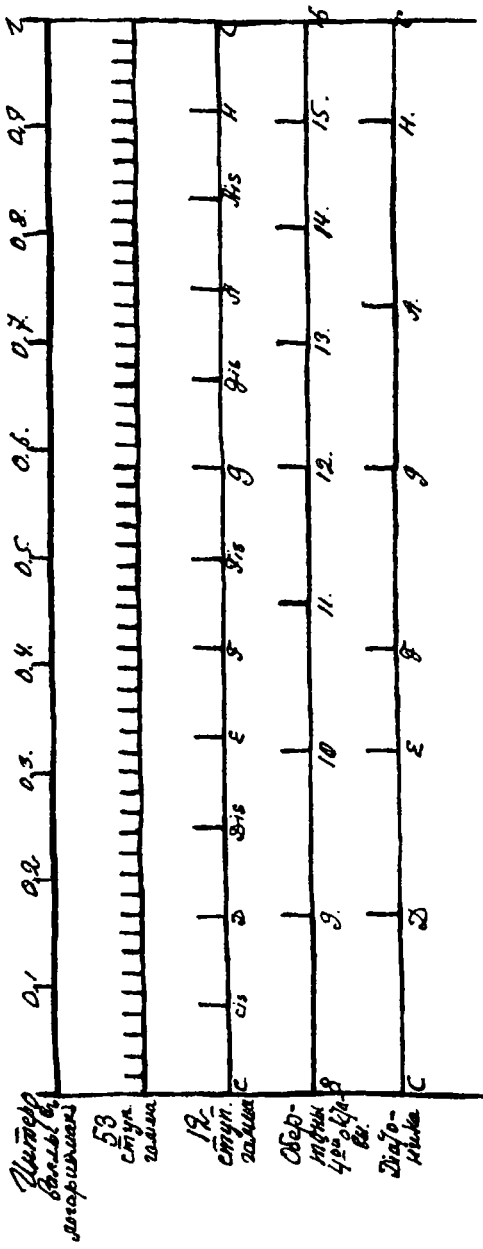
пывают музыкальное содержание 12 нот уже до такой степени, что потребность расширения начинает ощущаться прямо из рассмотрения их сочинений. В последних сочинениях Скрябина прямо чувствуется, что ноты написанные не те, что на самом деле надо подразумевать другие, которых еще нет на фортепиано, но которые чувствуются тем внутренним слухом, который делает всякие поправки на неточность интонации. Эти звуки просятся на свет, властно заявляют о своем существовании. И их надо выпустить, этих неведомых узников, выпустить на свет и... убедиться, что они вовсе не так страшны для музыки, но что они заключают в себе действительно большой ужас для сторонников фиксированных форм.

Я думаю, что довольно полемики и пора приступить к делу. Как выявить новый, расширенный музыкальный звукоряд? Выявить не только потенциально, но и практически, так, чтобы он мог сослужить искусству, по крайней мере, такую же службу, как некогда сослужил темперованный строй в 12 нот. История подсказывает нам и в этом путь постепенности, последовательности. Нам нельзя сразу достигнуть абсолютного, идеального звукоряда, нам важно пока лишь следующее, более точное приближение, чем 12-нотная температура, но все-таки приближение. Ибо, увлекаясь полной точностью, мы не произведем необходимого для художественного постижения нового звукоряда самоограничения и потеряемся в бездне новых возможностей. Нужен новый этап для ориентировки в звуках. И этим этапом, на мой взгляд, должна явиться новая, более тонкая температура, которую дает нам наука в лице так называемой 53-ступенной гаммы.

Я сейчас поясню, почему думаю остановиться именно на температуре, а не на каком-нибудь суррогате абсолютно точной интонации. Я говорю суррогате, ибо настоящее осуществление абсолютно точных звуков привело бы к необходимости реализации всех звуков, что осуществимо лишь на гомофоническом инструменте, вроде скрипки, но что не дает нам ни одного лишнего ресурса

для исследования новых гармонических возможностей, требующих существенно полифонического инструмента. Первая причина, почему температура мне кажется более пригодной, это — исторический опыт 12-ступенной гаммы. На фоне этого ограничения развилась такая грандиозная музыкальная литература, развился такой огромный темп эволюции, что это невольно ободряет для следующих опытов именно в аналогичном духе. Фиксирование звукоряда облегчает его усвоение, а это, в свою очередь, способствует скорейшему нахождению всех звуковых возможностей в новой области. Это одна причина. А другая — практическая, конструктивные удобства. Возможность создать клавиатурный инструмент немало способствовала развитию гармонии, исканию новых звуковых ощущений, чаще всего рождающихся в импровизации. А какая может быть импровизация на инструменте не клавиатурном, уже не говоря о том, что вообще на нем невозможно гармоническое творчество. Наконец, весьма ободряют и акустические данные по этому вопросу. Именно оказывается, что получаемое приближение в точности звуков при 53-ступенной гамме настолько велико, что ухо наше, по крайней мере в нынешнем своем состоянии, уже не может различить разницы в чисто звуковом отношении и воспринимает получаемые минимальные различия между фиксированным строем и истинными тонами лишь «физическими» способами, в виде «биений» при совместном произведении смежных тонов.

Не лишним является пояснить теоретическое происхождение этой более тонкой темперованной гаммы — 53-ступенной. Она получается путем равномерного деления интервала октавы на 53 части, совершенно так же, как наша обычная температура получается от деления октавы на 12 частей. Выбор именно числа 53 обуславливается теоретическими соображениями, ибо при этом получается наибольшее приближение к точным высотам звуков. Деление на меньшее или большее количество промежутков одинаково дает отклонение в сторону неточности.



**СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА ГАММЪ:**  
 темперованныхъ 53 ступенной и 12 ступенной, диатонической и гаммы обертоновъ 4-й октавы.  
 Разстоянія на таблицѣ—интерваллы въ логарифмахъ при основаніи=2.

Впервые мы встречаемся с 53-ступенной гаммой в 1675 году, когда Меркатор впервые доказал ее огромные теоретические преимущества. Таким образом, она лишь немногим моложе 12-ступенной гаммы, появившейся около 1500 года. В этом огромном звукоряде, в  $4\frac{1}{2}$  раза превышающем наш нынешний, роль минимального интервала, аналогичного темперованному полутону в 12-ступенной гамме, играет интервал, составляющий  $\frac{1}{53}$  октавы и весьма близкий по своему размеру к интервалу, называемому в акустике «коммой». Если размер интервала чистой октавы изобразить посредством числа 1, то этот минимальный интервал новой темперации выразится числом 0,0188, тогда как настоящая, так называемая синтоническая, комма будет изображаться числом 0,0179. Разность между той и другой для уха уже неощутительна, так как эта разность равна 0,0009, а минимальный интервал, различаемый ухом, равен 0,003, то есть в три с лишком раза больше. Темперованная комма, как естественно назвать этот основной интервал 53-ступенной темперации, еще лежит в пределах тех интервалов, которые различаются ухом не как диссонанс, а как «расстроенный консонанс». Взятые одновременно, звуки, составляющие комму, не производят впечатления «интервала», они дают в средних октавах от 5 до 10 биений в секунду и кажутся одним звуком, но неровным, а периодически усиливающимся и ослабевающим. Три последовательные коммы составляют интервал, наиболее из всех диссонирующих в средних октавах. Пять комм дают так называемый вводный тон. Разности между звуками чистого строя и темперованными тонами 53-ступенной гаммы лишь в немногих случаях превышают интервал в 0,003, <т>о е<сть> последний из доступных слуху. Тонкие разницы между большим и малым тонами, между звуками диатоники и обертонами 4-й октавы делаются легко доступными для воспроизведения.

Таковы привлекательные свойства проектируемого звукоряда. Теперь рождается вопрос, как именно, в каком виде его осуществление представляется наиболее прак-

тичным. При этом надо иметь в виду, что надо желать, чтобы инструмент, осуществляющий звукоряд, был бы доступен для игры на нем, в частности даже для импровизации. Весьма вероятно, что в будущем преимущественная роль перейдет вообще к оркестру, и тогда для воспроизведения ультрахроматической музыки не понадобится новых инструментов, а потребуется лишь внести незначительные изменения в конструкцию старых, в том смысле, чтобы они получили возможность извлекать из себя все звуки 53-ступенной гаммы. Самое увеличение количество воспроизводимых звуков в любых инструментах осуществимо очень легко, центр трудности лежит тут в том усложнении техники, которое проистечет от реформы звукоряда. Но и это затруднение просто разрешается введением большого числа исполнителей и сведется к более детальному разделению труда у оркестрантов. Тем не менее именно на первых порах необходимо создание индивидуального клавиатурного инструмента, специально в целях ориентировки, так сказать, опытного. И при его проектировании весьма важно принять во внимание некоторые обстоятельства, которые обуславливаются специфическими свойствами звукоряда.

Первое из них — это вопрос чистоты строя. Более тонкая темперация требует и более тонкой настройки, более прочного хранения строя. Настраиваемый по струнно инструмент типа фортепиано вряд ли удовлетворит этому требованию, он расстроится слишком стремительно. Или же в систему настройки придется внести существенные изменения. Но мне кажется, что естественнее было бы на первых порах обратиться к органу с простыми флейтовыми трубами: строй будет храниться дольше, и настройка производиться легче, ибо тут можно применить акустический прием. С другой стороны, фортепиано было бы желательнее в смысле художественном. Идеальным явился бы инструмент с ударным механизмом, но не струнный, а со звучащими пластинками — типа камертонных. Во всяком случае, выработка удобного типа инструмента не может произойти сразу, а начавшись

с опытов, должна пройти свой путь последовательной эволюции, пока не достигнет результатов художественного значения. При нынешнем состоянии техники этот путь не будет очень продолжителен.

Техническая сторона в этом предполагаемом нововведении оказывается весьма сложною и весьма важною. Самое главное, с чем придется в первую очередь столкнуться, это переустройство всего того аппарата музыкальных звуковых названий и обозначений, с которыми мы успели так основательно свыкнуться. А между тем именно без этого мы в новой области не сделаем ни шагу вперед. Трудно даже представить себе, до какой степени важными оказываются эти способы письменной фиксации музыкального творчества. Покуда они не были изобретены — музыка пребывала в той детской стадии развития, в которой ныне пребывает, например, искусство пластики, лишенное методов записи и потому неопределенно блуждающее в своих исканиях. Фиксирующий мысль аппарат необходим, если мы не желаем, чтобы в действительности все сказанное не осталось в области пустых и бесполезных для искусства умозрений. И расширение существующего комплекса звуков должно отразиться таким же расширением существующей системы записи — музыкальной грамоты.

Я думаю, что и в этом следует придерживаться принципа эволюции, а не внезапного разрушения существовавших раньше форм. Размеры настоящей статьи не позволяют мне касаться подробностей, но все же я укажу, что, на мой взгляд, пока не подверглась окончательной переработке вся наша система нотописания (что, между прочим, вообще желательно), надо сохранить и для нового звукоряда привычную нам систему пяти линеек. Преобразование сведется тогда только к увеличению числа деформационных обозначений — диезов и бемолей, которые должны получить несколько различных степеней, чтобы быть в состоянии выразить новые мельчайшие изменения высоты.

Чтобы быть при этом и акустически правильным, придется сохранить в качестве основного фундамента нотописания нормальную диатоническую гамму, состоящую из

трех больших тонов (по 9 темперованных комм), из двух малых тонов (по 8 комм) и из двух полутонов по 5 комм. При этом обозначении звуки C D E F G A H будут тоны диатоники, а остальные звуки должны быть изображаемыми путем разных деформаторов — диезов и бемолей, причем обычный, хроматический диез будет равняться повышению на четыре коммы, а бемоль — такому же понижению. Для всех прочих, более тонких, изменений придется изобрести новые обозначения, что особого труда не представит.

Самый вид клавиатуры желательно сохранить в облике обычной 12-нотной. Это необходимо для скорейшей ориентировки играющего, уже привыкшего к виду семи белых и пяти черных клавишей и привыкшего связывать с ними известные звуковые образы. Цель достигается всего проще делением каждой белой клавиши на четыре маленькие клавиши-кнопки, дающие интервалы коммы, а каждой черной клавиши на пять таких же кнопок.

Технические детали инструмента — это дело, не могущее быть изложенным в короткой журнальной статье. Имеющиеся у меня по этому поводу мысли и проекты я намерен изложить в особой специальной статье; посвященной именно деталям технического оборудования нового звукоряда. Тут есть много над чем подумать, и в этом пункте, больше чем в каком бы то ни было другом, желательно сотрудничество и совместная деятельность многих лиц. В настоящем изложении я хочу дать еще беглый очерк тех новых музыкальных перспектив, которые возникают сами собой при осуществлении нового звукоряда, независимо от тех принципов, которые были положены в основу его создания. На первом месте среди подобных, неожиданно открывающихся возможностей я поставлю большую детализацию записи музыкальных мыслей. Ряд тех минимальных оттенков, почти неуловимых понижений и повышений, которые до сих пор составляли, так сказать, привилегию индивидуального исполнения данного артиста — они будут уловлены и фиксированы. Все эти скрипичные *vibrato*, напряженное повышение звука против его действительного написания — все это,



в сущности, тоже «вестники» из ультрахроматического мира, правда, неосознанные, еще не вышедшие из области непосредственной, недифференцированной эмоции. Вибрато скрипок и вообще струнных — это есть в сущности не что иное, как трель на интервале, близком к комме. То же и относительно многих других приемов, которые до сих пор считались в категории средств выразительности, — все они, или по крайней мере многие из них, найдут свое настоящее и уже «сознательное» место в практике ультрахроматических написаний. Но самое важное, конечно, это возможное расширение гибкости мелодии и гармонии.

В сущности, наш слух при современном, 12-ступенном, строе подвергается все время и систематически чрезвычайно тяжким испытаниям. Мы постепенно порти́м его, приучаясь к сознательной фальши. 53-ступенная температура положит этому предел, и по настоящему с ее введением надо бы «переделать» и переписать в соответствии с ней всю классическую литературу, если мы не желаем, чтобы при дальнейшем развитии и утончении нашего слуха, вызванным введением более тонко темперованного звукоряда, вся эта литература сделалась для нас нестерпимо фальшивою. И та «фальшь», которая до сих пор являлась чисто отрицательным явлением в музыке, все эти «между клавишами» находящиеся звуки, до сих пор исключавшиеся из сферы художественного воздействия и обработки, — теперь все эти элементы должны сделаться новым могучим средством музыкального языка. Конечно, не сразу все оценят и поймут те широчайшие перспективы, которые открываются, большинство, конечно, испугается внезапно раскрывшихся звуковых бездн, и у немногих хватит духу заглянуть в них. Потому я и считаю весьма важным именно в «педагогическом» отношении постепенно приучать слушателей к новой температуре на «старых» сочинениях. Иначе можно вовсе их запугать двойной новизной звуков и композиции. На старой литературе, путем постепенного вникания в ультрахроматическую сущность всех вообще гармоний и звуков, путем осознания тех ультрахроматических по

существо эффектов интерпретации, о которых я только что говорил, наша рядовая публика и музыканты войдут в святая святых ультрахроматического храма, постигнут условность и приблизительность нашей теперешней температуры и понемногу отвыкнут от нее. Это и есть ближайшая задача.

Композиторские же откровения в руках гениальных талантов, почувствовав новый глубочайший мир звуков, конечно, ждуть прояснения «общественного сознания» не станут, и я предвижу поэтому в ближайшем будущем грандиозный разлад между музыкальным пониманием «немногих» и «многих». Если и теперь не только передовые композиторы и масса, но даже, например, такие два, оба вполне «современные», автора, как Скрябин и Метнер, и то при ближайшем рассмотрении оказываются говорящими на двух совершенно разных языках, то чего же ждать тогда, когда не только идейный материал, но и самый «звуковой» материал музыки окажется совершенно различным у «новаторов» и у консерваторов? Получатся два различных искусства, два совершенно непримиримых звуковоззрения, и много, много времени пройдет, пока признание эволюционного принципа на практике и признание безусловной «смертности» прежних воззрений найдет себе путь к сознанию широких, хотя бы и относительно, кругов.

Заканчивая эту статью, я должен констатировать, что осуществление всех указанных перспектив должно быть реальным, а не только витать в мире идей. Создать инструмент, о котором была речь, необходимо, и дело это неотложное, насущное. Должен найтись конструктор, который пожелает вписать свое имя на скрижали истории, ибо осуществление такого инструмента — это дело будущности всей последующей музыки. Идея носится в воздухе, рано или поздно она реализуется. Надо бы, чтобы поскорее. Это — для сведения г[оспод] инструментальных фабрикантов.

Печатается по: *Сабанеев Л.* Новые пути музыкального творчества // «Музыка». 1911. № 54–56.

# АКАДЕМИЯ ЭГОПОЭЗИИ

## *Листовка*

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,

Георгий Иванов, Грааль-Арельский

Печатается по: *Крусанов А. Русский Авангард // «Новое литературное обозрение». Т. I. СПб., 1996.*

## ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ

Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

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

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гие-роглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., 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 Максимумам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч., и проч. нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мы взираем на их ничтоже-ство!..

Мы *приказываем* чтить *права* поэтов:

1. На увеличение словаря в *его* объеме произвольны-ми и производными словами (Слово-новшество).
2. На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.
3. С ужасом отстранять от гордого чела своего из бан-ных 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 «здорового смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже трепещут *впервые* Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова.

Д. Бурлюк, Александр Крученых,  
В. Маяковский, Виктор Хлебников  
*Москва, 1912, декабрь*

Печатается по: *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 13.  
М., 1960.

## МАНИФЕСТ ИЗ АЛЬМАНАХА «САДОК СУДЕЙ II»

Находя все нижеизложенные принципы цельно выраженными в 1-м «Садке Судей» и выдвинув ранее пресловутых и богатых, лишь в смысле Метцль и Ке, 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 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 пометки и виньетки творческого ожидания,

в) в почерке полагая составляющую поэтического импульса,

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

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

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

8. Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер живого разговорного слова. Мы перестали

искать размеры в учебниках; всякое движение рождает новый свободный ритм поэту.

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

10. Богатство словаря поэта — его оправдание.

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

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

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

Мы новые люди новой жизни.

*Давид Бурлюк, Елена Гуро, Николай Бурлюк,  
В. Маяковский, Екатерина Низен,  
Виктор Хлебников, Бенедикт Лившиц,  
А. Крученых  
<1913>*

Печатается по: *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 13. М., 1960.

*Михаил Матюшин  
Алексей Крученых  
Казимир Малевич*

## ПЕРВЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ СЪЕЗД БАЯЧЕЙ БУДУЩЕГО Поэтов-футуристов

Заседания 18 и 19 июля 1913 г. в Усикирко (Финляндия)

Отмечается и намечается образима действий на будущий год, рассматривается деятельность истекшего года, заслушиваются доклады: Д. Бурлюка, Хлебникова, «О новой музыке» и др.

В общем планы и мнения выражаются в следующем постановлении:

Мы собрались, чтобы вооружить против себя мир!

Пара пощечин прошла: Треск взорвилей и резьба пугалей всколыхнет предстоящий год искусства! Мы хотим, чтобы наши противники храбро запрещали (защищали?) свои рассыпающиеся пожитки. Пусть не виляют хвостами и не сумеют укрыться за ними. Мы приказывали тысячным толпам на собраниях и в театрах и со страниц наших четких книг, а теперь заявим о правах баячей и художников, раздирая уши прозябающих под пнем трусости и неподвижности:

1) Уничтожить «чистый, ясный, честный, звучный Русский язык», оскопленный и сглаженный языками человеком от «критики и литературы». Он не достоин великого «Русского народа»!

2) Уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, «симметричную логику», блуждание в голубых тенях символизма и дать личное творческое прозрение подлинного мира новых людей.

3) Уничтожить изящество, легкомыслие и красоту дешевых публичных художников и писателей, беспрерывно



выпуская все новые и новые произведения в словах, в книгах, на холсте и бумаге.

4) С этой целью к первому Августа сего года взлетают в свет новые книги «Трое», Хлебников, Крученых и Е. Гуро. Рис. К. Малевича; «Небесные верблюжата» Е. Гуро; «Дохлая луна» — «Сотрудники Гилея» — «Печать и мы» и др.

5) Устремиться на оплот художественной чахлости — на Русский театр и решительно преобразовать его. Художественным, Коршевским, Александринским, Большим и Малым нет места в сегодня! — с этой целью учреждается новый театр «Будетлянин».

6) И в нем будет устроено несколько представлений (Москва и Петръградъ). Будут поставлены Дейма: Крученых «Победа над Солнцем» (опера), Маяковского «Железная дорога», Хлебникова «Рождественская сказка» и др. Постановкой руководят сами речетворцы, художники К. Малевич, Д. Бурлюк и музыкант М. Матюшин.

Скорее вымести старые развалины и возвести небоскреб, цепкий как пуля!

*С подлинным верно.*

*Председатель:*

*Секретарь: А. Крученых, К. Малевич*

*Усикирко. 20 июля 1913 г.*

Печатается по: «За 7 дней». СПб., 1913, 15 августа.

*Алексей Крученых  
Велимир Хлебников*

## СЛОВО КАК ТАКОВОЕ

### О художественных произведениях

I) Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!  
(пенье плеск пляска, разметыванье неуклюжих построек,  
забвение, разучиванье... В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гу-  
ро; в живописи В. Бурлюк и О. Розанова.)

II) Чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смаз-  
ных сапог или грузовика в гостиной (множество узлов свя-  
зок и петель и заплат занозистая поверхность, сильно  
шероховатая. В поэзии Д. Бурлюк, В. Маяковский, Н. Бур-  
люк и Б. Лившиц; в живописи Д. Бурлюк, К. Малевич.)

Что ценнее: ветер или камень?  
Оба бесценны!

Примеры: 1-й род из В. Хлебника:  
(княжна и оборотень летят над землей)

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

Или из Е. Гуро:  
*Финляндия*  
...Лулла, лолла, лалла-лу,  
Лиза, лолла, лулла-ли.

Хвои шуют, шуют,  
ти-и-и, ти-и-у-у...  
(именно шуют! лиственные деревья шумят, а хвойные шуют)  
или  
Взорваль  
    огня  
печаль  
    коня  
рубли  
    ив  
в волосах  
    див.

(А. Крученых. «Взорваль»)

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

...лохмотьями губ моих в пятнах чужих позолот  
дымом волос над пожарами глаз из олова...  
(В. Маяковский)

«Небо — труп»!! не больше!  
Звезды — черви — пьяные туманом  
Усмиряю боль ше-лестом обманом  
Небо — смрадных труп!!  
.....  
Звезды — черви — (гнойная живая) сыпь!!  
(Д. Бурлюк)

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

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

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

Какой-то вестник постучался...  
и т. д.

в первых 8-ми строчках управляющая буква «р» расположена так:

р, р  
р  
р  
р  
р, р

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

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

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

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 звуко и слово сочетания:

дыр бул щыл  
убещур  
скуп  
вы со бу  
р л эз

(кстати в этом пятистишии больше русского национально-го чем во всей поэзии Пушкина)  
не безголосая томная сливочная тянучка поэзии (пасьянс... пастила...) 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.

из вышеизложенного видно что до нас речетворцы слишком много разбирались в человеческой «душе» (за-

гадки духа, страстей и чувств), но плохо знали, что душу создают баячи, а так как мы, баячи будетляне, больше думали о слове, чем об затасканной предшественниками «Психее», то она умерла в одиночестве и теперь в нашей власти создать любую новую... захотим ли?

..! Нет!..

пусть уж лучше поживут словом как таковым а не собой. так разрешаются (без цинизма) многие роковые вопросы *отцов*, коим и посвящаю следующее стихотворение:

поскорее покончить  
*недостойный водевиль* —  
о конечно  
этим никого не удивишь  
  
жизнь *глупая шутка и сказка*  
старые люди твердили...  
нам не нужно указки  
и мы не разбираемся в этой гнили

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

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

речетворцы должны бы писать на своих книгах:  
*прочитав — разорви!*

Хрюкает конь и учиться не хочет  
(лень обуяла ретивых)  
конь улыбается в одиночку  
впереди скорых и сильных

пробежав тмени метров  
и всех перегнав  
измеряет оком незаметно  
плетущихся шагом  
ленивей всех быстрый  
и мудрый — глупее  
и храбрый под выстрелами  
прячет уши в шею

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

обликмен, ликомен, ликарь=актер  
особы=действующие лица  
людняк=труппа  
застенчий=суфлер  
деймо, сно, зно=действие акт  
деюга=драма  
и т. п.

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

#### Памятник

уткнувши голову в лохань  
я думал: кто умрет прекрасней?  
не надо мне цветочных бань  
и потолок зари чуть гаснущей  
про всех забудет человечество  
придя в бюджетлянские страны  
лишь мне за мое молодечество  
поставят памятник странный:  
не будет видно головы  
ни выражения предсмертного блаженства  
ни даже рук — увы! —  
а лишь на полушариях коленца...

Печатается по: *Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое.*  
М., 1913.

## ЛУЧИЗМ

*Живопись самодовлеющая, она имеет свои формы, цвет и тембр. Лучизм имеет в виду пространственные формы, которые могут возникать от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника.*

В течение того, что мы называем временем, возникают различные стили. Перемещение во времени этих стилей несколько не изменило бы художественной ценности и значения того, что было сделано в период их господства. До нас дошли стили Египетский, Ассирийский, Греческий, Критский, Византийский, Романский, Готический, Японский, Китайский, Индийский и т. д. Очень много этой классификации по истории искусства, на самом же деле стилей бесконечно больше, но это существенного значения не имеет.

Стиль это та манера, тот прием, которым художественное произведение воссоздано, и если рассмотреть все художественные вещи на земле, то окажется, что они все воссозданы каким-нибудь художественным приемом, без этого не существует ни одного художественного произведения.

Это распространяется не только на то, что мы называем вещами художественными, но на все, что существует в известную эпоху. Все рассматривается и воспринимается людьми под углом стилия их эпохи. — Но то, что называется искусством, рассматривается под углом зрения *восприятия художественных истин*; хотя эти истины проходят в жизни через стиль эпохи, но они от нее совершенно не зависят. Что люди воспринимают природу и окружающую их жизнь через стиль своей эпохи, лучше всего видно при сравнении различных стилей и различных эпох. Возьмем китайскую картину, картину времен Ватто и картину импрессиониста — между ними лежит пропасть, они



рассматривают природу с совершенно разных точек, но, однако, их эпоха их понимала и через них, точно так же как и они, воспринимала их картины и не сомневалась, что это и есть та самая жизнь и природа, которые их окружают (я не имею в виду пока ценителей искусства как такового). И часто художник Утамаро, эпоха которого совпадает с эпохой Ватто, отталкивается теми, кто отрицает эпоху Ватто, но не может преодолеть разницы стиля Японского и нашего XVIII столетия. Есть эпохи, которые совсем отвергаются им, даже интересующиеся искусством отказывают в своем внимании. Это эпохи очень отдаленные (каменный век). Есть стили, которые находятся в таком же положении благодаря большой разнице между культурой людей, создавших этот стиль, и теми, кому его приходится воспринимать (стиль негритянский, австралийский, ацтеков, калаш и др.), несмотря на то что целые народы в продолжении ряда эпох иначе жизнь не воспринимали и не воплощали.

Из этого очевидно, что *природы помимо стиля эпохи не существует.*

Всякий стиль в момент своего возникновения, в особенности если он сразу ярко выражается, бывает так же непонятен, как и стиль отдаленных эпох.

Новый стиль всегда создается прежде в искусстве, так как через него преломляются все прошлые стили и жизнь.

*Художественные произведения под углом времени не рассматриваются и различны по существу своему благодаря форме, в которой воспринимаются и в которой воссозданы. Копии нет в таком смысле, как это пока понимается, есть художественное произведение такого отправления, которому послужило либо другое художественное произведение, либо натура.*

При рассмотрении современного нам искусства мы видим, что лет 40–50 назад, в расцвете импрессионизма, начинает появляться то движение в искусстве, которое выдвигает в живописи цветную плоскость. Постепенно это движение овладевает людьми, работающими в области искусства, и через несколько времени появляется теория

перемещенной цветной плоскости и движения плоскости. Возникает параллельное течение построения по кривой круга — рондизм. Перемещение плоскостей и построение по кривой делается для большей конструкции в пределах картинной плоскости. Учение о плоскостной живописи естественно вызывает учение о фигуральном построении, так как фигура есть движение плоскости. Кубизм учит выявлять третье измерение посредством формы (а не воздушной и линейной перспектив вместе с формой) и нанесению форм на холст в момент их созидания — из технических приемов кубизмом главным образом применяется светотень. По преимуществу это направление декоративного характера, хотя все художники-кубисты и занимаются станковой живописью, но это, быть может, благодаря современным условиям.

Параллельное кубизму движение — сферизм. Кубизм проявляется почти во всех существующих формах в классических, академических (Мецингер), романтических (Ле Фоконье, Брак), реальных (Глез, Леже), кубизм в формах отвлеченного характера (Пикассо). При влиянии на кубистов футуризма появился переходный кубизм футуристического характера (Дилоне, Леви, последние работы Пикассо, Ле Фоконье).

Итальянцами был выдвинут впервые футуризм, это учение, которое стремится к реформам не в одной области живописного искусства, а имеет в виду все роды искусства.

В живописи футуризм выдвигает главным образом учение о движении, *динамизм*.

Живопись по своему существу статична — отсюда динамика как стиль движения. Футуризм разворачивает картину — ставит художника в центр картины, рассматривает предмет с разных точек зрения; проповедует просвечиваемость предметов; писание того, что художник знает, но не видит; нанесение всей суммы впечатлений на холст; нанесение ряда моментов одного и того же, вводит рассказы и литературу.

Футуризм вносит освежающую струю в современное искусство, до некоторой степени связанное ненужными

традициями — а для современной Италии он является прямо благодатным учением. — Имей футуристы настоящие живописные традиции, какие есть у французов, их учение не сделалось бы частью французской живописи, как это случилось теперь.

Из недавно народившихся течений и господствующих в настоящее время выдвигаются: посткубизм, имеющий в виду синтез форм в противовес аналитическому разложению форм, неофутуризм, решивший отказаться совсем от картины как от плоскости, покрытой красками и заменившей ее экраном, на котором статичная по существу цветная плоскость заменена свето-цветной движущейся, и орфеизм, учащий о музыкальности вещи.

Неофутуризм приводит живопись к задачам, положенным в витро, плюс естественная динамика. Это лишает живопись ее символического начала и является новым родом искусства.

Орфеизм, имея в виду живопись, основанную на музыкальной звучности красок, на красочной оркестровке, склоняясь к буквальному соответствию волн музыкальных волнам световым, вызывающим цветовое ощущение, строит живопись по музыкальным законам буквально. На самом же деле живопись должна строиться только по своим собственным законам — так же, как музыка строится по своим собственным музыкальным законам. Законы живописи, принадлежащие только ей одной, — это:

*цветная линия и фактура;*

*всякая картина состоит из цветной поверхности, фактуры (состояние этой цветной поверхности ее тембр) и из того ощущения, какое от этих двух вещей возникает.*

Никто не станет утверждать, что ценитель искусства главным образом обращает внимание на те предметы, которые изображены на картине, — его интересует, как эти предметы изображены, какие положены краски и как положены. — Поэтому он одним художником интересуется и ценит его, а другим нет, несмотря на то что оба они пишут одни и те же предметы. Но большинству любителей показалось бы очень странным, если бы предметы

как таковые вовсе исчезли с картины. Хотя все, что он ценит, осталось бы: остался цвет, осталась красочная поверхность.

Показалось странным это только потому, что мы привыкли видеть самое ценное в живописи, в обстановке предметов.

На самом же деле все те живописные задачи, которые мы проводим через предметы, даже нами и не воспринимаются через ощутительные реальные предметы. Наши впечатления от предмета чисто зрительного характера, несмотря на то что мы желаем воссоздать предмет в наивысшей реальности и по его существу. Стремление к наивысшей реальности заставило одного из самых удивительных художников нашего времени Пикассо, а вместе с ним и других, работать над подражающими реальной жизни трактовками, создающими поверхности дерева, камня, песчаную и т. д., переносящими зрительное ощущение на осязательные, — Пикассо с целью реального постижения предмета наклеивал обои, газетные вырезки на картину, писал с песком, мелким стеклом, делал гипсовый рельеф — лепил предметы из папье-маше и потом их писал.

К живописцу может быть предъявлено требование в совершенстве владеть всеми существующими трактовками (традиция здесь играет очень важную роль) и работать по законам живописи, имея внешнюю жизнь только побудителем.

Китайцы-художники допускаются к экзамену после того, как научатся владеть кистью настолько хорошо, что мазки, положенные тушью на двух прозрачных, одинаковой величины листках бумаги, совпадают при наложении одного листа на другой.

Есть японские художники, которые на черной дощечке создают из песка при помощи палочки бесконечный ряд пейзажей, фигур, построек и т. д. Любитель сидеть и смотреть, как чередуются картина за картиной, наслаждался — платит деньги и уходит.

Первыми, приведшими фабулу к живописной форме, были индусы и персы — их миниатюры отразились на

творчестве художника Анри Руссо, первого в современной Европе, введшего фабулу в живописную форму.

Есть данные предполагать, что весь мир, во всей своей полноте, как реальный, так и духовный, может быть воссоздан в живописной форме.

Все то, что мы ценим в живописи, есть качества, присущие только ей самой.

