

КОНСТАНТИН КУЗЬМИНСКИЙ  
ДЖЕРАЛЬД ЯНЕЧЕК  
АЛЕКСАНДР ОЧЕРЕТЯНСКИЙ

**ЗАБЫТЫЙ АВАНГАРД  
РОССИЯ  
ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XX СТОЛЕТИЯ**

**СБОРНИК СПРАВОЧНЫХ И ТЕОРЕТИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ**

КУБО-ФУТУРИСТЫ  
ЭГО-ФУТУРИСТЫ  
ФУТУРИСТЫ  
АКМЕИСТЫ  
ЦЕНТРИФУГИСТЫ  
ЗАУМНИКИ  
СУПРЕМАТИСТЫ  
НИЧЕВОКИ  
ЭКСПРЕССИОНИСТЫ  
МОСКОВСКИЙ ПАРНАС  
БИОКОСМИСТЫ  
БЕСПРЕДМЕТНИКИ  
АКЦИДЕНТИСТЫ  
КОНСТРУКТИВИСТЫ  
ВНЕ ГРУПП

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH  
SONDERBAND 21

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH  
SONDERBAND 21  
LITERARISCHE REIHE, HERAUSGEGEBEN VON  
AAGE HANSEN-LÖVE

W 81. 1341 - 21

**TITELGRAPHIK**

A. Tufanov, *K zaumi*, Pb. 1924.

**EIGENTÜMER UND VERLEGER**

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)

Bayerische  
Staatsbibliothek  
München

**DRUCK**

Druckerei Kohlweis  
Sponheimerstraße 18,  
A-9020 Klagenfurt

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien  
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6835

188 / 21405

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От составителей	6
<b>КУБО-ФУТУРИСТЫ</b>	
Николай Бурлюк	7
<i>Поэтические начала</i>	10
<b>ЭГО-ФУТУРИСТЫ</b>	
Иван Игнатъев	14
Василиск Гнедов	17
Константин Олимпов	21
<b>ФУТУРИСТЫ</b>	
Николай Кульбин	24
Сергей Городецкий	26
<i>Тот, кому дано возмущать воду</i>	45
Георгий Золотухин	46
Георгий Ечеистов	47
Анатолий Фиолетов	50
Борис Кушнер	51
<i>О звуковой стороне поэтической речи</i>	51
<b>АКМЕИСТЫ</b>	
Владимир Нарбут	59
<b>ЦЕНТРИФУГИСТЫ</b>	
Божидар	67
Федор Платов	70
<i>Гамма гласных</i>	71
Евгений Шиллинг	77
<b>ЗАУМНИКИ</b>	
Илья Зданевич	78
Игорь Терентьев	83
<i>Рекорд нежности</i>	83
Ольга Розанова	97

Варвара Степанова	98
Александр Туфанов	99
<i>К зауми</i>	102
<b>СУПРЕМАТИСТЫ</b>	
Казимир Малевич	126
<i>О поэзии</i>	126
<b>НИЧЕВОКИ</b>	
Рюрик Рок	132
Сусанна Мар	134
Владимир Филов	136
<b>ЭКСПРЕССИОНИСТЫ</b>	
<i>Воззвание экспрессионистов</i>	137
Ипполит Соколов	141
<i>Хартия экспрессиониста</i>	142
<i>Экспрессионизм</i>	145
<i>Ренессанс XX века</i>	150
Борис Земенков	156
<b>МОСКОВСКИЙ ПАРНАС</b>	
Иван Аксенов	157
<i>К беспорядку дня</i>	159
Борис Лагин	168
<b>БИОКОСМИСТЫ</b>	
Александр Ярославский	169
Александр Святогор	170
<i>Биокосмическая поэтика</i>	171
<b>ФУИСТЫ</b>	
Борис Перелешин	180
Николай Лепок	180
<b>БЕСПРЕДМЕТНИКИ</b>	
Нина Хабиас	181
<b>АКЦИДЕНТИСТЫ</b>	
Николай Хориков	182

## КОНСТРУКТИВИСТЫ

<i>Знаем (Клятвенная конструкция конструктивистов- поэтов)</i>	184
Илья Сельвинский	187
Алексей Чичерин	188
<i>Кан-Фун</i>	191
Корнелий Зелинский	217
<i>Конструктивизм и поэзия</i>	218
Вера Инбер	235
Иван Аксенов	
<i>О фонетическом магистрале</i>	237
Александр Квятковский	260
<i>Тактометр (Опыт теории стиха музыкального счета)</i>	262

## ВНЕ ГРУПП

Даниил Вараввин	322
Евгений Ланн	323
Валентин Парнах	324
Татьяна Вечорка	327
Тихон Чурилин	328
Александр Штих	333
Александр Конге	334
Елачич	
<i>Тональность гласных</i>	335

В настоящем томе, посвященном "Забытому Авангарду", втором после Хрестоматии, где представлены собственно тексты /стихи/ русских авангардистов 10-20-х гг. XX-го столетия, собраны биографические и библиографические сведения о представленных авторах, материалы мемуарного характера /о них/, высказывания современников, а также теоретические, критические работы публикуемых авторов и некоторые из их манифестов, непереиздаваемые с тех пор, либо переизданные ограниченным тиражом.

К сожалению, недостаточная полнота настоящего издания объясняется тем, что отдельные материалы не удалось разыскать, и предвзятостью подхода некоторых авторов воспоминаний /особенно это касается многих из тех, кто опубликовал свои воспоминания в Сов.Союзе/, что явилось /за редким исключением/ абсолютно неприемлемым для использования в работе над подготовкой и составлением Антологии "Забытого Авангарда".

Необходимо отметить, что многие из авангардистов переоткрыты нами впервые.

Авторы-составители выражают признательность А.Парнису за помощь в составлении ряда биографических справок при работе над настоящим изданием.

От составителей

Также необходимо выразить глубокую благодарность Совету по международным исследованиям и обменов (IREX) и программе Фульбрайт-Хез (Fulbright-Hayes) за оказанную мне помощь и финансовую поддержку в связи с собиранием в Советском Союзе материалов для этого сборника.

Дж. Янечек

## Николай Бурлюк

БУРЛЮК, Николай Давидович /22.1У/4.У/. 1890, с.Котельва б.Ахтырского у. Харьковской губ., - 1920/ - рус.поэт. Брат Д.Д.Бурлюка. Род в семье агронома. Учился на ист.-филологическом и физ.-математическом ф-тах Петерб.ун-та / 1909-14/. Входил в осн. группу футуристов "Гилея" /т.9/ /см.также Ф у т у р и з м/. Участвовал в сб. "Садок судей" /в 1-2, 1910-1913/, "Дохлая луна", "Требник троих" /оба - 1913/, "Рыкающий Парнас", "Затычка" /оба - 1914 /, "Московские мастера" / 1916 /. Стихам В. при- сущи сложные ассоциативные и инверсионные хо- ды, пропуски логич. и синтаксич. звеньев, соз- дающие своеобразный "эффект перетекания" смыс- ла в стихе. Автор лирич. прозы /"Сбежавшие му- зы" и др./, теоретич. статей в сб. "Союз моло- дежи" /1913, № 3/ и "Первом журнале русских футуристов" /1914, № 1-2 / и др.

Л.Москвин

/Краткая литературная энциклопедия./  
КЛЭ, М., 1978, т.9, с.162.

---

... Вот Николай Бурлюк, анемичный, застенчивый кроткий...

К.Чуковский

Альманах издательства "Шиповник".

... Такой же посторонний среди них г.Николай Бурлюк. Он даже немного сродни трогательной Елене Гуро. В своих кратких, скудных, старинных, бледноватых, нег- ромких стихах он таит какую-то застенчивую жалобу, какое-то несмелое роптание:

О берег плещется вода,  
А я устал и изнемог,  
Вот, вот наступят холода,  
А я от пламен не сберег! -

И робкую какую-то мечту:

Что если я заснув в туманах,  
Печально плещущей Невы,  
Очнусь на солнечных полянах,  
В качаньи ветренной травы.

Он самый целомудренный из всех футуристов: скажет четыре строки, и молчит, и в этих умолчаниях, в паузах чувствуешь какую-то серьезную значительность:

Как станет все необычайно  
И превратится в мир чудес,  
Когда почувствую случайно,  
Как беспределен свод небес.

Грустно видеть, как этот кротчайший поэт напяливает на себя футуризм, который только мешает излиться его скромной глубокой душе.

К. Чуковский  
Эго-футуристы и кубо-футуристы.  
СПб., 1914, с. 54-55.

... Застенчиво-нежный, несмотря на свой внушительный рост Николай Бурлюк с его

Улыбка юноше знакома  
От первых, ненадежных дней;  
Воды звенящей не пролей,  
Когда он спросит: "мама - дома?"

Луч солнца, зыбкий и упругий,  
Теплит запыленный порог...  
Твой профиль, мальчик, слишком строг  
Для будущей твоей подруги...

В. Пяст  
В гл.: "Собака", в кн.: "Встречи".  
М., 1929.

... Третий сын, Николай, рослый великовозрастный юноша, был поэт. Застенчивый, краснеющий при каждом обращении к нему, еще больше, когда ему самому приходилось высказываться, он отличался крайней незлобностью, сносил молча обиды, и за это братья насмешливо называли его Христом. Он только недавно начал писать, но был подлинный поэт, то есть имел свой собственный, неповторимый мир, не укладывавшийся в его рахитичные стихи, но несомненно существовавший. При всей своей мягкости и ласковости, от головы до ног обволакивавших собеседника, Николай был человек убежденный, верный своему внутреннему опыту, и в этом смысле более стойкий, чем Давид и Владимир. Недаром именно он, несмотря на свою молодость, нес обязанности доморожденного Петра, хранителя ключей еще неясно вырисовывавшегося бурлюковского града. У него была привычка задумываться во время еды /еда в Черня-



нке вообще не мешала никакой "сублимации"/: выкатив глаза, хищнически устремив вперед ястребиный нос, он в сомнабулическом трансе пищеварения достигал какую-то ускользавшую мысль; крепкими зубами перегрызая кость, он, казалось, сводил счеты с только что пойманною там, далеко от нас, добычей.

Б.Лившиц.  
Полутораглазый стрелец.  
Л., Изд-во писателей в Ленинграде,  
1933, с.13.

... Поэт Николай Бурлюк был талант второстепенный, но он много помогал братьям в теоретизации их живописных идей. Это был несколько мечтательный, но жизнерадостный молодой человек.

М.В.Матюшин  
В гл.: "Русские кубо-футуристы".  
В кн.: "К истории русского аван-  
гарда", 1976, с.140-141.

С а д о к С у д е я. Изд. "Журавль". СПб., б.г.

Кружок писателей, объединившихся для издания этого сборника, невольно внушает к себе доверие, как и несомненной своей революционностью в области слова, так и отсутствием мелкого хулиганства. Главное внимание он уделяет пересмотру стилистических проблем и стремится вернуть слову ту крепость и свежесть, которая утеряна им от долгого употребления. К сожалению, в погоне за стилем упускаются из виду требования ритмики и композиции, и таким образом произведения не имеют той цельности, которая бы сделала их значительными.

Подбор авторов не вполне удачен. В.Маяковский имеет много общего с эго-футуристами. Елена Гуро приближается к Борису Зайцеву и нео-импрессионистам. Дешевая красивость Б.Лившица иногда неприятна. Самыми интересными и сильными можно назвать В.Хлебникова и Николая Бурлюка.

Н.Гумилев  
Собр.соч. в 4-х тт., Вашингтон,  
1968, т.3, с.319.

Николай Бурлюк

ТЕОРИЯ

ПОЭТИЧЕСКИЕ НАЧАЛА

"Так на холсте каких-  
то соответствий,  
Вне протяжения жило  
Лицо"

В. Хлебников.

Предпосылкой нашего отношения к слову, как к живому организму, является положение, что поэтическое слово **ч у в с т - в е н н о**. Оно соответственно меняет свои качества в зависимости от того - написано ли оно, или напечатано; или мыслится. Оно воздействует на все наши чувства. Ранее, когда мы говорили "дерево", мы должны были этим логическим обобщением возбудить воспоминание о каком-нибудь определенном дереве и тогда прочувствовано уже **в о с п о м и н а н и е**. Теперь - путь созерцания эстетических ценностей.

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

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

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

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

Теперь о виньетке. Вы все помните Дюреровскую "Меланхолию", где не знаешь конца надписи и начала гравюры. Еще более показателен Гоген. "Soyez amoureuses vous serez heureuses", "Soyez mystérieuse" и т.д. Это элизим вокабул, где буквенные завитки оплакивают свое прошлое... Моей мечтой было всегда, если бы кто-нибудь изучил графическую жизнь письмен, этот "голос со дна могилы" увлечения метафизикой. Сколько ЗНАКОВ нотных, математических, картографических и прочь в пы-

ли библиотек. Я понимаю кубистов, когда они в свои картины вводят цифры, но не понимаю поэтов, чуждых эстетической жизни, всех этих

$$\int \sim + \S \times \sigma \rho \sqrt{=} > \Delta$$

и т.д. и т.д.

Раньше более понимали жизнь письмен, откуда же не чувствуемое теперь нами различие между большими и малыми буквами, особенно в немецком. Возьмите рукописные книги XIУ-XУ веков, с какой любовью там наравне с миниатюрами украшается и усиляется буква, а наши церковные книги - даже ХУ111 столетия. Здесь я должен указать на светлую жизнь Федорова, московского ученого /недавно умершего/. Он в тяжелую эпоху символизма и "декаденства" тчетно указывал на роль в эстетике письмен.

Соотношение между цветом и буквой не всегда понималось, как о к р а ш и в а н и е. В иероглифах цвет был так же насущен, как и ярафическая сторона, т.е. знак был ц в е т - н о е пятно. Если вы помните, Эгейское море обязано черному флагу, а наши моряки до сих пор во власти цветного флага. При переходе от в е щ е в о г о /письма/ через с и м - в о л и ч е с к о е к звуковому письму мы утратили скелет языка и пришли к словесному рахитизму. Только глубокий вкус спас наших переписчиков и маляров при окрашивании заглавных букв и надписей на вывесках. Часто только варварство может спасти искусство.

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

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

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

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

"...Корсаков  
он строил город сей и осаждал Очаков".

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

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

Теоретически отвечая на первый вопрос, скажу, что возможно до бесконечности. На практике, конечно, немного иначе: слово связано с жизнью мифа и только м и ф создатель живого слова. В связи с этим выясняется второй ответ: - критерий красоты слова - миф. Как пример истинного словотворчества, я укажу "Мирязь" Хлебникова, словомиф, напечатанный в недавно вышедшей "Помечине общественному вкусу." Я не буду распространяться о взаимоотношении между мифом и словом. Корневое слово имеет меньше будущего - чем случайное. Чересчур все прекрасное с л у ч а й н о /см. философия случая/. Различна судьба двух детис случая: - рифма в почете, конечно, заслуженном, оговорка же, lapsus linguae, - этот кентавр поэзии - в загоне.

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

Я еще раз должен напомнить, что истинная поэзия не имеет никакого отношения к правописанию и хорошему слогу, - этому украшению письмовников, аполлонов, нив и прочих общеобразовательных "органов".

Ваш язык для торговли и семейных занятий.

Николай Бурлюк при участии Давида Бурлюка.

Футуристы. Первый Журнал Русских Футуристов, № 1-2, М., 1914.

#### К ПОЭТИЧЕСКОМУ КОНТРАПУНКТУ

Мы немы для многих чувств, мы переросли корсеты Петровской азбуки. Поэтому я заканчиваю свое краткое обозрение задач нового искусства призывом к созданию новой азбуки, для новых звуков. Многие идеи могут быть переданы лишь идеографическим письмом.

Многие слова оживут в новых очертаниях. В то время, как ряд звуковых впечатлений создал нотное письмо, в то время, как научные дисциплины полнятся новыми терминами и знаками, мы в поэтическом языке жмемся и боимся нарушить школьное правописание.. Искусство ошибки также оттеняет создаваемое, как и академический язык.

Если мы изжили старое искусство, если для не всех стало ясно, что это - слово, но не речь, то это вина педантизма и кастрации духа творивших его. Нужно помнить: **ч т о д л я н а ш е г о в р е м е н и и д л я н а ш е й д у ш и н е**

обходим другой подход к словесному искусству, к приемам выразительности. Наша же азбука, наш поэтический лексикон, наша фразеология создались исторически, но не по законам внутренней необходимости. Словесная жизнь тождественна естественной, в ней также царят положения вроде Дарвиновских и де-Фризовских. Словесные организмы борются за существование, живут, размножаются, умирают. До сих пор филология была любовью к анекдоту, к истории быта и философии, но не к слову. Напрасны призывы Шахматова, Бодуэна де-Куртене и немн.др. к истинному пониманию ее задач. Школьная схема делает свое, и для 9/10 филологов язык - не живой, изменчивый организм, а механизм, в словарях и учебных пособиях. Я вполне понимаю А. Франса, когда он восстает против преподавания грамматики и теории словесности, ибо даже во Франции до сих пор не создано правильного пути в понимании жизни языка.

Резюмируя вышесказанное, мы приходим к определению: слово и буква /звучащая/ - лишь случайные категории общего неделимого.

Н.Бурлюк.

Футуристы. Первый Журнал Русских Футуристов,  
№ 1-2, М., 1914.

## Иван Игнатъев

Игнатъев /наст.фам Казанский/, Иван Васильевич 7/19/. У1.1892, Петербург, - 20.1/2.И/.1914, Петербург/ - рус.поэт, критик, издатель. В 1911 опубл. кн. "Около театра" /на обложке - 1912/. В 1913 возглавил "Ассоциацию эгофутуризма"/"Интуитивная ассоциация"/. Выступал как теоретик и идеолог движения /см.Футуризм/. Организовал изд-во "Петербургский глашатай" /1912-1914/, в котором, кроме сб-ков В.Гнедова, В.Шершеневича, Р.Ивнева и др., выпустил сб. собственных стихов "Эшафот" /1914/ и теоретич. работу "Эго-футуризм" /1913/. Сотрудничал в газ. "Нижегородец" /1911-1913/. Устраивал т.н. поэзо-концерты. Творчество И. тяготеет к кубофутуристич. практике. Экспериментировал в области "зауми" и создания визуальных стихов. Покончил жизнь самоубийством.

Соч.: /Стихи и статьи/, в альманахах: "Орлы над пропастью", /СПб.,1912/; "Оранжевая урна", /СПб., 1912/; "Стеклянные цепи", /СПб.,1912/; "Дары Адонису" /СПб., 1913/; "Засахаре кры" /СПб., 1913/; "Развороченные черепа", /СПб., 1913/; "Руконог", /М.,1914/; Критика о творчестве И Северянина. М.,1916.

А.С.Парнис

КЛЭ, М.,1978, т.9, с.325.

### ПАМЯТИ ИВАНА ИГНАТЬЕВА

В начале 1913 г., после разрыва Игоря Северянина с эгофутуристами, лидером их вновь организованной "ассоциации" стал двадцатилетний Иван Игнатъев, поэт, критик, издатель. Вскоре Игнатъев издал брошюру "Эго-футуризм", где была сформулирована теоретическая программа группы: "За ассоциацией мы можем указать заслуги: I. Движение и игнорирование темы в прозе. II. Обновление и игнорирование метра стиха. III. Сдвиг в области рифмы. IV. Эгопризму. V. Современность. VI. механичность."

... В течение 1913 г. И.Игнатъев издал шесть альманахов и несколько сборников стихов эгофутуристов, в том числе свой единственный сборник "Эшафот".

... Сохранившие название "эгофутуристов" Игнатъев и Гнедов не могут быть отнесены к многочисленным подражателям Игоря Северянина. Своей поэтической практикой, так же как эпатажными выступлениями, они были близки к кубофутуристам.

По предложению Маяковского, Д.Бурлюка и Игоря Северянина И.Игнатъев должен был выступать вместе с ними во время их литературного турне по городам Крыма. Однако турне состоялось без участия Игнатъева. 20 января 1914 г. этот одаренный поэт покончил жизнь самоубийством в возрасте двадцати одного года.

Большинство стихотворений Игнатъева окрашено предчувствием трагической судьбы. За два месяца до своей смерти он написал следующее стихотворение:

Я пойду сегодня туда, где играют веселые вальсы,  
И буду плакать, как изломанный арлекин.  
И она подойдет и скажет: - Перестань! Не печалься!  
Но и с нею вместе я буду один.

Я в этом саване прощальном  
Целую лица небылиц  
И ухожу дорогой дальней  
Туда к границе без границ.

Темы космического масштаба смещены в его стихах по принципу оксюморона: сочетанием с образами и предметами, заимствованными из будничного обихода ...

... Сравнения и метафоры Игнатъева построены на неожиданных урбанистических ассоциациях:

Покорность - коварный безвестья миг,-  
В пропасть у кратера прыгайте!  
Вздвогнет время - ремесленник.  
Бешеной забьется двигатель...

... Заглянуть в Вентилятор Бесконечности.  
Захлопнуть его торопливо вновь.  
Отдаться Милой беспечности  
Бросив в Снеготаялку Любовь.

/"Аркан на Вечность накинуть..."/

Улыбается ведьма элегическая  
Шакалом проспектных снов.  
Перебираются в небо вывески венерические  
По плечам растущих дворцов...

/"Opus: - X:"  
Посвященный В.Мейерхольду/

Стихи и судьба Игнатъева ПРИВЛЕКЛИ внимание поэтов-"будетлян". Хлебников написал стихотворение на смерть поэта, а Маяковский и Д.Бурлюк присутствовали в январе 1915 г. на вечере эгофутуристов /в Павловске/, посвященном памяти Игнатъева.

По сообщениям газет, Маяковский выступил на этом вечере с речью, в которой заявил, что поэзия Игнатьева "по стилю похожа на отсталое творчество Надсона, но Надсон - хлам, а не поэт в сравнении с Игнатьевым".+

В этом высказывании интересна и оценка Маяковским общего эмоционального тона поэзии Игнатьева /минорно-надсоновского/ и в то же время признание новаторских элементов в его стихах.

Н.Харджиев и В.Тренин  
Поэтическая культура Маяковского.  
М., Искусство, 1970, с.219-222.

---

+ "Отклики" /газ. "Дальний Восток", Владивосток, 1915, 16 мая/. - Указ.источник, в разд:Источники и дополнения, С. 324.



## Гнедов Василиск

ГНЕДОВ, Василиск /Василий Иванович; р.6./18/.111. 1890, слобода Маньково-Березово, ныне Ростовской обл./ - рус.сов.поэт. ... Чл."Ассоциации эгофутуризма" /см.футуризм/. В сб. "Смерть искусству" /1913/ опубл. эпатажную "Поэму Конца" /чистая белая страница/ - "манифест" отказа от рационального смысла, доведенный до полного отрицания языка. Экспериментаторство Г. шло в русле теории и практики поэтич. и худож. авангарда /"поэзия без слов" А.В.Туфанова, "супрематический квадрат" К.С.Малевича, конструктивистский лозунг "смерть искусству" А.М.Гана/, а его "Поэма Конца" и "Первовеликодрама" предвосхитили "музыку молчания" Дж.Кейджа и нек-рые принципы театра обериутов и "театра абсурда" /см. Абсурда драма, т.9/. После ... 1917 г. ... участвовал в организации лит.жизни Сов. республики. Издал сб. "Временник" /1918, № 4/ Впоследствии отошел от литературы.

Соч.: Гостинец сентиментам, СПб, 1913; Книга великих, СПб, 1914 /совм. с П.Широковым/.

А.Е.Парнис.

КЛЭ, М., 1978, т.9, с.233.

... один из первых "председателей земного шара" Василиск Гнедов ... любил декламировать свою "Поэму конца". Слов она не имела и вся состояла только из одного жеста руки, быстро поднимаемой перед волосами, и резко опускаемой вниз, а затем вправо и вбок. Этот жест, нечто вроде крюка, и был всею поэмой.

В.Пяст

В гд.: "Собака".

В кн.: В.П. "Встречи". М., 1929.

... Но к чему же сочинять стихи, ежели я - Эго-Бог? И к чему вообще слова, если я во всем мире один? - рассуждает эго-футурист Василиск Гнедов. - Слова нужны лишь "коллективцам", "общешителям". И он создает знаменитую поэму без слов: белый, как снег, лист бумаги, на котором ничего не написано. Эта безсловесная поэма озаглавлена Поэма Конца, и как хорошо, что Гомер держался иных убеждений.

К.Чуковский

Эго-футуристы и кубо-футуристы. СПб., 1914, с.16.

... В первые озорные футуристические годы был человек по фамилии Василиск Гнедов, считавшийся поэтом, хотя кажется он ничего не писал. Его единственное произведение называлось - "Поэма конца". На литературных вечерах ему кричали: "Гнедов, поэму конца!.. Василиск, Василиск!" Он выходил мрачный, с каменным лицом, "именно под Хлебникова", долго молчал, потом медленно поднимал тяжелый кулак - и вполголоса говорил: "все!".

Г.Адамович  
В ст.: Невозможность поэзии.  
В ж.: Опыты, Н.-Я., 1958, № 9,  
с.50.

... Василиска Гнедова Вы должны хорошо помнить в Петербурге в "Бродячей собаке" он читал "поэму конца" без единого слова - жестом.

... в 1917 г. ... Вы в кафе на Настасьинском приветствовали его как генералиссимуса русского футуризма. ...Он Вас хорошо помнит.

Из письма Парнис - Д.Бурлюку.  
В ж.: Краска и рифма, Н.-Ю.,  
1965-1966, № 60, с.113.

... Был еще в полотняной куртке Василиск Гнедов, написавший собрание сочинений страницы в четыре.

Там была поэма "Буба-Буба".

На этом она и кончалась.

Была у него еще "поэма конца" - она состояла из жеста руки крест-на-крест.

Стихи Гнедова - стихи талантливого человека.

Как и все мы, он был очень беден, носил чужие сапоги.

Вымывшись, сидел в бане долго, часами.

Потому что нога разогревалась и чужой сапог на нее не налезал.

В.Шкловский  
"Поиски оптимизма". М., 1931,  
с.94-95.

— Смерть Искусству!..

Развѣ не ясна была для каждаго Искусства агонія Настоящаго, прошлаго и пошлаго?

Развѣ всѣ но въ напряженіи къ послѣдному бѣнью пульса Его?..

Искусство Дня умерло...

Умеръ «Театръ». Умерла «Живовись». Умерла «Литература». Умреть скорная жизнь.

Люди, превратившіе Искусство и Жизнь въ жратву, хлопочуть вокругъ пугающаго ихъ одра Искусства (а затѣмъ и жизни),— но кислородъ, но возбуждающія снадобья ихъ лишь ускоряютъ ждутьный мигъ...

Каждому Искусству льстятъ пріятіе Послѣдняго Вздоха, и уже въ преддверіи конца не одна мазурницкая глотка крикала:

— «Я, только я, первый принялъ послѣднюю искру жизни. Я! Я!!! Я воздвигъ послѣднюю ступень, я перекинулъ трапы со вчерашней Галеры на Аэропланъ Сегодня... Я!».

Слово подошло къ Предѣлу. Оно уточнено до совершенства. Запутанный клубокъ человѣчьихъ психо-пертурбацій разматывается младенчески легко на катушки современнаго словства.

Штампованными фразами замѣнилъ Человѣкъ Дня несложный слово-обиходъ. Въ Его распорядкѣ множество языковъ, «мертвыхъ» и «живыхъ», со сложными литеро-синтаксическими законами, вмѣсто незамысловатыхъ писемъ Первоначальн.

Когда Человѣкъ былъ Одинъ, Ему не нужно было способовъ сношенія съ прочими, ему подобными, существами. Человѣкъ «говорилъ» только съ Богомъ и это былъ такъ называемый «Рай».

Никто не знаетъ эту пору, но мы не знаемъ, будетъ-ли и впредь въ незнаніи ея.

Человѣкомъ постигты Земля, Вода, Тверть, но не вполнѣ.

Раскроются они полотною,— и Невѣдомое падеть пронзеннымъ отъ меча Узана, и, можетъ-быть, вернется человѣку «потерянная Горнесть».

Пока мы коллективны, общежителн— слово намъ необходимо. Когда-же каждая особь преобразится въ объединенное «Его»-Я,— слова отбросятся самособойно.

Одному не пужно будетъ сообщеніи съ Другимъ.

И если вынѣ въ бѣдномъ тѣлѣ  
Такъ тѣсно мнѣ,—  
Утѣшусь я въ иномъ предѣлѣ,  
Въ иной странѣ.

(Федоръ Сологубъ)

Человѣческая мембрана и теперь способна звать и откликаться интуитивно зованъ Невѣстныхъ Странъ.

Интуиція—недостающее звено, утѣшающее насъ Сегодня, въ Конечности спялетъ Кругъ много Мира, много Предѣла,—отъ коего Человѣкъ ушелъ и къ коему вновь возвращается. Это, по-видимому, Бесконечный Путь Естества.

Мы не будемъ говорить о немъ, ибо, по моимъ незабвеннымъ словамъ, Человѣкъ „не знаетъ“ пока „окружности ключъ“<sup>1)</sup>, но словить о Настоящемъ—сколько-нибудь умѣетъ в смѣть.

Нарочито ускоряя будущія возможности, нѣкоторые передунчики нашей Литературы торопились свести предложеніемъ къ словамъ, слогамъ и, даже, буквамъ.

— Дальше насъ идти нельзя!—говорили Они.

А оказалось лъзя.

Въ послѣдней поэмѣ этой книги Василаскъ Гнѣдовъ Ничѣмъ говорить цѣлое Что.

Ему доводилось оголосивать неоднократно всѣ свои поэмы. Последнюю-же онъ читалъ ритмо-движеніемъ. Рука чертила линіи: направо слѣва и наоборотъ (вторую уничтожалась первая, какъ плюсъ и минусъ результатитъ минусъ). „Поэма Конца“ и есть „Поэма Ничего“, нуль, какъ изображается графически.

Въ отдѣльныхъ словахъ, слогахъ и буквахъ нашихъ подражателей мы видимъ только «*éclater les bourgeois*», разрушеніе боевъ созиданія, безвредную демонстрацію.

Давно пора имъ знать, что каждая буква имѣетъ не только звукъ и цѣтъ,—но и вкусъ, но и неразрывную отъ прочихъ литеръ зависимость въ значеніи, осизаніе, нѣтъ и пространственность. Напримеръ, какъ много можно выразить однимъ лишь купельскимъ двусложіемъ «Весна». Отъ буквы «с» получается представлевіе солнечности, буквой «а»—радость достиженіемъ Долгожданности и пр.<sup>2)</sup>—цѣлая пространная поэма.

Въ словахъ рендант'ные составы, безукоризненными точности, тоно-выразительность и характерность.

И, каждый знаетъ,—это не конечность. Будущій, нескорый путь Литературы—Безмолвіе, гдѣ Слово, говорю Я, Замѣнитси Книгою Откровеній—Великой Интуиціей.

— Смерть Искусству!..

Тонъ Автора? Угроза? Нѣтъ. Ужасъ? Врядъ-ли. Возможно,—Радость? Да. При констатированіи конца медлительнаго кризиса Радость творитъ Поэму. Въ Концѣ Ничто, на себѣ конецъ есть предначаліе Начала Радости, какъ Радость Созидателя—Поэта Будущаго, Поэта Эго-Футуриста, коимъ я и считаю Василаска Гнѣдова.

**ИВАНЪ ИГНАТЬЕВЪ.**

<sup>1)</sup> «Дары Адонису». IV. «Петербургскія Глашатаи». 1913.

<sup>2)</sup> Это мое индивидуальное воспріятіе. Современнымъ творчествомъ предоставляется полная свобода къ личному постигу.

Предисловіе в кн.: В. Гнедов  
"Смерть искусству." Поэзы.  
СПб., 1913, с. 1-2.

## Константин Олимпов

ОЛИМПОВ, Конст.

Псевд. поэта К.К.Фофанова, сына Конст. Мих. Фофанова. Выступает с проповедью "эго-поэзии все-ленского футуризма", издал с 1912 г. около 10-ти листовок. Род. в 1889 г., печ. с 1912 г.

Паррезия Родителя Мироздания. П.1917.- Анафема Родителя Мироздания. П.1922. - Третье Рождество Великого Мирового Поэта Титанизма Великой Социальной Революции - Константина Олимпова Родителя Мироздания. Изд. "Руины Неба". Окно Европы. П.1922. 7 с.

И.В.Владиславлев /Гульбинский/  
Литература великого десятилетия.  
/1917-1927/. БУ. М., ГИЗ, 1928,  
с.185.

ОЛИМПОВ, Константин Константинович /псевд; наст. имя - Ф о ф а н о в; 19.1X. 1889, Петербург, - 17.1.1940, Омск/ - рус. сов. поэт. Сын поэта К.М.Фофанова.. Окончил Археологический ин-т. Выступил в печати в 1912 г. Совм. с И.В.Северянином Г.В.Ивановым и С.С.Грааль-Апрельским подписал манифест эго-футуризма /см.Футуризм/; участвовал в сб-ках "Всегда", "Развороченные черепа", "Центрифуга" /1913/. В 1915 опубликовал поэму "Теоман". ... В 20-е гг. основал т.н. "Академию Эго-поэзии"; выступил с поэмой "Третье рождество великого мирового поэта ..." и стихотв. листовкой "Анафема" /1922/. Опубликовал ряд статей о своем отце. В стихах О. воспевал космос. ... Занимался вопросами словотворчества; опыты его в этой области во многом близки хлебниковской зауми. Впоследствии отошел от футуризма; осталась неизданной книга его лирики "Ты" /1930-40/.

В.В.Смиренский.  
КЛЭ, М., 1968, т.5,  
с. 423.

... В "Собаке"<sup>+</sup>, а чаще до нее, то есть на открытых лекциях, выступал иной раз и страшный, с белокурыми растрепанными волосами, творец неба, земли, бога, всей вселенной - Константин Олимпов. В нем была квинт-эссенция "эго-футуризма".

В.Пяст

В гл.: "Собака".

В кн.: В.П. "Встречи", М., 1929.

---

+ "Бродячая собака" - так называлось кафе, где с декабря 1912 г. и вплоть до начала 1914 г. собирались футуристы, имажинисты, акмеисты и др. представители новейших литературных течений. - РЕД.

... Константин Олимпов, сын Фофанова, явно сумасшедший, но не совсем бездарный мальчик лет шестнадцати. ...

Г.В.Иванов

Петербургские зимы. Воспоминания. Н.-Я., 1952, с.46.

... Даже

какой-то Олимпов и тот говорит: я гений.

К.Чуковский

Эго-футуристы и кубо-футуристы, СПб., 1914, с.16.

... Уже пропадали эго-футуристы ... куда-то исчез сын Фофанова, молодой человек с откинутыми назад волосами, бледный, с тонкими кистями рук. Он называл себя Олимпов.

В.Шкловский

В гл.: "О Маяковском".

В кн.: "Жили-были".

М., 1964, с.274.

... Там был сын Фофанова - Олимпов. Сейчас он где-то управдом.

Пишет стихи в домашней книге.

В.Шкловский

В кн. "Поиски оптимизма."

М., 1931, с.94.

Из письма В. Брюсова - Вяч. Иванову:

Москва. 8 марта 1912 г.

... Предполагается, что с осени "Русская мысль" переселится в Петербург. + Тогда я буду частым гостем "Окна в Европу", как пишут на своих изданиях наши футуристы. ++ /кстати не без таланта/.

---

+ Редакция "Русской мысли" была переведена в Петербург в августе 1917 г.

++ "Окно Европы" - так обозначал место издания своих эго-футуристических поэтических прокламаций поэт Константин Олимпов /К К Фофанов/. См. например: Константин Олимпов. Аэропланные поэмы. Нервник 1. Кровь первая. Окно Европы. 1912 г. Весна.

В кн.: В. Брюсов  
/Лит наследство. т. 85./  
М., Наука, 1976, с. 536.

... Наиболее махровое выявление мещанский эстетизм получил в творениях "великого мирового поэта" Константина Олимпова, последыша северянинского эго-футуризма.

С. Городецкий  
В ст.: "Обзор областной поэзии."  
В ж.: Печать и революция, 1922,  
№ 8, с. 25.

Николай Кульбин

ТЕОРИЯ

СЛОВО КАК ТАКОВОЕ

Новый цикл слова.

На сжатом поле мы сеем, строители

При создании ценности /поэзия - творчество /  
любовь к материалу!

Семя - слово, как таковое.

В начале - чистое слово, без примеси  
/музыки, пластики, философии /.

В будущем - синтез /конец/.

Что есть слово?

Путь к определению слово - сознание  
/первое лицо/, /в музыке - чувство, в пластике - воля/.

Путь слова символ, звук, начертание.

Жизнь согласных и гласных /см. декларацию Крученых/.

Своеобразность буквы +/ !

Произведение - живой организм, отпала буква - умерло целое.

Снова говорю: не переводите стихов, а пишите их  
иностранными буквами. ++/

Созвучие - покой, Диссонанс - возбуждение.

Через сложность диссонансов - к согласию!

Per aspera ad astra!

1913 г.

Н.Кульбин

---

+/

Цвет /р-красное, ж-желтое и т.д./, но не в смысле живописи. О цвете - Рембо и Давид Бурлюк. О внутреннем склонении - Хлебников. О метрико-тонической системе - В.Иванов, М.Гнесин и др.

++/

При этом - подстрочный буквальный перевод /комментарий/.



## Н.И.Кульбин +

Приват-доцент Военно-Медицинской Академии и... художник, отрицающий анатомию в живописи.

Действительный статский советник с красной подкладкой военной шинели и... глава русских футуристов, друг Маринетти и Крученых!

Врач Генерального Штаба, и... проповедник лозунга: "довольно чинить разбитые горшки! - надо делать новые!"

Прекрасный семьянин и... прекрасный завсегда "Бродячей Собаки".

Религиозная натура, богобоязненно-суеверная, и... изобразитель Божьей Матери в виде уродца-головастика /"канон первого века"/.

Не было и не будет такого!

Когда на заседании в "Обществе Интимного Театра", посвященном вопросу "Свободного танца", Кульбин стал развивать подробно параллельную, своей теории театрализации жизни, теорию т а н ц е в о л и з а ц и и жизни, - Г.Д.Эристов, принимавший участие в прениях, со свойственным ему остроумием заметил, что дойдя до к у л ь б и н а ц и о н н о г о пункта, дальше идти некуда!

Кульбин всегда доходил до к у л ь б и н а ц и о н н о г о пункта. Всегда и во всем. Об этом слишком зычно говорят его лекционные выступления и его манифесты.

Это был Янус в энной степени и вместе с тем совершенно цельная натура. - Лики Януса /ученого, футуриста, врача, богомольца, танцеволлизатора и пр./ имели все одно начало - волю к театру! к театру в жизни! самую искреннюю и интенсивную театрализационную тенденцию.

... театральность, даже больше - театральная гипербулия! - вот что было в Николае Ивановиче, рядом с недожинным талантом живописца, самым существенным и предопределяющим.

Н.Н.Евреинов

Из статьи: "Н.И.Кульбин."

В кн.: Н.Е.: "Оригинал о портретистах". М., 1922, с.67-68,

---

+ Умер 6 марта 1917 года.

**СЕРГЪЙ ГОРОДЕЦКІЙ.**

**«ТОТЪ КОМУ ДАНО ВОЗМУЩАТЬ ВОДУ».**

Во всякомъ актѣ художественнаго воздѣйствія есть исцѣленіе, и послѣ Фехнера нельзя въ понятіи катарсиса не мыслить, помимо стороны психологической, и физиологическую. Озону жизни, которымъ дышатъ души въ трагедіи, параллельно, должно быть, своеобразный массажъ нервовъ.

И обратно: во всякомъ выздоровленіи есть ощущеніе, близкое къ ощущенію художественнаго воздѣйствія, если, конечно, цѣлящій есть то, чѣмъ онъ долженъ быть, т. е. своего искусства художникъ.

Древняя эта связь съ одной стороны даетъ чудеса врачеванія, съ другой стороны даетъ для замкнутыхъ въ себѣ и потому уже искалѣченныхъ своимъ дѣломъ худож-

никовъ бездѣльное, а вообще утонченное и острое художественное твореніе.

Пингвиновъ дразнить.

Толстокожихъ колетъ.

Утонченниковъ волнуетъ.

Перетончившихся огрубляетъ.

Не видящимъ въ мірѣ желтаго кричитъ:  
смотри, вотъ желтое!

Не замѣчающимъ острыхъ угловъ именно острымъ угломъ врѣзывается въ зрѣніе.

Любящимъ анатомію показываетъ ложь анатоміи въ искусствѣ.

Зарисовавшихся — освобождаетъ.

Заколеровавшихся — расколеровываетъ.

Противъ лака — имѣетъ керосинъ.

Противъ „картины“ — чистое полотно.

Противъ волосатыхъ линий — мѣсто, гдѣ должна быть единственная и главная.

Вотъ каково это искусство.

Миръ, который оно изображаетъ, это зыбкій, еле уловимый, мѣняющійся и подвижной миръ. Это — поле битвы между Субъектомъ и Объектомъ.

Многоразличными, безчисленноликими, неисчислимо - разной скорости и амплитуды, (вотъ ужъ давно неизсякающими) волнами мчится Объектъ, излучая щедро, куда попало, свои энергii.

Малость малая попадаетъ въ Субъекта.

Съ пятью - шестью своими — или только вдвое больше — чувствами противостоятъ онъ, немного времени тому назадъ ставшій

такимъ, каковъ есть теперь. Противостоятъ и уловляетъ, ежемгновенно колеблясь между высшей гордостью и послѣднимъ униженіемъ.

Птица поетъ! Я слышу!

А грохотъ солнца слышишь?

Макъ задвѣль! Я вижу!

А глаза у гадины болотной на Венерѣ видишь?

Какъ гладокъ камешекъ! Я глажу!

Между гордостью и униженіемъ колеблясь, съ дикими волнами сражаясь, Субъектъ ощущенія свои ощущаетъ колеблющимися, незапечатлѣваемыми. Безмѣрно-малый передъ большимъ - безмѣрно, онъ ощущаетъ ихъ слабыми, но слабостью своею сильными.

Ибо если бы хоть одну волну Объекта принялъ въ себя Субъектъ всю, до ея конца, — онъ истлѣлъ бы въ мгновеніе, какъ бы коснувшись электрическаго провода высокаго тока.

Только въ слабости жизнь его и сила.  
Въ миллионныхъ частяхъ дозировалъ ему  
Объектъ.

Морской воды онъ не испьетъ, за воздухъ не взлетитъ, въ огонь не выдетъ.

Изображенію этого поля битвы отданы  
работа и творчество Кульбина.

Этюды вѣчной войны.

На чьей сторонѣ художникъ?

Онъ соблюдетъ строгій нейтралитетъ.

Онъ въ великолѣпныхъ отношеніяхъ съ

Объектомъ, восхищенъ его кавалеріей, цѣ-  
нить его пулеметы, не устаетъ слѣдить за  
безконечнымъ фронтомъ нападающихъ ва-  
ловъ - воиновъ.

Онъ весьма друженъ съ Субъектомъ, въ  
молодости увлекался роговой оболочкой и  
сѣрымъ веществомъ. Онъ даже любитъ его,  
потому что знаетъ. Онъ каждую минуту  
готовъ притти ему на помощь, если бы не  
искусство.

Въ искусствѣ Кульбинъ фанатикъ.

Фанатизмъ всегда искрененъ.

Искренность всегда убѣдительна.

Взгляните на его рыжеволосое «Солнце».  
Валъ за валомъ накатываетъ оно свѣтъ и  
жаръ. Въ ярой дикости этого лика — правда



**Объекта. Но поднимается противостоящій. Ему не видно конца излученій, забыто начало. По человечеству, жалко ему бесконечно съ его конечной оцѣнки щедрого солнца. Онъ побѣдилъ! У «Солнца» ликъ насупленъ, какъ у поденщика.**

**Но намчалась новая волна.**

**Зелепорылая съ желтоалымъ румянцемъ «Маска». Субъектъ смятенъ, онъ подавленъ, онъ пораженъ. Тихонько съ земли поднимаетъ голову. Подводитъ малиновымъ. Слабость его непобѣдима! Видно, какъ безудерженъ напоръ — и вотъ онъ остановленъ.**

**Такъ во всѣхъ картинахъ и рисункахъ Кульбина фиксируется противостояніе Субъекта и Объекта, кривая ихъ напора и отпора.**

диссонансъ ихъ сосуществованія въ еди-  
ницу времени.

«Обращаю вниманіе на то, что по мѣрѣ  
усиленія диссонанса формы проявляется  
жизнь» («Свободное искусство, какъ основа  
жизни» — статья Кульбина въ «Студіи Им-  
прессионистовъ». Спб. 910).

Построенное на диссонансѣ, искусство  
Кульбина диссонируетъ съ современной рус-  
ской живописью.

Тѣмъ жизненоснѣй этотъ диссонансъ,  
чѣмъ дальше онъ отходитъ отъ *gerendiendum*  
и чѣмъ ближе подходитъ къ *inveniendum*.

Ибо долгій путь поисковъ, предвари-  
тельно обоснованныхъ теоретически, про-

шелъ Кульбинъ, прошелъ упорно, аскетично,  
лабораторно.

И вотъ научился уже, не ища, находить.

Цѣлью изъ улыбокъ, какъ на занавѣси  
Теріокскаго театра, представляется его даль-  
нѣйшій путь.

Сергѣй Городецкій.

В кн.: "Кульбин". Спб.,  
Об-во Интимнаго театра, 1912,  
с.17-25.

.. С футуристами московскими я не был связан. Знаком был с доктором Николаем Ивановичем Кульбиным.

Это был одаренный человек, хорошо мыслящий, в живописи дилетант. Он рисовал картины под сильным влиянием импрессионистов, любил Блока, Судейкина. Он верил во влияние солнечных пятен на революцию, верил в то, что камень падает на землю потому, что он ее любит.

Он рисовал женщин с многими ногами, чтобы изобразить их танец, и был умен.

... Кульбин был из многих людей, которые хотели мира в искусстве. Мир он захотел устраивать как раз перед самой войной. Кульбин говорил, что появилась новая муза - Технэ.

Это - муза мастерства, ремесла, поднятого до искусства.

Это было противопоставлено символистам.

Это было серьезно.

Блок приходил к Кульбину разговаривать.

Технэ развивалась, у нее было предчувствие борьбы за новое мастерство. А кончилось все это преступлениями эпигонов. Появился Шенгели лет через десять и начал писать книжки - "Как писать статьи, стихи и рассказы".

Книги эти объявлялись вместе с учебниками "Как заливать калоши", но были дешевле их - девяносто копеек.

Еще дешевле было "Как кормить канареек" - пятьдесят копеек.

Вот до чего дошла Технэ.

Но эта техника - не техника Технэ. Это самодовольство людей, не понимающих изменений в искусстве.

Для них Кульбин, например, был дилетант, но дилетантом себя называл также Герцен.

Слово это равнозначает.

Кульбин хотел издавать журнал, в котором вместе были бы Блок, Евреинов и футуристы.

У него были ученики, он был учитель жизни.

В.Шкловский

В гл.: "О Маяковском".

В кн.: В.Ш. "Жили-были".

М., 1964, с.255-256.

... Николай Кульбин /умерший в 1917 году/, военный врач, интереснейший художник и неутомимый проповедник артистического авангарда, исключительный персонаж в русской предреволюционной интеллектуальной богеме, прозванный "доктором от футуризма", написал в 1913 году "трактат" длиной в добрую страницу, о "значении буквы", или - о "букве-мухе", как он сам любил говорить.

- Я восхищаюсь ею, я восхищаюсь ими, этими мудрыми двухкрыльями! - восклицал он, - смотрите на нее, смотрите на них: они перелетают от одного слова к другому, от одного языка к другому, такие точные, такие легкие! Оставьте их делать то, что они хотят.

Ю. Анненский

Дневник моих встреч. Вашингтон, 1956

В 2-х тт, т.1, с. 142-143.

... Кульбин был прежде всего декадент 90-х годов, затем дилетант-импрессионист, и дальше этого он и его группа не пошла. Но ему безусловно принадлежит честь первого в Петербурге выступления с молодыми художниками, которым он проложил дорогу.

Кульбин был очень отзывчив и, как мог, боролся за новое. Пытаясь определить роль различных направлений, он неумолимо выступал с докладами и демонстрировал все наиболее значительные достижения искусства на Западе и у нас. Но говорил он монотонно и скучновато. Помню один из его докладов в Петербурге в 1913 г. Кульбин вяло говорил о представлении в цвете:

- "Зеленое" вызывает у нас...

Поэт-футурист Василиск Гнедов неожиданно рявкнул:

- Жвачка!

Страшный грохот смеха, настроение сильно поднялось, и лекция к общему удовольствию закончилась. ...

М.В.Матюшин

В гл.: "Русские кубо-футуристы."

В кн.: К истории русского авангарда, 1976, с.140.

... Н.И.Кульбин был в Питере для меня и брата Владимира исходным пунктом. ... Кульбину тогда было лет 46. Был он худ. Носил мундир и недавно получил генеральский чин. ... Он был приват-доцент Военной Медицинской Академии и главным врачом генерального штаба. Первое - для славы и карьеры, а второе для хлеба.

Приемный кабинет Н.И.Кульбина помещался в знаменитой арке генерального штаба. ...

У Н.И.Кульбина мы проводили два раза в неделю час, два утром, а то заходили вечером.

Н.И.Кульбин купил на выплату у меня несколько картин и холст Володи. Больше 25 рублей он /в рассрочку/ не платил. Когда деньги нужны были "до зарезу" шли к нему.

- Продайте Н.И. ...

"У меня есть один покупатель, но он много дать не может и этот покупатель я"... Сказав это, Николай Иванович доставал из заднего кармана своего синего с золотыми пуговицами виц-мундира засаленный, малого размера, какой-то плоский как раздавленная /"раздавута"/ лягушка портмоне /бумажник/ кошелек и извлекал двумя перстами пятерку / синенькую/.

- Вот пока возьмите, а остальное позже. Каждый визит он что-нибудь давал. ...

... Квартира Кульбина помещалась во 2-ом этаже. Дверь обитая клеенкой; звонок дергать ручкой. Затем передняя и налево кабинет - прием больных, больные ждут в гостиной; направо из кабинета, - в большую полупустую комнату - это студия. Три окна - угол комнаты на перекресток улиц. Холсты. Любил рисовать и писать натурщиц - всегда худых, петербургских, все ребра видно. Остроносые. Писал их очень бледными красками, лишь соски невысоких столичных грудей, губы и нижние веки обильно оснащал суриком....

... Я думаю, что в эту зиму где-то, на каких-то курсах Н.И. Кульбин прочитал лекцию "О философии искусства". Я на лекции сей не был, но какой-то художник, сидевший каждый вечер у Н.И. за столом в столовой развлекая детей, лекцию считал удачной, все же остальные говорили, что напрасно Н.И. не читал ее по запискам - много повторов, ни начала ни конца, и сбивчиво.

... Описываемая зима была медовым месяцем встречи Н.И. Кульбина с "искусством", когда он начал чувствовать себя художником. / Речь идет о весне 1908г.- РЕД./...

Давид Бурлюк.

/Записи Маруси и Давида Бурлюков/.

В ж.: "Color and Rhyme",  
Н.-Я., 1964-1965, № 55,  
с. 26, 27.

Диспут "Бубнового Валета" был назначен на 12 февраля в Большой аудитории Политехнического музея. В программе значились три доклада: Кандинского (темы не помню), Давида Бурлюка "О кубизме и других новых направлениях в живописи" и Кульбина "Новое искусство как основа жизни". На кассе задолго до начала диспута красовался аншлаг, но публика, преимущественно учащаяся молодежь, не успевшая застать билеты, упорно не желала расходиться, так что для наведения порядка пришлось вызвать особый наряд полиции. В громадном зале яблоку негде было упасть: на хорах, на скамьях амфитеатра, вдоль боковых стен, в проходах и даже на эстраде, где разместился президиум с Кончаловским во главе, народа набилось "до отказа".

Помимо интереса, который вызывала у всех многообещающая программа, часть публики была привлечена ожиданием стычки между "Бубновым Валетом" и "Ослиным хвостом", о чем уже давно ходили слухи в кругах, близких обеим группам.

Вечер открылся рефератом Кульбина. Об этом своеобразном человеке, с которым меня впоследствии довольно близко столкнула судьба, мне придется говорить еще не раз. Его культуртрегерская деятельность сыграла немалую роль в популяризации новых течений в искусстве. Высокого роста, худощавый, сутулый, с черепом Сократа и скулами монгола, над которыми из-под усталых век выразительно - выразительнее мысли, высказываемой им собеседнику, - смотрели глубоко запавшие темнокарие глаза, он более чем кто-нибудь из нас умел импонировать аудитории, ослаблявшей при его появле-

нии на эстраде свою враждебную настороженность.

Конечно, имели известное значение и возраст его (ему было тогда сорок четыре года), и чин статского советника, и звание врача, и какая-то печальная степенность, навязываемая ему годами и положением в обществе, но тяготившая его, как неисцелимый недуг (чего только не делал он, чтобы избавиться от разъедавшей его, как раковая опухоль, солидности: и ногами на стул становился во время лекции, выкрикивал самые парадоксальные афоризмы, и зачастую поклеп на себя возводил, — лишь бы поверили его молодости!). Однако секрет повышенного внимания, с которым слушатели относились к его словам, заключался не в этом.

Он был коробейником, всякий раз приносящим в аудиторию ворох новых идей, самые последние новинки западно-европейской мысли, очередной "крик моды" не только в области художественных, музыкальных или литературных направлений, но и в сфере науки, политики, общественных движений, философии. Это был именно ворох, никак не переработанное и им самим не усвоенное сырье, которое он грудью вываливал на подмости и в которое каждому из присутствующих разрешалось запускать руку, выбирая по собственному вкусу понравившуюся диковинку.

Кульбин, разумеется, был убежден, что он предлагает все это в виде системы, считал себя не только просветителем, но и великим изобретателем, однако неприрученные им идеи тут же расползались от него во все стороны, разбегались, как пауки по полу, как брошюры, журналы, книги, ноты, репродукции, фотографии, которые он неизменно демонстрировал на своих лекциях и которые после обозрения их публикой редко возвращались в целостности и сохранности к Николаю Ивановичу. Выпростав короб бергсоновских, рамзаевских и пикассовских откровений, он озорно оглядывался по сторонам, точно ребенок, выпаливший в лицо старшему подслушанную на улице ругань, смысл которой ему самому не вполне ясен, и беспомощно улыбался, как неосторожный офеня, на глазах у которого растаскивают его соблазнительно-пестрый товар. В этом сезоне Кульбин носился с идеей "спиралеобразного" развития искусства: он излагал ее во всех своих выступлениях, на недавно закрывшемся Всероссийском съезде художников, на бобровском реферате в Троицком театре, и с нею же, будучи вызван Бурлюком из Петербурга, предстал перед москвичами.

— История искусства, — говорил он, — если проследить его эволюцию от первичного хаоса до наших дней, не что иное, как спиралеобразное восхождение с постоянно чередующимися фазами, с поворотами от идеализма к реализму, от реализма к идеализму и т. д. В пределах каждой фазы можно наметить отдельные этапы: академизм — мертвую полосу в искусстве, декаденство — гниение, унавоживание для будущих веков, сентиментализм — посев, романтизм — цветение, и наконец пора сбора плодов — новое искусство, свободное творчество.