Теперь — нужно найти ту точку, при которой она, имея побудителем реальную жизнь, осталась бы сама собой, применяемые формы ею были бы претворены и ее кругозор расширен, чтобы она, как музыка, имеющая от реальной жизни звук, распоряжающаяся им сообразно музыкальным законам, так же распоряжалась по законам живописным, имея в своем распоряжении цвет.

*Введение живописи в круг задач, присущих ей самой, и жизнь ее по законам чисто живописным имеет в виду лучизм.*

Наш глаз аппарат настолько мало совершенный, что многое, передаваемое нами, как мы думаем, посредством зрения в мозговые центры, попадает туда правильно относительно реальной жизни не благодаря зрению, а благодаря другим чувствам. Ребенок видит первое время предметы вверх ногами, и впоследствии этот недочет зрения исправляется другими чувствами. При всем своем желании взрослый человек не может увидеть предмет перевернутым.

Из этого видно, насколько важна степень нашей внутренней убежденности относительно существующих вне нас вещей. Если мы относительно некоторых вещей будем знать, что они должны быть такими, то благодаря тому, что это нам открывает наука, то, несмотря на то что мы своими чувствами непосредственно этого воспринять не можем, все-таки у нас остается уверенность, что это так и не иначе.

Часто официально Лучизм исходит из следующих положений:

Излучаемость благодаря отраженному свету (в междупредметном пространстве это образует как бы цветную пыль).

Учение об излучаемости.

Радиактивные лучи. Ультрафиолетовые лучи. Рефлективность.

Предмет таким, как принято его изображать на картинах, руководствуясь тем или другим приемом, предмет существующий как таковой мы нашим глазом не ощущаем. Мы воспринимаем сумму лучей, идущих от источника света, отраженных от предмета и попавших в поле нашего зрения.

Следовательно, если мы желаем написать буквально то, что видим, то и должны написать сумму отраженных от предмета лучей. Но чтобы получить целиком сумму лучей именно желаемого предмета, нам надо волею выделить только данный предмет, так как к нам в глаз вместе с лучами воспринимаемого предмета попадают отраженные рефлективные лучи части других близлежащих предметов. Теперь, если мы желаем изобразить предмет, совершенно точно как видим, мы должны и эти рефлективные лучи частей других предметов также изобразить — и тогда мы изобразим буквально то, что мы видим. Первые вещи чисто реалистического характера мной и были так написаны. Иначе говоря, это наивысшая реальность предмета не таким, как мы его знаем, а каким видим. К этому во всех своих работах склоняется и Поль Сезанн, отчего различные предметы на его картинах как бы перемещены, немного косят. Отчасти это происходило от того, что он писал буквально то, что видел, а ровным предмет можно увидеть только одним глазом. Сезанн же писал, как видит всякий человек, двумя глазами, то есть предмет и чуть-чуть справа, и чуть-чуть слева.

В то же время Сезанн обладал такой остротой зрения, что не мог не заметить того рефлективного стирания как бы небольшой части одного предмета отраженными лучами другого. От этого получалось не развертывание самого предмета, а как бы перемещение его на другую сторону и срезание части предмета с какой-нибудь из сторон, что и давало реалистическую конструкцию его картинам.

Имея в виду не самые предметы, а суммы лучей от них, мы можем строить картину таким образом: сумма лучей от предмета А пересекается суммой лучей от предмета Б, в пространстве между ними образуется некая форма, выделенная волею художника. Это может быть применено по отношению к нескольким предметам, например, форма, состроенная от ножниц, носа и бутылки и т. д.

Картина, написанная кубически, и картина футуристическая, излагая в пространстве, дают форму другого порядка.

Восприятие не самого предмета, а суммы лучей от нее по своему характеру гораздо ближе к символической плоскости картины, чем сам предмет. Это почти то же самое, что мираж, возникающий в раскаленном воздухе пустыни, рисующий в небе отдаленные города, озера, оазисы. Лучизм стирает те границы, которые существуют между картинной плоскостью и натурой.

Луч условно изображается на плоскости цветной линией.

То, что ценно для всякого любителя живописи, в лучистой картине выявляется наивысшим образом: те предметы, которые мы видим в жизни, не играют здесь никакой роли (исключая реалистический лучизм, где предмет служит точкой отправления), то же, что является сущностью самой живописи, здесь лучше всего может быть выявлено — комбинация цвета, его насыщенность, отношение цветовых масс, углубленность, фактура на всем этом; тот, кто интересуется живописью, может сосредоточиться всецело.

Картина является скользящей, дает ощущение вневременного и пространственного — в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением, так как ее длина, ширина и толщина слоя краски — единственные признаки окружающего нас мира — все же ощущения, возникающие в картине уже другого порядка; — этим путем живопись делается равною музыке, оставаясь сама собой. Здесь уже начинается писание картины та-

ким путем, который может быть пройден, только следуя точно законам цвета и его нанесения на холсты. Отсюда начинается творчество новых форм, значение которых и выразительность зависят исключительно от степени напряженности тона и положения, в котором он находится по отношению других тонов. — Отсюда и естественное падение всех существующих стилей и форм во всем предшествовавшем искусстве — так как они, как и жизнь, являются только объектом для лучистого восприятия и построения в картине.

Отсюда начинается истинное освобождение живописи и жизнь ее только по своим собственным законам.

Печатается по: *Ларионов М.* Лучизм. М., 1913.



## ВОСКРЕШЕНИЕ СЛОВА

*Слово — образ и его окаменение.  
Эпитет как средство обновления слова.  
История эпитета — история поэтического стиля.  
Судьба произведений старых художников  
слова такова же, как и судьба самого слова:  
они совершают путь от поэзии к прозе.  
Смерть вещей. Задача футуризма —  
воскрешение вещей — возвращение человеку  
переживаний мира. Связь приемов поэзии  
футуристов с приемами общего языкового мышления.  
Полупонятный язык древней поэзии. Язык футуристов.*

Виктор Шкловский

Древнейшим поэтическим творчеством человека было творчество слов. Сейчас слова мертвы, и язык подобен кладбищу, но только что рожденное слово было живо образно. Всякое слово в основе — троп. Например, месяц: первоначальное значение этого слова — «меритель»; горе и печаль — это то, что жжет и палит; слово "enfant" (так же как и древнерусское — «отрок») в подстрочном переводе значит «не говорящий». Таких примеров можно привести столько же, сколько слов в языке. И часто, когда добираться до теперь уже потерянного, стертого образа, положенного некогда в основу слова, то поражаешься красотой его — красотой, которая была и которой уже нет.

Слова, употребляясь нашим мышлением вместо общих понятий, когда они служат, так сказать, алгебраическими знаками и должны быть безобразными, употребляясь в обыденной речи, когда они не договариваются и недослушиваются, — стали привычными, и их внутренняя (образная) и внешняя (звуковая) форма перестали переживаться. Мы не переживаем привычное, не видим его, а узнаем. Мы не видим стен наших комнат, нам так трудно увидеть опечатку в корректуре, особенно если она написана на хорошо знакомом языке, потому что мы не мо-

жем заставить себя увидеть, прочесть, а не «узнать» привычное слово.

Если мы захотим создать определение «поэтического» и вообще «художественного» восприятия, то, несомненно, натолкнемся на определение: «художественное» восприятие — это такое восприятие, при котором переживается форма (может быть, и не только форма, но форма непременно). Справедливость этого «рабочего» определения легко доказать на тех случаях, когда какое-нибудь выражение из поэтического становится прозаическим. Например, ясно, что выражения — «подошва» горы или «глава» книги при переходе из поэзии в прозу не изменили свой смысл, но только утратили свою форму (в данном случае — внутреннюю). Эксперимент, предложенный А. Горнфельдом в статье «Муки слова»: переставить слова в стихотворении —

Стих, как монету, чекань —  
Строго, отчетливо, честно.  
Правилу следуй упорно:  
Чтобы словам было тесно,  
Мыслям — просторно, —

чтобы убедиться в том, что с потерей формы (в данном случае — внешней) это стихотворение обращается в «заурядный дидактический афоризм», — подтверждает правильность предложенного определения.

Итак: слово, теряя «форму», совершает непреложный путь от поэзии к прозе (*Потебня А.* Из лекции по теории словесности).

Эта потеря формы слова является большим облегчением для мышления и может быть необходимым условием существования науки, но искусство не могло удовлетворяться этим выветрившимся словом. Вряд ли можно сказать, что поэзия наверстала ущерб, понесенный ею при потере образности слов, тем, что заменила ее более высоким творчеством — например, творчеством типов, — потому что в таком случае она не держалась бы так жадно за образное слово даже на таких высоких ступенях

своего развития, как в эпоху эпических сводов. В искусстве материал должен быть жив, драгоценен. И вот появился эпитет, который не вносит в слово ничего нового, но только подновляет его умершую образность; например: солнце ясное, удалой боец, белый свет, грязи топучие, дрибен дождь... В самом слове «дождь» заключается понятие дробности, но образ умер, и жажда конкретности, составляющая душу искусства (Карлейль), потребовала его подновления. Слово, оживленное эпитетом, становилось снова поэтическим. Проходило время — и эпитет переставал переживаться — в силу, опять-таки, своей привычности. И эпитетом начали орудовать по привычке, в силу школьных преданий, а не живого поэтического чутья. При этом эпитет до того уже мало переживается, что довольно часто его применение идет вразрез с общим положением и колоритом картины; например:

Ты гори, гори, свечка сальная,  
Свечка сальная воску яраго...  
(Народная песня)

или «белые руки» у арапа (сербский эпос), «моя верная любовь» старо-английских баллад, которая применяется там без различия — идет ли дело о верной или неверной любви, или Нестор, подымающий среди белого дня руки в звездному небу, и т. д.

Постоянные эпитеты сгладились, не вызывают более образного впечатления и не удовлетворяют его требованиям. В их границах творятся новые, эпитеты накопляются, определения разнообразятся описаниями, заимствованными из материала саги или легенды (Веселовский А. Из истории эпитета). К позднему же времени относятся и сложные эпитеты.

«История эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании» (Веселовский А. Собр. соч. Т. 1.). Она показывает нам, как уходят из жизни все вообще формы искусства, которые так же, как и эпитет, живут, окаменевают и наконец умирают.

Слишком мало обращают внимания на смерть форм искусства, слишком легкомысленно противопоставляют новому старое, не думая о том, живо оно или уже исчезло, как исчезает шум моря для тех, кто живет у его берегов, как исчезает для нас тысячеголосный рев города, как исчезает из нашего сознания все привычное, слишком знакомое.

Не только слова и эпитеты окаменевают, окаменевать могут целые положения. Так, например, в багдадском издании арабских сказок путешественник, которого грабители раздели донага, взошел на гору и в отчаянии «разорвал на себе одежды». В этом отрывке застыла до бессознательности целая картина.

Судьба произведений старых художников слова такая же, как и судьба самого слова. Они совершают путь от поэзии к прозе. Их перестают видеть и начинают узнавать. Стеклопанной броней привычности покрылись для нас произведения классиков — мы слишком хорошо помним их, мы слышали их с детства, читали их в книгах, бросали отрывки из них в беглом разговоре, и теперь у нас мозоли на душе — мы их уже не переживаем. Я говорю о массах. Многим кажется, что они переживают старое искусство. Но как легки здесь ошибки! Гончаров недаром скептически сравнивал переживания классика при чтении греческой драмы с переживаниями гоголевского Петрушки. Вжиться в старое искусство часто прямо невозможно. Поглядите на книги прославленных знаменитостей классицизма — какие пошлые виньетки, снимки с каких упадочных скульптур помещают они на обложках. Роден, копируя годами греческие скульптуры, должен был прибегнуть к измерению, чтобы передать наконец их формы; оказалось, что он все время лепил их слишком тонкими. Так гений не мог просто повторить формы чужого века. И только легкомысленностью и нетребовательностью к своим вживаниям в старину объясняются музейные восторги профанов.

Иллюзия, что старое искусство переживается, поддерживается тем, что в нем часто присутствуют элементы, искусству чуждые. Таких элементов больше всего именно в литературе; поэтому сейчас литературе принадлежит гегемония в искусстве и наибольшее количество ценителей. Для художественного восприятия типична наша материальная незаинтересованность в нем. Восхищение речью своего защитника на суде — не художественное переживание, и если мы переживаем благородные, человеческие мысли наших гуманнейших в мире поэтов, то эти переживания с искусством ничего общего не имеют. Они никогда не были поэзией, а потому и не совершили пути от поэзии к прозе. Существование людей, ставящих Надсона выше Тютчева, тоже показывает, что писатели часто ценятся с точки зрения количества благородных мыслей, в их произведениях заключенных, — мерка очень распространенная, между прочим, среди русской молодежи. Апофеоз переживания «искусства» с точки зрения «благородства» — это два студента в «Старом профессоре» Чехова, которые в театре спрашивают один другого: «Что он там говорит? Благородно?» — «Благородно». — «Браво!»

— Здесь дана схема отношения критики к новым течениям в искусстве.

Выйдите на улицу, посмотрите на дома: как применены в них формы старого искусства? Вы увидите прямо кошмарные вещи. Например, дом на Невском против Коношенной, постройки архитектора Лялевича, на столбах лежат полуциркульные арки, а между пятами их введены перемычки, рустованные, как плоские арки. Вся эта система имеет распор на стороны, с боков же никаких опор нет; таким образом, получается полное впечатление, что дом рассыпается и падает.

Эта архитектурная нелепость (незамечаемая широкой публикой и критикой) не может быть в данном случае (таких случаев очень много) объяснена невежеством или бесталанностью архитектора.

Очевидно, дело в том, что форма и смысл арки (как и форма колонны, что тоже можно доказать) не переживает, и она применяется поэтому так же нелепо, как нелепо применение эпитета «сальная» к восковой свече.

Посмотрите теперь, как цитируют старых авторов.

К сожалению, никто не собирал неправильно и некстати примененные цитаты; а материал любопытный. На постановках драмы футуристов публика кричала: «одинадцатая верста», «сумасшедшие», «Палата № 6», и газеты перепечатывали эти вопли с удовольствием, — а между тем ведь в «Палате № 6» как раз и не было сумасшедших, а сидел по невежеству посаженный доктор и еще какой-то философ-страдаец. Таким образом, это произведение Чехова было притянута (с точки зрения кричавших) совершенно некстати. Мы здесь наблюдаем, так сказать, окаменелую цитату, которая значит то же, что и окаменелый эпитет, — отсутствие переживания (в приведенном примере окаменело целое произведение).

Широкие массы довольствуются рыночным искусством, но рыночное искусство показывает смерть искусства. Когда-то говорили друг другу при встрече: «Здравствуй» — теперь умерло слово, — и мы говорим друг другу: «асте». Ножки наших стульев, рисунок материй, орнамент домов, картины Петербургского общества художников, скульптуры Гринцбурга — все это говорит нам: «асте». Там орнамент не сделан, он «рассказан», рассчитан на то, что его не увидят, а узнают и скажут — «это то самое». Века расцвета искусства не знали, что значит «базарная мебель». В Ассирии — шест солдатской палатки, в Греции — статуя Гекубы, охранительницы помойной ямы, в средние века — орнаменты, посаженные так высоко, что их и не видно хорошенько, — все это было сделано, все было рассчитано на любовное рассматривание. В эпохи, когда формы искусства были живы, никто бы не внес базарной мерзости в дом. Когда в XVII веке в России развелась ремесленная иконопись и «на иконах появились такие неистовства

и нелепости, на которых не подобало даже смотреть христианину», это означало, что старые формы уже изжиты. Сейчас старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли — мы потеряли ощущение мира; мы подобны скрипачу, которые перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем. Только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм.

Когда в припадке нежности или злобы мы хотим приласкать или оскорбить человека, то нам мало для этого изношенных, обглоданных слов, и мы тогда комкаем и ломаем слова, чтобы они задели ухо, чтобы их увидели, а не узнали. Мы говорим, например, мужчине — «дура», чтобы слово оцарапало; или в народе («Контора» Тургенева) употребляют женский род вместо мужского для выражения нежности. Сюда же относятся все бесчисленные просто изуродованные слова, которые мы все так много говорим в минуту аффекта и которые так трудно вспомнить.

И вот теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему лицо, разломал и исковеркал его. Родились «произвольные» и «производные» слова футуристов. Они или творят новое слово из старого корня (Хлебников, Гуро, Каменский, Гнедов), или раскалывают его рифмой, как Маяковский, или придают ему ритмом стиха неправильное ударение (Крученых). Созидаются новые, живые слова. Древним бриллиантам слов возвращается их былое сверкание. Этот новый язык непонятен, труден, его нельзя читать, как «Биржевку». Он не похож даже на русский, но мы слишком привыкли ставить понятность непременным требованием поэтическому языку. История искусства показывает нам, что (по крайней мере, часто) язык поэзии — это не язык понятный, а язык полупонятный. Так, дикари часто поют или на архаическом языке,

или на чужом, иногда настолько непонятным, что певцу (точнее — запевале) приходится переводить и объяснять хору и слушателям значение им тут же сложенной песни (*Веселовский А.* Три главы из исторической поэтики; *Гроссе.* Происхождение искусства).

Религиозная поэзия почти всех народов написана на таком полупонятном языке. Церковно-славянский, латинский, сумерийский, умерший в XX веке до Рождества Христова и употреблявшийся как религиозный до третьего века, немецкий язык у русских штундистов (русские штундисты долго время предпочитали не переводить немецкие религиозные гимны на русский язык, а учить немецкий) (*Достоевский Ф.* Дневник писателя).

Я. Гримм, Гофман, Гебель отмечают, что народ часто поет не на диалекте, а на повышенном языке, близком к литературному: «Песенный якутский язык отличается от обиходного так же, как наш славянский от нынешнего разговорного» (*Короленко В.* Ат-Даван). Арно Даниель с его темным стилем, затрудненными формами искусства (*Schwere Kunstmanier*), жесткими (*harte*) формами (*Diez. Leben und Werke der Troubadour*), полагающими трудности при произнесении *dolce stil nuovo* (XII век) у итальянцев, — все это языки полупонятные, а Аристотель в Поэтике (гл. 23) советует придавать языку характер иноземного. Объяснение этих фактов в том, что такой полупонятный язык кажется читателю, в силу своей непривычности, более образным (отмечено, между прочим, Д. Н. Овсяннико-Куликовским).

Слишком гладко, слишком сладко писали писатели вчерашнего дня. Их вещи напоминали ту полированную поверхность, про которую говорил Короленко: «По ней рубанок мысли бежит, не задевая ничего». Необходимо создание нового, «тугого» (слово Крученых), на видение, а не на узнавание рассчитанного языка. И эта необходимость бессознательно чувствуется многими.

Пути нового искусства только намечены. Не теоретики — художники пойдут по ним впереди всех. Будут ли те, которые создадут новые формы, футуристами, или другим



суждено достижение, — но у поэтов-будетлян верный путь: они правильно оценили старые формы. Их поэтические приемы — приемы общего языкового мышления, только вводимые ими в поэзию, как введена была в поэзию в первые века христианства рифма, которая, вероятно, существовала всегда в языке.

Осознание новых творческих приемов, которые встречались и у поэтов прошлого — например, у символистов, но только случайно, — уже большое дело. И оно сделано будетлянами.

Печатается по: *Шкловский В.* Воскрешение слова. М., 1914.

## КАПЛЯ ДЕГТЯ

### Речь, которая будет произнесена при первом удобном случае

*Милостивые государи и милостивые государыни!*

Этот год — год смертей: чуть не каждый день громкою скорбью рыдают газеты по ком-нибудь маститом, до срока ушедшем в лучший мир. Каждый день тягучим плачем голосит петит над множеством имен, вырезанных Марсом. Какие благородные и монашески строгие выходят сегодня газеты. В черных траурных платьях похоронных объявлений, с глазами, блестящими кристальной слезой некролога. Вот почему было как-то особенно неприятно видеть, что эта самая облагороженная горем пресса подняла такое непристойное веселье по поводу одной очень близкой мне смерти.

Когда запряженные цугом критики повезли по грязной дороге, дороге печатного слова, гроб футуризма, недели трубили газеты: «Хо, хо, хо! так его! вези, веди! 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-айхенвальдообразные старики. Год уже в аудиториях скучнейшая логика, доказывание каких-то воробьиных истин вместо веселого звона графинов по пустым головам.

Господа! да неужели вам не жалко этого взбалмошно-го, 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 мороженницу всяческих канонов, делающую лед из вдохновения.

2. Сломать старый язык, бессильный догнать скач жизни.

3. Сбросить старых великих с парохода современности.

Как видите, ни одного здания, ни одного благоустроенного угла, разрушение, анархизм. Над этим смеялись обыватели как над чудачеством сумасшедших, а это оказалось «дьявольской интуицией», воплощенной в бурном сегодня. Война, расширяя границы государств, и мозг заставляет рваться 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!

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

**Футуризм мертвой хваткой ВЗЯЛ Россию.**

Не видя футуризма перед собой и не умея заглянуть в себя, вы закричали о смерти! Да! футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением.

Но раз футуризм умер как идея избранных, он нам не нужен. Первую часть нашей программы — разрушение мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего, и голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди.

Печатается по: *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1955.

## ЖЕЛЕЗОБЕТОННАЯ ПОЭМА

«Первая миру книга поэзии»<sup>1</sup> состоит из одного желтого листка бумаги, на котором напечатано:



Случай благоприятствовал мне узнать то, что так сердит и возмущает общество, рассматривающее «непонят-

<sup>1</sup> В. Каменского.

ные» произведения футуристов, и что обыкновенно называется смыслом или содержанием.

В поэме излагаются в художественной форме впечатления от поездки в Константинополь. Заглавие поэмы написано в многоугольнике направо. Заглавие входит в содержание поэмы, как бы вплетается в ее формы. В слове «Константинополь» выделено особым шрифтом «станти», которое повторено ниже для образования того, что я называю «футуристическим столбиком». Это «станти» — название Константинополя, слышанное поэтом в этом городе. То же самое «Виноградень». Остальные слова относятся или к тому, что поэт видел на пристани, или к образованию футуристических столбиков. Знаки большинства или меньшинства отмечают впечатление от прибытия публики и ее ухода в город.

Одно из первых впечатлений по выходе на берег были какие-то странные звуки, их можно было принять за крик чаек, т<ак> к<ак> сначала было непонятно, откуда именно они шли. Похожи они были на звук буквы «Й», если ее крикнуть сильно и громко. Оказалось, что это кричали мальчишки, выпрашивая и благодаря за подачку. Впечатление это записано автором в виде буквы «Й» в первом треугольнике. Второе, с чем поэту пришлось столкнуться на улицах, — а ла. Далее поэт отмечает улицу «галата», в которой некоторые дома имели вывеской букву «Т». На улицах в Константинополе множество голубей — картина, совершенно неожиданная для наших привычек, понятно, что она должна была быть отмеченной. Поэт соединяет впечатление от голубей с впечатлением от турецких военных, которых зовут иногда «энвербеями». Получающееся созвучие дает возможность образовать футуристический столбик: «энвербей не бей голубей». Таким образом, строфа начинается и кончается буквой «Й». Строфа как бы построена на этом «Й», т<о> е<сть> на том впечатлении, о котором говорилось выше.

Несколько ниже, в том именно треугольнике, текст которого начинается с «Й Ю», записаны впечатления от мечетей и освещения неба. Шпицы мечетей вырисовывались

на каком-то удивительном для поэта фоне неба. Шпицы напомнили клювы цапель, а чтобы лучше зафиксировать впечатление света, поэт воспользовался турецкими словами, обозначающими будто бы различную напряженность света: «си, сін, ией». Вспоминая о мечетях, поэт не мог избежать ассоциации с «Св. Софией», поэтому воспоминание о ней выделено в сторону, чем показано, что это впечатление особенное: «Ай Софіи» — местное название.

Большой четырехугольник внизу со словами, напечатанными курсивом, содержат в себе нечто вроде перевода песни, слышанной поэтом в заливе. Он не понимал ее слов, но полагал, что турецкие сочинители не могли говорить в песне ни о чем другом, как о женщинах под покрывалами («чы лики»), о чайках и т. п.

Фигура с французской буквой несколько сложнее всего прочего, она объясняется так. Поэт встречал на улицах множество мулл, и все они казались ему на одно и то же лицо, так что иногда приходило в голову, что не один ли тот же мулла ищет встречи. Поэт — суеверен. Профессия, приведшая его в Константинополь, опасна для жизни. Бывают такие занятия (служба на подводной лодке, бактериология, авиация и т. п.), в которых неопределенность, новизна дела, сложность условий охраняющих безопасность, словом, неизвестность страшит работников культуры. Как всегда в подобных случаях, некоторые начинают видеть всюду приметы или благоприятные исходу начинаемой работы, или неблагоприятные. Таким зловещим предостережением со стороны судьбы, неизвестности казалась поэту встреча с муллами. И вот свое воспоминание от пережитого страха неизвестности поэт обозначил буквой N. Книзу — «кораллы» буквами и точками: это — талисман поэта, верящего в такие средства и борящегося ими с судьбою.

Приблизительно в таком же роде объясняются и остальные фигуры. Например: знак вопроса посередине. Это вообще вопрос, возбуждаемый чужою страной, в частности же он относится к словам «чаллія, хаттія, беддія». Поэт интересовался, что они значат, и узнал, что это — Герма-

ния (немія), Англия (аннія) и т. п. Цифры внизу — условия игры в кости: это выигрывающие цифры, счастливые. Счастья хочет и поэт, поэтому он пишет «и я».

Ноль с крестиком — запись температуры, которая будто бы очень странна в Константинополе: когда поэт приехал, днем было 37 градусов, вечером же и утром — ноль.

Насколько мог, я старался точно передать слова поэта, и если записанное мною не совпадает с его действительными намерениями, то в этом я винюсь и прошу прощения. Мне кажется, что и читателю выгоднее не рассматривать приведенное мною «объяснение» как точное, а лишь как приблизительное, дающее намек на сущность тех вопросов, которые занимали творческую лабораторию футуриста. Эта сущность заключается, главным образом, в стремлении передать впечатления, переживания, словом, передать читателю то, что поэт хочет передать, и что, на мой взгляд, передать нельзя. Футурист верит в то же самое, во что верят противники футуризма и все поэты, большие и маленькие: он верит в возможность отражения и выражения жизни посредством искусства. Но в это мы все верим. Поэтому-то мы все и ответственны за футуризм.

Когда футурист пишет свой ноль с крестиком, то он поступает точно так же, как Пушкин, Фет или кто-либо другой:

«Зима, крестьянин торжествуя...».

«Шепот. Робкое дыханье».

«Весна. Выставляется первая рама».

Обыкновенно бывают убеждены, что существительные вроде этих — «зима», «весна», «шепот» — обозначают целые картины. Но с точки зрения здравого смысла эти существительные, будучи поставленными так, как они поставлены в приведенных примерах, не перестают быть простыми существительными: когда мы встречаем такие существительные в словаре, то они не вызывают у нас картин. Нет причин, чтобы действие слова изменилось, раз только оно будет напечатано отдельно от других, но



в строку с ними. И если тем не менее мы признаем возможным действие существительного «зима» в смысле возбуждения у нас картин и настроений, то логика требует признания такой же возможности за футуристическим знаком, обозначающим температуру<sup>2</sup>. Отрицание этого будет противоречием самому себе и учению господствующей эстетики.

Если сказать, что «зима» вызывает картины в связи с общим содержанием стихотворения, т<о> е<сть>, стало быть, не сразу, как только прочтут это слово, а потом, когда будут перечитывать произведение, — если сказать так, то футурист возразит, что при «перечитывании» его знак будет еще больше говорить, будет еще больше вызывать настроений. И с этим нужно согласиться, узнав «объяснение».

Противник футуризма может узнать, что «еще больше» получается от того, что читателю расскажут значение нолика, вопросительного знака и буквы «И», но сам читатель никогда не может додуматься, что это все обозначает. У Пушкина же содержание стихотворения само укажет смысл <слова> «зима».

Возражающий так упускает из виду, что <слово> «зима» он знает «раньше». Тем же, кто зимы не знает, содержание все равно не поможет. Кроме того, Пушкина мы читаем с комментариями; существуют гениальные поэты, красота произведений которых не может постигаться нами иначе, как только с комментариями (Данте). Наше знание многого «раньше» и есть те же комментарии, только не напечатанные.

Было бы ошибочно думать, что «знание раньше» есть знание природы. Это, главным образом, знание условностей искусства. Вот примеры, иллюстрирующие это утверждение. Когда появился «Ревизор», то в этом произведении сначала увидели «фарс», и «натуральная школа» должна была объяснить смысл своих приемов, чтобы

---

<sup>2</sup> Причина возбуждения переживаний — не в <слове> «зима», а в нашей воле.

«фарс» обратился в картину общественной жизни. При появлении импрессионистов думали, что эти люди дурачатся: никто не верил, чтобы мазки, точки и яркие краски могли передавать реальное, всем хорошо так знакомое. Импрессионизм в течение десятков лет объяснял свои приемы, и теперь уже смешно сомневаться в том, чтобы мазки и точки могли передавать природу. То же самое было и с «символизмом». Теперь каждый порядочный эстет должен верить в «символизм». Что касается до первых случаев, то совершенно невероятно убеждать себя в том, что до Гоголя и импрессионистов общество не видело жизни и не знало природы. Логичнее сказать, что не понимали приемов нового искусства, не знали еще условностей новой школы.

Всем этим я вовсе не хочу доказать, что в условностях футуризма есть то, что приписывается им. Условности в искусстве футуристов и всяких других школ — временны: они нужны лишь во время творчества. Если же не принимать этого во внимание и искусство рассматривать со стороны содержания, то нельзя отрицать футуризма и «железобетонной поэмы»: условности школы требуют времени для того, чтобы эстет воспринял их и начал оперировать с ними. С точки зрения логики, признающей учение господствующей эстетики, футуризм — совершеннейшее выражение господствующих эстетических верований. Но в то время, когда люди большинства верят в эстетику с опаской, так, между прочим, — футурист верит «до конца». Люди большинства — скептики в искусстве, футуристы — истинно верующие.

Печатается по: *Шемшурин А. Железобетонная поэма // «Стрелец». Сб. 1. Пг., 1915.*

## ОТРИЦАНИЕ ТЕАТРА

*У всех геометров глупый вид.*

Маркиза де Помпадур

Когда Ю. И. Айхенвальд прочел перед московской публикой лекцию, в которой целым рядом остроумных доводов доказывалось, что современное человечество переросло театр, что перед судом эстетики само существование театра является парадоксом и что театр, как «незаконный вид искусства» в силу своей принципиальной неоправданности, переживает в наше время не кризис, а конец, — Вл. И. Немирович-Данченко, участвовавший в диспуте после этой лекции, признался публично, что он совершенно ошеломлен айхенвальдовским отрицанием театра.

Если Ю. И. прав, как же я и целый театр, в котором я работаю, — удивлялся вожатый Художественного театра<sup>1</sup>, — как можем мы изо дня в день отдаваться нашей работе и думать, что мы творим подлинные художественные ценности?..

Esse argumentum! — раз в Камергерском переулке думают иначе, стало быть, Айхенвальд неправ. Иначе «как же я», сам Вл. И. Немирович-Данченко, как же мы и т. д. Ведь только и свету, что в Камергерском переулке! Там все знают и во всем правы!

Известно, что ослепление гордости всегда во мраке неведения. И поистине оказалось, что в смысле знаний не свет, а тьма в Камергерском переулке: Ю. И. Айхенвальд может ошеломлять только тех, которые совсем не под-

---

<sup>1</sup> Разрядка моя, так же как и в дальнейшем. Цитирую по записи ответной речи Вл. И. Немировича-Данченко Ю. И. Айхенвальду, напечатанной в сборнике «В спорах о театре».

готовлены предшествовавшей Ю. И. Айхенвальду критикой современного театра. Людям же сведущим, универсально образованным в области идеологии театра XIX–XX вв., не придется постыдно сознаваться в своей ошеломленности идеей «Отрицания театра».

Таким людям, знакомым хотя бы с лекциями Карла Боринского, известно, что «государственные люди и философы искони высказывались против театра»<sup>2</sup> и что, относительно будущего, еще Эдмонд де Гонкур, в своем предисловии к драматическим произведениям, пришел к вполне обоснованному заключению о неминуемой гибели театра. «Романтизм обязан в существовании театра, — писал Э. де Гонкур лет тридцать тому назад, — своим слабым сторонам, своему идеалу человека, сфабрикованному из лжи и величия, тому условному человечеству, которое так подходит к театральной условности. Но качества действительного, жизненного человека не подходят для театра, — они противоречат натуре театра, его искусственности, его лжи». Классический театр, так же как и романтический, могли возникнуть, по мнению Э. де Гонкура, только потому, что неправильно изображали природу и человека; изображая же ее правильно, мы должны тем самым прийти к отрицанию театра. «Театральному искусству, — говорит дальше отец натуралистической школы, — великому французскому искусству прошлого, искусству Корнеля, Расина, Мольера и Бомарше, суждено через каких-нибудь 50 лет превратиться в грубое развлечение, не имеющее ничего общего с литературой, стилем и остроумием. Это искусство окажется достойным занять место рядом с представлением дрессированных собак и театра марионеток. Через каких-нибудь 50 лет книга окончательно убьет театр». Приблизительно того же мнения и Э. Золя в своих прелестных этюдах о Викторе Гюго, Жорж Занд, натурализме

---

<sup>2</sup> «Театр», лекции Карла Боринского, перевод Б. В. Варнеке, изд. 1902 г., стр. 104.