Эта сумбурная "теория", основанная на совершенно произвольной схеме и полной путанице понятий, слабнвалась рассуждением о тождестве добра и красоты, этики и эстетики, а также параллелями между кубизмом и музыкаль диссонансов, между Пикассо и Скрябиным, Ле-Факонье и Дебюсси. Мелькали имена Бергсона, Сьньяка, Мечникова, Стравинского, названия отдельных течений и групп, не имевших ничего общего друг с другом, не дававших никакого повода к сопоставлению, но публика, сбита с толку этим потоком, отнеслась к докладу Кульбина довольно сдержанно, пожалуй, даже благожелательно; некоторые же его утверждения, вроде того, что "художник и зритель сообща творят картину" или что "в России предстоит небывалый расцвет искусства", — вызывали прямое одобрение у присутствующих.

Аудитория насторожилась, когда на кафедре появился Давид Бурлюк.

Кульбин набрасывал общие схемы, выдвигал расплывчатые формулы развития искусства и, отрицая прошлое во имя будущего, делал это так деликатно и вкрадчиво, что слушатели в сущности не поняли, чего от них хотят, из-за чего тут ломать копыя.

Бурлюк сразу наполнил плотью и кровью полые кульбинские построения, заявив, что суть изображаемого живописцем должна быть совершенно безразлична для зрителей и что интересовать его может только способ или манера воспроизведения предмета на плоскости.

Б. Лившиц  
Полутораглазый стрелец, Л.,  
Изд-во писат. в Ленинграде,  
1933, с. 42-44.



Одной из интереснейших фигур старого Петербурга начала века был Николай Иванович Кульбин. Определить его сущность в нескольких словах не так-то просто. По профессии он был медик, приват-доцент Военно-медицинской академии, поэтому часто ходил в мундирной форме. У него была необычная внешность: лоб древнегреческого философа, живые лукаво веселые глаза, рыжая борода клинышком, придававшая ему обличье фавна. Негромким и вкрадчивым голосом Кульбин втолковывал своим собеседникам теоретические построения нового искусства. Медицина была только профессией и средством к существованию, а литература и искусство — его постоянным призванием.

Кульбин занимался живописью, сам был художником и сильным, острым рисовальщиком. Несколькими резкими штрихами он создавал портреты поэтов и других деятелей нового искусства, иллюстрировал книги графикой и акварелями.

Он стремился быть энциклопедистом в области новых исканий и почитался вождем кубофутуристов. Чуть ли не с первого дня нашего знакомства он проявил ко мне какую-то нежную внимательность, и всегда, когда я появлялся в Петербурге, он был моим добрым чичероне, благодаря которому я проникал и в писательские дома, и в театры, и в знаменитую «Бродячую собаку», где он был своим человеком.

Кульбин поронисывался со мной, и до сих пор у меня хранятся листы почтовой бумаги с характерным крупным почерком и неизменной подписью, своего рода криптограммой: он рисовал треугольник, внутри которого помещалась нехитрая монограмма — Н. К.

Однажды он написал, что собирается в лекционную поездку и готов посетить Киев вместе с поэтом-футуристом А. Кручевых. Кульбин просил переговорить с кем-нибудь из киевских импрессарио, и я отправился к Ящевскому. В Киеве была знаменитая библиотека Леона Идзиковского. Помещалась она в самом центре, на Крещатике, дом 35, прогни Прорезной улицы, и занимала одноэтажный дом. Там находился книжный магазин с потным отделением, и в глубине была библиотека с многотысячным собранием книг по всем отраслям знания, с читальным залом под стеклянным потолком. На столах были разложены русские и иностранные журналы и газеты. Ящевский, родственник Идзиковского, полнок, высокий, седой, всегда с черной повязкой на щеке, был неутомимым организатором концертов и лекций под маркой библиотеки Идзиковского. Он не очень дружелюбно отнесся к моему предложению, бросив на лету, что он футурист

всюду одни неприятности и скандалы. И постарался уверить его, что это футуристы вполне солидные, и сослался на чин и звание Кульбина. Он взял предполагаемую программу вчора и обещал мне сообщить результаты. Через некоторое время я уже мог дать телеграмму Николаю Ивановичу, что вечер назначен, и просил подтверждения.

И вот гастролеры приехали. Кульбин, хорошо знавший моего отца и меня, привел к нам в дом Крученых. Это был еще молодой человек, смуглый, казалось, несколько растерявшийся. Его облик не вязался с представлениями о нем, как о дерзком «нарушителе общественного порядка». Он был кубофутуристом, речетворцем и прославился «поэтическими опусами», написанными на заумном языке. Особенно нашу-модн строки:

Дыр-бул-щыл  
убешщур  
скуп  
вы-со-бу  
р-д-рр.

К таким «поэзам» подводилось теоретическое обоснование: «Слова умиряют, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и как Адам дает всему свои имена». Для вящего доказательства Крученых приводил пример. Лилин прекрасна, но безобразно затасканное слово «лилия». Он спасает язык, называет лилию «фуы» и заявляет: «первоначальная чистота восстановления». Крученых говорил, что Пушкин, Гоголь и прочие классики омертвели по языку и стали менее понятны, чем египетские иероглифы. Его сборники «Возрощем» и «Взорваль», вышедшие в 1913 году, были набраны разными шрифтами, без знаков препинания и состояли из такой же зауми.

О словесных открытиях кубофутуристов шла у нас речь за обеденным столом. Мой отец, воспитанный на классической литературе, возмущался этим, но, разумеется, тактично, как полагалось хозяину дома. Крученых упрямо повторял, что футуристы правы: «Так оно и есть», а Кульбин хитро посмеивался и пояснял, что он будет говорить о новом искусстве с научной точки зрения, вполне объективно и отрицая крайности футуризма. Таким образом, получится нечто вроде диспута с Крученых.

На всякий случай мои родители воздержались от посещения вечера, я же, конечно, присутствовал. Народу собралось много, но такой давки, как на поэзоконцерте Маяковского, Каменского и Бурлюка, не было. Очевидно, киевляне уже разочаровались в недавних выступлениях футуристов.

Кульбин развесил на ретраде множество футуристических рисунков, и том числе и своих, разложил для обозрения книги футуристов. Были они отпечатаны литографским способом на грубой серой оберточной бумаге, некоторые — с сохранением почерка авторов и с их иллюстрациями.

Перед самым началом вечера ко мне подошел обеспокоенный Ящовский и сказал, что пристав Дворцового участка, присутствующий на вчерашнем, осведомляется — не собираетесь ли «господа футуристы» учинить скандал? Я вышел в артистическую комнату и сказал об этом Кульбину и Крученых. Крученых тут же ответил, что ничего противозаконного он не сделает, но будет доказывать, что «корона» и «театр» рифма, потому что в обоих словах есть буква «р».

Пристав успокоился, примирительно сказав:

— Насчет коровы пусть говорит.

Вечер прошел скучно, ожидаемого скандала не произошло, и многие уходили разочарованные. Повторить выступления уже не удалось, и кубофутуристы поехали дальше. За два-три дня, что Кульбин пробыл в Киеве, мы с ним много и серьезно беседовали о новых веяниях в искусстве. Он не обижался, когда я говорил, что наш футуризм скоро выродится в «скандализм». Кульбин возражал, что как раз кубизм и смежные с ним направления несут новизну в восприятии художника, а все штуки, к которым прибегают теперь наши футуристы, — только способ обратить на себя внимание. «В век конкуренции иначе и быть не может, — лукаво добавил Кульбин. — Классики не знали такой конкуренции, они были монополистами. Зачем Эсхилу или Пушкину нужно придумывать «заумный язык», когда их общечеловеческий язык еще хранил свежесть».

Кульбин был весь в стремлении, в порыве. Его острая мысль не знала покоя. Помню, как мы с ним в Киеве поехали в Лавру и спустились в пещеры, где надо было идти в жуткой тьме, прорезанной лишь тусклыми язычками восковых свечей. Сухопарый монах шел впереди и заученным тоном экскурсовода показывал нам «нетленные мощи» святых. Сколько интересного, поучительного и вызывающего раздумья сказал после этой прогулки Кульбин. Мистические ужасы, говорил он, уже отжили свой век, никто в этих святиках поверить не может, и недалеко время, когда мощам испортят животы и выпустят оттуда солову и паклю. Вот вы возмущались так называемым шарлатанством футуристов, но до чего же оно невинно по сравнению с вековым религиозным обманом на Руси.

Не помню, чтобы Кульбин когданибудь произносил слово «революция», но весь ход его мысли был всегда направлен к свержению всего косного и гнетущего. Он полемически выступал против всякой «музейности», «хрестоматийного глянца», как говорил Мамьонский. Чуткость Кульбина ко всякому свежему дарованию объединила вокруг него людей. Не только молодые, а и художники старшего поколения тоже тянулись к жизнелюбивому «доктору нового искусства». В дневниках Блока есть записи о вечерах, проведенных с Кульбиным, и о той особой «кульбинской атмосфере», которой были окутаны эти вечера.

Я приехал в Петроград в бурные дни марта 1917 года. Среди массы листовок, воззваний, афиш и объявлений разных общественных и партийных организаций я разглядел намокшую от дождя и снега афишу лекции Н. И. Кульбина. Афиша еще висела, а лектора уже не было в живых. Он совсем недавно, в первых числах марта, скончался. Его неутомимый деятельный характер особенно развернулся теперь. Он был одним из организаторов революционной милиции, охранявшей порядок в городе. Целые сутки проводил он на участке, забывая о еде и о своей язве желудка. Она-то и свела его в могилу. Высокий и несколько сутулый, он всегда казался старше своих лет, а ведь он не достиг и сорока лет.

А. Дейч  
 День нынешний, день ми-  
 нувший. М., 1969,  
 с. 276-280.

О Кульбине см. также: Г. Иванов  
 Петербургские зимы  
 Н.-Я., 1952, с. 32-42.

Артур Лурье  
 В ст.: "Наш марш".  
 В ж. : Новый Журнал, 1969,  
 № 94, с. 133-136.

## Георгий Золотухин

ЗОЛОТУХИН Георгий - поэт, издатель, финансировал футуристические сборники. /"... бывший тамбовский помещик." - Из письма А.Парниса- Дж.Янечеку от 26.04.1984 г./

Соч.: Опалы. Кн.стихов. М., Изд-во К., 1915; Отцы. Кн. стихов. М.1915; Восемь тел. Поэма. Севастополь, Таран, 1922; Смерть. Поэма. Севастополь, Таран, 1922; Эхизм. Пророческая поэма построенная по закону абсолютного отражения природру души звуковых волн. М. 1917.- РЕД.

... Эхист-евфонист Золотухин довел свою виртуозность в области концевого созвучия, кажется, прямо до шарлатанства.

Ип.Соколов

В статье: Хартия экспрессиониста.

В кн.: Ип.С. "Бунт экспрессиониста",  
Осень, 1919 г., Изд.автора, с.4.

## Георгий Ечеистов

... характерная для Ечеистова черта - тяга к культурной и творческой многосторонности. Он очень любил и тонко понимал музыку, увлекался Бахом, Скрябиным, позднее Бетховеном, писал стихи и активно участвовал в жизни поэзии тех лет, настолько активно, что можно было предположить, что его профессиональное творческое развитие пойдет по этой линии. В первом сборнике стихов, изданном Союзом поэтов в 1921 году /"четвертый год первого века" - значилось на обложке/, в котором участвовали имажинисты, центрифугисты, акмеисты, неоромантики, парнасцы, символисты, классики - в разделе футуристов мы находим стихи Ечеистова. Но к счастью победило призвание художника...

О.Бескин  
"Георгий Ечеистов". М.,  
Советский Художник, 1969,  
с.12.

Анатолий Фиолетов

По названию книги /"Зеленые агаты"/, месту жительства / г.Одесса/ и поскольку в те годы /1914-1916/ у Э.Багрицкого не было друга ближе автора вышеупомянутого сборника стихотворений, мы пришли к выводу, что в книге В.Катаева "Алмазный мой венец", книге мемуарного характера, в которой нет ни одной фамилии описываемых персонажей, в данном отрывке речь идет об Анатолии Фиолетове. - РЕД.

... Роман "Двенадцать стульев", надеюсь все из вас читали, и я не буду, леди и гамильтоны, его подробно разбирать. Замечу лишь, что все без исключения его персонажи написаны с натуры, со знакомых и друзей, а один даже с меня самого, где я фигурирую под именем инженера, который говорит своей супруге: "Мусик, дай мне гусик", или что-то подобное.

Что же касается центральной фигуры романа Остапа Бендера, то он написан с одного из наших одесских друзей. В жизни он носил, конечно, другую фамилию, а имя Остап сохранено как весьма редкое.

Прототипом Остапа Бендера был старший брат одного замечательного молодого поэта, друга птицелова<sup>+</sup>, эскесса и всей поэтической элиты. Он был первым футуристом, с которым я познакомился и подружился. Он издал к тому времени на свой счет маленькую книжечку крайне непонятных стихов, в обложке из зеленой обойной бумаги, с загадочным названием "Зеленые агаты". ++ Там были такие строки:

"Зеленые агаты! Зелено-черный вздох вам посылаю тихо, когда закат издох". И прочий вздор вроде "... гордостройный виконт в манто из лягушечьих лапок, а в руке - красный зонт" - или нечто подобное, теперь уже не помню.

Это была поэтическая корь, которая у него скоро прошла, и он стал писать прелестные стихи сначала в духе Михаила Кузьмина, а потом уже и совсем самостоятельные.

К сожалению, в памяти сохранились лишь осколки его лирики.

"Не архангельские трубы - деревянные фаготы пели мне о жизни грубой, о печалях и заботах... Не таясь и не тоскуя, слышу я как голос милой золотое Аллилуйя над высокою могилой".

Он написал:

"есть нежное преданье на Ниппоне о маленькой лошадке вроде пони", которая забралась на рисовое поле и лакомилась зелеными ростками. За ней погнался разгневанный крестьянин, но ее спас художник, вставив в свою картину.

Он изобразил осенние груши на лотке; у них от тумана слились носики и тому подобное.

У него было вечно ироническое выражение добродушного, несколько вытянутого лица, черные волосы, гладко причесанные на прямой пробор, озорной носик сатирикончика, студенческая тулупка, диаганалевые брюки...

Как все поэты, он был пророк и напрогнозил себе золотое Аллилуйя над высокой могилой.

Смерть его была ужасна, нелепа и вполне в духе того времени - короткого отрезка гетманского владычества на Украине. Полная чепуха. Какие-то синие жупаны, державная варта, безобразный национализм под покровительством немецких оккупационных войск, захвативших по Брестскому миру почти весь юг России.

Брат футуриста был Остап, внешность которого соавторы сохранили в своем романе почти в полной неприкосновенности: атлетическое сложение и романтический, чисто черноморский характер. Он не имел никакого отношения к литературе и служил в уголовном розыске по борьбе с бандитизмом, принявшим угрожающие размеры. Он был блестящим оперативным работником. Бандиты поклялись его убить. Но по ошибке, введенные в заблуждение фамилией, выстрелили в печень футуристу, который только что женился и как раз в это время покупал в мебельном магазине двухспальный полосатый матрац.

Я не был на его похоронах, но ключик +++ , рассказывал мне, как молодая жена убитого поэта и сама поэтесса, красавица, еще так недавно стоявшая на эстраде нашей "Зеленой Лампы" как царица с двумя золотыми обручами на голове, причесанной директору, и читавшая нараспев свои последние стихи:

"...Радикальное средство от скуки - ваш изящный мотор-ландоле. Я люблю ваши смуглые руки на эмалевом бледном руле.."

... теперь, распростершись, лежала на высоком сыром могильном холме и, задыхаясь от рыдания, с постаревшим, искаженным лицом хватала и запихивала в рот могильную землю, как будто именно это могло воскресить молодого поэта, еще так недавно слышавшего небесные звуки деревянных фаготов, певших ему о жизни грубой, о печалях, о заботах и о вечной любви к прекрасной поэтессе с двумя золотыми обручами на голове.

- Ничего более ужасного, - говорил ключик, - в жизни своей я не видел, чем это распростертое тело молодой женщины, которая ела могильную землю, и она текла из ее накрашенного рта.

Но что же в это время делал брат убитого поэта Остап?

То, что он сделал, было невероятно.



Он узнал, где скрываются убийцы, и один, в своем широком пиджаке, матросской тельняшке и капитанке на голове, страшный и могучий, вошел в подвал, где скрывались бандиты, в так называемую хавиру, и, войдя, положил на стол свое служебное оружие - пистолет-маузер с деревянной ручкой.

Это был знак того, что он хочет говорить, а не стрелять.

Бандиты ответили вежливостью на вежливость и, в свою очередь, положили на стол револьверы, обрезы и финки.

- Кто из вас подлецов, убил моего брата? - спросил он.

- Я его пришел по ошибке вместо вас, я здесь новый, и меня спутала фамилия, - ответил один из бандитов.

Легенда гласит, что Остап, никогда в жизни не проливший ни одной слезы, вынул из наружного бокового кармана декоративный платочек и вытер глаза.

- Лучше б ты, подонок, прострелил мне печень. Ты знаешь, кого ты убил?

- Тогда не знал. А теперь уже имею сведения: известного поэта, друга птицелова. И я прошу меня извинить. А если не можете простить, то бери свою пушку, вот тебе моя грудь - и будем квиты.

Всю ночь Остап провел в хавире в гостях у бандитов. При свете огарков они пили чистый ректификат, не разбавляя его водой, читали стихи убитого поэта, его друга птицелова и других поэтов, плакали и со скрежетом зубов целовались вза-сос.

Это были поминки, короткое перемирие, закончившееся с первыми лучами солнца, вышедшего из моря.

Остап спрятал под пиджак свой маузер и беспрепятственно выбрался из подвала, с тем чтобы снова начать борьбу не на жизнь, а на смерть с бандитами.

... Вот каков был прототип Остапа Бендера.

В. Катаев  
"Алмазный мой венец",  
М., 1979, с. 165-168.

---

+ Э. Багрицкого

++ Зеленые Агаты. Поэзы. Одесса, Изд. автора, 1914.

+++ Ю. Олеси.

О Фиолетове см. также Р. Александров, Е. Голубовский  
"Поэт Анатолий Фиолетов  
В кн. Альманах библиофила, вып. 1X,  
М., 1980, с. 236-240.

## Борис Кушнер

... Несмотря на то, что Борис Анисимович Кушнер /1888-1937/, молодой человек из Минска, опубликовал лишь одно стихотворение в последнем сборнике "Центрифуги", имя его заслуживает упоминания. В литературном дебюте "Семафоры" /М., 1914/, маленькой книжке наивных и неуклюжих стихов, он, хотя и с опозданием, пытался примкнуть к неосимволистам /особенно в своем длинном, амбициозном предисловии/, но не встретил сколько-нибудь серьезной поддержки со стороны Боброва. Затем Кушнер перешел к кубофутуристам, опубликовав поэму "Тавро вздохов" /М., 1915/, интересную тем, что в ней нашлось место пожалуй всем аспектам и приемам русского футуризма. Основав собственное издательство, он опубликовал историко-философский трактат о еврействе /"Родина и народы" /М., 1915/ и собирался издать книгу Пастернака /"Современники средневековья"/, по-видимому, о войне. Выступал Кушнер также и в роли критика, будучи одним из апологетов формализма.

После революции Кушнер становится активной фигурой в советских левых группировках и об"единениях /Искусство Коммуны, ИМО, ЛЕФ/, а также одним из ведущих комиссаров в системе Наркомпроса Культуры. Его исчезновение с литературной сцены в 1930-х годах вероятнее всего было связано с политическими чистками того времени. Небольшой, но заметный вклад Кушнера в футуризм основывается на его попытках создания футуристической прозы в кн. "Самый стойкий с улицы" /Пг., 1917/ и "Митинг дворцов" /Пг., 1918/.

Вл. Марков, Russian Futurism:  
A History, (Berkeley, 1968)  
с. 267-268.

## О звуковой сторонѣ поэтической рѣчи.

Вопреки прочно установившемуся и весьма популярному предразсудку о внутренней и неразрывной связи искусства съ матеріаломъ его произведеній, надо установить, что матеріаль этотъ ни въ какомъ случаѣ не является однимъ изъ опредѣляющихъ искусство моментовъ.

Признаками характерными и опредѣляющими для даннаго вида искусства могутъ быть признаны лишь: тема, ея интерпретация, разработка и, наконецъ, родъ и форма произведеній. Матеріаль имѣетъ лишь то значеніе, которое обуславливается его вліяніемъ на послѣдній признакъ.

Готическое зодчество явилось результатомъ выдвинутыхъ эпохой архитектурныхъ темъ. Ростъ его направлялся видоизмѣнявшейся трактовкой заданія, матеріаль же подбирался уже согласно подлежавшей рѣшенію задачѣ. Для готическихъ зданій характерно, что то были церкви, соборы, аббатства, поздне и рѣже замки, общественныя и городскія сооруженія. Тесанный песчаникъ, кирпичъ показательны только для строительной техники времени. Всякое готическое зданіе прекрасно мыслимо воздвигнутымъ изъ бетона, отлитымъ изъ бронзы, сдѣланнымъ изъ любого другого матеріала безъ всякаго отъ того ущерба для архитектурно-художественной сущности постройки.

Для живописи показательно и неизбежно, чтобы произведенія ея были картинами. То, что не является картиной, не можетъ быть результатомъ разработки живописной темы. Краски же, конечно, не есть даже матеріаль произведеній живописи. Онѣ только способъ предметнаго уловленія живописнаго матеріала — цвѣта. Но матеріаль этотъ хорошо улавливается и въ камнѣ (мозаика) и въ стеклѣ (окна тѣхъ же готическихъ зданій) и въ цѣломъ рядѣ иныхъ веществъ и предметовъ (произведенія современныхъ молодыхъ художниковъ). За цвѣтомъ, несомнѣнно, остается монопольное право служить матеріаломъ живописи, однако лишь потому, что техника искусства до сего времени не изобрѣла еще способа разрабатывать живописныя темы иными средствами.

Не мало времени историки и теоретики искусства важно и глубокомысленно разсуждали о значеніи мрамора, какъ матеріала произведеній скульптуры. Ихъ мнѣнія основывались на дошедшихъ до насъ образцахъ древне-греческаго ваянія. И мраморъ былъ взысканъ всѣми почестями. Ему приписывали особую теплоту, тѣлесную прозрачность и массу всякихъ другихъ тонкихъ и чрезвычайныхъ качествъ. Думали и утверждали, что истинный скульпторъ долженъ этотъ благородный камень предпочесть всѣмъ инымъ матеріаламъ. Новѣйшія изслѣдованія показали однако, что всѣ почти извѣстныя намъ греческія извая-



Классификація звуковъ можетъ быть произведена по признакамъ ихъ физическаго осуществленія, психологическаго воспріятія или художественно-эстетической значимости. Для насъ имѣетъ значеніе, конечно, прежде всего классификація третьяго рода.

Для уха художника весь міръ возникающихъ въ природѣ звуковъ распадается на четыре большія группы.

Первая изъ нихъ, которую мы назовемъ группой звуковъ **т о н и р у ю щ и хъ** почти нераздѣльно принадлежитъ музыкѣ. Въ нее входятъ звуки постоянные и опредѣленные по высотѣ и тембру и неизбѣжно стоящіе со смежными во времени звуками въ постоянныхъ, точныхъ и наиболѣе простыхъ интервальныхъ отношеніяхъ. Это звуки музыкальныхъ пьесъ, напѣвовъ. Они всѣ объединены въ точную общую скалу.

Вторая группа — звуки **д е т о н и р у ю щ и е**. Каждый изъ нихъ въ отдѣльности принадлежитъ къ той же скалѣ **т о н и р у ю щ и хъ з в у к о въ**, отличаются они отъ послѣднихъ только тѣмъ, что не вступаютъ ни съ какими смежными звучаніями въ отношенія точныхъ интерваловъ. Детонирующая природа звуковъ проявляется либо тогда, когда въ теченіе тонирующихъ звучаній врывается звукъ иной тонирующей же, но исходящей изъ отличнаго камертона скалы, либо когда тонирующей звукъ возникаетъ среди звуковъ третьей группы — **с о н и р у ю щ е й**. Звуки сонирующей группы характеризуются полной неопредѣленностью высоты и произвольной сложностью и переменчивостью интервальныхъ соотношеній.

Въ то время, какъ въ комплексахъ тонирующихъ звуковъ, каждый изъ нихъ самъ по себѣ въ отдѣльности болѣе или менѣе ясно уловленъ ухомъ, имѣетъ поэтому самостоятельное значеніе и въ цѣломъ хоръ выступаетъ со своимъ особымъ лицомъ и ему присущимъ эстетическимъ выраженіемъ, подобно тому, какъ изъ общаго облика города выступаютъ характерныя черты архитектуры cadaго отдѣльнаго зданія, звуки второй группы, отчасти вслѣдствіе природы своей, отчасти благодаря чрезвычайной сложности интерваловъ, лишь въ рѣдкихъ случаяхъ могутъ быть отдѣльно разслышаны въ общемъ звучаніи.

Воспріятіе ихъ имѣетъ аналогію свою въ воспріятіи свѣтовыхъ и цвѣтовыхъ явленій, гдѣ глазъ нашъ безсиленъ различать входяще въ составъ даннаго свѣта или цвѣта элементы, и знаетъ лишь результатъ ихъ сложнаго совмѣстнаго дѣйствія.

Комплексы сонирующихъ звуковъ это: ропотъ лѣсной чащи, ревъ морскаго прибоя, удары грома, шумъ ниспадающаго дождя или града, птицій гамъ, грохотъ городскихъ улицъ, проносащагося экспресса, механическихъ мастерскихъ, гулъ человѣческихъ голосовъ, звучаніе рѣчи и т. п.

Богатство, подвижность, выразительность и необычайное разнообразіе этого рода комплексовъ сами говорятъ за то, какое они могутъ имѣть значеніе, какъ матеріаль для искусства.

Наконецъ въ четвертую группу объединены звуки д е с о н и р у ю щ і е — отдѣльные, оторванные элементы сонлирующихъ комплексовъ, возникающіе, подобно детонирующимъ звукамъ, въ средѣ отличныхъ по эстетической природѣ звучаній.

Звучаніе поэтической рѣчи есть волей художника организованная послѣдовательность сонлирующихъ звуковъ человеческого говора, какъ звучаніе музыкальной пьесы есть организованная композиторомъ послѣдовательность звуковъ тонирующей скалы.

Отмѣчая такимъ образомъ различную природу звукового матеріала поэзіи и музыки, я лишь констатирую существующее положеніе вещей, отнюдь не дѣлая изъ этого выводовъ о сходствѣ или несходствѣ обоихъ искусствъ. Ибо, повторяю, признакъ матеріала не опредѣляетъ искусства ни въ самой малой степени. Въ любой моментъ діапазонъ матеріальныхъ ресурсовъ какъ музыки такъ и поэзіи можетъ расширяться, сузиться либо вовсе переимѣниться, и то, что сегодня является существеннымъ различіемъ завтра можетъ стать полнымъ сходствомъ, почти тождественностью.

Но, если природа матеріала не характерна для искусства, зато характеренъ принципъ его организаціи, такъ какъ отъ него зависитъ форма произведеній, т. е. одинъ изъ опредѣляющихъ искусство моментовъ.

Насколько каждый образованный человѣкъ удовлетворительно освѣдомленъ о математической точности и о произвольной сложности звуковыхъ построеній въ музыкѣ, постольку же общепринято считать звучаніе стиховъ болѣе или менѣе случайнымъ сочетаніемъ и столкновеніемъ звуковыхъ элементовъ рѣчи.

Удивительнаго въ этомъ нѣтъ ничего, такъ какъ звуковая сторона поэтической рѣчи остается до настоящаго времени совершенно не разработанной. Даже сами поэты обычно не сознаютъ удивительной сложности и стройности звуковыхъ построеній своихъ произведеній и вдохновенные, но слѣпые сами не вѣдаютъ что творятъ.

Между тѣмъ организація сонлирующихъ звуковъ поэтической рѣчи по точности и стройности врядъ ли уступаетъ организація тонирующихъ звуковъ въ музыкѣ.

Посмотримъ, на примѣръ, какъ расположенъ звукъ „р“ въ текстѣ маленькаго стихотворенія Пушкина „Къ нянѣ“.

Изобразимъ графически разбираемое стихотвореніе, отмѣтивъ черточками ритмическую послѣдовательность слоговъ его. Затѣмъ проставимъ въ соответствующихъ положеніяхъ всѣ встрѣчающіяся въ текстѣ буквы р.

Получимъ схему:

—	р	—	—	—	—	—	р
—	—	—	р	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—
—	р	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	р	—	—	р	—
—	—	—	—	—	—	—	р
—	р	—	—	—	—	—	—
—	—	р	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	р

Разсматривая ее замѣчаемъ, что въ первомъ слогѣ двѣнадцати строкъ даннаго стихотворенія буква р не встрѣчается ни разу, во второмъ слогѣ 3 раза, въ третьемъ 1 разъ, въ четвертомъ 2 раза, въ пятомъ и въ шестомъ ни разу, въ седьмомъ 1 разъ, въ восьмомъ 3 раза и въ 9 ни разу. Выписавъ затѣмъ подрядъ всѣ р, какъ они встрѣчаются въ соответствующихъ слогахъ строчекъ, получимъ слѣдующую поразительно стройную и абсолютно симметрическую группу:

р	р	р	р	р
р		р		р
р				р

Это есть простѣйшій примѣръ того, что можетъ быть названо инструментовкой на букву р.

Въ столь же стройныя, но еще болѣе развитыя и разнообразныя сочетанія, слагаются въ стихахъ цѣлыя группы звуковъ.

Если мы прослѣдимъ движеніе всѣхъ шипящихъ и свистящихъ звуковъ въ стихотвореніи Пушкина „Пророкъ“ такъ же какъ прослѣдили букву р въ стихотвореніи „Къ нянѣ“, то получимъ слѣдующій рядъ удивительныхъ по своей симметричности сочетаній:

Для перваго слога всѣхъ строкъ стихотворенія:

	с	з	с					
для второго:	с	с	з	з	ж	ж	с	с
для третьяго:	с	з	с	с	с	с	з	с
для четвертаго:	ж	ш	ш	с	с	ж		
для пятаго:	с	щ	с	з	ш	з		
для шестого:	с	ш	с	щ				

для седьмого:

с в с з

для восьмого:

ч з з ч з з

для девятого:

с с ц ц

При сочетаніи различныхъ звуковъ количество и сложность комбинацій возрастаютъ еще и отъ того, что звуки эти также и въ линейномъ движеніи своемъ распадаются на правильныя и симметричныя группы. Если мы выпишемъ всѣ буквы „б“ и „в“ изъ стихотворенія Пушкина „Буря“:

в в в б в б в б б в б в б в б б в б б в в в б б,  
то предъ нами ясно и наглядно выступитъ ихъ сочетаніе въ слѣдующія пять вполне симметрическія послѣдовательныя группы:

в в в  
б в б в б  
б в б в б  
в б б в  
б б в в в б б

Эти линейныя группы вступаютъ между собой опять таки въ симметрическія, подчасъ весьма сложныя комбинаціи. Такъ первые четыре линейныхъ аккорда изъ баллады Лермонтова „Берегись, берегись надъ Бургосскимъ путемъ...“ звучатъ:

б б б  
п б  
п п п  
п б

Изъ нихъ первый аналогиченъ третьему, а второй тождествененъ съ четвертымъ.

Еще ярче это явленіе въ лермонтовскомъ же стихотвореніи „Плѣнный Рыцарь“. Въ немъ всѣ линейныя аккорды изъ „п“ и „б“ расположены въ такой послѣдовательности:

п б б п  
б п б  
п б п п б п  
б б б  
п б п  
б п п б

Изъ нихъ шестой послѣдній аккордъ представляетъ изъ себя, обращенный первый, а пятый предпослѣдній обращенный второй. Аккорды же п б п п б п и п б п являютъ собою центральное ядро раздѣляющее симметрическія части цѣлаго.



Совершенно изумительной красоты и стройности достигает инструментовка звуковъ р и л въ пушкинскомъ „Обвалѣ“. Линейно они даютъ рядъ слѣдующихъ аккордовъ:

```

р р л л р р
л р р л
р л л р
р л р л р л р л
л р л р л
л р р р р р р л
р л р р л р р л р р л
л р л л р л
л л р л л
р л л л л
р л л л л л

```

Если же расположить въ вертикальныхъ сочетаніяхъ по порядку слоговъ, какъ мы располагали выше р въ стихотвореніи „Къ нянѣ“ и шипящія въ пьесѣ „Пророкъ“, то получимъ для пяти строфъ стихотворенія пять слѣдующихъ симметрическихъ группъ (вертикальной чертой отдѣлены звуки падающіе на рѣму):

для первой строфы:

```

р р р р | л
р л р л | л
      р   | л
      р   | л

```

для второй:

```

л р л р | л
      р л | л
      р л | л
           | л
           | л

```

для третьей:

```

р р л р р | р
р р л р р | р

```

для четвертой:

```

л л р р | л
      ×   |
л р л р | л.

```

и для пятой:

```

л л | л
л л | л
      | л
      | л
      | л

```

Приведенныхъ примѣровъ достаточно, чтобы убѣдить даже скептиковъ, что звуковой матеріалъ поэзіи лежитъ передъ нами отнюдь не въ видѣ хаотическаго нагроможденія случайно столк-

нувшихся элементов рѣчи. Въ организаціи звуковой стороны поэтическихъ произведеній имѣеть мѣсто строгій планъ, точная симметрія и, вѣроятно, такая же математическая желѣзная законмѣрность, какъ и въ сочетаніяхъ тонирующихъ звуковъ музыки.

Только тогда, когда будетъ точно и широко обследована область намѣченныхъ въ предыдущихъ примѣрахъ явленій, предстанеть предъ нами во всей своей блестящей красотѣ прекрасная и сложная организованность звуковой стороны поэтической рѣчи.

*Борисъ Кушнеръ.*

См.: Сборники по теории поэтического языка, 1.  
Пг., 1916, с. 41-48.

## Владимир Нарбут

Нарбут Владимир. - Владимир Иванович Нарбут - род. в 1888 году. Стихи начал писать примерно с 1909-10 гг. Первое литературное выступление - в студенческом журнале "Gaudeamus" /Петербург/ в 1910 г. С 1921 года бросил писать стихи и рассказы и считает это "самым выдающимся событием в своей жизни по литературной /художественной/ части". Активный работник РКП по отделу печати Ц.К. Отдельные издания: 1. Стихи. Изд. "Дракон". Пб. 1910. 2/ Аллилуиа. /Второй сборник стихов/. Изд. "Цех Поэтов". Пб. 1912. Издание было конфисковано царской цензурой. 3/ Любовь и любовь. /Стихи/. Пб. 1913. 4/ Вий. /Стихи/. Пб. 1915. 5/ Красноармейские стихи. "Политотдел Н-й армии". Рост на/Д. 1920. 6/ Огненный столп. /Стихи/. Губиздат. Одесса. 1920. 7/ Советская земля. /Стихи/. Харьков. 1921. 8/ Александра Павловна. /Поэма/. Изд. "Лирень". Харьков. 1921. 9/ Аллилуиа. Второе изд. /Губиздат/. Одесса. 1921.

Ежов и Шамурин  
 Русская поэзия XX века. Антология.  
 М., Новая Москва, 1925, с. 580.  
 / В разд.: Биобиблиография /

**Н а р б у т** Владимир Иванович /1888- / - поэт. Сын помещика. Родился на хуторе Нарбутовка Черниговской губернии. Среднее образование получил в Глуховской гимназии, высшее - в Петербурге. Годы Окт. Рев. Нарбут провел в Одессе, Ростове Н/Д, Киеве и здесь вступил в РКПб. После изгнания из Крыма белых Нарбут переехал в Москву, был руководителем изд-ва "ЗИФ". В 1928 г. исключен из партии за сокрытие ряда обстоятельств, связанных с его пребыванием на юге во время белогвардейской оккупации. Печататься начал в 1910 г. /В СПб студенческом журнале "Гаудеамус"/. В 1912 г. примкнул к "Цеху Поэтов". Первая книга стихов Нарбута, напечатанная церковно-славянским шрифтом с эпиграфом из псалмов, была конфискована царской цензурой за то, что воспевала все "твари божие" вплоть до "погани лохматой". В этих стихах Нарбут изливал славословия всем явлениям бытия. Фетишизирование предметов и некритическое отношение к реальной действительности, за которым скрывалась апология капиталистического строя, характерная для всего творчества акмеистов, сос-

тавляли основную суть всех дооктябрьских стихов Нарбута.

Послеоктябрьские стихи Нарбута, хотя и посвящены революционной тематике, однако отвлечены, далеки от конкретной классовой борьбы пролетариата. Общее славословие революции, облаченное в выпренные, евангелические тона, - вот характер этих стихов, мало отличающихся от стихов дооктябрьских.

З.-М. / Захаров-Мэнский Н./  
Литературная энциклопедия,  
М., ОГИЗ, 1934, т.7, с.587-  
588.

НАРБУТ, Владимир Иванович /2 /14/. 1У. 1888, хутор Нарбутовка Черниговской губ., - 15.XI.1944 / - рус. сов. поэт. Род. в семье мелкого помещика. Учился на историко-филологич. ф-те Петерб.ун-та. Первые стихи опубл. в 1909. С 1910 - сотрудник петерб. журналов "Гаудеамус", "Гиперборей", "Аполлон", "Современный мир" и др. Первый сб. "Стихи" /1910/ включал в себя в осн. лирику природы. В 1912 Н. примкнул к лит. группе "Цех поэтов" / см. Акмеизм/, представляя вместе с М.А. Зенкевичем левое ее крыло, резко выступавшее против красоты и шаблонного изящества в поэзии. Стихи второго сб. Н. "Аллилуйя" /1912/, конфискованного царской цензурой, насыщены физиологич. образами, посвящены гротескно-сатирич. изображению уездного мелкопоместного быта. После Окт.революции Н. работал в сов.печати. Опубл. сб-ки стихов, посв. гражд. войне и становлению сов. власти. В 1918 - 19 в Воронеже редактировал газ. "Известия" и журн. "Сирена". В 1920-22 работал на Украине /директор "ЮГОРОСТА" в Одессе и "Ратау" в Харькове/. В 1922 переехал в Москву. Был директором организованного им изд-ва "Земля и фабрика", редактором ряда журналов. В 1933-34 после длительного молчания опубл. в журн. "Новый мир" и "Красная новь" стихи, относящиеся к т.н. "научной поэзии"; подготовил к печати сб. стихов "Спираль". Незаконно репрессирован. Реабилитирован посмертно.

Б.Б.Скуратов.  
КЛЭ, М., 1968, т.5, с.100.

Нарбут, Владимир Иванович /1888-1944/. Поэт. Брат художника Егора Нарбута. После Октября - коммунист, редактор-издатель журнала "Сирена", Воронеж, 1918-1919; организатор и глава издательства "Земля и Фабрика". До революции входил в группу-поэтов-акмеистов. "Незаконно репрессирован. Реабилитирован посмертно" /Краткая Литер. Энциклопедия, т.5, М., 1968, столб.100/. "Синодальная типография, куда была сдана для набора Аллилуйя /вторая книга стихов автора/, ознакомившись с ней, набирать отказалась "в виду светского содержания". Содержание, действительно было "светское" - половина слов, составляющих стихи, была неприличной. ... Нарбут широко сыпал чаевые наборщикам и метранпажам, платя сверхурочные, нанял даже какого-то специалиста по церковно - славянской орфографии. ... В три недели был готов этот типографский шедевр, отпечатанный на голубоватой бумаге и /Саратов дал себя знать/ портретом автора с хризантемой в петлице, и лихим росчерком... .. В период остепенения Нарбут решил издавать журнал... /Купил либерально-социалистический журнал, рассчитанный на низовую интеллигенцию - "Журнал для Всех", но не принял во внимание характера подписчиков и читателей журнала, - потерял большие убытки и решил журнал продать/. .. Покупатель нашелся. ... Гром грянул недели через две, - когда вдруг все как-то сразу узнали, что "Декадент Нарбут" продал, как-никак, "идейный и демократический" журнал Гарязину - члену Союза русского народа и другу Дубровина /крайнего черносотенца/... В 1920 году в книжном магазине я увидел тощую книжку, выпущенную каким-то из провинциальных отделов Госиздата: В. Нарбут. Красный звон, или что-то в этом роде. Я развернул ее. Рифмы "капитал" и "встал" сразу же попались мне на глаза". /Г.Иванов. Петербургские зимы. Париж, 1928, стр.138, 142-143,145/.

В кн.: "А. Ремизов. Взвихренная Русь." Изд. 2-ое, Англия, 1979, с.634-635. / В разд.: Комментарии. Автор коммент. Андрей Козин./

... Поэт Владимир Нарбут печатал книгу славянским шрифтом и называл ее "Аллилуйя". Книга, напечатанная на синеватой бумаге, как бы повторяла внешность богослужебных книг, но была полна богохулений, и Нарбуту пришлось уехать пережидать в Абиссинию.

В. Шкловский  
Жили-Были, М., 1964.  
В гл.: "О футуристах подробней".  
с.98.

... Любовь к словам тяжелым, увесистым, колоритным, живописующим сказались в особенности в сборнике "Аллилуйя" Владимира Нарбута, который из богатого словаря местных говоров выкорчевывает характерные слова, и от этих слов пахнет укропом и дегтем Украины. ...

В. Львов-Рогачевский

В ст.: Символисты и наследники их".

В ж.: "Современник", 1913, кн.7, с.300.

... Не плохое впечатление производит книга стихов Нарбута... В ней есть технические приемы, которые увлекают читателя /хотя есть и такие, которые расхолаживают/, есть меткие характеристики /хотя есть и фальшивые/, есть интимность /иногда и ломание /. Но как не простить срывов при наличии достижений? В ней нет ничего кроме картин природы; конечно, и в них можно выразить свое мирозерцание, свою печаль и индивидуальную радость, все, что дорого в поэзии, - но как раз этого-то Нарбут и не сделал. Что это? Неужели поэт перестал быть микрокосмом? Неужели время вульгарной специализации по темам наступило и для поэзии? Или это только своеобразный прием сильного таланта, развивающего свои способности по одиночке? Давай Бог! В этом случае страшно только за него, а не за всю поэзию. /О кн. "Любовь и любовь". Стихи. СПб., 1913.- РЕД/

Н. Гумилев

Письма о русской поэзии.

Пг., Изд-во "Мысль", 1923.

с.116-117.

### ВЛАДИМИР НАРБУТ

В поэзии Вл. Нарбут есть какое-то звериное начало. "Душой медвежий, а телом гад", он сумел проникнуть в тайны звериной плоти.

В каком мире образов живет "звериная муза" Владимира Нарбута? Откармливаемые для убоя животные, живущие по животному или умирающие от порчи и болезни люди, вскрываемые в больницах и моргах трупы, и т.п.

С каким-то сладострастием погружается Владимир Нарбут в этот мир, подбирая для него такие увесистые, жирные, "плотские" слова, сравнения, метафоры:

Сопя и хрюкая, коротким рылом  
кабан копается, а индюки  
в соседстве с ним, в плену своем бескрылом,  
овес в желудочные прут мешки.  
Того не ведая, что скоро казни  
наступит срок - и загудит огонь

и, облизнувшись жалами задрознит  
 снегов великопостных, хлябких сонь;  
 того не ведая, они о плоти  
 пекутся, чтобы жиром уснастив  
 тела, в слезящий студень позолоте  
 сиять меж тортов, вин, цукатных слив...  
 К чему им знать, что шеи с ожерельем  
 подвешенным как сизые бобы,  
 вот тут-же, тут, пред западнею-кельей,  
 отрубят вдруг по самые зобы,  
 и схваченная судорогой туша,  
 расплескивая кляксы сургуча,  
 запрыгает, как под платком кликуша,  
 в неистовстве хрипя и клокоча.  
 И кабану уж вялому от сала,  
 забронированному тяжело им,  
 ужель весна хоть смутно подсказала,  
 что ждет его холодный нож и дым?...

Не поэтично? Вместо "цветочков" кабанье сало и желудочные индюшьи мешки, вместо "соловья" - свиное сопенье и хрюканье. вместо "любовных мук" - схваченные судорогой жирные туши? Но Вл.Нарбут считает, вероятно, что убиваемый людьми /"утробой"/ кабан или за жариваемая щука такой же материал для поэзии, как умирающий от любви Ромео, или исходящая в Liebestod Изольда.

Почему же пестует так Вл.Нарбут эту "звериную" и "порченую" плоть, почему для своих творческих вдохновений он избрал этих гнойных, нарывных, распотрошенных, с липкой вытекшей сукровицей, с вывалившимися кишками? Разве нет на земле здоровых, сильных, могучих, ярких?

Да, он знает и о них, он пишет и о них, и в его мире есть и солнце и радуги:

Как солнце есть, есть ветер, зной и слякоть,  
 и радуги зеленой полоса.  
 Так отчего же нам чураться злака,  
 не жить, как вепрь, как ястреб, как оса?  
 Дыши поглубже. Поприлежней щупай.  
 Попристальной гляди.  
 Живи,  
 чтоб купол позолоченной залупой  
 увил колонны и твоей любви.

Раз на земле вместе с здоровой плотью, есть и больная, рядом с живущей - умирающая, рядом с цветущей - порченная, то может ли поэт, возлюбивший плоть, "чураться" ее во всех ее видах и проявлениях.

Ведь не "чурается" же земля живущих на ней гадов. А Вл.Нарбут слился с землей в одно неразрывное целое:

Земля - праматерь!  
 Мы слились:  
 твое - мое, я - ты, ты - я.

И разве не к матери - земле взывает вся эта плоть?

Какому божеству, смывая грязи,  
 жиром и пота, тускнущий налет,  
 в глухом, самодовлекшем экстазе  
 из вас хвалу - осанну всякий шлет?  
 Не матери-земле-ль, чтоб из навоза  
 создать земной, а не небесный рай.

Этот "земной рай" увидел Вл. Нарбут, когда в жизнь вошли и стали "под облаком темя грея", творцы новой жизни - "мужик и рабочий".

И ягоды соком зреют,  
 и радость полощет очи...  
 Под облаком, темя грея,  
 стоят мужик и рабочий.  
 И этот в дырявой блузе,  
 и тот в лаптях и ряднине:  
 рассказывают о пузе  
 по-русски и по-латыни.  
 В березах гниет кладбище,  
 и снятся поля иные...

В этих "иных полях", - в этой иной жизни сольется в "единый земной ком" и здоровая солнечная радость молодой играющей плоти и та, больная и порченная плоть, жизнь которой он, Владимир Нарбут поднял до высоты эпоса или, как он сам говорит "быто-эпоса". Она послужит "навозом", из которого будет построен "весенний терем" новой жизни, в которую поверил поэт:

Мы только в мозоли поверим,  
 да в наши жилы, в нашу кровь!  
 Да здравствует весенний терем,  
 Трудом поймав любовь!  
 Пчела, сосущая сережку,  
 Девчонка с веткой, босиком,-  
 все на одну плывет дорожку,  
 и все - земли единый ком.

Б. Гусман. 100 поэтов. Тверь, 1923,  
 с. 180-182.



...Первое поколение русских модернистов увлекалось, между прочим, и эстетизмом. Их стихи пестрели красивыми, часто бессодержательными словами, названиями. В них действительно, по словам Бальмонта, "звук, краски и цветы, ароматы и мечты, все сошлось в согласный хор, все сплелось в один узор". Реакция появилась во втором поколении /у Белого и Блока/, но какая-то нерешительная, скоро кончившаяся. Третье поколение пошло в этом направлении до конца. М. Зенкевич и еще больше Владимир Нарбут возненавидели не только бессодержательные красивые слова, но и все красивые слова, не только шаблонное изящество, но и всякое вообще. Их внимание привлекло все подлинно отверженное, слизь, грязь и копоть мира. Но там, где Зенкевич смягчает постыдную реальность своих образов дымкой отдаленных времен или отдаленных стран, Владимир Нарбут последователен до конца, хотя, может быть, и не без озорства. Вот например, начало его стихотворения "Лихая тварь":

Крепко ломит в пояснице,  
 Тычет шилом в правый бок:  
 Лесовик кургузый снится  
 Верткой девке - лоб намок.  
 Напирает, нагоняет,  
 Рывкнет, схватит вот-вот-вот:  
 От онуч сырых воняет  
 Стойлом, ржавчиной болот и т.д.

Галлюцинирующий реализм!

Показался бы простой кунсткамерой весь этот подбор сильного земляного, кряжистого словаря, эти малороссийские словечки, неожиданные, иногда нелепые рифмы, грубоватые истории, - если бы не было стихотворения "Гадалка". В НЕМ Объяснение мечты поэта, зачарованной и покоренной обступившей ее материей:

Слезливая старуха у окна  
 Гнусавит мне, распластывая руку:  
 "Ты век жила и будешь жить - одна.  
 Но ждет тебя какая-то разлука"...  
 Вся закоптелая, несметный груз  
 Годов несущая в спине сутулой -  
 Она напомнила степную Русь  
 /Ковыль да таборы/, когда взглянула,  
 И земляное злое ведовство  
 Прозрачно было так, что я покорно  
 Без слез, без злобы - приняла его,  
 Как в осень пашня - вызревшие зерна.

И в каждом стихотворении мы чувствуем различные проявления того же злого ведовства, стихийные и чарующие новой и подлинной пленительностью безобразия.

Н. Гумилев. Собр. соч. в 4-тт.,  
 Вашингтон, 1968, т. 4, с. 300-301.

/ О сб. "Аллилуйя". Стихи. СПб., 1912 г. - РЕД/.

## Владимир Нарбут

Владимир Нарбут как большой своеобразный поэт выдвинулся еще накануне первой мировой войны. Сборник его стихов "Аллилуйя", изданный в Петербурге в 1912 г. "Цехом Поэтов" и конфискованный по постановлению суда, был отмечен Брюсовым, Городецким и получил отзывы в журналах и в газетах того времени. Яркие красочные образы глуховского мелкопоместного уездного быта, сочный меткий украинско-русский язык перекликался в поэзии Нарбута с прозой Гоголя и Сквороды, эпиграфы из которых стояли перед стихами. ... В 1921 году Нарбут бросил писать стихи. В стихах тех лет я написал по поводу такого отречения "Отходную из стихов", с заключительной строфой:

Свершу самоубийство, если я  
На миг поверю, что с тобой  
Расстаться можно так, поэзия,  
Как сделал Нарбут и Рембо.

В конце 20-х годов Нарбут вернулся к стихам, в частности работал в жанре "научной поэзии". Преждевременная смерть прервала его поэтическую работу.

Поэзия Нарбута оказала влияние на многих современных поэтов. Его считал одним из своих главных учителей Э. Багрицкий. К сожалению, широкому читателю из-за отсутствия переизданий творчество этого самобытного большого поэта мало известно.

Мих.Зенкевич  
В сб. "День поэзии", М., 1967,  
с.226.

О Вл. Нарбуте см. также кн.: В. Катаев  
Алмазный мой венец  
М., 1979, с. 108-134.

## БОЖИДАР

**БОЖИДАРЪ** (Богданъ Петровичъ Гордѣевъ) родился 21 Юня 1894 г. Учился въ Харьковской III гимназiи (поступилъ осенью 1904, окончилъ весною 1913 съ золотой медалью). Оба родителя педагоги. Отецъ—проф. Харьковскаго Ветеринарнаго института, ученый, общественный дѣятель и издатель журнала „Ветеринарный Вѣстникъ“ (дѣдъ дворянинъ, однодворецъ, потомокъ казаковъ изъ г. Умани, Кіевской губерніи; бабка, рожденная Бакаева, изъ знатнаго татарскаго рода, принявшаго православіе и возведеннаго въ дворянское достоинство).—Мать въ числѣ первыхъ держала экзаменъ по окончаніи средняго образованія при университетѣ. Учительница русскаго языка и литературы. Сотрудница Х. Д. Алчевской по организаціи воскресныхъ школъ и изданію „Что читать народу“ (дѣдъ учитель древнихъ и русскаго языковъ въ Харьковской гимназiи Дмитрій Петровичъ Чириковъ; потомокъ крестьянъ-великороссовъ, по преданію—предки старообрядцы; бабка Марія Францевна, рожденная Шперкъ, лютеранка, изъ шведско-курляндскаго рода; по матери изъ рода бароновъ Зеemannъ фонъ Езерскихъ).

По окончаніи гимназiи поэтъ предполагалъ поступить на историко-филологическій факультетъ для изученія сравнительнаго языковѣдѣнія и санскритологiи, каковыми занимался еще въ гимназiи. Скончался въ ночь на 7-ое сентября 1914 въ лѣсу около селенія Бабки подѣ Харьковомъ.

Писать Божидаръ началъ съ ранняго дѣтства, издавая домашніе журналы, частью съ переписанными, частью съ самостоятельными рассказами и стихами (эти рукописи впоследствии уничтожены поэтю) съ иллюстраціями, исполнявшимися ими же. Серьезное творчество начинается со времени увлеченія Эдгаромъ По, съ V—VI классовъ гимназiи. Тогда же поэтъ работалъ въ студіи художника Е. П. Агафонова, увлекаясь старо-нѣмецкой гравюрой, а въ особенности творчествомъ Дюрера.

В кн.: "Божидар. Распевочное единство."  
Ред., предисл., коммент. Сергея Боброва.  
М., Центрифуга, 1916, с.85.

**БОЖИДАР** / псевд.; наст.имя - Богдан Петрович Гордеев; 21.У1/3.У11/.1894. Харьков. - 6/19/.1X.1914. с.Бабки Харьковской губ./-рус. поэт и теоретик стиха. Род. в семье служащего. Рано увлекся языкознанием, особенно санскритологией. Входил в лит.группу "Центрифуга". В единств. поэтич. сб. "Бубен" /1914; 2-ое доп. изд.1916, со ст. Н.Асеева/ представляют интерес попытки Б. соединить славянизированную архаику с совр.формами стиха и традициями европ. романтиков 19 в., особенно Э.Т.Гофмана и Э.По. Стихи Б. оказали известное влияние на раннюю поэзию Н.Асеева. Стиховедческая работа Б. "Распевочное единство" /1914, опубл. 1916/, посв.исследованию рус.неклассич.метрики, -- один из первых шагов /наряду с трудами С.П. Боброва/ в исследовании наиболее сложных областей рус.ритмики:  
Соч.: Метафорический сад, в кн.: "Второй сб. "Центрифуги", М., /1916/.

КЛЭ, М., 1978, т.9, с.136.

## БОГДАН ГОРДЕЕВ

Богдан Гордеев умер почти юношей, но в немногих его стихах он остался для нас жить стариком.

"Ущербное сердце", "утомился от волнения"...

Холодно в морозящей мокреде,  
Холодно в тени буден.

. . . . .  
Я слезами изойду на землю все ту же,

и т.п.

Может быть это старчество юности, т.е. старчество еще не искушенного ума, отступающего в растерянности перед диалектикой жизни, ума, принимающего часто "антитезу" за "тезу" и надламывающегося почти у порога "синтеза".

А что Богдан Гордеев был на пороге "синтеза" ясно из того призыва, которым он закончил свою жизнь.

В стихотворении, написанном за две недели до смерти /он умер 7 сентября 1914 г./ мы находим такие строки:

Брызни красною сутью живительной  
В круточные стремления затени,  
Затени, затени губительной.

Но "красная суть" жизни не успела вырвать его из "затени губительной", он достался смерти, той смерти, которую он несколько ранее считал своей спасительницей.

Вся неведомой мерностью  
Смертью дух мой обуглился  
Вздымится верной верностью  
Избудутся будни и улица.

Говорить о поэтических достижениях Богдана Гордеева не приходится - слишком мало его наследство, но и в десятке напечатанных им стихотворений мы находим такие строки, как

Плавные плыли линючие тучи -  
Лебеди бледные ветряго озера

И даже такое цельное стихотворение, как "Уличная", из которого мы привели уже последние четыре строки /"Вся неведомой" и т.д./, и в котором есть еще и такая строфа:

Скука кукует докучная  
И гулкое эхо - улица.  
Туфелька турчанка тучная  
Скучная куколка смуглится.

Пользуясь поэтовой терминологией, можно сказать, что от "поэтизма" /искусства лишнего познавательного начала/ и от "поэтичанья" /нарочитой познавательности в искусстве/ Богдан Гордеев подходил уже к подлинной поэзии, крохи которой мы находим в нескольких стихотворениях, оставленных нам жестокой смертью.

Б.Гусман

"100 поэтов". Тверь, 1923, с.72-73.

... От Божидара, который продолжает быть спутником двух или трех людей к Земному шару, осталась редко прекрасная речь о "едином познавательном снаряде" и "соборе вневчувственных добыч". Он разбился, летя, о стены прозрачной судьбы. Вот птица падает и кровь капает из клюва "В нас неотвязно маячит образ снаряда", "легкими летчиками крылим мы, все едины, для единого покрывала всеведения" - Вот его прекрасные слова. Мы постигаем Божидара через отраженное колебание в сердцах знавших его...

В.Хлебников  
В ст.: "Ляля на тигре".  
Собр.соч., т.5, Л.,1933.

- "Бубен" Божидара является не только памятью об умершем песнеловце, - памятью заботливой и устрашающей врагов юности своей острой. 12 стихотворений - двенадцать ударов в лицо смерти. Каждое рассчитано на наибольший вес. Каждое сильно и страшно не в силу своей замогильной невозвратности, а в силу своей нерожденной неожиданности. Какая-то громадная воля заключена здесь в каждую букву. Это холодные снаряды огромной взрывчатой силы. Попробуйте разучить их - и Вы поймете, что Вы взорваны со всей Вашей благожелательностью к автору и выдвинуты за пределы остающегося Вам срока жить. Все говорят о могиле, не страшась того, что было с ними до рождения. Не пришли Вы из той же могилы? "Небытие" вот крик страха страшного для Вас. "Бытие в не!" - вот новый голос пущего страха рожденный нами. Божидар обладал голосом для этого клича. Не оставайтесь же с этой книгой ночевать в одной комнате - Вы взлетите в будущее, как миг в небо.

/ Без подписи /  
В сб.: Временник, М.,1917,1,с.4.

... Покойный Божидар, автор замечательной книжки "Бубен" в своем гениальном исследовании "Распевочное единство всех размеров" тщательно и исчерпывающе разрешил самый трудный вопрос стихологии - вопрос о свободном стихе. Он создатель нового "метра"- паузника, такого же метра, как классический ямб, хорей и трехдольники. Его работа для современной стихологии будет по своему историческому значению не меньше, чем работы Андрея Белого по экспериментальному изучению стиха.

Ип.Соколов  
В кн.: Ип.Соколов. "Экспрессионизм",  
М., 1920, с.5.

**Федор Платов**

**ПЛАТОВ Федор Федорович, /1895-1967/ - поэт, художник, литературный критик. Участник "Центрифуги". Издатель коллективного сб. "Пета" /1916/ и трех собственных сборн./ "Блаженны нищие духом. Семьдесят стихов.". М., Центрифуга, 1915; "Назад, чтоб моя истина не раздавила вас." М., Центрифуга, 1915; "Третья книга от Федора Платова". М., Центрифуга, 1916./ - РЕД. "... владелец кинотеатра на Таганке, в Москве. " - см. С.Спасский, "Маяковский и его спутники". Воспоминания., М., 1940, с.47.**

## ГАММА ГЛАСНЫХЪ

1. Толчекъ къ разработкѣ гаммы гласныхъ дала фраза Новалиса: „Если перелагаютъ нѣкоторыя стихотворенія на музыку, отчего же музыку не переложить въ поэзію?“<sup>1</sup> Посылка условнаго предложенія ассоціаціей вбѣжала въ главное, и обратной зависимостью перестроила функцію посылки въ немъ. Дѣтскій лепетъ ассоціативной постройкѣ Новалиса остался капризомъ, если бы не имѣлъ случайнаго смысла. И этотъ случайный смыслъ навелъ на размышленія автора<sup>2</sup>.

2. Когда кричатъ слова,—замѣтна перемена голоса въ зависимости отъ его гласныхъ:

Въ словѣ „браво“—интервалъ въ 5 полутоновъ (см. ниже).

„Лу“—интервалъ въ 7 полутоновъ (см. ниже).

„Извозчикъ“—интервалъ въ 14 полутоновъ (см. ниже).

<sup>1</sup> Пока работаемъ надъ переводомъ на слова Sonate № 10 Скрябина.

<sup>2</sup> Правда, были пробы разборы гласныхъ и ихъ музыкальной зависимости Гельмгольцемъ, Щерба и нѣк. друг.

Въ то время, какъ въ словахъ съ одинаковыми гласными голосъ не мѣняется: „папа, мама“ и т. д. (см. ниже).

При произношеніи гласныхъ одной и той же высотой голоса и при различіи Ју<sup>1</sup> отъ ю, Ја отъ я, Јэ отъ е, Јо отъ ё, (сіу, пи, яркій, мясо, съемка, тесемка) замѣтно, что гласныя по высотѣ въ слѣдующемъ порядкѣ:

У О Ы Ё А Э Я Ю Е И

По свѣреніи полученной гаммы съ хроматической музыкальной гаммой:

между У—О интервалъ 1 тонъ.

• О—Ы	•	1	•
• Ы—Ё	•	1	•
• Ё—А	•	$\frac{1}{2}$	•
• А—Э	•	1	•
• Э—Я	•	1	•
• Я—Ю	•	$\frac{1}{2}$	•
• Ю—Е	•	1	•
• Е—И	•	1	•

<sup>1</sup> е=ј. По таблицѣ Щерба. (Чистое е въ словѣ „полнѣя“).

	Опредѣленіе.	Составъ.	Начн. длинн.
П	Форшлагъ	ы	1
Р	Вибрація	у ы	2
Рь	.	ю и	2
С	.	и ы	3
Т	Форшлагъ	† ы	1
Ть	.	† ы	1
Ф	Вибрація	ы ы	3
Фь	.	† и и	3
Х*	.	ы о	3
Ш	.	ы ы	3
Щ	.	ц ь	3
Ъ	.	т щ	3
ь	.	т с	3



	Опредѣленіе.	Составъ.	Наим. длинн.
Б	Форшлагъ	ь ё ы	1
В	•	у то ы	2
Г	Вибрація	то ы	1
Д	Форшлагъ	ь у	1
Дь	•	ь ю (я)	1
Ж	Вибрація	ш з	3
З	•	д с	3
К	Форшлагъ	ы то	1
Л	Вибрація	ы я	2
Ль	•	и я	2
М	•	ы та	2
Мь	•	и та	2
Н	•	ы тэ	2
Нь	•	и тэ	2

• Хь=он. (накъ „+“=дѣзу).

# Prelude.

С. Прокофьев.  
из драмы "Сорочинский рынок"

*Allegretto*

я говорю вам людям  
я шалау сквядина

*p*  
*Andre, delicat*

о го. м кну ги ибрусамна бра та

*p*  
*p*

**ПРИМЪРЪ  
ДВУХГОЛОСНОЙ**

**ПЪТЫ** 

Гласная гамма:

У О Ы Ё А Э Я Ю Е И

а—мажоръ.

Приблизительно то же даетъ вычисленіе гласныхъ изъ таблички Щерба<sup>1</sup>. Разница происходитъ отъ способности повышенія и пониженія гласныхъ ибо:

Сравнивая гласныя съ тоновымъ интерваломъ, находимъ, что нѣкоторыя гласныя произносятся разно, заполняя интервалъ своими переходами, что заставляетъ заключить о существованіи гласныхъ съ полутоновыми переходами. (Уста, (пом), но, поцѣлуй, рыть, елка, рать, (effraier), этотъ, (alles), я, (пи), есьмъ, ель, небеса, Иса).

Подобные переходы изъ одной гласной въ другую были замѣчены языковѣденіемъ. Гласныя переходятъ по арпеджин: „гнѣзда—гнѣздо, богъ—baуа, cat—сотъ—kent, fercelle—porcus, Kund—сто, котъ—chat“, но часто бываетъ и небольшое повышеніе на полутонъ или тонъ: „kuh до—говендо“ (или черезъ вставку) „Hufe—huoba“ и т. д.

Гласная гамма а-мажоръ расширяется въ хроматическую:

У+У О+О Ы+Ы Ё А+А Э+Э Я Ю+Ю Е+Е И  
которая позволяетъ составлять прочія гаммы dur и mol.

Примѣръ: гамма+У<sup>2</sup>

+У+О+Ы+Е+А+Э+Я+Ю+Е и т. д.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>) Такъ у Щерба ы выше а, чего быть не можетъ. Произошло смѣшеніе гласной ы съ j, отчего первая и повысилась.

<sup>2</sup> Знакъ „+“ означаетъ диезъ. Такъ „+У“ значитъ „У диезъ“.

<sup>3</sup> Для правильнаго чтенія гласныхъ к-во Пѣта предлагаетъ выпускать фоно-книги, гдѣ будетъ указано точное произношеніе каждой гласной.

3. Согласныя суть мелизмы гласныхъ, что доказываетъ тихо пущенная фоно-пластинка. Пока еще не удалось точно установить ихъ музыкальную функцію и поэтому различаемъ согласныя по форшлагамъ и трелямъ.

Пусть  $t$  обозначаетъ, то небольшое количество времени, въ которое произносится наименьшая согласная.

По послѣднему изслѣдованію слогъ имѣетъ вполне опредѣленную длину: 8 или 12  $t$ . Длина  $t$  какъ показываетъ опытъ колеблется между  $\frac{1}{72}$  сек. и  $\frac{1}{108}$  сек.

Правила перехода согласныхъ въ индоевропейскихъ языкахъ подчиняется правилу перехода гласныхъ. Повышеніе по арпеджіи изъ  $d$  въ  $t$  „пудъ—путь“. Изъ  $p$  въ  $l$  у картавыхъ; изъ  $b$  въ  $g$ ,  $k$ , „Богъ—gott“, „los—kuh“, изъ  $k$  въ  $x$ : „Kunt—kund“. Перемѣщеніе гласной  $k$ — $g$ : „kuh—go“, выпаденіе  $z$  въ  $s$ ,  $l$ — $y$  послѣ  $я$ ,  $n$ — $y$  послѣ  $я$ ,  $m$  въ  $y$  послѣ  $э$  (у картавыхъ). Б въ  $p$  „дубъ—дупъ“ и т. д. Удлиненіе изъ форшлага въ вибрацію: Осипъ—Іосифъ.

О твердомъ (ъ) и мягкомъ (ь) знакъ писать не приходится: они были хорошо изслѣдованы ранѣе.

4. Вслѣдствіе равенства гаммы гласныхъ съ обыкновенною музыкальною гаммою—правила гармоніи и контрапункта дѣйствительны и въ гаммѣ гласныхъ. (Примѣромъ послужитъ любое стихотвореніе). Гласная гамма произносится однимъ и тѣмъ же тономъ голоса, а затѣмъ интервалитъ на интервалъ въ  $n$  полутоновъ выше или ниже. Формула равенства гласной произнесенной разными голосами такова:

$$X_1 = X_2 \pm n,$$

гдѣ х, гласная х первого голоса, хя гласная х второго голоса, п размѣръ интервала.

Стихъ, написанный по правиламъ контрапункта предполагаемъ называть пѣтой <sup>1</sup> (отъ слова пѣть).

Выше были даны примѣры вліянія гласныхъ на голосъ. Въ русскихъ цѣсняхъ: „Ноченька“, „Во саду-ли въ огородѣ...“, „Ахъ вы сѣни...“, въ романсахъ и операхъ, гдѣ авторъ компо­зовалъ для намѣченныхъ словъ, видно вліяніе гласныхъ. Часто мелодія словъ совпадаетъ съ мелодіей напѣва <sup>2</sup>. У музыканта послѣ каждого стиха зарождается напѣвъ, который и есть напѣвъ гласныхъ. Въ композиціи, подъ вліяніемъ стиха, повышеніе или пониженіе мелодіи стиха производится невольно вслѣдствіе октавного жививалента гласныхъ, часто гласныя переносятся на интервалъ по арпеджіи, что особенно замѣтно въ пѣсни „Во саду-ли въ огородѣ...“ Въ композиціи со словъ переложеніе подчиняется закону перехода гласныхъ.

Особенно—древніе напѣвы показываютъ, что музыка родилась отъ гласныхъ и согласныхъ—и что музыка есть подражаніе нашему слову. Подтвержденіе закона находимъ въ творчествѣ композиторовъ.

5. По Гельмгольцу  $A=si$  и гамма а-мажоръ соотвѣтствуетъ гаммѣ si-мажоръ.

---

<sup>1</sup> Не называемъ стихомъ, ибо слово пѣта имѣетъ болѣе широкій смыслъ. Примѣры пѣтъ смотрите въ этомъ же сборникѣ въ отдѣлѣ стиховъ.

<sup>2</sup> У Скрябина *Prelude op. 67, № 1* точное гармоническое переложеніе словъ: „Все такъ спокойно, все такъ спокойно... Все ли спокойно, все ли спокойно?.. Нѣтъ!“ и т. д.

Каждая мелодія слова подобна смыслу слова.  
 Примѣры: „радъ“ мажорное трезвучіе У-dur съ  
 повыше<sup>н</sup>іемъ на полутонъ основой; „Богъ“ че-  
 тыре смежныхъ полутона. „Рай“ четырехзвучіе  
 У-dur, „Услава“ <sup>6-2-1</sup> мажорное четырехзвучіе  
 ы—mол—двузвучіе si-dur и т. п.

Федоръ Платовъ,

Евгения Шиллинг

... Безусловно интересен талантливый и своеобразный Евгений Шиллинг, к сожалению, мало печатавшийся — его оригинальный, острый стих сразу привлекает к себе внимание.

Э.П.Бик / С.Бобров /  
 Из рец. на —“Всероссийский Союз  
 Поэтов”, 2-я сб., К-во СОПО,  
 Мск, 1922. —  
 В ж.: Печать и революция, 1922,  
 № 1, с.301.

## Илья Зданевич

**ЗДАНЕВИЧ Илья Михайлович /1894-1975/ - поэт-футурист, заумник, теоретик авангардистского искусства. Помимо собственных поэтических опытов /Остраф пасхи, Янко круль албанский и др./ Зданевич в 1913 г. выпустил под псевдонимом Эли Эганбюри книгу Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. В 1920 г. он эмигрировал в Париж, где под именем Ильязд продолжал творческую деятельность вплоть до самой смерти.**

**В примеч. к кн.: "В.В.Маяковский и Л.Ю.Брик. Переписка. 1915-1930." 1982, с.200-201.**

... Вот кстати "Всеки". Собственно, множественного числа от этого слова не было. Был всего один "Всеки" /Зданевич/ поэт и художник. Впоследствии, и очень скоро он стал весьма бойким журналистом и общепризнанным по таланту корреспондентом в серьезной прессе, а в тот "сезон" он ходил чуть ли не с наклеенным носом, во всяком случае - с разрисованным и раскрашенным лицом, - не говоря уже о цветной кофте, которую он только подражал Маяковскому и Давиду Бурлюку. Круги, мушки и треугольники были отличительным знаком его "всеческого" направления.

**В.Пяст  
В гл.: "Собака".  
В кн.: В.П. "Встречи". М., 1929.**

... Выступая в ноябре 1913 года в обществе частных курсов изучения искусств И.Зданевич, как писала в отчете об его выступлении газета "Русское слово", сказал: "Футуризм отжил свой век. Его сменило всечество. /.../. Сущность последнего в том, что ни один момент искусства, ни одна эпоха не отвергаются. Наоборот, победившие время и пространство "всеки" черпают источники вдохновения, где им угодно." - "Всечество", "Русское слово", 6 /19/ ноября 1913, 256, с.6.

**В примеч.к статье Татьяны Никольской: "Игорь Терентьев в Тифлисе." - в кн.: "L'avanguardia a Tiflis. Venezia,]982, с.207.**



...Важная его черта: с ним никогда не было скучно. Он был человеком не только начитанным и знал немножко обо всем, но был и острым на язык и умел привлекать к себе собеседника, хотя природа наделила его довольно комичной внешностью: он был низкорослым и пухлолицым, и эту вызывавшую улыбку внешность еще подчеркивал манерой одеваться - любил появляться в крылатке, шитой по его "чертежам" домом Шанель, подобной той, в которой щеголяли франты романтической эпохи. ...

Александр Бахрах

Нов.Русское слово,Н.-Й, /газ./, от  
28 июля 1984 года, стр. 8.

4

Но, прежде чем познакомился и с Маяковским, о нем пришлось немало поразговаривать. Мой собеседник был человек осведомленный в футуризме и вместе с тем «враг» Маяковского. Причем, в отличие от обывательской вражды, я столкнулся с оппозицией к Маяковскому «слева». Это сбивало с толку и ставило в тупик. Но в конечном итоге только усиливало к Маяковскому интерес.

В младших классах французский язык преподавал нам некий М. А. Зданевич. Было известно, что у него два сына: один — художник, другой — пишет стихи. Поэт Зданевич кончал гимназию, когда я ее начинал. Встречать мне его не приходилось, да и велика была разница в возрасте. И вот осенью тринадцатого года я узнаю, что молодой Зданевич, петербургский студент, — активный участник футуристского движения. В одном журнальчике я наткнулся на его фотографию с узорами на щеке и вокруг глаз. Сообщалось о прочитанной им лекции, закончившейся крупным скандалом. Приводились отрывки «Манифеста» с призывом к размалевыванию лиц. Его имя связывалось с Н. Гончаровой и М. Ларионовым, известными как художники крайне левые. Ларионов проповедывал тогда «лучизм» — живопись, сложенную из разноцветных штрихов и полосок. Зданевич также теоретизировал на эту тему.

чать, привлечь к себе внимание публики. Закон капиталистической конкуренции проявлялся в этой мелкой борьбе. Илья Зданевич числил себя в самых левых и, разумеется, отрицал всех, кроме своих. Это было для него тем удобней, что его группировка состояла из художников. Он, будучи в ней единственным поэтом, не боялся соперничества друзей.

Сидя в кресле, развалившись на тахте или разгуливая по комнате, засунув руки в карманы коротеньких полосатых брюк, похожий на странную заводную куклу, Зданевич любил основательно поговорить. Или на улице, когда выходил он прогуляться, казавшийся еще меньшим, чем в квартире, под серой шляпой, в широком пальто, в карманы которого иногда всовывал он купленные на углу фиалки. Или в восточных кварталах города, в персидском кабачке после острейшего «кябаба», посасывая мундштук кальяна, стеклянная башенка которого была почти такой же высоты, как сам Зданевич, — всюду продолжал он свой ядовитый монолог. Может быть, рад был он, что обрел в Тифлисе слушателя, и ему все равно было кого поучать.

С тех пор я никогда не встречал столь законченного литературного нигилизма. Причем, в отличие от других, Зданевич казался искренним. Футуристы тогда многое отрицали, многих сбрасывали «с парохода современности». Чаще всего это был полемический прием, и тот

Правда, обнаруживалось из газетных сообщений, что данная группа величает себя не футуристами, а «всеками». «Всечество» объявлялось дальнейшим шагом. Считалось, что и футуризм уже устарел. Разобраться во всем этом трудно. Так или иначе, Зданевич — переконсточник. Живой, обруганный печатью провозвестник новых форм. Он подолгу гостил в Тифлисе. Через его отца я познакомился с ним.

Поэт оказался чрезвычайно низкорослым. К тому же он сильно сутулился. Большая голова, довольно правильные черты лица, пристальные, едкие, отливающие синевой глаза. Был он аккуратно причесан на прямой, точно разделяющий светлокаштановые волосы пробор. Всегда очень строго одет. На всем облике его налет фатовства. Говорил, сильно картавя, резким, уверенным тенором. Фразы отчеканивал категорически, возражения принимал язвительно.

На нем стоит остановиться, чтоб показать всю пестроту тогдашнего «левого» искусства. Едва народившись, оно разбилось на школки, враждовавшие и конкурировавшие между собой. Люди переходили из лагеря в лагерь, иногда кляли друг друга, иногда объединялись. Таков был кратковременный союз Северинина, возглавлявшего «эгофутуризм», с «кубофутуристами» Маяковским и Бурлюком, — союз, закончившийся полным разрывом. Группки и подгруппки пытались одна другую перекри-

размеры и рифмочки — старые, приевшиеся побрякушки. Стрельба холостыми зарядами. От Маяковского нечего ждать.

Однажды Зданевич вытаскивал только что вышедшую первую тетрадь стихов Пастернака. Наклоняя близорукое лицо над страницами, Зданевич потирал руки. Меня не проведешь. Перекрашенный символизм — таков был смысл его придиричливых высказываний. Знаю, откуда все украдено. Анненский — источник этих стишков. Устанавливая связь «Близнеца в тучах» с Анненским, Зданевич не был неправ. Но связь им считалась преступной. Тайная связь, и вот она обнаружена. Пастернаку не провести Зданевича. Злостный обман раскрыт.

Только о Хлебникове стоит говорить, но и тот бестолков и расплывчат. Чего стоят его огромные поэмы, его архаика и наивная филология? Товар и тут не вполне доброкачествен. А Северянин — просто навоз.

Разрушать следует беспощадно. Все — и ритм, и прежние принципы рифмовки. Да здравствует заумь, но организованная, а не случайная, какую предлагает Крученых. В чем была положительная программа Зданевича — и теперь я не решусь установить.

Несколько позже, когда началась мировая война, Зданевич читал мне свою новую поэму. Она посвящалась памяти летчика, разбившегося на западном фронте. Стоя у конторки, до крышки которой едва достигал Зданевич лицом, он

же Маяковский в своей среде охотно цитировал классиков. Зданевич же при имени Пушкина кривился. Глубочайшее презрение проступало на выхоленном его, гладко бритом и запудренном лице. Солнце русской поэзии, — картавил он с отвращением. — Это солнце морочения голов. Дальше шло изощренное издевательство. Футуристы доказывали, что Пушкин устарел, что его язык не приспособлен для передачи современных переживаний и состояний. Такую позицию можно было понять. Для Зданевича же Пушкин был преступником, человеком, умышленно запятнавшим искусство. Поймать с поличным, вывести на чистую воду, поставить Пушкина к позорному столбу. До сих пор загадочно для меня, как могло произрасти и развиться столь уродливое, извращенное воззрение.

Расправа с Пушкиным не требовала особых усилий. Зданевич производил ее мимоходом. Все последующее, вплоть до современников, разумеется, отвергалось также. Но предстояла и более животрепещущая задача — разоблачить тех, кого публика представляла соратниками. Обличить их в подделке и трусости, произнести клеймящий приговор. С вдохновением призванного следователя Зданевич уличал и обвинял. Маяковский — жалкое подражание Брюсову. Ведь и Брюсов писал урбапистические стихи. Маяковский слегка освежает метафоры, оставляя нетронутым весь строй стиха. То же

отдавая предпочтение живописи. В одну из самых первых наших встреч он стал натаскивать меня на картины Пиросманишвили. Он собирал и скупал по духанам холсты и доски этого прославленного теперь, замечательного мастера Грузии. В ту пору о нем не знал еще никто. Пиросманишвили пропадал в качестве трактирного и вывесочного живописца. Зданевич посылал работы его в Петербург на выставку левых «Трамвай Б». И прочел мне Зданевич свою статью о Пиросманишвили, помещенную в какой-то газете, полную несвойственных автору восторженных утверждений и похвал.

Живописные интересы в доме Зданевичей были, пожалуй, живее литературных. Тому способствовал и приезд брата Кирилла, художника, учившегося в Париже. Кирилл имел какое-то отношение к мастерским Пикассо. Первую настоящую «левую» картину я видел именно у Зданевичей. Называлась она «Танго» — большое оранжевое кубистическое полотно

**С. Спасский**  
**"Маяковский и его спутники",**  
**М., 1940, с. 15-21.**

произносил, вернее выкаркивал резким темпором полузаумные, частью звукоподражательные фразы. В его чтении вещь производила некоторое впечатление. Это было что-то вроде ритмической прозы с внутренними рифмами и ассонансами. В задачу входило передать рокот моторов, взрывы бомб, треск ружейной перестрелки. Слоги сталкивались, скрежетали и лопались. Вещь была сухой, как скелет. Однако скелет двигался и жестикулировал. «Браво, Гарро!» — картаво выкрикивал Зданевич. Таков был единственный слышанный мною его опыт. Оставлял он неопределенное раздражающее впечатление. Куда двигаться после таких стихов? Неужели только заумь новый путь?

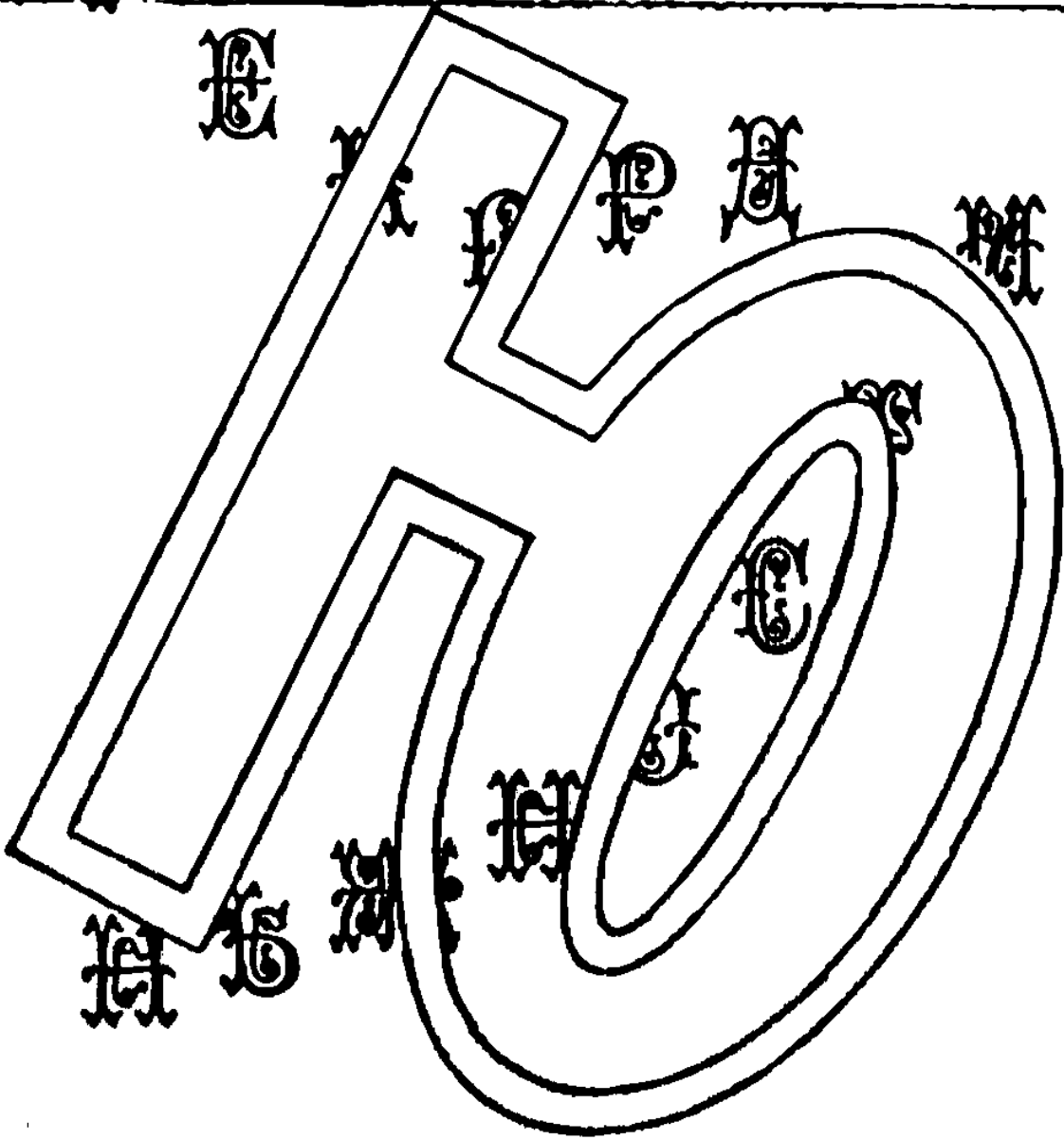
Через много лет, после революции, мне попалась изданная Зданевичем поэма. Или пьеса, сейчас трудно сказать. Читать ее было невозможно. Вереницы бессмысленных, непонятно по каким признакам сцепленных фраз.

Надо сказать, Зданевич был последовательным отрицателем. Именно в этом он себя находил. В первые военные месяцы германские пушки грозили Реймскому собору. Зданевич ходил именинником. Хорошо, что уничтожают старье. Он, действительно, лично был доволен. Даже готовил он какой-то манифест, приветствовавший подобный акт.

Единственно, что признавал он, кроме себя, — несколько друзей своих, левых художников. Возможно, вообще он поэзию не любил,

P

41°





**ТИ Ф Л И С Ъ**  
**Типографія Союза Городовъ Республнкы Грузія.**  
**1919.**

Ранніе годы поэта, его дѣтство никого не касаются. Извѣстно только, что тогда был необычайно красив. В отрочествѣ он окончил Тифлисскую гимназію, в юности Петербургскій университет по юридическому факультету, а молодые годы провел между Кавказом, Петербургом, Москвой и Парижем, гдѣ выступал публично с лекціями, чтеніем чужих стихов и просто так.

Общіе знакомые передают анекдоты о „Школѣ Поцѣлуев“ открытой будто-бы Ильей гдѣ-то на сѣверѣ, говорят о блестящей рѣчи, произнесенной им в Кисло-

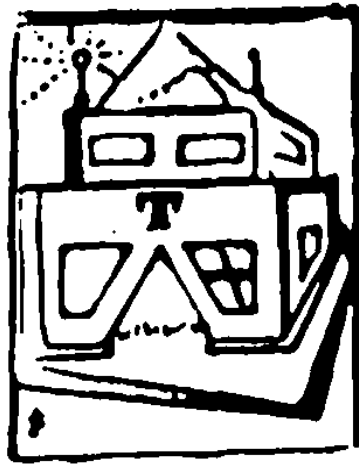
# РЕКОРД НЪЖНОСТИ

житіє ильи зданевича

писал его друг терентьев

картинки его брата кирилла

41°



театр 41°

водскѣ, кутежах, о распутствѣ, дерзости и о веселом нравѣ добродушнаго, эгонистичнаго, сухого, сентиментальнаго, сдержаннаго, запальчиваго и преступнаго молодого человѣка.

Вызывая в людях не только уваженіе, презрѣніе, злость, но и участіе, Илья много слышал полезных наставленій от родственников и друзей, которые всегда чувствовали, что юноша пойдет далеко.

Молодой человѣкъ слышал всѣх и всѣ наставленія исполнял, удѣляя каждому недѣлю, мѣсяц или год. Но в то же время, без всякаго признанія, — по собственной доброй волѣ — Илья стал поэтом. Это случилось давно, и обнаружилось в прошлом году, когда в Тифлисѣ выскочила оранже-



рѣчь в кисловодскѣ

вая блоха—первая книга поэта,—„ярко  
круль албанской“.

Кинематографическій снимок всѣх зву-  
ков, которые слышали и хотѣл бы слышать  
Илья в теченіи 20 с лишним лѣт!

Увертюра к дальнѣйшим драмам поэта  
что теперь вышли и печатаются.

Всѣ людскіе пороки растянуты в „янкѣ“  
до предѣла:

Стяжательство. ярко ловит нелюбимую  
блоху и пишет на ней „собственность янки“

Нищество

и отсутствіе

пола—„ярко ано в брюках с. чюжова  
плеча абута новым времиним“

Трусость—„папася мамася“, „анаванѣй  
двуной“.



оранжевая блоха



глупость

и гордыня— „ае бие бие бао биу баз“.

Сюжет простой: проходимец янко набрел на каких-то разбойников, которые в это время ссорились. Как человек совершенно посторонний и безличный,—янко приневолен быть королем. Он боится. Его приклеивают к трону синдетиконом, янко пробует оторваться, ему помогает в этом какой то нѣмец ыренталь: оба кричат „ва-да“, но воды нѣт и янко падает под ножом разбойников, испукая „фью“. Вот и все. Это сюжет для вертепа, или театра марионеток.

Можно видѣть тут 19 вѣк Россіи.

Гадчино, дубовый буфет и Серафима Саровскаго.



гадчно, дубовый буфет, серафим

САРОВСКИЙ

Голос Ильи Зданевича слышен в „янкѣ“ достаточно хорошо, видна и постановка его на букву „ы“, что позволяет легко брать верхнее „й“:

„албанскай язык с русским  
идет от ывоннаго“

„ывонный язык открывает всѣ чисто русскія возможности, которыя в „янкѣ“ однако не использованы: там нѣтъ ни одной женщины, ни одного „ьо“,—ни капли влаги.

Необыкновенная сухость словесной фактуры, твердая бумага и обложка цвѣта окаменѣлой желчи,—заставили многих принять Илью Зданевича как академиста и бюрократа.

Поэт раздѣлил судьбу своего героя: ему нехватило „воды“! Температура 41°!



**компрес из женщины**

Твердый нос! Зданевич ищет душевную мягкость (слюни любви): так образовался позыв к анальной эротикѣ! Заболѣвает брюшным тифом! Пишет новую драму— „асел напракат“—компрес из женщины, который молитвенно прикладывается без разбора, то к жениху „А“, то к „Б“, то просто, по ошибкѣ,—к ослу.

Всѣ неприлично любовныя слова в безпричинном восторгѣ юлят, ются, вокают, сяют, переслюняя самого юснаго поэта Велемира Хлѣбнькова:

напЯляя клЮсь яслюслЯйка вбилЬЕ пинзЯти  
ибуНькубунь кЕю халЯвай пЕк  
иффЯфсы цвиЮтью унаБи лЮпь  
гяенЯй талЕстис мавзЕпит казЮоку качЮочь  
разивАю юпАпяк фЕйки падвЯски



рекорд нѣжности

зОхна

кОзлик лишИть блЯ рЮши пыжЫ

мЕдик нЕм фафлюфЮк лЯп аяюИний

Абъюбась хЕи мЯкоть яЕю Ефь

лЕюнь юпфЯк

маютьгА звИ тЕтять ммЕ

пьяпянь

. . . . .

Рекорд нѣжности поставил Илья Зда-  
невич, сіяя от удовольствія!

. . . . .

. . . . .

В третей драмѣ цикла „аслаабличья“  
(„острафѣ пасхи“) превращеніе осла в чело-  
вѣка болѣе рѣшительное: хозяин говорит  
о дѣйствующих лицах „острафа пасхи“  
почти ласково: „Купец парядочный асел



леся, лежная лупанька



паяц таво пушы двѣ с палавинкай каминных бабы тожы дрянъ\*.

Очень веселая драма: всѣ умирают и всѣ воскресают—період... мѣсячны!!!

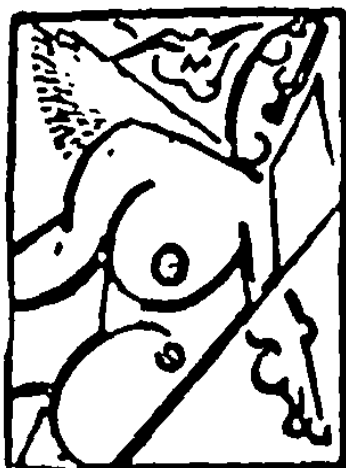
Двѣ с 1/2 бабы (характеристика)—первая—мать припудренная землей; грим старухи. Вторая—своячница с истерикой в ванной комнатѣ.

Половинка—просто ъ!

И самая милья слова ваяца обращены к половинкѣ:

„лѣся  
лѣжная лупанька  
ланя“

Это соловьиная трель (буквы ч, ш, щ, ц, с, ф, х, з,—передают плотскія чувства: чесать, нѣжить, щупать, щекотать...)



палавинка просто ъ

Голос „палавинки“ в оркестрѣ баб  
самый простой:

<b>К</b>	<b>У</b>	<b>К</b>	<b>И</b>	<b>Т</b>	<b>К</b>	<b>У</b>	<b>К</b>	<b>И</b>	<b>Т</b>
<b>К</b>	<b>О</b>	<b>Н</b>	<b>И</b>	<b>К</b>	<b>К</b>	<b>О</b>	<b>Н</b>	<b>И</b>	<b>К</b>
<b>К</b>	<b>О</b>	<b>Н</b>	<b>К</b>	<b>К</b>	<b>О</b>	<b>Н</b>	<b>К</b>	<b>К</b>	<b>О</b>

т. е. **КОНК**

Она тоже любит шипящiе звуки: чья,  
бзыпызы!

Ибсеновская неразрѣшенность замѣт-  
ная в „аслѣ напракат“ исчезла в „остро-  
фѣ пасхи:“—тут уже „непарнокопытныя  
надѣжы“ сбываются: пасха атрицательный  
показатель смерти менструаціи каминых  
бап разрiшают дѣйства пасха и ваяцу

крапит ваяца кровью бап

ваяц

оживаит бижит



**ангел НЕБОЛЬШОГО**

**РОСТА**

хазяин

Канец.

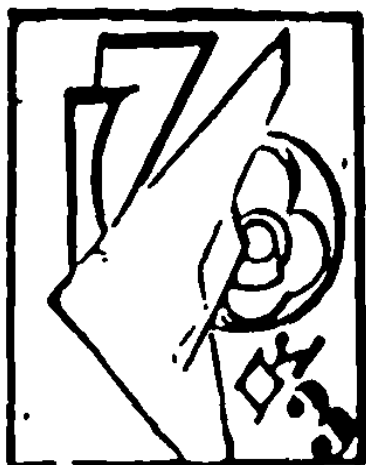
• • • • •

Умный человек никогда не возражает по существу.

Илья Зданевич ангел небольшого роста и наглый певец

Слѣдующій сеанс: „зга якабы“ и „лидантю фарам“. Тут быть 2-ой части „Житіє Ильи Зданевича.“

На канец!



**на канец**

## ИЛЬЪ ЗДАНЕВИЧУ

СлеЗа маРшируеТ  
нА пИк оСтріЪ  
кобра нос ТоТиТ  
тулІЯ выраЖаетСя  
эліЯ лія А А А  
АБЫВЫГЫДЖЗЫ  
ИКЛІ  
ЗДАІІ  
НеВиЧІІІ  
И Л Ъ ЯІІІ

---

## Игорь Терентьев

...  
Игорь Терентьев наряду с ... А.Крученых и И.Зданевичем входил в группу "41<sup>0</sup>". Терентьев сочетал в себе поэта, литературного критика, теоретика заумного футуризма и художника.

За 3-4 года пребывания в Тифлисе он издал два сборника стихов: Факт и Херувимы свистят /1919/, две книги о своих "товарищах по оружию": литературные портреты А.Крученых - Грандиозарь и И.Зданевича - Рекорд нежности. Житие Ильи Зданевича, три теоретических трактата: Маршрут шаризны, Изумрудные подробности, 17 ерундовых орудий, Трактат о сплошном неприличии. /1919 и 1920/... К сожалению, нам не удалось найти архив И.Терентьева. /Никаких данных об Игоре Терентьеве ни в одной из литературных энциклопедий, включая последнюю - КЛЭ, не обнаружено - РЕД./ Сведения о его жизни до тифлисского периода крайне скудны. И.Терентьев родился в Павлодаре в 1892 году. В десятых годах жил в Петрограде и в Москве. Переписывался с В.Мейерхольдом.

... вместе с А.Крученых, И.Зданевичем и Н.Чернявским, Терентьев принял участие в единственном номере футуристической газеты, вышедшей летом 1917 года. /"41". Еженедельная газета. Понедельник-воскресенье 14-20 июля 1919 года. Газета вышла под девизом: "За трудолюбие и искусство."/

... Стихов, написанных на чистой зауми, у Терентьева почти нет. Для Терентьева заумь не дар языкоговорения, вызванный экстазом, а набор технических приемов, к которым относится "разлом и насыщение слов", комбинация языков на заумной основе /см. И.Терентьев, ЛЕФ Закавказья, "ЛЕФ", 1923,2./, создание неологизмов. Большинство его стихов написано на общепонятном языке с отдельными вкраплениями зауми. К характерным особенностям его поэтики относится пропуск логической связи. ...

... Самая последняя книга И.Терентьева, вышедшая в Тифлисе в 1920 году - Трактат о сплошном неприличии. ... Одно из основных положений Трактата - призыв к искренности, которую И.Терентьев понимает как свободу подсознания, механического спонтанного письма. Этот призыв звучал и в предыдущих книгах Терентьева: А.Крученых Грандиозарь и 17 ерундовых орудий. В Трактате Терентьев ближе чем в других своих книгах подходит к принципам сюрреализма.

... И.Терентьев был известен в Тифлисе и как художник. Его картины были выставлены на выставке московских футуристов, состоявшейся в Тифлисе в апреле 1918 года.

... После возвращения из Тифлиса в Москву И.Терентьев начал работать в журнале "ЛЕФ". ... Печатался И.Терентьев и в малоизвестном сатирическом лефовском журнале "Крысодав".



В 1928 г. он возглавляет "Театр Дома Печати" в Ленинграде. Известно, что он поставил в этом театре пьесу С.Семенова Наталья Тарпова и гоголевского Ревизора. Как свидетельствуют очевидцы, В.Мейерхольд был в восторге.

В 1941 году И.Терентьев был репрессирован.

Татьяна Никольская

В статье: "Игорь Терентьев в Тифлисе." -

В кн.: "L'avanguardia a Tiflis." Venezia, [1982, с.]89,]9],]97,203, 205.

Ольга Розанова  
/ 1886-1918 /

Я встречал Ольгу Розанову на выставках. Ее облик отличали совершенная настороженность, бесшумная неугомность. Впрямь, она казалась мышью, хозяйственной и тревожной. Выставки и картины были ее мышиным царством. Она появлялась незаметно, перешептывалась с друзьями - "попискивала" - и пропадала; появлялась в другом углу, - и опять пропадала. Те же мыши черты были в ее удлинённом немного тусклом лице и в короткой фигуре, привычно одетой - если не изменяет память - в глухие тона. Глядя на нее, хотелось иногда вообразить, что она может поднять голову и станет втягивать воздух, пошевеливая носом и подергивая усами.

Ее искусство было таким же: нежным, ночным, неуемным и тревожным. Как прелестно - точное определение творческой сущности ее работы, вспоминалось: "Парки сонной лепетанье, жизни мышью беготня".

Ее футуризм был вскормлен этим. Ухо открытое всем шорохам и грохотам городской жизни, глаз подхватывающий скрепенье и вспышки комнатных огней и уличных зарев, - но что - как не это, основное футуристическое, было у нее природным свойством таланта и натуры? Оттого-то она была истинной футуристкой, - настолько-же, насколько ее друзья и соратники по большинству случаев - только слуги теории. Мне нелегко назвать среди них кого-нибудь, кто был бы так же, как Розанова, непринужденно свободен в своей футуристической работе.

Футуризм бесплоден и неумен, как отвлеченная школа искусства, притязаящая на господство. Но футуризм значителен и прекрасен, как пластическая исповедь художника, чувствующего себя растворенным в приборах, отливах и водоворотах жизни города. Как о поэте, о футуристе можно сказать, что им не делаются, но р о д я т с я. Розанова родилась футуристкой. Если бы движение не пришло ей на встречу уже сложившимся и готовым, она должна была бы изобрести нечто подобное, очень близкое по форме, и совершенно тождественное по сути, или же не стать вообще художницей. Недаром, она не строила свои полотна, но скорее пела их, как поют свои шумливые игры маленькие дети.

Абрам Эфрос

В ст.: "Во след уходящим. /Памяти О.В.Розановой/"

В ж.: "Москва", 1919, № 3, с.4-5.

## Варвара Степанова

СТЕПАНОВА Варвара Федоровна, /псевд.: Аграрих и Варст./ Род. в г.Ковно, в 1894 г. Умерла в Москве, в 1958 г.

1911 г. - Казанская худож. школа, встреча с А. Родченко, впоследствии ставшим ее мужем.

1912 г. - Переезд в Москву, учеба у Ильи Машкова и Константина Юна.

1913-1914 гг. - Строгановская школа.

1914 г. - Выставка в Московском салоне.

С 1918 г. и далее - работа в ИЗО Наркомпроса Комиссарната Просвещения.

С 1930 г. работала в журнале "СССР на стройке". Печаталась в ЛЕФе / 1923, № 2,3 /.

Лит. о ней: Е. Ковтун

"Антикнига Варвары Степановой"

В кн.: Von Fläche zum Raum, Russland 1916-1924, Ausstellungskatalog. Galerie Gmurzynska, Köln, 1974, s. 57-63.

Степанова Варвара Федоровна. - Каталог. Кострома, 1975.

В кн.: Künstlerinnen der russischen Avantgarde (1910-1930).

Galerie Gmurzynska, Köln, 1979, s. 270.

См. также.: А. Н. Лаврентьев

"The graphics of visual poetry in the work of Varvara Stepanova"

В ж.: Grafik (Budapest) 1981-1982, p. 46-51.

## Александр Туфанов

Туфанов А-др Вас.

Поэт-заумник. Сын крест. Арханг. губ, Шенкурского уезда. Род. 19/XI. 1877. Печ. с 1905 г.

Соч.: Золова Арфа. Стихи. П., 1917.- К зауми. Стихи и исследования согласных фонем. П., 1924. - Ушкуйники. /Фрагменты поэмы/. Новгород 1471 г. Изд. авт. Л., 1927. - Ряд работ в рукописи.

И.В. Владиславлев /Гульбинский/  
В кн.: И.В. "Литература великого десятилетия. /1917-1927/. Библиогр. указ. М., ГИЗ, 1928, с. 260.

Туфанов Александр Васильевич /псевд. А. Беломорский/ /1877-1942/ - /поэт-символист в начале века - РЕД./ ... поэт-заумник, создатель оригинальной фонетической теории, выпустил в 1917-27 гг. три поэтических книги.

В ст.: С. Гречишкин  
"Архив С.А. Полякова".  
/ см. сноску/.  
В кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., Наука, 1980, с. 22.

Александр Туфанов

## ТЕОРИЯ

### ОСНОВЫ ЗАУМНОГО ЯЗЫКА

А. Ф и з и о л о г и ч е с к и е: периферическое зрение, наряду с центральным, условным.

Б. Л и н г в и с т и ч е с к и е: телеологические функции согласных фонем.

В. С о ц и а л ь н ы е: реакция против подавления общественностью и природой, условно воспринимающейся - Самовщина / Индивидуализм /.

### ОСНОВЫ ЗАУМНОГО ТВОРЧЕСТВА

А. Расширение восприятия и пространства /Бергсон и Эйнштейн/. Время - качественное множество.

Б. Языковые смыкания в сторону яфетических народов /бакских, вершикских и кавказских наречий/.

В. Языковые смыкания в сторону трансформаций яфетических языков.

Г. Языковые смещения к морфемам праславянского, романогерманских, древнееврейского, санскрита и других языков.

Д. Генетическая семантика при воспроизведении эпох, редуцируемых в будущее и обратно - редукция современности в прошлое.

Е. Редуцируемая в текущей мгновенности эпоха составляет жанр, например, XV столетие Великого Новгорода.

Ж. Акустический контрапункт и трехмерные образы.

### ДЕКЛАРАЦИЯ

1. Организация материала искусства при художественном развертывании в пространственной и временной последовательности должна протекать при "расширенном" восприятии и при установке на прошлое, непрерывно втекающее в настоящее.

2. Заумное творчество беспредметно в том смысле, что образы не имеют своего обычного рельефа и очертаний, но при расширенном восприятии, "беспредметность" в то же время - вполне реальная образность с натуры, воспроизведенной "искаженно" при текучем очертании.

3. Время - качественное множество, и в зауми - нет места уму, с его пространственным восприятием времени; это - седьмое искусство - за умом.

4. Заумь воскрешает функции согласных через палеонтологию речи и генетическую семантику, опираясь на физиологические опыты академика Павлова и достижения индоевропейского и яфетического языкознания.

5. Каждая из согласных фонем имеет свою функцию - вызывает определенное ощущение движения. Неполные законы функций, установленные лингвистическим путем, обнародованы в книге А.Туфанова "К Зауми".

6. Согласная фонема - изначальный образ - ощущение, с установкой на  $360^{\circ}$ . Видение и слышание из центра по кругу, "затылком".

7. Слово-образ - ярлык на отношения между однородными вещами в движении, с установкой на основную фонему и на вещи под углом  $0^{\circ}$ .

8. Фраза-образ - средство усиления впечатлений и устранения обычных соотношений между разнородными вещами с установкой на основные морфемы и на вещи под углом в  $90^{\circ}$  -  $180^{\circ}$ .

9. Фонемы, морфемы и фразы брать в самой стихии языка, при условии соответствия органов артикуляции. Для ленинградских- поэтов-заумников праславянский язык - основа стихийности.

Председатель Земного Шара Зауми

А л е к с а н д р  
Т у ф а н о в

Александр ТУФАНОВ

# КВАЗУМИ

СТИХИ  
И ИССЛЕДОВАНИЕ  
СОГЛАСНЫХ ФОНЕМ

ТРУДЫ ИБ

Александр ТУФАНОВ

# К З А У М И

Фоническая музыка и функции согласных фонем

Обложка и таблица речезвуков художника В. Эндера

Издание автора  
Петербург 1924



*Посвящаю книгу Брату Николаю—  
Рыцарю Ордена DSO,  
ушедшему из моей страны  
Зауми  
23-х лет  
в землю Древнего Заволочья—  
к костям предков,  
Новгородские Ушкуйников.*

**I**

**СЕДЬМОЕ ИСКУССТВО— ЗАУМЬ**

# Заумие

## I

Есть два вида лиризма: прикладной и непосредственный. Прикладной лиризм проявляется в усилении или ослаблении аффектов в поэзии, живописи и в прочих видах «образного мышления». В прикладной лирике, имеющей «литературное значение», поэты и художники ставят себе «задачи»: и «познание Платоновых идей», и «вычерпывание образа» и проч., а иные «твердят молитвы» «просто», чтоб вызывать любовные и т. п. томления; прикладной характер их лирики довольно точно выражен словами их критика Оскара Уайльда: «Найдите выражение для вашей печали, она станет вам дорога, найдите выражение для вашей радости, и экстаз усилится. Вам хочется полюбить, твердите молитвы любви, и они в вас вызовут любовное томление».

Правда, многие из них выдвигают на первый план звуковую сторону слов, с целью «выведения вещей из автоматизма их восприятия»; но все же это — «цель», а сам по себе «звук» не служит у них материалом поэзии; искусство все-таки остается у них прикладным.

Но есть и другого рода лиризм, иногда бурный, иногда спокойный, всегда непосредственный, исходящий всегда от жизненного порыва; он не прикладной, а своего рода лиризм для лиризма. Сюда следует отнести бешеную пляску дикарей вокруг костров (корробори), «радения» русских хлыстов, пение частушек под «тальянку», исполнение «Ой, гуляй, гуляй, казак», в опере Римского-Корсакова «Майская ночь» и наконец «Заумие», «Расширенное Смотрение» у поэтов и художников.

Кроме того, и сама природа проявляет себя только «Заумным» лиризмом. Она не думает, а поет себе просто:

цветами, сосновой пылью, журчанием ручья, птичьим гамом и прочими жестами. Материалом ее искусства служит само движение, как в орхестике Dupka. К такому же простому материалу за последние десятилетия идут и многие художники, которые, освободившись от предметности и образности, считают краску и звук (фонему) материалом нового искусства. Все эти течения рождены „гигиеной мира“—войной, которая пробудила в человеке: идеал бродячей жизни и стремление уйти к недумающей природе.

Художник тоже ищет себя, т. е. тоже бродит, подобно Пушкиным и Лермонтовым после войны 1812 года, но упирается в тупик прикладного лиризма.

А между тем, сама природа и наш народ, никогда не порывающий связи с нею, указывают выход. Этот выход в лиризме непосредственном, заумном. Нашему народу свойственно ощущение жизни в движении, поэтому в стиле его песен господствовал прием психологического параллелизма, по признаку движения <sup>1</sup>, и в эволюции приема у него, на смену параллелизму, идут аккорды согласных и гласных звуков (фонем)—при песенном произнесении частушек <sup>2</sup>.

Вот почему, уходя к недумающей природе, с самоощущением жизни в движении, я не могу оставить слово и „предметность“ в качестве материала искусства. Слово — застывший ярлык на отношениях между вещами, и ни один художественный прием не вернет ему силы движения; не вернет он силы движения и предметности в живописи. Предметность и слово бессильны. Наши предшественники—Елена Гуро, Крученых и Хлебников через „воскрешение слова“ шли к заумию, поэтому они не столько будетляне, сколько становляне <sup>3</sup>. Они становились, делались поэтами заумными, но не успели справиться с „накипями родного языка“, по выражению Хлебникова. Морфемы слов „родного языка“ и других языков флексирующей группы—

<sup>1</sup> См. Труды акад. А. Н. Веселовского.

<sup>2</sup> См. мою работу, напечат. в «Красном журн. для всех», № 7—8, 1923 год., а также доклад «Метрика, ритмика и тематика частушек при напевном строе», прочитан. 20 Апр. 1923 г. в Этнографическом Отдел. Академии Наук.

<sup>3</sup> Будетляне от слова «будет»; этот термин, введенный поэтом Крученых, означает поэтов будущего.

переплелись, срослись, утратили равновесие, и в этих языках появился „замирание морфологической делимости слов“<sup>1</sup>, акустические ощущения от них не вызывают определенных ощущений движения. Велемир Хлебников называл это на-кипями.

При уходе к недумаящей природе, после смерти Велемира Хлебникова, я пришел к наиболее простому материалу искусства. Материалом моего искусства служат произносительно-слуховые единицы языка, фонемы, состоящие из психически-живых элементов—кин ем и аку см.

„Звук“ речи сам по себе есть движение кин ем и аку см, с параллельным им движением акустического ощущения; он также близок к природе, как музыкальный звук и как жест в оркестике Isedora Duncan, где материалом искусства служить с а м о д в и ж е н и е, наполняющее время музыкального ритма.