в театре. «Когда читаешь, — говорит он в первом этюде, — несообразности меньше коробят, сверхчеловеческие персонажи допустимы, декорации, слегка набросанные, принимают безмерную ширину. В театре же, наоборот, все реализуется, рамки суживаются, неестественность персонажей бросается в глаза, банальность самих подмостков как бы высмеивает лирическую надутость драмы». Во втором из этюдов Э. Золя откровенно сознается, что ищет в настоящее время доводов, „чтобы на основании фактов доказать ненужность театральной механики“, а в своем третьем этюде уже громогласно заявляет: „Вот уже три года, как я не перестаю повторять, что драма умирает, что драма умерла“».

«Завершением театра и народного искусства должно быть уничтожение и театра и искусства?» — спрашивает последовательный социалист Ромен Роллан в своей трагически-последовательной книге «Народный театр» и храбро отвечает: «Может быть», а через страницу еще храбрее резонерствует: «Почему Данте и Шекспир не должны подчиниться общему закону? Почему бы и им не умирать так же, как умирают простые смертные? Важно не то, что было, а то, что будет!.. И да здравствует смерть, если это необходимо для новой жизни!..» (Что называется, «прорвало» человека!)

Напомню еще мудрые слова Стриндберга в предисловии к «Фрёкен Юлия» о том, что театр начинает отживать свой век, как вымирающая форма, для насаждения которой мы лишены необходимых условий. «За такое предположение, — по мнению Стриндберга, — говорит то обстоятельство, что в культурных странах, выдвинувших величайших мыслителей новейшей эпохи, именно в Англии и Германии, драма умерла». Приведу тут же хлесткую фразу В. Фриче в сборнике «Кризис театра» о том, что в «социалистическом обществе и исчезнет и представление о возвышающихся над зрительным залом подмостках» и, наконец, напомню мое собственное искреннее убеждение (см. мою статью «Театрализация жизни», напечатанную в 1911 году в газете «Против тече-

ния»)<sup>3</sup> — «возомня себя исключительно эстетическим явлением, театр тем самым вырыл себе яму». Я уже умалчиваю, милосердно умалчиваю, о всех смертельно огневых для подмостков современного театра статьях великого Гордона Крэга, решительно признавшего, что «западный театр находится при последнем издыхании»; я уж не привожу в подробностях мотивы ухода со сцены В. Ф. Комиссаржевской, которой, по ее словам, «театр в той форме, в какой он существует сейчас, — перестал казаться нужным».

Все это было сказано до Ю. И. Айхенвальда, совсем недавно, и идейному руководителю Художественного театра знать надлежало. Кому же и книги в руки, как не ему, Вл. И. Немировичу-Данченко, такому «литературному», такому «книжному»! — Но он... был ошеломлен отрицанием театра *ex cathedra* и, как действительно ошеломленный человек, стал лепетать о том, что «театр дает зрителю картину жизни, уже прошедшей через горнило драматического творчества», что «театр дает зрителю возможность воспринять от жизни те же впечатления, которые получил от нее автор», стал подбирать примеры, как такой-то актер создал роль, такой-то и еще такой-то уверять, что театр может быть и «не есть подлинное искусство, но он все же становится истинным искусством, как только театр становится выразителем искусства актера», — словом, страшно растерялся и на публичном испытании, устроенном Ю. И. Айхенвальдом, конфузливо провалился, бессильный сдать экзамен по театроведению.

Начал же Вл. И. Немирович-Данченко чисто по-генеральски: раз, мол, я стою во главе войска, стало быть, войско необходимо, а если оно необходимо, то война — явление неизбежное. И то, что он осекся так же быстро, как осекаются провинциальные генералы в ученом разговоре со студентом, и то, что ничего другого он не смог

---

<sup>3</sup> Эта статья вошла целиком, без изменений, в мою книгу «Театр как таковой», с таким диалектическим аппетитом цитируемую Ю. И. Айхенвальдом в его статье «Отрицание театра».

рассказать, кроме слышанного от бабушки, и то, что даже бабушкину сказку он рассказал сбивчиво, неинтересно, неубедительно, со старыми изжеванными словами о «горниле драматического творчества», «переживаниях» и т. п., — все это воочию убедило, что Художественный театр, при всем таланте отдельных членов своих и при всех своих отменных качествах, театр неумный, идейно незначительный, действительно «провинциальный» театр, и если что и интересно в нем с подлинно культурной точки зрения, то разве то, что это для молодых, как я, уже старинный театр, со старинными пьесами (Л. Андреева, С. Юшкевича и пр.), старинными приемами (натуралистической игрой, «упрощенными» или «богатыми» постановками), старинной идеологией (главенством актера и его «внутренних переживаний»).

Что это театр неумный, доказывает то, что он в лице своего идейного вождя стал защищаться словами (как будто словами можно кого-нибудь убедить!), а не расхохотался в лицо обидчика — Ю. И. Айхенвальда всеми бубенчиками своих буффов, не выставил тут же, *all'improviso*, парочку добрых «убийц в масках» с кинжалами и жестами, грозящими жизни и всей латыни ученого «доктора», не выпустил, наконец, как *ultima ratio* сцены, полунагую обворожительницу с всепобеждающими песнями, насмешками, плясками и очами, вдвойне прекрасными от своей подведенности и экспрессивной лживости. И уж если надо было кому говорить, то непременно арлекину, настоящему арлекину, который стал бы доказывать, чарующе кривляясь, что если театр — «незаконный вид искусства», то тем лучше, потому что незаконное всегда прельстительней; если это «ребячество», докучное старикам, то тем самым оно любезно ребятам-охотникам подразнить стариков; если он не нужен «звездочету» и «доктору», то пусть они убираются из него к черту со всей своей латынью; если театру в самом деле суждено скоро исчезнуть от чумы рационализма, то уж последние годы он сумеет устроить такой «пир во время чумы», что небу жарко станет. Господи! мало ли какой театрално-убедительной чепухи

можно было наговорить «назло» в ответ на «отрицание театра»! — но именно театрально-убедительной, ибо без театральной убедительности (позы, жеста, тона, выходки, гиперболы, монстративного примера) не преуспевал до сих пор в истории ни святой, ни пророк, ни проповедник. — На слова возразить словами легко (диалектика-с!), а вот на слова актом — дело другое. Как же можно лускаться в унылые разглагольствования как раз там, где решающий момент в действе и его поразительности!

Достойно быть отмеченным, что в то самое время, как директор передового театра в России стоял перед Ю. И. Айхенвальдом, застигнутый врасплох идеей отрицания театра, — директор передового театра во Франции, знаменитый г-н Антуан, читал лекции о падении современного театра, в которых говорил буквально следующее: «Возможно, что времена театра прошли и что отныне толпа будет стремиться к тем зрелищам, которые возбуждают одни чувства, не требуя никакого умственного усилия, которые способны рассеять, не утомляя...»

Говорите после этого, что наш театр самый передовой!..

Особенно же забавно, на мой взгляд, что с точки зрения театральнойности в речи Ю. И. Айхенвальда оказалось меньше «отрицания театра», чем у почтенного Вл. И. Немировича-Данченко. — Речь Ю. И. Айхенвальда эффектна, бьет на «диковинность», полна остроумного притворства, красивых, сценически внятных, в смысле стиля, оборотов, вмещает в себя типично актерское *advocatio ad auditores*, кокетство тогой ученого и даже «подзаванесное» заключение. Прелестный монолог!

Поистине атеатральна<sup>4</sup> и негромка рядом с ней речь представителя «лучшего» театра в России, театра, дей-

---

<sup>4</sup> Свою атеатральность Вл. И. Немирович-Данченко лучше всего доказал инсценировкой и постановкой «Николая Ставрогина», где вся пьеса сведена к сценам «разговора вдвоем», нудно чередующимся, затяжным, отрывочным и случайным. Если спросить у самого восторженного поклонника Художественного театра, что инте-



ствительно «задающего тон», театра — поставщика режиссуры даже в «образцовые» казенные театры<sup>5</sup>, театра, который сам Александр Бенуа начал приучать теперь к художественности не в кавычках, а подлинной.

Я всегда говорил, что Художественный театр, при всех своих трудовых заслугах, изрядно провинциальный по духу (одно его бывшее увлечение декадентским «стиль-модерн» чего стоит!).

В провинции всегда хотят быть по моде и во что бы то ни стало оригинальными («знай наших»), важничают, манерничают, гордятся каждой каменной постройкой, каждой «философской» мыслью местного экзекутора. Кажется, там все знают, ничем не удивишь, а поживешь и видишь, что нигде так не ошеломляются, как в провинции. И чем же? — позапрошлогодними столичными «модами».

Помяните мое слово — через год-два Художественный театр будет сам себя отрицать! — ведь сейчас в Столице Духа, среди ее пресыщенной знати, покорной слову авторитетных гг. Антуанов и влюбленной в «эпатантность» мысли ради «эпатантности», так модно отрицание театра! Пока же Художественный театр, в лице своего представителя, должен, как и подобает в «провинции», ошеломляться «столичной» новинкой, не признавать ее и применять к ней старую мерку; ибо поистине старой меркой театра и его добротности является актер с его «переживаниями», о которых так нудно и так смехотворно важно рассказывает нам старый-старый Вл. И. Немирович-Данченко.

Когда-то было время: отзвучали в столицах клавишины и виольдамуры, а в глухой провинции чопорно важные

---

реснее и выше в художественном, психологическом, политическом и прочих отношениях — «Николай Ставрогин» драматурга и режиссера Вл. И. Немировича-Данченко или «Бесы» недраматурга и нережиссера Ф. М. Достоевского, — ответ будет с речительством: «„Бесы“ Достоевского!» Ерго книга выше театра, к чему и клонит торжествующий Ю. И. Айхенвальд.

<sup>5</sup> Г-да: Дарский, Лаврентьев, Мейерхольд, Попов, Пронин, Раки-тин, Сенин; в частных театрах — Балиев, Марджанов и др.

maestro все еще продолжали придавать им высшее музыкально-экспрессивное значение. Уже отзвучали, надоели в Столице Духа душевно-задушевные струны и эти «искренние нотки» актерских переживаний, а чопорно-важные maestro Художественного театра все еще видят в дешевой по-существу натурпсихологичности и буржуазном intim'e лицедейских выступлений главную основу театра.

О самом же Ю. И. Айхенвальде скажу, что пока он, с настоящим критическим мастерством, занимает меня развитием идеи отрицания театра <sup>6</sup>, — ему серьезно и прилежно внемлю; когда же он, увлекшись этой новой и забавной темой, переходит «ничтоже сумняшеся» к отрицанию самой театральности — я улыбаюсь, вспоминая великолепную маркизу де Помпадур и ее знаменитое изречение: «У всех геометров глупый вид».

И правда! Что могли смислить «геометры» во всех этих восхитительных маскарадах и интимных спектаклях замка Ла Сель, где маркиза де Помпадур выступала в очаровании костюма Ночи, усыпанной мириадами звезд? Чем могла им помочь астрология Гиппарха и вся мудрость Эвклида при определении значения «сельских праздников» в замке Креси, где метресса короля режиссировала идиллиями в фантастическом «туалете садовницы»? Им ли было узнать в ней при помощи циркулей и линеек Геня Театра, властного над самим властелином Франции, в силу магии доставлять постоянно новую пищу воображению и целительно свежее зрелище глазам?

Ах, вспомните ее патриотический парадокс о том, что «кто, имея средства, не покупает севрского фарфора, — не гражданин своей страны», вспомните все темы, что она давала для пасторалей Бушэ и для картин Ванлоо, вспомните грозди винограда на ее собственноручной гравюре «Воспитание Бахуса», ее реформы театральных костюмов,

---

<sup>6</sup> В сущности говоря, отрицая театр, Ю. И. Айхенвальд ополчается не на театр в настоящем (моем) смысле этого понятия, а на институт спекулирования на чувстве театральности, институт, очень редко поднимающийся до значения настоящего театра.

наконец, ее портрет — изумительную пастель Латура в Сен-Кантенском музее, где знающие свою правду глаза и над-мудрая улыбка фаворитки объясняют сразу все царствование Людовика XV! Вспомните — и вы поймете всю глубину мысли и всю прелесть правоты маркизы де Помпадур, изрекающей перед удивленным двором: «У всех геометров глупый вид!»

О, конечно, для геометров маркиза де Помпадур, с разорительными выдумками, маскарадными увлечениями, драматическими представлениями и прочими пустяками, была чем-то «долженствующим быть отрицаемым» всеми рассудительными геометрами мира. Маркиза де Помпадур это отлично понимала... Но она понимала также, что все имеет свою меру! что подлежащее, например, измерению весами никогда не может быть измерено локтем, и при мысли об этом на губах ее расцветала улыбка: «У всех геометров глупый вид».

Но будем справедливы. Не с Айхенвальдов началось фактическое отрицание театра (настоящего театра!), а с Немировичей-Данченков, которые, в стремлении к максимальной почтенности своего дела, своего собственного положения в обществе, своей «геометричности», в стыде природного инстинкта преображения — единственного, хотя и «дикого» двигателя театра всех времен, отвергли самую театральность<sup>7</sup> как компрометирующее сценических «геометров» выражение такого инстинкта. Они захо-

---

<sup>7</sup> На одном из собраний сценических деятелей у барона Н. В. Фон-дер-Остен-Дризена в 1910 г. я предложил К. С. Станиславскому высказать, с возможной определенностью, свое мнение о театральности, принцип которой я неоднократно отстаивал на этих собраниях. К. С. Станиславский не заставил себя ждать с самой отрицательной критикой (я бы сказал, даже с разносом) театральности, которая вызывала в нем представление о пошлейшей внешности театра (о капелдинерах в красных ливреях, парадных дорожках между креслами и пр.), причем закончил он свою критику признанием, что день, когда театральность водворилась бы в его театре, был бы днем его ухода из театра. Несмотря на заверительный характер такого признания, пьеса «У жизни в лапах» Кнута Гам-

тели привлечь к оскопленному ими театру «литературой», «настроением», «стилизацией», «археологией», «бытом», «художественностью», пускались даже на фокусы, на трюки, не жалели труда, времени, денег, — а в результате... отрицание театра! Даже их театра! И кем же? — Теми самими, в глазах которых они, отчуравшись от театральности, пытались создать себе положение вполне «серьезных людей». Но будем до конца справедливы, Айхенвальды и Овсяннико-Куликовские пошли лишь по стопам самих «художественников», но только не плутая и в быстрейшем темпе; они обогнали «художественников» как настоящие *hommes d'esprit*, а не только *hommes de Jettres*, и удивляться теперь их отрицанию театра пристало кому угодно, но не тем, кто положил начало ему столь блестяще-практично. «Что посеешь, то и пожнешь», «лиха беда начало» и т. д.

Побывав в Художественном театре, можно было с легким сердцем приняться за сочинение «Отрицание

---

суна была на следующий (1911) год поставлена в план... проповедваемой мной театральности.

По этому поводу присяжный панегирист Художественного театра Н. Эфрос писал в «Речи» (от 6 марта 1911 г., № 63): «Разве... не измена, что театр, поднявший знамя бунта против „театральности“, поклявшийся аннибаловой клятвой в ее уничтожении, не знавший и в своей программе, и в своем обиходе слова уничтожительнее и презрительнее этого, — вдруг широко распахнул двери перед этою самою „театральностью“ и на ней, как на главной базе, обосновал свой последний спектакль?..»

Однако всегда довольный Художественным театром почтенный критик усмотрел и здесь некую победу, из которой, однако, по его мнению, «вовсе не следует... что отныне театральные победы только при условии „театральности“ и возможны. Новое завоевание ничего не отменило и ничего окончательно не утвердило». Тем не менее даже он (сам Н. Эфрос!) не мог скорбно не признать, что «„театр театральный“ требует особенно хороших актеров, особенно богато одаренных темпераментом, этой основной актерской стихией. И в этом отношении спектаклю Художественного театра можно сделать некоторые упреки...» Другими словами, быть может, сам того не желая, Н. Эфрос выразил больно бьющую Художественный театр мысль, «что сей театр, хоть и хороший, очень даже хороший („завоевание“ и пр.), а все-таки, ког-

театра». В XVII веке, после спектакля итальянской комедии, Ю. И. Айхенвальд, конечно, написал бы нечто совершенно противоположное. И уж воображаю, как бы досталось от него духовенству, задолго до него, однако, как и он, из «высших соображений», всегда отрицавшему театр!<sup>8</sup>

В самом деле! — разве может стать убедительным театр без театральности?! — Ведь для того, чтобы приготовить рагу из зайца, надо прежде всего иметь... зайца. Театр без театральности — это «рагу из зайца» без зайца. Правда, публика, интересующаяся всякими экспериментами, может толпиться и в кухмистерской, где ее собирают-ся угостить таким неслыханным блюдом. Но проба такого

---

да он хочет стать настоящим (сиречь „театральным“), ему (о, кто бы поверил?!) можно сделать некоторые упреки.

Самое же интересное во всей этой истории измены Художественного театра самому себе — это то, что когда, на обеде у академика Н. А. Котляревского, я спросил К. С. Станиславского: «Как же вы допустили у себя театральность, за которую вы так напали на меня в прошлом году у барона Н. В. Дризена?» — Константин Сергеевич (которого — спешу оговориться — я искренне люблю и уважаю) добродушно рассмеялся и шутивно-секретно сообщил мне на ухо: «Это была... ужасная ошибка».

Покоренный веселостью дорогого мне артиста, я, из светской политичности, не стал расспрашивать, что же было причиной этой «ужасной ошибки» — принцип театральности или неподготовленность и потому неумелость в артистичном проведении этого принципа на сцене.

Кстати, мне лично постановка в Художественном театре «У жизни в лапах» понравилась. Недурно, хотя... Впрочем, что значит «беспристрастная критика» апологета театральности, когда она относится к театру, стыдящемуся самого слова «театр» и проклинаящему а qui mieu-mieu театральность.

<sup>8</sup> В своем уваже «Commedia dell'arte» К. М. Миклашевский, мой славный товарищ по организации спектаклей итальянского «Старинного театра», говорил (цитирую по корректурным гранкам, любезно предоставленным мне автором): «Трудно себе представить, насколько огромно количество трактатов духовных особ против театра, и уж, наверно, авторы их не подозревали, какую хорошую услугу они оказывают историку театра. Теоретические рассуждения, наставления паств, декреты епископов, решения духовных соборов — все это представляет неоцененный материал».

кушанья не отобьет, а, скорей, обострит аппетит к нормальной пище.

Казалось бы, из Художественного театра нет для публики пути в кинематограф, где, начиная с пьесы и кончая исполнением, все преисполнено хоть и не Бог весть какого благородства, но подлинной театральности<sup>9</sup>. Если б я был девушкой, я бы очень обиделся, узнав, что мой жених целует чаще, чем меня, других женщин; я бы попытался выяснить, в чем чары этих женщин, и, если б не способен был позаимствовать у них эти чары, просто-напросто закрыл бы дверь перед носом своего жениха. Но... очевидно, мое сравнение слишком субъективно, так как честь Художественного театра не заставила его покамест указать на порог (порок?) изменнице публике, с которой (это знает вся Москва) давно уже состоялось обручение. (Впрочем, если верить «кумушкам», дело теперь клонится к тому, что брак не состоится, так как капризница-публика не хочет уже брать в приданое реформированное «рагу из зайца», достаточно ей надоевшее. Поживем — увидим.) Пока же ясно одно: театральность движет публику по линии наименьшего сопротивления своему домоганию. Что сущность этого домогания не эстетического, а проэстетического характера, что его motto в радости властного преобразования анархически отвергаемой действительности — об этом я говорил достаточно в свое время и в своем месте<sup>10</sup>.

Много оснований говорить о кризисе и даже о гибели театра, но ни одного, чтобы заподозрить в том же театральность. Уже поставленная связно хотя бы с понятием кризиса (я уж не говорю о «гибели»), она является *pensens*, потому что опора ее в инстинкте преобразования — столь же могучем и живучем, как половой инстинкт. Чувству театральности обязан своим проис-

---

<sup>9</sup> Впрочем, спешу оговориться: я видел примеры утешительной аристократизации кинематографа, например, в прекрасной ленте «Мифологический роман» (постановка Макса Рейнгардта) и др.

<sup>10</sup> См. мою книгу «Театр как таковой».

хождением театр, а не наоборот. То, что данный театр не нужен, говорит только о том, что нужен другой. Сейчас, например, таким временно другим театром является кинематограф, куда и устремляется публика, согласно неизменному закону движения театральности по линии наименьшего сопротивления своему домоганию. Бранить за это публику трудно, как трудно бранить юного мужа состарившейся, подурневшей жены за посещение публичного дома: закон природы-с. Жена, может быть, и почтенная особа, и хорошего происхождения, и начитанная, образованная, чистоплотная, со всякими эдакими «внутренними переживаниями», — сравнить нельзя с какой-нибудь глупой потаскушкой! — но «соловья баснями не кормят», говорит пословица. Брак по расчету рано или поздно кончается катастрофой. А чувство театральности — что половое чувство: подавай прежде всего существенного — *plat de resistance!*.. Если я не нашел себе достойной «жены» и если мне претят и «публичные потаскушки», что же мне остается, как не... Виноват, что же мне в самом деле остается, как не театр для себя! Стара истина, что история повторяется и что для выяснения исхода настоящего полезно иногда бывает перечесать страницы аналогичного прошлого.

Вот вам, например, поучительная цитата из обширного, добросовестного исследования Л. Фридлиндера «Картины из истории римских нравов»: «Для толпы, привыкшей к зрелищам арены... блеск сцены не представлял прелести, и образы идеального мира казались ей бессодержательными тенями. Что для них была Гекуба, когда и между образованными людьми не велико было число тех, которые бы хотели видеть на сцене судьбу царей и героев древнего эллинского мира... Уже в последние времена республики великолепная обстановка была лучшим и единственным средством возбудить в публике интерес к трагедии (разрядка моя. — Н. Е.) Военные эволюции... триумфальные шествия... дорогие наряды... всякого рода корабли, колесницы и прочая военная добыча... занимали публику в продолжение

четырёх часов и более; и такие-то зрелища во времена Горация составляли и главную прелесть трагедии даже для образованных людей... Трагедия начала разлагаться; в угоду зрителям приносилось в жертву последовательное развитие драмы, так как зрители были к этому равнодушны, и оставлялись только такие сцены, которые заключали в себе решительные моменты и доставляли актерам удобный случай выказать свое искусство. Правда, в Риме и в провинциях (внимание, Вл. И. Немирович-Данченко!) все еще ставились на сцене как цельные трагедии, так и в сокращенном виде. Но уже со второго века они вышли из обычая, и вместо трагедии в театре давались только сцены с пением и пантомимные танцы».

Ни дать ни взять — про наше время написано: то же увлечение танцами (балетом, дунканизмом, ритмической гимнастикой), пантомимой (загляните в наши миниатюр-театры), зрелищем (кинематографом, «Взятием Азова» на открытом воздухе, проектом возрождения балаганов на Марсовом поле и пр.).

А уж какие были актеры в Древнем Риме! — не чета теперешним! Достаточно упомянуть среди них одно имя Квинта Росция Галла, которого сам Гораций прозвал «ученым», освятившего обычай играть без маски, утвердившего в свое время, подобно нашему Станиславскому, канон жизненности и психологической правды сценического представления. И все же «со второго века...» трагедия уже «вышла из обычая», — говорит история, попутно поучая, как мудрые Петронии предпочитали цирковому театру полупьяной черни «театр для себя», хотя бы симпровизованный из собственной смерти.

По-видимому, есть нечто роковое в реалистических реформах театра. По-видимому, маска и костюмы, понимать ли их буквально или в переносном смысле — истинные носители идеи преображения, составляющей сущность театрального действия, — нечто вроде алкоголя, которым обрабатываются «впрок» крепкие вина, алкоголя, без присутствия которого театральное



вино неизбежно скиснет. Не знаю точно. Знаю только, что каждый раз, как в истории театра любой страны начинается тенденция так или иначе детеатрализовать сценическое представление, объект подобного эксперимента начинает клониться к упадку. Театр Менандра, Квинта Росция Галла, правдолюбивый театр Сервантеса, вразумительная “commedia erudite”, бытовой театр Островского, даже символический театр Ибсена — все они, вызвав сравнительно кратковременный интерес чисто театральной публики, вели к пустыне зрительного зала, пустыне, от ледяного дыхания которой замерзали самые талантливые лицедеи, самые талантливые литературные произведения.

Недаром мудрый Мольер, настоящий театральный maître, вводил при сценической разработке самых реалистических сюжетов фантастические балеты, блестящие интермедии, апофеозы и ту «всякую всячину», имя которой театральная гарантия.

Когда с наступлением века позитивизма чуткие к веянию времени, а не к духу произведения режиссеры-натуралисты стали играть Мольера с купюрами этой самой «всякой всячины», очарование Мольера исчезло на сцене, и он был (*horribile dictu!*) признан устаревшим.

Поистине, всеобщее ныне, открытое или скрытое, отрицание драматического театра, ведущее к крахам антрепренеров и сотням безработных актеров, — вполне заслуженное наказание за то пренебрежительное отношение его руководителей к театральности, каким, как некою доблестью, было проникнуто все сценическое движение последней четверти века. Вульгарное нравоучение «а философ без огурцов», но к данному случаю, к тому трагикомическому положению, в каком очутился сейчас дружно отрицаемый массой «серьезный» драматический театр, оно как нельзя более применимо. Драматический театр захотел быть необычайно серьезным, дельным, умным — это удалось ему настолько совершенно, что убежденная, вернее, зараженная его серьезностью, деловитостью и рациональностью публика дошла, в последовательном развитии внушенных ей качеств, до той точки, на которой уже значилось: отрицание театра.

«Что посеешь — то и пожнешь». К азбучным истинам возвращает нас нынешнее положение драматического театра! Приходится с серьезной миной поучать: театр должен быть театром, храм храмом, каферда кафедрой, ученик психологии учеником психологии. Когда же театр хочет быть и тем, и другим, и третьим, но меньше всего театром — он гибнет, разрываясь, гибнет в противоестественном напряжении, поступаясь ряд за рядом своими притягательнейшим чарами... Или волшебный, таинственный, роскошно-пестрый Феникс возродится из серого пепла, или... Но тогда это не был Феникс, не был бессмертный соблазн, вечное упоение разгоряченной фантазии, вечное оправдание самых несбыточных грез!.. Был, стало быть, обман, заводная игрушка, дурацкая потеха, заколдовывавшая миллиарды людей (странно представить себя в продолжении тысячелетий!) и, в один прекрасный для «ученых» день, приконченная, как муха, ловким ударом увесистой книги?

Не может быть!

Гори, театр, гори, испепеляйся! Я лобзаю самый пепел твой, потому что из него, подобно Фениксу, ты возрождаешься каждый раз все прекраснее и прекраснее!

Благословляю Айхенвальда-поджигателя и всех присных его, всех тех, кто способствует преобразению самого кладезя преобразений.

Я не боюсь за кладезь — на дне его неусыхающий, неиссякаемый источник! Из крови наших жил его живительная влага! и она ищет состязания с огнем! Ей любо проявлять свою извечную мощь, ей любо время от времени сливаться с самим огнем мысли, чтобы вкупе с ним взвиваться потом кипящим фонтаном, в радуге которого все призрачные краски, в горячих брызгах которого все исцеление охладевших мечтателей!

Печатается по: *Евреинов Н.* Отрицание театра // «Стрелец». Сб. 1. Пг., 1915.

## К МУЗЫКЕ ВЫСШЕГО ХРОМАТИЗМА

Введение четвертных тонов — начало, в полном смысле, новой «органической» эпохи, выходящей из граней воплощения существующих музыкальных форм.

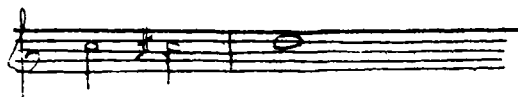
Помимо возможности, в настоящее время, воспроизведения высшего хроматизма в оркестре, реконструкция рояля (введение четвертных тонов) осуществится в ближайшем будущем ввиду деятельности лиц, работающих над реальным разрешением этого вопроса.

Предлагаемый здесь проект записи высшего хроматизма рассчитан на простоту применения. Этот способ дает возможность сохранить временно существующий нотный стан и не разрушает прежних гармонических концепций.

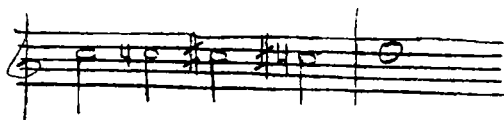
Предлагаемый новый знак ♯ (quartièse) — повышает на  $\frac{1}{4}$  тона, в опрокинутом виде ♭ (quart'moll) — понижает на  $\frac{1}{4}$  тона. Каждый из этих знаков уничтожается полубекаром ♮ (demi-becarre).

Целесообразность предлагаемой системы в экономности и стильной начертательности новых знаков. Все прежние знаки сохраняют свою силу по отношению к хроматизму  $\frac{1}{2}$  тонов.

В старом хроматизме два звука равномерного повышения, обозначаемых нотой одной и той же ступени.



Высший хроматизм требует четыре обозначения одной и той же ступени в равномерном повышении.



То же в сторону равномерного понижения.



*Prélude  
(pour piano et automatique synchronisé) Arthur Lourié, op. 116*

*Piano  
avec la  
Automatique  
Synchronisée*

Handwritten musical score for 'Prélude' by Arthur Lourié. The score is written for piano and automatic synchronized piano. It features complex chromatic textures and is divided into four systems of staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Печатается по: Лурье А. К музыке высшего хроматизма // «Стрелец». Сб. 1. Пг., 1915.

## СМЫЧКОВЫЙ ПОЛИХОРД

Много в наши дни пишется и говорится об ультрахроматических возможностях, обертоновом строе, грядущем разрыве с отжившей свой век «равномерной температурой» etc., etc... Несомненно, однако, что все эти писания и разговоры останутся втуне до тех пор, пока мы не услышим созвучий, с которыми знакомы только по теоретическим рассуждениям. Нужен инструмент, на котором можно было бы воспроизвести их.

Существующие типы музыкальных инструментов для этой цели абсолютно непригодны: клавишные — не вмещают и десятой доли тех звуков, которые необходимы для простейших гармонических оборотов в расширенных звукорядах будущего; смычковые, обладая свободной интонацией, не допускают (при одном исполнителе) более широких гармоний, чем простое двоезвучие.

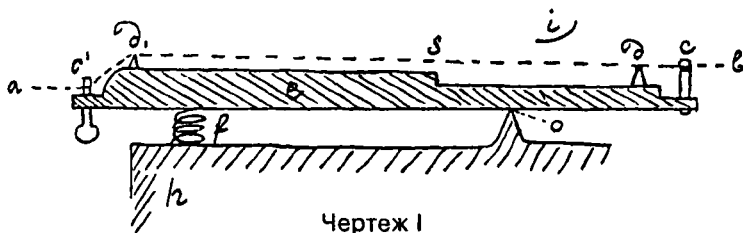
Необходимо создать инструмент, совмещающий следующие качества:

- 1) длительный тон, силу которого исполнитель может управлять в любой момент звучания,
- 2) абсолютно свободную интонацию: «сплошной» звукоряд от субконтр до пятичертной октавы включительно и
- 3) полифоническую структуру, дающую возможность одному исполнителю извлекать сколь угодно сложные комплексы тонов.

Смычковый полихорд — первый опыт конструирования такого типа музыкального инструмента. Автору, лучше чем кому-либо, известны несовершенства его: он, конечно, ни в коем случае не подлежит критике в настоящем своем виде с точки зрения возможностей художественного исполнения. Достаточно того, что даже в этом эскизном проекте он далеко оставляет за собою «фисгармонию» и более или менее приближается к сольному смычковому квинтету, допуская и индивидуализацию реальных

голосов, и безграничное разнообразие гармонических комплексов при единственном исполнителе.

На чертеже I схематически изображена самая существенная часть инструмента в продольно-вертикальном разрезе.