После Хлебникова мне стало ясно, что при одних только лингвистических намеках о значении звуковой речи, вопрос остается неразрешимым; уже и у Хлебникова назревала мысль, что каждая из согласных фонем должна иметь определенную функцию, свою внутреннюю телеологическую структуру.

Вот почему в течение последних 4-х лет я задался целью—установить имманентный телеологизм фонем, т. е. определенную функцию для каждого „звука“: вызывать определенные ощущения движений.

Не „воскрешение слов“, а воскрешение функций фонем— вот моя задача, завершившаяся открытием 20-ти неполных законов, названных мною „Конституцией Государства Времени“. Эти мои законы о „звуковых лучах“ вводят заумие уже в историю литературы, как бы канонизируют заумие, а сами мы из поэтов становимся уже композиторами фонической музыки.

## II

Первым об'ектом для наблюдений я избрал основные; английские и китайские, морфемы.

Языкознание учит нас, что развитие звуковой формы идет от сложности к сокращению и упрощению звукового

<sup>1</sup> Проф. И. А. Бодуэн-де-Куртенэ, «Об отношении русского письма к русскому языку». Петерб. 1912 год.

состава слов: утрачены, например, аспираты — kh, gh, th, dh, ph, bh. тяжелые в артикуляционном отношении и резкие в акустическом. Человечество идет к упрощению и облегчению артикуляции, путем смягчения, ассимиляции, выпадения согласных, превращения дифтонгов в простые гласные; оно идет к минимуму морфологических элементов, к упразднению окончаний, исчезновению архаических форм; оно перешло от музыкального ударения к выдыхательному и к утрате долготы и краткости слогов.

Вот почему, при установлении телеологизма согласных фонем, я обратился к английскому языку, который, благодаря изолирующему строю, характеризуется утратой большинства падежных и глагольных окончаний, обнажением основных морфем с основными фонемами, тогда как звуковые комплексы индоевропейского праязыка, санскрита и древнегреческого изобиловали сложными kh, th, которых уже не было в иранских, латинском, славянских и германских языках, где kh перешло или в k или в x, ph в f, а k и z переходили в Г и Ж; где ai превратилось в E, ou в O и т. д.

Я не обратился и к языкам дикарей, потому что после работ В. Гумбольдта, Боппа, Як. Гримма, Г. Пауля, В. Вундта, Томсона и Бодуэн-де-Куртенэ, скажу я словами профессора Овсяннико-Куликовского: „Мы не имеем научных оснований предполагать, что в самых отдаленных фазисах первобытного языка действовали и творили какие-то особые силы и совершались процессы, нам неведомые, исчезнувшие на позднейших ступенях“<sup>1</sup>.

Установив 20 упомянутых законов, путем наблюдения над 1200 основными морфемами, главным образом, английского языка, я поверял их: 1) на фонетических явлениях семитских языков (как языков другой лингвистической семьи), 2) на звуковых жестах японского языка, 3) на некоторых английских предлогах и 4) на звуковых аккордах русских частушек<sup>2</sup>. Словарь из 1200 морфем, с присоединением китайских и русских, я назвал „Палитрой морфем“, так как композиторы заумия могут пользоваться ими, как художники красками с своих палитр.

<sup>1</sup> «Итоги науки в теории и практике», 1914 г. Проф. Овсяннико-Куликовский, «Происхождение языка и художественного творчества».

<sup>2</sup> См. мою работу о частушках.

Собрав 1200 слов, не имеющих формальных морфем (флексий, суффиксов, приставок), я стал сосредоточиваться на основном согласном звуке (фонеме) каждого из них. Например: rang—обозначает томить, тоска, мучить, мука и т. д. Слово это односложное, с ударной гласной и основной согласной r; наблюдая и другие слова с этой фонемой, я постепенно подошел к определению основного психического сцепления этого звука с ощущением движения. Законы свои, из которых некоторые подтвердили законы Хлебникова, искавшего их только в языковых явлениях русского языка, я назвал законами неполными: иными они и быть не могут в текущем Государстве Времени у меня, ставшего Велемиром II-ым после смерти Велемира.

В процессе работы все звуки человеческой речи за период в 250.000 лет со времени 1-го оледенения на земном шаре через преломление в бушующем смятении моей жизни, силой творческого солнца, разбились и слились с недвижимым образом радуги. В семь цветов солнечного спектра упали все времена развития звуков речи, семь категорий двигательных процессов совпали с семью цветами и с семью музыкальными тонами. Наиболее древнее происхождение имеют звуки m и n, соответствующие самому примитивному развитию органов артикуляции.

Привожу перечень с е м и времен, в порядке генетического происхождения согласных звуков.

1. Замкнутые движения (при звуковых жестах m и n).
2. Свободные около прикрытия: h. g.
3. Преграды (встречные движения): t, d.
4. Свободные около преград: [k,] p. b.
5. Круговые f, v.
6. Волновые: у неподвижной точки — г.  
к подвижной — l.
7. Рассеянно-лучевые: z, ž, s, š (ts, tš, štš. — дифтонги и пр.)

Теперь уже нет сомнения, что на заре зарождения языка, неандерталец, например, произносил звук b и передавал этим свое ощущение кругового движения, вокруг огня (костра), при определенном радиусе приближения к нему<sup>1</sup>. А затем во время гроз, ливней, когда он лишался

<sup>1</sup> Ср.: Труды И. Гейгера по языкознанию, Нуаре и др.

огня, с большим трудом добываемого, делясь своим горем с другими людьми, он произносил это *b*, вызывая представление движения огня, грозы, ветра и т. д., т. е. звук *b* имел функцию вызывать ощущение кругового движения вокруг костра. Но с развитием производственных отношений, человек научился впоследствии сравнивать, сопоставлять предметы и схватывать отношения между вещами; эти отношения между вещами вне двигательных процессов положили начало слову, которое стерло в веках все функции отдельных согласных звуков (фонем).

Воскрешение этих функций наиболее легко удастся при наблюдении языковых явлений английского языка. Для примера беру страницы из своей Палитры:

take — держать, схватить.

tail — хватать за хвост, косу, виньетка, заставка.

tarn — топь.

tenet — правило.

tew — мешать, железная цепь. . . . .

Вся сила этих слов, состоящих из основных морфем без окончаний (формальных морфем), в звуке. Затормозив воспринимательный процесс при восприятии значений этих слов,—не трудно понять, что все они имеют психическое сцепление с ощущением усиления преграды, вызывающей изменение направления.

В процессе заумного творчества и эти простые морфемы разрушаются и получают простые звуковые комплексы, осколки английских, китайских, русских и др. слов. Происходит, именно, своего рода „сошествие св. духа“ (природы) на нас, и мы получаем дар говорить на всех языках. Вот образец музыкального произведения из английских морфем. Так как фоническая музыка равно „понятна“ всем народам, я пользуюсь при творчестве транскрипционным научным письмом:

## Весна

s'iin' soon

siing s'eelf

l'ii l'evĩ

l'aa luglet

s'ii selle

s'iik signal

l'aak l'ajs'iin'l'uk

l'aa vlil'iinled

soong s'e

seel' s'in'

saas'iin'	soo sajl'ens	saajset
suut siik	soon rosin	saablen
l'aadl'ubson	l'iil'i l'aasl'ub	
sool'onse	seerve seelib	

Чтобы облегчить восприятие „музыки“ своим последователям, передам ее русскими графемами.

## Весна

'Сиинь соон сийй селле соонг се  
Синг сеельф сиййк сигналъ сеель синь

Лийй левиш ляак лясиньлюк  
Ляай луглет ляав лилин лед

Соасинь соо сайленс саайсед  
Суут сийк соон росин сааблен

Ляадлюбсон лилиляаслюб  
Соолёнсе сеервесеелиб.

Как видит читатель, в данном музыкальном произведении вполне ясна связь и порядок в организации материала, т. е. оно художественное. Слов нет, а потому нет выдыхательных ударений; поэтому творческий акт вводит долготу (но долготу подвижную) слов для музыкального ударения; вводятся слоги в 2 *chronos protos* и в один. Стихи логоэдические, причем первые 2 с базой впереди (2 долгих слога) — Ферекратов стих: из дактиля и трохея; а следующие два стиха — Аристофановские (дактиль и два трохея).

Несомненно, усмотреть здесь возврата к 28-ми размерам древних греков все-таки нельзя, так как мы обогащены тысячелетним опытом, даем „стихи“ заумные, а не „аристофановские“. Перед читателем возникает тот же вопрос, как и перед композицией художника Матюшина и его группы: — как подойти для восприятия? Чтобы ответить на этот вопрос, привожу свои 20 законов.



## Неполное пространственно-образное вос- крешение функций согласных фонем<sup>1</sup>.

1. *m* имеет психическое сцепление с **Прямь-седьмой** ощущением пространственно - замкнутого **луч<sup>1</sup>** движения, свободного под покровом.
2. *n* — с ощущением преграды в замкнутом движении.
3. *h* имеет психическое сцепление с **Скрут прями-пя-** ощущением прикрытия и свободного движе- **тый луч.** ния: а) к центру и б) к прикрытию.
4. *g* — с ощущением хаотического вне прикрытия.
5. *t* имеет психическое сцепление с **Встречь-первый** ощущением усиления преграды, вызываю- **(средний) луч.** щей изменение направления.
6. *d* — с ощущением ослабления преграды и перехода в линейное направле- ние, по закону инерции (b).
7. *p* имеет психическое сцепление с **Встречь-первый** ощущением движения из сжатого в рас- **(средний) луч.** сеянное.
8. *b* — с ощущением линейного направ- ления по закону инерции после рассеян- ного, при ослаблении преграды (t...d).
9. *f* имеет психическое сцепление с **Кривь-шестой луч** ощущением кругового движения при не- **(средний) луч.** определенном радиусе.
10. *v* — с ощущением кругового дви- жения при определенном радиусе.
11. *r* имеет психическое сцепление с **Волнь кривь-чет-** ощущением волнового движения у неподвиж- **вертый луч.** ной точки.

<sup>1</sup> В моем плане генезиса и по радуге худ. Б. Эндера (в конце книги).

12. *l* — с ощущением волнового линейного направления *k* подвижной точке.

13. *s* имеет психическое сцепление с ощущением лучевого двойного волнообразного движения. **Скрут кривизны — второй луч.**

14. *š* — с ощущением прекращения лучевого уменьшением длины и поглощения встречным движением.

15. *z* имеет психическое сцепление с ощущением лучевых движений из многих точек. **Волнь-прямизны — третий луч.**

16. *ž* — с ощущением прекращения лучевых из многих точек и поглощения встречным движением.

17. *ts* (*ц*) имеет психическое сцепление с ощущением усиления преграды (*t*) к лучевому (*s*). **Слом — вне радуги.**

18. *tš* (*ц̃*) (*ч*) — с ощущением нарастающей преграды (*t*) к прекращению лучевого (*š*).

19. *k* имеет психическое сцепление с ощущением движения из хаотического (*g*) в сжатое. **Сгиб — вне радуги.**

20. *štš* (*щ*) — с ощущением перехода в сжатое состояние.

Выступая с воскрешением функций фонем, я делаю то же самое, что делали импрессионисты, символисты и др.: я объясняю прием творчества, чтобы подвести слушателя к восприятию. Из психологии известно, что ощущение — неразложимый элемент сознания (наприм., удар метронома). Сочетание этих простых ощущений дает представление, т.е. то, что мы ставим перед собой, проецируем вне нас, например, 1-ое чувство голода у дикаря и у ребенка.

На заре рождения языка, в качестве рефлекса, происходит движение органов артикуляции, возникает уподобительный жест, „звуковая метафора“ (по Вундту), локализованная в полости рта и исполняемая с опущением мягкого неба и пропуском в нос текущего из легких воздуха<sup>1</sup>. Че-

<sup>1</sup> Все определения локализации взяты у И. А. Бодуэн-де-Куртенэ «Об отношении русского языка к русскому письму».

ловец произносил *m* и передавал себе ощущение пространственно-замкнутого движения, а при ощущении преграды в этом замкнутом произносил *n*, локализованное в передней части языка, прижимающейся или к верхним деснам или к передней части твердого неба.

*mew* — заточать, запира́ть, о́гороженное место,

*mute* — немой.

*mesh* — поймать сетью.

*must* — долженствовать, покрываться плесенью.

(См. 5 лист „Палитры морфем“, отдел англ. м.).

*min'* — печалиться, осень.

*m'an'* — мука, погрязнуть.

(9 лист, китайск. морфемы) <sup>1</sup>.

мысль, мямлить, мышь, мель, мать и пр. русск.

*pip* — монахиня.

*gnome* — подземный дух.

*not, no, non* — нет, не.

*need* — нужда.

(Англ.).

*in'* — немота.

*n'in'* — застыть, сгуститься, замерзнуть.

(Кит.).

немой, няня, нож, никнуть и пр. русск.

Эти звуковые жесты, производные движения, были основаны на уподоблении (сравнении); и в то время как в позднейшие века, сравнение предметов привело к комплексам звуков для выражения отношений между вещами, — сравнение движений привело к закреплению за фонемой прямого значения, с утратой значения звуковой метафоры. Подобное явление наблюдается и в области слов, например, санскритское *mūsh - mūshaka* — мышь, *μῶς* (греческ.), *mus* (латинск.), *Maus* (немецк.), *mouse* (англ.), — имело первоначальное значение „вор“, утраченное впоследствии.

Ощущение основных движений первобытный человек передавал звуковыми жестами органов артикуляции, а сочетание жестов-рефлексов на однородные ощущения дви-

<sup>1</sup> В английск. сохранено начертание; китайск. — транскрипцион. письмо. Не имея возможности напечатать всю «Палитру», даю 2 — 3 примера на каждую фонему,

жений принимало форму представления. Условия общественной жизни закрепили за звуковыми жестами функцию передачи ощущений двигательных процессов. И если бы человечество на дальнейших ступенях своего развития не перешло от уподобительных жестов к сравнению предметов (абстракции) с сопутствующим ему словом (после изобретения первого топора), а передавало бы при общении, с развитием производственной техники, только самые двигательные процессы и само движение, тогда, надо полагать, на земном шаре была бы только одна Заумь — страна, с особой культурой, богатой миром ощущений при многообразном проявлении формы (ритма) на материи (ритмичном сознании), но без признаков ума, без представлений о смерти, без развернутых при пространственном восприятии времени, идей и эмоций. Было бы царство без-умия с искусством за-умия. Если ошибок земного шара не повторили обитатели Марса, там, несомненно, должно быть такое „Государство“.

После первого пояса Зауми на земном шаре наступил второй: *h* и *g*.

Для *h* — уподобительный жест ассоциируется с представлением глухого неносового заднеязычного щелинного спиранта; для *g* — в прижатии задней части языка к твердому (или мягкому) небу, с внезапным раскрытием (взрывом) и с музыкальной вибрацией.

haunt — убежище.

hau — хоровод.

head — голова.

home — дом (18 л. „Палитры“, англ. м.).

hao — небо.

ho — огонь (китайск.).

хата, хижина, хоробрый, холить (русск.)

Звук вызывает ощущение прикрытия и свободного движения к центру и к прикрытию.

gas — газ.

gay — веселый, хмельный.

gad — неряха.

game — игра (англ.).

гул, гусли, гам, огонь и пр. русск.

Александр \_\_\_\_\_ Туфанов

Звук *g* — вызывает ощущение хаотического над прикрытием.

Из психологии еще известно, что ощущения и представления сопровождаются чувствованиями, которых три пары: удовольствие и неудовольствие, напряжение и разрешение, возбуждение и успокоение,

Протекающий во времени процесс сменяющихся и соединенных, переплетающихся, взаимно-проникающих чувствований и представлений дает начало аффектам: радости, веселости, надежде, с преобладанием чувствований удовольствия; гневу, печали, заботе, боязни — с преобладанием неудовольствия; печаль, страх — угнетающие аффекты; радость и гнев — возбуждающие; надежда, забота, страх связаны с напряжением.

К аффектам примыкают волевые процессы — течение чувствований.

Все двигательные процессы во внешнем мире протекают при напряжении и разрешении, создаваемых усилением и ослаблением преград, что делает сознание ритмичным и дает начало 3-му поясу Зауми — *t*, *d*, которыми в силу рефлекса человек передавал эти усиления и ослабления преград.

Английские: *tew* — мешать, железн. цепь.

*tin* — покрывать оловом.

*tenet* — правило и т. д.

Китайские: *t'e* — железо.

*ten* — заграждать, противиться.

*t'i* — остановить и т. д.

Русские: тын, темь, тина, топь и пр.

Английские: *demit* — уступать.

*door* — дверь.

*die* — терять силу, умереть.

Китайские: *d'an* — молния.

*dao* — воровать и др.

Для *t* звуковой уподобительный жест ассоциируется с представлением преграды переднеязычной, дающей сжатый или смычный и, вместе с тем взрывной глухой звук, без музыкального дрожания голосовых связок, а при ослаблении преграды дающем возможность движения по инер-

ции, — звуковой уподобительный жест переднеязычный (*d*) с музыкальным дрожанием связок.

По законам притяжения и сцепления элементы хаотического группируются около центров—преследование зверя, врага, танцы вокруг костров. Человек передавал ощущение звуком *K*, тем же жестом, как при *g*, но без вибрации голосовых связок. При усилении же преграды (*t*), лучи энергии, по законам падения и отражения, рассеиваются. Это рассеяние передается фонемой *P*, локализованной, в быстро-размыкающихся губах без дрожания голосовых связок.

### 28-й лист Палитры:

soof — охлаждать.

cow — усмирять.

cash — касса-

cabal — ковы.

cull — собирать.

(англ.).

kou — бить (кит.) и пр.

ковы, комкать, каша, кипа и др. русск.

reer — распускаться.

raunch — пузо.

spume — пена (англ.).

rep — пузо (кит.).

rap' — таять (кит.) и др.

пар, пыль, пир, пить, и др. русск.

А рассеянные лучи *p*, при ослаблении преграды *t*... *d*, переходят по закону инерции в лучи *b*, жест которых локализован в быстро размыкающихся губах, при дрожании голосовых связок (3-й пояс).

### 41-й лист Палитры:

be — быть, being — бытие.

bare — нагой, голый.

boil — наливаться (англ.).

bo — волна.

biip — лед (кит.).

быть, битва, буря и др. русск.

Это *б* — жест могучего потока жизни; не даром мы говорим: быть, бытие; англичане: be, being, body, bend; китайцы: bin, bo и т. д.

Таким образом, внешний мир, с его вещественными преградами двигательным процессам, усложняет свободное лучевое движение во времени. в 3-х цветной полосе Радуги бытия. Сознание вступает в широкий объем (перцепция) и в фокусы повышения внимания (апперцепция). Сами по себе состояния сознания неотделимы, неотличимы и не могут дать количества. Фокусы повышения внимания придают двигательным процессам характер круговых, при определенном радиусе (*r*) и неопределенном (*f*). Человечество вступило на путь четвертого пояса Зауми.

### 53-й лист Палитры:

fit — приспособлять.

fill — наполнять.

fade — увядать (англ.).

fin — ветер.

faj — летать.

fu — мужчина (кит.)

факел, фалда и пр. русск.

vape — флюгер.

van — веер.

view — обозревать.

vortex — вихрь (англ.).

vo — красив. женщина.

vej — окружить (кит.).

волос, ворот, ветка, верба и др. русск.

При усилении преграды (*f*) предшествующим лучам — *b*, *r*, *f* — фокус внимания человека сосредоточивался у неподвижной точки; он локализовал жест в волновом дрожании конца языка, прикрепляя его как бы у неподвижной точки. Так произошел звук *r*, докатившийся до нас в словах: рать — troops, рев — roar, river — река, retreat, crowd, крик, руль, гром (72 лист Палитры морфем). Несмотря на то, что назначение этих слов — передавать отношения между вещами, приведенными абстракцией к статике, тем не менее даже слова, не говоря уже о самом *R*, имеют

психическое сцепление с ощущением волнового движения  $u$  неподвижной точки.

Но в бушующем смятении жизни, кидающем в пространство текучий образ Радуги времен, нет остановки и для преград: усиление ( $t$ ) их переходит в ослабление ( $d$ ) — фокус внимания становится подвижным, и волновое хаотическое переходит в линейное  $k$  подвижной точке. Так родилось, при смещении фокусов внимания, —  $l$ , локализованное в конце языка, перемещаемом от верхних десен по твердому небу. Недаром мы говорим: любить, лодка, лить, лада, лужа; англичане: love, leak, lewd, lava, light; китайцы: lan' (разливаться), lu (течь), lao (влюбиться) и т. д. (5-й пояс).

И как только у человека в фокусе внимания, рядом с войной, охотой, удовлетворением чувства голода, встал половой инстинкт, лучевое движение по отношению к полу разделялось на мужское и женское начало. Наступил 6-ой период — рассеянно-лучевых движений. Линейное волновое  $l$  по законам притяжения распалось на двойное лучевое  $s$ , сопровождаемое движением лучей  $z$  (7-ой пояс).

Развитие органов артикуляции дало возможность человеку обогатиться последним, самым сложным и ярким жестом —  $s$ , локализованным в плоском и продольном удлинении языка, без колебаний голосовых связок, для передачи двойного, лучевого волнообразного движения.

Солнце, сын, семя, сам, сестра, сердце, семья, сеять; sun, son, seed, seek, seem, sail, sang, soul, sow, sally (англ.); s'in' (сердце), s'e (герой), s'an' (любить, подняться); su (зелень), s'ao (смеяться, пение птиц) — кит. — везде лучистость, кинутая в беспредельность.

Если бы лучевое движение солнца и жизнь сознания человека не подвергались влиянию других сил, они двигались бы беспредельно в прямолинейном направлении, с одинаковой скоростью, по закону инерции; но, при уменьшении длины и поглощении встречным движением, лучи  $s$  превращаются в лучи  $\bar{s}$ : she (она, самка, женщина), shade, shall и пр. (См: 89 лист Палитры) — англ.; šan' (умереть в юности), šī (труп) — кит.; шар; шить, ширь, шамшура — русск.; и уподобительный жест локализован в укорочении языка. Наша шамшура (чепец под кокошником в Архангель-



ской губ.) дважды говорит об укорочении волос, о причёске во всю длину волос, замененной причёской только в толщину.

Для *z* жест локализован в плоском и продольном удлинении языка, с музыкальным дрожанием голосовых связок. Этим жестом человек приветствовал зарю и все лучевые движения из многих точек: зеркало, зелень, зов, зыбь, зерно; *zope, zeel* (англ.); *tsz'an* (зеркало), *tsz'ao* (звать) — китайск.

Но встречное движение (земной шар) поглощало и прекращало эти лучевые из многих точек; человек передавал это жестом, локализуя его в укорочении языка при дрожании голосовых связок (*ž*). Вот почему согласный звук *ž* (ж) даже в словах до сих пор говорит об этом прекращении и поглощении: *gemta, gew, gill, jam, jew, join; čžan'* (казнить), *čžun* (могила), *žan'* (жена)—кит., и наконец *ži*—китайское—перенесло это ощущение на само солнце, которое является источником прекращения лучевых движений из многих точек—зари.

В заключение главы прибавлю еще о жестах, происшедших при слиянии *s* и *š* (ш) с *t*.

*ts* (ц)—усиление преграды к лучевому: *ts'u* (узник), *tsou* (скопляться, стекаться, собираться).

*tš* (č=ч)—усиление преграды к прекращению лучевого *šap* (делать трещины), *chime* (согласоваться), *child* (чадо); череп, чадо, чары, чад.

— *š t š* (щ) ощущение перехода в сжатое состояние: *щит, щель, пощада, щепень, щепя.*

#### IV

Для проверки своих законов я предлагаю обратить внимание на следующие языковые явления.

1. В языках другой лингвистической семьи — арабском, древне-еврейском и ассирийском согласные имеют вещественное значение, а гласные лишь формальное (для образования частей речи, залогов и пр. путем чередования). Так, например, в арабском понятие о власти выражалось сочетанием согласных *m—l—k*, причем *malaka* значит—он

владел, *malcup*—царь, *mulcup*—царство, *milcup*—захваченная вещь и т. д.

В древне-еврейском:

*raga*—развязывать.

*ragad*—разделять,

*ragas*—рассеивать,

*ragak*—ломать,

*ragar*—расщеплять и т. д.

т. е. с приставкой к слову *raga* в конце согласного меняется значение в полном соответствии с моими законами: *d* вносит ослабление преграды, и развязывание превращается в разделение; *s* превращает развязывание в рассеяние; *k* говорит о переходе в сжатое состояние (см. 19 закон „конституции“), и развязывание переходит в ломание; *r*—говорит о расщеплении (см. 11), происходит волновое движение у неподвижной преграды.

2. Звуковые жесты японского языка: *gogo-gogo* (о грохоте, громе), *sava-sava* (о свисте ветра) и другие комплексы, сопровождающие слуховые, зрительные, осязательные и моторные впечатления; а также образования на *gi* и *to*, имеющие тенденцию к вне-зыковым представлениям: *piragi* (о блеске, сверкании), *possogi* (о движении улитки, о неуклюжем), *rattiri* (о больших ясных глазах) и пр.—дают те-же значения и по „конституции“, но, разумеется, схематизированное.

3. Предлоги английского языка:

*at*—обозначает преграду, около которой движение или деятельность начинается, происходит или заканчивается покоем: *to remain at* (остаться при, у, в); *to rest at* (покоиться, отдыхать в, при) и т. д.

*in*—пребывание предмета в окружающем его со всех сторон месте: *to join in* (принять участие в), *faith in* (вера в) и т. д.

*of*—раз'единение при круговом движении, во времени: *to tire of* (утомиться чем), *to seek of* (искать у) и пр.

*to*—направление к преграде: *to come to* (дойти до), *to chain to* (приковать к), *to bring to* (дovести до), *to answer to* (отвечать на), *to take ship to* (отправиться на корабле в), *to tie to* (привязать к) и т. д.

4. Записи русских частушек без слов <sup>1</sup>:

1)	—	—	<i>m</i>	—	—	—	<i>s</i>	⊥	<i>a</i>
	—	—	<i>p</i>	—	—	—	<i>z</i>	⊥	<i>a</i>
	—	—	<i>k</i>	—	—	—	<i>k</i>	⊥	<i>i</i>
	—	—	<i>b</i>	—	—	—	<i>k</i>	⊥	<i>i</i>

2)	—	—	<i>d</i>	—	—	—	<i>d</i>	—
	—	—	<i>t</i>	—	—	—	<i>d</i>	⊥ <i>o</i>
	—	—	<i>d</i>	—	—	—	<i>l</i>	—
	—	—	<i>l</i>	—	—	—	<i>d</i>	⊥ <i>o</i>

По „конституции“ аккорды согласных по вертикальной линии должны иметь следующее значение:

1. *m—p—k—b*. Замкнутое движение (например, сердца) переходит в рассеянное, сжатое и в линейное по закону инерции.

*s—z—k—k*. Двойное лучевое из одной точки переходит в лучевое из многих точек, в сжатое, на фоне гласных *i* (для усиления сцепления) и *a* (для усиления ощущения лучевого взгляда на жизнь).

Слова, записанные после фонического воспроизведения:

„Купи, маменька, на сак  
Сорок пуговинок назад;  
По бокам карманчики  
Чтоб любили мальчики“. (Арх. губ.).

т.-е. желание сосредоточения любви мальчиков в соответствии с сосредоточением сорока пуговинок в одном саке; то-же переход из рассеянного в сжатое:

2. *d—t—d—l*. Преобладает ослабление преграды (*d*) к волновому при подвижной точке (*l*).

*d—d—l—d*. При ослаблении преграды, волновое линейное к подвижной точке (*l*), на фоне гласной *o*.

„Речка долга, речка долга  
На ней тоненький ледок,  
Парень девушку целует,  
Губки сладки, как медок“. (Арх. губ.).

<sup>1</sup> См. мою работу о частушках.

Я изложил в сжатом виде всю теорию заумия. Уходя с „парнасов“ и из „цехов“ поэтов, посвящаю всем поэтам: „Пожелание юбилеев“ (см. 30 и 35 стр.).

## V

Весь земной шар поделен людьми на пространственные государства. А мое государство — вне пространственного восприятия; оно во времени.

Пред входом в него я пою песни переходного периода, т.-е. такие, в которых можно кое-что еще „понять“ (См. 32 стр. „Peng“).

Человеческий ум, возникший при изобретении первого топора, научился сравнивать, сопоставлять, выделять общие признаки у предметов и ушел от природы. Если-б человек не превратился в абстрагирующую машину, не было бы слов, и на все двигательные процессы в природе он реагировал бы пением с членораздельными звуками; культура приняла бы музыкальный характер, в соответствии с ритмичным сознанием.

Наше заумие, а также, по моему мнению, „Зорвед“ и т. п. течения в живописи ведут, конечно, не к возврату в первобытное состояние, а к разрушению вселенной в пространственном восприятии ее человеком и к созданию новой вселенной во Времени.

По нашему представлению, состояние сознания — не величина, а сила; оно не количество, а качество; оно — неизмеряемо, а лишь воспринимаемо; оно состоит из множества чередующихся элементов, взаимно — проникающих одно в другое; не отделимых, неотличимых, неисчислимых и не могущих дать количества. *Время для нас — последовательное и качественное множество* (Бергсон).

А для человека старой культуры пространство всегда было средой однородной; оно, как и время, было лишено всякой субстанции.

По теории познания Канта, „время — ничто“, оно — только форма, систематизирующая представления о нас самих, а пространство — форма, систематизирующая представления о переживаниях во вне.

При нашем восприятии времени, воспеваемая всеми поэтами любовь — целый поток разнообразных переживаний,

сливающихся, взаимно-проникающих, без определенных очертаний, без малейшего стремления пространственно отделиться друг от друга. Любовь—живое существо, развивающееся и непрерывно-изменяющееся; ее длительность качественная. Мы ее не разворачиваем, не разделяем на моменты, не изолируем отдельных переживаний из комплекса явлений, не выделяем общих элементов словами (ярлыками), потому что эмоция или идея, целиком заполняющая мое Я и действительно мне принадлежащая, сливается со всей массой состояний сознания и не выражима словом, которое по самой природе своей чуждо динамическому Я. Это же относится и к предметности в живописи.

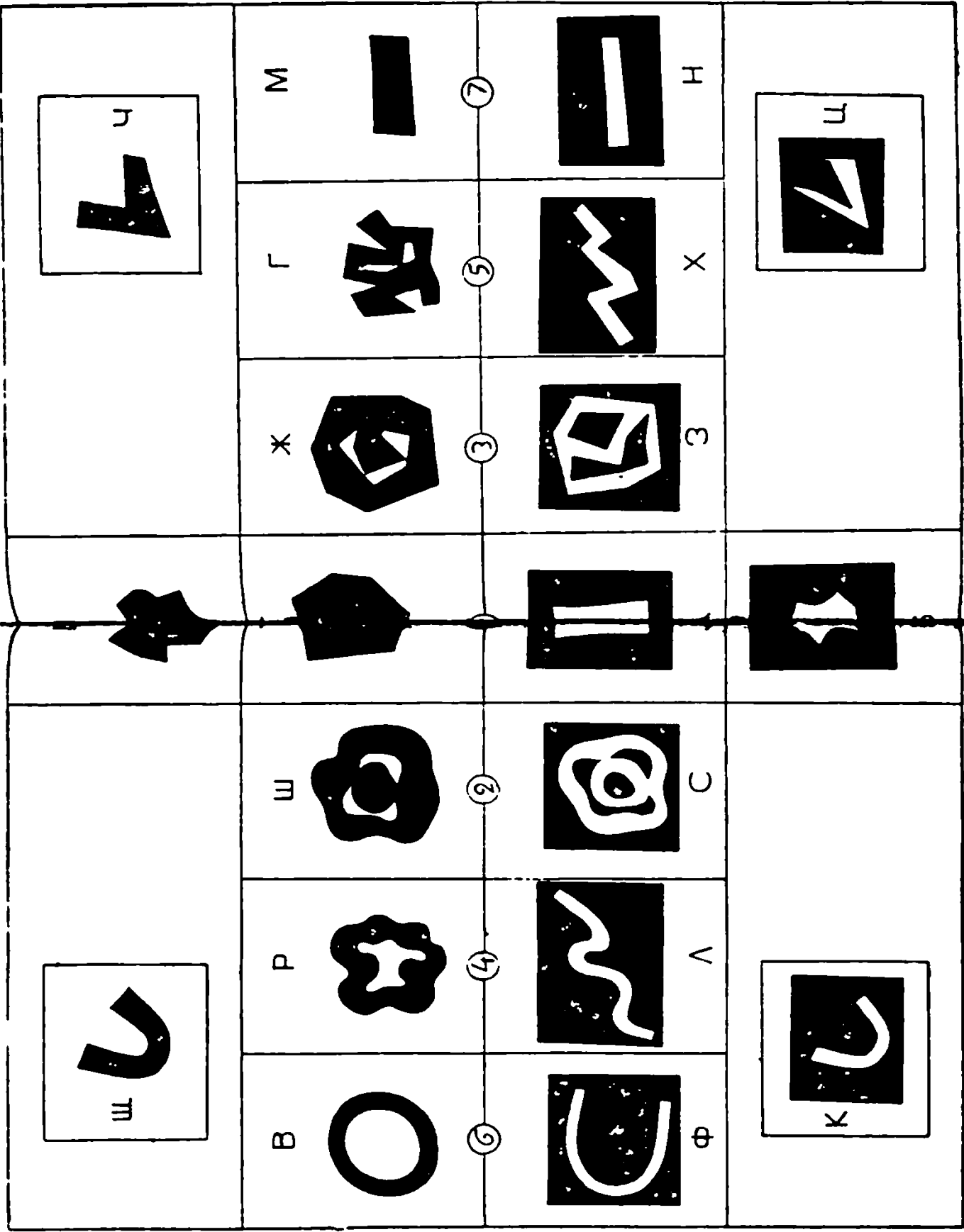
При пространственном восприятии человек редко бывает свободен. Он большею частью живет внешнею жизнью, вдали от самого себя, от своего Я. Его существование протекает больше в пространстве, нежели во времени, а жизнь в обществе людей, с их членораздельною речью и разумом, образует второе Я, которое покрывает первое.

А в стране Времени, путем углубленного проникновения, позволяющего нам схватить наши внутренние состояния, как живые и непрерывно-развивающиеся существа, как не поддающиеся никакому измерению, и взаимно-проникающие друг друга состояния, последовательность которых в длительности не имеет ничего общего с рядоположенностью их в однородном пространстве, — происходит освобождение динамического Я от всех проекций внешнего мира.

Человечеству отныне открывается путь к созданию *особо птичьего пенья* при членораздельных звуках. Из фонем, красок, линий, тонов, шумов и движений мы создадим музыку, непонятную в смысле пространственных восприятий, но богатую миром ощущений.

Она нужна нам будет потом... для упразднения смерти и создания особой культуры многообразного проявления формы (ритма) на материи (сознании).

Петербург,  
Октябрь 1923 г.



Казимир Малевич

/1878-1935/

О П О Э З И И

К. Малевич.

/Статья эта была опубликована в журнале "Изобразительное искусство", №1, Пг., 1919 г., стр.31-35. №2 так, похоже, и не вышел, да и этот-то № стал полнейшим уже раритетом; со статьей Малевича знакомы разве специалисты ПО ИЗО, но никак не поэты - а и откуда им? У меня, положим, был этот №, у меня много чего БЫЛО. И нету. Статья зачетно "иллюстрирована" тремя ч/б репродукциями работ П.В. Митурича - "Пространственная живопись №14," 1918 г., аналогичное же №12 и П.А. Бруни, "Живописная работа материалов", 1916, с пометкой - Приобр. Н.Пуниним. У Пуниних я этой работы не видел, я там целовал "Поцелуй" Шагала, а у Ирины не спросишь. Привожу же данную статью - а/ как иллюстрацию к Хлебникову, б/ как предисловие к ученику Малевича Чашнику, в/ как пример СИНКРЕТИЗМА, о котором говорил, говорю и буду говорить. - ККК/

1/ Поэзия, нечто строющееся на ритме и темпе, или же темп и ритм побуждают поэта к композиции форм реального вида.

2/ Поэзия - выраженная форма, полученная от видимых форм природы, их лучей - побудителей нашей творческой силы, подчиненная ритму и темпу.

Иногда поэт реальную форму мира облекает в ритм и темп, а иногда побуждает поэта буря восставшего в нем ритма чистого, голого к созданию стихотворений без форм природы.

В первом поэт перебирает кладовую - природу вещей, беря подходящее по форме и по содержанию в себе ритма и строит строку в неустанно текущем ритме и темпе.

Законченное стихотворение зависит или от определенной высказанной мысли, или угасания в себе ритма. Последнее наимвернейшее состояние и отношение. В первом случае мысль, во втором напряжение.

Есть поэзия, где поэт описывает клочок природы, подгоняя его под загоревшийся в нем ритм, есть поэзия, где ритм идет в угоду формы вещей. Есть поэзия, где ради ритма уничтожает поэт предметы, оставляя разорванные клочки неожиданных сопоставлений форм.

Есть поэзия, где остается чистый ритм и темп, как движение и время, здесь ритм и темп опираются на буквы, как знаки, заключающие в себе тот, или иной звук. Но бывает, что буква не может воплотить в себе звуковое напряжение и должна расплыться. Но знак, буква зависит от ритма и темпа. Ритм и темп создают и берут те звуки, которые рождаются ими и творят новый образ из ничего.

В других случаях, например, в описаниях вечера, семюкоса, - здесь природа очаровала поэта, и он хочет оправить ее в ритм, сделать ее поэтической, передать ее поэзию уже в иной форме, сами вещи являютя довлеющими, а ритм как орудие обработки. Здесь под ритм и темп подгоняются вещи, предметы, их особенности, характер, качество и т.д.

То же в живописи и музыке.

В художнике загораются краски цвета, мозг его горит, в нем воспламенились лучи идущих в цвете природы, они загорелись в соприкосновении с внутренним аппаратом.

И поднялось во весь рост его творческое, с целой лавиной цветов, чтобы выйти обратно в мир реальный и создать новую форму. Но получается совершенно неожиданный случай. Разум, как холодильный колпак, превращает пар опять в капли воды и бурный пар, образовавший нечто другое, чем был, превратился в воду.

Тоже лавина бесформенных, цветовых масс находит опять те же формы, откуда

пришли ее побудители. Кисть художника замалевывает те же леса, небо, крыши, юбки и т.д.

Тоже художник объема, скульптор - форма его главный побудитель, вызывающий в нем силу нового, особенного строения и, как таковая, иногда заставляет отдалять свой побудительный прообраз.

Но и здесь объемовед вырубает те же формы, рубит старое, не может никак съехать в сторону от Венеры.

Буря форм, их новая конструкция, новое тело под колпаком сводится к Венере Милосской, к Аполлону. А то настоящее, творческое, новое, лежит в отрубленных кусках под ногами Венер и фавнов. В отбитых кусках мрамора, глины, дерева отрубилось то сокровенное, что лежит в пустых формах виденных скульптур.

Жизнь не создала для поэта слова, специально для его поэтического творчества и он сам не позаботился об этом.

Предметы родили слова, или слово родило предмет, а утилитарный разум приспособил их к своему обиходу, он был большим работником и пожалуй главным в создании себе знаков для своего удобства.

Поэт пользуется всеми словами и в свою очередь хочет их приспособить к своему переживанию, к нечто такому, что может быть ничего не имеет ни с какой вещью и словом, если я скажу "плачу" - разве можно исчерпать в слове плачу - все. Если я скажу "тоскую" - тоже. Все слова есть только отличительные знаки и только. Но если слышу стон - я в нем не вижу и не слышу никакой определенной формы. Я принимаю боль, у которой свой язык - стон, и в стоне не слышу слова. Я целиком слышу, что чувствует, что терпит, нежели напишу "стонет". И сам стонущий больше облегчает себя в стоне, нежели говорит, что болит. Ибо "болит", есть добавочное, пояснительное о стоне, о его причине.

Поэт даже не поступает так, как живописец и скульптор. Он не возвращает полученное от форм природы природе. Ибо природа получила одежду разумом, он ее одел для отличия, все тончайшие ее отростки, в обувь, платье, качество и т.д.

И поэт говорит лишь через одежду об одежде, о тех отличительных знаках, которые нужны разуму, его гастрономии, его ломбарду.

Для поэта не всегда солнце бывает солнцем, луна - луною, звезды - звездами. Поэт может перемешать все названия по-своему. Ведь может сказать, что потухло солнце.

Но с точки зрения разума, оно вовсе не потухло, а зашло.

Пользуясь совсем неподходящими средствами - в поэте тоска и почти на редкость бывают стихотворения, где бы поэт не плакал, не тосковал о невозможности передать то, что хотел сказать о природе, ибо хотел говорить о природе, а говорит в стихотворении об одежде, о слове. А она хотя и сшита хорошо, но все же не то тело, о котором хотелось говорить.

Еще впуталась "она", "любовь", "Венера" - с ней поэт совсем закип, застал и ищет спасения в смерти.

Поэту присущи ритм и темп и для него нет грамматики, нет слов, ибо поэту говорят, что мысль изреченная есть ложь, но я бы сказал, что мысли еще присущи слова, а есть еще нечто, что потоньше мысли и легче и гибче. Вот это изречь уже не только что ложно, но даже совсем передать словами нельзя.

Это "нечто" каждый поэт и цветописец-музыкант чувствует и стремится выразить, но когда соберется выразить, то из этого тонкого, легкого, гибкого - получается "она", "любовь", "Венера", "Аполлон", "Наяды" и т.д. Не пух, а уже тяжело-весный матрац со всеми его особенностями.

Ритм поэты чувствуют, но силу его, силу своего настоящего употребляют, как сплавляющее средство. Себя обкладывают предметами, подчищая их, подтачивая, или просто подбирая друг у друга, и сплавляют, связывают ритмом.

Самое подбирание и составление форм в темпе и ритме и есть характерность, отделяющая поэта от поэта.

Сходство их в пользовании одними и теми же вещами и песни о "ней" в поста-



новке есть мастерство. Пушкин достиг большого мастерства, может быть и многие другие достигали и достигают молодые поэты.

Но мастерство, как таковое, грубое, ремесленное даже и в том случае, когда говорят о художественности и еще вплетают "красота", а если хотят еще тоньше выразить говорят "одна поэзия".

Поэт есть особа, которая не знает себе подобной, не знает мастерства или не знает как повернется его Бог. Он сам внутри себя, какая буря возникает и исчезает, какого ритма и темпа она будет. Разве может в минуты, когда великий пожар возникает в нем, думать о шлифовании, оттачивании и описании.

Он сам, как форма, есть средство, его рот, его горло - средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог. Т.е. он, поэт, которого никогда нельзя видеть, ибо он поэт закован формой, тем видом, что мы называем человеком.

Человек-форма такой же знак, как нота, буква и только. Он ударяет внутри себя и каждый удар летит в мир.

Поэт слушает только свои удары и новыми словообразованиями говорит миру, эти слова никогда не понять разуму, ибо они не его, это слова поэзии поэта.

И когда разум выявил их в понятие, они реальны и служат единицей мира. Будучи непонятным, но действительно реальным.

Мысль исчезла; как неуклюжее, громоздкое стихотворение лежит неподвижным камнем векового образования.

Стихотворения всех поэтов представляют, как комок собранных всевозможных вещей, маленькие и большие ломбарды, где хорошо свернутые жилеты, подушки, ковры, брелки, кольца и шелк, и юбки, и кареты уложены в ряды ящиков по известному порядку, закону и основе.

Строка очень странная, наивная, может наивность и велика, но мне она тоже наивна и собою напоминает нечто примитивное.

Способ, которым передавал поэт свое, очень забавный.

Если рассмотреть строку, то она нафарширована, как колбаса, всевозможными формами, чуждыми друг другу и незнающими своего соседа.

Может быть в строке лошадь, ящик, луна, буфет, табурет, мороз, церковь, окорок, звон, проститутка, цветок, хризантема. Если иллюстрировать одну строку наглядно, получим самый нелепый ряд форм.

Ими поэт хочет рассказать свою "душу", ими рассказывает о "любви", о "ней". Не знаю, можно ли формами природы высказать исчерпывающее свое внутреннее слышание, слышится ли оно в образах лошади, Венеры, солнца, луны, хризантемы, - мне кажется, что нет.

Все стихотворение состоит из названий отличительных, из свойств, качеств и ощущений, вкусов и т.д. "Гудели колоко-ла". - Страшно, грубо и несуразно. Разве в слове "гудели" поэт дал то гудение, которое он слышал и что переживал в этом гудении - я уверен, что поэт переживал очень многое. Он слушал гул, забыв о всем, ибо звуки будили в нем необычайные движения.

А в стихотворении только указывается, что "гудели", так скажет всякий. Разуму нужно отличить, что колокола в это время гудели и чтобы было понятно, положение того, кто был в месте, где гудели, народ толпился у церкви.

Один расскажет, другой расскажет в стихотворении, третий споет о "крестном ходе" и "плачущей малютке", четвертый напишет красками.

Никто из них не доволен и все плачутся, стонут; я думаю, что если бы плотнику пришлось строить дом и он собирал все предметы и вещи, как они есть в природе, и стал складывать все предметы и вещи, как они есть в природе, в дом, то тоже заплакал бы. И в этом случае разум поступает иначе, он претворяет каждую вещь природы в неузнаваемый вид, создавая совсем иное тело. Он смешивает различные по виду формы в одну и творит новый вид и форму, какой нет в природе. Тоже церковь, тоже колокол.

Чем же отличаются наисвободнейшие творцы певцы сверхземного. Люди, загля-

дывающие в иной мир, "боги", приписывающие себе обладание большим и сверхчеловеческим, нежели природа, земля.

В этом случае они только думают о "сверхе", но на самом деле нет ничего, кроме реальных, ими не сделанных колоколов, их звука и т.д.

Поэты и художники, музыканты - больше слушают звон колоколов, нежели себя.

Они трусы, привыкшие к оковам вещей, без которых не могут жить.

Но голос настоящего неустанно звучит в каждом из них, но принять его, как он есть, боятся, ритм и темп колышит неустанно поэта, но поэт берет его и одевает лошадей, колокола и т.д., и на хвостиках строки висит настоящее созвучие того, что должно занять первое место и показать себя во всю.

Поэт боится выявить свой стон, свой голос, ибо в стоне и голосе нет вещей, они голые, чистые образуют слова, но это не слова, а только ради буквы - в них. В них нет материи, а есть голос его бытия, чистого, настоящего и поэт боится самого себя.

Ритм и темп включают образ поэта в действие. Сам же невидим и невиданный мир, незнающий, что есть в мире, ибо это знает только разум, как буфетчик свой шкаф.

Буфетчик принимает настоящее и охорашивает свои предметы. Венера в поэтическом костюме, "могила в хризантеме", "он", "она", - все это обуто в особую вышнюю обувь ритма.

А самого поэта нет, есть мастер дел "обувных" и только.

Поэт не мастер, мастерство чепуха, не может быть мастерства в божеском поэте, ибо он не знает ни минуты, ни часа, ни места, где воспламенится ритм.

Может быть в трамвае, улице, площади, на реке, горе, - с ним будет пляска его Бога, его самого. Где нет ни чернил, ни бумаги и запомнить не сможет, ибо ни разума, ни памяти в данный момент не будет у него.

В нем начнется великая литургия.

Тоже дух, дух религиозный / мне кажется, что дух не один, а несколько, или может один, но попадая в индивидуальные особенности - по-инному говорит/.

Дух церковный, ритм и темп - есть его реальные выявители. В чем выражается религиозность духа, в движении, в звуках, в знаках чистых без всяких объяснений - действие и только, жест очерчивания собой форм, в действии служения мы видим движение знаков, но не замечаем рисунка, которого рисуют собой знаки. Высокое движение знака идет по рисунку, и если бы опытный фотограф сумел снять рисунок пути знака, то мы получили бы графику духовного состояния.

Церковный религиозный дух находится в таком же владении буфетчика, также обвешан значениями знаков, каждый знак превращен в символ чего то, стал недвижим, неуклюж, как носильщик. Носильщиком в данный момент и есть служитель, но в большинстве случаев служители церковные религиозного духа - носильщики, которые из нош сделали себе кусок хлеба.

Такие носильщики живут, как клопы в щелях, они не сбегут. Но есть служители, которые хотят служить по требованиям голоса религиозного духа и вошедшие в дом облеченный в багаж утвари церковной - бросают и бегут.

Люди, в которых религиозный дух силен, господствует, должны исполнять волю его, волю свою и служить, как он укажет, телу, делать те жесты и говорить то, что он хочет, они должны победить разум и на каждый раз, в каждое служение строить новую цеховь жестов и движения особого.

Такой служитель является Богом, таким же таинственным и непонятым - становится природной частицей творческого Бога.

И может быть постигаем разумом, как и все.

Тайна - творение знака, а знак реальный вид тайны, в котором постигаются таинства нового.

Своим действием будит присущий ему дух в других и в этом пробуждении он приемствен и приемственность таинственна и непостижима, но реальна.

Подобный служитель, действующий, образует возле и кругом себя пустыню, многие боясь пустыни бегут еще дальше в глушь сутолки.

И через пустыню он по настоящему выйдет в народ и народ в него и если

народ почувствует родственность в себе его, воскликнет с ним каждый по иному, - но едино.

И будут едины, пока не сгорит слугитель.

Тот, на которого возложится служение религиозного духа, - являет собой церковь, образ которой меняется ежесекундно. Она пройдет перед ними движущаяся и разнообразная.

Церковь - движение, ритм и темп - ее основы.

Новая церковь, живая, бегущая сменит настоящую, превратившись в багажный, железнодорожный пакгауз.

Время бежит и скоро должны быть настоящие.

----

В поэзии уже промчались бегом первые лучи нового поэта, свободного от искусства мастерства, легкого и свободного. Гортань его зеркально чиста и говор его чист и нет в нем вещей неуклюжих - ведь ужасен современный и прошедший поэт.

Черная гортань его, выползают слова-вещи: табурет, розы пахучие, женщины, гробы и тучи - это какой-то ящер, изрыгающий вещи, без разбору глотающий все.

Лучи нового поэта осветили буквы, но их назвали набором слов. Что можно без труда набрать сколько хочешь. Такие отзывы были среди мудрейших старейшин. Пушкни мастер, может быть и кроме него много мастеров других, но ему почет, как старейшей фирме. Есть много мастеров других профессий и много старейших фирм - везде искусство, везде мастерство, везде художество, везде форма.

Само искусство - мастерство есть тяжелое, неуклюжее и по неповоротливости мешает чему то внутреннему, тому, о чем часто говорят мастера художественного "достигнуть трудно и нельзя", нельзя передать натуры и нельзя высказать себя.

Все искусство, мастерство и художество, как нечто красивое - праздность, обывательщина.

Самое высшее считаю моменты служения духа и поэта, говор без слов, когда через рот бегут безумные слова, безумные ни умом, ни разумом непостижимы.

Говор поэта, ритм и темп делят промежутки, делят массу звуковую и в ясность исчерпывающе приводят жесты самого тела.

Когда загорается гланда поэта, он становится, поднимает руки, изгибает тело, делая из него ту форму, которая для зрителя будет живой, новой, реальной церковью.

Здесь ни мастерство, ни художество не может быть, ибо будет тяжело земленно загромождено другими ощущениями и целями.

Улэ Эле Лэл Лм Оне Ком Си Ан  
О мон Кори Ри Коасамби Моена Леж  
Сабно Оратор Тулож Коалиби Блесторе  
Тиво Орене Алиж

Вот в чем исчерпал свое высокое действо поэт, и эти слова нельзя набрать и никто не сможет подражать ему.

-

Так говорил комиссар Казимир.

Убей меня Бог, в этом больше поэзии, чем во всем заведении /старейшей фирме/ мадам Ахматовой! Косноязычно, грубо, топорно /"бревенчатый Малевич" - Бахтерев/, но страстно и глубоко. Он видел: рот, гортань, звуки /звуковое начало поэзии/, но "рука" и "чернила" поминались лишь раз. Он слышал: из хаоса звуков и слов - возникла гармония - "О, если б без слов сказаться душой было можно!" - вопль классика - даже не стон.

Малевич пытался прорвать паутину /а она, падла, липкая, и в ней так удобно качаться/ и выйти в иные миры, сопредельные. И в пространстве - он вышел. А в звуке - тут дело за нами... Пойдут ли, из зыбки Ахматовой? - Мягко. Топор.

**Антология Новейшей Русской Поэзии у Голубой Лагуны в 5-ти тт., USA, 1983, т.2А /Ред. К.Кузьминский/, с. 57-61. /перепеч. из ж. "Изобразительное искусство", 1, Пг., 1919, с. 31-35./**

0063147  
ВАМ. От ничевоков чтение. М. Хобо, 1920.

Манифест от ничевоков.

Заунывно тянутся в воздухе похоронные звуки медного колокола; медленно кольшется под печальный трезвон, по дороге Жизни, покрытой пылью и усыпанной терниями мрачный катафалк смерти, желтый труп поэзии в выданном по купону широкого потребления, наскоро сколоченном гробу эпох. Позади плетутся, ковыляют, молча пережевывая слезы седые старички, ветераны и инвалиды поэзии, шаталя старческими дрожжами, ослабленными членами, сзади шамкают ногами дерзкие из дерзких умершей поэзии: футуристы всех мастей, имажисты, экспрессионисты, группы, группки, группики.

И только вдали смотрим на это мы, ничевоки, ставящие диагноз паралича и констатирующие с математической точностью летальный исход.

О великий поэт, гигант и титан, последний борец из бывшей армии славных Вадим Шершеневич радуйся и передай твою радость своему другу, автору высокочтимой "Магдалины" Мариенгофу, шепни на ухо Есенину о том, что ни тебе, ни твоим потомкам не придется:

"Вадим Шершеневич пред толпой безликой,  
Выжимает как атлет стопудовую гирию моей головы."

Вам, написавшим собрание поэм "Мы", мы вручаем свой манифест.

Читайте и подписывайтесь. +/

У свежеврытой могилы стал мрачный кортеж смерти и гулко и тупо стучат влажные комья глины об осиную крышку гроба эпох. Эфир впитывает звуки и поглощает, а Жизнь дающее солнце льет свои живительные лучи на прекрасную трехмерность пространства.

От лица ничевоков президиум: М. Агабабов

А. Ранов

Л. Сухаревский

---

+/  
Р. . Подписи собираются: Мал.Афанасьевский пер. д.2,  
кв. 18, от 3 до 5ч. дня.

## Рюрик Рок

Рок Рюрик - поэт, глава группы Ничевоков, просуществовавшей с 1920 по 1923 гг. в Москве.

Соч.: От Рюрика Рока чтение. Ничевока поэма. М., Хобо, 1921; Сорок сороков. Диалектические поэмы, ничевоком содеянные. М., Хобо, 1923.

Автор - Рюрик Рок

Название произведения - от Рюрика чтенья

Чей отзыв - В.Я.Брюсова

Автор стремится писать пророческим стилем Апокалипсиса, но говорит о явлениях самых современных и пользуется языком и приемами наших футуристов, славянизмы перемешаны с выражениями разговорной речи и даже самыми натянутыми метафорами и модернистическими оборотами:

С одной стороны:

Так говорят пророки,  
Так говорит /Рюрик/ Рок

. . . . .  
И опять за судорогой лет  
Разрывы даст копыт мель,  
Встает конь блед  
На нем смерть.

С другой стороны поминаются "бр. Альтванг скрижали", "очереди у Вандрага", "Бландов", "Союз Поэтов", "Поэт Мариенгоф", проститутки на бульваре, продающиеся "за десяток третьего сорта папирос" и т.п. и т.п.

22 сентября 1920 года

Валерий Брюсов

В общем "чтенья" Р.Рока принадлежат к тем произведениям, в которых молодые поэты ищут нового стиля и новых средств изобразительности. С этой точки зрения в "чтеньях" есть интересное и даже ценное. Но конечно это интересное и ценное лишь для очень ограниченного круга, преимущественно для читателей-профессионалов /поэтов/. У обычного читателя "чтенья" возбуждают только недоумение.

Возникает принципиальный вопрос, как поступать с такими произведениями. Государственное издательство не может и не должно покрывать их своим авторитетом, но как лабораторный опыт в области поэзии, они заслуживают внимания. Предлагаю передать вопрос и рукопись на рассмотрение в Лито Наркомпроса.

/ В ст.: "Вал.Брюсов. Из неопубликованного и забытого.Рецензии." - Литературная Россия, 1963, № 51, / от 20 дек. 1963 г./, с.19.

## Сусанна Мар

МАР / псевд., наст. фамилия - Чалхушьян/, Сусанна Георгиевна 14 /26/. 11.1900, Ростов-на-Дону, - 27. X.1965. Москва/ - рус. сов. поэтесса, переводчик. В 1920-1921 гг. примыкала к литерат. группе "ничевоков" ; опубликовала сборн. стихотвор. "Абем" /1922/. Переводила англ. поэтов - Э.Х.Хаусмана, Р.Киплинга, У.Б. Йитса, У.Деламара, Г.К.Честертон и др. /В кн.: Антология новейшей английской поэзии, 1937/. Известностью пользуются переводы Мар из Мицкевича /"Пан Тадеуш", 1956/, Ю.Словацкого /"Мазепа", 1952/, С.Выспянского /"Освобождение", 1963/, Майрониса, С.Нерис, Э.Межелайтиса. Переводила также армянских, молдавских и др. поэтов.

А. Ю. Наркевич.

КЛЭ, М., 1967, т.4, с.597-598.

Сусанна Мар - псевдоним Сусанны Григорьевны Чалхушьян, по мужу Аксеновой. Она родилась в Ростове на Дону в 1900 году. Ее отец был видный адвокат и известный армянский общественный деятель. Сусанна Мар была другом Надежды Мандельштам, которая тепло пишет о ней во "Второй книге". В 20-х гг. стихи Сусанны Мар попали под индекс, и она зарабатывала на жизнь только переводами. Во время "ежовщины" четырех ее старших братьев расстреляли. В 1945 году умер ее муж И.А.Аксенов, литературовед, переводчик английских поэтов елизаветинского времени, знаток Шекспира. Лучшие переводы Сусанны Мар с польского и литовского языков. Переводила она и с латвийского, армянского, английского. В 1960 году польское изд-во "Аркады" в Варшаве издало на русском языке "Пан Тадеуш" А.Мицкевича в переводе Сусанны Мар. Ее пригласили в Варшаву, где ее чествовали. Последние годы своей жизни Сусанна Мар болела раком. Умерла в 1965 году, так и не увидев свои стихи в печати. РЕД.

Новый журнал /Н.-Я/, 1973, кн.112, с.72.

## Сергей Садиков

... ничевоки - талантливый Сергей Садиков, написавший и читавший с эстрады союза / ВСП - РЕД./ свою хорошую поэму "Евангелие рук". Но и само название и многие строки были написаны не без влияния Есенина. В 1922 году Садиков в Петербурге попал под трамвай и погиб.

М.Ройзман

Все что помню о Есенине.

М., 1973 , с.83-84.



Владимир Филов

За неимением каких-либо иных сведений о Владимире Филове, помещаем этот отрывок из книги Н.Гордеевой в порядке информации. - РЕД.

... В феврале 1922 года в Ростове-на-Дону появилась книга Владимира Филова "Кукиш ничевока", в которой теоретически "обосновывается" течение ничевоков в литературе. Она была отпечатана на стеклографе в количестве 1000 экземпляров и вышла в издательстве Юго-Восточного РОСТА. При анализе стихотворения Тютчева "Ночное небо так угрюмо" В.Филов утверждал, что в теоретических работах по стихосложению нет надобности говорить, каким размером написаны те или иные стихи, так как каждый читатель воспринимает размер стихов по-своему, "в зависимости от того, как воспримет их сознание". Опираясь размерными схемами стихов, В.Филов пытался доказывать, что наш воспринимающий аппарат обладает особым свойством удерживать впечатление на протяжении нескольких мгновений после того, как причина, вызвавшая впечатление, уже выбыла из поля сознания. С точки зрения В.Филова, никаких стихотворных размеров не существует, и потому он "загибал всем теоретикам стихосложения свой ничевоцкий кукиш". ...

Н.Гордеева

"Литературный Ростов 20-х годов."  
Ростов, Изд-во Ростовск.Ун-та, 1967,  
с.20-21.

# ВОЗЗВАНИЕ ЭКСПРЕССИОНИСТОВ

О СОЗЫВЕ

ПЕРВОГО ВСЕРОССИЙСКОГО  
КОНГРЕССА ■■■  
■■■ ПОЭТОВ.



19 ВЕСНА 20.

# Воззвание экспрессионистов

## о созыве Первого Всероссийского Конгресса поэтов.

Граждане и поэты! Во Франции уже давно созывались Конгрессы Поэтов, где все - от академиков до только что появившегося литературного течения - обсуждали и решали очередные вопросы поэзии. Каждый Конгресс был целой эпохой в развитии французской поэзии.

Мы, русские поэты, уже давно чувствуем необходимость в ежегодных созывах Всероссийских Конгрессах Поэтов, на которых все существующие литературные течения от реалистов и символистов до имажинистов и экспрессионистов должны решать очередные вопросы формы и содержания. Теперь необходимо созвать Первый Всероссийский Конгресс Поэтов. Теперь нужно решить очередные вопросы метрики и ритмики /об углублении экспериментального метода исследования стиха и о новых точках зрения на метр и ритм/ и тропики /о сущности и значении троп/. Нужно решить самое необходимое и самое жизненное. Каждое направление должно теоретически /философски, научно, исторически, эстетически/ обосновать свои устремления и свои достижения. Уже давно существующие школы подведут исторический итог самим себе, сравнительно недавно существующие школы наметят линию своего развития и, наконец, совсем недавно возникшие школы определят свою физиономию. Нужно решить вопрос о взаимоотношении поэзии и критики. Нужно решить текущие дела: об отношении государства к поэзии, о типографском кризисе и т.д.

Мы, экспрессионисты, решили принять участие в созыве Первого Всероссийского Конгресса Поэтов осенью 1920 года. Мы, желая перейти от разговоров к делу и желая конкретизировать идею Конгресса, предлагаем подробный технический план созыва Конгресса:

Временный Исполнительный Комитет по созыву В.К.П., выбранный общим собранием представителей всех московских литературных организаций, должен установить число и месяц созыва Конгресса. Конгресс должен быть созван осенью 1920 года /приблизительно, в середине сентября/ в столице России - в Москве в помещении хотя бы Политехнического Музея. Конгресс должен длиться пять дней /между каждым заседанием должен быть недельный срок и лучше бы, чтобы заседания происходили в течении пяти воскресений/. Заседания Конгресса должны быть публичными, и, между прочим, в случае большого наплыва публики каждое заседание должно быть повторено через несколько дней.

Персонально вне школ и группировок: Рукавишников, Гиляровский, Скиталец, Щепкина-Куперник, Потемкин, Георгий Иванов, Эльснер, Герцык, Парнок, Амари, Журин, Липскеров, Маковский, Цензор, Рославлев, Верховский, Ленский, Недоброво, Струве, Шульговский, Шенгели, Лесная, Королевич, Герман, Ашуткин, Венгров, Маккавейский, Маригодов, Липкин, Рубанович, Копылова, Кузьмина-Караваева и Владимирова +/.

Литературные критики:

Венгеров, Сакулин, Лернер, Веселовский, Иванов-Разумник, Гершензон, Шестов, Бердяев, Овсянко-Куликовский, Аничков, Котляревский, Ляшенко, Грузинский, Батюшков, Щеголев, Волынский, Айхенвальд, Абрамович, Коган, Львов-Рогачевский, Горнфельд, Философов, Чуковский, Пильский, Полонский, Тальников, Ляцкий, Левидов, Эфрос, Фриче, Луначарский, Рейснер и Лебедев-Полянский.

Но, принимая теоретическую беспомощность многих поэтов и также местожительство чуть не половины поэтов, /многие находятся вне пределов Советской России или живут не в Москве и не смогут приехать/ можно смело сказать, что даже самые большие литературные течения будут представлены в количестве двух-трех человек.

Все поэты и критики, желающие выступить с докладами на Конгрессе, должны предварительно направить во Временный Исполнительный Комитет по созыву В.К.П. заявления с указанием темы доклада для точной выработки программы заседаний Конгресса.

Конечно, Государственное Издательство должно будет издать труды Первого Всероссийского Конгресса Поэтов.

Итак: Первый Всероссийский Конгресс Поэтов будет создан!

Но мы, конечно, надеемся, что скоро будет создан Конгресс Поэтов, не только Всероссийский, но и ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ!

Борис Земенков  
**ЭКСПРЕССИОНИСТЫ:** Гурий Сидоров  
 Ипполит Соколов

---

+/ Суриковцы не поэты, а просто любители и они не имеют никакого отношения к настоящей поэзии.

Вот порядок и программа заседаний Конгресса:

1-ый день. Новые идеи в стихотворении /сначала в метрике и ритмике, а потом в тропике/.

2-ой и 3-ий день. Какое из всех существующих течений исторически самое необходимое и самое жизненное /теоретическое обоснование каждого направления/.

4-ый день. Взаимоотношение поэзии и критики. / О методах критики и истории литературы/. Доклады поэтов и критиков.

5-ый день. Текущие дела:

- 1/ Отношение государства к поэзии.
- 2/ Социальное обеспечение работников поэзии.
- 3/ Типографский кризис: без типографий не существует литературы.

На Конгрессе должны быть представлены все существующие школы.

Вот приблизительный состав Конгресса в официальных группировках:

Реалисты - Бунин, Новиков, Белоусов, Столица, Никулин и Стенич.

Символисты - Мережковский, Сологуб, Гиппиус, Брюсов, Блок, Бальмонт, Белый, Вячеслав Иванов, Балтрушайтис, Кузмин, Ходасевич, Волошин, Эренбург, Эллис и Соловьев.

Акмеисты - Гумилев, Городецкий, Мандельштам, Зенкевич и Нарбут.

Интимисты - Ахматова, Цветаева, Моравская, Инбер, Крандиевская и Шагинян.

Центрифугисты - Бобров, Пастернак, Аксенов и Асеев.

Футуристы: Маяковский, Большаков, Каменский, Бурлюк, Золотухин, Ивнев, Лившиц, Гнедов, Спасский, Кушнер, Петников и Лавренев

Эго-футуристы - Северянин.

Кубо-футуристы - Хлебников, Крученых; Шкловский, Якубинский, Якобсон и Брик /теоретики заумного языка/.

Народники - Клюев, Клычков, Орешин, Ширяевец и Семеновский.

Пролеткульцы - Герасимов, Гастев, Кириллов, Самобытник, Казин, Александровский, Филиппенко и Полетаев.

Имажинисты - Шершеневич, Третьяков, Есенин, Мариенгоф, Эрдман, Кусиков и Моносзон.

Экспрессионисты - Ипполит Соколов, Гурий Сидоров и Земенков.

Нео-классики - Ратгауз, Гальперин, Леонидов, Присманова, Волчанецкая и Захаров-Мэнский.

Левая молодежь - Грузинов, Рексин, Рубин, Решетов, Буданцев, Недзельский, Предтеченский, Оленин и Владычина.

## ИППОЛИТ СОКОЛОВ

Ипполиту Соколову тесно в этом мире, который ему представляется полным штампованных, превращенных в клише, вещей и понятий.

Он ищет выхода из этой "псевдо-действительности", больше похожей на "покойницкую", чем на живой мир.

Я, как пойманный зверь,  
Бился и бьюсь в этой клетке пяти чувств.

Он ударяется то в одну, то в другую стенку этой тесной "клетки", пытаясь пробить их, выпрыгнуть из них. Он "обнажает свой мозг", он погружается в "иогизм", в "нео-адамизм", в "нео-индуизм", в мистицизм, ища путей к свежему восприятию мира.

В мистику моя голова толчками поднимается  
Как на веревке привязанный воздушный шар,  
Сбрасывая за борт губ балласт ненужных слов.  
Есть животная теплота у шкуры вещей, но нет у Майи лица,  
И я в козальном теле, а не во френче И.Соколов.

Стихи для Ипполита Соколова одно из средств выйти из своего повседневного "френча".

Как в истступленьи сумасшедший бежит в прямом коридоре,  
Так я должен бежать по ровным строчкам в стихах,  
Расшибая о стены руки, плечи и череп, заглушая свой  
крик до боли,  
Бежать к ней, чтобы был я поднят на ее ресниц штыках.

"у современных людей, - говорит Ипполит Соколов, - мироощущения похожи и стары, как медные пятаки. Конечно, о, какая зверская нужна тренировка своих органов чувств, особенно в начале, о, какой должен быть контроль над своими эмоциями, чтобы пройти все ступени погружения /джиан/ и чтобы выйти за пределы интеллекта /нормальной логики/ и он ждет нового "сорокадневного мирового потопа", в который погрузится этот "псевдомир", ждет, зная, что его бедный человеческий череп будет "Новым Ковчегом" для чаемого им нового мира, постигаемого через "новое мироощущение".

Таков круг мысли Ипполита Соколова, воплощенный в его немногих стихах.

Б.Гусман  
100 поэтов. Тверь, 1923,  
с. 243-244.

сегодняшний, а вчерашний день. Имажизм в 1919 году—анахронизм. Его расцвет был уже в 1913—15 году. Классики имажизма Маяковский, Шершеневич, Большаков и Третьяков достигли такой высоты, что после 1915 года можно только им подражать, но нельзя их продолжать (доказательство: хотя бы ирриши сегодняшних имажистов). И даже больше: с точки зрения имажизма нынешняя группа имажистов—псевдо-имажисты. Они—газетные имажисты: их имажизм не дороже имажизма газетных фельетонистов. Они не имажисты, а гиперболисты. Весь этот «имажинизм»—спекуляция на невежестве публики. То, что имажисты выдают за имажизм, на самом деле есть плохой футуризм. Конец лже-имажистам! Вульгаризаторы имажизма больше не существуют (конечно, идейно, а не физически).

4. Великий футуризм, вождем которого в Италии был Маринетти, в Англии—Эзра Паунд, во Франции—Гилльом Аполлинер и в России—Владимир Маяковский, теперь великая навозная куча. Русский футуризм умер лишь потому, что за 9 лет своего существования распался на множество отдельных фракций. Каждая фракция культивировала какую-нибудь одну сторону футуризма. Чистокровные маринеттисты, классики имажизма Маяковский, Шершеневич, Большаков и Третьяков были Дон-Кихотами одного только образа. Любисты Крученых и Хлебников во имя языка будущего разрушали только наш похабный синтаксис и

нашу похабную этимологию. Центрифугисты-ритмисты Бобров и Божидар довели вопрос ритма до головокружительной высоты. Эхист — евфонист Золотухин довел свою виртуозность в области концевоего созвучия, кажется, прямо до шарлатанства. Каждая фракция футуристов культивировала что-нибудь одно: имажисты — образ, кубисты — новый синтаксис и новую этимологию, центрифугисты — ритм и евфонисты — рифму и ассо — диссонанс.

5. Мы, экспрессионисты, не отрицаем никого из наших предшественников. Но один имажизм или один кубизм или один только ритмизм нам узок. Мы хотим объединить работу всех фракций русского футуризма. Экспрессионизм — синтез всего футуризма. Но мы не будем нео-футуристами. Нам дороги не столько достижения футуризма, сколько его традиции.

6. В нашей поэтической индустрии нужна революция способов производства — вот наша цель. Мы должны попеть над уборкой мусора старого ритма, старой строфики и старой евфонии.

Мы хотим:

а) в себе вытравить все те принципы старого стихосложения, которые считались неизблнными от Гомера до Маяковского, и прийти к новому хроматическому стихосложению. Все старые стихосложения были построены на экспираторной (выдыхательной) основе звука, а не на его музыкальной высоте. Новое хромати-



ческое стихосложение будет построено по строго-математическим схемам 40-нотного ультра-хроматического звукоряда и—е—а—о—у не только с диэзами и бемолями но с *quartiesse'*ами и *quint'oll'*ями (введены четвертные тона).

в) создать волистрофику  
и с) достигнуть высшей евфонии.

Наши лбы должны быть хорошими таранами для пробития бреши в старой поэтике. Мы не должны быть теми революционерами, которые кричат: «Да здравствует Константин и его жена конституция».

7. Только мы, экспрессионисты, сможем осуществить то, что хотели, но не могли осуществить футуристы: динамику нашего восприятия и динамику нашего мышления.

Только мы, экспрессионисты, найдем *inaximim* экспрессии нашего восприятия.

8. Экспрессионизм, чорт возьми, будет по своему историческому значению не меньше, чем символизм или футуризм.

9. К самим себе: Не бойся, малое стадо, ибо Отец ваш благоволил дать вам Царство (Лука, 12, 32).

### Экспрессионист *И. Соколов*.

Биографическая справка: экспрессионизм родился в голове *И. Соколова*; таинство крещения получив 11 июля 1919 года на эстраде *Всерос. Сюзы поэтов*.

6

Из кн.: *Ипполит Соколов. "Бунт экспрессиониста."* Осень 1919, изд. автора.

# Экспрессионизм.

Теперь, когда мы экспрессионисты, швыряем свои лозунги, как ручные гранаты, развертывается богатое и интересное движение, какое не знала русская поэзия со времен раннего футуризма.

Экспрессионизм возник в России летом 1919 г. Но мы, русские экспрессионисты получили (через Левита) первые известия о заграничном экспрессионизме только весной 1920 г. Мы узнали о возникновении и успехе экспрессионизма в Германии, Австрии, Чехии, Латвии и Финляндии. Экспрессионизм — всеевропейское течение. И тот Львов-Рогачевский\*), который еще так недавно смотрел на мою фразу «экспрессионизм, черт возьми, будет по своему историческому значению не меньше, чем символизм или футуризм», как на курьез, теперь, наверно, переменит свое мнение.

Хотя везде в Западной Европе экспрессионизм возникал самостоятельно, без всякого влияния, но все основные положения экспрессионизма во всех

В связи доклад о современной поэзии в клубе В. С. П. от 27—3—20.

странах совпали. Так, например, основные положения книги самого талантливой из молодых немецких критиков и лучшего теоретика немецкого экспрессионизма Казимир Эдшмидта «Экспрессионизм в литературе и новая поэзия», изданная в Берлине в 1919 г. «Трибуной искусства и времени», совпали со всеми основными положениями русского экспрессионизма. Теории русского и немецкого экспрессионизма совпали не только по поэтико-техническому подходу, но и по философскому подходу — стремление немецких экспрессионистов познать сущность предмета, совпало с моей теорией трансцендентной живописи вещи в себе, и по историческому подходу — экспрессионизм пришел на смену символизма и футуризма. И даже: когда Казимир Эдшмидт говорит, что экспрессионизм был во все времена и у всех народов, то все мои аналогичные утверждения будут только дополнением к великолепной мысли К. Эдшмидта. Я утверждаю, все мировые гении, как Гомер, Дант, Шекспир, Гете и Маринетти, которые нашли максимум экспрессии восприятия для каждой исторической эпохи, были бессознательно экспрессионистами.

Задача всех мировых гениев всех эпох — найти максимум экспрессии для своей эпохи, чтобы вывести наше восприятие из автоматизма повседневного восприятия. Художественное творчество вообще идет не по линии наименьшего сопротивления, а наоборот, через усложненную и затрудненную форму по линии наибольшего сопротивления.

Экспрессионизм — не вечное течение, а течение, культивирующее тенденции вечного искусства. Мы, экспрессионисты, хотим найти максимум экспрессии восприятия человека XX века.

Экспрессионизм существует в живописи и в Зап. Европе и у нас в России (художник Борис Земенков).

Экспрессионизм в живописи должен придти на смену нео-примитивизма, кубизма, футуризма, рондизма, лучизма, орфизма, симюльтанизма, дивизионизма и супрематизма.

У нас в России уже создана мною теория экспрессионизма в театре, которая скоро, очень скоро станет практикой. Мы, экспрессионисты, пришли от мейнингенцев и художественников (Станиславского и Намеровича-Данченко) через Дягилева, Мейерхольда, Крэга, Евреинова, Миклашевского, В. Иванова, Рейнгардта, Сен Жоржа де Буэлье, Фукса, Роллана, Керженцева, Тамрова и Маринетти к Ипполиту Соколову, который первый открыл настоящий сценизм среди лже-сценизма.

В аморфном русском футуризме существовало четыре определенных течения: имажизм, ритмизм, кубизм и евфонизм. Имажисты Маяковский, Шершеневич, Большаков и Третьяков с 1913 г. были имажистами, а с 1916 г. стали классиками имажизма. Центрифугисты — покойный Божидар, Бобров, Аксенов, Асеев и Пастернак разрабатывали и в стихах и в теории вопросы одного только ритма. Они ритмисты. Покойный Божидар, автор замечательной книжки „Бубен“, в своем гениальном исследовании „Распевочное единство всех размеров“ тщательно и исчерпывающе разрешил самый трудный вопрос стихологии — вопрос о свободном стихе. Он создатель нового „метра“ — паузника, такого же метра, как классический ямб, хорей и трехдолники. Его работа для современной стихологии будет по своему историческому значению не меньше, чем работы Андрея Белого по экспериментальному изучению стиха. Сергей Бобров, талантливейший продолжатель Белого, в своем капитальном труде «Основы стиховедения» окончательно сделал стихологию строгой и точной наукой. Аксе-

нов — один из знатоков французских (как Руссело, Веррье и Ландри) и американских (напр. Скриптюр) экспериментаторов стиха. Кубисты Хлебников, Крученных и Василиск Гнедов разрушали наш синтаксис и нашу этимологию. Великолепными теоретиками кубизма будут Виктор Шкловский и Роман Якобсон. Гениальный лингвист В. Шкловский, который наметил основную линию работы для всех тех молодых лингвистов, как Якубинский, Поливанов и Брик, сгруппировавшихся раньше вокруг Сборников по теории поэтического языка, а теперь вокруг „Лингвистического Кружка“ совершил целую революцию в современной лингвистике своей смелой попыткой построить новую поэтику самодавляющего звука, а не образа (как у Потебни и Веселовского). Футуристом Виктором Шкловским будет гордиться не только русская, но и западно-европейская лингвистика. Все исследования академиков, печатававшиеся в „Известиях“ не только Русской Академии, но и всех западно-европейских Академий, бледнеют перед академическими работами — и кого же! — футуриста В. Шкловского. Роман Якобсон, автор замечательного исследования о творчестве В. Хлебникова, во всеоружие современной лингвистики рассмотрел Хлебникова, как разрушителя грамматики. Он первый академически поставил вопросы аграмматизма. Эхист Золотухин культивировал евфонию.

**Мы, экспрессионисты хотим синтезировать все течения русского футуризма.**

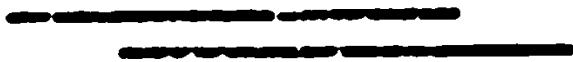
**Экспрессионизм есть синтез всего русского футуризма.**

**После эпохи раннего футуризма теперь наступает эпоха высокого футуризма, как после эпохи Раннего Ренессанса наступила эпоха Высокого Ренессанса.**

Только мы, экспрессионисты, — Ипполит Соколов, Гурий Сидоров, Борис Земенков и Сергей Рексин — найдем максимум экспрессии и динамики нашего восприятия.

И мы, экспрессионисты; утверждаем, что русская поэзия накануне нового Пушкина.

В. Маяковский был только ~~Батюшковым~~, чтобы за ним мог придти новый Пушкин.



Ипполит Соколов

лето 1920 года

# Ренессанс XX века.

Теперь, когда всем ходом истории философия приходит от рацииософии к рацииологии, происходит футуризация не только искусства, но и науки плюс философии.

Итак: отныне существует панфутуризм.

Кант XX века—интуитивист Анри Бергсон (с бергсонянцами Франком Гранжаном, Жиплуеном, Сегонда, Ражо и Вильбоа, а у нас в России — Н. Лосским), опровергнувший и уничтоживший всю (до и после) Кантовскую философию абстракций; гениальный Джемс Клерк Максвелл, предтеча великой революции в физике \*); Генрих Герц, первый опровергнувший все Ньютоновские законы механики и создавший новую кинематическую физику; новый Ньютон XX века — Альберт Эйнштейн в 1905 году (отчасти вместе с Максом Планком в 1906 году), открывший после опытов Физо в 1853 году, Майкельсона и Морлея в 1886 году и Трутона- и Нобля в 1903 году свой величайший принцип относительности в оптических, электрических и магнетических явлениях и повернувший все развитие физики на совершенно новый путь в течении трех—пяти столетий; Герман Минковский

\*) Теперь неевклидова геометрия Лобачевского и Риманна—просто пустячек!

в 1908 году (а у нас в России один мировой судья М. С. Аксенов, опубликовавший еще в 1896 году „Трансцендентально-кинетическую теорию времени“ и пришедший ко всем выводам Минковского), окончательно формулировавший принцип относительности Эйнштейна и открывший новое относительное понимание времени и пространства (отныне время — четвертое измерение с отрицательным знаком, наше бытие — четырехмерное бытие, не существует ни прошлого и ни будущего, а есть только одно сплошное настоящее, текучее время оказалось неподвижным, теоретически возможно повернуть время и историю обратно); радиологи Пьер и Мария Кюри, Вильям Рамзай, Эдуард Ретгенфорд, Фредерик Содди, Дж. Дж. Томсон, В. Кауфман и Август Риги (и их предшественники Анри Беккерель и Густав Лебон), открывшие эволюцию атомов мертвой материи и пришедшие от дальтоновского атомизма к корпускулярной (или электронной) гипотезе; Густав Лебон, опрокинувший своей теорией диссоциации материи все законы сохранения материи и энергии Лавуазье и Майера; В. Нернст (в 1906 году), великий реформатор термодинамики; Макс Планк и А. Эйнштейн, построившие в 1911 году своей теорией квант все здание современной термодинамики; ван't Гофф, Коперник новой химии; Сванте Аррениус, своей оригинальной космогонической теорией перешагнувший через Бюффона, Канта, Лапласа, Гершеля, Роша, Дж. Дарвина, Вольфа, Фая, Страттона, дю Лигондеса, Си, Локайера и Шустера; марсист Персиваль Ловелль, величайший Дон-Кихот Ламанчский XX века; космософ Фурнье Дальб, открывший две новых вселенных (интра—вселенная и супра—вселенная); гениальный Георг Кантор (и его предшественник Б. Бальцано), перевернувший всю старую математику своей теорией бесконечных многообразий и трансфинитного числа; Гуго де Фриз и недавно открытый Мендель, двинув-



шие вперед всю современную биософию от ламаркизма через дарвинизм к мутационизму и менделизму (если дарвинизм был мироощущением консерватизма, то менделизм и, особенно, мутационизм революционизировал все наше восприятие и мышление); А. Вейсман, первый биолог, внесший идею бессмертия в позитивную науку; объективисты в психологии Бехтерев. Додж и Павлов; психологист в праве Л. Петражицкий; Виктор Шкловский (с Л. Якубинским, О. Бриком, и Р. Якобсоном), совершивший революцию в лингвистике своей попыткой построить поэтику самодавляющего звука, а не образа (как у Потебни и Веселовского); Кершенштейнер, Зейдель, Гурлитт и Левитин, основатели новой педагогики и зачинатели трудовой школы; гениальный экономист Бем Баверк (с Джевонсом, Карлом Менгером, Вальрасом, Клэрком, Саксом, Визером и Жидом), основавший австрийскую школу предельной полезности; Василий Розанов, тончайший и величайший мыслитель после Ницше:

— все они футуристы!

Эти величайшие революционеры XX века такие же футуристы, как футуристы:

в живописи — Пабло Пикассо, Диего Ривера, Фернанд Леже, Андре Дерен, Георг Брак, Альбер Глэз, Жан Метцанже, Роберт Делонэ, ле-Факонье, Иоганн Брендвейс, Умберто Боччони, Карло Карра, Луиджи Руссоло, Бурлюки, Кульбин, Кандинский, Барт, Якулов, Школьник, Розанова, Ларионов, Гончарова, Малевич, Матюшин, Татлин, Машков, Лентулов, Экстер, Шевченко, Родченко, Грищенко, Клюб, Удальцова, Попова, Рождественский и Канчаловский;

в поэзии — Маринетти, Паоло Буцци, Коррадо Говони, Палацески, Армандо Мацца, Либеро Альтомаре, Эзра Поунд, Аллигтон, Флинт, Гельм, Маяковский, Соколов, Щерщевич и Хлебников;

в театре — Евреинов, Миклашевский, Коммисаржевский и Таиров;

в танце — Аиседора Дункан, Мод Аллан и Руфь Сен—Дени;

в музыке — послескрябинисты Н. Рославец и Артур Лурье.

Ведь самые презренные пассеисты, например:

в философии — марбургские нео-кантианцы Коген, Наторп, Кассирер, Кинкель, Гартманн, Лассвиц и отчасти Герланд и Штерн (у нас в России даже наш единственный, гениальный философ — в европейском смысле — Борис Яковенко); фрейбургские нео-фихтеанцы Риккерт, Виндельбанд, Кон, Мессер, Ласк, Мюнстерберг, Рава, Христиансен, Зигварт, Трольш, Майер, Баух, Бенч, Мелис, Кронер, Гессен, Руге, Медикус и Кабиц; психологи Иерузалем, Циген, Гомперц, Корнелиус, Гейманс; имманентисты Шуппе, Шуберт-Зольдерн, Леклер, Вариско и Ремке; метафизики Риль, Кюльпе, Липпс, Дильтей, Фришейзен—Келер, Рессель, Фолькельт, Геберлин, Уорд, Решдель, Стерт и Рейс; панлогисты Кэрды, Мак-Тэйгарт, Мамиани, Спавента, Вера, Кроче, Брэдли, Тэйлор и Безанкет; феноменалист Гуссерль; эмпириокритик Авенариус; позитивист Мах; энергетист Оствальд; сциентисты Файхингер, Пуанкаре и Мечников; систематик Вунд; сенсуалист Пирсон; марксисты Богданов и Луначарский; прагматисты Джемс и Деви; мистики Эйкен, Блаватская, Безант и Штейнер; метафизик—спиритолог Лодж; нео-реалисты Хольт, Марвин, Пирри, Монтэгю, Питкин и Сполдинг;

в экономике и социологии — Рошер, Гильдебранд, Книс, Шмоллер, Бюхер, Зомбарт, Антон Менгер, Штаммлер, Ксенополь, Бугле, Греф, Зиммель, Шонберг, Тард, Тэйлор, Леббок, Липперт, Гроссе, Бахофен, Вестермарк, Летурно, Морган, Лампрехт, Мюллер, Сорель, Фрезер, Дюркгейм, Кунов, Ковалевский, Ка-

реев, Чупров, Лаппо-Данилевский, Туган-Барановский, Кистяковский, Струве, Булгаков, Франк, Штокман, Кондратьев, Рыкачев, Бухарин, Базаров, Степанов и Маслов.

В наши дни, когда головокружительны успехи авиации (от Бланшара через Ренара к Цеппелину и от Надара, де-ла-Ланделя и д'Амекура через Лилиенталя и Шанюта к бр. Райт, Блерио, бр. Вуазен и Анри Фарману и дальше), когда наши все пять чувств при помощи физических приборов прямо до бесконечности расширились и утончились, когда мы накануне нео-кооператизма, нео-профессионализма и нео-гуманизма, когда в агрономии мы накануне китайской грядковой культуры хлебов, когда в техносфии уже пан-тэйлоризм и психо-тэйлеризм, когда в хирургии уже чудеса экстирпирования (вырезанное из трупа сердце прожило 33 дня!):

— наступает Ренессанс XX века!

Но это Ренессанс не по Чемберлену и не по Зелинскому.

Это не тот Ренессанс, о котором мечтал Чемберлен (новый Ренессанс для него — возрождение арийского мировоззрения, как Ренессанс XV века для Фогта—возрождение античности).

Это не тот Славянский Ренессанс, о котором мечтал Фаддей Зелинский (новый Ренессанс для него возрождение филологии: именно — в великолепных переводах Еврипида или Софокла по последним оксфордским или кэмбриджским изданиям).

Это не тот Национальный Ренессанс, о котором мечтали националисты во всех странах в течении войны 1914—18 года.

Наступает Ренессанс в том широком смысле, какое придавал еще Яков Буркгардт.

История не знает равномерного и прямолинейного развития. Если историю изобразить графически, то линия веков или высоко взлетает или круто падает на долгое время. Во всемирной истории были эпохи Упадки и эпохи Ренессанса. Эпохи Ренессанса были в Эгеи—в XV веке до Р. Х., в Египте—в XIV веке до Р. Х., в Ассирии—XII веке до Р. Х., в Вавилоне—в X веке до Р. Х., в Персии—в VI веке до Р. Х., в Элладе—в V веке до Р. Х., в Риме—в I веке после Р. Х., в Аравии—в VII веке, в Византии—в XI веке, в Италии—в XV веке, в Германии и России—в XVIII веке.

Десять лет футуристы опустошали плодородные нивы человеческой души и превращали ее в Сахару, в пустыню, ибо только в пустыне можно услышать Бога. И пускай Максы Нордау кричат, что все новое искусство—вырождение, но мы не вырожденцы, а возрожденцы.

Теперь я, русский Маринетти, с синайских высот мысли возвешаю:

„Сегодня, сегодня наступил Европейский Ренессанс XX века!“

---

**И. П. Соколов**  
**Ренессанс XX века. Манифест.**  
**Величие революции в философии,**  
**науке и искусстве. М.,**  
**XX год и век.**

## Борис Земенков

**ЗЕМЕНКОВ Борис Сергеевич, /1902-1963/. В первой половине 20-х гг. - поэт, художник, теоретик искусства. В 1920-21 гг входил в группу экспрессионистов, в 1922 - 23 гг. - примыкал к Ничевокам. /"... Муж поэтессы и детской писательницы Г.Л.Владычиной." - Из письма А. Парниса - Дж.Янечку от 26.04.1984./ В дальнейшем художник и искусствовед. Автор книг по истории Москвы. Соч.: "Стихи с проседью. Военные стихи экспрессиониста." М.1920. - РЕД.**

**ЗЕМЕНКОВ Борис Сергеевич, график и писатель, родился Москве, в 1902, умер 12.10.1963. там же. Учился во Вхутемасе в Москве /1918-21/. Был членом об-ва художников "Бытие" /1925-29, один из его организаторов/ и АХР /1929-31/. Участник выставок с 1925.... Рисовал для сатирического журнала "Крысодав" /1923/. ...Автор поэтических сборников, трудов, посвящ. истории русской культуры, книг и статей по вопросам изобразительного искусства. Соч.: Воззвание экспрессионистов о созыве Первого Всероссийского конгресса поэтов. М.1920 / совм. с др.авторами /; Корыто умозаключений. /Экспрессионизм в живописи/. М.1920; Графика в быту. М.1930. и т.д. и т.д.**

**Художники народов СССР. Библиографический словарь, в 6-ти тт., М., Искусство, 1983, т.4, столб. 295,296.**

## Иван Аксенов

Аксенов Иван Александрович, поэт, критик, драматург и переводчик А.Гильбо, Ч.Эшли, Кромелинка, англ.драматургов елисавет. эпохи и др. Род. 30 ноября 1884 г. в Путивле. Получил высшее образование. До револ. служил в конно-гвардейском полку; жил в Сибири. Во время войны был на германском фронте. В 1915 г. примкнул к лит.группе "Центрифуга" и принял участие в ряде ее изданий. С 1922 г. был председателем Всерос. Союза Поэтов. Преподавал в Студии Лито, ГИТИСе, ВЛХИ, а с 1924 г. состоит преподавателем Высших Государственных Литературных курсов МОНО. В 1923 г. Аксенов примкнул к группе "Московский Парнас", а с 1925 г. к группе "Конструктивистов". Аксенов участвовал в журналах: "Временник Лито НКП" 1 и П, "Жизнь Искусства" и др. В сборниках: "СОПО", "Антология ВСП", "Московский Парнас", "Булань", "Госплан литературы" и др. В театре им. Вс.Мейерхольда шел его перевод пьесы Кромелинка "Великодушный рогоносец". В 1925-1926 гг. Аксенов состоял секретарем театра Вс.Мейерхольда и принимал участие в ряде изданий этого театра.

- Кн.: 1. "Елисаветинцы". Вып.1 - Форд - Вебстер - Тернер - М., 1916 г. Изд.Центрифуга.  
 2. "Неуважительные основания". Стихи. М., 1916. Изд. Центрифуга.  
 3. "Коринфяне". Трагедия. М., 1918.  
 4. "Серенада". Стихи. М., Масстарчув, 1920.

Б.Козьмин

Писатели современной эпохи.  
 Био-библиографический словарь русских писателей XX века. М., 1928, с.16.

Аксенов Иван Александрович /30.XI. /12.XII/.1884, Путивл., ныне Сумской обл. УССР, - 3.IX.1935, Москва/ - рус.сов.поэт, стиховед, критик. Род в семье военного. Окончил Николаевское военно-инженерное уч-ще /1905/. Печатался с 1912 г. С 1916 г. член группы "Центрифуга", а в 1923 примкнул к группе "Московский Парнас", а в 1925 - к группе конструктивистов. Поэзия А. /сб-ки "Неуважительные основания", 1916; "Серенада", 1920, и др./ лежит в русле футуризма. Наибольший интерес представляет стихотворная трагедия "Коринфяне" /1918/ на сюжет ми-

фа о Меее и Язоне, в к-рой А., сохраняя форму античной трагедии, рисует события 1-ой мировой войны и окт.революц. 1917. Автор первой на рус. языке монографии о П.Пикассо - "Пикассо и окрестности" /1917/; исследований, посвящ. английск. драматургии елизаветинской эпохи /сб.статей и переводов "Елизаветинцы", в.1,1916; в.2, 1938/, У.Шекспиру и Б.Джонсону, статей о сов.театре и художниках. Переводил А.Гильбо, Ч.Эшли,А.Франсуа и др.

Т.Никольская

КЛЭ, М.,1978, т.9, с.45.

... другое течение, отделившееся от основного футуристического,- поэты "Центрифуги". ... Наиболее оригинальным представителем группы является И.Аксенов /"Эйфелия", не издано./

В.Брюсов

В ст.: "Вчера, сегодня, завтра русской поэзии".

В.Брюсов. Собр.соч. в 7-ми тт., т.6, М., 1975, с.521-522.

**И. А. Аксенов.**

## **К беспорядку дня.**

### **§ 1.**

Искусство мы находим на всех дорогах развития человека и заключаем, что по каким то нам обычно неинтересным, причинам от этого искусства или не мог обойти или не мог без него обходиться, иначе говоря оно было ему необходимо. Понятие необходимости включает в себе понятие полезности, откуда с прискорбием следует вывод, что искусство принадлежит к числу явлений, говоря по русски полезных, или по варварски — утилитарных.

### **§ 2.**

Полезность искусства, вопреки утверждению, некоторых не может заключаться во внешнем подлежащем человеческой истин христианской нравственности, ибо оно существовало во времена языческие и даже вообще безнравственные, не может она заключаться в изложении, как полагают другие, учения Карла Маркса, за не учению тому не имеется еще ста лет от роду, искусство же значительно старше; не может она заключаться, несмотря на мнение т. Фриче, в проповеди классовой борьбы, яко же в первые времена человеческого общества и его однородного строения, классов не имелось. И тем не менее полезность искусства существовала и существует.



## § 3.

Прежде всего, как надлежит делать всегда, занимаясь искусством, наплюем в душу тем, кто полагает ею обладать: это позволит вам быть последовательными и сказать, что полезное человеку есть то, что полезно его организму и деятельности этого организма. Откуда надлежит вывести, что искусство полезно человеческому организму, помогая ему исполнить некоторые его, организма функции. Последнее же, как функции всякого живого организма сводятся к двум главным группам: питанию и размножению, согласно чему и распределены органы человека. Непосредственной помощи от искусства и его произведений ни одна из упомянутых двух групп не получает: соловья даже баснями не кормят и от статуи детей не заработать (наблюдевно над чудотворными, в этом смысле иконами показывает, что дело не обходится без помощи соответствующего старца). Если же нет непосредственного воздействия, то следует искать содействия опосредствованного.

## § 4.

То что мне приходится писать четвертый параграф в я в вем не могу ограничиться приведенным простой и втерпывающей формулы полезного действия искусства, а также привести рационального рецепта приготовления произведения искусства, свидетельствует о недостаточной работе человеческого разума над этой задачей: с тринитротолуолом и иными ивкратами дело обстоит иначе. Очень грустно конечно, но над изготовлением взрывчатых веществ человеческий разум поработал больше, чем над вопросом о полезности искусства. Почально, но факт-дело серьезное. „Тем хуже для фактов“, говорила одна упрямая королевская голова пока не встала перед фактом собственного усекновения. Факт же о котором мне пришлось погрузить

очевидно обязан своим бытием тому, что искусство лежит вне главных усилий производимых человеческим разумом. А там где не работает разум действует инстинкт.

## § 5.

Инстинкт управлял большинством действий человека в глубочайшие времена его существования. История преступного сообщества, именуемого человечеством, заключается в систематическом вытеснении инстинкта и подчинении человеческой деятельности разуму и его формулам. Так как деятельность человека направлена к удовлетворению потребностей его организма, то ясно, что разуму пришлось работать главным образом в области сохранения целостности упомянутого организма, обслуживать предприятия, защищающие тело человека изнутри (питание) и снаружи (одежда, дом, загородка — распространительно). Так как в окончательном виде ни первое ни четвертое не нашло еще своего разумного и окончательного разрешения в жизни, то человечеству простительно в области устройства второй системы своих потребностей (половых) прибавляться инстинктами экономия разум для наиболее важного дела: всякому известно, что голодный плох размножается и стойкого потомства не дает. В области половой разум до сего времени имел возможности производить только вылазки и наскоки — это и есть территория в стороне от больших дорог. На ней наляется и том числе и вопрос об утилитарности искусства.

## § 6.

В пределах данного исторически существующего общества, условия добывания пищи и ее выбора нормированы законами. Закон есть инстинктивный разум и разум инстинктивный. Пишет законы экономически и политически господствующий класс (иногда бывает ввязка в двух эпитетах, но революция ставит

дело на место). Вот они формулы. Это не об искусстве писать. Продолжаю. Если человек, живущий в пределах разумно построенного общества, не желает в пределах указанных ему писанным разумом действовать, по нормам этим разумом установленным, он становится опасен для упомянутого общества, в тягость себе и другим. Общество вынуждено его уговорить разумными доводами, если это не помогает, оно вынуждено его убить. Происходит это с людьми у которых правильность условий питания нарушена — благодаря причинам внешним или внутренним.

### § 7.

К причинам внутренним надо отнести половую неудовлетворенность и она то является наиболее трудно уследимой, оставаясь, вместе с тем наиболее трудно устранимой, даже при обнаружении. Если человеку нечего есть от безработицы, делу можно помочь. Если организм человека плохо питается, потому что его пищеварительный аппарат подпортился, известно более или менее, как его починить, но если питание того же организма нарушено благодаря расстройству эндокринных половых желез, а она расстроилась благодаря неправильному отпращиванию организмом половых функций, вследствие неправильного выбора объекта влечения, то дело труднее. Такой человек становится тем не менее в тягость себе и другим, опасен для вышеупомянутого общества, не желает действовать в пределах указанных ему писанным разумом и его надлежит уговорить сперва доводами..... какими, спрашивается? Разумных в этой области нет.

### § 8.

Воспитатели подростяющего поколения, отцы, заирещавшие дочерям путаться с негодьями, матери, открывшие глаза дочерям на мерзавцев, юноши, стреляющиеся из рогатки, и вы,

бедные девушки, отравившиеся зубным порошком—я призываю вас в свидетеля того, что благоразумных доводов и рациональных уговоров не существует. Увы, это область давно опорожненного руководителя, давно упраздненного в явых, более первостепенных районах деятельности (как бы его не защищали все Гершензопы) первобытного инстинкта. И если девятые этажи домов все еще находятся в ведении жилищных бюро, а не бюро похоронных процессий, если мосты никто еще не предложил перечислить из ведения НКПС в заведование Наркомздрава, яхт-клубы существуют автономно от обществ спасения на водах и серная кислота не считается предметом первой необходимости, а разум докопался до явления эндокрин половых желез немного лет тому назад, то причиной всему этому благополучию, издавна выработанная человеком способность инстинктивной координации своих чувств, путем изживания их требований в построении их условного подобия, откуда уже начинаются границы искусства.

### § 9.

Начинается оно не только инстинктивно (подсознательно), но прямо таки бессознательно: сон, простейшая об'ективизация непроявленного чувства. Вторая ступень: попытка запомнить сон в логической последовательности—это уже построение модели выраженной группы чувств. Остается придать сну словесную форму, сложить рассказ—построена стойкая модель. Здесь начинается территория вымысла. Присхалив.

### § 10.

Осмотримся. Модель может быть стойкой, т. е. стоять, и прочной, т. е. не разваливаться от прикосновения (к сведению многих конструктивистов). Прочность модели чувств определяется качеством и сроком ее воздействия. Искусство имеет дело с моделями испытанной прочности: сумма воздействий

трагедий Софокла, на протяжении существования его текста, больше такой же суммы воздействия картин Уропенко, хотя современники обнаружения моделей и были другого мнения.

### § 11.

Построение модели доступно и практикуется всеми. Построение стойкой модели чувств доступно меньшему числу лиц. Построение прочной модели — совсем небольшому количеству человек. И это в то время, когда постройка моста (модели разумного рассуждения) может быть доступна любому грамотному человеку. Происходит это потому что модели чувств строятся еще инстинктивно, самое их назначение спорно, рецепта и формулы нет.

### § 12.

Человек построивший плохой мост, затем провалившийся, вынужден ездить по мосту, который не проваливается и построен другим человеком. Человек, создавший нестойкую модель своих чувств вынужден изживать их в стойкой или прочной модели построенной другим человеком. В этом изживании — польза искусства. Полезное действие данной модели — утилитарность произведения искусства.

### § 13.

Всякое действие или совокупность действий, имеющее своим предметом чувства человека, называются действиями эстетическими. Повар добавляющий сладкое вещество в микстуру, хирург, втыкающий булавку в спинной хребет пациента (для анестезии его), мать, шлепающая ребенка, художник, пишущий картину, или композитор, составляющий партитуру совершают поступки эстетического порядка. Изыскание разумных законов наиболее выгодно, о воздействиях того или иного эстетического

поступка или последовательности таких поступков на чувства человека составляет предмет научной дисциплины, называемой—эстетика. Она еще не построена.

#### § 14.

Человека, строящего стойкие модели чувств, принято называть по русски художником или артистом. Когда он и его друзья построили много таких моделей, они начинают думать, что они инстинктивно установили законы наибольшей полезности работы модели, полагая их в том, что лучше всего воздействует на чувство построителей и воспринимателей данного времени и данной отрасли искусства. Такое инстинктивное отвлеченное наблюдение, если ему придастся вид разумного обоснования, называется канонем. И художники и каноны бывают разные.

#### § 15.

Кроме художников каноны устанавливают еще и люди неспособные ни к построению стойких моделей чувств, ни к построению моделей разумного рассуждения. Они обычно находят около вышеуказанных людей и подсматривают. Затем придают подобие разумного изложения подметренному или подслушенному, чем добывают себе средства пропитания. Поэт Маяковский предложил называть таких людей—когавами.

#### § 16.

Обоснование оценки произведения искусства на основании инстинктивно установленного критерия (канона) называется эстетизмом, а люди руководящие таким правилом называются эстетамы. Так как правила бывают разные, то и эстетизмы тоже бывают разные.

## § 17.

В начале прошлого века за канон принимали красоту. К середине века было установлено, что красота понятие инстинктивное, т. е. не содержащее разумного определения. Тогда канонами стали считать действительно существующее, но так как оно и без того имелось в распоряжении чувств подлежащих обработке, не удовлетворяя их то к критерию пришлось прибавить необходимость толкования наблюдаемых предметов, до и во время их изображения. Критерий переместился в область толкования и канон был сначала—толкование политически-прогрессивное у передвижников (для краткости только властике), потом политически-реакционное (Мир Искусства), потом мистическое (Золотое Руно), потом архаическое (Вуэновский Валет), потом геометрическое (кубизм). После этого установился новый канон и новый эстетизм: изображать не предметы, а инстинктивные построения (беспредметность) или инстинктивные принципы инстинктивных построений (конструктивизм).

## § 18:

Инстинктивное построение канона инстинктивно воспроизводит классовую идеологию построителя. Отвлеченный канон инстинктивно установленный, во времена господства капитализма естественно становился самодовлеющей ценностью, т. е. обращался в фетиш. В настоящее время художники и их паразиты в большей части люди деклассированные, поэтому они если не принимают еще идеологию господствующего класса, продолжают строить каноны и обращать их в фетиши.

## § 19.

Канон самодовлеющей вещи есть, по существу вариация хорошо известного явления, называемого „товарным фетишизмом“, канон самодовлеющего изобретательства, выдвинул груп-

пой анархистов универсалистов, что избавляет от необходимости его характеризовать, канон „современности американизма“ (приводящий к эстетизму железобетона) обязан своим происхождением географическому месту, где локализуются упования уцелевшей российской буржуазии,—все эти учения ничего не имеют общего с наукой эстетикой и в основе своей являются глубоко реакционными. Какие бы резоны ни приводил Герпензон, как бы ни флоресцировал Флоренский, как бы ни фырчал Фриче, как бы ни брыкался Брик, как бы ни рвался Арватов—они никогда из этого болота не выйдут, потому что, все они коганы.

### § 20.

„...самый плохой архитектор от наилучшей пчелы отличается тем, что прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в голове. В конце процесса труда получается результат, который уже перед началом этого процесса имелся идеально, т. е. в представлении работника (Капитал т. I)

---

В ж.: Московский Парнас,  
№ 2, 1922, с.3-11.



**Борис Лапин**

Лапин, Борис Матвеевич /17/ 30/.у.1905, Москва, - сент.1941, под Киевом/ - рус.сов.писатель. Юношеские стихи Л. составили сб-ки "Молниянин"/1922/ И "1922-я книга стихов" /1923/. С сер. 20-х гг. Л. работал в геоботанич. экспедиции в Ср.Азии, в пушной фактории на Чукотке, штурманским практикантом в заруб. плавании. В те же годы начал печататься в газетах. Первая значит. книга Л. "Повесть о стране"Памир" /1929/ основана на фактическом материале - переписи населения Горного Таджикистана. ... поэзия книг Л. - поэзия фактов, порою необычных; в книгах его воедино сплавлены правда и вымысел, стихи и новеллы.... В 30-е гг. писал в соавторстве с З.Харцевиным. Л. и Харцевин погибли во время боев под Киевом.

КЛЭ, М., 1967, т.4, с.31.

Ярославский А-др Бор.

1. Плевок в бесконечность. Изд. Дальневост. Союз Профсоюзов. Владивосток. 1917 г. - Звездный манифест. Изд. газ. "Дальневост. Пролетарий". Владивосток. 1918 г. - Грядущий потоп. Владивосток. 1919 г. - Кровь и радость. Поэма. Иркутск 1919/1920 г. - Причесанное солнце. Изд. Дракон. Чита. 1921 г. - Окровавленные тротуары. Изд. Бюро Печати Дальне-Восточн. Республики. 1921 г. - Сволочь Москва. Стихи. М. 1922 г. - На штурм вселенной. Изд. Комитета Поэзии Биокосмистов-Имморталистов. П. 1922 г. - Поэма Анабиоза. Изд. то же. П. 1922 г. - Святая бес-тиаль.. Изд. то же. П. 1922 г. - Миру поцелуй. Изд. то же. П. 1923 г. - Аргонавты вселенной. /Роман-утопия/. Изд. "Биокосмистов". М. и Л. /Типогр. - в Пензе/. 1926 г. - Корень из Я. Изд. то же. 270 с.

П. Рец.: Красная Новь, 1926, №29 /Я. Шумяцкий/; Правда, 1926, №121 /А. Коротков/.

И. В. Владиславлев /Гульбинский/  
Литература великого десятилетия.  
/1917-1927/. БУ. М.-Л., ГИЗ,  
с. 294.

Александр Святогор

СВЯТОГОР Александр / псевд., наст. фамилия: Агиенко/,  
поэт, теоретик, глава группы Биокосмистов.

лит.: Святогор А. Биокосмизм. / Материалы № 1/. М.  
1921; Биокосмизм. / Материалы № 2 /. М. 1922.

Из очень и очень редко встречающихся упоминаний о  
Биокосмистах, приводим два характерных /РЕД/:

... В Петрограде появились со своим манифестом биокосмисты: "В повестку дня необходимо поставить вопросы реализации личного бессмертия, - заявляли они. - Мы предчувствуем междометие встающего из гроба человека. Нас ждут миллионы междометий на Марсе и на других планетах. Мы думаем, что из-за биокосмических междометий... родится биокосмический язык, общий всей земле, всему космосу."

Помню, один приехавший в Москву биокосмист на пробу читал свои аляповатые стихи. Брюсов стоял под аркой второго зала вместе с молодыми поэтами и поэтессами. Все хохотали. Из-за столика поднялся военный с тремя шпалами в петлице и обратился к Валерию Яковлевичу:

- Нельзя ли, товарищ Брюсов, предложить гражданину биокосмисту продолжить свое выступление на втором этаже, над нами?

Во втором этаже, как об этом свидетельствовала огромная вывеска, помещалась лечебница для душевнобольных... /М.Ройзман. "Все, что помню о Есенине", М., 1973, с.88./

... В 1921 г. поэтическое объединение "биокосмистов" выпустило манифест с требованием "во всей полноте поставить вопрос о реализации личного бессмертия". /А.Святогор, П.Иваницкий и др. Сб. "Биокосмизм", 1921, № 1/. / В кн.: М.Геллер. "Андрей Платонов в поисках счастья". Париж, 1982, с.52./

АЛЕКСАНДР СВЯТОГОР.

## БИОКОСМИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА.

(Пролог или градус первый).

Пред нами великие задачи — и потому мы опрокидываем ходячие верования, идеи, и нам, как восставшим против предрассудков, уже обязано будущее. Меньше всего нам свойственно чувство почтительности, нам ничуть не импонирует величие натуральной необходимости. Наш первый и последний враг — равновесие натурального порядка. Разве есть сребреники, за которые мы предали бы, как Иуда, во власть необходимости наше бытие, этот мир, в котором живем, — букет цветов, который вдыхаем?