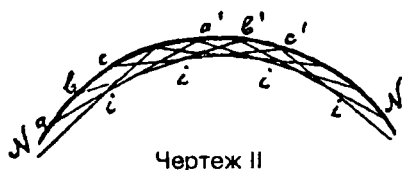


Вдоль верхней поверхности клавиши *e*, по середине ее, протянута струна *a-b* (пунктир), укрепленная неподвижно на колке *c*; натяжение ее регулируется вращательно-подвижным колком *c<sub>1</sub>* на противоположном конце клавиши. Неподвижные подставки *d* и *d<sub>1</sub>* ограничивают звучащую часть струны, возвышая ее над уровнем клавиши на 3,5 миллиметра. Пружина *f*, упирающаяся в деку, поддерживает клавишу в горизонтальном положении. Точка *o* является центром качания, так что при нажиме пальцем струны у конца *a* конец *b* подымается вверх, прикасаясь в этом положении к поверхности смычка *i*. Пружина должна быть достаточно сильна, чтобы связь струны со смычком наступала не раньше, чем струна будет уже плотно прижата к клавише: только при таком условии возможен ясный и чистый тон. Поверхность клавиши слегка вогнута к середине. Ширина ее — 2 сантиметра. Палец может быть поставлен в любом месте до точки *s*, что дает полную октаву со сколь угодно тонкими изменениями интонации в ее пределах. 28 таких клавишей, размещенных параллельно друг дружке по всей поверхности деки, образуют, таким образом, «клавиатуру» шириною в 70 сантиметров (см. чертеж III), обращенную к исполнителю концом *a*. Настройка струн — в порядке восходящего натурального септаккорда:

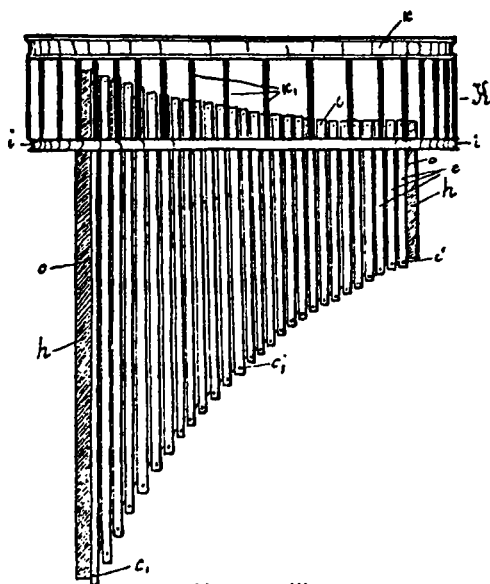
$$c - e - g - b \quad (7)$$

Таким образом, каждая пятая по порядку струна дает тон, лежащий октавою выше тона первой, и весь диапазон инструмента (принимая во внимание октаву наименьшей струны) — около 8-ми октав, выполненных сплошным звукорядом от субконтроктавы до пятичертной включительно. Строго говоря, любая кварта вверх может быть получена на следующей струне, и грифообразная часть клавиши ( $a-s$ ) могла бы быть значительно короче, но приходится учесть то обстоятельство, что при современных гармонических тенденциях может понадобиться одновременно более четырех звуков в одной октаве, и придется прибегнуть к игре «на позициях».

Смычок полихорда устроен следующим образом: на цилиндрически вогнутой кольцевой поверхности  $NN$



проделаны отверстия в несколько рядов, в которые на определенном расстоянии ( $aa' bb' \dots$ ) продеты волосы, образующие внутри кольца, при достаточном количестве хорд, приближающуюся к кругу поверхность той же формы, что и само наружное кольцо. Проекция этой поверхности дана схематически на чертеже I. Чтобы возможно было внутреннее касание струн к поверхности волос, устроено смычковое колесо  $K$ , приводной шкив которого ( $k$ ) вынесен за пределы корпуса инструмента посредством стержней ( $k_1$ ), соединяющих оба обода (см. чертеж III). Ременная передача соединяет приводной шкив с ведущим шкивом, который, в свою очередь, получает вращение от ног исполнителя через кривошипный механизм. Конструкция смычкового колеса должна удовлетворять следующим условиям: передача должна быть бесшумной, почему и следует отдать предпочтение ременной передаче перед жесткой; механизм должен быть достаточно чуток, чтобы повиноваться мускульно-



Чертеж III

му чувству ног исполнителя. Если указать еще на то, что поверхность ( $h$ ) деки выпукла в такой же мере, в какой вогнута поверхность ( $r$ ) смычка, т<math>\langle o \rangle e \langle сть \rangle</math> что обе представляют части окружности одного и того же радиуса, то вся конструкция инструмента и способ исполнения на нем становятся ясны: нажимая одновременно в должных местах несколько «клавишей» у конца  $a$  и вращая ногами смычковое колесо, исполнитель имеет возможность извлечь из полихорда хотя бы десятизвучный аккорд с произвольно выбранными интонациями для каждого тона. Как только исполнитель освобождает струну из-под пальца, она открывается действием пружины от смычка, и в тот же момент звук ее заглушается демпфером, ряд которых закрывает струны сверху в их основном горизонтальном положении.

Конечно, «техника» и здесь будет ограничивать гармонические возможности в смысле расположений аккорда, более или менее широких, но при общей незначительной ширине (менее 1 аршина) всей «клавиатуры» их будет все же бесконечно больше, чем, например, у фортепиано,



где уйти от шаблона без арпеджирования гармоний нет никакой возможности. Я не говорю уже о том, что самих аккордов, не в пример темперованным фортепиано и органу, — бесчисленное множество, ибо на каждой струне, как на скрипке, можно выбрать любую из бесчисленного множества находящихся на ней точек.

У инструмента в потенциальном виде имеются все задатки живого музыкального организма, обеспечивающие возможность художественного исполнения на нем музыкальных произведений будущего. В самом деле: при наличии чуткого механизма, связующего педали со смычком (стержни  $k'$  могут быть раздвижными в видах тембрового разнообразия), контакт нервно-мышечного аппарата исполнителя со струнами и смычком столь же полон, как и у скрипки или виолончели: струны — непосредственно под пальцами; сила и характер звучания каждой из них, даже при неизменно равномерном вращении смычка, друг от друга независимы, и вся скрипичная техника может быть целиком перенесена на полихорд с тою лишь разницей, что в начальный и конечный момент звучания не смычок отрывается от струны, а струна от смычка. Если в будущем удастся заменить волос иным материалом, из которого можно будет создать нить произвольно большой длины, — смычок может стать и линейным, одетым внизу на приводной шкив, а над струнами — на два ролика, между которыми он будет подобен обычному смычку; в настоящее время этому помешали бы узелки в местах скрепа каждого волосяного кольца.

Возникают сами собою три серьезных вопроса:

- 1) в какой мере исполнима на смычковом полихорде музыкальная литература прошлого и настоящего?
- 2) какого рода гармонические возможности открывает новый инструмент? и
- 3) не будет ли отсутствие фиксированной системы тонов камнем преткновения для развития богатых форм на новой гармонической основе?

Ответы на данные вопросы таковы:

1. Всякое музыкальное произведение, опирающееся в архитектонике своей на истинную логику звуков, будет исполнимо на полихорде, как в наши дни оно может быть исполнено смычковым и вокальным ансамблем. Все же произведения, возникшие из-под пальцев на клавишах фортепиано, изобилующие всякого рода «ложными» последовательностями и энгармонизмами, потребуют для себя исполнителя, в голове которого нет иных звуков, кроме 12 темперованных, слух которого «абсолютно» и безнадежно извращен долгим пребыванием в «wohl!»-темперованных звуковых сферах. Есть ли таковые музыканты? <sup>1</sup> Если и есть — смычковый полихорд им совершенно бесполезен: у них есть фортепиано, вполне их удовлетворяющее, а... от добра добра не ищут... Возврат к чистому строю отнимет у музыки все пресловутые завоевания последнего века: уменьшенный септаккорд в каждом

---

<sup>1</sup> Московский профессор А. А. Эйхенвальд указывал мне как на некий раритет на одного настройщика, умевшего слухом делить октаву пополам, на три равные части, etc... метод его настройки был таков: от с он настраивал клавишу *fis — ges*; каждую из «полуоктав» в свою очередь делил пополам, получая таким образом точки *dis — es* и *a*; деля затем каждую октаву на три равные части, он получал весь темперованный звукоряд:

$$\frac{c - c}{3} = e, \text{gis} (as);$$

$$\frac{es - es}{3} = g, h (ces);$$

$$\frac{a - a}{3} = cis (des), f (eis).$$

Положим, что для всякого, обладающего достаточно чутким слухом, чтобы различать разностные комбинационные тоны, проделывать такой фокус при некотором напряжении внимания — не шутка, ибо равно разносторонние интервалы дают и равно нарушающие звучность комбинационные тоны, но это уже искусственный путь, в то время как данный настройщик, очевидно, — «природный температор».

отдельном случае будет иметь не 24 разрешения — а одно-единственное; увеличенное трезвучие в каждом из трех основных положений сохранит диссонантность увеличенной квинты или уменьшенной кварты столь явно, что «разрешения» потребует именно диссонансирующий интервал, и таковое будет опять-таки единственным для каждого положения трезвучия. Проигрываем ли мы от этого в богатстве средств? Отнюдь нет, ибо зато от каждого звука мы можем построить четыре действительно различных уменьшенных септаккорда и три увеличенных трезвучия в различных обращениях...

В итоге: всякий гармонический оборот, основанный на «передергивании» тонов, подмене одного другим по «приблизительности», будет неисполним на полихорде: вряд ли удастся связно исполнить 5–6 тактов из Вагнера... без сомнения, неисполним будет Скрябин (допускавший такие поразительные «вольности», как попытка «обойтись без бемолей» в ор. 74 № 3, где вся первая половина Prélud'a искажена, благодаря этому, до неузнаваемости), пострадают и «могучая кучка», и «молодая Франция» (Стравинский в особенности); словом — фильтровка постбаховской музыки будет изрядная... Зато в первые прозвучит неискаженную народная песня Востока и Севера.

2. О «гармонических возможностях», при их бесчисленности в пределах сплошного звукоряда, даваемого инструментом, можно написать многие томы. Здесь укажу лишь на основные координаты, по которым пойдет развитие гармонии будущего.

До сих пор музыка оперировала лишь с тремя звуками, расположенными по терциям и находящимися во взаимоотношениях, выражаемых акустически простейшими кратными единицами:

$$2 : 3 : 5 = c : g : e$$

Сопоставление трех таких созвучий в квинтовом (2 : 3) отношении дает всю мажорную гамму. Такое же сопоставление тоник — весь квинтовый круг, ставший заколдованным кругом (из которого теперь так трудно выбрать) с введением равномерной температуры.

Однако, несмотря на столь незначительное количество исходных точек, наша современная система тонов, будь она нетемперована, имела бы в своем распоряжении около 100 различных звуков в пределах одной октавы; ибо в нее вышеуказанным производным путем вошли бы звуки, отвечающие всевозможным произведениям трех и пяти в различных степенях; так, при *c*, равном единице, натуральная нона от *d* (пифагорова терция от *c*)

$$e = 3^2 \times 3^2 = 81.$$

$$dis = 6 \cdot 3 \text{ от } h = 5 \cdot (3 \cdot 5) = 75$$

$$eis = 6 \cdot 7 \text{ от } fis = 15 \cdot (9 \cdot 5) = 3^3 \times 5^2 = 675$$

$$d \text{ как } 6 \cdot 3 \text{ от } b = 5 \times 3^{-2} = 5/9$$

(повышенное коммою 81 : 80 дает нормальное *d c-dur'a* —  $5 \cdot 81 : 9 \cdot 80 = 9 : 16$  или просто 9, ибо знаменатель  $2^n$ , перенося звук лишь в другую октаву, гармонического значения его не изменяет).

Продолжив ряд простых чисел до произвольно избранного предела, например введя в систему тонов звуки, отвечающие отношениям:

$$7 : 11 : 13,$$

мы удваиваем число исходных точек: основным созвучием, не требующим по акустической консонантности своей никакого «разрешения», будет в этом случае шестизвучный аккорд, от которого по тому же принципу, как и от классического трезвучия, будет развиваться новая система тонов: сохранятся все старые звукоотношения (нетемперованные) и к ним прибавятся все те, которые будут образованы степенями и произведениями 7, 11 и 13 между собою и со старыми числами. Легко представить себе шесть трезвучий типа

$$1 : 3 : 5 : 7 : 11 : 13,$$

построенных от каждого из составляющих аккорды тона как от единицы. Это даст 21 тон, из которых лишь *c*, *d*, *e*, *g*, *gis* и *h* — наши старые знакомые; остальные 15 неслышанно новы. От каждого из них могут быть построены все

употреблявшиеся до сих пор созвучия:  $\frac{3}{5}$ , 6,  $\frac{4}{6}$ , 7, 2,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{5}{6}$ , 9 etc., etc...

Кроме того, весь звукоряд может быть взят в обращении, что образует равное количество возможностей в пределах натурального обертонова минора.

Как же ориентироваться во всех этих неисчерпаемых богатствах новой системы? Очень просто: если твердо звучит в памяти основной шестизвучный аккорд. Ибо, вопреки утверждениям современных теоретиков, числа играют столь же значительную роль в динамике музыки, как и в статике ее: мелодические ходы и последовательности гармонических комплексов тем понятнее слуху и производят тем более спокойное и консонантное впечатление, чем проще числовое отношение основных звуков комплекса (отсюда столь набившая оскомину классическая каденция доминанта — тоника [3 : 2] и злоупотребление октавою [2 : 1]).

С другой стороны, и многовековой опыт, и данные современной психологии указывают нам на то, что при гармонической связи созвучий наивыгоднейшие последования — с максимальным количеством общих тонов и с минимальными передвижениями прочих по мелодической скале. Всякое отступление от этого правила увеличивает напряженность звучности, создавая уже те или иные экспрессивные эффекты. Таким образом, если бы нужно было связать наиболее спокойно, «академически» основное шестизвучие с таковым же построенным на 11-м призвуке, — этот последний должен остаться на месте, 1, 5 и 7-й передвинутся на незначительные интервалы, перейдя последовательно в 11, 7 и 5-й нового аккорда и лишь 3-й и 13-й, обменявшись значениями, займут отдаленные (все же в пределах кварты) от прежних положения.

Консонантнейшие расположения самих аккордов легко найти по принципу последовательных разностей: если, например, 11-й тон лежит в высшей октаве, чем 13-й, их математическое отношение равно

$$13 : 11 \cdot 2 = 13 : 22$$

Проделав ряд последовательных вычитаний, находим для данного созвучия наивыгоднейшее гармоническое его дополнение

$$4 : 5 : 9 : 13 : 22$$

Если бы у нас был в употреблении и 17-й тон, его можно было бы ввести в данный аккорд без нарушения консонантности, ибо он сам собою присутствует в аккорде в виде разностного комбинационного тона от 5 и 22.

Если бы желательно было усилить тоническое значение аккорда, следовало бы перенести основной тон (4) на две октавы вниз, что соответствовало бы нахождению разности

$$5 - 4 = 1$$

Само собою разумеется, что все эти «акустические» соображения переходят в план интуиции и чистого творчества по мере овладения звуковым материалом новых гармонических сфер, и в таком пути «от эрудиции» странно было бы видеть нечто предосудительное, ибо всякая школа, в том числе и современная музыкальная, ведет будущего творца тем же путем, с тою лишь разницею, что в ней вместо точных законов науки царят выжившие из ума от старости нормы и традиции, поверяемые лишь туманно-эстетическими предпосылками и авторитетом архимаститых творцов прошлого. Математическая и психофизиологическая акустика — вот компас будущей музыкальной науки: с ним нетрудно будет ориентироваться в сколь угодно сложных звуковых сферах.

3. Что касается фиксированной системы тонов, «полезность» ее с очевидностью обнаружилась за последние два века: мы забрались в такие дебри, выход из которых возможен ныне едва ли не через *tabula rasa*... при свободной же интонации можно поручиться за логическую эволюцию средств, обеспечивающую будущее музыки от новой катастрофы.

Достаточно ли легко, однако, ориентироваться в весьма малых интервалах, вводимых в употребление с новою системою тонов, без постоянных «точек опоры»? Не будем ли мы смешивать столь близко лежащие друг к другу тоны?

Отвечу весьма показательной иллюстрацией: взяв в высоком регистре  $g$  (например,  $g^3$  на 22-й струне полихорда) и рядом с ним 13-й обертон  $c$  (мал. 8) и передвигая затем палец *glissando* по 23-й струне до высоты 14-го обертона, я слышу постепенное повышение разностного комбинационного тона на целую октаву до  $c_1$ . Следовательно: без всякого труда я могу остановиться на этом пути в 12 точках, отвечающих повышениям комбинационного тона на ступень хроматической гаммы, — это значит, что в пределах интервала 13 : 14 (несколько больше полтона) легко различить, руководствуясь комбинационными тонами, двенадцатые доли его: каждая из них в созвучии с  $g^3$  будет явно различно окрашена присутствием того или другого тона внизу. Так, чтобы услышать повышение комбинационного тона с  $e$  на  $f$ , нужно будет передвинуться по 23-й струне на интервал 159 : 160!! И это еще далеко не предельно малая величина.

Освободившись от шаблона темперации, слух человеческий сделает такие успехи в тонкости мелодических восприятий, о которых мы сейчас едва можем мечтать. Порукою за неутопичность наших мечтаний — народная песня Востока, в интервалах которой наш культурный слух до сих пор не может точно разобраться. Ужели же наше ухо грубее организовано? Не в систематическом ли искажении слуха баховским наследием причина этого? Так или иначе — покажет недалекое будущее... Ибо мы живем «накануне».

Печатается по: Авраамов А. Смычковый полихорд // «Музыкальный современник». Кн. 3. М., 1915.

## УЛЬТРАХРОМАТИЗМ ИЛИ ОМНИТОНАЛЬНОСТЬ?

(Глава «О Скрябине»)

Ультрахроматичны или омнитональны произведения Скрябина?

Тот или иной ответ на этот вопрос, несколько не затрагивая художественной оценки творчества композитора, имеет тем не менее огромное принципиальное значение.

И вот почему:

Ультрахроматизм, в том смысле этого термина, какой вложен в него Л. Сабанеевым<sup>1</sup>, знаменует разрыв с современной системой тонов, уклонение от нее в сторону более тонких, разнообразных (и, несомненно, более гармоничных) созвучий, как бы материализующих, конкретизирующих в отношениях своих натуральный ряд чисел. Отрицание равномерно-темперационной системы сводится в нем к двум моментам: а) восстановлению точных отношений (возврат к натуральному строю) в основании ряда и б) расширению его «действенных» пределов введением тонов, соответствующих высшим простым числам (7, 11, 13 etc.)

Омнитональность (термин Фетиса), как ее понимал С. И. Танеев<sup>2</sup>, есть утверждение температуры, полное приятие ее в такой мере, что каждый звук 12-тонной клавиатуры может следовать за — или созвучать с любым звуком клавиатуры на хроматической основе, как равноправные члены одной звуковой семьи.

Обеим системам нельзя отказать в последовательности и революционности по отношению к классическому мажоро-минору. Обе системы, как и любая третья, будь она столь же последовательна и замкнута в себе, имеют

<sup>1</sup> «Музыка», № 196. «Музыкальные беседы». 1914.

<sup>2</sup> «Подвижной контрапункт». Введение.



полное право на существование в фоническом искусстве. Нетрудно, однако, рядом конкретных сопоставлений показать бездну, отделяющую одну из них от другой.

Для омнитонального творчества двенадцать клавиш фортепиано — необъятный мир с неограниченными возможностями, для ультрахроматичного — тяжкие цепи грубого компромисса: лишь разорвав их, сбросив их с себя, творец выходит на желанный простор...

Идеальная омнитональная нотация — 12 постоянных знаков для клавиш фортепиано: диезо-бемольная система не удовлетворительна, ибо превышает потребности творца — *c, his, deses* для него существуют лишь как триединая клавиша; об ультрахроматической нотации в настоящее время позволительно лишь мечтать и гадать. С уверенностью можно сказать только одно, что нотироваться будут не абсолютные высоты звуков, но их логические отношения. Иначе пришлось бы, скажем, для *a* иметь  $n+1$  различных знаков альтерации в зависимости от того, будет ли это большая секста от *c*, квинта от *d*, натуральная септима (или одна из двух малых:  $\frac{5}{9}$  —  $\frac{9}{16}$ ) от *h*, седьмой унтертон *g*, 11-й обертон *es* и т. д., и т. д.

Так называемый «абсолютный» слух — высшее качество омнитонального уха. Существуют ли для него, однако, вышеперечисленные альтерации *a*? Воспримет ли этот «абсолютный» слух сознательно и точно разность высот, скажем, натуральной септими *h* и 11-го обертона *es*, выражающуюся отношением 175:176? Праздный вопрос.

Для омнитоналиста И. С. Бах с его «вольтемперированным клавиром» — недостижимый гений-провидец, выведший в свое время музыку из тупика, в который загнали ее всяческие Рамо и Тартини; для ультрахроматика — величайший преступник перед лицом истории, затормозивший на два века логическую эволюцию звукосозерцания, искалечивший слух миллионам людей, — величайший эгоист, принесший в жертву будущее искусства настоящему своему творчеству *etc., etc.*

Омнитональность — последнее слово «воль»-темперации, последний логический вывод из нее, завершение

двухвековой эпохи ее господства в музыке; ультрахроматизм — шаг в будущее через головы Баха и иже с ним...

Словом, в полярности терминов не может быть никакого сомнения. И приложение того или другого из них к творчеству Скрябина дает две радикально противоположных оценки — не художественной ценности его произведений, ибо таковая совсем в другой плоскости, — но исторической роли художника в мировом искусстве.

О, мир ожидающий,  
Мир истомленный!  
Ты жаждешь быть созданным,  
Ты ищешь творца...

Я взял бы эту строфу «Экстаза» эпиграфом к теоретическому исследованию, трактующему ультрахроматические возможности в нашем искусстве. Мир гармонических призывов, систематически воссоздающих столь совершенный «аккорд», как тембр скрипки или женского голоса, этот чудесный мир воистину «истомлен» ожиданием и «жадет быть созданным» творческим гением человека — именно творчески созданным, ибо как акустический феномен он существует уже века. Все мы явственно чувствуем, что революция от равномерной температуры (почти до конца изжитой, ибо «квинтовый круг», ради которого она была создана, — уже в наше время мертвая схема) должна произойти в «обертоновом» направлении, и потому каждого писателя, порвавшего с мажоро-минором (внешний признак: наводнение междутактового пространства хроматическими знаками, исчезнувшими у «ключа»), готовы заподозрить в «ультрахроматизме». Критический самообман здесь тем более легок, что грубая приблизительность современной нотации допускает в каждом отдельном случае разнообразнейшие ультрахроматические толкования, и покуда нотация эта в силе — произведения музыкальных новаторов являются своего рода «ребусами» для гармонического исследователя. Всевозможные увеличенные и уменьшенные аккорды, равно

как и «симметрические» построения — целотонные и квартовые, — легко принять за вожделенный ультрахроматизм. Поэтому в решении нашего вопроса о Скрябине мы пойдем иным путем.

Я спрашиваю: чем объяснить то непонятное со всяческих точек зрения (в том числе и здравого смысла) явление, что ультрахроматик Скрябин 90% с лишним своего творчества отдает темперованному инструменту и совершенно игнорирует те инструментальные группы, которые до сего дня темперации не подчинились? И — можно ли допустить, что те немногочисленные *opus*'ы (числом 7), в которых он выходит за пределы излюбленного инструмента, задуманы иначе, чем 67 остальных? Не являются ли и они фортепианными сочинениями, прираванными симфонический облик лишь ради значительности их художественно-философской концепции? Или, быть может, автор, не обладая дирижерскими данными, так ценил возможность единоличного исполнения, которую дает лишь фортепиано, что сознательно ограничивал свое творчество инструментом, которым владел в совершенстве, примирившись раз и навсегда с его мертвым тоном или фальшивым строем?

Есть возможность на последний вопрос ответить вполне объективно, руководствуясь точными выводами музыкально-научной теории.

Если предположить, что основной шестизвучный аккорд Скрябина не ундецимаккорд, расположенный по восходящим квартам, но ультрахроматическое созвучие, то его тоны расположатся в порядке восходящих обертонов следующим образом:

<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
8	9	10	11	13	14

Спрашивается, почему 11-й обертон нотируется, как *fis*, если с таким же успехом он может сойти и за *f*: на темперованной клавиатуре его истинная высота равноудалена от обеих клавишей.

13-й обертон ближе к темперованному *gis-as*, чем к *a*...

7-й отстоит от темперованного  $b$  все же на интервал 56:55 (вниз)...

Какие же колоссальные поправки в интонациях должен делать точный ультрахроматических слух к каждому созвучию! Если бы скрипач или певец так детонировали в мажоро-миноре, слушать их было бы нестерпимой пыткой.

По-видимому, объяснения подобной нотации нужно искать в тенденции равномерной темперации повышать терции аккордов, и раз повышено  $e$ , ничего не остается другого, как избрать повышенные звучности и для  $fis$ ,  $a$ ,  $b$ ... но ведь истинная высота 11-го обертона ниже темперованного  $fis$  на 35:34, а 13-го — ниже темперованного  $a$  на... 30:29!!

После такой арифметики думаю, что вопрос о возможности «примирения» Скрябина с фортепианным ультрахроматизмом можно считать исчерпанным.

Характерно расположение скрябинского аккорда по квартам, каковое приводит к тому, что мнимый 11-й обертон «сидит на носу» у баса... Этим достигается крайне курьезный эффект, а именно: если аккорд  $C-Fis-B-E-A-D$  взять действительно точно, соблюдая ультрахроматические отношения звуков, то он сам собою темперуется!! Вот как это происходит: отношение  $Fis$  к  $D$  акустически равно 11:36, что дает явственно слышимый разностный комбинационный тон  $gis$  ( $36 - 11 = 25 = 5.5 = b$ . терции от  $e$ ); как раз в той же октаве лежит и предполагаемый 13 обертон, образующий с  $gis$  характерные биения на интервале 25:26. Сам 13-й обертон образует с  $Fis$  комбинационный тон  $H$ , дающий с  $B$  биения на интервале 14:15, наконец,  $Fis-E$  (11:20) дает тон  $D$ , лежащий рядом с тоникой аккорда в низком расположении, что, конечно, также приводит к биениям — и все целое, вместо спокойного «синтетического» аккорда, образует дрожащую, колеблющуюся массу звуков, если и напоминающую звук колокола, то очень неудачной отливки, от которого гауптмановский мастер Гейнрих, наверное, отказался бы.

Крепко убежден я, что и Скрябин, услышав однажды «ультрахроматическую» настройку своего аккорда, отказался

бы от такой его интерпретации... От самого же аккорда он не отказался вплоть до последнего *opus*'а, и излюбленное расположение его — каждый раз с увеличенной квартой в басу; между тем на фортепиано звучность всякого сложного гармонического комплекса весьма выигрывает от такого «сложного баса», ибо вокруг этих двух звуков, делящих пополам октаву, успешно группируются в тех или иных «рациональных» отношениях все остальные, и аккорд, с акустической точки зрения представляющий фальшивый конгломерат звуков, действительно «психологически консонирует», как консонирует увеличенное трезвучие, составленное из трех попарно консонирующих (психологически) звуков: *c–e, e–gis, c–as (gis)*, как консонирует знаменитый «уменьшенный септаккорд в кубе» Шёнберга, сочетающий воедино все 12 клавишей фортепиано, *etc., etc.*

Если бы Скрябин ориентировался в ультрахроматических сферах, он, наверное, нашел бы те истинно (не психологически только) консонирующие расположения аккорда, которые звучат, действительно, словно вести из другого мира: так законченно, так слиянно... он не избегал бы в своих гармониях 12-го и 15-го обертонов, образующих (с 9-м) доминантовую группу внутри тонической и придающих ультрахроматическому аккорду удивительную полноту и многогранность<sup>3</sup>. Наконец, он, наверное, широко использовал бы свойства смычковых инструментов и человеческого голоса (как раз этой сферы творчество Скрябина совсем не коснулось), дающих полную возможность точной ультрахроматической интонации в ансамбле. Виолончелист и скрипач и сегодня, как в добаховское время, настраивают свои квинты абсолютно чисто, певцы си-

---

<sup>3</sup> Между тем отсутствие квинты основного тона в «прометеевом» аккорде легко объяснить, оставив в стороне ультрахроматическую гипотезу: генеалогия его несомненно от целотонного аккорда, возникшего из нонаккорда с одновременно повышенной и пониженной квинтой; ясно, что это исключает возможность одновременного звучания еще и чистой квинты.

стематически уклоняются вниз от темперованных терций; септ- и нонаккорд в хоре всегда звучат в натуральном строе, большая ундецима у сопрано при наличии квинты и септимы всегда понижается до высоты 11-го обертона... Для омнитоналиста же — весьма последовательно изгонять из своего творческого обихода эти группы как материал, абсолютно непригодный для выполнения его фонических замыслов; еще смычковые можно приспособить к делу, украсив грифы их темперованными «ладами», преобразив их по «Андреевскому» типу, певцы же — безнадёжны: двухвековое господство “Wohl”-темперации не наложило на их инструмент ни малейшего отпечатка, и если бы Скрябин изложил для хора a cappella свой Prélude op. 74, № 4, мы были бы свидетелями потрясающей, неслыханной какофонии при всякой попытке исполнить это произведение, кстати сказать, на фортепиано звучащее более «шёнбергообразно», чем другие номера того же opus'a и более ранних из послепрометеевского периода.

Еще интересный вопрос: новейшие исследования акустической природы «минорного лада» установили с большой вероятностью гипотезу «обращения» мажора в его архитектонике. Мне удалось<sup>4</sup> в пределах клавиатуры получить рядом с обычной ультрахроматической гаммой и обращенную, своего рода «ультрахроматический минор» с 7, 11 и 13-м «унтертонами» тоники (скала эта оказалась столь жизнеспособной, что я узнал в ней с несомненностью многие характерные для русской народной песни интервалы, не укладывающиеся в нашу «омнитональную» систему). Трагический пафос, присущий творчеству Скрябина, нашел бы в ультрахроматическом миноре бесценные и бесчисленные средства выражения. Не имея в своих пределах ни одного нового (сравнительно с обертоновым мажором) интервала, разнясь от него лишь порядком их, скала эта должна была интуитивно прийти в голову автору, ориентированному в обертоновых звучностях, — как это предполагалось о Скрябине. Тем не менее

<sup>4</sup> См.: «Музыка», № 232, 1915. «7 – 11 – 13».

самые тщательные раскопки мои не обнаружили в произведениях последнего хотя бы намек на применение этого звукоряда — даже в тех местах, где это, независимо от субъективного толкования пьесы, подсказывают авторские ремарки. Конечно, можно утверждать, что один «промете-ев» аккорд способен выражать самые контрастные намерения<sup>5</sup>, тем более что при современной нотации никак не удастся установить его единства в различных обращениях (особенно при полном равнодушии Скрябина к вопросу о единообразии написания той же гармонии хотя бы на протяжении нескольких тактов); однако сам Скрябин не разделял, видимо, такого взгляда и пользовался для целей контраста просто... тональными красками классической палитры. В смысле же обертонового минора он был, безусловно, до конца невинен.

Отмеченная выше небрежность Скрябина к единообразию нотации в высокой степени доказательна: если в консерваториях смертным грехом считается написать 7-ю ступень *fis-moll'*я как *fa-бекар*, если все авторы, не порвавшие с тональным письмом, строго различают употребление того или другого знака альтерации, справедливо усматривая в педантической строгости применения принципов нотации единственный путь к сознательному восприятию произведения исполнителем, ибо тогда лишь ему ясны тональные функции встречающихся в произведении гармоний, — кольми паче строг к нотации должен быть ультрахроматик, чающий в более или менее близком будущем исполнения своих произведений на реформированных инструментах в вожденной чистоте и точности строя? Ведь ультрахроматическое письмо тоже тонально: тот или иной стиль этого письма будет зависеть лишь от числа действительных призвуков, введенных в творческий обиход автора. Предел установит

---

<sup>5</sup> Ребиков тоже различает три «целотонщины»: светлую, нейтральную и мрачную в зависимости от регистра — тот же аккорд, перенесенный на две октавы вниз, живописует уже не свет, а тьму... О, святая простота!

дарование писателя, его способность к более или менее глубокой эволюции в недра ультрахроматизма... но во всяком случае всегда налицо будут: тоника, равная единице; большее или меньшее число ступеней звукоряда, составленного из ее обертонов, и соответствующее число самих звукорядов, построенных по тому же принципу от каждого обертона, как новой тоники<sup>6</sup>. Таким образом, ультрахроматическая расшифровка Скрябина, если бы таковая была возможна, свелась бы к выставлению перед звуками, соответствующими 7, 11, 13-му обертонам, соответствующих чисел, а прочие отношения вполне выразимы дизобемольной нотацией... Как мы увидим ниже, Скрябин совершенно не считался с «тональными» функциями своих гармоний, что было бы его величайшей ошибкой перед лицом будущего его творчества, если бы был прав г. Сабанеев и иже с ним.

Я отложил свое первоначальное намерение привести здесь полный список всех энгармонических замен, иногда поразительно нелогичных, сделанных Скрябиным за его зрелый (послепрометеевский) период творчества: такая «статистика» угрожает вырасти в целый том... К тому же, развернув любую страницу, всякий музыкант сам найдет десяток-другой иллюстраций моего утверждения. Я остановлюсь лишь на последнем, 74-м *opus'e*, должествующем, как казалось бы, явить нам Скрябина в наиболее «чистом», свободном от всяких влияний и наиболее ультрахроматически законченном виде. Однако... первые четыре номера этого *opus'a* с их непрерывным движением по двенадцатизвучной хроматической гамме и «модуляциями» в полуоктаву с несомненностью обнаруживают свою омнитональную основу.

---

<sup>6</sup> Существенно новыми, конечно, окажутся лишь звуки, соответствующие простым числам: 15-й обертон, лежащий выше 7, 11 и 13-го, вошел в употребление гораздо раньше их, ибо представляет собою (при *c*, равном единице):  $15 = 3 \cdot 5 = 5 \cdot 3 =$  квинта от  $e = b.$ , терции от  $d = h$  давно знакомый нам вводный тон *c-dur'a*.



На энгармонизмы мы наталкиваемся уже с третьего такта № 1: на 3-й доле его целиком повторен вступительный аккорд... с энгармонической заменой *his* (в басы) — *c*.

*Cis* той же гармонии в начале 4-го такта нотировано уже как *des*.

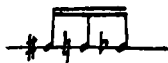
На 2-й доле 3-го такта последовательно: *fis-g-fis-f-e*; в 11-м, ради возвращения к исходной тональности (что возможно в данном случае лишь на темперованной клавиатуре фортепиано): *c – des – c – h – ais*.