Мы утверждаем, что теперь же в повестку дня необходимо во всей полноте поставить вопрос о реализации личного бессмертия.

Пора устранить необходимость или равновесие натуральной смерти. Ведь всякий закон есть выражение только временного равновесия тех или других сил. Лишь стоит ввести силы новые или изъять часть сил действующих — и данное равновесие (гармония) нарушится. Если двинем силы, цель которых реализовать бессмертие — то эти силы, как бы другие ни ни противодействовали, смогут нарушить равновесие смерти и явить равновесие бессмертия. Ведь прежде всего к равновесию бессмертия стремится каждая жизнь.

В повестку дня мы включаем и „победу над пространством“. Мы говорим: не воздухоплавание— это слишком мало,—но космоплавание. И космическим кораблем, управляемым умудренной волей биокосмиста, должна стать наша земля. Нас слишком шокирует то, что земля, точно коза на привязи у пастуха—солнца, извечно каруселит свою орбиту. Пора иной путь предписать земле. Да и в пути других планет не лишне и уже время вмешаться. Нельзя же оставаться только зрителем, а не активным участником космической жизни.

И третья наша задача—воскрешение мертвых. Наша забота — о бессмертии личности во всей полноте ее духовных и физических сил. Воскрешение мертвых — это восстановление в той же полноте ушедших в гроба. При этом мы отнюдь не впадаем в трясину религии или мистицизма. Мы слишком трезвы — и религии и мистике об'являем войну.

Таков наш биокосмизм. Он, несомненно, величайшая дерзость. Но великое и дерзкое оскорбляет и мы уже видим глухую и явную ненависть — ведь биокосмизм принижает все идеи, все идеологии. Но мы оптимисты, а не безумцы. Безумны те, кто хочет сделать людей свободными и превосходными вне биокосмизма. Они подобны Робеспьеру, который начал желанием осчастливить человечество, а пришел к мысли истребить его. Всякая идиллия о „счастьи на земле“ вне биокосмизма — вреднейшая иллюзия, начало чудовищной тирании.

Пред нами величайшие задачи. Но разве у нас постные или мрачные физиономии, как у монахов или диктаторов? У нас уже иная психика. На биокосмических путях мы чувствуем себя необычайно просто и весело, превосходя в этом смысле счастливейшего киренаика Аристиппа. Подобно мальчику, который катит обруч, мы творим биокосмическое.

Улыбчиво и радостно мы реализуем бессмертие, зсвем на кладбища и беззаботно готовы на верфи биокосмических кораблей.

Мы креаторы. Нами уже основан „Креаторий биокосмистов“. Для невежественных мозгов креаторий звучит, как крематорий — и они, пожалуй, правы. Нам действительно необходимо сжечь слишком многое, если не все. Ведь биокосмизм начинает совершенно новую эру. Вся предшествующая история от первых проявлений органической жизни на земле до солидных потрясений последних лет — это одна эпоха. Это — эпоха смерти и мелких дел. Мы же начинаем великую эру — эру бессмертия и бесконечности.

Какова же наша эстетика?

Наша эстетика — не вывод из наблюдения, регистрации и анализа имеющихся форм. Описательная эстетика, несмотря на все присущее ей значение, не может быть в то же время предписывающей эстетикой. Всякая попытка ее в этом направлении есть необоснованный выход из присущей ей области, есть узурпация несвойственных ей прав. Ведь невозможно путем установления того, что есть, предписать то, что желательно или может быть.

Наши основные понятия стиля вытекают из биокосмического идеала. Это наш метод и масштаб наших оценок. Мы не можем взять эстетику символистов или футуристов не только потому, что они изжиты и отходят в прошлое, но потому что у нас есть свой критерий. У нас также нет желания сунуть свой нос в какую либо филологическую или стилистическую мышеловку. Нам ничуть не импонируют ни Потебня, ни Веселовский, ни Погдин и подобные им. Центр нашего внимания не историческая или психологическая эстетика, но эстетика телеологическая. Еще в меньшей мере, чем

старые предрассудки, нас могут смутить полуграмотные построения сегодня.

Вот вопрос о форме и содержании. Что прежде и что важнее? Мы не можем сказать, что содержание все, а форма ничто. Придавать же значение только форме, значит обнаруживать отсутствие элементарного научно-философского образования. Идея имманентна форме, но форма не всегда равновелика ей. Форма часто противоречит идее, последней присуща не одна форма. Но дело не в этом. Нас мало занимает этот старинный спор (о форме и содержании) эпохи немецкой идеалистической философии и слишком наивно повторяемый в наши дни. У нас совершенно новая аксиома.

Вопрос не в примате формы или содержания, но в моем отношении к форме и содержанию. Прежде всего гордая независимость творчества.

Наш стиль?

Наш стиль начинается не с отдельного слова, хотя бы и художественно конкретное, но с ряда слов. Центр нашего внимания не отдельные слова, но ряды слов, не столько этимология, сколько синтаксис. И потому: творчество — словесных рядов — разнообразие сочетаний их элементов.

Мы творим не образы, но организмы. Образ слова базируется на внешнем зрении, на поверхности. Образ — только впечатление, только описание, — и потому он недостаточен. Образы, если они не объединены — только хаос. Здоровый путь творчества лежит от образа к ряду. Ставить для поэта образ во главу угла — значит впасть в колею регресса, идти не вперед, а назад. Ряд же есть начало космоса. Мы не образноносцы, но рядотворцы.

Но разве мы пренебрегаем словами или все они для нас одинаковы? Одни слова мертвы, в других чуточку мигает жизнь и только изредка попадаются краснощечкие слова. Мы любим ядерные слова и оживляем слова мертвые. Но воскрешение слова не в раскрытии первичного образа его, но, скорее, в ловком подборе префиксов и суффиксов. Кроме того, нас интересуют личины слов, нас привлекают слова, как оборотни, как маскарад.

Слово убегает от своего первоначального смысла, отрывается, надевает личину. Но слово, как личина, полнее всего оживает в ряду слов. И чем искуснее ряды, тем выразительней слова. Ряды расцветают слова, заостряют их, упругат, разнообразят. Творческая воля креатора заставляет слова в ряду бывать по иному. Слова в ряду — это форма, меняющая об'ем и содержание, тут одно и то же слово попадает на разные полки. В ряду слова играют конкретным, как мячами. Творчество словесных рядов — это преобразование и воскрешение слов.

Кроме того мы беременны новыми словами. Так, мы предчувствуем междометие встающего из гроба человека. Нас ждут миллионы междометий на Марсе и на других планетах. Мы думаем, что из биокосмических междометий (в широком смысле) родится биокосмический язык, общий всей земле, всему космосу. (Это, конечно не эсперанто, последний — пустая затея; даже язык дикарей неизмеримо выше эсперанто, потому что органичен). Для нас крайне важны и выразительные свойства глагола. Разве мы, подобно футуристам, можем ограничиться только неопределенным наклоном? Мы слишком определены и актуальны, и нам слишком мало даже четверки наклонов. Десятки и сотни наклонов! Нам необходимо наклонение космоса и наклонение бессмертия!



Наш стиль начинается рядом. Ряд — это прямая или кривая, вычерчиваемая ходом творческого духа. Но ряд еще не метр. Метр — это внешняя схема, биокосмический дух вообще не укладывается в нее. Биокосмический дух вычерчивает иную схему. Как поэты, мы имеем в виду ряды, построенные: на биокосмическом ритме, который телеологичен, на жесте, на интонации, на мимике, на весе, на темпе и на температуре. Мы враги всякой данной стабилизации в языке. Нам нужен новый синтаксис, построенный на параллельности, пересечении, параболичности биокосмических рядов. Нам нужны предложения, творимые по принципам геометрии. Ведь грамматика только неудавшаяся математика. Мы решили быть Лобачевским в грамматике.

Мы рядотворцы, но ряды для нас только живые клетки для творимых организмов. Художественный организм — наша крайняя цель. Он не есть только агрегат рядов, но живое целое, в котором одни части кооперируют с другими. Слово в ряду, помимо своего содержания и содержания, обусловленного местом в ряду, в художественном организме оплодотворяется и расцветает более сложным — бесом всего художественного организма. И все характерные признаки ряда в полной мере улавливаются, воспринимаются только в контексте, в художественном организме. Последний цульсирует и дышит, улыбается и хохочет, как совершеннейшая тварь. В нем наша высшая цель и глубокий смысл.

Смерть не устает, она ежесекундно вершит свое гнусное дело, казнит живущих. Поэт — биокосмист — это борец и певец в таборе вставших против смерти и против диктатуры пространства. О бессмертии и космическом полете, о воскрешении мертвых творит свои живые организмы поэт-био-

космист. И ему ли быть идолопоклонником, когда он должен разрушить все капища и олтари. Ему ли хлюпать в болоте мелких дел отсиживать канцелярские часы или торговать побрякушками, когда он должен разворотить тупые мозги, чтоб посеять в них зерна биокосмизма. Ему ли быть спокойным и бродить с закрытыми глазами, когда даже пятки его должны быть вооружены телескопами. Ему ли хныкать и дремать в колее меланхолии, когда его зовет величайшее творчество, о котором не грезил еще ни один творец, ни одна самая горячая голова.

Мы, биокосмисты, неразлучны в нашем движении. Но мы, как соратники, сходимся прежде всего у великой цети. Но у каждого из нас свой индивидуальный путь. В биокосмизме, как нигде, креатор может развернуть свои личные бездны. Так, лично я, имею в виду, между прочим, перечеканку типов, прошедших сквозь тысячелетия (адаптация), в частности — типов зверья. Типы зверья выше типов человеческих. Ведь и божеству было превосходнее представать в образе зверином, а не человеческом. Бог, воплотившись в зверя, выше бога вочеловечившегося, Апис больше Иисуса. Центральным в зверье, Саваофом, является Петух. Ведь не даром последними словами Сократа были слова о Петухе. Также велик и Конь, раскрытый мною в „Евангелии от Кобылы“, которое выше Евангелия от Иоанна. Нет высшей похвалы для человека, как сравнить его с конем. Так в сказке „Еруслан Лазаревич“ находим: „Ивашко — сивой конь“. Свой сборник „Жеребец“ (919 г.) я посвящаю так:

В знак нашего совместного ржанья,  
 Под смех тупых и гаденьких пигмеев,  
 Стихеты эти в ясли сыплю я  
 Тебе, мой друг, каурый конь Зикеев.

Не менее велик интуитивный мудрец Пес:

... Что Бергсон? у него слепые глаза —

Не философ, а просто ерундит.

Я говорю: учитесь у Пса,

Вот первейший великий интуит.

Только ему развязан мешок

Незримо кругом наследивших тайн.

Берите у Пса бесплатный урок,

Став на четвереньки, изрыгайте лай.

Или — заплеванной, униженный и оскорбленный  
лик Свиньи:

Разве Свинья супоросная

Не величайшее чудо?

Нежно вымя ее и розово,

Как утреннего неба сосуд...

. . . . .

...Разве на вымя не похожа

Звездная чаша млечная?

И там, и тут — все то же.

И вымя такое же вечное...

Заметьте, тут прием двуколейности, что характерно для биокосмических организмов. А вот из поэмы (?) „Луна“:

...И лишь теперь,

Когда иное тесто

Курьерит на иных дрожжах,

Увидел он,

что мяч земной и мал, и слишком тесен,

что дух в биокосмических путях...

Замечу только, что здесь даны ряды, как на-  
меченная бесконечность (строки 1 и 4). Они  
могут быть сведены до одного звука и умножены  
до  $+\infty$ .

Богатство рядов обуславливается прежде всего индивидуальным богатством креатора, у которого высоко развито Sprachgefühl. Наша цель — за пределы языка, но пока биокосмическое мы разрешаем в пределах длинного языка. Но мы уже творим ряды, как прорыв в космос, прорыв в бессмертие: ряды, как прорывы языка, как выход из языка.

В заключение пролога замечу о вульгаризации, к сожалению неизбежной для биокосмизма. Испорченные теоретиками „пролетарского искусства“, не ведая личного достоинства и честности, иные виршисты подхватывают наши великие идеи — и всячески треплют их. Правда, в смысле пропаганды биокосмизма, подобные барабанщики пока не бесполезны, пока „все годны в строй“. Но... Словом, в „Креаторий биокосмистов“ ворота открыты для всех, а чтоб быть поэтом-биокосмистом, необходим прежде всего честный, своеобразный и могучий талант.

Биокосмизм / Материалы - № 1 /  
М., Крематорий Биокосмистов, 1921.

---

СКЛАД ИЗДАНИЯ: ТВЕРСКАЯ, 19.

Борис Перелешин  
Николай Лепок

Диалектика сегодня. М., Апрель, 1923.

Предисловие.

Отплывающие корабли символизма.

Опояз или общество мозговой засухи.

Всеобщее мелочничество слова, дробная детализировка, слово-  
верчение, слововыжимание, маникюр слова.

Подозрительные по четвертому разряду похороны поэзии ее  
же обнаглевшими ремесленниками или НЭП, съевший поэтов.

Ни зги на российских эстрадах, продавленных копытами все-  
возможных имажинистов.

Каменная пустыня достиховья.

И --

двое.

Без фальшивого мандата на контракт с миром.

Без вывесного афиширования себя.

Под скромной маркой

мозговой разжиж.

Двое.

Среди последней, все еще не проглотивших наследия ве-  
ликой революции, - единственные несудие на своих лицах раз-  
лив нового мира.

Два мудреца. Какой просмотр!

Ровно год с закатом ртом.

А теперь

номер первый

удар

по обжорному фронту.

Завтра еще стихи и - какие-нибудь - теории.

Не истерические выкрики силащихся догнать грозу и бурю  
/маяковщина/.

И не тоскливая вертячка стиля - стихия раннего НЭП'а  
/пильничество - пастернакизм/.

Спокойный нажим на преодолеваемое послегрозые.

В ревуших еще хлябях мы первые отделяем воду от поэзии  
и говорим:

- Да будет стадия всеевропейского обезумления трампли-  
ном нового прыжка.

Штопром куда-то на плоскостях подлинного общения с миром.

Высота:

Тысяча девятьсот двадцать три /по-вашему/.

Контакт?

Есть контакт.

Москва. Предьянварье. Завязь второго года.

Борис Перелешин.

**Нина Хабнас**

**ХАБНАС-КОМАРОВА** Нина - поэт, входила в группу Ни-  
чевоков, по другим сведениям, относилась к Бесп-  
редметникам. Жена поэта и теоретика имажинизма -  
Ивана Грузинова. Издала книгу стихов "Стихеты". М.  
1922. Считала своим учителем Давида Бурлюка.

Николай Хориков

...Хориков считался представителем группы поэтов-акойтистов /от латинского слова: "COITIS", то есть в своих виршах протестовал против сожителства мужчины с женщиной/. Высокий, широкоплечий, с крупным лицом, ярким румянцем во всю щеку, он выходил, неизменно одетый в затянутую красным поясом рубаху, из рукавов которой торчали огромные красные руки. С каменным лицом, певучим речитативом он замогильным голосом произносил свои стихи - все на одну тему:

Моя любимая погибнет тоже.  
Могу ль от свадьбы уберечь?  
И кто спастись поможет  
Ее девической заре?..+

М.Ройзман

"Все что помню о Есенине". М.1973, с.123.

---

+ Новые стихи. Сб.1. Изд. Всерос. союза поэтов, с.64.

... Хориков наивничает под Крашенникова: был такой беллетрист, о девичнике писал.

ИСКОНА

/ Наст фам.: Ив.Грузинов /.  
В ж. "Гостинница для путешеству-  
ющих в прекрасном", 1924, №4.

Под рубрикой: "В хвост и в гриву".  
/ Рец. на сборник "Поэты наших  
дней." Антология. М.СП,1924./

-----

Библиограф. справка /в порядке дополнения/:

Публикации: /отд.стихотворения/ - "Речной обрыв". /"На речной обрыв под напев стрекоз..."/ - Плетень, Сб.стих., Пг., Тип. Петросовета,1921;  
"Дочь мельника". /"В вечность дням уходящим оврагами..."/ - Литературно-художественный сборник. Голодающим Поволжья. Рязань, Гос.изд-во, Рязан. Губ. отд., 1921; "Свадьба". /"Горячим медом налиты ладони..."/ - Перевал. Сб.2. Под ред. Артема Веселого и др. М., ГИЗ,1924; 1."Распусти свои косы на плечи...", 2. Девичество, 3. "Ивановой. /"Девичества обратно не вернуть..."/, 3. "Не рубят вишен в мае..." - Ярь. Лит.-Худож. альманах.№1,

Рязань, Рязанское отд. Всерос. союза поэтов, 1925; 1. "Не бродить по яру над Окою...", "Как без тебя вернусь в Рязань..." - Памяти Есенина. Воспоминания, статьи, стихи. М., Всерос. союз поэтов, 1926. -- См. Н.П. Рогожин. Литературно-художественные альманахи и сборники. 1918-1927 годы. М., Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1960, с. 52, 57-58, 140, 172, 179-180



# ЗНАЕМ

## (Клятвенная конструкция конструктивистов - поэтов)

Человеку свойственно развиваться — „духовно“ расти. Рост его (жизненный опыт) кристаллизуется в зародыши индивидуальных творческих схем. Схемы эти об'ективируются (организуются) в том или ином материале потенциальным давлением (паром внутренним); значит: „содержание“ человек, естественное и различное, — толчок к материализации, материализация же зависит от об'ективных законов материала и произвола формовщика. Вот почему мы говорим только о „форме“ из кусков скованных схем — кристаллов опыта - роста, — искусстве.

Потенциальный схематический сгусток — эмбрион „содержания“ — в силу основного закона человеческой психики — экономии сил, в каждом отдельном случае своего оформления требует себе соответствующих, и материалу, в котором организуется он, свойственных, закономерных приемов. Поэтому, для передачи каких бы то ни было впечатлений и их комбинаций, в практически - жизненных приспособлениях или художественных концепциях, необходимы: подготовка и разрешение в фокусе (лушение ядра схемы), способами функционально вытекающими из организуемого и того, что непосредственно связано с ним.

Подготовка и разрешение в фокусе без стороннего (неумышленного) заданию элемента достигается посредством **ЛОКАЛИЗОВАННОГО ПРИЕМА**.

**ЛОКАЛИЗОВАННЫМ ПРИЕМОМ** мы называем центростремительную организацию материала.

Организованный **ТАКИМ** образом материал мы называем **КОНСТРУКЦИЕЙ**, организатора — **КОНСТРУКТИВИСТОМ**, а принцип организации — **КОНСТРУКТИВИЗМОМ**.

**КОНСТРУКТИВИЗМ ЕСТЬ ЦЕНТРОСТРЕМИТЕЛЬНОЕ ИЕРАРХИЧЕСКОЕ РАСПРЕДЕЛЕНИЕ МАТЕРИАЛА, АКЦЕНТИРОВАННОГО (СВЕДЕННОГО В ФОКУС) В ПРЕДУСТАНОВЛЕННОМ МЕСТЕ КОНСТРУКЦИИ.**

Принцип **КОНСТРУКТИВНОГО** распределения материала — **максимальная нагрузка потребности на единицу его, т.-е. — коротко, сжато, в малом — многое, в точке — все.**

Конструкция состоит из частей, нами названных **КОНСТРУЭМАМИ**. **Конструэмы** стелятся вдоль стержня конструкции, но вынутые из нее они в себе замкнуты — целостны, каждая есть конструкция с иерархией своих конструэм: таким образом каждая конструэма — законченная форма, принесшая себя в жертву стойкости целого.

Конструэмы бывают: **ГЛАВНЫЕ, ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ** и **ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ**.

**ГЛАВНАЯ** конструэма — задание; в ячейке ее находится матка конструкции.

**ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ** конструэмы — подготавливают к главной — ведущие.

**ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ** — подобно древним песнопевческим „Аненейкам“ — вводятся якобы для украшения. Цель их, размещенных в конструкции расчетливо-целесообразно, — ввести умысел в кровь ворожкой. Орнаментальные — „опаснее“ и надежнее всех остальных.

**ГЛАВНАЯ** или **МАГИСТРАЛЬНАЯ КОНСТРУЭМА**, в зависимости от характера организуемого, определяет строй всей конструкции. Подчиняясь объективным, законным свойствам материала, **МАГИСТРАЛЬ** (ядро бухнувшей матки) влияет на удельный вес остальных. Конструкция держится на упоре в ней. Сдвиг её изменяет строй конструкции.

*Примечание.* Прекрасным примером сказанному может быть закон равенства по ударному слогу московского слова: перемещение в конструкции — этом слове, — главной конструэмы — ударения на слове — изменяет удельный вес всех вспомогательных, артикуляционно и экспираторно, иерархически соподчиненных слогов, и дает новое слово.

Конструкция — монолит: выпад „песчинки“ рушит целое.

Гиблая теория „разорванного сознания“ и ублюдок ее — теория „смещения планов“, растлив легковверных поэтиков, усугубили в них волевое гниение; в результате ацентрических крошев и оползней развал русской поэзии достиг небывалых размеров. 98% нынешних произведений можно читать вкривь и пкось. Этот распад превратил современных поэтов в спецов узкой квалификации, сующих мандаты и патенты на: звук, ритм, образ, заумь и т. д. безотносительно к целому.

Стать конструкции может потребовать ряда разнообразных, характерных для нее, стилистических ходов; конструктивист, чтобы сделать

задание, должен все знать, всем владеть в совершенстве; у нас нет двух одинаковых произведений — конструкций: мы отвергаем формальный канон.

Конструктивизм, как абсолютно творческая (мастерская) школа, утверждает универсальность поэтической техники: если современные школы, пороки, вопют: звук, ритм, образ, заумь и т. д., **МЫ**, акцентируя **И**, говорим: **И** звук, **И** ритм, **И** образ, **И** заумь, **И** всякий новый возможный прием, в котором встретится действительная необходимость при установке конструкции.

Мы знаем, что Мир необъемлем, несчетен и неповторим. Жизнь и цель человечества — бесповоротное достижение — творчество; творчество: актуальность — движение — жизнь. Основа нашего творчества — организация жизни — организация локализаций.

Конструктивизм — высшее мастерство, глубинное, исчерпывающее знание всех возможностей материала и умение сгущаться в нем\*).

В машине винт винту помогает. Построенные на объективных, природных, открытых наукой законах, машины напоминают нам необходимость, естественность, наконец — просто выгоду дружелюбной совместности.

Конструктивизм — школа, стоящая на твердом, научном, машинном фундаменте\*\*).

Мастера всех веков предчувствовали конструктивизм и только. **МЫ ОСОЗНАЛИ** его, как локализацию материала\*\*\*).

Содержание в нас естественно, природные свойства нудят материализовать его в слове, в нем конструируем мы пути нашего роста\*\*\*\*); мы клянемся небывалые формы тесать. Наш залог: воля, хитрость, верность и знания железобетонный упор.

Ноябрь 1922 г.  
М а р т 1923 г.  
Москва.

Алексей Николаевич ЧИЧЕРИН  
Эллий-Карл СЕЛЬВИНСКИЙ  
Корнелий ЗЕЛИНСКИЙ

\*) Конструктивизм, это — организация Конструктивистом себя в форме форм.

\*\*) Организацией конструкций он воспитывает солидарность, товарищескую и братскую эстетику. Конструкция — яркий пример того, как «форма» может «содержать» необходимость и силу действия.

\*\*\*) Мы сквозь форму идем в форму форм — мы растем.

\*\*\*\*) Вариант: нудят материализовать — конструировать пути нашего роста.

А. Н. Чичерин.

Мена всех. М., 1924.

## Илья Сельвинский

СЕЛЬВИНСКИЙ, Илья /Карл/ Львович /12 /24/.X. 1899, Симферополь, - 22.11.1968, Москва/ - рус.сов.писатель. Чл. ком.партии с 1941. В молодости был актером, борцом в цирке, грузчиком в порту, затем инструктором по пушнине в Киргизии /1929/. Окончил факультет общ-х наук 1-го МГУ /1923/. В 1923 - участник похода "Челюскина". В ранних стихах С. - влияние А.Блока, И.Бунина, поиски своего языка, отрицание традиц. поэтики. С. создает лабораторные, экспериментальные стихи, используя различные жаргоны - воровской /"Вор"/, одесско-еврейский /"Мотька-Малхамовес"/, цыганско-романсовый. В своих поисках С. в эту пору иногда доходил до зауми. В 20-х годах он становится одним из вождей Конструктивизма. В "Кодексе конструктивиста" /сб. "Бизнес", 1929/ и др. теоретических выступлениях С. видно стремление через овладение техникой и конструктивно-научным мышлением /в т.ч. и в иск-ве/ найти пути к темам соц. действительности. ... С конца 20-х гг. С. выступает и как драматург. ... В 30-е гг. путешествует по Европе и Азии. Характерной для поэта становится философская лирика. ... Результатом многолетних стиховедческих изысканий явилась книга С. "Студия стиха" /1962/ - защита и обоснование тактовой просодии, версификационной основы стиха. ...

Соч.: Рекорды. Стихи. М., 1926 /1-е изд./ /2-е изд. - М., 1930/ - РЕД.; Ранний Сельвинский. М.-Л., 1929; Декларация прав. М., 1933. и др.

Л.М.Фарбер

КЛЭ, М., 1971, т.6, с.736,737.

## Алексей Чичерин

Чичерин А-ей Ник.

Один из зачинателей конструктивизма. Род. в 1884 г. в Москве, в дворянской семье. Первая книжка стихов - перед революцией. / скуплена и уничтожена автором /.

Соч.: 1Плафь. М., 1920. /и изд. 2-е. М., 1922 г./ - Крутой под"ем. Лирика. Изд. авт. М., 1927 г. - Большак. Поэма. М., 1926. - Звонок к дворнику. Поэма. М., 1927. - См. еще: Клятвенная конструкция /декларация/ конструктивистов-поэтов. Изд. Кл. 1923 г. 4 с. /Совм. с Э.Сельвинским/. - Сб. "Мена всех". М. 1924 г. - Проблемы конструктивизма. Функционализм. "Кан-Фун". М., 1926. - Его стих. в сб. "Новые стихи". Вып. 1-Ш. М., 1926 г. - 1927. Изд. ВСП и в сб. "Стык". М., 1926.

И.В.Владиславлев /Гульбинский/  
Литература великого десятилетия.  
Библиографический указатель.  
/1917-1927/. М-Л., ГИЗ, 1928,  
с. 278.

... Конструктивизм как литературная группировка начал оформляться весной 1922 года. Ее создателями на первых порах стали И.Сельвинский, К.Зелинский и А.Н.Чичерин. Выступая сперва с изложением своих взглядов на искусство в различных литературных кружках, конструктивисты в марте 1923 года выпустили свою декларацию "Знаем" /за подписью А.Чичерина и И.Сельвинского/, осенью того же года издали сборник "Мена всех". А.Н.Чичерин и в воззрениях своих и в творческой практике придерживался крайних формалистических тенденций, и это его отделило от складывающейся группы. Осенью 1924 года определилось ее новое ядро: Б.Агапов, Е.Габрилович, К.Зелинский, В.Инбер и И.Сельвинский.

О.Резник  
В кн.: О.Р. "Жизнь в поэзии.  
Творчество Ильи Сельвинского."  
М., 1967, с. 78.

... Выступления Сельвинского предварял разъяснительной речью его первый собрат по конструктивизму А.Н.Чичерин.

Но вскоре Сельвинский /или Илья-Карл Сельвинский, как он обозначал себя на первых порах/ отставил Чичерина от конструктивизма, и рядом с ним возник молодой человек, высокий и

тонкий, с острым чувством стиха, великой преданностью поэзии и фундаментальными знаниями во многих не соприкасающихся с литературой областях. То был Корнелий Зелинский.

Евг. Габрилович.

В кн.: "О Сельвинском. Воспоминания." М., 1982, с. 39.

... - Вы бестактны, - сказала Хабиас и перевела свой лорнет на входившего в зал стройного и с военной выправкой гостя. Это был мэтр школы конструктивистов Алексей Чичерин, автор шумевшей в ту пору книги стихов "Звонок к дворнику" ...

Р. Ивнев - "Открытие. Автобиографическая повесть." М., 1981, с. 47.

... Первое знакомство - сборник "Мена всех" /февраль 1924 г./  
... Сперва трое разной степени задора - Зелинский, Сельвинский Чичерин.

В сборнике их портреты.

Алексей Николаевич Чичерин - художественное чтение. Шагает под звездами по темной дороге. Он в лаптях и онучах.

"Читайте вслух московским говором", согласно градациям ударений, системам дуг и колес, математическим и музыкальным значкам.

Какие сложные ноты для исполнителя. Что такое?

ЗВАНОГТВОРЬНЬКУ?

Очень просто:

Звонок к дворнику...

Обещал же Алексей Николаевич "небывалое утверждение искусства" /титулка "Мены всех"/. ...

Ник. Ушаков

В ст.: "Преодоление формулы".

В кн.: О Сельвинском. Воспоминания. М., 1982, с. 29.

... А.Н. Чичерин, занимаясь преимущественно конструктивной проработкой фонетической ткани языка, совершенно отказался от известных до сих пор в поэзии размеров, подчиняя ритм звуковых групп артикуляции и речевым народным, т.е., исторически естественным навыкам.

Он является представителем той тенденции, что я раньше называл формальным конструктивизмом. Чичерин геометрирует звук. Его конструкции - это чрезвычайно сложные звуковые узоры, фонетические кружева. Нужно много, много раз его слышать, читать, чтобы усвоить их.

Его прием звукового пунктира /разворачивающего тему из основного фонетического состава/ является смелой попыткой проработки всей звуковой ткани в плане локальной семантики.

Вот почему слушая мастерское чтение А.Н.Чичерина, не надо убаюкивать себя на гребнях звуковых волн, а стараться распознать конструктивную природу его строки.

В отношении "дематериализации" поэтических средств Чичерин зашел очень далеко и перед нами стоят его попытки даже своеобразной геометрической "стенографии", которую он расшевеливает звуковой рябью, снабжает еще музыкальным узором.

**К.Зелинский**

В ст.: "Конструктивизм и поэзия".

В сб. "Мена всех", М., 1924, с.26-27.

... Я являюсь потомком подмосковских крестьян, переселившихся в город и ставших ремесленниками. Отец умер в 1910 году. ... В юности я учился и жил на средства матери, занимавшейся работой по найму и домашним хозяйством. Затем зарабатывал индивидуальным трудом - уроками по русскому языку и теории литературы. Профессиональное призвание книжника почувствовал со школьной скамьи, когда пристрастился к чтению: делать самому "красивые книги" стало заветным желанием. В связи с этим я одновременно с занятиями по языкознанию, усиленно изучал историю книги и технику книгопечатания.

С 1918 года издательская работа стала моей основной профессией на средства с которой я вот уже свыше 30-ти лет и живу.

... ..

... Из Наркомата ГКИ, где я в течение нескольких лет работал инспектором по делам издательств, я, в 1923 году, перешел на дело непосредственной работы над книгой - в Гос. издательство; в Госиздате я работал техническим редактором производственного отдела главной редакции и отдела коммерческих изданий. ... В 1926 году А.В.Луначарский ... поручил мне техническую и художественную редакцию органа Наркомпроса РСФСР - журнал "Советское искусство" /ред.А.В.Луначарский и Г.А.Пельше/. ... Этот журнал просуществовал до 1929 г., когда был переименован в журнал "Искусство".

В период с 1931 по 1941 гг. я совмещал редакционно-техн. работу с литературной деятельностью. ...

18. IX.1950. Москва.

/ А.Н.Чичерин. Ф.2212. оп.1. ЦГАЛИ. Автобиография. /

МИР  
ЕСТЬ ОБЪЕКТ  
КОЛОНИЗАЦИИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА  
А КОНСТРУКТИВИЗМ  
КОСМИЧЕСКИЙ  
ИМПЕРИАЛИЗМ

★

КАН-ФУН УТВЕРЖДАЕТ  
ЧТО СТИЛЬ НАШЕЙ ЭПОХИ  
ДИПЛОМАТИЧЕСКИЙ

★

КАЖДЫЙ КАН-ФУН ДОЛЖЕН КРЕПКО-НА-  
КРЕПКО ЗНАТЬ, ЧТО ОН: АРХИМЕД, КИРИЛЛ  
И МЕФОДИЙ, ПЕТР, НЬЮТОН С ЛЕЙБНИЦЕМ,  
ФЕДОРОВ И ГУТТЕНБЕРГ — ОДНОВРЕМЕННО  
И ВМЕСТЕ



# П Р Е Д И С Л О В И Е

Эта работа — Кан-Фун — является выдержкой из приготовленных мною к печати развернутых Тезисов к трактату двух школ.

„Тезисы к Трактату двух школ“ ставит все системные веки идеологии и технологии Конструктивизма и его филиала и обнимают четыре с лишком печатных листа.

Тезисы, как в будущем и самый Трактат, являются углубленным сознанием творческих достижений моих:

1) Обнародованных в книгах: „Плафь“, „Мена Всех“, „Стык“ и в других различных изданиях.

2) Вышедших отдельными оттисками в оригинальном материале, как напр.: конструкция „Авеки Веков“, 1924 г., издание пряничное, вкусное, с обильным присутствием миты; тема образована шоколадом; доска резана в Сергиевом Посаде; печатана и печена в количестве 15-ти штук в Моссельпроме, что у Мясницких ворот.

3) Показанных, но не напечатанных: „Эпонок к Дворнику“, „Мякхй памол“, „Трагическая“, „Без названия“ и др. — на цинке, стекле, дереве, тесте, бумаге, материи, камне... — и разработкой связанных с этими фактами творчества вопросов и дисциплин.

Не имея возможности напечатать труд в полном объеме, и не желая скользить по важным вопросам, я опускаю целый ряд основных и существенных тезисов, и, в их числе, весь, в схеме постановки вопроса детальный, технический очерк, а из других привожу только выдержки, которые все-же дают понятие о проблеме.

Напоминаю: некоторые теоретические положения Конструктивизма, как-то: Локальный закон (Л о к с), усеченная формула конструктивного распределения материала, формула Конструктивизма, определение строя составных частей конструкции и ряд положений по существу, подстилающих эти формальные принципы, впервые опубликованы в декларации „Знаем“ — (Москва. 1923. К. П. Повторена в 1924 году в „Мене Всех“).

Положениям этим в Тезисах производится переоценка и перестановка и упоминается о причинах, побуждавших пойти в то время на компромисс.

Отсылая за отсутствием иных оригинальных источников к упомянутым выше работам и декларируя частью основного труда, я надеюсь в ближайшее время напечатать „Тезисы к трактату двух школ“ в полном объеме, чтобы из возможных суждений, рассуждений и мнений о них и по поводу их почерпнуть коррективы дальнейшей работы.



КОГДА ПОТОМКИ ЗАВЯЖУТ ПЛАНЕТНУЮ  
СВЯЗЬ  
ОНИ ПРИНУЖДЕНЫ БУДУТ  
ГОВОРИТЬ НА ЯЗЫКЕ КОСМОСА  
ЗА КОТОРЫЙ  
БОРЕМСЯ  
МЫ



# О Ш К О Л Е П О Э З И И

Всякая школа есть система идейных и технических знаний.

Удельный вес Поэтических школ обуславливается следующими главными факторами: уяснением центрального понятия школы; вытекающей из этого понятия целевой установкой; исторической ролью в стилистическом производстве и отношении к различным, терзающим человека „вопросам“ и учреждениям.

Школа должна ответить на все эти требования, так как — перифразируя слова вождя политического — можно сказать, что без четкого определения и программы Поэзии, нет еще Поэтической школы, а имеются только лишь разнообразные, разрозненные элементы ее.

## „ПОЭТ“

Первобытное и следовавшее за первобытным сознанием, видя и чувствуя разницу между синтетическим и аналитическим выражениями, предполагали, вследствие религиозных предрассудков и незнакомства с анализом, различие между ними в плоскости „наития свыше“. От этого исторического заблуждения человек, хотевший жито сказаться, казался „вдохновенным“ (богами) „поэтом“, а работа его звалась „вдохновенной“ — „поэзией“.

Когда „боги“ погибли, у большинства осталось наследственно-мистическое отношение к этому термину и под „поэтом“ стали подразумевать не способное ни к чему жизнедейственному „существо“, какого-то погустороннего дурачка, ослепили его заржавленной лирой и лаврой, отождествили с „поэзией“ и Она сделалась областью недоступной для простых „смертных“, а „поэт“ — званием прямо-таки компрометирующим.

## ЧТО ТАКОЕ ПОЭЗИЯ

Поэтическое восприятие мира свойственно каждому; оно сохраняется или утрачивается в зависимости от характера знака, в котором показано.

Поэзия есть образование в синтетический знак реакций действительности.

Первое, с чем сталкивается человек, стремящийся принять образ действительности, это — способ организации материала.

Образующийся организм знака есть единственный объективный критерий для суждений о внутренней сущности человека и внешней его квалификации.

## ЗАКОН ОРГАНИЗАЦИИ МАТЕРИАЛА В ПОЭТИЧЕСКИЙ ЗНАК

*Полная формула Локса*

Организация знака Поэзии идет по единственному, неизменному, вечному, в идеале постигнутому, в материале стремящемуся закону конструктивной устойчивости — максимальной нагрузке потребности на единицу организуемого материала, в минимальном пространстве, при неразрывной, кратчайшей, исчерпывающей обозреваемости в значащем виде.

### ЯЗВА

Утвердившаяся в консервативном сознании привилегия слова на образование знака Поэзии покоилась: на недооценке синтетической природы ее, и, вследствие этого, на невнимании к характеру знака и, негодности слова для конструкции Поэтического образа:

Для образования Поэтической полноты в знаке годен только такой материал, которому свойственно состоять в минимальном пространстве при наибольшей нивелировке частей в интересах целого, и, кроме того, свойственно в этом же минимуме пространственной сжатости, усложняя нагрузку, сочетаться с другими материалами.

Являясь материалом, имеющим характер аналитический, разлагающий в выражении Поэтический сгусток в пространственный ряд буквенной, произносительной, звуковой или „образной“ рядности, слово негодно для конструкции знака Поэзии; происходящее путем последовательного объяснения выражение разряжает синтетический сбиток Мира в разных частях. Всякий языковой ряд, как самый грубый, так и утонченнейший, подразумевает гораздо больше того, чем хочет сказать.

Материалом для знака Поэзии должен быть иной, бессловесный материал, подчиняющийся основному закону Конструктивизма.

Сознание неестественности привилегии слова на организацию знака Поэзии назревало давно; Поэты давно „чувствовали“ и боязливо хотели «сказаться без слов».

Сколько людей — талантливейших, гениальных, — погибло; сколько погибло Поэтов от той словесной беды, которая тиготела над ними; достаточно вспомнить покушения последних лет на самую возможность дальнейшего существования Поэзии, чтобы понять все опасности.

Слово — болезнь, язва, рак, который губит и губит Поэтов и неизлечимо пятит Поэзию к гибели, к разложению.

## КАК ДОЛЖЕН „ВЫРАЖАТЬСЯ“ ПОЭТ

«Качества и имена, которыми мы наделяем вещи, существительные и прилагательные, принадлежат человеческой выдумке», — «Книга Вселенной» написана на „языке“ космоса; этот „язык“ и знаки его — фигуры — соотношения линий.

«Когда люди не знали еще никаких „Аз-Бук“» целое представлялось ими посредством тех форм, из которых построено „все живое“ и „мертвое“.

Постепенно развилась надобность распознать мир по частям. Для обозначения частей потребовались и частные знаки, и первичная целостность, наследственно превратилась у большинства в частные восприятия. Частные восприятия потребовали частных обозначений и стремление к конструктивному представлению превратилось в выражение частных... По этим-то степеням частных и предлагается теперь каждому составлять „образ“ целого. Это, так сказать — исторически.

Переоценив значение исторической перспективы Алфавит сочли следствием развития предшествовавших стадий смыслового графления; стадии: пиктографическую, идеографическую и фонограммную расположили по вертикали, одну над другой, объяснив их, как одну из другой, не обращая внимания на то, что цели и назначения их не противоречат друг другу и не заменяют друг друга, что все эти стадии всегда и везде сосуществовали и сосуществуют, очень полезны и целесообразны, играют очень большую роль в нашем быту, стоя сплошь и рядом в доказательстве прав, как напр., в различных удостоверениях, где текст согласуется с обязательным скреплением его штампом, печатью и проч.

Но если допустить даже, как сделано выше, что «люди не знали когда-то никаких „Аз-„Бук“», что «современные алфавиты произошли от финикийского», этого практического создания «колоссального сборища торговцев в разнос», то стремление человечества, на вершинах культуры, к небывалому синтезу, который только

и может образовать пространство в максимальной сущности, — «вопиеет» о крахе и противуестественной привилегии выразительного разложения, ведь семантическая система обозначений — не случайные сокращения речи, а особый «язык».

Явления фонограмм из прежних стадий обозначения ли в каком случае нельзя характеризовать как «развитие», а разве что — вырождение.

В действительности все эти сосуществовавшие и сосуществующие системы организации смысла в знак должны быть расположены параллельными по горизонталям.

Замена одной системы значений новой системой зависит как от целей так и от способа восприятия, для которого предназначается знак.

«Аз»-«Бука» есть система фонограмм — знаков, обозначающих определенные звуки, а, следовательно, и — восприятие слухом.

Закон конструктивной поэтики предопределяет восприятие знаков ее путем зрения — посредством глаз.

Первое место в Поэтическом «языке» должен занять знак картинного предстания, называемый пиктограммой, и образ в предмете, а идеограммная конструкция линейных соотношений, как знак с уклоном в абстракцию — может быть на втором месте. Путь развития Конструктивизма — к картинным и предметным конструкциям без названия.

Что касается понятности, и даже возможной утилитарности конструктивного знака, то здесь может быть такое же количество ступеней ее, как и в словесных обозначениях.

Утилитарным применением конструктивного знака, методом публицистическим, — явился плакат, действовавший на многомиллионные, как на «безграмотные», так и на «грамотные» массы, действенной слов, и карикатура — многие карикатуры газет дают «читателю» неизмеримо больше всяких передовиц, удачный карикатурный рисунок убивает написанную на эту же «тему» ироническую передовицу. Что это так — ощущается всеми; даже те, кто ратует за «понятность» но что бы то ни стало, уже говорят: «Все старые вывески, изображавшие продававшиеся предметы (и тем понятные неграмотному и легко запоминавшиеся в памяти грамотных) были заменены (в период гражданской войны, А. Н. Ч.) — лишь буквенными надписями. Следовало бы на всех булочных изображать, по старому, калач, на часовых магазинах — часы, на магазинах обуви — сапог и т. д. Вообще, инструкции в виде рисунка очень часто встречаются на практике и рекомендуются,

благодаря своей понятности и наглядности: ведь и многие наши плакаты есть лишь инструкции для граждан республики в их очередной работе. Нужно научиться широко пользоваться рисунком для подобных целей».

Почему же только «для подобных целей»?

А разве сжатые, краткие формулы тонирных и торговых знаков, фабричных и заводских клейм и пр. меньше «говорят» нам о деле, чем многие разглагольствования?

Прежде пиктографически обозначались охота, война, вопросы политические и социальные, биографии, заключение договоров, сообщение о переговорах, результаты переписи и т. д.

Живучесть пиктографических образований может быть иллюстрирована хотя бы таким примером:

В Египте, в период идеографического письма, знаком («символом») власти, был размахивающий бич, и разве теперь, в «культурной» Европе, что-нибудь в представлении этом изменилось существенно?

\*

Человек есть звено следствий действительности.

Конструктивизм очередным звеном вошел в нас через нее, в нее же должен вылиться в новом, пре-образованном — Конструктивном значении.

Винновником нашего стиля является небо, схемы созвездий, формы земли, наука, быт, обиход: воздействуя своими соотношениями впечатлели они в нас свои формы, определили сознание и перенернули очередную страницу истории.

Конструктивист должен знать, что расположение товаров в витринах, или рационально поставленные орудия производства, дадут ему для образования Поэтического состояния в тысячу раз больше, чем любой историко-полиграфический труд по этому поводу.

Когда потомки завяжут планетную связь, — они принуждены будут говорить на Языке Космоса, за который боремся Мы.

## КОНСТРУКТИВНАЯ „АЗ“-„БУКА“

Если современная полиграфия бессильна передать Конструктивный — Поэтический образ, или если он ею непередаваем, то каким техническим способом и в каком материале может быть сформирован Поэтический знак?

Для знака Поэзии годен всякий материал, способный в максимальной, непрерывной сжимаемости впитать всю нагружаемую потребность и предстать в кратчайшей обозреваемости в значащем виде.

Чем больше материал может прибавить к существующим свойствам ему оригинальных возможностей, чем больше он склонен унагрузить знак слиянием своих качеств с качествами других материалов, — тем он ценнее, тем значение его больше.

Для знака Поэзии годны: камни, металлы, дерево, тесто, материя, красящие вещества и прочие многие материалы, которых перечислять здесь нет надобности.

Чем сложнее, чем тоньше способ воспроизведения конструкции, тем он приемлемее.

Из типографских касс в первую очередь должно быть использовано все наличие знаков, существующих для самых разнообразных целей условного обозначения, должны быть использованы знаки: математические, интегральные, корни, счетные, календарные, планетные, фигурные, триурные, музыкальные, аптекарские, корректорские, почты и телеграфа, шахматные фигуры и шашки, медали, знаки астрономические (лунные, созвездий зодиака, планет и пр.), параграф, кавычки, тирэ и дефис, градус, проценты, гербы, стрелки, руки и пальцы, все существующие и возможные акцентные „украшения“ (голонки, птигмы, эмблемы, цикламы, средники, заставки, виньетки, концовки, углы, усики, бордюры, пластинки, фоны, закругления, круги и овалы, звездочки, скобки, комбинационные комплексы, росчерки и прочий линейный „орнамент“), рисунки животных, растений, цветов, рыб, птиц, обуви, головных уборов, медалей, знаки корреспондентские, рудников и плавильных заводов, различных компаний, фабричные и торговые клейма, штампы счетов, гербов и рецептов, печати и многие прочие по потребности смысла.

Народы всего Мира, искони, разгружались в узорные знаки и во всякий жизненно-утилитарный материал — утварь, одежду, постройки и пр.

## ИСТОРИЧЕСКИЙ УМЫСЕЛ

Компромисс декларирования словесного „конструктивизма“ был допущен по тактическим соображениям; зная о непригодности слова для конструкции знака Поэзии надо было затушевать подмену вопроса о коренной перемене материала иной установкой.



„конструктивизм“ в слове, если бы не был тактическим умыслом, свидетельствовал-бы об игнорировании всех основных вопросов Поэзии.

Развязность, с которой был допущен этот, исторически нужный, ход, помимо прочих мотивов, способствовавших его декларированию, была бронирована тем, что всякий, взятый для организации знака материал, не суть „материал в себе“, но материал для нас, т.-е.— для нашего подчинения себя в построенном из него знаке.

## НА ЧТО ГОДНО СЛОВО

Негодное к образованию знака Поэзии слово с его составными и производными, однако, может быть использовано, временно и условно.

Характерным признаком, предопределяющим пределы применения словесного материала, является склонность его к аналитической изменямости.

Взнузданное Конструктивным законом слово может пытаться выразить своими функциональными свойствами Поэтическое состояние путем выявления обертонов Поэзии посредством реквизита приемов „художественной изобразительности“ и разнообразных фантазий. Оно не малое время будет болтаться на подступах к Конструктивизму, т. к. не сразу Поэты поймут коросту словесного материала, пройдут годы, может быть — десятилетия (эпохи гаснут вскаки), пока поэты осмелятся Поэтами быть.

Роль слова, приспособленного к Поэзии, заключается в реализации ощущений ядрами корней с их формальными окружениями, сочетающихся по законам, присущим данному языку, с Конструктивной центростремительностью, до положенного природой материала предела.

## ФУНКЦИОНАЛИЗМ

Законной в слове системой, исходящей из динамической природы словесного материала, годного для выражения энергетической мощи, посредством звуковой и смысловой, в приемах „изобразительных“, рядности, является — **Ф у н к ц и о н а л и з м**.

Функционализм стал возможен только с изобретением в слове дифференциального исчисления после расплавления школами двух прошлых десятилетий 20-го века костяков старых школ, исходивших не из того, на чем только и можно строить Поэтическую школу,—

из материала, принципов его организации, и характера знака, а корпевших над догмой мертвых, наследственных форм.

✱

В „Тезисах к Трактату двух школ“ уstitовлена вся основная техника школы. Здесь я упомяну только о том, что заставляет резко менять и меняет графическую фактуру наших писаний, — скажу о пути ритма в слове, об Алфавите и об одном нашем приеме, требующем реформы наборного дела и некоторых изменений при обучении грамоте.

## ПУТЬ РИТМА В СЛОВЕ

Ритм есть многомерная функция разнохарактерных длительностей и напряжений.

Кан-Фун — сознательно направленная, гарантировавшая свои действия воля — активный центр мира — должен уметь регулировать функции и знать основные богатства свои и элементы их изменений, как порознь, так и во взаимных переплетениях, а также знать элементарную функциональную единицу ритмического измерения и дифференциалы ее.

### *Основы единицы ритмического измерения*

В связи с тем, что смысловой и формальный сплав слова функционирует вокруг ударного слога, и что все прочие сложные и простейшие звуки в нем являются только оттеночными призвуками, — выявляется удельная разновесность частей словесного слитка и устраняется привилегия единицы стопного измерения принятой метрики.

Если удельный вес звукового состава, и зависимости от места нахождения в слове центрального слога и места расположения в ряду других слов — слогов — звуков, — утончается до почти безусловных звуковых долей, если ощущение междусловесных перерывов распространяется до ощущения перерывов между-слоговых и между-звуковых, носящих характер дыхательных и придыхательных и имеющих заметное влияние на ритм как всей функции, так и ее конструирующей, то и единица ритмического измерения и система этих ритмических единиц должна быть иной, более четкой и точной, чем существующая, могущей передать все оттенки ритмических колебаний — единицей инструментальной.

Принимая во внимание, что речь включает в себя музыку — установить эту единицу можно только путем дальнейшего исследования, с применением математических способов: 1) Слова с его составными и производными; 2) Музыки, в таком же объеме и 3) путей и природы взаимопроникновения этих двух областей.

### Справка

Не вмещаясь в существовавшие основы ритмического измерения, я думал использовать для своих функций выработанную для звуковой системы музыкой — такт с его ритмическими подразделениями, расчленениями и нотными обозначениями, способными более точно выявить все нюансы словесного сгустка и речевого комплекса их.

Я думал, что в качестве элементарной единицы ритмического измерения в слове может быть, условно, применен такт, а в качестве элементарной единицы смыслового оформления — конструэма, что ритм измеряется тактом, но ряд тактов формуется в смысле ритмической конструэмы.

Идея применения в качестве элементарной единицы ритмического измерения такта, в связи с основным законом равенства по ударному слогу, развивалась мною еще в 1918 году перед некоторыми товарищами; вследствие абсолютной музыкальной безграмотности и неподдающейся описанию, исключительной враждебности их к музыке, эта идея не только не была воспринимается, но неизменно вызвала категорический, хотя и не обосновывавшийся ими, отпор, как „еретическая“, в пользу господствовавшего тогда стопного метода, как в творчестве так и в исследованиях, носивших статистический характер и производившихся над использованным материалом в „формах“ старых „поэтов“.

Впервые, в истории словесного выявления Поэтического состояния, такт, в качестве единицы ритмического построения, применен мною в начале 1919 года; на этом принципе построен напечатанный в 1920 году в первом издании и перепечатанный в 1922 году во втором издании „Прави“ — „Сказ“, и, отчасти, прочие функции; „Сказ“ построен на такте со сложным счетом; отсутствие средств и бумаги не позволило мне напечатать „Сказ“ так, как он был в подлиннике, — со всеми подробными обозначениями.

После „Сказа“ все мои функции равнялись по этому принципу; на перевале в Конструктивизм этот принцип был применен

мяю и в напечатанных в „Мене Всех“ функциональных конструкциях — „Дуговой конструи́ме“ и „Романе в двух животах с результатом“.

В „Мене Всех“ было объявлено также и о работе моей, носящей название: „Такт, Тембр, Темп и Интонация в слове“.

В течение всех последующих лет, как на своих выступлениях, так и в частных беседах, я разговаривал на эту тему, и объявлял об этом в афише в Москве, в доме Герцена, когда Всероссийский Союз Поэтов организовал мой курс по фонетике; в это же время я встречался с людьми, которые, не обладая достаточными филологическими и музыкальными знаниями, „чувствовали“ что со стопой „что-то не ладно“, не понимали в чем дело, терялись в догадках и не могли уяснить принцип и оформить его; я вынужден был, как в своих выступлениях, так и в частных беседах внушать окружающим, и путем рассуждений, и демонстративным путем, главным образом, на функциях „Плави“, функциях и функциональных конструкциях, вошедших впоследствии в „Меню Всех“, что языку нашему несвойственны метры и стопы, что единица ритмического измерения должна быть иной — тактовой; некоторые из этих функций, построенные на равнении по ударному слогу, особенностях говоров и Энантисемии, с упоминанием об этом в подзаголовках, были опубликованы в периодических изданиях тех времен.

Теперь, после углубленной проработки связанных с этим вопросом проблем, я имею положительные основания сомневаться в приложимости такта, по причине вытекающих противоречий, и вопрос о единице ритмического измерения в слове оставляю открытым, в построениях своих функций ориентируюсь на ударный слог конструи́му и тему.

### *Дифференциалы единицы ритмического измерения*

В состав ритмической единицы входят функции: Фундаментальная, Капитальные, Производные двух степеней и Вершинная.

Фундаментальная функция — функция Физиологическая.

Капитальные функции: Энергетическая, Эмоциональная, Логическая, Психическая и Психологическая.

К производным первой степени относятся функции: Кинетическая и Экспираторная с придаточной функцией — Паузой.

Производные функции второй степени делятся на звуковые и могущие быть беззвучными.

Обе категории эти состоят из простых и сложных.

К звуковым относятся:

1. Простые — А) Тональная.

2. Сложные — Б) Интонационная, В) Фонетическая и Г) Тембральная.

К могущим быть беззвучными относится Лексическая сложная функция.

Основным капиталом степенных функций, обуславливающим процентное накопление словесного слитка, являются: полость носоглотки и рта — губы, зубы, язык, гортань, горло, легкие, а также твердый, мягкий и грудной резонаторы.

Отмечающим психические колебания и производящим первый процент с упомянутого мертвого капитала сейсмографом, являются рефлектирующие связки и мышцы, приводящие его в состояние роста.

Первый процент — первый составной элемент слова — звук, со всеми составляющими его компонентами.

Затем: звуки; градация и квалификация их. Законы их сожительства в комплексе — сочетания.

Вязь звуков — слово.

Строй национального слова.

Вязь слов — речь.

### *Элементы единицы ритмического измерения*

Язык есть следствие работы наших артикуляций. При произнесении данного звукового состава артикуляции наши стремятся производить звуки так, чтобы производство их было сопряжено с минимальной затратой производственных сил. Вследствие этого первенствующее положение в «инструментовке» Функционализма занимает закон приспособления друг к другу артикуляционных органов — максимального преодоления трений между ними, «закон аккомодации звуков».

Закон аккомодации влечет за собой основанную на нем «народную этимологию», в которой этот закон играет первенствующее значение.

Народная этимология, а с ней народные говоры, естественно аккомодирующие свои артикуляции для облегчения трудового процесса произнесения, — веками вложили в них свой трудовой, действительный ритм не метрономных мехакокачаний, а потребности; в народных артикуляциях и в построенном на них ритме, важную роль играют долгота, краткость, распев (формальная конструктив-

ная функция (ин)тонации], расцветаемые, в связи с артикуляционным отражением психических рефлексов на разнообразные, воздействующие явления, — тембровой модуляцией (просительной, приказательной, любовной, повествовательной, негодующей, эпически-изобразительной — сказительной и пр.); поэтому — емкость смысла слов прямо пропорциональна богатству (емкости) материала и формы с их производными. Все эти условия влияют на высказывание (а, следовательно, и высказываемое), и входят элементами ритма, ровняя психо-энергию ассоциаций по основному, аккомодативному принципу и разгружая ее конструктивным путем.

## АЛФАВИТ

Понимание есть установление связи между людьми посредством условных обозначений.

Алфавит является системой ограниченного, условного обозначения, посредством которой, только лишь приблизительно и далеко не точно, можно исчерпать практическую потребность в звуках.

Ни одна из существующих в Мире „Аз“-„Бук“ не в состоянии охватить весь запас имеющихся даже у рядового культурного человека, звуковых модуляций; все существующие Алфавиты, за весьма условным исключением самых сложнейших, восточных, это — очень грубое выделение звуков обыденной речи и достаточно механического сравнения двух любых „Аз“-„Бук“, чтобы констатировать в одной из них наличие столь-же необходимых в другой обозначений существующих звуков.

Право гражданства всех звуков, имеющихся в распоряжении Функционалиста, ведет прямо к реорганизации того, что называется «Алфавитом».

Дальнейшее преобразование „Аз“-„Буки“ должно идти путем ее раздробления, причем дробления не только за счет обозначения частей разложенных звуков на составные звучания, но и выявления функций ритмической единицы соответствующими показателями краткостей и долгот, тембров, темпов, тонаций, интонаций и проч.; усложнения показателей „пауз“ и их сочетаний; введения показателей разнохарактерных призвуков; изобретения новых знаков для новых звучаний.

В связи с тем, что все обозначения Функционализма должны стремиться к пространственной сжатости и что система обозначений его ориентируется на воздействие как посредством слуха, так и путем зрения — должно быть использовано то-же наличие типич-

графских кассе, что и в Конструктивизме, могущее, в известных условиях, образовать или выразить некоторую степень Поэтического состояния.

Влияющие на ритм звуки и призвуки их, заставляют прибегнуть к более тонкому начертанию ритмических ходов (как новые звуки приводят к заимствованию или изобретению фонограмм), отсюда — введение Функционализмом знаков изъема из музыки или вновь устанавливаемых с этой целью.

Не все слышимые звуки можно схватить — записать; влияние этих призвуков на ритм несомненно, и несомненна важность планового использования, в следовательно и возможный, хотя бы косвенный только, строжайший учет их.

## СТРОЧНЫЕ „ШВЫ“

Если сложить пустые на стыках рельс промежутки, называемые «температурными швами», Великого Сибирского пути, то в сложности они дадут много сот верст; один такой промежуток равняется нескольким миллиметрам.

Если сложить те междустрочные промежутки, по которым скользит наше зрение при переносе с конца одной строки к началу другой — наискось — на протяжении, ну хоть „Романа“, — то составятся цифры, которые, вероятно, могут поспорить с общим количеством перст „швов“ Сиблуты.

Температурные швы обусловлены материалом, из которого изготавливаются рельсы, но нет никаких оснований затрачивать лишнее время на то, что ничем не оправдываемо.

Если провести аналогию строчечных скольжений глаз наискось с промежутками на стыках рельс, то аналогия эта будет не в пользу существующих строчечных „швов“: рельса от рельсы отстоит ровно настолько, сколько необходимо для расширения материала рельс под влиянием смены температур, существующие же междустрочные „швы“ наискось, есть исторически консервативное, противоконструктивное костенение, зависящее от неучета материала.

Функционализм предлагает, и, по мере технической осуществимости, вводит, переход от строки к строке не наискось, а по вертикали — так, чтобы одна строка читалась слева направо, а вторая наоборот — справа налево; этот минимум строчечных „швов“ дает такую экономию „времени“, о которой и не подозревают.

Разумеется — для этой цели нужны соответствующие изменения в наборном и словолитном деле — надо отливать шрифт, как для

прямого набора, так и для набора обратного и необходима соответствующая школьная подготовка.

Отчасти на этом-же основании, а главным образом потому, что противуестественно разрывать речевую единицу, в звуковом и смысловом отношениях соответственно разградиванную, на ряд носящих самостоятельную видимость „слов“. Функционализм вводит слитное написание ритмических единиц с соответствующими дифференциальными показателями (смотрите мои функции и функциональные конструкции „Плавн“ и „Меня Всеї“).

Как Конструктивист, так и Функционалист должны крепко-накрепко знать, что они: Архимед, Кирилл и Мефодий, Петр, Никитин с Лейбницем, Федоров и Гуттенберг — одновременно и вместе.

## РАЗНИЦА МЕЖДУ КОНСТРУКТИВИЗМОМ И ФУНКЦИОНАЛИЗМОМ

Разница между Конструктивизмом и Функционализмом — по названиям: Поэзия, т.е. образование в синтетический знак по конструктивному закону максимальной нагрузки потребности на единицу материала в минимальном пространстве при неограниченной, кратчайшей, исчерпывающей обозреваемости в значимом виде, возможна только в Конструктивизме; „поэзия“-же, т.е. попытки энергетического выражения в „виде“ разно-„образных“ фантазий того, что поддается только Конструктивному пред-станденту — возможна, при особых условиях, исключительно в Функционализме, каковой является наибольшим и единственным из всех „видов“ словесного выражения (как бы „образно“ оно ни было) приближением к Конструктивному — Поэтическому образованию.

Конструктивизм (К а н) это — состояние в сжатой действительности.

Функционализм (Ф у н) — энергичное сжатие посредством приемов, ориентированных по основному закону Конструктивизма.

## РАЗНИЦА МЕЖДУ КАН-ФУНОМ И ПРОЧИМИ ШКОЛАМИ

Разница между Кан-Фуном и школами первых двух десятилетий двадцатого века такая же, какая, ну, скажем, между революционерами до-ленинцами и революционерами ленинцами, начиная с двадцатых годов нашего века.

Кан-Фун мог возникнуть, и возник, как после расплавления стойких, классических форм, так и после разрушительных пред-



ставлений о революции. Кан-Фун — преобразователь стойкой классической формы в форму расплавленную и, вместе с тем, классически стойкую, ставит вопрос о диалектической монументальности. „Школы“ двух первых десятилетий двадцатого века были только компостом для наших великолепных конструкций и функций, но стойкостью не обладали и не могли обладать, так как в бокс революций, войн и волнений, исвольцами подготовителями, которых были и они, в среде их окружавшей к стройности не было достаточных оснований.

Что же касается „классицизма“, то Кан-Фун враждебен ему только в смысле предопределенности форм, но с соответствующим коррективом диалектической стойкости, Кан-Фун, больше чем все существовавшие и существующие защитники классицизма защищает его и по своему четкому мастерству являются классицизмом в корсете.

## СТИЛЬ ЭПОХИ

«Понимать искусство маневра, при наличии твердого принципиального стержня и критерия,— это метод и ключ наших условий».

Констатируя извилистую трудность пути к четким целям Конструктивизм и его преддверие — Функционализм — сыны нашей эпохи, утвердят в Поэзии основной стиль ее — Д и п л о м а т и ч е с к и й: показать или сказать, оставив двери открытыми, чтобы в целевых интересах в любую дверь, на любом шагу можно выйти и из любой подойти к цели, это — жизнь сего дня.

## ОСНОВНЫЕ ПРИЕМЫ

В связи с использованием слова для образования поэтического состояния путем приближения к основному Конструктивному требованию и дипломатическим характером нашей эпохи, Кан-Фун выдвигает два основных приема, на которых ткется поэтика этих школ; два основных приема Кан-Фуна: — А м ф и б о л и я и Э н а н т и о с е м и я.

Амфиболней называется такой стилистический оборот, посредством которого Поэтический знак делается многосмысленным или нейтральным.

Эквивалентности называется такой стилистический оборот, посредством которого Поэтический знак подвергается многим поляризмам, забропированным толкованиям.

## „СВОБОДА“ НАШЕГО «СОДЕРЖАНИЯ»

Величайшим достоинством наших школ является свобода их „содержания“.

„Свобода“ каждого человека заключается в доле превращения им в основной капитал своего „Я“ — опыта, передаваемого наследственно будущим поколениям. Чтобы быть хоть отчасти „свободным“ надо уметь повелевать непреложностью; в смысле „свободы“ Кан-Фун это — умеющий делать законные выводы из железной логики наследственности и данных среды и материала и старающийся использовать их в плановых целях.

Кан-Фунная форма не предполагает определенного „содержания“: конструктивная форма может образовать, а функциональная — „выразить“ и ошибочный вывод из окружающего, не теряя формальной природы.

Кажущаяся жесткость Конструктивизма заключается в объективной необходимости законов материала, становящегося в конструктивную форму, которая универсальна; конструктивно может быть оформлено всякое „содержание“.

Не «колоссальное развитие техники и урбанизма» не «динамический характер эпохи», не «консолидация капитала» или «сознание общественного и индустриального значения» и прочее, влияющее на формовку сознания, но в деле Поэзии стоящее на втором плане, а явление Поэтического состояния, которое доступно каждому, сохраняющему или теряющему его в зависимости от характера знака, характер материала и принципы его организации, — вот та основа, на которой впервые в Поэзии с гранной четкостью строятся наши школы.

Мы знаем, что каждый человек идет к цели своими путями, зависящими, как от среды, в которой живет или жил он (изживание предрассудков), как от культурного наследия, которое он критически воспринимает, так и от определяющей его темперамент и прочие „психические“ качества — индивидуальной наследственности — химии крови его, и, наконец, — от космических тепловых излучений — той центральной системы отопления нашего Земляного шара, которую мы зовем Солнцем.

Кан-Фун прежде всего небывалая система подвижных „норм“, основанных на пригодном материале, мировом законе устойчивости и текучей подкладке эпохи; так называемое „содержание“ зависит и от «колоссального развития техники и урбанизма», и от «динамического характера эпохи», и от «консолидации капитала», и от «сознания общественного и индустриального значения», и от всех определяющих наше сознание окружающих нас условий и общественной, физической и прочих „сред“, а также и от условий наследственности, а потому является, хотя, конечно, и обязательными, однако же, частным делом каждого, поэтому Кан-Фун, несмотря на свои небывало жесткие требования, впервые свободен по настоящему, веротерпим, а потому и приемлем для всех Поэтических следопытов.

## ОТВЕТСТВЕННОСТЬ

Поэты наших дней щеголяют своей беспринципностью.

Мы знаем, что люди сами делают свою историю, но делают ее в данной среде, определяющей их собою на основе данных, фактических отношений. Наш путь освещается тысячелетним светом коммунистического сознания различных дисциплин; теперь, когда очередной этап исторического развития человечества предписал нам конкретную тяжесть действительного осуществления коммунизма, определяющий наше сознание жизненный долг обязал нас общей целью: каждый „полен“ только в путях своего приближения к ней — в выборе тем, посредством которых уясняется каждому его путь. Поэтому наше „безразличие“ равно тематической свободе, но отнюдь не тематической и целевой безответственности каждого. Свободным Кан-Фун может быть только в поисках целевых тем.

## «СУДЬБА»

С природой „свободы“ связан вопрос о „судьбе“: Судьба, это наследственность  $\div$  (среда физическая  $\div$  среда „психическая“)  $\div$  поля, в функциональных взаимоотношениях.

## МИР-во во зрени ея

Ныпадающая действительность и стремящееся утвердиться живое — есть единственный достоверный факт, с которым сталкивается человек.

Волевой, защищающийся, с зарядом действительной самостоятельности, он не может быть отчужденным от природных законов и стоять в позе; защищаясь вынужден он наступать: расчетливо, точно, хитро, чтобы, используя претворенный в кровь опыт, бить, когда надо бить, — смертью.

Природа это не храм, но природа и не мастерская, или — не главным образом мастерская, природа — силы, стремящие в Высь. А Высь это — Мир — объект колонизации того интеграла коммунистических волей, который мечтается „Человечеством“.

Чтобы атаковать Мировой оплот „вечности“, при перевале через сознания студеный Урал, Конструктивисты должны быть людьми, способными выдержать давления небывалые. Чтобы стать Конструктивистом нужна направленная к охватному утверждению „злодейская“ гибкость ума и „адская“ воля к цели.

Есть одна заповедь земного хозяйства: «племенной петух должен быть энергичен, смел и иметь гордую осанку». Эту заповедь мы принимаем как лозунг.

И как имя Кирфагенского Аннибала было символом борьбы с Римом, и как «большевик» сделался символом борьбы с старым миром, так и перед нашим именем затрепещет Вселенная. Мы — приговор разобщенности тел — племя мира. Мир есть объект колонизации Человечества, а Конструктивизм — космический империализм.

★

Никаких „вещей“ в природе не существует; они, обусловленные бытовыми потребностями, есть практические порождения мозга — материал, организованный по закону Вселенной.

„Вечность“ вещи зависит от абсолютно удачного разрешения конфликта между средой и материалом; но по причине его естественной вечности (пещности) абсолютной удачи быть не может и всякая вещь преходяща.

Наоборот: — план ее, форма, закон конструктивной устойчивости, по которому после гибели одной вещи могут быть сорганизованы бесчисленные количества ей подобных — непреходящ, вечен, один. Разрушите любую постройку и Конструктивист сделает их точные копии: сломайте весь мир и конструктивно организованный Мозг (плановый отчет космоса), сознавший конструктивный закон, создаст небывалую красоту, пользу, устойчивость.

Если-бы при постройке Вавилонской башни строители были Конструктивистами, — смещения языков не последовало и небо давно было-бы в наших руках.

Однако, при одних только космических порядке и законосообразности все давно были-бы съедены вшами, малярией, проказой, и только наш Мозг вносит в поток данного опытные, плановые поправки, делает так, что жизнь становится Жизнью. Он-же из безличных „порядка и законосообразности“, внося свои противоположные коррективы, создает — „открывает“ — «гармонию вечности».

Природа дает нам законы, а мы используем их применительно к целям, как, скажем, целебный источник — бьет из природы, а мы употребляем его на пользу в зависимости от нужды в нем.

Вопрос вовсе не в том, — кто важнее, что раньше — первичней: природные яйца или человеческая курица; супить лбы по этим „вопросам“ занятие праздное, хотя и очень занятное, а в гимнастическом смысле, как особый прием физкультуры, так даже и необходимо: обусловленное природой мышление, делает для своего применения законные выводы.

Наш Мозг осмысливает данную закономерность и использует ее в плановых целях, внося соответствующие, опытные коррективы. Не будь Конструктивизма, была бы сплошная, природная война псих против всех: только способный к сознательной организации Конструктивный Мозг уничтожит ее окончательно, иных существ нет.

## ЦЕЛЬ ТВОРЧЕСТВА

Важный знак есть материал, организованный на основе реакций действительности, способами профессионального мастерства, тождественно потребности организатора.

Все реакции в неорганизованном виде — бесцельны; целевыми становятся они только в знаке.

Грозный вопрос о должном делает Поэта ответственным за поступки; поведение в жизни является сложной системой скачек с препятствиями. Процесс организации знака и есть ориентации в заинтересованном разнообразии.

Цель знака — образование данного состояния; знак есть корректив жизненных дел.

## ОТНОШЕНИЕ К РАЗЛИЧНЫМ „ВОПРОСАМ“ И УЧРЕЖДЕНИЯМ

В связи с общими волевыми стремлениями Конструктивизма к стойкому утверждению в мире отношение Кан-Фуна ко всем главнейшим вопросам жизни определенное:

Из отношения к знаку Поэзии вытекает понятие о Кан Фуной «душе»: наша „душа“, это — продуманный синтез рефлексов, волящий свои действия в Мир.

Пытливая, болтая душа, из своих функций конструирует «дух»: „дух“ есть конструкция функций души.

Этика и Мораль всецело зависят от чувства долга и требуют категорического уничтожения всего, что болтается на путях к цели: не по па дай ся — вот то, единственное предостережение, которое обращает к врагу своих школ снисходительный Конструктивист.

Нормы поведения имеют эпохальный характер. Устанавливаются они соответственно целям, но ориентируются на поступки, недопускающие разрушения.

Если к определению «Общества» привлечь теорию Дарвина, то все, что до сих пор звалось „Обществом“, было ничем иным, как сбродом сукиных детей.

Пока „Общество“ состоит из государственных конструируемых, наиболее приемлемой конструируемой будет такая, которая, объединяя вокруг центра, в целях защиты и нападения, соподчиненных членов своих, даст максимальную возможность развития всех их способностей.

Пока длится государственный период истории общество и государство — синонимы.

Войско есть яркий пример рубежа между функцией и конструкцией.

Отношение к войне вытекает из созидательных устоев Конструктивизма, оно — угрожающее.

Партия может быть или партией — войском, или „партией“ — бандой... Отношение — ясно.

Отношение к классам двойное: к восходящему — такое же, как и к войску. К нисходящему — смотря по наследству.

К политике — дипломатическое.

К дипломатии — функциональное.

К тактике — диалектическое.

К сильно волнующему современников так называемому „половому вопросу“...—

Творческие устои Кан-Фуна утверждают, что этот „вопрос“ существует только в мозгах наследственных жертв психиатров и венерологов.

Человек новой, Конструктивной эпохи, считает его вреднейшим недоразумением; разрешение Кан-Фуном эполового „вопроса“ —

### ГЕРОИЧЕСКОЕ

Пою для тех, кого не смыло за борт.

Люблю детей; я нежен, очень добр;  
у той, которую не стриг аборт  
и попрошу детёнышков целый табор.

И если Вы, пройдя Харибду бестий,  
решитесь отдать сблюденный пестик  
продумайте и хорошенько взвесьте  
мой жесткий план — условие невесте:

Должна быть женщиной, а не ипёском, —  
бадьями бёудер в хлёбью клёпку лить;  
могучая, могущая в пелёнки  
хоть двойными, хоть тройными палить...

А я клянусь: --- с нуля мёд собирая  
Твоих нерошностей толкучий яд  
на них таким я жеребцом изыграю,  
что ты родишь тринадцать жеребит.

К страсти, к любви — конструктивное — с максимальной нагрузкой на единицу.

Цель мира — жизнь. В виду того, что и жизненных целей женщина получила максимальную, но не равномерную с мужчиной нагрузку — формирование организмов, отношение к женщине заключается и компенсацией ей жизненных благ, и оберегания, в предоставлении ей добровольно того разумного, чего она не в состоянии взять силой.

„Женщиной“ в оскорбительном смысле зовется всякая, не хотищая солднать гулящая баба... — так относится Конструктивизм к разврату.

К проституции, как к болезням.

К браку — если не как к „полоному вопросу“ и к страсти — любви, то как к „браку“.

Семья — стойкий исторический компонент. Как Кан-Фушная связь высоко развитых индивидуумов в Человеческом обществе — должна быть сохранена навсегда.

К болезням — лечебное.

К смерти: детей — с сожалением, как будущим взрослым. Взрослых — с досадой, потому что каждый человек — стройщик (производственный или производитель). Стариков — умных, талантливых — с временной необходимостью, глупых, бездарных — без различия.

К Человеку: умному, талантливому или родящему — животрепещущее.

К друзьям и сочувствующим Кан-Фууну — беспредельная дружба, преданность и готовность на жертвы.

К врагам Кан-Фуун — уничтожающее.

В связи с тем, что качества личности отлагаются и организуются по схеме судьбы, Кан-Фуун рекомендует бережное отношение к культурным родам.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Отличие Конструктивизма от всего того, что до сих пор называло себя „поэтическим“, до мельчайших подробностей содержится и приведенном выше законе организации материала и Поэтический знак и в вытекающей из него перемене материала для конструкции этого знака.

Отличие Функционализма от всех прочих, существовавших и существующих „поэтических“ „школ“ заключается в изобретении дифференциального исчисления бесконечно малых элементов словесного выражения и в плановом, по Локсу Конструктивизма, интегрировании их, в пределах словесных возможностей, в синтетический знак, путем разнообразных ходов, повадок и пр., строимых на соответствующих стилю эпохи приемах.

Это — по форме.

По существу Кан-Фуун — школа, стоящая на железобетоне науки и техники, организацией конструкций и функций воспитывающая солидарность товарищескую и братскую спайку, которая силой единства должна завершить задачу истории.

Будущий историк рассечет карбункул „Поэзии“ наших лет не вертикальным, а горизонтальным сечением, вернее — вертикально-горизонтальным — крест-на-крест — сечением кесаревым. Тогда наверху он увидит отчаянное сопротивление банд разнообразнейших реставраторов и прилипал — представителям пролетарской идеологии.



А внизу, при „идеализме“ верхнего этажа будто все „вокруг него вертится“ и «на Шипке — споконно», в тягчайших условиях небывалой „богеми“ он увидит борьбу с гробовщиками Поэзии и с кучей крысиной эстетики за тот радостный свет, который уже полыхает зарницами новой, небывалой эпохи Поэзии.

Все, что сказано здесь, конечно не край. Мы первые — задиралы; идут за нами Поэты: отточенный клинок диалектики и мастерское наследство помогут им завершить наше — их — дело, — я слышу ступы их толп.

То, что делаем мы — первый шаг к насыщению всей полноты жизни искусством, просыщенным жизнью, шаг к снйтезу материалов, в котором все одновременно и слито и как будто-бы разделено.

Пред вещим челом Кащеева точка вещей, и нашим, добравшимся к ней, потомкам, придется сломать этот косный конец — освободиться от власти вещей, чтобы самим неподвластно ими владеть.

Высокое вблизи не увидишь в полном объеме.

Со временем те, кто мещает нам и скептически смотрит на то, что говорим и делаем мы, Кан-Фуны, поймут и оценят нас: нужна жестоко-смертельная, опирающаяся на вечный закон космоса, воля, чтобы уничтожить ту, порожденную историей свистопляску, которая чуть было не дискредитировала Поэзию в глазах человечества, чуть было не погубила ее.

Может быть мы еще несовершенны: «когда мигает злоба дня и настанет будущее, тогда будущий художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса»; этот художник, если у него будет досуг и охота, заглянет в историю (чего я ему от души не советую делать) и, увидя „определяющую наше сознание...“ удивится: — как это мы, в свистопляске измен и ненавистей, прозрели его озаряющий свет, и, вылуштив из наших конструкций и функций все надобившееся нам, „временное“, констатирует, что предки жили жестоко — враждебно — хитро, и выбросив немужную ветошь жестокости, сплетет из наших форм радостные хороводы венков и украсит ими лоб вечного мира, потому что Конструктивизм красив, Конструктивизм вечен, как вечно красив Мир, которым он овладел навсегда.



Ал. Н. Чичерин. Кан-Фун. М., Цех Поэтов, 1926.

**Корнелий Зелинский**

Зелинский, Корнелий Люцианович /р. 6/18/.1.1896, Москва/ - рус.сов.литературовед, критик. Окончил философ. отд. историко-филологич. ф-та МГУ/1918/; с 1923 - как лит.критик /ст. "Стиль и сталь"/. З. один из организаторов группы конструктивистов /см. конструктивизм/. В 1924, по реорганизации группы в ЛЦК /Лит.Центр Конструктивистов/,З. становится его ведущим теоретиком и критиком /участие в сб-ках "Мена всех", 1924; "Госплан л-ры", 1925; "Бизнес",1929, и др./ Когда ошибочность теоретич. построений и эстетич. концепций конструктивистов стала очевидной, З. выступил с критикой платформы ЛЦК в ст. "Конец конструктивизма" /"На лит.посту", 1930, №201 ... З. принадлежат работы по вопросам сов. и заруб. лит-ры. ... З. выступает с критич. обзорами, статьями по общим проблемам сов. лит-ведения и эстетики... З. принадлежит также кн. "На рубеже двух эпох. Лит-е встречи 1917-1920 - гг." / 1960/. Пробовал свои силы и как беллетрист / повесть "Хроника Ларцевых"/1933/.

А.Ф.Русакова.

КЛЭ, М.,1964, т.2. с.1017.

Корнелий Зелинский

ТЕОРИЯ  
КРИТИКА

## КОНСТРУКТИВИЗМ И ПОЭЗИЯ

Термин конструктивизм в головах многих оставляет неясное впечатление.

Для одних это — фетиш, для других — модная кукла, набитая эклектическими опилками.

Терминологическая четкость важна особенно, когда от нового слова начинаются теоретические рассуждения.

Всякий термин должен быть только заголовком фактов и идей живых, имеющих уже место. Термин лишь собирает эти факты в ладонь одного слова, облегчает ориентировку.

Горе магам — мистификаторам слов.

Поэтому необходимо сначала раскрыть основные элементы, скрывающиеся под этим заголовком. Выводы после.

Эта статья должна кроме того осветить поле зрения в поэтическом творчестве Эллин-Карла Сельвинского и Алексея Николаевича Чичерина.

Естественно, что ответ на вопрос: что такое конструктивизм, как он возник, чем питается, какова его социальная и формальная природа; затем, как же конструктивизм нашел себе отражение в поэзии — попутно явится и введением к работам конструктивистов — поэтов.

Наша задача трудна, ибо вкратце необходимо захватить все проблемы конструктивизма, а также, частично, искусства.

Конструктивизм в популярном мнении имел до сих пор место, главным образом, в изобразительных искусствах и живописи, и отличался особой склонностью к Эвклидовой геометрии.

Теперь конструктивизм завоевывает новую провинцию Мусагета — поэзию.

Какой именно конструктивизм?

Я постараюсь на этот вопрос, насколько позволяет размер статьи, ответить обстоятельнее. Тогда конструктивизм в поэзии (в работах Сельвинского и Чичерина) будет составлять ее последнюю и заключительную часть. Этот конструктивизм раскроется, как некоторый итог других, сложных и широких явлений культуры.

Основная наша задача — сперва разложить термин на его экономические, социальные и формальные слагаемые.

Итак, сначала история.

В Америке и Европе за последнюю четверть столетия скопилось слишком много машин. Чудовищная энергия перерабатывалась на фабриках в мизерные таблетки различных нитритов. Электричество было изловлено, опутано проволоками и заключено в катодные лампы.

Технический прогресс ушел очень далеко. Однако, социально-экономическая организация общества — капитализм — не был способен вместить и распределить без потрясений и конфликтов всю продукцию своей собственной цивилизации, своих фабрик, шахт, лабораторий и университетов.

Началась война, за ней социальные сдвиги, революции; началась перегруппировка людских масс, явившаяся результатом изживания себя, старого капиталистического режима, сцеплявшего человека с собственностью, толкавшего его на борьбу за территорию доллара, начиненного нитритом.

Война поставила людей в окопах лицом к лицу с совершенными машинами, с современной организацией связи, управлением движением массовых частей и т. д., и т. д.

Какой разительной оказалась дистанция между осклизлой землянкой, сбитой из бревен, и элегантным телефоном, передававшим в эту землянку звуковые волны генеральского горла.

В тылу, в больших городах, всеобщее обнищание поставило людей перед евангельской задачей накормить тремя хлебами пять тысяч человек, заставило каждого человека комбинировать, вычислять, соразмерять в борьбе за существование свои материальные средства со своими нуждами. Каждый по своему сделался „конструктивистом“. Члены европейских академий решали проблему: как продлить еще на год службу своих башмаков, богомольные старушки — как с одним куском сахара выпить три стакана чая, художники — как из окурка и жестяной банки сделать картину.

Война, конечно, не родила эту старую, как мир, задачу. Но война в многомиллионном масштабе заставила решать задачник по организации всяческого материала в соответствии с практическими целями; при чем не только первичного материала, как руда, камень и дерево, а всего сложного и уточненного, машинного и умственного реквизита современной культуры.

И вот понеслось тогда это слово „организация“.

Что требовалось для нее?

Труд, ясность цели, знание средств, упорство и материал.

Люди стали как бы нащупывать какие-то внутренние законы преодоления всякого материала. Избиваемые пушками, люди, ненавидя их, тем не менее не могли не отдать должного великолепной конструктивной слаженности орудий. Изнуряемые фабричными машинами, люди восхищались их емкостью, простоте, работоспособности и гордым изяществом стали. Люди поняли, что их враги не эти вещи, а империалистический наводчик пушек и собственник машин, т.-е. капитализм.

Надо было научиться только справляться с этими машинами. В этой учебе можно кое-что позаимствовать и у хорошо сделанной вещи. Машины косвенно вытранировывали физическую и интеллектуальную мускулатуру.

Из них можно было извлечь те формальные законы и правила обработки материала, всегда вступающего в конфликт с задачей или целью обработки. Человеку всегда приходится бороться с материалом, преодолевать его.

Конструктивизм в таком смысле так же стар, как фиговый листок нашего легендарного прародителя. Это был первый материал, приспособленный человеком для удовлетворения своих моральных и эстетических потребностей.

Здесь речь идет не об этом конструктивизме. Не об элементарных правилах.

Речь идет о совокупности некоторых явлений, обнаружившихся за последнее десятилетие, и получившей уже за свою идеологическую надстройку в виде различных теорий и направлений в искусстве название — конструктивизм.

Как всякая идеология и всякое искусство конструктивизм, именно в таком смысле, пришел позже, после того, как созрели социально-культурные его предпосылки.

Таковыми непосредственными предпосылками его появления на белый свет явился материальный прогресс, война и последовавшее за ней сосредоточение внимания множества людей на вопросах всяких организаций.

Смена общественных вкусов, отзвуки этого момента были родником и стимулом теоретического и литературного конструктивизма. Эти отзвуки частично явились на почве смутного ощупывания, свойственного всякой профессиональной работе, — метода, приемов превозмогания материала.

Это был истинный конструктивизм жизни. Сознание формального достижения супа, сваренного из картофельных очисток. Это была геометрия личного бюджета в пять рублей в месяц.

Такой конструктивизм был неписанным законом жизненной хватки, правилом разрешения материальных конфликтов с наименьшими затратами и с максимальным эффектом.

Так родился современный конструктивизм (или, вернее, то, что теперь принято называть конструктивизмом).

Толмачи жизни, теоретики, поэты, художники, писатели вслед за этим использовали эти настроения и проявившийся интерес к формально-техническим достижениям. Удовлетворение этого интереса естественно было перенесено на изображение вещей, ставших любимыми современному нищему интеллигенту, жителю больших европейских городов.

В этом смысле деятели искусства разошлись на два лагеря. На формальный и материальный конструктивизм, если так можно выразиться.

Формальные конструктивисты стараются удовлетворить нашу потребность последних годов в созерцании или ощущении совершенства плана, совершенства сделанности, архитектоники или вообще конструкции — путем демонстрирования различных геометрических чертежей, скелетов хороших построек; затем при помощи стереометрических упражнений из фанеры, жести и других материалов, изготовлением театральных макет, так называемых конструкций, которые все должны, по своему замыслу, вынуть как бы душу, самую суть, план вещи и предстать оголенной перед нами, или раздражить профессиональное чувство фактуры.

Мясом вещи в таком случае обычно пренебрегают. А если и пользуются, то только, чтобы приковать внимание современников к самой конструкции; современников, внимание которых притуплено грохотами и необозримой сложностью последних десятилетий. Поэтому все такие конструкции по преимуществу плакатны. Из русских, например, таковы все многочисленные „конструктивисты-живописцы“.

Этот, как мы условно его назвали, формальный конструктивизм, нашел себе отражение преимущественно в изобразительных искусствах. Первые его начинания относятся еще к довоенному кубизму, который был первым эхом удивления и восхищения людей перед конструктивным совершенством некоторых современных вещей: Кубизм был навеванным гипнозом вещной геометрии (ср. „фактурный“ Пикассизм).

Однако, конструктивные поиски кубизма перед войной уступали первое место задаче эпатирования, шельмования размягченно-эстетствующей буржуазии.

**Материальный конструктивизм**, учитывая своих изголодавшихся, истосковавшихся по хорошим вещам потребителей --- провозгласил диктатуру вещи. И вещи хорошо сделанной, теплой, уютной, выгодной, потрафляющей обедневшему после войны мещанину.

И вот мы свидетели, как Эренбург --- Колумб переплывает море слез, наплаканное им по случаю молитвы о России, и открывает снова Америку.

Америку с ее патентованными подтяжками, трубками Доинль, океанскими пароходами и грозной симфонией Чикаго.

Эренбург религиозен, он воздает божеские почести предмету своих верований.

И мы видим, как растревоженный русский интеллигент смиренно склоняет колени перед убедительной логикой уличного писуара.

Мы видим далее, как современный Базаров, питавшийся в 1918 г. тухлой селедкой, греньсь у жестяной печки, изучивший на досуге начатки марксизма --- теоретически старается укрепить дозволенным философским способом эту вещькратию, власть вещей, диктатуру голодных позывов, над всеми иными потребностями человека.

Я не оцениваю и не критикую, не привожу примеров и имен, я просто отмечаю те разветвления в „идеологических надстройках“, которые возникли и возникают на современной социальной почве под общим заголовком **КОНСТРУКТИВИЗМ**.

Эти явления путанны и неясны, как иногда неясны для авторов их общественные корни, социальные и биологические пружины, которые, развертываясь, находят себе оформление в теоретических и эстетических творениях.

Интересно, как психологии удивленного машинами окопника и послевоенного обнищавшего мещанина нашла себе преломление в искусстве, которое, часто не умея разобраться, смешивало формальные достижения конструкций с их утилитарным значением и наоборот впадало то в нигилизм, то в утилитаризм, то в беспредметничество и т. д., называя все это конструктивизмом.

Чтобы правильно разобраться, что понимается в каждом отдельном случае под конструктивизмом, должно, иметь перед собой картину всей современной культуры и уметь диалектически различать истинные материальные причины явлений и тенденций конструктивизма.

Поэтому, под общим конструктивизмом мы условимся понимать тенденцию современности выделять и отмечать организационно-конструктивные моменты в обработке всякого материала.

Вот это вынесение за скобки формального момента, как бы в качестве коэффициента, есть момент конструктивный:

Этот момент отнюдь не означает изолирование одного из множителей и не превращает конструктивизм, ни в занятие формальными упражнениями ради их самих, ни сводит всего к грубо-утилитарной функции вещи.

Этот коэффициент конструктивизма раскрывается в самых различных явлениях современности,

У нас в России толчок к этому дала социальная революция, сама являющаяся первичным и основным организационным починком. Именно у нас, в Советской России, плановое, конструктивное начало составляет костяк всей общественно-культурной жизни.

От Мейерхольда до электрификации, от „советских американцев“ и Лиги Времени до Госплана, от НОТ'а до Ленина — коэффициент конструктивизма подчеркивается, выпирается, тренируется, культивируется.

Следующим вопросом тогда явится:

— Ну, а можно ли от расплывчатого определения или формулы относительно перенесения внимания масс на планы вещей — дать более точную характеристику этому коэффициенту конструктивизма, как я его назвал?

— Можно ли установить обще-характерные для всякого обрабатываемого материала формальные приемы, общие формальные признаки, всякого конструктивизма, всякого плана; и для каковым путем человек может сказать: я конструктивист.

— Да, можно.

И вот точное определение этого коэффициента плюс его общественно-социальная роль и определяют целиком содержание этого термина.

О социальной природе конструктивизма я говорил. Эта природа, как мы видели, не объясняет целиком, что такое конструктивизм, хотя указывает на его родителей, склонности характера и объем значения этого слова.

Перейди ко второй, формальной части, заметим себе следующую схему. Я сказал:

— Технический прогресс, война и социальные потрясения обратили внимание людей на планы вещей. Планы отдельных вещей оказались превосходными и поучительными. Социальный план этих вещей никуда негодным. Началась его перешивка. Попутно люди искусства использовали интересы планового порядка,



а также вещьфильство нищеты, тем, что одни сделали планы вещей материалом своей художественной деятельности, другие занялись художественной рекламой хорошо спланированных вещей, третьи, наконец — план вынесли наперед как коэффициент вещи и под углом предварительных формальных условий художественно преодолевали материал.

Чтобы ответить по существу, т.-е. вскрыть этот коэффициент нужно проделать еще более сложную работу.

Нужно заняться сравнительной морфологией истории культуры, отыскивая в этой смене различных форм обработанного человечеством всяческого материала — один непрерывный путь, общие признаки морфологической эволюции.

Ибо, если я говорил о формальных принципах конструктивизма, то я не мыслил себе так, что эти принципы от бога заложены в природе и стоит только вскрыть эти принципы на обработанном материале. Никаких извечных принципов не существует.

Но есть историческая преемственность в развитии форм культуры. Есть общечеловеческая логика преодоления материальных конфликтов. Ее можно назвать стихийным конструктивизмом (в том смысле, как Ленин говорил о стихийном материализме).

Фидий и Пракситель не выставляли наперед своих конструктивных задач, но они решали их на мраморе; как решали и решают все люди, на протяжении всех веков, свои повседневные конструктивные задачи.

Можно также сказать, что эти решения совершались все с расчетом достичь наибольшего действия при наименьшей затрате материала.

Емкое разрешение конфликтов материала — вот путь, которого придерживались люди.

Предвижу возражение. Мне скажут, что здесь нет собственно ничего нового, что в отношении литературы она выражается известной истиной: — Говори так, чтоб словам было тесно, а мыслям просторно.

Совершенно верно, отвечу я. Это как будто известно. Но это положение нужно углубить и спросить себя, какой исторический эффект получился и получается от этого безобидного правила.

Следующее ниже изложение требует нескольких предварительных замечаний.

Открывающаяся область — истории технической логики культуры — еще чрезвычайно нова. Эта область еще никем не затронута, ее проблемы еще ни кем не были поставлены.

Горизонты ее необозримы. Факты не изрыты, не систематизированы, не приведены в соответствие с развитием экономических и социальных форм.

История технической логики или история, как проблема конструктивной логики — огромная работа, к которой я только приступил.

Здесь, вынужденно, я ограничусь схемой и частично предвосхищу результаты этой работы.

Оказывается, что если проследить на различных явлениях культуры осуществление этой простой истины, т.-е. уплотнения материала с увеличением энергетического (или семантического) эффекта, из него извлекаемого, то мы приходим на первый взгляд к неожиданно парадоксальному выводу, что.

— Культура «дематериализуется».

— Дематериализуется, конечно, в кавычках, т.-е. относительно.

Это слово может раздражить законников и пуритан, которые постараются уличить меня в метафизической ереси.

Напрасно.

Не задавайте мне вопроса о конечном пределе этой „дематериализации“. Такой вопрос обозначал бы полнейшее непонимание постановки дела.

Дематериализуется — это значит материальные упоры, которыми пользуются люди, как бы тают в их руках, одновременно накапливая в себе все большее и большее количество энергии. Тают, сокращаются, уплотняются слова, увеличивается их смысл, усиливается воздействие их на человека.

Культура передвигается к более материально тонким носителям энергии, выпадают посредствующие материальные члены. Происходит конструктивная передвигка вещей и идей, оставляющая человеку развязанными руки и мозг.

Несколько грубых примеров из различных областей культуры уяснят мою мысль, а затем вы увидите, куда уводит этот момент современную литературу и в частности поэзию.

В авиации — мы видим в течение последнего десятилетия резкое уменьшение веса мотора, одновременно с увеличением его мощности. Нагрузка на единицу килограмма веса мотора повышается с 0,8 лошадиной силы до 4 лошадиных сил. Увеличиваются летные свойства аппаратов при одновременном уменьшении площади крыльев.

В телефонии мы видим резкую „дематериализацию“. Выпадение посредствующего члена — сотен тысяч пудов проволоки. Изобретение

радио-телефона, „нагружающего“ на себя функцию, прежде отправлявшуюся при посредстве больших материальных масс (провода). Радио-управление механизмами и авиомоторами без посредства весомого „материального“ контакта (аэропланы без пилотов). Одновременное расширение зоны эффекта.

Электричество, тонкий и мощный вид энергии, вытесняет все остальные.

Агрономы начинают удобрить землю газом. Даже заболевает тяжелая артиллерия, уступая место газам и радио-занесам. Вот в какую сторону направляется техническая эволюция.

Акустические методы — заменяют лот и „материальные“ измерительные приборы.

Весь наш быт, в каждой своей мелочи грузифицируется, вытесняется в соответствии с темпом современной машинной индустрии. Поляются людьми города: электрические печи, ванны, движущиеся тротуары — вытесняют испытанных служак людей.

Умирает нераспланированная тайга. Наша техника и захват природы ускоряют процесс естественного отбора вымирающих животных видов.

Динамит, электричество, радио проникают в тяжкие руды, неподвижные леса и замшелые халупы.

Каждое новое техническое изобретение временно вновь отодвигает человека от чувства тяжести вещей, зависимости от нее.

Этот процесс грузификации культуры, т.-е. увеличения энергетической нагрузки на единицу упора, особенно усилился, бросился вверх, вначале 19-го столетия, с развитием машинной индустрии.

Культура идет „скачками“, как бы перемежающимся ростом — старая марксистская истина. Ее „надстройки“, достижения — машины, воздействуя на природу, вызвали новый небывалый скачок кверху.

Проф. Николай („Современное Естествознание“) приводит таблицу исторического увеличения потребления человеком энергии.

С древнейших неандертальских времён кривая, на графике, до 19-го века (по христианскому летоисчислению) идет, едва поднимаясь над горизонтальной координатой и лишь в 19-м веке она резко выгибает свою спину, обозначая, что нагрузка энергии на одного представителя человечества увеличилась с 1 — 1,5 лошадиных сил до 6—7 лошадиных сил.

В течение десятков тысячелетий эта нагрузка увеличивалась едва вдвое, втрое и лишь в наши дни, с переходом к „дематериализованным“

орудиям (от животных к пару и электричеству) — кривая нагрузки, взлетая вертикально, переломилась под прямым углом, нарушая многовековую традицию исторической эволюции. Это говорит о глубоком динамическом смысле нашей эпохи.

„Тот же результат получится, пишет проф. Николай, если мы графически изобразим потребление металлов, стекла, фарфора, хлопка, предметов роскоши или точных инструментов, например часов, или возьмем цифру мирового тоннажа, числа отправляемых писем, статистику внешней торговли и т. д.“

Это обстоятельство подтверждает также высказанное мной в начале соображение, что привлечение внимания к конструктивному коэффициенту культуры до войны было уже подготовлено глубоким и важным материальным процессом.

Но тот же процесс „дематериализации“, увеличения нагрузки путем выброса посредствующих, конструктивно-отживших членов — происходил параллельно и в „надстройках“, в идеологиях, теориях, науках, математике, философии, логике, и т. д.

Приведение примеров из всех этих областей, как я сказал, увело бы нас слишком далеко. Это очень интересная тема, но для серьезного и исчерпывающего анализа.

Я приведу только один пример из математики, ограничившись одним указанием на ее морфологическую историю, ее развитие от овеществленного пра-числа до современной теории групп и теории инварианта.

Математики в своей области тоже занимаются подобными вышеизложенным упражнениями. Они освобождают установившиеся числовые типы от их осязательной наглядности, от отживших эмпирических привкусов, от внутренней математической неподатливости „чисел“, от их зависимости от древних аксиом, от условного движения. Математики создают числовые тела, замкнутые миры чисел, управляющиеся своими законами. Они создали инвариант и группы, независимые и емкие, „нагружающие“ на себя свободно тысячи математических комбинаций.

И древний пифагорейский грек, который суеверно отворачивался от иррационального числа, бессмысленного и темного по его разумению (ненужного для его культуры), был бы обезкуражен широчайшей свободой и возможностями, которые царят в современной высшей математике\*).

\*) История технической логики математики, соединенная с марксистским анализом, поучительно отрокидывает метафизических тысячелетних идолов Освальда Шпенглера, („Закат Европы“), который технические особенности античной математики выдал за ее божественную душу.

В жесткой логике конструктивизма есть своеобразная „обреченность“, в этом отрыве от чувства и интересов плоти, в жестокой скупости „дематериализации“.

Неумолимо вытесняется „посредствующее“, выклинивается лишнее мясо. Чистый, т.-е. отвлеченный от всей суммы конкретной жизненной корысти, конструктивизм как бы борется с „весомостью“, с инстинктивным опиранием на землю, с недвижимым распластыванием себя в материи.

Он преодолевает неловкую, мешающую инертность, статику, плоть.

Техническая логика конструктивизма — диалектична. Она движение. Она обволакивает наши практические (теоретические) цели атмосферой напряженности, трудного уплотнения. Она выжимает личное.

Она знает только один закон: кратчайшее расстояние между двумя точками.

Она знает только одну заповедь: *tertium non datur*.

Конструктивизм — это также вечная инфекция идеалистических соблазнов.

Ибо нет легче, отречься совсем от грешной земляной материи, когда петух трижды прокричит о ее „вытеснении“, и ты почувствуешь, как „весомость“ ее более не тяготит тебя.

Нет легче, как вступив на этот окрыляющий путь, воодушевляясь горним аскезом технической логики культуры, лунатической походкой следовать за метафизической фатаморганой.

Нужно остерегаться рассматривать „увлекательные“ горизонты конструктивной „дематериализации“ культуры, как *deus ex machina* и отыскивать ее голубые „пределы“.

Можно также сказать, что логика конструктивизма идет вразрез с неистребимой жаждой людей ощущать новизну и полноту мира, т.-е, чувствовать весомость и кровь вещей, осязать под дрожащими пальцами волнующий ритм плоти (сравни „стихийный материализм“).

. А ведь эта жажда „веса“, это чувство материи, ведь это и есть элементарная психологическая предпосылка искусства.

Нужно признать, что диалектически приведенные к своим логическим пределам чистый конструктивизм, как отрицание весомости и чистое искусство, как утверждение ее — противоречат друг другу.

Разумеется, такое разделение может быть только абстрактным приемом.

И жизнь, и искусство — знакопеременны.

В своей полноте, не отрываясь от земного трамплина, аскетическая логика конструктивизма диалектически оплодотворяет материю. Жизнь не знает геометрических пределов.

Конструктивизм в искусстве наполняет его внутренним движением и борьбой противоположных сил. Каждая частица его несет и свое отрицание, как учил нас Маркс.

Больше того, надо сказать, что всякое подлинное искусство всегда содержит в себе и элементы чистого конструктивизма.

Наиболее замедленным оказался вышеуказанный процесс „дематериализации“ в работе над словом.

Языки менялись, ускорялись, упрощался алфавит, была изобретена стенография, но поскольку человеческая речь связана с горлом, т.-е. с инструментом, трудно поддающимся изменению, звуковые отрезки, служащие нам для обмена мнениями, значительно не сократились, несмотря на то, что вся окружающая жизнь чрезвычайно убыстрила свой темп.

Что касается русского языка и русской литературы, то вопрос о ее грузофикации серьезно теоретически не был поставлен, поскольку сама жизнь не видоизменяла и не уплотняла язык (знаменательно, что именно после Октябрьской революции).

Впервые серьезно теоретически и практически (поэзия) поднимаем этот вопрос мы, конструктивисты - поэты.

Творчество Алексея Николаевича Чичерина и Сельвинского является, в этом отношении одной из первых попыток.

Их творчество отразило в себе все те сложные процессы современности, о которых говорилось выше. Их поэзия стоит в ряду фактов культуры, ярко сигнализирующих о плановом пересмотре жизни.

С одной стороны, Сельвинский и Чичерин питаются от разнородных общественных настроений и соков, с другой стороны, эти поэты в своей работе над словом отбрасывают на речевой материал формально-технические достижения эпохи. Они приводят в ясность этот конструктивный коэффициент в обработке своего речевого материала. Они дают образцы новой конструктивной поэтической организации слов.

Каковы же основные формальные результаты их работы? В чем выражается их грузофикация поэзии, вытеснение отживших звуков и знаков, уплотнение образов? как усиливается смысловой эффект стиха, его семантическая выразительность?

Здесь надо указать на одно важное обстоятельство.

Нужно отличать конструктивную проработку поэтического слова от его простого деформирования по линии наименьшего сопротивления, рассчитанного, чтобы зауяным семантическим асонансом воздействовать прямо на психологию читателя или слушателя, чтобы эпатировать его, раздражить или привлечь, обвыкнутое на разговорной строке, внимание.

В первом случае проработка слов носит объективный и подучетный смыслу характер; в ней можно вскрыть внутреннюю логику, формирующегося речевого материала в соответствии с поэтическими целями. Во втором случае зауяная строка является целиком продуктом субъективного поэтического произвола и не завязывается в семантический узел творения.

Все формальные достижения конструктивной поэзии имеют началом основной момент.

— „Центрострейтельную организацию материала“.

Т.-е. с этой точки зрения, каждая вещь, будь то стихотворение, формально монолитно, подчинено центральному внутреннему смыслу. Поэтому все мясо стихов, отдельные конструиемы, фразы, звуки, образы равняются по центральному заданию.

Отсюда вытекает прием локализации или локальный семантический принцип. Он выражается в том, что весь поэтический изобразительный материал, которым конструируется тема, строго определяется магистральной конструиемой (основным заданием).

Так, например, у Сельвинского в его короне сонетов „Рысь“ весь пушной словарь и семантический стандарт вещи предустановлен тундровым суземом орнаментальной конструиемой, являющейся в данном случае главной.

На примере того, как строится образ у Сельвинского, прием локализации очевиднее.

В его „Рыси“ сказано: „клыки луны“, в „Бар - Кохбе“, где грунтом служит легендарный юдаизм:

... „Угрюмый Каин - месяца оскал,  
Глазницами пустел из-за песка“...

В поэме „Бриг богородица - морей“, когда матросы тонули,

... „месяц был, как плавальный пузырь“

В „Особотдарме 2“

... „Луна, как комиссарская печать,  
В мандат на право наступления ночи“

Или, например, у Чичерина в его „неоконченной“ конструкции умирает прачка - старуха стиравшая всю жизнь.

... „А и саму ю, говорит Чичерин, подсинили, выстирали“.

Эти беглые примеры не есть разбор их произведений. Это не входит в план статьи. Моя задача только в заключение облегчить ориентировку в работах Сельвинского и Чичерина и подсказать конструктивные моменты.

Ритм стихов Сельвинского и Чичерина, так же, как и их образ носит локальный, т.-е. „нагруженный“ на семантику, характер, меняясь по своим местным законам.

А. Н. Чичерин, занимаясь преимущественно конструктивной проработкой фонетической ткани языка, совершенно отказался от известных до сих пор в поэзии размеров, подчиняя ритм звуковых групп артикуляции и речевым народным, т.-е., исторически естественным навыкам.

Грузофикация стиха, т.-е. увеличение семантически-конструктивного эффекта, получается, как естественное следствие в результате сведения действия всех художественных средств, как бы в одну точку, которая служит центральным упором и нагружает на себя „материю“ стиха.

После всего изложенного видно, какой исторический смысл имеет этот последний момент, перекликающийся со многими аналогичными явлениями, во всех областях современной культуры.

В этом смысле работа Сельвинского и А. Н. Чичерина над семантическим уплотнением поэзии не только симптом времени, но это ось, вокруг которой и в плане которой пойдет формальная реформа русской поэзии.

Вместе с тем та работа грузофикации стиха, какую ведут А. Н. Чичерин и Сельвинский, естественно часто отрывает их от обычных разговорных навыков. Ухо, обслуживающее нашу привычную речь, не сразу осваивается с уплотнением речи. В практическом разговорном языке этот процесс ускоряется живой реальной связью людей с новыми „уплотненными“ словами, как напр., ВЦИК, ВЦСПС, Исполком, и т. д.

В стихе эта внутренняя логическая связь уплотнения со смыслом стиха идет по линии формально-технических надобностей творения стиха. Однако, эта техническая логика поэзии не должна забывать, что она получает свое питание и имеет практический смысл лишь постолько, поскольку она опирается на реальные семантические интересы людей, т.-е., в конечном счете на их социально-общественные интересы. Тем не менее, известный отрыв, утончение „надстройки“ происходит.

Конструктивно-проработанный стих — это уже не наивная песенка буколического пастушка. Лирика Сельвинского и Чичерина выступает перед нами. пройди сложный искус службы смыслу.



Иногда она неподготовленному человеку непонятна, как непонятна профану алгебраическая формула.

Особенно это относится к А. Н. Чичерину.

Он является представителем той тенденции, что я раньше назвал формальным конструктивизмом. Чичерин геометризирует звук.

Его конструкции — это чрезвычайно сложные звуковые узоры, фонетические кружева. Нужно много, много раз его слышать, читать, чтобы усвоить их.

Его прием звукового пунктира (разворачивающего тему из основного фонетического состава) является смелой попыткой проработки всей звуковой ткани в плане локальной семантики.

Вот почему, слушая мастерское чтение А. Н. Чичерина, не надо убаюкивать себя на гребнях звуковых волн, а стараться распознать конструктивную природу его строки.

В отношении „дематериализации“ поэтических средств Чичерин зашел очень далеко и перед нами стоят его попытки даже своеобразной геометрической „стенографии“ которую он расшевеливает звуковой рябью, снабжает еще музыкальным узором.

Сельвинский, наоборот, в своих произведениях является представителем другой питающей его конструктивной стихии, а именно чувства мяса жизни, резко вкусового момента в каждой вещи.

Идя от других настроений, Сельвинский тем не менее сделал этот момент своей формально конструктивной задачей, материалом художественной обработки. Вот почему его преимущественное внимание направлено, говоря грубо, на образ и ритм.

Естественно, что его стихи понятнее в общеупотребительном смысле. Их романтический пафос скорее доходит до слушателей. Но это собственно говоря еще более затрудняет улавливание в них скрытых конструктивных ходов, особенно ритмических, их сложной фактуры, которая и составляет их формально поэтическое существо.

Сельвинский и Чичерин работают над различным поэтическим материалом. Это обстоятельство многое объясняет во внешней разнице-результатов их работ. Но оба поэта — единомышленники в итогах совпадения об'ектированной поэтической техники конструктивизма.

Возникает вопрос, что поскольку установлена трудность „разгружения“ (понимания) конструкций Сельвинского и Чичерина, то каков же их смысл?

На этот вопрос можно ответить каким-нибудь условным примером. напр., о сбыте и общественной целесообразности фабрикации кружев.

Теперь такой предмет не найдет широкого потребителя. Надобность в такой продукции сейчас не имеет реального оправдания в социально-экономическом строении общества. Однако не надо близоручко перегибать аналогю. Эта параллель верна в своей социально-потребительской части и неверна в „производственной“.

Фонетические конструкции А. И. Чичерина находятся в более выгодном положении, ибо их формальные завоевания являются насущной плотью всякого технически целесообразного творчества. Кроме того их формальные принципы вскрываются нам в сочувственной атмосфере аналогичных формальных достижений грузифицирующейся культуры.

Мимо этих принципов — развитие поэзии не пройдет.

Я остановился пока на этих принципах и наметил основные приемы работ Сельвинского и Чичерина над коэффициентом конструктивизма в поэзии.