Два основных контрапунктирующих мотива

$$\frac{eis \quad fis \quad g}{a \quad gis \quad g \quad fis}$$

видоизменяются энгармонически на протяжении всего *Prelud'a*: то верхний начинается хроматическим полутоном, образуя, таким образом, с первой нотой нижнего мал[ую] сексту вместо ув[еличенной] квинты (3, 11, 12 и 14-й такты), то нижний (5-й и 7-й такты) опускается на следующую ступень лишь на последней доле триоли.

В № 2 того же *opus'a* мотив



видоизменяется: на второй доле 4-го и 8-го тактов и на первой 11-го в *g-fis-eis*, на первой 12-го в *g-fis-f* исключительно ради избежания дубль-диезов и дубль-бемолей.

В 10-м такте удвоение темы в малую терцию нарушается появлением на первой доле увеличенной секунды *g-ais*.

Необходимо отметить, что и основная нотация мотива с тремя альтерациями той же ступени ультрахроматически не обоснована.

Поражает нотация № 3: первая половина его, очевидно, написана (или переделана) после того, как была закончена вторая половина. И переделка свелась к... вытравлению всех встречающихся в ней бемолей.

Ради этого тема начинается то уменьшенной октавой (1, 5, 15 и 20-й такты), то большой септимою (3, 7, 8, 13, 17, 19-й такты).

В тех же случаях переход на третью долю такта то хроматичен, то диатоничен.

Физиономия органного пункта первой половины, благодаря неуклонному проведению «диезобекарной» системы, искажена до неузнаваемости: не обладая «абсолютным» слухом, спеть его оба раза (повторяется с 21-го такта) одинаково — немыслимо. Сами гармонии рисуются внутреннему слуху совсем чуждыми одна другой... Между тем на фортепиано они несомненно тождественны...

В № 4 столь характерный для Скрябина мотив



появляется впервые неискаженным лишь в 9–10 тактах. Бесчисленные проведения его на протяжении всего Prélud'a видоизменены в нотации то появлением увеличенной секунды в начале, то большой терции в конце (14-й такт), то обоих интервалов одновременно.

Ряд увеличенных квартсекстаккордов с 11-го по 18-й такт нарушается несогласованною гармонически альтерной партией, время от времени переворачивающею гармонию в иные обращения без всякого видимого основания; так, например, 14-й и 16-й такты, будучи вполне тождественны и представляя по отношению друг к другу лишь секвенцеобразное перемещение вниз на ум. кварту, отличаются в нотации 3-й доли весьма разительно.

В 14-м такте эта гармония должна была быть записана так:

*ges — eses — ceses — bes.*

Два предпоследних аккорда Prélud'a, во имя последовательности, должны бы нотироваться как

*ges — deses — es — asas* и *es — a — fis — b.*

Столь же неожиданно заключение № 5: на третьей доле предпоследнего такта вдруг появляются *ges — fes — es* (*des* в гармонии) вместо *fis — e — dis* (*cis*), — неужели только затем, чтобы кончить, как начать, — в бемоля?

Таков последний opus; другие немногим от него отличаются. Так, в "Guirlandes" (op. 73), нисходящая по ступеням

уменьшенного септаккорда цепь малых трезвучий, ради сохранения на сильных временах септаккордовой нотации, представляется некою весьма невразумительною «гирляндю» из уменьшенных кварт, увеличенной секунды в смешении с большими и малыми терциями. Характерна также темперованная нотация самого уменьшенного септаккорда, неизменно проходящего через увеличенную секунду при возвращении к исходному тону...

Нет никакой возможности перечислить все энгармонизмы в партии левой руки этюдов *op. 65*. Ради принципиального единообразия в написании параллелизмов в правой руке все сопровождение сплошь энгармонично. И здесь (например, в этюде № 1) двенадцатиступенная хроматическая гамма играет столь существенную роль, что представить себе исполнение этих этюдов вне равномерной темперации, в ультрахроматическом плане, — абсолютно немислимо. А ведь эти этюды относятся тоже к послепрометеевскому периоду!

Допрометеевский период: можно ли представить себе без энгармонической замены трижды уменьшенную квинту? Возможно ли создать такую гармоническую обстановку, в которой мелодический ход *f–a* прозвучит как квинтовый? Допустим, что возможно: таковой обстановки все же нет в “*Quasi Valse*” *op. 47*, но там есть мелодический ход *ми — си* — при переходе в 7-й такт...

Примером того, как «последователен» бывал иногда Скрябин в самой непоследовательности своей нотации, мог бы послужить № 2 *op. 57* (*Caresse dansée*). Сравните первые три такта с 9–11, или 49–51 включительно: почему в 1, 9, 49-м вспомогательная нота изображена иначе, чем последующий хроматический ход, а в 3, 11, 51-м — одинаково? Почему при переходе из 1-го во 2-й, 9-го в 10-й, 49-го в 50-й необходима энгармоническая замена *fis — ges, h — ces*, а в других случаях «теноровый» тон остается на месте? Почему в 20-м такт *gis — fisis — dis*, а в аналогичном 24-м *f — fes — c*?

На все эти вопросы, которых можно при желании предложить еще несколько сот, — один ответ: потому, что для

Скрябина существовали лишь фортепианные клавиши, числом 12, и как бы ни были записаны соответствующие им звуки — положительно безразлично, ибо вне фортепиано — нет музыки Скрябина, а на фортепиано, что ни напиши: beses или fisisis, — все одна клавиша будет.

Итак, мы пришли к отрицательному ответу на наш вопрос, поскольку он касается Скрябина. Повторим у места, что этот «печальный» результат наших исследований Скрябина-художника совершенно не затрагивает: творчество его отмечено печатью высшей гениальности, совместившей грандиозность художественно-философского задания с завидным профессиональным мастерством, и это ставит Скрябина на высоту, достаточно внушительную и недостижимую, чтобы была нужда в фальшивой исторической перспективе — лишней бутафорской ступеньке под трон его славы. Желание во что бы то ни стало видеть в нем некоего анти-Баха, разрушителя температуры, творца новой системы тонов, интуитивно прозревающего законы эволюции, etc., etc. — могло бы лишь повредить ему в будущем: тот, кто создал бы ультрахроматические инструменты «имени Скрябина ради», жестоко разочаровался бы сам и несомненно разочаровал бы других исполнением на них творений мнимого пионера обертоновых гармоний.

Каюсь: я сам долго был под гипнозом этой заманчивой идеи, пока не оставил ее ввиду полнейшей ее несостоятельности перед лицом скрябинского творчества. Путь, которым приходишь к этому заблуждению, настолько психологически интересен, что — да не посетует на меня читатель за «немного автобиографии»... Дело в том, что приписывание «ультрахроматической революции» тому или иному композитору равносильно и равнозначно теоретическому самоутверждению приписывающего. В свое время я самоутверждался таким образом через... Ребикова: первое знакомство с его «целотонщиной» повергло меня в столь неистовое преклонение перед его «реформаторским» гением, что ему еле удалось расхолодить мой пыл... решительным запрещением перестраивать его пианино в «ультрахроматический» строй, в котором,

Ультрахроматизм или омнитональность?

как мне тогда показалось, божественно должны были звучать его «Сны», «Альфа и Омега» и пр. В сущности, целотонный звукоряд столь же близок к обертоновому, как и гаммы «Прометея», вернее, столь же далек от него.

Однако в великом будущем ультрахроматической системы тонов я нисколько не сомневаюсь, закономерность эволюции музыки в обертоновом направлении считаю неоспоримой, в чем вполне солидарен с Л. Сабанеевым; и если вся моя статья полна внутренней полемики с ним, то это объясняется, с одной стороны, тем, что мне поневоле пришлось широко пользоваться его терминологией, с другой стороны — полярность наших убеждений в вопросе «об акустических основах» гармонии Скрябина. Для меня несомненны “*Nutzlosigkeit der Zahlen*” и “*Zwecklosigkeit der Proportionen*” в исследовании типично омнитонального творчества покойного композитора. Не он — тот гений, пришествия которого чают все, не пришедшие наследия Себастьяна Баха, не ему суждено было повернуть колесо истории музыки на некогда оставленную колею истины... Думается, что и сам Л. Сабанеев под конец не так-то уж веровал в «акустическую» миссию Скрябина: от его рецензий<sup>7</sup> о последних opus'ax повеяло холдом: «несколько предвзято раздирательные гармонии», «жесткая» «сухо-академичная» и какая-то «шёнбергообразная» прелюдия с «просто-фальшивым» заключением<sup>8</sup> — «какой-то опыт» и, по-видимому, — «неудавшийся»...

Из всего появившегося до сих пор в печати ни одна строка не говорит ясно: как относился сам Скрябин к сво-

---

<sup>7</sup> В «Музыке».

<sup>8</sup> Как растяжима «ультрахроматическая ориентировка» на фортепиано, читатель может судить по тому, что отмеченная Л. Сабанеевым «фальшивость» заключения прелюдии ор. 74, № 4 устраняется вполне при понимании заключительного аккорда *a-c-e-a-cis* как доминанты ультрахроматического *d-dur'a*, причем *e* и *cis* выражали бы последовательно 7-й и 15-й обертоны. В таком понимании взятый на чисто настроенном инструменте аккорд этот вполне бы консонировал — даже акустически. Еще лучший результат даст понимание *cis* как 17-го обертона в ультрахроматическом *c-dur'e*.

ему мнимому ультрахроматизму? В № 202 «Музыки» Л. Сабанеев делает очень ценное признание: «Указание на акустическую органичность его новой гармонии, органичность, о которой композитор не имел сам никакого понятия, — дал ему в 1911 году, в эпоху написания „Прометея“, пишущий эти строки» (разрядка моя. — А. А.). К сожалению, автор ничего не говорит о том, как принял Скрябин это указание. Это чрезвычайно важно по указанным мною выше причинам: слышал ли Скрябин свои гармонии в «точной» настройке и какое получил от них впечатление? Не нашел ли он, что на фортепиано они более консонантны? По-видимому, этим последним вопросом интересовался и г. Карасев<sup>9</sup>, но, будучи плохим диалектиком, не сумел поставить вопроса ребром, а Л. Сабанеев от ответа уклонился...

Будем надеяться, что ближайшее будущее — с обнародованием биографических данных и оставшихся после Скрябина материалов, с беспристрастным критическим анализом его произведений — прольет свет на все ныне еще спорные вопросы, и художник займет в истории родного искусства свое, по праву, высокое место без ненужного бутафорского «антуража».

Печатается по: Авраамов А. Ультрахроматизм или омнициональность? // «Музыкальный современник». М., 1915. Кн. 4–5.

---

<sup>9</sup> См. полемику его с Л. Сабанеевым в № 16 и 20 «Музыки» за 1911 г.

## **СКРЯБИН И ЯВЛЕНИЕ ЦВЕТНОГО СЛУХА В СВЯЗИ СО СВЕТОВОЙ СИМФОНИЕЙ «ПРОМЕТЕЯ»**

В этой небольшой статье я коснусь интересного явления синопсии, или «цветного слуха» — явления, встречающегося вовсе не так редко у музыкантов с чутким наблюдением и с хорошо развитым слухом — и, между прочим, в сильной степени развитого у покойного А. Н. Скрябина.

Самое явление заключается в присутствии у лиц, этим феноменом обладающих, определенных, строго координированных ассоциаций между звуками и цветами; разные звуки или звуковые комплексы представляются им «окрашенными» в строго определенные цвета. Такого рода цветным слухом обладали многие из видных музыкантов: история сохранила нам упоминание имен Листа, Берлиоза, Римского-Корсакова, причем интересные данные о явлении синопсии у последнего сообщены были в свое время г. Ястребцевым.

Это плохо исследованное явление долгое время относилось к сфере субъективности, к сфере тех темных и плохо осознанных ассоциаций, о которых многие даже не считали нужным упоминать. Тем не менее и оно стало объектом и достоянием научного исследования. Наука, занявшись исследованием явления синопсии, констатировала ряд интересных фактов, в том числе и тот, что только часть этих явлений может быть объяснена случайными, «житейскими» — так сказать — ассоциациями, а что в основе явления лежит действительная, органическая связь между восприятиями света и звука; современная физиология констатирует, что раздражения одного какого-либо нервного окончания ведут за собою раздражения ряда иных, относящихся к сфере иных чувств — и что эта

передача только в некоторых случаях совершается через центральную нервную систему. Таким образом, слуховые впечатления всегда должны сопровождаться более или менее яркими, более или менее осознанными зрительными образами.

Самое явление имеет много степеней развития — от смутных, еле сознаваемых ассоциаций между высотой тона и силою света и до полной картины цветной синопсии, как она нам рисуется в представлениях Римского-Корсакова и Скрябина. Прimitивная стадия синопсии заключается именно в ассоциациях высоты звука с силою света: мы привыкли соединять с высокими звуками представление о ярком свете, с низкими звуками — идею мрака и сумерек. Эти ассоциации чрезвычайно распространены и давно служили тем фоном, на котором разворачивались иллюстративные качества музыки в применениях ее к драматическому искусству — в операх.

Более уже тонкая степень синопсии выражается в ассоциациях определенной «цветности» со звуками. При этом замечательно то, что у большинства — не отдельные звуки ассоциируются с цветами, а комплексы звуков — гармонии и даже тональности, хотя последние, главным образом, отраженные в своей основной, тональной гармонии. Для развития подобной степени синопсии уже требуется наличие абсолютного слуха, т.е. способность схватывать и сознавать абсолютную высоту звука на слух.

Я коснусь подробно явления синопсии у А. Н. Скрябина, ибо оно ему послужило даже для эстетических целей — именно для создания его идеи симфонии светов, которая должна была, по его мысли, сопутствовать симфонии звуков в поэме «Прометей» и, усиливая впечатление гармонии, играть роль как бы огромного «психологического резонатора» к впечатлению смены гармоний.

Сам А. Н. рассказывал мне, что первоначально у него являлись цветовые ассоциации только немногих тональностей, но зато эти ассоциации были очень яркие и определенные, исключали всякую возможность колебаний. Так —

Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей»



с тональностью *D* он ассоциировал очень определенно желтый цвет (так же, как и Н. Римский-Корсаков, о синопсии которого Скрябин, между прочим, раньше ничего не знал; после взаимного обмена мыслями по этому вопросу оба композитора убедились как в повторности этого явления, так и в случаях совпадения ассоциаций). Так же определенно тональность *Fis* представлялась А. Н. Скрябину глубоко синюю, а тональность *F* — красною.

После углубления и стремления, уже несколько искусственного, вызывать в себе ассоциации на прочие тональности А. Скрябин нашел цветовые отзвуки и на другие, хотя не на все в равно яркой мере. Более конкретно представлялись ему тон *E* — голубым и *H* — бледно-синеватым (лунным); также не определен был цвет бемольных тональностей *Es*, *B*, *As*, про которые он говорил только, что видит их несколько «металлическими», с характерным «стальным» блеском.

Уже значительно позднее, после осознания цветности этих тонов, Скрябину удалось расположить в систему все свои ассоциации, причем он сперва заметил, что «родственным тональностям» соответствуют родственные по окраске цвета, что и было естественно. Но в то время как родство цветов идет в порядке спектра, родство тональностей идет по линии наибольшего гармонического родства, т<о> е<сть> по квинтовому кругу. Заметив эту закономерность, Скрябин нашел те нехватавшие ему звенья гаммы цветозвукового соответствия и должен был и внутренне согласиться, что он прав в своей теоретической предпосылке. Другими словами, он стал искать в глубине своих представлений тех ассоциаций, которые вытекали по его теории, и убедился, что вызвать их нетрудно. В окончательном виде синопсия Скрябина может быть представлена в следующей таблице-схеме.

C	—	красный
G	—	оранжевый
D	—	желтый
A	—	зеленый

E	—	голубой
H	—	синий-бледный (лунный)
Fis	—	синий
Des	—	фиолетовый
As	—	пурпурово-фиолетовый
Es	—	} металлические цвета с блеском
B	—	
F	—	красный

Синопсия этой таблицы касается исключительно «мажорных тональностей»; что же до минорных, то Скрябин их приводил к мажорным, считая минор эквивалентным «параллельному» мажору, т<о> е<сть> рассматривая тональное минорное трезвучие как трезвучие шестой ступени соответствующего мажора.

Эта таблица вызывает различные соображения помимо тех, которые высказывались относительно ее самим Скрябиным. Прежде всего, напрашивается сравнение с синоптической таблицей другого композитора, оставившего нам подобное же свидетельство, — с синопсией Римского-Корсакова. В следующей таблице я привожу синоптические ассоциации Римского-Корсакова, а для наглядности рядом выписываю и таблицу Скрябина.

	Римский-Корсаков	Скрябин
C	белый	красный
G	коричневато-золотистый	оранжевый
D	желтый	желтый
A	розовый, ясный	зеленый
E	синий, блестящий	голубой
Fis	серовато-зеленоватый	—
Dis	темноватый	—
As	серо-фиолетовый	фиолетово-пурпурный
Es	темно-серо-синеватый	стальной
B	темноватый	— " —
F	зеленый	красный

Минорные тональности, по Римскому-Корсакову, окрашены так же, как «одноименный» мажор, но имеют

окраску более тусклую, погашенную, белесоватую. В этом тоже различие взглядов этих двух композиторов.

Сравнивая обе синопсии, мы видим, что сходство простирается сравнительно на незначительную часть тональностей, на тональности *D*, *E*, *Es*. Бóльшая часть тональностей в представлении того и другого очень различно ассоциируется со светом. Опрос, мною произведенный, ряда лиц, обладающих в большей или меньшей степени тою же способностью, убедил меня, что субъективные колебания настолько различны, что легко потерять всякую уверенность в закономерности самого явления. Я отмечу более «непосредственное», без всякой теоретичности, воззрение Римского-Корсакова, который, очевидно, просто старался дать себе отчет в этой смутной области ощущений, и некоторую «теоретичность», «предвзятость» Скрябина, который явно искал и даже нашел искомую закономерность. Его принцип — родственными тональностям соответствуют родственные цвета, — без сомнения, справедлив, но вообще в этом явлении много таких нюансов, которые сильно запутывают положение.

Начну с того, что по личным моим и по скрябинским ассоциациям энгармонические изменения тональностей оказываются разно окрашенными, — это инстинктивно ощущается музыкантами, когда они пишут какую-нибудь пьесу непременно в *dis-moll*, а не в *es-moll*. Различие иногда очень ярко и резко. Отмечу, что по мере удаления к концу спектра от красного цвета — окраска соответствующих диэзных тональностей становится менее определенной — в это же время соответствующие, по скрябинским ассоциациям, цвета спектра пробегают ультрафиолетовую область, которая глазом не ощущается. Та же картина наблюдается при бемольных тональностях, которым соответствует ультракрасная часть спектра, причем эти тональности, по Скрябину, представляются с «металлическим блеском», но самый цвет их неопределенен.

Плохо выясненным является вопрос об абсолютной высоте этих тональностей. Это вопрос настолько серьезный, что может разрушить всю стройную архитектуру

скрябинских построений. Нетрудно видеть, что в скрябинскую скалу входят далеко не все звуки, а только темперованный звукоряд из 12 нот. Где же все прочие тональности, и какая их окраска? Как отражается на изменении окраски минимальное смещение тональности (например, на комму или иные части полутона)? Ведь эти, так сказать, географически и акустически более близкие тональности — тональности, рядом лежащие — с музыкальной стороны самые удаленные друг от друга. Если они выражаются очень различно, что должно быть по Скрябину (например, *H* — синий с бледным оттенком, а рядом лежащий *Ces* — по Скрябину же — какой-то неопределенно темный — металлический), — если так, то где же пределы, переходы от одного к другому, где, наконец, тот идеальный слух, который фиксирует высоту звука на математической точке и «чувствует» ее смещение на минимальное расстояние? Все это трудно понять. Когда я говорил об этих вопросах Скрябину — он обычно указывал только на то, что параллелизм плана звукового и светового должен быть неполным, что различие неминуемо, но не мог мне объяснить кардинального вопроса, какого цвета будет тональность, помещающаяся ровно между *C* и, например, *Cis*. Остается предположить, что в этом плане ассоциации мы пока имеем дело только с «привычными» тональностями, с тональностями темперованного звукоряда, что о прочих ассоциациях мы ничего не можем сказать, что мы с ними незнакомы, как плохо знакомы и с самими звуками, которые их должны вызывать.

По-видимому, с более сложными гармоническими комплексами, с трудом укладывающимися в понятие тональности — а таковы были все гармонии «Прометея», — Скрябин тоже ассоциировал определенные представления. Это было ясно из его слов, когда он очень определенно указывал, какой цвет ему нужен был в данном месте при исполнении его поэмы «Прометей». В некоторых местах его «видение» было очень ярко, в других — менее и даже вовсе смутно, он сам говорил, что в некоторых местах затруднялся описать цвет гармонии. В сущности, его

Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометея»

синоптическая таблица и его гармонии «Прометея» имеют очень мало между собою общего, ибо гармонии его лежат в совершенно ином плане, чем простые трезвучия, родившие идею ладов и тональностей. Чтобы избежать пробелов, которые неминуемо должны были произойти в световой симфонии (ее вернее назвать световым резонатором) в тех пунктах, где цветовые ассоциации ему изменяли, — он принужден был прибегнуть к чисто теоретическому «построению» цветов, руководясь своею таблицей. Все те обозначения, которыми он фиксировал (или думал, что фиксировал) свое цветовое видение в «Прометее» и которые помещены в строчке партитуры, обозначенной "Luce", все это — механически построенная система обозначения, которая делается окончательно неопределенной, если вспомнить, что в самой партитуре Скрябин не дал ключа к своему обозначению и вовсе не раскрыл тайн символов тех нот, которые стоят в этой строчке. Что такое *C*, *D* и т. д.? — все это ясно только тем, кому он рассказывал про свое цветовое видение. Он нередко говорил мне, что вовсе не может поручиться за то, что составленные по этой строчке — в связи с явлением синопсии у него лично, т<o> е<сть> по вышенаписанной таблице — цвета будут сколько-нибудь соответствовать его внутреннему видению, кроме некоторых более простых моментов, и отчасти эта неуверенность заставила его не раскрывать тайн символов этой строчки — сделать ее, так сказать, сакраментальною.

Я более подробно коснусь выполнения им этой идеи «световой симфонии» в «Прометее». Я, думаю, не ошибусь, сказав, что много в этой симфонии и вообще в этой идее было Скрябиным недостаточно продумано, выполнено схематично и потому незавершено. Начиная с указанного уже пробела в самом процессе «видения» и связанного с ним схематизма выполнения обозначений, он допускает в ней много чисто физических, оптических, так сказать, ошибок. Если мы рассмотрим строчку "Luce" в партитуре, то заметим, что она почти все время написана в «два голоса». Один из этих голосов почти все время

идет «в унисон» с басом музыкальной симфонии, очевидно, фиксируя гармонический план. Другой же голос движется медленнее и описывает, с немногими отклонениями, «целотонную гамму» *Fis As B C D E Fis*. Только в одном месте трехголосный склад появляется на место двухголосного, именно на странице 45, когда три соединенных фигурации в оркестре и дают [фортепианную] картину совмещения трех тональностей. При этих странствованиях светов по строчке “Luce” есть несколько моментов, когда они оказываются друг к другу дополнительными и дают, неожиданно для автора, белый свет, что явно не входит в его расчеты, так как он сам говорил мне, что белый, ослепительный притом, свет должен был быть только раз — именно на стр. 67 партитуры, в кульминационном пункте. Очевидно — это результат той механичности, с которой составлялась строчка.

В осуществлении этого параллелизма я укажу на некоторую небрежность, которая допущена автором в партитуре и внешним образом запечатлена в том, что совершенно аналогичные моменты партитуры разно выражаются в световой строчке — иногда она более педантично следует изгибам музыкальной гармонии, иногда менее.

Самый ход светов выражал у Скрябина известную отвращенную идею — падения Духа в материю и обратный процесс. Поэтому цвета у него переходят от «духовных» — синего (цвет разума, как он определял) к материальным — красному; в то же время гармонии, следуя этому же ходу, описывают путь от *Fis* к *C*. В начале поэмы Скрябин представлял себе сине-лиловато-сероватый сумрак на фоне мистической гармонии, затем из этого сумрака выяснялась яркая синяя окраска — при теме разума (стр. 5). В кровавом моменте окончательного падения Духа в материю (стр. 24) он предполагал багровый мрачный свет с кровавыми вспыхами; наконец, в кульминационном пункте (стр. 67) он воображал ослепительный белый луч, который появляется при звуках темы воли и заполняет всю залу ослепительным белым светом (у него же в строчке написан ряд светов, в том числе ни разу нет белого как

Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей»

результат смещения дополнительных). Неясным представлялась также самая форма осуществления этой симфонии светов. По мысли Скрябина, весь зал должен был заполняться волнами света данной окраски, причем весь воздух должен был быть пропитан светом — задача плохо реализуемая, ибо мы можем физически достигнуть только «освещения» предметов данными цветами. Самая интенсивность светов должна была меняться от еле ощущаемого сумрака до ослепительного света. В некоторых местах, когда в оркестре и в партии [фортепиано] появляются «огненосные», взлетные фигурации, — он воображал огненные языки, заполняющие залу мерцанием и переменными светом.

Как ясно из предыдущего — все это был пока лишь один огромный эскиз — недоговоренная блестящая мысль. Композитору не хватало ни средств, ни, может быть, и зрительной интуиции для того, чтобы действительно создать это новое световое произведение; быть может, причина лежала и в самой идее световой симфонии как таковой, как симфонии только светов, но не форм. Зрительное впечатление должно быть использовано полностью при создании из него произведения искусства. Так же, как нельзя, например, создать симфонии звуков, игнорируя высоту их или ритм, так нельзя и создать симфонии светов, но и форм, иначе светам не на что проектироваться, и весь замысел получает колорит оторванности и абстрактности... Стихия формы была забыта Скрябиным; если бы он о ней вспомнил, то его световая симфония видоизменилась бы во что-нибудь вроде движущейся живописи, симфонии красок и форм — быть может, живописи не в обычном смысле слова, живописи иррациональной, грезы о видениях, но все же не в голую смену одних красок. По-видимому, сам Скрябин сознавал известный пробел в этом деле; поэтому он и не настаивал на этой световой симфонии и с легкостью соглашался на исполнение «Прометея» без партии света, чего бы не могло быть, если бы этот свет был интегральной частью произведения. Эта симфония была и осталась не-

воплощенной (если не считать опыта, произведенного в Америке и, по-видимому, очень приблизительно соответствовавшего тому, чего хотел Скрябин), но и, будучи реализована, она едва ли сможет быть чем-либо иным, кроме как психологическим или, вернее, психофизиологическим резонатором, усиливающим магическое воздействие гармоний и их смен.

Печатается по: *Сабанеев Л.* Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей» // «Музыкальный современник». 1915. Кн. 4–5.



## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ФУТУРИСТОВ

Одной из существенных сторон футуристических воззрений является преклонение их перед современным техническим прогрессом. Футуристы, боготворя скорость, воспевают и современные машины, давшие нам скорость движения и жизни. Идя дальше, они поэтизируют эти машины и утверждают, что есть красота шумов: отдаленного шума бегущего поезда, пения пропеллера и пр. В поисках за красивыми шумами они изобретают новые музыкальные инструменты.

Зная об этом, я ожидал найти разновидности ударных инструментов, но ошибся, ибо инструменты футуристов имеют почти тянущиеся звуки, начиная от самых низких до самых высоких.

Инструменты имеют форму ящика, вооруженного большим рупором. Под левой рукой находится рычаг, движение которого по скале определяет высоту звука. Скала построена по диатонической гамме и имеет объем в  $2-2\frac{1}{2}$  октавы. Под правой рукой находится рукоятка, вращение которой дает самый звук и позволяет производить ритмические эффекты. Звук получается от механического ущипления струн особыми зацепками, которые, будучи прикреплены к вращающемуся кругу, зацепляют их настолько часто, что при быстром движении рукоятки звук кажется почти непрерывающимся, сплошным.

Струны бывают либо металлические, как употребляют для балалайки, либо кишечные, как у скрипки. В первом случае звук ярче, крикливей и точнее; во втором — мягче, расплывчатей и с большей примесью постороннего шума. Звук крайне чувствителен к *crescendo* и *diminuendo*, а при движении рычага через всю скалу вверх и при одновременном ускорении вращения рукоятки получается особый

животный эффект, родственный завыванию сирены. Вообще в этих инструментах много дикого и беспокойного.

Каждое из этих двух семейств имеет по четыре представителя разной величины, которые дают разную высоту звука от низких регистров до верхних.

Кроме этих есть инструмент специально басовый, напоминающий при *pianissimo* тремоло на контрабасе или на большом барабане (но нежнее), при *forte* — шум кегельбанного шара, а при повышении звука — малый барабан с определенно звучащими нотами.

Наконец, четвертый тип инструментов приводится в движение электричеством и напоминает шум дождя по оконному стеклу. Вследствие тусклости звука, неопределенности интонации и мертвенности равномерного электрического движения эти инструменты менее интересны.

Изобретенные совсем недавно, футуристические инструменты постоянно совершенствуются, пока же страдают недостаточной ясностью интонации, присутствием постороннего шума (не красивого шума, который ищут футуристы, а шума от несовершенства аппарата) и относительной слабостью звука. В пределах комнаты звук внушителен, но в концертном зале беден, несмотря на огромный вид инструмента — иные до трех аршин длины.

Футуристы придают своим инструментам самостоятельное значение и пробуют составлять из них отдельные оркестры, но для такой самостоятельной роли инструменты слишком бедны средствами, не говоря об их технической незрелости. К симфоническому же оркестру они могут прибавить любопытные краски.

Родина этих инструментов — Милан.

В продаже пока не существуют.

Печатается по: *Прокофьев С.* Музыкальные инструменты футуристов // «Музыка». № 219, 18 апреля, 1915 г.

*Казимир Малевич*

## ОТ КУБИЗМА И ФУТУРИЗМА К СУПРЕМАТИЗМУ

Новый живописный реализм

*Когда исчезнет привычка сознания видеть  
в картинах изображение уголков природы,  
мадонн и бесстыдных венер, тогда только  
увидим чисто живописное произведение.*

\* \* \*

*Я преобразился в нуле форм и выловил себя  
из омута дряни Академического Искусства.*

\* \* \*

*Я уничтожил кольцо горизонта  
и вышел из круга вещей, с кольца горизонта,  
в котором заключены художник и формы природы.  
Это проклятое кольцо, открывая все новое и новое,  
уводит художника от цели гибели. И только  
трусливое сознание и скудность творческих сил  
в художнике поддаются обману и устанавливают  
свое искусство на формах природы, боясь лишиться  
фундамента, на котором основал  
свое искусство дикарь и академия.*

\* \* \*

*Воспроизводить облюбванные предметы и  
уголки природы все равно что восторгаться  
вору на свои закованные ноги.*

\* \* \*

*Только тупые и бессильные художники  
прикрывают свое искусство искренностью.*

\* \* \*

*В искусстве нужна истина, но не искренность.*

\* \* \*

*Вещи исчезли как дым  
для новой культуры искусства,  
и искусство идет к самоцели — творчества,  
к господству над формами природы.*

## Искусство дикаря и его принципы

Дикарь — первый положил принцип натурализма: изображая свои рисунки из точки и пяти палочек, он сделал попытку передачи себе подобного.

Этой первой попыткой была положена основа в создании подражательности формам природы.

Отсюда возникла цель подойти как можно ближе к лицу природы.

И все усилие художника было направлено к передаче ее творческих форм.

Первым начертанием примитивного изображения дикаря было положено начало искусству собирательному, или искусству повторения.

Собирательному потому, что реальный человек не был открыт со всеми его тонкостями линий чувств, психологии и анатомии.

Дикарь не видел ни внешнего его образа, ни внутреннего состояния.

Его сознание могло только увидеть схему человека, зверя и т. п.

И по мере развития сознания усложнялась схема изображения природы.

Чем больше его сознание охватывало природу, тем усложнялась его работа и увеличивался опыт умения.

Сознание развивалось только в одну сторону — сторону творчества природы, а не в сторону новых форм искусства.

Поэтому его примитивные изображения нельзя считать за творческое создание.

Уродство реальных форм в его изображении — результат слабой технической стороны.

Как техника, так и сознание находились только на пути развития своего.

И его картины нельзя считать за искусство. Ибо не уметь — не есть искусство.

Им только был указан путь к искусству.

Следовательно, первоначальная схема его явилась основой, на который поколения навешивали все новые и новые открытия, найденные ими в природе.

И схема все усложнялась и достигла своего расцвета в Антике и Возрождении искусства.

Мастера этих двух эпох изображали человека в полной его форме, как наружной, так и внутренней.

Человек был собран, и было выражено его внутреннее состояние.

Но, несмотря на громадное мастерство их, — ими все-таки не была закончена идея дикаря:

Отражение, как в зеркале природы на холсте.

И ошибочно считать, что их время было самым ярким расцветом в искусстве и что молодому поколению нужно во что бы то ни стало стремиться к этому идеалу.

Такая мысль ложная.

Она уводит молодые силы от современного течения жизни, чем уродует их.

Тела их летают на аэропланах, а искусство и жизнь прикрывают старыми халатами Неронов и Тицианов.

Поэтому не могут заметить новую красоту в нашей современной жизни.

Ибо живут краской прошлых веков.

Вот почему непонятны были реалисты, импрессионисты, Кубизм, Футуризм и Супрематизм.

Эти последние художники сбросили халаты прошлого, и вышли наружу современной жизни, и находили новые красоты.

И говорю:

*Что никакие застенки Академий не устоят против приходящего времени.*

*Двигаются и рождаются формы, и мы делаем новые и новые открытия.*

И то, что нами открыто, того не закрыть.

И нелепо *наше* время вгонять в старые формы минувшего времени.

Дупло прошлого не может вместить гигантские постройки и бег нашей жизни.

Как в нашей технической жизни:

Мы не можем пользоваться теми кораблями, на которых ездили сарацины, — так и в искусстве мы должны искать форм, отвечающих современной жизни.

Техническая сторона нашего времени уходит все дальше вперед, а искусство стараются подвинуть все дальше назад.

Вот почему выше, больше и ценнее все те люди, которые следуют своему времени.

И реализм XIX века гораздо больше, чем идеальные формы эстетических переживаний эпохи Возрождения и Греции.

Мастера Рима и Греции, достигнув знания анатомии человека и давшие до некоторой степени реально изображение: были задавлены эстетическим вкусом, и реализм их был опомажен, опудрен вкусом эстетизма.

Отсюда идеальная линия и красивость красок.

Эстетический вкус увел их в сторону от реализма земли, и они пришли в тупик Идеальности.

Живопись у них есть средство для украшения картины.

Знания их были унесены с природы в закрытые мастерские, где фабриковались картины многие столетия.

Вот почему оборвалось их искусство.

Они закрыли за собою двери и тем уничтожили связь с природой.

И тот момент, когда идеализация формы захватила их, — надо считать падением реального искусства.

Ибо искусство не должно идти к сокращению или упрощению, а должно идти к сложности.

Венера Милосская — наглядный образец упадка — это не реальная женщина, а пародия.

Давид — Анжело — уродливость:

Его голова и торс как бы слеплены из двух противоположных форм.

Фантастическая голова и реальный торс.

Все мастера Возрождения достигли больших результатов в анатомии.

Но не достигли правдивости впечатления тела.

Живопись их не передает тела, и пейзажи их не передают света живого, несмотря на то что в телах их людей сквозят синеватые вены.

Искусство натурализма есть идея дикаря — стремление к передаче видимого, но не создание новой формы.

Творческая воля у него была в зародыше, впечатление же у него было более развито, что и было причиной произведения — реального.

Также нельзя считать, что дар воли творческой был развит и у классиков.

Так как мы видим в их картинах только повторение реальных форм жизни в более богатой обстановке, чем у родоначальника дикаря.

Композицию тоже нельзя считать за творчество, ибо распределение фигур в большинстве случаев зависит от сюжета: шествие короля, суд и т. п.

Король и судья уже определяют на холсте места лицам второстепенного значения.

Еще композиция покоится на чисто эстетическом основании красоты распределения.

Так что распределение мебели по комнате еще не есть процесс творческий.

Повторяя, или калькируя, формы природы, мы воспитали наше сознание в ложном понимании искусства.

Примитивы понимались за творчество.

Классика — тоже творчество.

Двадцать раз поставить один и тот же стакан — тоже творчество.

Искусство как умение передать видимое на холст считалось за творчество.

Неужели поставить на стол самовар тоже творчество?

Я думаю совсем иначе.

Передача реальных вещей на холст есть искусство умелого воспроизведения и только.

И между искусством творить и искусством повторить — большая разница.

Творить значить жить, вечно создавать новое и новое.

И сколько бы ни распределяли мебель по комнатам, мы не увеличим и не создадим их новой формы.

И сколько бы ни писал художник лунных пейзажей или пасущихся коров и закатыков — будут все те же коровки и те же закатики. Только в гораздо худшем виде.

А ведь от количества написанных коров определяется гениальность художника.

Художник может быть творцом тогда, когда формы его картины не имеют ничего общего с натурой.



А искусство — это умение создать конструкцию, вытекающую не из взаимоотношений форм и цвета и не на основании эстетического вкуса красоты композиции построения, — *а на основании веса, скорости и направления движения.*

Нужно дать формам жизнь и право на индивидуальное существование.

Природа есть живая картина, и можно ею любоваться. Мы живое сердце природы. Мы самая ценная конструкция этой гигантской, живой картины.

Мы ее живой мозг, который увеличивает ее жизнь.

Повторять ее есть воровство, и повторяющий ее есть ворующий; ничтожество, которое не может дать, а любит взять и выдать за свое (фальсификаты).

На художнике лежит обет быть свободным творцом, но не свободным грабителем.

Художнику дан дар для того, чтобы дать в жизнь свою долю творчества и увеличить бег гибкой жизни.

Только в абсолютном творчестве он обретет право свое.

А это возможно тогда, когда мы лишим все наши искусства мещанской мысли — сюжета и приучим сознание видеть в природе все не как реальные вещи и формы, а как материал, из массы которого надо делать формы, ничего не имеющие общего с натурой.

Тогда исчезнет привычка видеть в картинах Мадонн и Венер с заигрывающим ожиревшим амуром.

Самоценное в живописном творчестве есть цвет и фактура — это живописная сущность, но эта сущность всегда убивалась сюжетом.

И если бы мастера Возрождения отыскивали живописную плоскость, то она была бы гораздо выше, ценнее любой Мадонны и Джаконды.

А всякий высеченный пяти-, шестиугольник был бы большим произведением скульптуры, нежели Милосская или Давид.

Принцип дикаря есть задача создать искусство в сторону повторения реальных форм природы.

Собираясь передать жизнь формы — передавали в картине мертвое.

Живое превратилось в неподвижно мертвое состояние.

Все бралось живое, трепещущее и прикреплялось к холсту, как прикрепляют насекомых в коллекции.

Но то было время вавилонского столпотворения в понятиях искусства.

Нужно было творить — повторяли, нужно было лишиться формы, смысла и содержания — обогатили их этим грузом.

Груз надо свалить, а его привязали на шею творческой воли.

Искусство живописи, слова, скульптуры: было каким-то верблюдом, навьюченным разным хламом одалиск, Саломеями, принцами и принцессами.

Живопись была галстуком на крахмальной рубашке джентльмена и розовым корсетом, стягивающим живот.

Живопись была эстетической стороной вещи.

Но она не была никогда самособойна, самоцельна.

Художники были чиновниками, ведущими опись имущества природы, любителями коллекций зоологии, ботаники, археологии.

Ближе к нам молодежь занялась порнографией и превратила живопись в похотливый хлам.

Не было попытки чисто живописных задач как таковых, без всяких атрибутов реальной жизни.

Не было реализма самоцельной живописной формы и не было творчества.

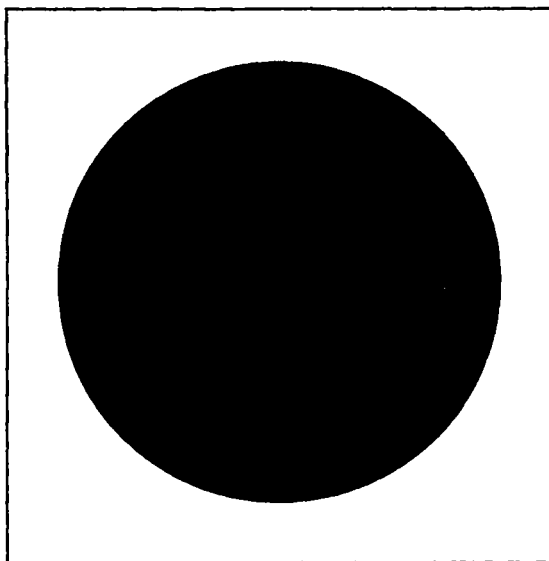
Реалисты-академисты есть последние потомки дикаря. Это те, которые ходят в поношенных халатах старого времени.

И опять, как и прежде, некоторые сбросили этот засаленный халат. И дали пощечину старьевщику — академии, объявив футуризм.

Стали мощным движением бить в сознание, как в каменную стену гвозди.

Чтобы выдернуть вас из катакомб к современной скорости.

Уверяю, что те, кто не пошел по пути футуризма как выявителя современной жизни, тот обречен вечно ползать по старым гробницам и питаться объедками старого времени.



Футуризм открыл «новое» в современной жизни: красоту скорости.

А через скорость мы движемся быстрее.

И мы, еще вчера футуристы, через скорость пришли к новым формам, к новым отношениям к натуре и к вещам.

Мы пришли к Супрематизму, бросив Футуризм как лезвие, через которую отставшие будут проходить.

Футуризм брошен нами, и мы, наиболее из смелых, плюнули на алтарь его искусства.

Но смогут ли трусливые плюнуть на своих идолов? — Как мы вчера!!!

Я говорю вам, что не увидите до той поры новых красот и правды, пока не решитесь плюнуть.

Все до нас искусства есть старые кофты, которые сменяются так же, как и ваши шелковые юбки.

И сбросив их, приобретаете новые.

Почему вы не надеваете костюмы ваших бабушек, когда вы млеете перед картинами их напудренных изображений?

Это все подтверждает, что тело ваше живет в современном времени, а душа одета в бабушкин старый лифчик.

Вот почему приятны вам Сомовы, Кустодиевы и разные старьевщики.

А мне ненавистны такие торговцы старьем.

Мы вчера с гордо поднятым челом защищали футуризм. — Теперь с гордостью плюем на него.

И говорю, что оплеванное нами — приемлется.

Плюйте и вы на старые платья и оденьте искусство в новое.

Отречение наше от футуризма не в том, что он изжит и наступил конец его. Нет. Найденная им красота скорости вечна, и многим еще откроется новое.

Так как через скорость футуризма мы бежим к цели, мысль движется скорей, и те, кто в футуризме, ближе к задаче и дальше от прошлого.

И вполне естественно ваше непонимание. Разве может понять человек, который ездит всегда в таратайке, переживания и впечатления едущего экспрессом или летящего в воздухе.

Академия — заплесневевший погреб, в котором самобичуют искусство.

Гигантские войны, великие изобретения, победа над воздухом, быстрота перемещения, телефоны, телеграфы, дредноуты — царство электричества.

А наша художественная молодежь пишет Неронов и римских полуголых воинов.

Чечь футуристам, которые запретили писать женские окорока, писать портреты и гитары при лунном свете.

Они сделали громадный шаг — бросили мясо и прославили машину.

*Но мясо и машина есть мышцы жизни.*

То и другое — тела,двигающие жизнь.

Здесь сошлись два мира: мир мяса и мир железа.

Обе формы есть средства утилитарного разума.

И требуется выяснить отношение художника к формам вещей жизни.

До этой поры всегда художник шел вслед за вещью.

Так и новый футуризм идет за машиной современно-го бега.

Эти оба искусства: старое и новое — футуризм — сзаци бегущих форм.

И возникает вопрос: будет ли эта задача в живописном искусстве отвечать своему существованию?

Нет!

Потому что, идя за формой аэропланов, автомобилей, мы будем всегда в ожидании новых, выброшенных форм технической жизни...

И второе.

Идя за формой вещей, мы не можем выйти к самоцели живописной, к непосредственному творчеству.

Живопись будет средством передать то или иное состояние форм жизни.

Но футуристы запретили писать наготу не во имя освобождения живописи или слова к самоцели.

А по причине изменения технической стороны жизни.

Новая железная, машинная жизнь, рев автомобилей, блеск электрических огней, ворчание пропеллеров — разбудили душу, которая задышалась в катакомбах старого разума и вышла на сплетение дорог неба и земли.

Если бы все художники увидели перекрестки этих небесных дорог, если бы они охватили этот чудовищный провал и сплетения наших тел с тучами в небе — тогда бы не писали хризантемы.

Динамика навела на мысль выдвинуть и динамику живописной пластики.

Но усилия футуристов дать чисто живописную пластику как таковую — не увенчались успехом.

Они не могли разделаться с предметностью, что облегчило бы их задачу.

Когда ими был наполовину изгнан с поля картины разум, как старая мозоль привычки видеть все естественным, им удалось построить картину новой жизни, вещей, но и только.

При передаче движения цельность вещей исчезла, так как мелькающие их части скрывались между бегущими другими телами.

И, конструируя части пробегающих вещей, старались передать только впечатление движения.

А чтобы передать движение современной жизни, нужно оперировать с ее формами.

Что и осложняло выход живописному искусству к его цели.

Но, как бы там ни было, сознательно или бессознательно, ради ли движения или ради передачи впечатления. — Цельность вещей была нарушена.

И в этом разломе и нарушении цельности лежал скрытый смысл, который прикрывался натуралистической задачей.

В глубине этого разрушения лежало, как главное, не передача движения вещей, а их разрушение ради чисто живописной сущности, т<о> е<сть> к выходу к беспредметному творчеству.

Быстрая смена вещей поразила новых натуралистов-футуристов, и они стали искать средства ее передачи.

Поэтому конструкция видимых вами футуристических картин возникла от нахождения на плоскости точек, где бы положение реальных предметов при своем разрыве или встрече дали бы время наибольшей скорости.

Нахождение этих точек может быть сделано независимо от физического закона естественности и перспективы.

Поэтому мы видим в футуристических картинах появление туч, лошадей, колес и разных других предметов в местах, не соответствующих натуре.

Состояние предметов стало важнее их сути и смысла.

Мы видим картину необычайную.

Новый порядок предметов заставлял содрагаться разум.

Толпа выла, плевалась; критика бросалась, как собака из подворотни, на художника.

(Позор им.)

Футуристы проявили громадную силу воли, чтобы нарушить привычку старого мозга, содрать огрубевшую кожу академизма и плюнуть в лицо старому здоровому смыслу.

Футуристы, отвергнув разум, провозгласили интуицию как подсознательное.

Но создавали свои картины не из подсознательных форм интуиции, а пользовались формами утилитарного разума.

Следовательно, на долю интуитивного чувства ляжет лишь нахождение разницы между двумя жизнями старого и нового искусства.

В самой конструкции картины мы не видим подсознательности.

Мы видим, скорее, сознательный расчет построения.

На футуристической картине есть масса предметов. Они разбросаны по плоскости в неестественном для жизни порядке.

Нагромождение предметов получено не от интуитивного чувства, а от чисто зрительного впечатления, а построение, конструкция картины делалась в расчете достижения впечатления.

И чувство подсознательности отпадает.

Следовательно, в картине мы ничего не имеем чисто интуитивного.

То же и красивость: если она встречается, исходит от эстетического вкуса.

Интуитивное, мне кажется, должно выявиться там, где формы бессознательны и без ответа.

Я думаю, что интуитивное в искусстве нужно было подразумевать в цели чувства искания предметов. И оно шло чисто сознательным путем, определенно разрывало свою дорогу в художнике.



(Образуется как бы два сознания, борющихся между собой.)

Но сознание, привыкшее к воспитанию утилитарного разума, не могло согласиться с чувством, которое вело к уничтожению предметности.

Художник не разумел этой задачи и, подчиняясь чувству, изменял разуму и уродовал форму.

Творчество разума утилитарного имеет определенное назначение.

Интуитивное же творчество не имеет утилитарного назначения. До сих пор в искусстве мы не имеем этого выявления Интуиции.

Все картины в искусстве идут сзади творческих форм утилитарного порядка. Картины натуралистов все имеют ту форму, что и в природе.

Интуитивная форма должна выйти из ничего.

Так же, как и Разум, творящий вещи для обихода жизни, выводит из ничего и совершенствует.

Поэтому формы разума утилитарного выше всяких изображений в картинах.

Выше уже потому, что они живые и вышли из материи, которой дан новый вид, для новой жизни.

Здесь Божество, повелевающее выйти кристаллам в другую форму существования.

Здесь чудо...

Чудо должно быть и в творчестве искусства.

Реалисты же, перенося на холст живые вещи, лишают их жизни движения.

И наши академии не живописные, а мертвописные.

До сих пор интуитивному чувству предписывалось, что оно из каких-то бездонных пустот тащит в наш мир все новые и новые формы.

Но в искусстве этого доказательства нет, а должно быть.

И я чувствую, что оно уже есть в реальном виде и вполне сознательное.

Художник должен знать теперь, что и почему происходит в его картинах.

Раньше он жил каким-то настроением. Ждал восхода луны, сумерек, надевал зеленые абажуры на лампы, и это все его настраивало, как скрипку.

Но когда его спросишь, почему это лицо кривое или зеленое, он не мог дать точного ответа.

«Я так хочу, мне так нравится...»

В конце концов это желание приписали интуитивной воле.

Следовательно, интуитивное чувство не говорило ясно. А раз так, то оно находилось не только в полусознательном состоянии, но было совсем бессознательное.

В картинах была путаница этих понятий. Картина была полуреальная, полууродливая.

Будучи живописцем, я должен сказать, почему в картинах лица людей расписывались зеленым и красным.

Живопись — краска, цвет, — она заложена внутри нашего организма. Ее вспышки бывают велики и требовательны.

Моя нервная система окрашена ими.

Мозг мой горит от их цвета.

Но краска находилась в угнетении здравого смысла, была поработана им. И дух краски слабел и угасал.

Но когда он побеждал здравый смысл, тогда краски лились на ненавистную им форму реальных вещей.

Краски созрели, но их форма не созрела в сознании.

Вот почему лица и тела были красными, зелеными и синими.

Но это было предвестником, ведущим к творчеству самоцельных живописных форм.

Теперь нужно оформить тело и дать ему живой вид в реальной жизни.

А это будет тогда, когда формы выйдут из живописных масс, т<о> е<сть> возникнут так же, как возникли утилитарные формы.

Такие формы не будут повторением живущих вещей в жизни, а будут сами живой вещью.

Раскрашенная плоскость — есть живая реальная форма.

Интуитивное чувство переходит теперь в сознание, больше оно не подсознательное.

Даже, скорее, наоборот — оно было всегда сознательным, но только художник не мог разобраться в требовании его.

Формы Супрематизма, нового живописного реализма, есть доказательство уже постройки форм из ничего, найденных Интуитивным Разумом.

Попытка изуродовать форму реальную и разлом вещей в кубизме имеют в себе задачу выхода творческой воли в самостоятельную жизнь созданных ею форм.

## Живопись в футуризме

Если мы возьмем в картине футуристов любую точку, то найдем в ней уходящую или приходящую вещь, или заключенное пространство.

Но не найдем самостоятельную, индивидуальную живописную плоскость.

Живопись здесь не что иное, как верхнее платье вещей.

И каждая форма вещи была настолько живописна, насколько форма ее была нужна для своего существования, а не наоборот.

Футуристы выдвигают, как главное, динамику живописной пластики. Но, не уничтожив предметность, достигают только динамики вещей.

Поэтому футуристические картины и все картины прошлых художников могут быть сведены из 20 красок к одной, не потеряв своего впечатления.

Картина Репина «Иоанн Грозный» может быть лишена краски и даст нам одинаковые впечатления ужаса, как и в красках.

Сюжет всегда убьет краску, и мы ее не заметим.

Тогда как расписанные лица в зеленую и красную краски убивают до некоторой степени сюжет, и краска заметна больше. А краска есть то, чем живет живописец: значит, она есть главное.

И вот я пришел к чисто красочным формам.

И Супрематизм есть чисто живописное искусство красок, самостоятельность которого не может быть сведена к одной.

Бег лошади можно передать однотонным карандашом. Но передать движение красных, зеленых, синих масс карандашом нельзя.

*Живописцы должны бросить сюжет и вещи, если хотят быть чистыми живописцами.*

Потребность достижения динамики живописной пластики указывает на желание выхода живописных масс из вещи к самоцели краски, к господству чисто самоцельных живописных форм над содержанием и вещами, к беспредметному Супрематизму — к новому живописному реализму, абсолютному творчеству.

Футуризм через академичность форм идет к динамизму живописи.

И оба усилия в своей сути стремятся к Супрематизму живописи.

Если рассматривать искусство кубизма, возникает вопрос, какой энергией вещей интуитивное чувство

побуждалось к деятельности, то увидим, что живописная энергия была второстепенной.

Сам же предмет, а также его сущность, назначение, смысл или полнота его представлений (как думали кубисты) тоже было ненужным.

До сих пор казалось, что красота вещей сохраняется тогда, когда вещи переданы целиком в картину, причем в грубости или упрощении линий выделась сущность их.

Но оказалось, что в вещах нашлось еще одно положение, которое раскрывает нам новую красоту.

А именно: интуитивное чувство нашло в вещах энергию диссонансов, полученных от встречи двух противоположных форм.

Вещи имеют в себе массу моментов времени. Вид их разный, и, следовательно, живопись их разная.

Все эти виды времени вещей и анатомия (слой дерева) стали важнее их сути и смысла.

И эти новые положения были взяты кубистами как средства для постройки картины.

Причем конструировались эти средства так, чтобы неожиданность встречи двух форм дала бы диссонанс наибольшей силы напряжения.

И масштаб каждой формы произволен.

Чем и оправдывается появление частей реальных предметов в местах, не соответствующих натуре.

Достигая этой новой красоты или просто энергии, мы лишились впечатления цельности вещи.

Жернов начинает ломаться на шее живописной.

Предмет, писанный по принципу кубизма, может считаться законченным тогда, когда исчерпаны диссонансы его.

Все же повторяющиеся формы должны быть опущены художником как повторные.

Но если в картине художник находит мало напряжения, то он волен взять их в другом предмете.

Следовательно, в кубизме принцип передачи вещей отпадает.

Делается картина, но не передается предмет.

Отсюда вывод такой:

Если в прошедших тысячелетиях художник стремился подойти как можно ближе к изображению вещи, к передаче ее сути и смысла, то в нашей эре кубизма художник уничтожил вещи с их смыслом, сущностью и назначением.

Из их обломков выросла новая картина.

Вещи исчезли, как дым, для новой культуры искусства.

Кубизм, как и футуризм и передвижничество, разны по своим заданиям, но равны почти в живописном смысле.

Кубизм строит свои картины из форм линий и из разности живописных фактур, причем слово и буква входит как сопоставление разности форм в картине.

Важно ее начертательное значение. Все это для достижения диссонанса.

И это доказывает, что живописная задача наименьше затронута.

Так как строение таких форм основано больше на самой накладке, нежели на цветности ее, его можно достигнуть одною черною или белую краской или рисунком.

Обобщаю:

Всякая живописная плоскость, будучи превращена в выпуклый живописный рельеф, есть искусственная красочная скульптура, а всякий рельеф, превращенный в плоскость, есть живопись.

Доказательство в живописном искусстве интуитивного творчества было ложно, так как уродство есть результаты внутренней борьбы интуиции в форме реального.

Интуиция есть новый разум, сознательно творящий формы.

Но художник, будучи поработан утилитарным разумом, ведет бессознательную борьбу, то подчиняясь вещи, то уродуя ее.

Гоген, убежавший от культуры к дикарям и нашедший в примитивах больше свободы, чем в академизме, находился в подчинении интуитивного разума.

Он искал чего-то простого, кривого, грубого.

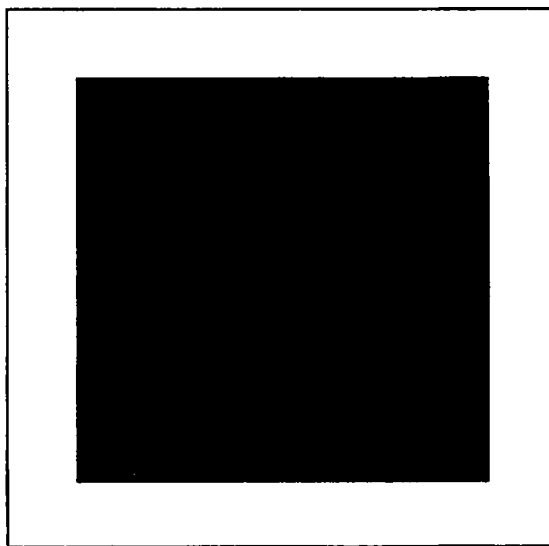
Это было искание творческой воли.

Во что бы то ни стало не написать так, как видит его глаз здравого смысла.

Он нашел краски, но не нашел формы и не нашел потому, что здравый смысл доказывал ему нелепость писать что-либо, кроме натуры.

И вот большая сила творчества была им повешена на костлявом скелете человека, на котором она и высохла.

Многие борцы и носители большого дара вешали его, как белье на заборах.



И это все делалось из-за любви к уголку природы.

И пусть авторитеты не мешают нам предостеречь поколение от вешалок, которые они так полюбили и от которых им так тепло.

Усилие художественных авторитетов направить искусство по пути здравого смысла дало ноль творчества.

И у самых сильных субъектов реальная форма — уродство.

Уродство было доведено у более сильных до исчезающего момента, но не выходило за рамки нуля.

Но я преобразился в нуле форм и вышел за ноль к творчеству, т<о> е<сть> к Супрематизму, к новому живописному реализму — беспредметному творчеству.

Супрематизм — начало новой культуры: дикарь побежден, как обезьяна.

Нет больше любви уголков, нет больше любви, ради которой изменялась истина искусства.

Квадрат не подсознательная форма. Это творчество интуитивного разума.

Лицо нового искусства!

Квадрат живой, царственный младенец.

Первый шаг чистого творчества в искусстве. До него были наивные уродства и копии природы.

Наш мир искусства стал новым, беспредметным, чистым.

Исчезло все, осталась масса материала, из которого будет строиться новая форма.

В искусстве Супрематизма формы будут жить, как и все живые формы природы.

Формы эти говорят, что человек пришел к равновесию из одностороннего состояния к двустороннему.

(Разум утилитарный и интуитивный.)

Новый живописный реализм, именно живописный, так как в нем нет реализма гор, неба, воды...



До сей поры был реализм вещей, но не живописных, красочных единиц, которые строятся так, чтобы не зависеть ни формой, ни цветом, ни положением своим от другой.

Каждая форма свободна и индивидуальна.

Каждая форма есть мир.

Всякая живописная плоскость живет всякого лица, где торчат пара глаз и улыбка.

Написанное лицо в картине дает жалкую пародию на жизнь, и этот намек — лишь напоминание о живом.

Плоскость же живая, она родилась. Гроб напоминает нам о мертвце, картина о живом.

Или, наоборот, живое лицо, пейзаж в натуре напоминает нам о картине, т<о> е<сть> о мертвом.

Вот почему странно смотреть на красную или черную покрашенную плоскость.

Вот почему хихикают и плюют на выставках новых течений.

Искусство и новая задача его было всегда плевательницей.

Но кошки привыкают к месту, и трудно их приучить к новому.

Для тех искусство совсем не нужно. Лишь бы были написаны их бабушка и любимые уголки сиреневых рощ.

Все бежит из прошлого к будущему, но все должно жить настоящим, ибо в будущем отцветут яблони.

След настоящего стирает завтра, а вы не поспеваете за бегом жизни.

Тина прошлого, как мельничный жернов, тянет вас в омут.

Вот почему мне ненавистны те, которые обслуживают вас надгробными памятниками.

Академия и критика есть этот жернов на вашей шее — старый реализм, течение, устремляющееся к передаче живой природы.

В нем поступают так же, как во времена Великой инквизиции.

Задача смешна, потому что хотят во что бы то ни стало на холсте заставить жить то, что берут в натуре.

В то время, когда все дышит и бежит, в картинах их застывшие позы.

А это пытка хуже колесования. Скульптурные статуи, одухотворенные, значит, живые, стоят на мертвой точке в позе бега.

Разве не пытка?

Вложить душу в мрамор и потом уже над живым издеваться.

Но ваша гордость — это художник, сумевший попытать.

Вы сажаете и птичек в клетку тоже для удовольствия.

И для знания держите животных в зоологических садах.

Я счастлив, что вырвался из инквизиторского застенка академизма.

Я пришел к плоскости и могу прийти к измерению живого тела.

Но я буду пользоваться измерением, из которого создам новое.

Я выпустил всех птиц из вашей клетки, отворил ворота зверям зоологического сада.

Пусть они расклюют и съедят остатки вашего искусства.

И освобожденный медведь пусть купает тело свое между льдов холодного севера, но не томится в аквариуме кипяченой воды академического сада.

Вы восторгаетесь композицией картины, а ведь композиция есть приговор фигуре, обреченной художником к вечной позе.

Ваш восторг — утверждение этого приговора.

*Группа Супрематистов: К. Малевич, И. Пуни, М. Меников, И. Ключ, К. Богуславская и Розанова — повела борьбу за освобождение вещей от обязанности искусства.*

*И призывает академии отказаться от инквизиции природы.*  
Идеализм есть орудие пытки, требование эстетического чувства.

Идеализация формы человека есть умерщвление многих живых линий мускулатуры.

Эстетизм есть отброс интуитивного чувства.

Все желаете видеть куски живой природы на крючках своих стен.

Так же Нерон любовался растерзанными телами людей и зверями зоологического сада.

Я говорю всем: бросьте любовь, бросьте эстетизм, бросьте чемоданы мудрости, ибо в новой культуре ваша мудрость смешна и ничтожна.

Я развязал узлы мудрости и освободил сознание краски.

Снимайте же скорее с себя огрубевшую кожу столетий, чтобы вам легче было догнать нас.

Я преодолел невозможное и пропасти сделал своим дыханием.

Вы в сетях горизонта, как рыбы!

Мы, супрематисты, — бросаем вам дорогу.

Спешите!

— Ибо завтра не узнаете нас.

*К. Малевич  
1915 г. Москва*

Печатается по: *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. М., 1916. 3-е изд.

## ТРУБА МАРСИАН

**ЛЮДИ!**

Мозг людей и донныне скачет на трех ногах (три оси места). Мы приклеиваем, возделывая мозг человечества, как пахари, этому щенку четвертую ногу, именно — ось времени.

Хромой щенок! Ты больше не будешь истязать слух нам своим скверным лаем.

Люди прошлого не умнее себя, полагая, что паруса государства можно строить лишь для осей пространства. Мы, одетые в плащ только побед, приступаем к постройке молодого союза с парусом около оси времени, предупреждая заранее, что наш размер больше Хеопса, а задача храбра, величественна и сурова.

Мы, суровые плотники, снова бросаем себя и наши имена в клокочущие котлы прекрасных задач.

Мы верим в себя и с негодованием отталкиваем порочный шепот людей прошлого, мечтающих уклонуть нас в пяту. Ведь мы боги. Но мы прекрасны в неуклонной измене своему прошлому, едва только оно вступило в возраст победы, и в неуклонном бешенстве заноса очередного молота над земным шаром, уже начинающим дрожать от нашего топота.

**Черные паруса времени, шумите!**

*Виктор Хлебников, Мария Синякова, Божидар,  
Григорий Петников, Николай Асеев*

«ПУСТЬ МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ РАСКОЛЕТСЯ НА МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ ИЗОБРЕТАТЕЛЕЙ И МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ ПРИОБРЕТАТЕЛЕЙ»

— Вот слова новой священной вражды.

Наши вопросы в пустое пространство, где еще не было человека, — их мы будем властно выжигать и на лбу

Млечного Пути, и на круглом божестве купцов, — вопросы, как освободить крылатый двигатель от жирной гусеницы товарного поезда старших возрастов. Пусть возрасты разделятся и живут отдельно! Мы вскрыли печати на поезде за нашим паровозом дерзости — там ничего нет, кроме могил юношей.

Нас семеро. Мы хотим меча из чистого железа юношей. Им, утонувшим в законы семей и законы торга, им, у которых одна речь: «ем», — не понять нас, не думающих ни о том, ни о другом, ни о третьем.

Право мировых союзов по возрасту. Развод возрастов, право отдельного бытия и делания. Право на все особо до Млечного Пути. Прочь, шумы возрастов! Да властвуют звон прерывных времен, белые и черные дощечки и кисть судьбы. Пусть те, кто ближе к смерти, чем к рождению, сдадутся! Падут на лопатки в борьбе времен под нашим натиском дикарей. А мы — мы, исследовав почву материка времени, нашли, что она плодородна. Но цепкие руки о т т у д а схватили нас и мешают нам свершить прекрасную измену пространству. Разве было что пьянее этой измены? Вы! Чем ответить на опасность родиться мужчиной, как не похищением времени? Мы зовем в страну, где говорят деревья, где научные союзы, похожие на волны, где весенние войска любви, где время цветет как черемуха и двигает как поршень, где зачеловек в переднике плотника пилит времена на дисти и как токарь обращается с своим завтра. (О, уравнения поцелуев — вы! О луч смерти, убитый лучом смерти, поставленным на пол волны.) Мы идем туда, юноши, и вдруг кто-то мертвый, кто-то костлявый хватает нас и мешает нам вылинять из перьев дурацкого сегодня. Разве это хорошо?

Государство молодежи, ставь крылатые паруса времени: перед тобой второе похищение пламени приобретателей. Смелее! Прочь костлявые руки в ч е р а, пред ударом Балашова пусть будут искромсаны ужасные зрачки. Это — новый удар в глаза грубо пространственного люда. Что больше: «при» или «из»? Приобретатели всегда стадами крались за изобретателями, теперь изобретатели отгоня-

ют от себя лай приобретателей, стаями кравшихся за одиноким изобретателем.

Вся промышленность современного земного шара с точки зрения самих приобретателей есть «кража» (язык и нравы приобретателей) — у первого изобретателя — Гаусса. Он создал учение о молнии. А у него при жизни не было и 150 рублей в год на его ученые работы. Памятниками и хвалебными статьями *вы* стараетесь освятить радость совершенной кражи и умерить урчание совести, подозрительно находящейся в вашем червеобразном отростке. Якобы ваше знамя — Пушкин и Лермонтов — были *вами* некогда прикончены как бешеные собаки за городом, в поле! Лобачевский отсылался *вами* в приходские учителя. Монгольфьер был в желтом доме. А мы? Боевой отряд изобретателей?

Вот ваши подвиги! Ими можно исписать толстые книги!

Вот почему изобретатели в полном сознании своей особой породы, других нравов и особого посольства отделяются от приобретателей в независимое государство времени (лишенное пространства) и ставят между собой и ими железные прутья. Будущее решит, кто очути <t>ся в зверинце, изобретатели или приобретатели, и кто будет грызть кочергу зубами.

## ПРИКАЗЫ

I. Славные участники бюджетяных изданий переводятся из разряда людей в разряд марсиан.

*Подписано: Король времени Велимир 1-й*

II. Приглашаются с правом совещательно-го голоса, на правах гостей, в Думу марсиан: Уэльс и Маринетти.

Предметы обсуждения.

**«Улля, улля», Марсиане!**

1) Как освободиться от засилья людей прошлого, сохраняющих еще тень силы в мире про-

странства, не пачкаясь о их жизнь (мыло словотворчества), предоставив им утопать в заработанной ими судьбе злобных мокриц. Мы осуждены завоевать мерой и временем наши права на свободу от грязных обычаев людей прежних столетий.

2) Как освободить быстрый паровоз младших возрастов от прицепившегося непрошенным и дерзким образом товарного поезда старших возрастов?

Старшие! Вы задерживаете бег человечества и мешаете клокочущему паровозу юности взять лежащую на ее пути гору. Мы сорвали печати и убедились, что груз — могильные плиты для юности.

Под видом груза, прицепленного к нашей свистящей надменно грезе, заячьим способом провозится грязь до-небесных людей!

*8 апреля 1916*

Печатается по: *Хлебников В.* Творения. М., 1987.

## МЫ И ЗАПАД

(Речь к юношам — артистам Кавказа)

Друзья! Я пользуюсь своим пребыванием в вашем краю для того, чтобы передать вам привет от моих товарищей по искусству и единомышленников, объединенных одними задачами и единой волей в осуществлении чаяний, провозглашенным нами в произведениях и в нашей деятельности. В осуществлении лозунгов, выдвинутых за последние годы группами артистов — молодой русской школы...

Мы знаем и верим, что проблема Азии, тот аспект России, который мы видим в его азийном раскрытии, должен стать наконец и для нас близким и ясным...

Органичность русского искусства в его тяготении к Азии и Востоку — пламенный отказ от тлетворности изжитого Запада (не в территориальном смысле, но в плане его духа).

Эти положения, впервые в период нового искусства, остро поставленные в нашей декларации в январе 1914 года накануне мировой войны<sup>1</sup>, вновь, совсем еще недавно, нашли отклик в письме японцев к юношам русской земли и в прелестном ответе японцам поэта Хлебникова...

За истекший трехлетний период, столь непродолжительный по времени, но столь грандиозный по историческим событиям во внешней и внутренней жизни нашей родины, положения, выдвинутые нами, непонятые и не оцененные критикой и публикой, в настоящее время для очень многих являются отнюдь не голословным утверждением или праздным измышлением одиноких, своеобразно мыслящих...

---

<sup>1</sup> См.: Мы и Запад, издание «Табити», Пб., январь 1914; *Mercure de France*. Paris, 1914, № 4, *Nous et l'Occident*; «Русское Слово», «Временник», М., 1917. № 1.



Вопрос о самоопределении русского искусства в аспекте Азии стал самодовлеющим утверждением — магическим кристаллом большинства наших молодых артистов и выражен ими в их творениях (в пластике, звуке и слове).

В этом — одно из главных значений художественной современности России, и, быть может, именно здесь коренной разрыв с теми, кто заставлял и заставляют русское искусство быть в рабском подчинении чуждым культурам, прививая развращающую безвольность и упадочность западного художественного темперамента и интеллекта со всею его исключительной пресыщенностью и бесплодностью устремлений. Нам бесконечно враждебны те, кто утерял все свои права на стихийную органичность и свежесть азийного восприятия в его высокой мудрости и вечной детскости, в его жертвенном отношении к творчеству как к акту мировой воли.

Не отрицанием огромной роли Запада являются эти слова. Смешно было бы и наивно утверждать подобное. Подчеркиваю еще раз, что Азию нужно здесь понимать не в смысле территориальном только, но, главное, как систему духовной конструкции, как план созерцаний, определяющий чувственный опыт Востока. (Современность знает азиатов по происхождению и территории, являющихся типическими западниками по своей духовной сущности и обратное.) Мы констатируем лишь, что эволюция в последовательном, поступательном порядке привела Запад к катастрофичности творчества, к полному духовному банкротству, и в лице своих отдельных значительнейших артистов и мыслителей Запад сам нам являет отчетливый пример ухода к первобытным, цельным культурам Востока, ибо здесь, в купели первобытной целостности и чистоты художественного созерцания, мнится спасение и свобода...

Здесь, в колыбели народов, ищут забвения и исцеления многие из наших западных соседей...

Я говорю о разнице мировоззрений и мироощущений Запада и Востока, т<о> е<сть> в вопросах искусства об отношении к *материалу и воплощению*.

Линейное искусство Запада, фатально замкнутое в пределах двух измерений, обречено на вечное пребывание на «поверхности», ибо «разум» не в состоянии справиться и проконтролировать даже третьего измерения в «глубину». В силу этого достижения современности в плане хотя бы одного лишь третьего измерения в *материалах* искусства и в *воплощении* кажутся безумием и абсурдом всем тем, кто воспринимает творческий акт в его «разумной», «логической» конструктивности.

Таков он, этот западный рационалистический «разум»... В этом плане художественное восприятие неизменно превращается в прогулку на костылях «разума» по дивным творениям, с неперенным внутренне необходимым условием — возможности абсолютного контроля на местах любой остановки. Отсюда нападки на современную живопись, поскольку она перестает быть двухмерной и отделяется от поверхности холста, и отсюда же возникают нападки на современную музыку, преодолевающую текучую архитектуру линейных воплощений во времени (длительность и высота) и оперирующую с третьим измерением, направленным в «глубину» звуковых перспектив...

Со времен Алексея Михайловича, «Тишайшего» царя, последнего хранителя и выразителя азийного духа нашей земли, в жизни России уход от Азии длился мучительно долго, начиная от Петра, повернувшего к «иноземным берегам все корабли российской государственности, искусства и религии...»

«Тяга на Запад» проходит через все периоды после Петровской эпохи и является результатом этого наследия, нам навязанного Петром. Несмотря на то что в моменты наибольшей силы, в лице своих гениальных выразителей, русское искусство даже в периоды насильственного подчинения было чуждым западному духу и ему противоположным, — только эпоха новейшей формации знаменует действительный внутренний разрыв с Западом и поворот к собственным берегам...

Азия — тяжелая радуга, дуга, брошенная над мирами... Закаленная сталь лунной мужественности и распы-

ленное золото оплодотворяющих женственных солнц... Ее дерзания — всегда трепещущая плоть в вечном рождении новых материалов... Ее воплощения — монументальная суровость глубинных постижений...

В тончайшей прелести, из неразгаданных тайн зарождения всех возможностей, раскрываются ее лики. Ее красота девственно-целомудренна, непостижима в своей глубине.

Оседлать его — тем дальше уйдет,  
Распознать его — тем истиннее...

Европа, обреченная трагической жертвенности своего «разума», гибнущая в разъедающем критицизме своих умозрительных систем, — органически чужда азийскому духу — чувственному мистицизму постижений чистых гармоний духа и материи, самодовлеющих ценностей и самопроизвольных, чужда гению, творящему мгновенным прикосновением, бесплотным...

Перстами легкими, как сон...

Вот чего мы волим — искусство, освобожденное от гиблого плена «разума» и очищенное от утилитарности даже в эмоциональном смысле (ложность «готовых» эмоций, вдуваемых)...

Утверждаем мужественность молнииную, пронизывающую миры творениями светлой игры чувств (преодоленных материй).

После величайшего катарсиса, который пережило человечество в период трехлетней войны, теперь, когда этот процесс жертвенного «очищения» близится к концу, не повторять историю Запада и его ошибок призваны мы волею божественных судеб, а совершить небывалое: чудо преображения народов. Россия является в настоящий момент страной, куда должны быть обращены взоры Запада, как к источнику исцеления, т<ак> к<ак>, в противоположность Западу, сила России в ее будущем.

Аспект России, понятный в его азийном раскрытии, — Вершины, чаша мудрости и неизбывной красоты. Азия — в пленительных и тонких снах юношей — артистов нашей

земли, станет светлым заветом, надеждой, заповеданной России, и в золотое утро нашего воскресения, в освобожденных городах и весях, мы вновь говорим о самобытном искусстве русской земли. Пусть умолкнут голоса пугливых и сомневающих, торопливо навязывающих нам государственность, истасканную Западом. Россия найдет *свои* формы, формы *своего* строительства государственного и религиозного и *своего* искусства; и даст их, как встарь, в творчестве народного духа и высшей кристаллизации...

Печатается по: *Лурье А.* Мы и Запад. Пб., 1919 (перепечатка брошюры, изданной в Баку. Апрель, 1917).

## О ПРЕКРАСНОЙ ЯСНОСТИ

### Заметки о прозе

Когда твердые элементы соединились в сушу, а влага опоясала землю морями, растеклась по ней реками и озерами, тогда мир впервые вышел из состояния хаоса, над которым веял разделяющий дух божий. И дальше — посредством разграничивания, ясных борозд — получился тот сложный и прекрасный мир, который, принимая или не принимая, стремятся узнать, по-своему увидеть и запечатлеть художники.

В жизни каждого человека наступают минуты, когда, будучи ребенком, он вдруг скажет: «я — и стул», «я — и кошка», «я — и мяч», потом, будучи взрослым: «я — и мир». Независимо от будущих отношений его к миру, этот разделительный момент — всегда глубокий поворотный пункт.

Похожие отчасти этапы проходит искусство, периодически — то размеряются, распределяются и формируются дальше его клады, то ломаются доведенные до совершенства формы новым началом хаотических сил, новым нашествием варваров.

Но оглядываясь, мы видим, что периоды творчества, стремящегося к ясности, неколебимо стоят, словно маяки, ведущие к одной цели, и напор разрушительного приboя придает только новую глянцеvitость вечным камням и приносит новые драгоценности в сокровищницу, которую сам пытался низвергнуть.

Есть художники, несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность 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 непре-

ложным, что творения хотя бы самого непримиренного, неясного и бесформенного писателя подчинены законам ясной гармонии и архитектоники. Наиболее причудливые, смутные и мрачные вымыслы Эд. 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, отсущие контуров, ненужный туман и акробатский синтаксис могут быть названы не очень красивым именем... Мы скоро назовем это — безвкусием.

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

Пренебрежение к логике (неумышленное) так чуждо человеческой природе, что если вас заставят быстро назвать десять предметов, не имеющих между собою связи, вы едва ли сможете это сделать. Интересный вывод мог бы получиться при выписывании одних существительных из стихотворения: нам, несомненно, казалось бы, что причиной отдаленности одного слова от другого по значению является только длинный путь мысли и, следовательно, сжатость стиха, но отнюдь не отсутствие логической зависимости. Еще менее терпимо подобное отсутствие логичности в форме, особенно прозаической, и менее всего именно в деталях, в постройке периодов и фраз. Хотелось бы золотыми буквами написать сцену из «Мещанина во дворянстве» на стене «прозаической академии», если бы у нас была таковая:

Учитель философии: Во-первых, слова можно расставить так, как у вас сделано: «Прекрасная маркиза, ваши

прекрасные глаза заставляют меня умирать от любви». Или: «от любви умирать меня заставляют, прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза». Или: «ваши глаза прекрасные от любви меня заставляют, прекрасная маркиза, умирать». Или: «умирать ваши прекрасные глаза, прекрасная маркиза, от любви меня заставляют». Или: «меня заставляют ваши глаза прекрасные умирать, прекрасная маркиза, от любви».

Г - н Журден: Но как сказать лучше всего?

Уч. философии: Так, как вы сказали раньше: «Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза меня заставляют умирать от любви» (д. II, сц. 6).

О да, г-н Журден, вы сказали очень хорошо, именно так, как нужно, хотя вы и уверяете, что не учились!

Может быть, техника прозаической речи не так разработана, как теория стиха и стихотворных форм, но то, что сделано для прозы ораторской, т<о> е<сть> произносимой перед слушателями, всецело может касаться и слов, не предназначенных для чтения вслух. Там мы учимся строению периодов, кадансам, приступам, заключениям и украшениям посредством риторических фигур. Мы учимся, так сказать, кладке камней в том здании, зодчими которого хотим быть; и нам должно иметь зоркий глаз, верную руку и ясное чувство планомерности, перспективы, стройности, чтобы достигнуть желаемого результата. Нужно, чтобы от неверно положенного свода не рухнула вся постройка, чтобы частности не затемняли целого, чтобы самый несимметричный и тревожащий замысел был достигнут сознательными и закономерными средствами.

Это и будет тем искусством, про которое говорилось: "ars longa, vita brevis"<sup>1</sup>. Необходимо, кроме непосредственного таланта, знание своего материала и формы и соответствия между нею и содержанием. Рассказ, по своей форме, не просит и даже не особенно допускает содержания исключительного лирического, без того чтобы что-нибудь рассказывалось (конечно, не рассказ о чувстве, о впечатлении). Тем более требует фабулистического элемента роман, причем нельзя забывать, что колыбелью новеллы и романа были романские страны, где более, чем где бы то ни было, развит аполлонический взгляд на искусство: разделяющий, формирующий, точный и

---

<sup>1</sup> Искусство вечно, жизнь коротка (лат.).

стройный. И образцы рассказа и романа, начиная с Апулея, итальянских и испанских новеллистов — через аббата Прево, Лесажа, Бальзака, Флобера, до Ан. Франса и, наконец, бесподобного Анри де Ренье, — нужно искать, конечно, в латинских землях. Нам особенно дорого имя последнего из авторов, не только как наиболее современного, но и как безошибочного мастера стиля, который не даст повода бояться за него, что он крышу дома empire<sup>2</sup> загромоздит трубами или к греческому портику пристроит готическую колокольню.

Наконец, мы произнесли то слово, которым в настоящее время так злоупотребляют и в инвективах, и в дифирамбах, — слово «стиль». Стиль, стильно, стилист, стилизатор, — казалось бы, такие ясные, определенные понятия, но все же происходит какой-то подлог, делающий путаницу. Когда французы называют Ан. Франса стилистом, какого не было еще со времени Вольтера, они, конечно, не имеют в виду исключительно его новеллы из итальянской истории: он во всем — прекрасный стилист, и в статьях, и в современных романах, и в чем угодно. Это значит, что он сохраняет последнюю чистоту, логичность и дух французского языка, делая осторожные завоевания, не выходя из пределов характера этого языка. И в этом отношении Маллармэ, скажем, отнюдь не стилист. Сохранять чистоту языка не значит как-то лишать его плоти и крови, вылащивать, обращать в кошерное мясо, — нет, но не насиловать его и твердо блюсти его характер, его склонности и капризы. Грубо можно назвать это — грамматикой (не учебной, но опытной) или логикой родной речи. Основываясь на этом знании или чутье языка, возможны и завоевания в смысле неологизмов и синтаксических новшеств. И с этой точки зрения мы, несомненно, назовем стилистами и Островского, и Печерского, и особенно Лескова — эту сокровищницу русской речи, которую нужно бы иметь настольной книгой наравне со словарем Даля, — мы повременили бы, однако, называть Андрея Белого, З. Гиппиус и А. Ремизова — стилистами.

Но как только мы возьмем изречение: «стиль — это чело-  
век», мы готовы поставить этих авторов в первую голову. Ясно, что здесь определяется какое-то совсем другое понятие,

---

<sup>2</sup> Амфир (фр.).



сравнительно недавнее, потому что, скажем, отличить по слогу новеллистов одного от другого довольно трудно. Очевидно, что дело идет об индивидуальности языка, о том аромате, о том «*je ne sais quoi*»<sup>3</sup>, что должно быть присуще каждому даровитому писателю, что его отличает от другого, как наружность, звук голоса и т. д. Но раз это присуще всем (даровитым, достойным), то нет надобности этого подчеркивать, выделять, и мы отказываемся называть стилистом автора, развивающего «свой» стиль в ущерб чистоте языка, тем более что оба эти качества отлично уживаются вместе, как видно из вышеприведенных примеров.

Третье понятие о стиле, пустившее за последнее время особенно крепкие корни именно у нас в России, тесно связано со «стильностью», «стилизацией»; впрочем, о последнем слове мы поговорим особо.

Нам кажется, что в этом случае имеется в виду особое, специальное соответствие языка с данною формою произведения в ее историческом и эстетическом значении. Как в форму терцин, сонета, рондо не укладывается любое содержание и художественный такт подсказывает нам для каждой мысли, каждого чувства подходящую форму, так еще более в прозаических произведениях о каждом предмете, о всяком времени, эпохе следует говорить подходящим языком. Так, язык Пушкина, продолжая сохранять безупречную чистоту русской речи, не теряя своего аромата, как-то неприметно, но явно и существенно меняется, смотря по тому, пишет ли поэт «Пиковую даму», «Сцены из рыцарских времен» или отрывок «Цезарь путешествовал». То же мы можем сказать и про Лескова. Это качество драгоценно и почти настоятельно необходимо художнику, не желающему ограничиться одним кругом, одним временем для своих изображений.

Этот неизбежный и законный прием (в связи с историзмом) дал повод близоруким людям смешивать его со стилизацией. Стилизация — это перенесение своего замысла в известную эпоху и облечение его в точную литературную форму данного времени. Так, к стилизации мы отнесем «*Contes drôlatiques*» Бальзака, «*Trois contes*» Флобера (но не «Саламбо», не «Св. Антония»), «*Le bon plaisir*» Анри

<sup>3</sup> Здесь: «невыразимое» (фр.).

де Ренье, «Песнь торжествующей любви» Тургенева, легенды Лескова, «Огненного ангела» В. Брюсова, но не рассказы С. Ауслендера, не «Лимонарь» Ремизова.

Действительно, эти последние авторы, желая пользоваться известными эпохами и сообразуя свой язык с этим желанием, далеки от мысли брать готовые формы, и только люди, никогда не имевшие в руках старинных новелл или подлинных апокрифов, могут считать эти книги полной стилизацией. Последнюю можно было бы почесть за художественную подделку, эстетическую игру, *tour de force*, если бы, помимо воли, современные авторы не вкладывали всей своей любви к старине и своей индивидуальности в эти формы, которые они не случайно признали самыми подходящими для своих замыслов; особенно очевидно это в «Огненном ангеле», где совершенно брюсовские коллизии героев, брюсовский (и непогрешимо русский) язык сочетаются так удивительно с точной и подлинной формой немецкого автобиографического рассказа XVII века.

Подводя итоги всему сказанному, 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».

Но «путь искусства долог, а жизнь коротка», и все эти наставления не суть ли только благие пожелания самому себе?

Печатается по: Кузмин М. О прекрасной ясности // «Аполлон». 1910, № 4.

## ПРОЛОГ «ЭГО-ФУТУРИЗМ»

*Вы идете обычной тропой, —  
Он к снегам недоступных вершин.*

Мирра Лохвицкая

### I

Прах Мирры Лохвицкой осклепен,  
Крест изменен на мавзолей, —  
Но до сих пор великолепен  
Ее экстазный станс аллея.

Весной, когда, себя ломая,  
Пел хрипло Фофанов больной,  
К нему пришла принцесса мая,  
Его окутав пеленой...

Увы, пустынно на опушке  
Олимпа грезовых лесов...  
Для нас Державиним стал Пушкин, —  
Нам надо новых голосов!

Теперь повсюду дирижабли  
Летят, пропеллером ворча,  
И ассонансы, точно сабли,  
Рубнули рифму сгоряча!

Мы живы острым и мгновенным, —  
Наш избалованный каприз:  
Быть ледяным, но вдохновенным,  
И что ни слово — то сюрприз.

Не терпим мы дешевых копий,  
Их примелькавшихся тонов  
И потрясающих утопий  
Мы ждем, как розовых слонов...

Душа утонченно черствеет,  
Гнила культура, как рокфор...

Но верю я: завееет веер!  
Как струны, брызнет сок амфор!

Придет Поэт — он близок! близок! —  
Он запоет, он воспарит!  
Всех муз былого в одалисок,  
В своих любовниц претворит.

И, опьянен своим гаремом,  
Сойдет с бездушного ума...  
И люди бросятся к триремам,  
Русалки бросятся в дома!

О, век Безр́азумной Услады,  
Безлистно-трепетной весны,  
Модернизованной Эллады  
И обветшалой новизны!..

*1911. Июль,  
ст. Елизаветино,  
село Дылицы*

## II

Опять ночей грозбвы ризы,  
Опять блаженствовать лафа!  
Вновь просыпаются капризы,  
Вновь обнимает их строфа.

Да, я влюблен в свой стих державный,  
В свой стих изысканно-простой,  
И льется он волною плавной  
В пустыне чахлой и пустой.

Все освежая, все тревожа,  
Топя в дороге встречный сор,  
Он поднимает часто с ложа  
Своих кристальных струй узор.

Препон незнающий с рожденья,  
С пренебреженьем к берегам,  
Дает он гордым наслажденье  
И шлет презрение рабам.

Что ни верста — все шире, шире  
Его надменная струя.  
И что за дали! что за шири!  
Что за цветущие края!

Я облеку, как ночи — в ризы  
Свои загадки и грехи,  
В тиары строф мои капризы,  
Мои волшебные сюрпризы,  
Мои ажурные стихи!

*1909. Июнь,  
ст. Пудость,  
мыза «Ивановка»*

### III

Не мне в бездушных книгах черпать  
Для вдохновения ключи, —  
Я не желаю исковеркать  
Души свободные лучи!

Я непосредственно сумею  
Познать неясное земле...  
Я в небесах надменно рею  
На самодельном корабле!

Влекусь, цвету сиренью,  
Пылаю солнцем, льюсь луной,  
Мечусь костром, беззвучу тенью  
И вею бабочкой цветной.

Я стыну льдом, волну сфинксом,  
Порхаю снегом, сплю скалой,  
Бегу оленем к дебрям финским,  
Свищу безудержной стрелой.

Я с первобытным неразлучен,  
Будь это жизнь ли, смерть ли будь.  
Мне лед рассудочный докучен, —  
Я солнце, солнце спрятал в грудь!

В моей душе такая россыпь  
Сиянья, жизни и тепла,  
Что для меня несносна поступь  
Бездушных мыслей, как зола.

Не мне расчет лабораторий,  
Нет для меня учителей.  
Паю в лазоревом просторе  
Со свитой солнечных лучей!

Какие шири! дали! виды!  
Какая радость! воздух! свет!  
И нет дикарству панихиды,  
Но и культуре гимна нет!

*1909. Октябрь,  
Петербург*

#### **IV**

Я прогремел на всю Россию  
Как оскандаленный герой!..  
Литературного Мессию  
Во мне приветствуют порой.

Порой бранят меня площадно:  
Из-за меня везде содом!  
Я издеваюсь беспощадно  
Над скудомысленным судом!

Я одинок в своей задаче,  
И оттого, что одинок,  
Я дряблый мир готовлю к сдаче,  
Плетя на гроб себе венок.

*1911. Июль,  
Ст. Елизаветино,  
село Дылицы*

Печатается по: *Северянин И.* Пролог «Эго-футуризм». Позза-  
грандиоз. Апофеозная тетрадь третьего тома. Брошюра трид-  
цать вторая. СПб., 1911.

## 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 пересмотра еще так недавно бесспорных ценностей и репутаций, и то, что появились футуристы, эго-футуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом<sup>1</sup>. На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова — 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. 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 гер-

---

<sup>1</sup> Пусть не подумает читатель, что этой фразой я ставлю крест над всеми крайними устремлениями современного искусства. В одной из ближайших книжек «Аполлона» их разбору, и оценке будет посвящена особая статья.

манских лесов. Мистик сказал бы, что символизм во Франции был прямым последствием Седана. Но, наряду с этим, он вскрыл во французской литературе аристократическую жажду редкого и труднодостижимого и таким образом спас ее от угрожающего ей вульгарного натурализма.

Мы, русские, не можем считаться с французским символизмом хотя бы потому, что новое течение, о котором я говорил выше, отдает решительное предпочтение романскому духу перед германским. Подобно тому как французы искали новый, более свободный стих, акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов более, чем когда-либо, свободной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения. Головокружительность символических метафор приучила их к смелым поворотам мысли; зыбкость слов, к которым они прислушивались, побудила искать в живой народной речи новых — с более устойчивым содержанием; и светлая ирония, не подрывающая корней нашей веры, — ирония, которая не могла не проявляться хоть изредка у романских писателей, — стала теперь на место той безнадежной немецкой серьезности, которую так возлелеяли наши символисты. Наконец, 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 сказывалось, 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 неизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия — все явления брата.



Мы не решились бы заставить атом поклониться Богу, если бы это не было в его природе. Но, ощущая себя явлением среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами. Наш долг, наша воля, наше счастье и наша трагедия — ежечасно угадывать то, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его приближение. И как высшая награда, ни на миг не останавливая нашего внимания, грезится нам образ последнего часа, который не наступит никогда. Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним — открытая дверь. Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней. Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность. Здесь Бог становится Богом Живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого Бога. Здесь смерть — занавес, отделяющий нас от актеров, от зрителей, и во вдохновении игры мы презираем трусливое заглядывание — что будет дальше? Как адамысты, 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 теософией, то с оккультизмом. 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 вопрос 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 незнания — вот то, что нам дает неведомое. Франсуа Виллон, спрашивая, где теперь прекраснейшие дамы древности, отвечает сам себе горестным восклицанием:

...Mais où sont les neiges d'antan!<sup>2</sup>

И это сильнее дает нам почувствовать нездешнее, чем цельные 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 этвергал 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 художников 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 Готье. 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, нисколько 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 собою людей, так смело назвавших себя акмеистами.

Печатается по: *Гумилев Н.* Наследие символизма и акмеизм // «Аполлон». 1913, № 1.

---

<sup>2</sup> Увы, где прошлогодний снег?

## О СТРАВИНСКОМ

### Из дневников военных лет

...26-е сентября<sup>1</sup>. — Был у меня Игорь Стравинский. Сидел долго (мы провели, беседуя с ним, три часа в саду отеля «Мозер»). Стравинскому около тридцати лет: он небольшого роста, слабый на вид, с желтым, худым и усталым лицом, с узким лысеющим лбом, редкими волосами, с прищуренными, за стеклом пенсне, глазами, мясистым носом и толстыми губами. Его лицо непропорционально длинно по отношению ко лбу. Он умен и очень прост в обращении. По-французски говорит свободно, лишь изредка подыскивая слова; все, что он говорит, своеобразно и продуманно (не знаю, искренне или фальшиво). В первой части наш разговор коснулся политических вопросов. Стравинский заявил, что Германия не варварская страна, а одряхлевшая и вырождающаяся. Он приписывает России роль прекрасной и мощной варварской страны, беременной зародышами новых идей, способных оплодотворить мировую мысль. Он считает, что подготавливающаяся революция по окончании войны свергнет царскую династию и создаст славянские соединенные штаты. Впрочем, он частично приписывает жестокости царизма немцам, внедрившимся в России, которые держат в своих руках главные рычаги управления и администрации. Поведение немецкой интеллигенции внушает ему безграничное отвращение. У Гауптмана и Штрауса<sup>2</sup>, говорит он, лакейские души. Он превозносит старую русскую культуру, которая остается неизвестной Западу, художественные и литературные памятники, находящиеся в северных и восточных городах... Затем мы стали говорить о музыке. Я рассказал о впечатлении, произведенном на меня исполнением «Весны священной», и о противоречиях, обнаруженных мною между

---

<sup>1</sup> 1914 г. — *Ред.*

<sup>2</sup> Он был несправедлив в отношении Рихарда Штрауса, который держался в стороне от националистических манифестаций немецкой интеллигенции. — *Прим. автора.*

этой музыкой и опубликованной программой, между музыкальной формой и актерским жестом. Он согласился, что театральное представление, по крайней мере, в таком виде, как оно существует в настоящее время, снижает ценность музыки, эмоцию или выразительные средства, замыкая их в слишком конкретном образе. В то же время он высоко расценивает спектакли, где сочетаются жест и движение (вид ритмической гимнастики, более художественный, чем ритмика Жака Далькроза), широкий и обобщающий, большие линии в движении. Ему не нравятся слишком богатые и слишком оригинальные декорации и костюмы, отвлекающие ум от музыкального восприятия. Художник, с его точки зрения, — враг музыканта. Мечта Вагнера о совершенном произведении искусства, где сочетались бы все виды искусства, несбыточна. Там, где есть музыка, она должна быть неограниченной владычицей. Нельзя быть одновременно слугою двух господ. Устраните краску. Краска слишком могущественна сама по себе, это целое царство. Музыка — особо. «Что касается меня лично, — говорит Стравинский, — то я вдохновляюсь красками, чтобы писать музыку. Но когда она написана, она должна довольствоваться самой собой, у нее есть свои собственные оттенки. Оставим только освещение, более разнообразное, чем теперь, и соответствующие звуковой модуляции жесты и ритмы». Стравинский пишет теперь очень короткую сюиту для оркестра и голоса — “Dicts”<sup>3</sup> (жанр русской старинной народной поэзии, подбор слов, почти лишенных смысла, связанных между собою только образными и звуковыми ассоциациями: их называют в России «игра перед играми»). Он забавляется внезапными музыкальными переходами от одного образа к другому, совершенно противоположному и неожиданному. Он пишет ежедневно, независимо от того, пришло вдохновение или нет. Ничего не может сравниться с радостью первого замысла, когда идея, еще животрепещущая, отделяется от твоего существа. «Это — почти садистское наслаждение, — говорит он. — Когда она начинает выражаться на бумаге, радость уменьшается. А когда произведение готово, оно не существует больше для автора.

---

<sup>3</sup> По-видимому, это произведение не было закончено. — Прим. переводчика.

Оно начинается тогда самостоятельное существование, жизнь, в которой участвует публика, аудитория или читатели, воссоздающие его в свою очередь. Эта эволюция длится часто веками, но никому произведение не становится таким чужим, как своему первоначальному творцу».

Его суждения о музыке и музыкантах отличаются неприимиримостью<sup>4</sup> и безапелляционностью. Он не любит почти ни одного из выдающихся мастеров: ни Иоганна Себастьяна Баха, ни Бетховена. Зато он наслаждается Моцартом, прекрасные оттенки которого не потускнели с веками. И из истых немцев (так как Моцарт, по его мнению, больше чем наполовину итальянец) он любит только Вебера, который, впрочем, тоже проникнут итальянщиной. Из своих соотечественников он ценит Мусоргского и (немножко) Римского-Корсакова, который был расположен к нему. Его вещи не исполняются в России. Его аудитория во Франции и отчасти в Англии. Он мне сказал, что в искусстве, как и во всем, любит только весну, новую жизнь. Зрелость ему не нравится, ибо это начало заката. Поэтому совершенство, по его мнению, — низшая ступень жизнеспособности. И классиками он считает не тех, кто посвящал себя целиком созданию новой формы, а тех, кто работал над организацией форм, созданных другими. Уходя, он вручил мне письмо следующего содержания, которое должно быть помещено в нашем протесте<sup>5</sup>:

«Дорогой брат! Спешу ответить на ваш благородный призыв к протесту против неслыханного варварства немецких орд. Варварство! Верное ли это определение? Что такое варвар? Мне кажется, что варвар является носителем культуры другой концепции, чем наша. И хотя она совсем иная, чем наша, все же это обстоятельство не исключает того, что в ней заключается такая же огромная ценность, как и в нашей культуре. Но современную Германию нельзя рассматривать как носительницу новой культуры. Это страна, являющаяся частью Старого Света. Ее культура так же стара, как и

---

<sup>4</sup> Но суждения его не непоколебимы, так как известно, что спустя несколько лет он превозносил гений Баха, которого когда-то критиковал.

<sup>5</sup> Протест против разрушения Лувена и обстрела Реймского собора.

культура других западноевропейских народов. Именно поэтому я осмеливаюсь утверждать, что народ, который в мирное время воздвигает ряд памятников, подобных Siegesallee<sup>6</sup> в Берлине, а во время войны насылает орды, разрушающие такие города, как Лувен, и такие памятники старины, как собор Реймса, является народом, который нельзя отнести ни к варварам, ни к цивилизованным народам. Ведь трудно предположить, что именно таким путем Германия пытается омолодиться. Если это так, то следовало начать с памятников Берлина. Поэтому в общих интересах всех народов, ощущающих еще необходимость дышать воздухом своей здоровой старой культуры, стать на сторону врагов Германии и избавиться раз и навсегда от нетерпимости этой колоссальной и неуклюжей Германии, которой угрожают роковые симптомы морального разложения. Примите, мой дорогой собрат, выражение моего глубокого восхищения и самой большой симпатии художника.

P. S. Среди страшных и грандиозных событий этих дней, свидетелями которых мы являемся, я почерпал новую поддержку в вашем призыве: «В единении — сила».

*Кларан, 26–30 сентября.  
Игорь Стравинский*

Перевод с французской рукописи М. Рожицыной-Гандэ.  
Печатается по: *Роллан Р. О Стравинском // «Советская музыка», 1935, № 5.*

---

<sup>6</sup> Аллея побед в Берлине. — *Прим. переводчика.*

## О СЕБЕ И СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

Я родился в 1880 г. в захолустном полуукраинском-полубелорусском местечке Душатине, бывшей Черниговской губернии. Происхожу из коренной крестьянской семьи (мать из крепостных, отец, кажется, из так называемых «государственных» крестьян).

До двенадцати лет, т<о> е<сть> до того времени, как мне пришлось покинуть с семьей родную деревню и перекочевать в г. Канотоп (бывшей Черниговской же губернии) я, как и полагается всякому деревенскому подростку, выполнял соответствующие возрасту крестьянские работы: помогал старшим в поле, на сенокосе, в саду, пас скотину (особенно любил водить лошадей «в ночное») и т. д.

Здесь же, лет с семи-восьми, проявились мои музыкальные способности, очевидно, под влиянием дяди, деревенского скрипача-самоучки: я также полюбил скрипку и выучился играть на ней не хуже дяди. Играли мы, конечно, по слуху.

С двенадцати лет я существовал собственным трудом, служа в мелких канцеляриях, и пользовался при этом всеми представлявшимися случаями пополнить свое музыкальное образование, начиная с уроков у конотопского «свадебного» скрипача-еврея и кончая курскими музыкальными классами покойного А. М. Абазы, где я изучал скрипку, элементарную теорию и гармонию.

По окончании музыкальных классов, в возрасте двадцати одного года, я порвал с семьей и службой, чтобы поступить в Московскую консерваторию, которую и окончил в 1912 г. по двум специальностям: скрипке у И. В. Гржимали и теории композиции у А. А. Ильинского (контрапункт, fuga и формы) и С. Н. Василенко (инструментовка, свободное сочинение). За экзаменационную работу, оперу-кантату «Небо и Земля» (по Байрону), я получил большую серебряную медаль.

В консерватории, в классах композиции, я всегда считался крайним «левым» и за эту «левизну» не раз терпел всяческие неприятности.

Освободившись, наконец, от тисков школы и приступив к самостоятельному творчеству, я на первых же порах почувствовал, что, для того чтобы сказать свое слово в музыке, я должен решительно покончить со всем тем багажом, который я получил от школы. Те знания и те технические навыки, которые дала мне консерватория, оказались мне не нужными в моей практической работе, ибо они, будучи в значительной мере трафаретными и шаблонными, никак не годились для моих целей выражения моего внутреннего «я», грезившего о новых, неслыханных еще звуковых мирах.

Могучее внутреннее побуждение — а отнюдь не желание «оригинальничать», как это еще и по сие время кажется некоторым нечутким людям, — заставило меня порвать со школьными традициями и школьной техникой и устремиться по пути самостоятельного искания новых форм.

И вот в напряженнейшей работе в течение целого года мне удалось интуитивно напасть на ряд гармонических приемов, дававших в результате их применения звучности, близкие к тем, что постоянно грезились моему музыкальному сознанию и даже время от времени прорывались в моих школьных работах 1909–1911 гг.

Весной 1913 г. мне приоткрылась та завеса, за которую затем, спустя шесть лет упорной творческой работы (приблизительно к 1919 г.), я окончательно нашел свою индивидуальную технику, давшую мне полный простор для выражения моей художественной личности. В результате моих первоначальных исканий явились первые опусы — Первая скрипичная соната и романсы, написанные весной 1913 г. и в том же году напечатанные. Анализируя теперь их гармоническую структуру, я ясно вижу, как мое музыкальное сознание шло по пути нащупывания неких самостоятельных, довлеющих себе звуковых комплексов, своего рода «синтетических аккордов», из которых должен был рождаться весь гармонический план произведения. Эти «синтет-аккорды», включавшие в себя от 6 до 8 и более звуков, из которых легко выстраивается большинство существующих в старой гармонической системе аккордов, — очевидно призваны были взять на себя в обще-конструктивном плане композиции не только внешнюю, звуко-красочную роль, но и внутреннюю роль заместителей тональности. И действительно, хотя во всех моих сочинениях,



написанных до сего дня, принцип классической тональности целиком отсутствует, но «тональность» как понятие гармонического единства непременно существует и проявляется в виде упомянутых «синтет-аккордов», представляющих собой «основные» звучания, вертикально и горизонтально развернутые в плане 12-ступенной хроматической скалы по особым принципам голосоведения, логические законы которых мне также удалось найти.

Таким образом, начав с гармонических изысканий, я малопомалу пришел к открытию не только новых «гармониеформ», но и новой полифонии, а то и другое, взятое вместе с новым принципом «тональности», неизбежно повлияло на возникновение новых «ритмоформ». В результате всего у меня, приблизительно к концу 1919 г., явилось уже полное осознание всех вышеуказанных элементов в качестве «новой системы организации звука». Эта система, по моему мнению, призвана заменить собою окончательно нами изжитую старую классическую систему и, таким образом, подвести крепкую базу под те «интуитивные» (в сущности, глубоко анархические методы творчества), которыми оперирует сейчас большинство современных композиторов, оттолкнувшись от старой системы и пока вслепую, «без руля и без ветрил», плывущих по необъятным волнам музыкальной стихии.

Все мои сочинения, написанные с 1919 г. по сей день, есть не только результат применения открытой мною системы в творческой практике, но и дальнейшее ее развитие и усовершенствование.

Размеры статьи не позволяют мне изложить ее более детально; да это вряд ли и требуется: всякому пытливому уму, который пожелал бы проанализировать мои сочинения указанного периода, совсем было бы не трудно не только заметить исходные точки моей системы, но и проследить линию ее развертывания.

Я предвижу, конечно, неизбежность сравнения моих принципов и методов с принципами и методами Скрябина («послепрометеевского периода») и Шёнберга; также почти уверен, что будут попытки выведения моих принципов из принципов этих двух новаторов. Поэтому, отнюдь не претендуя на право новаторского «первородства» (считаю этот вопрос для искусства несущественным), я все же, ради простой

справедливости, должен сказать, что если бы мне трудно было доказать, что я начал свои изыскания раньше Скрябина, то уж во всяком случае доказать факт нашей одновременной со Скрябиным изыскательской работы мне ничего не стоит: даты моих школьных и «внешкольных» сочинений говорят сами за себя.

Все же, если уж необходимо говорить о сравнениях, то Скрябин (в музыкально-формальном, но ни в коем случае не в идеологическом отношении), конечно, гораздо ближе мне, нежели Шёнберг, с творчеством которого, каюсь, мне пришлось как следует познакомиться лишь в сравнительно недавнее время. (Припоминаю, впрочем, что в Петербурге, кажется, весной 1912 г., мне попались некоторые сочинения позднего Шёнберга, которые показались мне тогда какой-то музыкальной «абракадаброй» и потому надолго выпали из поля моего зрения).

Хочу предупредить далее еще ходячее рассуждение на тему о том, что, дескать, всякие «предвзятые системы» убивают «вдохновение», «механизируют» творчество, лишают его «эмоциональной непосредственности» и прочее в этом роде.

Для меня, марксиста, подобные рассуждения являются ничем иным, как благоглупостями старой теории идеологической эстетики о «божественности» вдохновения, о «творческом транс» (во время которого «чья-то» рука водит рукою композитора по листу нотной бумаги) и о прочих деликатных вещах «трансцендентальной» информации.

Я знаю, что творческий акт — это не какой-то мистический «транс», не «божественное наитие» а момент высшего напряжения человеческого интеллекта, стремящегося «бессознательное» (подсознательное) перевести в форму сознания.

Очевидно, именно поэтому даже самые величайшие из композиторов при создании своих шедевров отнюдь не стремились в основу своего творчества класть методы «божественного транс», а предпочитали им твердо осознанную, в полном смысле «предвзятую» систему звуковой организации, усвоенную или от школы (Бетховен), или найденную более или менее самостоятельно (Скрябин).

Что же касается «количества эмоций», заключенных в произведениях искусства, то ведь статический подсчет таких совершенно невозможен, ибо вообще не существует

объективного критерия, который бы помог установить, что в таком-то произведении их больше, и потому оно «эмоциональнее», а в таком-то меньше, и потому оно «рациональнее».

Мое «чутье»?.. Да, конечно. Но ведь мое чутье, так же как твое и его, — субъективно. Значит, наш вопрос решается в чисто субъективном плане, постольку поскольку самый процесс нашего восприятия есть явление субъективного порядка.

Из вышеизложенного, таким образом, следует, что нет «менее эмоциональных» и «более эмоциональных» произведений искусства, а есть люди с большим или меньшим диапазоном чувствований, в процессе восприятия открывающие в произведении ту именно «сумму эмоций», которая соответствует полноте их чувствующего аппарата.

Нет, как видит читатель, цену всяким рассуждениям о «механичности», «рассудочности», «малоэмоциональности» и проч. искусства, выстроенного на базисе ясной и крепкой «рациональной» системы звукоорганизации, — я знаю, и никакие доводы подобного характера не убедят меня в ложности избранного мною пути. Я пойду по нему и дальше и даже поведу за собой других, — в этом я твердо уверен.

Печатается по: *Рославец Н.* О себе и своем творчестве // «Современная музыка», 1924, № 5.

## Указатель имен

- А. Н. — см. Скрябин А. Н.  
Абаза Аркадий Максимович (1843–1915) — 246  
Аверченко Аркадий Тимофеевич (1881–1925) — 99  
Авраамов (Краснокутский) Арсений Михайлович (1886–1944) — 8, 22, 23  
Айхенвальд Юлий Исаевич (1872–1928) — 15, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 153  
Алексей Михайлович Тишайший — см. Романов Алексей Михайлович  
Амвросий — 87  
Андреев Леонид Николаевич (1871–1919) — 99, 142  
Анжело — см. Микеланджело Буонарроти  
Антуан / Antoine Андре (1858–1943) — 143, 144  
Апулей / Apuleius Луций (ок. 125 н. э. — после 170 н. э.) — 231  
Аристотель / Aristotel (384–322 до н. э.) — 127  
Асафьев Борис Владимирович (1884–1949) — 8, 21  
Асеев Николай Николаевич (1889–1963) — 219  
Ауслендер Сергей Абрамович (1886 или 1888–1943) — 233  
Ахматова (Горенко) Анна Андреевна (1889–1966) — 24  
Байрон / Byron Джордж Гордон (1788–1824) — 246  
Балашов Абрам — 220  
Балиев Николай Федорович (Баян Мкртич Асвадунович) (1877 или 1886–1936) — 144  
Бальзак / Balzac Оноре де (1799–1850) — 231, 232  
Бальмонт Константин Дмитриевич (1867–1942) — 99  
Барсова И. — 9  
Баумгартен / Baumgarten Александр Готлиб (1714–1762) — 42  
Бах / Bach Иоганн Себастьян (1685–1750) — 168, 169, 179, 180, 244  
Бёклин / Böcklin Арнольд (1827–1901) — 79  
Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) (1880–1934) — 231  
Бенуа Александр Николаевич (1870–1960) — 144  
Берлиоз / Berlioz Гектор Луи (1803–1869) — 182  
Берн-Джонс / Burne-Jones Эдвард (1833–1898) — 79  
Берцелиус / Berzelius Йёнс Якоб (1779–1848) — 32  
Бетховен / Beethoven Людвиг ван (1770–1827) — 74, 244, 249  
Блок Александр Александрович (1880–1921) — 99  
Богуславская (Богуславская-Пуни, Пуни-Богуславская) Ксения Леонидовна (1892–1972) — 217  
Божидар (Гордеев Богдан Петрович) (1894–1914) — 219  
Бомарше / Beaumarchais Пьер-Огюстен Карон де (1732–1799) — 139  
Бонфельд Морис Шлемович (1939–2005) — 9  
Боринский / Borinski Карл (1861–1922) — 139  
Борисяк Алексей Алексеевич (1872–1944) — 55  
Брак / Braque Жорж (1882–1963) — 113  
Бредиг / Bredig Георг (1868–1944) — 32  
Брюллов Карл Павлович (1799–1852) — 48  
Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924) — 99, 109, 130, 233  
Бунин Иван Алексеевич (1870–1953) — 99  
Бурлюк Владимир Давидович (1886–1917) — 105  
Бурлюк Давид Давидович (1882–1967) — 18, 99–100, 101–102, 103, 104, 105, 106, 108  
Бурлюк Николай Давидович (1890–1920) — 101–102, 105  
Бутковская Наталья Ильинична (1878–1948) — 60  
Бушэ / Boucher Франсуа (1703–1770) — 145  
Бэкон / Bacon Роджер (ок. 1214–1294) — 38  
Вагнер / Wagner Вильгельм Рихард (1813–1883) — 12, 83, 88, 162, 243  
Ванлоо / Van Loo / Vanloo Жан-Батист (1684–1745) — 145  
Варез / Vagise Эдгар (1883–1965) — 23  
Варнеке Борис Васильевич (1874–1944) — 139  
Василенко Сергей Никифорович (1872–1956) — 246  
Ватто / Watteau Жан Антуан (1684–1721) — 112  
Вебер / Weber Карл Мария фон (1786–1826) — 74, 244  
Велимир I, король времени — см. Хлебников Велимир (Виктор)  
Веселовский Александр Николаевич (1838–1906) — 122, 127  
Вийон / Villon (де Монкорбье / de Montcorbier или де Лож / des Loges) Франсуа (1431 — после 1463) — 241  
Виллон Франсуа — см. Вийон Франсуа  
Вольтер / Voltaire (Франсуа-Мари Аруэ) (1694–1778) — 231  
Вольф / Wolff Христиан фон (1679–1754) — 42

- Вышнеградский Иван Александрович (1893–1979) — 8, 11, 12, 14
- Гамсун / Hamsun (Педерсен / Pedersen) Кнут (1859–1952) — 416–147
- Ганслик / Hanslick Эдуард (1825–1904) — 46
- Гауптман / Hauptmann Герхарт (1862–1946) — 171, 242
- Гаусс / Gauss Карл Фридрих (1777–1855) — 221
- Гебель / Geibel Гейнрих (1818–1893) — 64, 127
- Гёте / Goethe Иоганн Вольфганг фон (1749–1832) — 37, 64
- Гиппарх Никейский (ок. 190 до н. э. — ок. 120 до н. э.) — 145
- Гиппиус Зинаида Николаевна (1869–1945) — 231
- Глез / Gleize Альбер (1881–1953) — 113
- Гнедов Василиск (Василий Иванович) (1890–1978) — 126
- Гоген / Gauguin Эжен Анри Поль (1848–1903) — 214
- Гоголь Николай Васильевич (1809–1852) — 109
- Гонкур / Goncourt Эдмон де (1822–1896) — 139
- Гончаров Иван Александрович (1812–1891) — 123
- Гончарова Наталья Сергеевна (1881–1962) — 11, 110
- Гораций / Horatius (Квинт Гораций Флакк) (65 до н. э. — 8 до н. э.) — 151
- Горнфельд Аркадий Георгиевич (1867–1941) — 121
- Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) (1868–1936) — 99
- Готье / Gautier Теофиль (1811–1872) — 241
- Гофман / Hoffmann Эрнст Теодор Вильгельм Амадей (1776–1822) — 127, 229
- Грааль-Аральский (Петров) Стефан Стефанович (1888 / 1889–1938) — 98
- Гржимали Иван Войцехович (1844–1915) — 246
- Гримм / Grimm Якоб (1785–1863) — 127
- Гринцбург — 125
- Гроос / Groos Карл (1861–1946) — 64
- Гроссе / Grosse Юлиус Вальдемар (1828–1902) — 127
- Гумилев Николай Степанович (1886–1921) — 11, 12, 23
- Гуро Елена (Элеонора) Генриховна (1877–1913) — 101, 102, 104, 105, 126
- Гюго / Hugo Виктор Мари (1802–1885) — 139
- Давид / David Жак Луи (1748–1825) — 198
- Даль Владимир Иванович (1801–1872) — 231
- Далькроз — см. Жак-Далькроз Эмиль
- Даниэль / Daniël Арно (ок. 1140–1200) — 127
- Данте / Dante Алигьери (1265–1321) — 136, 140
- Дарский Дмитрий Сергеевич (1883–1957) — 144
- Де Гонкур Эдм. — см. Гонкур Эдмон де
- Дебюсси / Debussy Ашиль-Клод (1862–1918) — 12
- Державин Гавриил (Гаврила) Романович (1743–1816) — 234
- Джотто ди Бондоне / Giotto di Bondone (ок. 1266 или 1276–1337) — 38
- Дилоне — 113
- Диц / Diez Фридрих Кристиан (1794–1876) — 127
- Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) — 99, 127, 144
- Дризен Николай Васильевич (1868–1935) — 146, 148
- Евклид (ок. 300 до н. э.) — 27, 145,
- Евреинов Николай Николаевич (1879–1953) — 11, 12, 14, 15
- Жак-Далькроз / Jaques-Dalcroze Эмиль (Жак Эмиль) (1865–1950) — 243
- Занд Жорж — см. Санд Жорж
- Золя / Zola Эмиль (1840–1902) — 139, 140
- Ибсен / Ibsen Генрик Иоган (1828–1906) — 152, 239
- Иванов Георгий Владимирович (1894–1958) — 98
- Ильинский А. А. — 246
- Каменский — 126
- Каменский А. — 9
- Каменский Василий Васильевич (1884–1961) — 11, 18, 132
- Кандинский Василий Васильевич (1866–1944) — 6, 7, 12, 15, 16, 17, 24
- Кант / Kant Иммануил (1724–1804) — 42
- Карасев — 181
- Карлель / Carlyle Томас (1795–1881) — 122
- Кинкель / Kinkel Иоанна (1810–1858) — 46
- Китагава Утамаро (наст. имя Нобуеси) (1753–1806) — 112
- Клюн (Клюнков) Иван Васильевич (1873–1943) — 217
- Комиссаржевская Вера Федоровна (1864–1910) — 60, 141
- Константин Сергеевич — см. Станиславский Константин Сергеевич
- Корнель / Corneille Пьер (1606–1684) — 139
- Короленко Владимир Галактионович (1853–1921) — 127
- Корша театр — 104
- Коршевский театр — см. Корша театр
- Котляревский Нестор Александрович (1863–1925) — 148

- Кравков Николай Павлович (1865–1924) — 32
- Крусанов Андрей Васильевич (1958) — 6, 7, 8, 98
- Крученых Алексей Елисеевич (1886–1968) — 5, 7, 11, 17, 18, 19, 99–100, 101–102, 103–104, 106, 110, 126, 127
- Крэг / Craig Эдвард Гордон (1872–1966) — 141
- Ксенакис / Хелбкэз Янис (1922–2001) — 23
- Кузмин (Кузьмин) Михаил Алексеевич (1872–1936) — 11, 12, 23, 99
- Кульбин Николай Иванович (1868–1917) — 7, 8, 12, 14, 16, 21
- Куприн Александр Иванович (1870–1938) — 99
- Лаврентьев — 144**
- Ларионов Михаил Федорович (1881–1964) — 7, 11, 18, 19, 110
- Латур / La Tour Морис Кантен де (1704–1788) — 146
- Ле Фоконье / Le Fauconnier Анри (1881–1946) — 113
- Левая Т. — 9
- Леви / Levy Рудольф (1875–1944) — 113
- Леже / Lйger Жозеф Фернан Анри (1881–1955) — 113
- Леонардо да Винчи / Leonardo da Vinci (1452–1519) — 37, 41
- Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841) — 221
- Лесажа / Lesage Ален Рене (1668–1747) — 231
- Лесков Николай Семенович (1831–1895) — 231, 232, 233
- Лившиц Бенедикт Константинович (1886–1937) — 101–102, 105
- Лист / Liszt Ференц (1811–1886) — 182
- Лобачевский Николай Иванович (1792–1856) — 27
- Лохвицкая Мирра (Жибер Мария Александровна) (1869–1905) — 98, 234
- Лурье Артур Сергеевич (Артур Винсент) (1892–1966) — 7, 8, 11, 12, 14, 18, 21, 22
- Людвиг К. — 32
- Людвиг XV / Louis XV (1710–1774) — 146
- Лялевич Мариан Станиславович (1876–1944) — 124
- Малевич Казимир Северинович (1878 или 1879–1935) — 5, 7, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 103–104, 105**
- Малларме / Mallarmй Стефан (1842–1898) — 231
- Марджанов Константин Александрович (Марджанишвили Котэ) (1872–1933) — 144
- Маринетти / Marinetti Филиппо Томмазо (1876–1944) — 21
- Маркиза де Помпадур / Marquise de Pompadour (Пуассон / Poisson Жанна-Антуанетта) (1721–1764) — 138, 145, 146
- Матисс / Matisse Анри (1869–1954) — 80
- Матюшин Михаил Васильевич (1861–1934) — 5, 6, 11, 14, 18, 19, 103–104
- Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930) — 7, 11, 18, 21, 99–100, 101–102, 105, 126, 129–131
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940) — 15, 144
- Менандр / Menandros (ок. 342 — ок. 290 до н. э.) — 152
- Меников М. — 217
- Меркатор / Mercator (Кауфман / Kaufmann) Николаус (ок. 1620–1687) — 92
- Метнер Николай Карлович (1879/1880–1951) — 97
- Метцингер / Metzinger Жан (1883–1957) — 113
- Метцль и Ко — 101
- Меццингер — см. Метцингер
- Микеланджело Буонарроти / Michelangelo Buonarroti (1475–1564) — 198
- Миклашевский Константин Михайлович (1886–1944) — 148
- Мичерлиз — см. Мичерлих
- Мичерлих / Mitscherlich Эйльхард (1794–1863) — 32
- Мольер / Moliйге (наст. фамилия Поклен / Roquelein) Жан Батист (1622–1673) — 139, 152
- Монгольфье / Montgolfier братья: Жозеф-Мишель (1740–1810) и Жак-Этьенн (1745–1799) — 221
- Монгольфьер — см. Монгольфье
- Моцарт / Mozart Вольфганг Амадей (1756–1791) — 244
- Мусоргский Модест Петрович (1839–1881) — 244
- Надсон Семен Яковлевич (1862–1887) — 124
- Наков А. — 9
- Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858–1943) — 138, 141, 143, 144, 151
- Нерон / Nero Клавдий Цезарь Август Германик (37–68 н. э.) — 218
- Низен (Гуро) Екатерина — 101–102
- Ницше / Nietzsche Фридрих Вильгельм (1844–1900) — 12, 239
- Обер / Aubert Шарль — 62**
- Овсяннико-Куликовский Дмитрий Николаевич (1853–1920) — 127
- Олимпов (Фофанов) Константин Константинович (1889–1940) — 98
- Оствальд / Ostwald Вильгельм Фридрих (1853–1932) — 32
- Островский Александр Николаевич (1823–1886) — 152, 231

- Пастернак Борис Леонидович (1890–1960) — 24
- Петников Григорий Николаевич (1894–1971) — 219
- Петр — см. Романов Петр Алексеевич
- Петроний — см. Арбитр Петроний Гай
- Печерский Андрей (Мельников-Печерский, Мельников Павел Иванович) (1818–1883) — 231
- Пикассо / Picasso Пабло Руис (1881–1973) — 113, 115
- По / Рое Эдгар Аллан (1809–1849) — 229
- Попов Алексей Дмитриевич (1892–1961) — 144
- Потебня Александр Афанасьевич (1835–1891) — 121
- Прево / Prevost Антуан Франсуа (1697–1763) — 231
- Прокофьев Сергей Сергеевич (1891–1953) — 8, 11, 22, 23, 24
- Пронин — 144
- Пуни Иван Альбертович (1894–1956) — 217
- Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) — 13, 26, 52, 99, 108, 135, 136, 221, 232, 234
- Пшибышевский / Przybyszewski Станислав Феликс (1868–1927) — 61
- Рабле / Rabelais Франсуа (1493–1553) — 241
- Ракитин (Ионин) Юрий Львович (1882–1952) — 144
- Рамо / Rameau Жан Филипп (1683–1764) — 168
- Расин / Racine Жан Батист (1639–1699) — 139
- Ребиков Владимир Иванович (1866–1920) — 174
- Рейнгардт / Reinhardt Макс (1873–1943) — 149
- Рейсдал / Ruysdael Якоб ван (1628–1682) — 39
- Ремизов Алексей Михайлович (1877–1957) — 99, 231, 233
- Ренье / Regnier Анри Франсуа Жозеф де (1864–1936) — 231, 232–233
- Репин Илья Ефимович (1844–1930) — 130, 211
- Рибо / Ribot Теодоль Арман (1839–1916) — 66
- Римский-Корсаков Георгий Михайлович (1901–1965) — 14
- Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844–1908) — 52, 53, 54–55, 58, 182, 183, 184, 185, 186, 244
- Роден / Rodin Франсуа Огюст Рене (1840–1917) — 123
- Рожицына-Гандэ М. — 245
- Розанова Ольга Владимировна (1886–1918) — 105, 217
- Роллан / Rolland Ромен (1866–1944) — 22, 140
- Романов Алексей Михайлович (Тишайший) (1629–1676) — 225
- Романов Петр Алексеевич (Петр I Великий) (1672–1725) — 225
- Рославец Николай Андреевич (1880/1881–1944) — 8, 22
- Россетти / Rossetti Данте Габриэль (1828–1882) — 79
- Росций Галл Квинт (ум. в 62 г. н. э.) — 151, 152
- Руссо / Rousseau Анри Жюльен Феликс («Таможенник») (1844–1910) — 116
- Рюиздаль — см. Рейсдал Якоб ван
- Сабанеев Леонид Леонидович (1881–1968) — 8, 11, 12, 16, 17, 167, 175, 180, 181
- Самокиш Николай Семенович (1860–1944) — 130
- Санд / Sand Жорж (Дюдеван / Dudevant Амандина Аврора Люсиль) (1804–1876) — 139
- Свиридов Георгий Васильевич (1915–1998) — 24
- Северянин (Лотарев) Игорь Васильевич (1887–1941) — 11, 12, 17, 98, 130
- Сегантини / Segantini Джованни (1858–1899) — 79
- Сезанн / Cézanne Поль (1839–1906) — 80, 117
- Сенин — 144
- Сервантес Сааведра / Cervantes Saavedra Мигель де (1547–1616) — 152
- Сняжкова (Уречина) Мария Михайловна (1890–1984) — 219
- Скрябин Александр Николаевич (1871–1915) — 16, 83, 87, 88, 89, 97, 162, 167, 169–181, 183–191, 248, 249
- Сократ (ок. 469–399 до н. э.) — 81
- Соловьев Владимир Сергеевич (1853–1900) — 12, 40
- Сологуб (Тетерников) Федор Кузьмич (1863–1927) — 99
- Софокл (ок. 496–406 до н. э.) — 33
- Стадлер / Stadler Максимилиан (1748–1833) — 74
- Станиславский Константин Сергеевич (1863–1938) — 146, 148, 151
- Стравинский Игорь Федорович (1882–1971) — 8, 11, 15, 22, 24, 162, 242–245
- Стриндберг / Strindberg Юхан Август (1849–1912) — 140
- Танеев Сергей Иванович (1856–1915) — 167
- Тартини / Tartini Джузеппе (1692–1770) — 168
- Твардовский Александр Трифонович (1910–1971) — 24

- Толстой Лев Николаевич (1828–1910) — 39, 99, 109  
 Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883) — 109, 233  
 Тютчев Федор Иванович (1803–1873) — 124
- Унковская Александра Васильевна (1857–1929) — 55–56  
 Унковская Зинаида Васильевна — см. Унковская Александра Васильевна  
 Утамаро — см. Китагава Утамаро  
 Уэллс / Wells Герберт Джордж (1866–1946) — 13
- Фет Афанасий Афанасьевич (1820–1892) — 135  
 Фетис / Fetis Франсуа Жозеф (1784–1871) — 167  
 Фишер — 64  
 Флобер / Flaubert Гюстав (1821–1880) — 231, 232, 233  
 Фон-дер-Остен-Дризен Н. В. — см. Дризен Николай Васильевич  
 Фофанов Константин Михайлович (1862–1911) — 98, 234  
 Франс Анатоль (Тибо / Thibault Жак Анатоль Франсуа) (1844–1924) — 231  
 Фридендер / Friedländer Людвиг Хайнрих (1824–1909) — 150  
 Фриче Владимир Максимович (1870–1929) — 140
- Хлебников Виктор (Велимир) Владимирович (1885–1922) — 7, 11, 13, 18, 20, 99–100, 101–102, 103, 104, 126, 223
- Черный Саша (Гликберг Александр Михайлович) (1880–1932) — 99  
 Чехов Антон Павлович (1860–1904) — 39, 124
- Шекспир / Shakespeare Уильям (1564–1616) — 33, 37, 140, 241  
 Шеллинг / Schelling Фридрих Вильгельм Йозеф (1775–1854) — 12  
 Шемшурин Андрей Акимович (1879–1939) — 18  
 Шенберг / Schoenberg Арнольд Франц Вальтер (1874–1951) — 15, 172, 248, 249
- Шиллингер Иосиф Моисеевич (1895–1943) — 23  
 Шкловский Виктор Борисович (1893–1984) — 18, 21  
 Шнитке Альфред Гарриевич (1934–1998) — 24  
 Шолохов Михаил Александрович (1905–1984) — 24  
 Шопен / Chopin Фридерик Франтишек (1810–1849) — 46  
 Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975) — 24  
 Штокхаузен / Stockhausen Карлхайнц (1928–2007) — 23  
 Штраус / Strauss Рихард (1864–1949) — 12, 242  
 Штук / Stuck Франц фон (1863–1928) — 79
- Эвклид — см. Евклид  
 Эйхенвальд Александр Александрович (1863–1944) — 161  
 Эфрос Николай Ефимович (1867–1923) — 147  
 Эшенбах / Eschenbach Вольфрам фон (ок. 1170 — ок. 1220) — 65
- Ю. И. — см. Айхенвальд Юлий Исаевич  
 Юшкевич Семен Соломонович (1868–1927) — 142  
 Яворский Болеслав Леопольдович (1877–1942) — 8  
 Ястребцов / Ястребцев В. — 53, 182  
 Ястребцов / Ястребцев Василий Васильевич (1866–1934) — 53, 182
- Abby Stadler — см. Стадлер / Stadler Максимилиан  
 Вццклин — см. Бёклин / Böcklin Арнольд  
 Burne Jones — см. Берн-Джонс / Burne-Jones Эдвард  
 Cüllerich August — 74  
 Diez — см. Диц / Diez Фридрих Кристиан  
 Matisse — см. Матисс / Matisse Анри  
 Rossetti — см. Россетти / Rossetti Данте Габриэль  
 Segantini — см. Сегантини / Segantini Джованни  
 Sezanne — см. Сезанн / Cézanne Поль  
 Strauss R. — 74  
 Stuck — см. Штук / Stuck Франц фон



## **РУССКИЙ АВАНГАРД**

**МАНИФЕСТЫ, ДЕКЛАРАЦИИ,  
ПРОГРАММНЫЕ СТАТЬИ  
(1908–1917)**

**Автор-составитель  
Игорь Станиславович ВОРОБЬЕВ**

**Редактор *Т. В. Львова*  
Художественный редактор *Т. И. Кий*  
Оформление обложки *И. Ю. Илюхиной*  
Лит. корректор *Т. В. Львова*  
Указатель имен *А. Е. Синайской, И. С. Воробьева*  
Набор текста *Т. К. Трусовой*  
Макет *А. А. Красивенковой***

Формат 60x90/16. Бум. офс. Гарн. Kornelia, Pragmatica.  
Печ. л. 16,0. Уч.-изд. л. 16,5. Тираж 200 экз.

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург».  
190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45

*Тел./факс: 7 (812) 314-50-54, 312-04-97*

*E-mail: sales@compozitor.spb.ru Internet: www.compozitor.spb.ru*

**Филиал издательства нотный магазин «Северная лира»**  
191186, Санкт-Петербург, Невский пр., 26

*Тел./факс: 7 (812) 312-07-96 E-mail: severlira@mail.ru*

Отпечатано в типографии издательства «Композитор • Санкт-Петербург»

*Мы собрались, чтобы вооружить против себя мир!*  
М. Матюшин, А. Крученых, К. Малевич

Эпоха АВАНГАРДА была последней в ряду красивых и стройных утопий, свою историю начинавших в неграх Возрождения. Их конечная цель — счастье человечества, их способ существования — неразрывность жизни и искусства, их смысл — почти религиозное служение. В этом сборнике опубликованы важнейшие МАНИФЕСТЫ русского авангарда 1910–1920-х годов. Впервые собраны под одной обложкой ключевые эстетические заявления и технико-теоретические декларации поэтов, художников, композиторов: В. Хлебникова, Н. Кульбина, В. Кандинского, К. Малевича, А. Крученых, В. Маяковского, А. Лурье, С. Прокофьева, Н. Рославца...

В книгу вошли тексты, позволяющие ощутить эпоху авангарда как сложную, полифоничную, неоднозначную и внутренне незаконченную. Здесь помещены статьи, представляющие концепцию эгофутуризма И. Северянина, театральные новации Н. Евреинова, эстетическую позицию Л. Сабанеева. Альтернативой футуристической эстетике предстают акмеизм Н. Гумилева и кларизм М. Кузмина. Существенно дополняет картину эпохи статья Р. Роллана об И. Стравинском.

Предисловие к книге написал ее составитель, композитор и музыковед, исследователь истории русского авангарда Игорь Воробьев.