Подробный формальный анализ стихов Сельвинского и Алексея Николаевича Чичерина был бы очень интересен и плодотворен, ибо объяснил бы многое в лабиринтах современной поэзии, но это, как я уже писал, выходит из плана настоящей статьи.

Подытоживая сказанное, должно признать, что конструктивизм еще только собирает людей под свое знамя.

Еще только загораются революции, еще только происходят в земной культуре перегруппировки основных масс энергии.

Конструктивизм — дитя переходной эпохи энергетических сдвигов, или точнее сказать, он становится особенно актуальным в такую эпоху.

И как всегда, когда в исторической рампе выходил новый социальный хозяин, это сопровождалось подъемом его организационной, „нагружающей“ деятельности. Но никогда эта атмосфера конструктивизма не была столь напряжена как теперь, ибо никогда не включалась в оборот такая техника.

Говорят, что конструктивизм родился как новый декоративный стиль. Такой конструктивизм имеет кратковременное будущее, его постигает ранняя старость буржуазного вырождения.

Можно сказать, что здоровый конструктивизм родился грузчиком.

Планово организационное, грузифицирующее начало выдвигает новый носитель мировой энергии — рабочий класс.

Эта профессия, являющаяся необходимым условием всяких больших дел и достижений, — профессия нашей эпохи.

В искусстве она усвоила себе имя конструктивизма, хотя идеи, сопробождающие это имя, отвечают самым широким настроениям и поискам современных людей.

И поскольку еще не аннулированы биологические и социальные обстоятельства, побуждающие людей заниматься искусством, этот профиль эпохи мы узнаем и в его творениях.

Не конструкции для конструкций, а конструктивизм как порабощение материи.

Чтобы там не говорили, но и в искусстве это — единственно здоровая стихия конструктивизма.

Тогда сыграют свою роль и зачинщики формального конструктивизма, технические результаты их работ.

И вот в таком смысле, даже отвлекаясь от содержания, можно сказать, что поэтический конструктивизм —

**Это Госплан современной поэзии.**

**Мена всех. Сб. М.,  
Конструктивисты, 1924.**

## Вера Инбер

Инбер Вера Михайловна /р.28.У1. /10.У11/.1890, Одесса/ - рус. сов. писатель. ... Отец Инбер был владельцем научного издательства, мать - учительница. Училась на высших женских курсах в Одессе. В 1910 начала печататься в одесских газетах. Ранние сб-ки стихов И. /"Печальное вино", 1914; "Горькая услада", 1917; "Бренные слова", 1922/. ... Позже сб. "Цель и путь" /1925/ и "Сыну, которого нет" /1927/. ... В сер. 20-х гг. И. сближается с конструктивистами /см. Конструктивизм/. В эти же годы она пробует свои силы как журналист и прозаик. ...

КЛЭ, М., 1966, Т.3, столб. 115,116.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЦЕНТР  
 КОНСТРУКТИВИСТОВ

ГОСПЛАН  
 ЛИТЕРАТУРЫ

СТАТЬИ

БОРИС АГАПОВ  
 И. А. АКСЕНОВ  
 КОРНЕЛИЙ ЗЕЛИНСКИЙ  
 ВЕРА ИНБЕР  
 ИЛЬЯ СЕЛЬВИНСКИЙ  
 Д. ТУМАННЫЙ

ИХИМ

■

МОСКВА

■

**И. А. АКСЕНОВ**

## **О ФОНЕТИЧЕСКОМ МАГИСТРАЛЕ**

### **§ 1.**

Учет и классификация согласных, применяемых поэтом в той или иной своей композиции, рано выдвигалась у поэтов-исследователей в попытки символически истолковать каждый звук и подчинить ему ту или иную чувственную значимость. Эти утверждения в конце концов сводились к личному воображению поэта, да по ходу дела много получить не могло: при отсутствии достаточно обширного накопления наблюденных примеров и упорядоченных данных опыта, личный произвол и голословность являлись необходимым средством и признаком помянутого суждения. Все это привело к тому, что в наше время исследователь звукового материала поэмы с большой брезгливостью относится к мысли о самой возможности объяснить причину появления того или иного фонетического хода.

Нельзя не признать законности такого отношения и не сознаться, что осторожность современников дала в деле изучения великих поэтов прошлого гораздо больше, чем мистическое фантазирование символистов, но нельзя и не напоминать так же, что осторожность не может становиться добродетелью самодовлеющей. Ей, в таком случае, как добродетели отрицательной, грозит опасность обратиться в чистый порок и получить название трусости. Поэтому со всей осторожностью, которой современный поэт обязан горькому опыту своих предшественников, я попробую привести некоторые наблюдения и выводы, по ним произведенные.

## § 2.

Рассматривая согласные нашего языка в степени их употребляемости, мы видим, что некоторые из них применяются часто, другие редко. Отсюда легко вывести, что первые согласные должны равномерно распределяться по всему стихотворению, а вторые появляться эпизодически. Эти же редкие согласные в случае произвольности своего появления должны встречаться в самых разнообразных местах изложения. Что же касается распространенных согласных, то суждение о намеренном их использовании автором возможно главным образом в случаях обеднения ими того или иного словесного эпизода. По наблюдении и установлении наличия таких случаев возможно уже сделать попытку их объяснения и истолкования.

## § 3.

К частым согласным нашего языка следует отнести: **п р с т м в к**  
 К редким: **ж з х ф ц щ**.

## § 4.

Лермонтов. ДЕМОН. Часть II, отрывок VII.

Русский псевдо четырехстопный джеямб имеет, как известно, диподическое строение и может быть изображен как: 01 02 01 03, отсюда ясно, что наиболее звучными станут согласные перед гласной четвертого и восьмого слога. Это рабочее место стиха, оно привлекает внимание читателя, оно же привлекает внимание поэта. С. П. Бобров в своей статье об установлении влияний дал достаточный материал для определения роли звукового выделения. Отправляю желающих к его статье. Итак:

	на 4	на 8	
1. Вечерней мглы покров воздушный	гя	зл(у)	
Уж холмы Грузии одел.	Гр(у)з.	л(е)л	ж
2. Привычек сладостной послушный,	сл	сл	
В обитель Демон прилетел;	л	т	
Но долго, долго он не смел	д	м	
Святую мирного пряжуга	м	р	
Нарушить. И была минута,	—	н	
Когда казался он готов	з(а)л	т	
Оставить умсел жестокий.	(т)л	т	ж

3.	Задумчив у стены высокой	—	с	
	Он бродит; от его шагов	—	г	
	Без ветра лист в тени трещит.	л(и)с	п	
	Он поднял взор, ее окно	з	н	
	Озарено, лампадой блещет;	н	я	
	Кого-то ждет она давно.	жд	я	ж
4.	И вот, среди общего молчанья,	(дь)	ч	
	Чангуры стройное брлицанье	р	к	
	И звуки песни раздались	(зп)	и	(зд)л(и)с
	И звуки те лились, лились	(зи)	—	(лис)л(и)с
	Как слезы, мерно, друг за другом;	сл(е)з	м	р
	И эта песнь была нежна,	п	я	
	Как будто для земли она	(дл) —	(зем)н	
	Была на небе сложена.	н	(сло)н	ж
5.	Не ангел ли с забытым другом	—	р	
	Вновь повидаться захотел,	д	т	
	Сюда украдкой слетел	р	(сле)т	
	И о былом ему пронел,	л	п	
	Чтоб усладить его мученье?	сл(а)	д	ч
	Тоску любви, ее возменье	в	л	
	Постигнул Демон в первый раз	д	р	
	Он хочет в страхе удалиться!—	р	л(и)тс	
	Его крыло не шевелится!	л	л(и)тс	
	И чудо!—из померкших глаз	—	л(а)з	
	Слеза тяжелая катится. .	сл(е)з	ж(е)л	т
6.	Домыне возле кезыи той	в(о)зл	т	
	Насквозь прожженный виден камень	в(о)з	жж	к
	Слезой жаркою как пламень	сл(о)з	ж(а)р	л
	Нечеловеческой слезой.	н	з	ж

Согласные по этой схеме распределяются в порядке частоты употребления следующим образом:

Опорная 4-го слога

1.	Д . . . . . 6
2.	Л . . . . . 5
	Ж . . . . . 3 (и 2 в слог)
3.	Р . . . . . 4
	В . . . . . 3
	М . . . . . 2
4.	Н . . . . . 2
	П . . . . . 2
5.	З . . . . . 2
	Т . . . . . 1

Опорная 5-го слога  
(рифменная)

Л . . . . . 8 раз.
Т . . . . . 7 "
И . . . . . 7 "
Р . . . . . 4 "
Д . . . . . 2 "
Ч . . . . . 2 "
П . . . . . 2 "
З . . . . . 1 (и 1 в слог)



6. Г	- (2 раза в слож)	Г . . . . 1	
		К . . . . 1	
		С . . . . 1	
		Ц . . . . 1	
		М . . . . 1	
7. К. С. Ц . —		Ж . . . . (1 в слож)	
8.		В . . . . -	
<hr/>			
ВСЕГО	31		38

Результат довольно неожиданный: второй столбец, в котором в зависимости от рифменного согласования позволительно было ожидать большего единообразия согласных оказался пестрее первого. Это можно объяснить, во-первых, отказом от согласования опорных, а, во-вторых, согласованием их по группам. Действительно: мы видим, что Д часто согласуется с Т как по вертикали (рифма), так как и по горизонтали или по диагонали. Несомненно однако, что в опорной слога Д стоит преимущественно перед Т, а принимая во внимание, что Д является опорной рифменных слогов в нерифмованных первых строках стихотворения, чтобы потом дважды подряд оказаться симметрически перенесенной к 4 слогу, причем обе пары Д окажутся симметричными симметричной аллитеративной фигуре „сл“ у сильных времен третьего стиха, фигуре к тому же заканчивающей диагональное перемещение вправо „гл“ „дл“, соответствующее такому же перемещению влево ударного „у“, принимая во внимание всю сложность и, конечно, рассчитанность такого согласования, необходимо признать, что выбор основы построения случайным быть не мог и что согласная „Д“ не случайно занимает первое место по количеству своих появлений у первого сильного удара. „Т“ в таком случае идет за „Д“, как его замена или эхо.

Посмотрим теперь, как группируются согласные в обоих сильных местах стиха в сложности:

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.		
Л.	П.	Т.	Д.	Р.	П.	Ж.	З.	М.В.	Ч.	Г.	К.С.Ц.
13	8	8	8	4	3(3)	3(1)	3.	2.	1(1)	1	

*Примечание: Цифры в скобках означают применение согласной как призывка.*

Мы видим из этого подсчета, как сглаживается разница в частоте применения некоторых согласных: выравниваются значения ее для „Т“ и „Д“, что подтверждает их связанность, выдвигается на второе место „Н“, положение которой сильно колебалось в обеих схемах (2-7). Редким остается попрежнему „М“ (на 7-м месте).

Попробуем большее обобщение, распределим согласные по группам:

1. Язычные (ЛР)	21.
2. Зубные (ДТ)	16.
3. Носовые (МН)	12.
4. Губные (ПВ)	7.
5. Шипящие (ЖЧ)	5 (3)
6. Свистящие (ЗС)	5 (1)
7. Гортанные (ГК)	2 (2)

То обстоятельство, что носовые, составляющие обычно главное количество согласных, оказались только на третьем месте, свидетельствует о преднамеренности поэта в избрании опорных сильных времен стиха. Большое количество язычных говорит в пользу их согласованности. И действительно, рассматривая схему мы видим постоянную, хотя и очень прихотливую связь между „р“ и „л“, доходящую временами до сознательной игры на замену: „жел“ и „жар“ симметрично у 4 слога. Преобладание „Л“ и подавляющее его количество у 8-го слога объясняется глагольным характером рифмы, однако именно в словах содержащих предупредное „л“ они не являются преобладающими. Третий стих, применяющий аллитерацию „л“ на сильных ударениях, не оканчивается глаголом, а первые стихи обычно имеют большое значение для количества согласных. Пока вопрос об управлении той или иной язычной остается открытым. Гортанные, повидимому, случайны. Из шипящих „ч“ появляется один раз для оттенения экзотического слова „чангур“, а второй раз для уравновешения прозаического начала (чтоб) стиха патетического. Довольно загадочно упорство, с которым проводится „ж“: три раза у сильного времени, все время у а 1-го слога и три раза в виде призвука. Согласная эта довольно редка в качестве опорной, с другой шипящей мы видим

ее не согласованной. Это какая-то одиночка, но определить случайность или намеренность ее наличия числовой подсчет не дает возможности.

Свистящие распределены странно: С, одна из самых распространенных согласных, попадает на сильном времени стиха только один раз, откуда мы можем с определенностью предполагать об умышленном ее изъятии поэтом с указанного места. Это тем более нам позволено, что Лермонтов не избегал этого звука на сильных временах стиха и даже временами строил свою фонетическую композицию на таком приеме. *Пример:*

По синим волнам океана  
Лишь звезды блеснут в небесах  
Корабль одинокий несется  
Несется на всех парусах

Относительно причин и характера данного исключения С числовой подсчет не дает возможности судить. Количество губных нормально и только.

### § 7.

Предыдущее рассуждение показывает нам, что даже и в тех случаях, когда мне удалось наметить признаки какой-то зависимости согласных, мне приходилось от таблицы простого подсчета обращаться к схеме, т.-е. подкреплять результаты числового начала началом качественным. Отсюда напрашивается вывод, что количественное исследование вообще мало что объясняет, но это неверно. Оно действительно немного дало мне в данном примере, но виной тому основная предпосылка моего учета. Я подсчитывал не все согласные, а только согласные, находящиеся в определенных местах стиха. Предпосылка носила качественный характер и результаты ее развития должны, естественно, быть в преобладающем числе — тоже качественные. За сплошным подсчетом остается значение основного критерия. Не будь он ранее меня проделан рядом исследователей, я не мог бы так спокойно указывать количественных отклонений от нормы, а читатель видит, какое это имело значение в предшествовавшем. В данном же случае у статистики согласных имеется все же некоторое приобретение: 1 (указание на господствующее значение согласной Д и на подчиненность ей

звукa Т и 2) на исключение согласной С, и 3) на предпочтение редкой согласной Ж. Это не мало. Но это только наводящий признак; удовлетворимся пока мнением, что иным количественный анализ нас не порадует, будем благодарны ему и на этом и перейдем к анализу качественному.

### § 8.

Согласная Д. Встречается в словах (у сильного времени):

а) первого: Демон, долго, ждет, средь, повидаться, усладить, Демон, б) второго: воздушный, одел.

В слове „средь“ (общего молчания) Д во первых смягчено знаком, ватем притушено словом, поэтому на схеме я отметил его в скобках. За исключением этого слова мы получим если не фразу то черновик программы:

Демон долго ждет (средь) повидаться, усладить. Демон.

В число слов, образующих это построение, мы имеем: одно прилагательное (одно наречие), три глагола и два существительных. Существительное собственно одно, повторенное дважды. Это не только имя собственное и подлежащее нашей гипотетической фразы, но и предикат всей поэмы, а так же ее заглавие. Вывод напрашивается. Я обожду с ним.

Вторая группа дает: воздушный, одел. Одно прилагательное и один глагол. Оба слова относятся к „покрову вечерней мглы“, но по своему характеру могут быть отнесены и к Демону.

Однi я здесь, как царь воздушный

Страданья в сердце стеснены.

### § 9.

Согласная Т. 1) На первом сильном: оставить 2) На втором придетел, готов, жестокий, захотел, слетел, катится, той. Сплошь глаголы и одно местоименье. Одни управляемые слова. Выше мы знаем, что согласная Т у нас подчинена согласной Д, как правило: грамматический характер слов, ее содержащих, подтверждает выведенное мной путем подсчета правило. Результаты двух методов совпали. Теперь возможен и частный вывод. В группе зубных управляющей является согласная Д, слова, ее содержащие, подчинены слову „Демон“, это слово встречается только на первом сильном времени стиха.

## § 10.

Согласная Ж. 1) На первом сильном времени: тяжелая, прожженный, жаркою; на втором сильном Ж не встречается. Три прилагательных, слова подчиненные. Место, где располагается Ж, заставляет нас предположить подчинение этой согласной уже знакомому нам Д, согласной недалеко от него отстоящей в фонетическом ряду. Это тем более соблазнительно, что удвоенное Ж перед инотированной гласной произносится некоторыми как ЖД. Но логически все три прилагательные связаны со словом „слезой“, где предударная—З. Это слово—последнее в нашем отрывке и мимо этого обстоятельства проходить неосмотрительно. Тем более, что и наши прилагательные собраны на две трети в концовке отрывка, то-есть и по месту своего расположения подчинены этому слову. Тем более, что З составляет соединительное звено между Д и Ж. Последний стих:

Нечеловеческой слезой

Новый эпитет, не внося нового в нашу фонетику, дает нам тем не менее некоторое указание на соподчинение рассматриваемых нами явлений. Слово „нечеловеческой“, есть антимассия слова „Демонова“ и таким образом логическая связь устанавливается как: жаркою слезой демона; еще раз логика совпала с фонетикой.

При первом взгляде на расположение Д (Т) и Ж бросается в глаза неравномерность распределения последней по сравнению с зубными. Согласная Ж собрана к концу отрывка и господствует в концовке, являющейся стилистической точкой отрывка. Хотя Ж, вообще говоря и редкая согласная, но наше предположение о ее связанности с Д, определенно управляющей первым сильным временем стихотворного отрывка, дает нам право предположить, что мы встретим Ж, кроме концовки и в других местах его. Действительно: Ж встречается еще в стихах — 2, 9, 15, 23, 35 (кроме четырех стихов концовки). Каковы эти стихи? Это концевые стихи абзаца, замыкающиеся „большой точкой“. Каждый абзац содержит в себе описание одного и вполне законченного обстоятельства рассказа. Ж появляется в качестве элемента пунктуации. В других стихах Ж вовсе не встречается, кроме одного, где его присут-

ствие объясняется участием в тройной рифмовке климакса. Применение Ж в виде призвукa у Д на первом сильном времени 15-го стиха дает лишний довод в пользу связи этих двух согласных в разбираемой композиции, а концевой характер появления Ж заставляет нас построить новую схему расположения: Д — З — Ж. Для словесного развития этой схемы у нас еще нет материала. Ограничимся пока выводом. Согласная Ж появляется как элемент пунктуации отрыва, разбивая его на пять абзацев и одну концовку. Ж поддерживает конец климакса четвертого абзаца рифмой 21-го стиха и трижды звучит у первого сильного времени концовки.

### § 11.

СОГЛАСНАЯ З. 1) На первом сильном времени: казалось, взор. 2) на втором: слезой. Перенос расположения на первом сильном показывает на связь со словами содержащими Д и Ж. Грамматически мы имеем два существительных, родственных и один глагол, сближение с которым возможно, но не обязательно: казалось — акт зрительный, но сильно стертый смысл этого выражения, зна-чительно даже поте-рявшего глагольность, рывшего глагольность, делает всякое на нем основанное построение сомнительным. Вывод наш при данном малом количестве предметов наблюдения может быть только отрицательным. Согласная З применяется на сильных временах с большой осторожностью, занимает промежуточное положение между Д—Ж и самостоятельного значения не имеет.

„Кто по-  
ходит и констру-  
ируются в точке зре-  
ния рифмы, как таковой,  
метафоры, как таковой, ан-  
тиретики, как таковой —  
ничего в них не помет:  
все они имеют строго  
служебное зна-  
чение“.

### § 12.

Если З не поддается учету, как граничащая согласная, а Д Ж показал нам возможность такого применения звука, закономерно будет справиться с текстом о месте, занимаемом Д в композиции. Правильно ли наше членение на абзацы по Ж. Симметрия этих согласных требует, чтоб каждый первый стих абзаца содержал в себе эту согласную. Стихи концевые, содержащие Ж: 2, 9, 15, 23, 35. Согласно этому Д должно содержаться в стихах: 1, 3, 10, 16, 24. Вот эти стихи:

1. Вечерней мглы покров воздушный
3. Привычке сладостной послушный.
10. Задумчив у стены высокой.
- 16.—И вот средь общего молчанья
24. Не ангел ли с забытым другом.

Симметрия налицо. Ряд Д — Ж действительно существует. Вопрос о его среднем члене остается открытым. У согласной З имеются некоторые основания занять это место, но данных для этого мы, разбирая опорные сильные времен в достаточном количестве, не нашли.

### § 13.

**СОГЛАСНАЯ С.** Встречается один раз на втором сильном времени в прилагательном — высокой. Она дана без всякой текстуальной связи со своей родственницей З. Таким образом замена их по данным сильных времен стиха не усматривается. Однако С очень распространенная согласная, и мне приходилось говорить уже о подозрительности факта ее исключения. А если исключение умышленно, то надлежит разобрать основание умысла и установить его характер. Такие исключения распространенных бывает у Лермонтова. Примером может служить стихотворение „Ангел“, где систематически проведено исключение весьма распространенного Р, встречающегося там только четыре раза (райских, мира, непритворна). Рассматривая схему легко обнаруживаем искомое С, но в довольно странной обстановке: оно встречается очень часто и присутствует у сильных времен шесть раз в соединении с согласной Л, в виде ли призвука или в виде заударной согласной. Таким образом мы имеем типичный случай так называемого повтора у сильного времени. Повтор этот при первом своем появлении дается как чистая аллитерация сильных времен третьего стиха: автор озаботился обставить первый выход этого явления достаточно почетно: читатель не должен терять из виду столь внушительно прозвучавшее сочетание, а против навязчивости его Лермонтов озаботился принять меры, обычно применяемые большими мастерами стиха.

## § 14.

ПОВТОР СЛ(ЛС). Встречается на обоях спльных временах. 1) на первом: сладостной, лист. 2) на втором: послушный, раздалсь, лились, (удалиться шевелится). Подавляет количество управляемых слов. Единственное существительное, повидимому, само подчинено фонетике, а не управляет ею. Из этого следует заключить, что управляющие слово необходимо поискать в другом месте текста и обратиться к обследованию слабых времен стиха.

## § 15.

Кроме указанных нами случаев схема дает дополнительное обнаружение нашего сочетания в слабых временах стиха абзацев четвертого, пятого и шестого. Максимум накопления в четвертом абзаце: два раза на сильном и три раза на слабом (лились, слез, сложена). В пятом абзаце СЛ встречается в еще более заглушенном виде: на неударных слогах два раза (слетел, усладить), у первого слога стиха (слеза) один раз и на сильном времени, но в разложенном виде, два раза (удалиться, шевелится) всего, стало быть, шесть раз. В шестом абзаце: два раза (слезою, слезой).

## § 16.

Таким образом имеем для сочетания СЛ:

На сильном времени . . .	7 раз.
На слабых временах . . .	8 раз.
ВСЕГО . . . . .	15 раз.

Все словосочетания управляемые, кроме одного: слеза, применяемого в различных падежах три раза. Слово „лист“ дает обращенную группу и встречается только один раз, в фонетическом одиночестве. Словом управляющим группировкой по СЛ необходимо признать слово: „слеза“. Это слово и явится средним членом в ряду Д...Ж.

## § 17.

3-й абзац имеет 7 стихов СЛ помещено в 3	стихе.
4-й " " 8 " " " "	4-6 стихах.
5-й " " 11 " " " "	5 "
6-й " " 4 " " " "	3 "



Кроме первого абзаца, вообще не содержащего СЛ и второго, где СЛ является впервые и на сильных временах первого стиха, вытесняя из него Д, мы встречаем или присутствие СЛ в средних стихах абзаца или его накопление в том же месте. В 4, 5, 6 абзацах мы видим СЛ и в последних стихах абзаца. Там оно встречается с Ж. Из этого мы можем вывести следующее: СЛ группируется самостоятельно в середине абзаца, оно может быть, связано с Д, вытесняя его или будучи им вытеснено (1-й абзац), оно является в сочетании с Ж и с ним связано в стихах второго, четвертого, пятого и шестого абзаца. Написанное подтверждает наше право, на построение ряда: Д — СЛ — Ж. Или: Демон — слезой — жечь.

### § 18.

Слово: слеза, кроме сочетания СЛ, содержит еще и другое: ЛЗ, таким образом в обратной симметрии повторяя сочетание плавной и звонкой зубной. Эта симметрия дает нам право заподозрить возможность замены СЛ вообще сочетанием ЗЛ (ЛЗ), подобно тому как звонкая Д управляла глухим Т. На схеме мы видим, что такая зависимость имеется в последних абзацах (пятом и шестом): глаз — слеза, возле — слезою. До этого З является основной эпизодических согласований, очень хитрых и тонких, постепенно приближая свои группировки к сочетанию СЛ до тех пор, пока не происходит встреча обоих свистящих в четвертом абзаце на слове: слеза. Это место отрывка замечательно вообще сочетанием свистящих, достигающим здесь наибольшей густоты расположения. На этом примере мы можем видеть образец мастерской подготовки звукового эффекта, да, пожалуй, и не только звукового.

### § 19.

Вообще говоря вся фонетика-отрывка до мелочей разработана и полна очень тонких и тактически замаскированных приемов. Как пример приведу тройную рифмовку углом в третьем абзаце. окно-озарено-давно, сложное согласование: вОЗДУшный — ГруЗин Одеж, вариационную комбинацию: МГЛЫ — ХоЛМЫ, разорванный

параллелизм ударного У в четвертом абзаце, связанный омонимной рифмой (другом) с построением пятого абзаца. В этой композиции появляются группы согласных, выделяются согласованные ударные гласные и, исполнив свое назначение, сменяются новыми переборами: стойким и проходящим сквозь весь отрывок остаются только Д-С-Л-Ж, определенные и заданные словами: Демон, Слезой, Прожгет.

### § 20.

Что такое эти слова: это программа или план всего отрывка. Эти три слова, очевидно явились как кратчайшее выражение задания всего куска и присутствовали в памяти поэта во все время писания отрывка. Каждый раз при начале абзаца он имел ввиду своего героя, в середине вспоминал о том, что Демону предстоит уронить СЛЕЗУ и в конце старался не забыть сказать, что эта слеза прожжет.

### § 21.

Но если Лермонтов считал нужным подготовить фонетически появление этих актов в отрывке, возможно, что он подготовлял и другие эффекты, с этим связанные или из них вытекающие. Ведь в конце концов эпизод наш имеет только предварительное значение: это злое предвещание о предстоящей гибели героев. Демон не может плакать по-человечьи и любить он также по-человечески не может. Тамара будет сожжена, подобно камню. Сохранит ли поэт фонетику своего отрывка и пользовался ли он ею до того?

### § 22.

Того подробного обследования, которое мы только что произвели для VII отрывка второй части поэмы, нам уже не потребуется: это очень интересная и в будущем необходимая работа, для нас при намеченном пути достаточен беглый обзор текста и пристальное внимание только-к стихам, непосредственно содержащим изображение данного действия или данной ситуации. Конечно, влияние приема легче всего найти поближе от нашего отрывка. Будем читать выше: отрывок VI той же части.

И целый день вздыхая ждет (конец абзаца)  
 И чудной нежностью речей. (конец другого)  
 Склонится ля на дошке сна—  
 Подушка ЖЖЕТ, ей душно, страшно  
 И вся, вскочив, дрожит она;  
 Объятя Жадно ищут встречи, (предпоследний стих)

Характер пунктуационного значения Ж здесь замечен довольно выразительно, но не это нам важно: мечты Тамары о Демоне выводят на свет нашего внимания согласную Ж—оба отрывка применяют ее с одним значением—жечь.

### § 23.

Отрывок XI, ч. II.

—И он слегка  
 Коснулся жаркими устами  
 Оя жег ее. Во мраке ночи...  
 Неотразимый как клижал.  
 Увы, злой дух торжествовал!  
 Мучительный, ужасный крик...  
 И безнадежное прощанье,  
 Прощанье с Жизнью молодой...

Много стихов отделяют шестой отрывок от одиннадцатого, но фонетика редкой согласной Ж осталась та же: И теперь мы можем спокойно читать: „ужасный крик“ и признать предложенное Висковатовым чтение: „но слабый крик“— неверным. Неавторитетным надо признать и список Висковатова, дающий этот именно вариант, на наличие которого неутомимый исследователь биографии поэта и автор первого его критического издания основывал свое чтение. Мучительность и ужасность крика еще не обуславливают его пронзительности и громкости, да об этом поэт долго не раздумывал. Ему важно было сохранить в этой ситуации характер сожжения и слову жечь— он подчинил эпитет крика

### § 24.

В дальнейшем Ж теряет всякий постоянный характер. Эта согласная не исключена вовсе, хотя XXII отрывок ею беден: она встречается в нем всего четыре раза на двадцать восемь стихов

отрывка. Она содержится в первом (отзвук) стихе и в последнем (28), в 23-м и в 25-м. Начало и конец. Двадцать два стиха в толще отрывка совершенно свободны от присутствия этой жгучей согласной. Если мы припомним, что ее вторичное появление произведено стихом:

*Чтоб наводенье духа злою*

мы поймем, что ни исключенье, ни возвращенье этого звука случайностью об'яснены быть не могут.

### § 25.

Зато мы теперь получаем возможность формулировать предположенье, подлежащее дальнейшей проверке, а именно:

Согласные в стихе не имеют общеобязательного значения. Сама их звуковая природа лишена символизма. Поэт имеет возможность придавать им то или иное значенье. Для определенного стихотворения основной темой композиции согласных будут те, которые являются предударными в словах наибольшей значимости для этого целого и выражающих его программу и план.

### § 26.

У Лермонтова мы видим большую выдержанность в использовании этого явления. Программа „Демон жжет“, исчерпывает возможности применения спорных согласных, они стираются и затухают по прохождении всего эпизода о испепеляющем поцелуе. Посмотрим на такие же явления у других поэтов. Особенно показательно это будет в стихах чисто лирических, где музыкальное в том числе и фонетическое начало не связаны грамматическими формами повествования. Для примера возьмем Сологуба: Его стихотворение: „Ангел благаго молчания“. В своем заголовке оно уже содержит редкую согласную Г в сочетании с Л, повторение этого сочетания и обусловило эпитет (вместо „святого“, „блаженного“: „добраго“ и т. д). Согласно нашего допущения это сочетание должно быть основой стихотворной фонетики и пройти всю пьесу. Вот она,

Грудь ли томится от зною,  
Страшно ль смятение вьюг,  
Только бы ты был со мною,  
Сладкий и радостный друг.

АнГеЛ блаГоГо молчанья  
 Тихий смиритель страстей,  
 Нет ни венца, ни сиянья,  
 Над Головою твоей.

Кротко потуплены очп,  
 Стая твой окутала мГ-Ла,  
 Тонкою влаГою ночи  
 Веют два ЛеГких крыла.

Реешь над дольным пределом  
 Ты, без меча, без луча,  
 Только на поясе белом  
 Два золотые ключа.

Друг неизменный и нежный  
 Тенью проХладною крыл  
 Вак мой безумно-мятежный  
 Ты от толпы заслонил.

В тяжкие дни утомленья,  
 В ночи бессильных тревог  
 Ты отклонил помышленья  
 От недоступных дорог.

Как мы и ожидали слова заголовка „анГеЛ блаГоГо молчанья“ приводят с собой сочетанье ГЛ, но делается это не сразу. Сначала появляется только Г, но в виде призвука и окрашенная в характер придыханья. Это же Г ставится на рифму (место наибольшего внимания символистов), где в качестве заударной сильно ослаблена и приближена к соседней гортанной К. Отсюда в стихотворении легкая замена Г через Х или К. В чистом виде, зато, очень выразительно и во вне всяких сомнений обозначенной связи с заголовком ГЛ господствует во второй и третьей строфе (лучших. Недаром Жирмунский приводит их, как образец несущественности изысканной рифмовки). Дальше идет постепенное заглушение: то.ТьКо Ключа; проХладною и почти нечувствительное, оторванное от общего построения: отКлонил, в стихе, не содержащем рифмы с мужским окончаньем на Г.

## § 27.

Сологуб не был связан повествованием, но выдержать с последовательностью Лермонтова фонетическую композицию он не смог. Маскированное появление группы согласных, так искусно проводимое Лермонтовым, у Сологуба сбило все построение. Надо было всю тематическую силу действительно замечательного заголовка (заимствованного у Лескова), чтоб укрепить основную по заданию группу, но напряжения хватило только на восемь стихов, потом оно стало падать и совсем заглохло. Параллельно с этим падает и лирическая самостоятельность поэта, возрастает его литературная связанность, поэма, начатая изысканно, явственно сворачивает на печальное воспоминание об Апухтине:

В тине Житейских волнений,      В тяжкие дни утомленья,  
В пошлости жизни людской,      В ночи бессильных тревог.  
У Некрасова внял Лермонтов — у Сологуба...  
Жестокие, судырь, у нас ндравы.

## § 28.

У Маяковского в связи, очевидно, с общей отрывочностью его письма, довольно трудно найти последовательно проведенную фонетическую схему. Тем не менее в редких местах ему удается длительное построение:

Идет Иван, сиянием брежжет.	ван	бреж
Шагает Иван, прибоями брыжжет.	ван	брыж
Бежит живое. Бежит побережит.	живое	береж
Вулканом мир хорохорится рыже.	ан	мир
Этого вулкана нет на	ан	на
Составленной старыми географами карте:	ар	ар
Вселенная вся, а не жалкая Этна	ся	а не
Народов лавой брызжащий кратер.	ав	ат
Ревя несется странами стертыми	ан	ер
Живое и мертвое от лавня дав	ер	ав
Одни к Ивану бегут с простертыми	ван	ер
Руками — другие к Вильсону стремглав.	ам	гне
		ав

Характерная откровенность этой схемы говорит сама за себя: тема — „Иван брежжет“ нашла свое полное изложение в сильных местах стиха. Конечный синтез Ивана и брежжит не обойден.

Он дан в слове „живое“. Читатель, прочитавший схему первого примера, легко разберется в тексте, отыщет Ж у слабых времен и составит себе понятие о степени богатства приемов нашего знаменитого современника... Этот пример поучителен для наших наблюдений особенно тем, что в связи с примитивностью изложения, поэт не заботится подысканием слов варьирующих тему: она дается в совершенно сыром виде, заменяющее тематическое, слово ставится только, чтобы его долго искать не приходилось: лава, вулкан, обычные существительные митинговой риторики, прославлением которой и является, сознательно; метод изложения избранный Маяковским.

### § 29.

О природе русского псевдо четырехстопного лжехорея писали много. Некоторые полагали, что он размер нисходящий, западающий, а потому печальный. Другие, исходя из греческого термина, считали его, наоборот — размером плясовым, разудалым. Сюжетность пьес, им написанных в XIX веке, резко расходилась с действительностью такого определения: как на грех этим размером писались исключительно фантастические или заунывные пьесы. Причина этого обстоятельства в двойственной природе размера: он несомненно нисходящий в слоговом ударении, но сгруппирован в восходящие диподии русского восьмисложника или четырехударного стиха. Такой двойственный размер особенно подходит для выражения двойственных чувств, откуда и его излюбленность для мечтательно элегических или фантастических поэм. Одно из примеров его применения мы находим у Брюсова: БЛИЗЬ МОРЯ. (Зеркало Теней).

Засыпать под ропот моря,	пать	мор
Просыпаться с шумом сосен,	пать	сос
Жить, храня веселья, горя,	ня	гор
Помня радость прошлых весен.	ра	вес
В созерцаньи одиоком	цан	бок
Наблюдать лесные тени,	дать	тен
Вечно с мыслью о далеком,	мысл	лек
Вечно в мареве видений	мар	ден

Было счастье, счастье было,	счас	был
Горе было, есть и будет	был	буд
Море вечно с новой силой	веч	сил
В берег биться не забудет.	бить	буд
Не забудут сосны шумом	буд	шум
Отвечать на ветер с моря	чать	мор
И мечты валам угрюмым	ты	рюм
Откликаться бору вторя.	кать	втор
Хорошо о прошлом мыслить,	шо	мыс
Сладко плакать в настоящем.	плакать	оящ
Темной хвои не исчислить	хво	чис
В тихом сумраке шумящем.	сум	мящ
Хорошо над серым морем,	шо	мор
Хорошо в бору суровом	шо	ров
С прежним счастьем, с вечным горем,	счас	гор
С тихим горем, вечно новым.	гор	нов

Максимум падает на следующие предупредительные сильные времена М/2,5/ — 7,Б/3,4/ — 7,III/3,1/ — 4,Ч/4,1/ — 4. Управляющие слова: Море, шум, счастье, было. Как видим, даже не привлекал согласные слабых времен, мы находим план-программу стихотворения. Это свидетельствует о большой простоте, однако разнообразие словаря конечно больше, чем у Маяковского, доведшего упрощение Брюсова до полного оголения схемы. Если помнить, как сильна была теория обнажения приема у идеологов передового искусства под чьим влиянием начинал работать Малковский — эволюция станет понятной. Исключительная музыкальность Брюсовского стихотворения обязана собой: большой выдержке в выборе гласных; на первом сильном преобладает А, на втором О; игре на согласовании согласной заударной (преобладает Р); согласованью сильных времен как горизонтальному, так преимущественно вертикальному, иногда под углом. Правда, это согласование не очень планомерно и редко захватывает более трех строчек, однако это обстоятельство, объяснимое импрессионистской манерой с одной стороны, замкнутой формой четверостишия с другой, компенсируется широким развитием эпизодических аллитераций, в значительной мере звуко-



подражательных, при выдерживании принципа обращенной аллитерации, т.-е. все того же согласования заударной. Вокруг одной согласной Р собираются столь противоположные значения слова, как радость, море, бор, горе. На символическое самодовленье она конечно претендовать при таком способе употребления в области чистой фонетики не может, но смысловое ее подчиненье несомненно. Гипотеза, повидимому, начинает себя оправдывать. Характерно и то, что иллюстративная „звукопись“ (термин В. Брюсова) в данном стихотворении не вырывается из общей схемы, а группируется вокруг максимальных согласных и гласных:

ХОРОШО О ПРОШЛОМ Мыслить  
 СЛАДКО плаВАТЬ в настояЩеМ  
 ТеМной хвОи не иСЧислить  
 В тихОм сумраке ШуМяЩеМ.

Это лишает иллюстративную согласованность ее всегдашней опасности: внешности и неорганичности, какими грешили так часто символисты вроде Бальмонта, Вячеслава Иванова, не упоминая уже о Блоке, с явной надуманностью вводившем этот прием, к счастью для себя довольно редко, чего нельзя сказать о двух первых.

### § 30.

Нечего говорить, что русский кубизм, быстро переименованный в футуризм, был верен своей теории обнажения приема и композиционных „осей“. Если припомнить, что его учителем был архаизм, и что Вячеславу Иванову принадлежит не малая заслуга в соращении на этот путь и соблазн к грамматическим упражнениям юношей, тяготевших к лиризму Блока, понятным станет топорность обработки словесного материала у наиболее ярких представителей раннего русла этого поэтического течения. Это последствие они по праву стяжали от своего первого учителя и, конечно, эту законную операцию они за грех не считают. Они совершенно справедливо полагают гордиться этим, и хотя кройка их работы и не совсем бывает ладна, за то сшито их изделие крепко, хотя и суровыми нитками, если не просто дратвой. Надо надеяться, что

в будущем, однако, а этому мы имеем предвещанья в работе наших молодых поэтов, с материалом их станут обращаться с несколько большей заботливостью.

### § 31.

Дабы утешение это не казалось голословным и не могло быть отнесено в разряд метафизических, посылаю сомневающимся к стихам Агапова и Сельвинского.

Изучение мастерства этих молодых поэтов затрудняется, впрочем, ограниченным числом напечатанного по их рукописям материала. Сожалением этому горю не помочь. Спрашивать у редакторов бесполезно: тому последует пункты, почему и цитаты: СЕЛЬВИНСКИЙ, Удялаевщина, гл. III, стихи: 109—128 и 145—156.

109. „Братва! Мы сейчас выступаем в поход,  
В поход, если хотите, крестовых РЫЦАРЕЙ  
Мы должны устроить бойню пехот  
Красной республики.— ЦАРЯЦЫНА.

113. Какая нам РаЗНиЦа, где нам слечь?  
Днем поЗДней или РАНее?  
Вы умрете. Но помните, что вашу честь  
Почтят в Учредительном Собрании“.

117. Улюлюканье, гарканье „Долой“—„Скись!“  
Геть к чертякам! „На чурбан его...“  
По стрябожьим ниЗИНАМ языческий свист  
МиЗиНца и беЗыМяНного.

121. Растопырил коВбаски своей пятерни  
Батько, да гаркнул: „ЦЫЦ“ оН—  
„Сынки! Як я бачу, нема вже дурных,  
Щоб за сміртю пойти на ЦАРИЦЫН.

125. Ні, Я годаю—не худо було б  
По карбованЦИ в ту полосу йти.  
Тылько хто боиТЬСя може пули у лоб  
Хай сядэ пид юБЦей. Голосуйтэ“.

145. УлялаеВЦы срейфили — трусятя поводиья,  
Задние в дыбы и айда лататы.  
Улялась спокойно ухи поводит,  
Смотрит: с мазанки аула та тын.

149 Смотрит — белые огибают сляботь,  
Пара эскадронов прожужжала в полверсте,  
А на них, из под ярока, прямо в атаку  
Чьей-то конНИЦей палит степь.

153. Что там? Уж не банда ли? Кавалерийский оклик,  
Буденовки, петлИЦЫ. Как будто бы нет...  
Выгибаясь в лосном пузе бинокля  
Горсть бойЦов —сшиблась в табуне.

В этих тридцати двух стихах интересно проследить участь и влияние магистрального слова „ЦАРИЦЫН“: магистрал „УЛЯЛАЕВ“ потребовал бы от меня анализа всех 208 стихов отрывка.

До приводимых стихов применяются оба сочетания „Ц“, заданные магистралом: магистральные фракции: „ЦР“ и „ЦН“, они предварительно обгоняют изложение, появляясь в стихах: 34 (заеРНИЦких), 54 (мокРЕЦ) с тем, чтоб провести магистрал на сильнейшем ударе (концевом) стиха 61-го. После этого имеем стих 82 и стих 84: „сеРдЦе“ и „ТуРЦий“.

В дальнейшем, как будто, картина знакомая — по Маяковскому (122, 124, 126,— 128, 145, 148, 152, 154, 156) магистрал на сильных временах и в рифмах. Однако, мы находим в первом отрывке очень искусную разработку магистрального зачатка, полученную путем деградации, исполняющую роль подготовительного звучания. Слово „ЦАРИЦЫНА“ (112) смягчено в одном из „ц“ на „з“ и во второй об'емлемой гласной с „ы“ на „и“ (операция облегчается наличием в магистральном слове среднего „и“, которое за нейтральностью опускается). После этого, магистральные фракции: „ЦР“ (теперь уже „ЗР“) и „ЦН“ в повторе, схемы АВ-АВ: ВА-ВА, при сохранении порядка об'емлемых гласных, дают имитационный магистрал в виде слова „РАЗНИЦА“ (113). Этот новый имитационный магистрал разрабатывается в стихах 114, 119, 120, сопоставляясь с натуральным в этом стихе, путем сложного фонетического хода.

Приключения его таковы: „разНица“, в сочетании с первым словом следующего стиха — „днем“ — дает на первом сильном времени: „позДней“ (заударная и предударная группа), а на втором того же стиха (114) — смысловую антитезу: „РАНее“. Любопытно, что здесь мы встречаемся с хорошо знакомым явлением образования смысловой антитезы из одного основания (фрейнд-фейнд, друг-враг).

После краткого, очень выразительного в своем циклическом построении побочного эпизода, связанного с разобранной рифмой 114-116 и посвященного неудаче эсеровской пропаганды (ЧЕСТЬ — уЧРедительное — ЧеРТякам — Чурбан — языЧЕСкий) мы имеем (ст. 119) на первом сильном: „ниЗПНам“ (предударная группа слова „разница“ расщепилась вокруг неизменной ударной). Далее в стихе 120 путем двойной операции смягчения (н-м) и восстановительного отвердения (з-ц) из фракции „низ“ образуются — „миз“ и „инц“, сводимые в слово „мизинца“, возвращающего нас к магистралу (ЦариЦыНа).

Подготовительный характер подчеркнут обращенным видом фракции (сохранена инверсия АВ-ВА, играющая роль в образовании разобранной выше ямитацки).

Теперь, непосредственно, следует полное и последнее прозедение ямитацки словом „безыМяНного“ (НиЗиНаМ), после чего уже допускается двойная реприза магистрала в стянутом (ЦыЦ оН) и натуральном виде (ЦаРиЦыя).

Из этого и далеко не полного обзора, видно, насколько поэты, сменившие футуристов, обогатили фонетическую схему своих произведений, и насколько глубже проникает конструктивизм в существо подлежащего оформлению словесного материала.

## Александр Квятковский

Квятковский, Александр Павлович /род. 22.1У /4.У/ 1888, с.Веремейки Чушского у.Могилевской губ./ - рус.сов.литературовед. В 1919 выступил в печати со стихами. В 20-х гг. был сторонником конструктивизма. Теоретически обосновал т.н. "Тактовый стих."

К. разработал оригинальную ритмологическую теорию, ценность к-рой - в стремлении объяснить сложные ритмич. процессы, наблюдаемые в различ. системах рус. стихосложения, с единых позиций - путем нахождения объективной меры любого метрич. стиха, каковой, по мнению К., являются крата и тактометрический период. Исследования К. основаны на анализе нар.стиха и всего богатства русск. поэзии 18-20 вв.

Соч.: Тактометр. / Опыт теории стиха муз. счета/ в сб.: Бизнес, /М., 1929/; Что же такое силлабический стих, "Лит.критик", 1933, кн.5; Метрика рус. нар. стиха, там же, 1940, кн.5-6; Словарь поэтич. терминов, М., 1940; Основн.типы рус.стиха, "Лит.учеба", 1941, №1,2, Рус.стихосложение, "Рус. лит-ра", 1960, № 1; Ритмология нар. частушки, там же, 1962, 2; Рус. свободный стих, "Вопросы лит-ры", 1963, № 12.

КЛЭ, М., 1966, т.3, с.473-474.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

1 9 2 9

БИЗНЕС

ЛЦК

СБОРНИК  
ЛИТЕРАТУРНОГО  
ЦЕНТРА  
КОНСТРУКТИВИСТОВ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ КОРНЕЛИЯ ЗЕЛИНСКОГО  
И ИЛЫИ СЕЛЬВИНСКОГО



Александр Квятковский

ТЕОРИЯ

АЛЕКСАНДР КВЯТКОВСКИЙ

## ТАКТОМЕТР

(ОПЫТ ТЕОРИИ СТИХА МУЗЫКАЛЬНОГО СЧЕТА)

I.

**М**ЕТРИКА русского тонического стиха вырождается. Ее возможности почти до конца исчерпаны и использованы поэтами. Указание некоторых апологетов «классики» на то, что, например, 4-стопный ямб может дать астрономические цифры модульностей — до 8 миллиардов (Шенгели) и что, следовательно, 4-стопный ямб являет собой непочатый угол, — это указание при всей его ошарашивающей «арифметичности», однако, напоминает эллиновский софизм об Ахиллесе, который не может догнать черепаху.

Вопрос идет не об «остатках» техники, а о несколько большем: о кризисе системы и методов «классической» метрики.

Симпонистами и футуристами внесены некоторые нововведения в технику стиха. Незаконченность реформации русского стиха, получившей недостаточно четкое выражение в образцах практиков этих двух школ (которые, впро-

чем, не чуждались и не чуждаются еще и теперь классических форм), — вызвала естественный крик «назад к классикам» со стороны лиц, неудовлетворенных простой деканонизацией старой стиховой техники. Как бы то ни было, классический стих оказался распатанным, заколебались его устои, и отсюда появилась некая неуверенность в завтрашнем дне и «тоска по твердой власти».

Очевидно, только из этих соображений некоторые поэты, сами когда-то колебавшие устои, ринулись в теплые уют «классики» (например, Маяковский и его ямбо-хорен).

Но, повторяю, история русского стиха последних десятилетий свидетельствует о вырождении тонической техники. То, что осталось от «классики» неиспользованным или малоиспользованным, настолько мизерно и неблагоприятно, даже в целях завершения технического классицизма, что только исключительная нетребовательность и поистине классическая скромность могут довольствоваться «бесконечно-малыми» крохами от некогда пышественного стола классицизма.

Обильно в последние годы теоретических работ по стиху, совершенно не затрагивающих, однако, коренной проблемы — обновления ритма стиховой речи, является лучшим объективным показателем факта вырождения приэмов стоно-метрического стиха. Книжки Жирмунского, Эйхенбаума, Шенгели, Томашевского, а ранее — работы А. Белого, С. Воброва, Гинцбурга и др., будучи часто весьма интересны и содержательны в отдельных вопросах, представляют собой ряд опытов подведения баланса русской поэзии в ее формальной части. Эти работы как бы подытоживают производственную «столетку» русской поэтики, учитывая прибыли и убытки стиховой техники. У нас есть нужные, прекрасные, высококвалифицированные бухгалтера и аналитики, взявшие на учет формальные достижения классики. Но и только.

Мы знаем, что сделано, и стоим перед вопросом, что же делать дальше, вернее — как делать. Безспорно одно: стонословение не подстать нашему времени. Итти по «стомам» классиков уже нельзя.



Злополучная пятихвостка (ямб, хорей, дактиль, амфибрахий и анапест), которой до сего дня еще хлещут Пегаса, уже истрепалась: в руке злого наездника — одна рукоятка. Загнившая кляча «классицизма» (техники) уже «плетется рысью, как-нибудь».

Метрика и ритмика стихов подавляющего большинства современных поэтов до чрезвычайности убоги. Стопа, как измерительная единица, притом значительно отличающаяся в своей читке (тонической) от античной, которая гораздо шире по своему объему, — уже до отказа заполнена знакомыми ритмическими модуляциями. В большинстве случаев ритмика поэтов консервативна и построена по трафарету. Наиболее смелые и решительные поэты ломали стопу, то выбрасывая слоги и заменяя их равнодлинными паузами (паузики), то включая в метр лишние слоги (ударник), но канонической формы все же не получалось.

Конструктивизм, как творческо-литературная школа, в ряду декларированных им принципов нового строительства стиховой речи выдвигает принцип тактового строения поэтической речи, предоставляя поэту, по выражению К. Зеллинского, «наименьший материальный упор, дающий максимальный энергетический эффект». Отсюда — тактовая читка стиха, в отличие от тонической, где возможные (с натяжкой) тактовые очертания метра были бы уродливы в скандовке и стирались бы в говорной читке.

Закономерно ли декларирование музыкального такта в стиховой технике? Не есть ли это досужее измышление литературной группировки?

Да, тактом от р, — так назовем мы свою систему стиха<sup>1</sup>, — закономерен, подготовлен всей историей отклонений ритмико-поэтической техники, он отвечает уже совершенно назревшей потребности расширения измерительной ритмической единицы, он вытекает из существа ритма, в одинаковой мере свойственного всем динамическим искусствам — поэзии, музыке, танцу. Больше того, тактовый счет мы находим в практике народного поэтического творчества.

<sup>1</sup> Термин предложен Д. М. Цинес.

«У греков не было разницы между музыкальным текстом и поэзией, — говорит Вестфаль <sup>1</sup>, но крайней мере, в лирике и драме... Лучшие произведения драматургической поэзии служили в то же время текстами музыкальной драмы. Но важнее всего соединение поэта и композитора в одном лице... Слово «поэт» означает у греков не только стихотворца, но и композитора. Сочиняя свои стихи, они имели в виду и напев, на который они их полагали, и, вероятно, в то же время сочиняли напев. Стихотворение и напев возникали вместе посредством одного творческого акта».

Еще ранее Вестфаль Сенковский <sup>2</sup> писал: «Эхнат, Софокл, Эврипид, Пиндар сами сочиняли музыку для своих поэм; и это было нетрудно, потому что музыкальный рисунок уже заключался в словах их поэм» (подчеркнуто мною. — А. К.).

Итак музыка и поэзия у греков шли рядом. Естественно, что счетная единица была у них одна, это — такт. Как невозможна бестактовая музыка, так и немисленными были у греков бестактовые стихи.

Как же обстояло дело с метрикой русской народной поэзии?

Со школьной скамьи мы привыкли смотреть на наше поэтическое наследие как на музейный хлам, интересный лишь историкам и профессорам-специалистам. Если нас занимали иногда стилистическая композиция русских песен, чисто словесные приемы, своеобразные обороты, специфические коленца фольклора, наконец, быт, исторический рефлекс и т. п., то метрика русского народного стиха была под сомнением в том смысле, что, действительно, точных законов ритма там не уловить, а если они и есть, то их слабая выраженность недостойна того, чтобы на этом останавливаться.

В статье «К вопросу о русской народной музыке» <sup>3</sup> Мельгунов говорит, что «песни русского народа отличаются

<sup>1</sup> Р. Вестфаль, Искусство и ритм. Греки и Вагнер, „Русский вестник“, 1880 г., V.

<sup>2</sup> Сенковский, Собр. соч. Т. VII, Древний гекзаметр. СПб. 1859 г.

<sup>3</sup> „Этнографическое обозрение“, 1890, кн. VI.

необыкновенной правильностью ритмического склада... Теория древней ритмики приобретает особую важность вследствие того, что она имеет серьезное практическое приложение. Ритм со своими законами остался в музыке неизменным с самых ранних времен Греции до нынешнего времени и, безусловно, ритмическая теория греческого искусства может быть положена в основание современной музыкальной ритмики (а, значит, и поэтической. — А. К.). Что касается русской народной песни, то мне не приходилось встретить песни, не соответствующей законам ритма».

Между прочим, Мельгунов приводит здесь же интересную справку из Вестфали о том, что «русский размер первоначальнее древне-германских тонических размеров: по своему образованию и, вместе с тем, по времени своего возникновения он занимает место непосредственно после размеров Авесты<sup>1</sup>.

Вестфаль в статье «О русской народной песне»<sup>2</sup> восхищается музыкой Баха, который «всею более следует в своей ритмике тем нормам, которые описаны Аристоксеном... Малейшие частные совпадения греческой ритмики с ритмикой Баха поразительны... Еще поразительнее факт в результате собрания русской народной песни в издании Ю. П. Мельгунова. Таких гармоний мы не встречаем ни у одного народа. Понять их — дело акустики и основанного на акустике природного свойства скалы; что же касается ритмических форм этих песен, то это, так сказать, для нас старые знакомые из ритмики греков и баховских фуг».

Приведу несколько образцов русских песен, где ритмический их строй обусловлен пределами музыкального такта.

Вот, например, «Ивушка» — с простым, прозрачным ритмом, направленным в размер на  $\frac{4}{4}$ .

<sup>1</sup> Но забудем, что свою тоническую систему Гредьковский вынес из Германии.

<sup>2</sup> „Русский вестник“, 1879 г., т. 143.

Проверка закономерности тактового ритма в стихе работами теоретиков и практиков поэтического слова (у последних — в части наиболее характерных отклонений от канона) устанавливает, что тактовое строение стиховой речи есть единственный выход не только из современного технического тупика, но вообще единственно верный метод ритмико-поэтической работы. В зародыше, в зерне тактовой счет имеется в любом стопо-метрическом стихотворении, но каноническая стопа в силу своей ограниченности и узости не давала ритму простора и тех многокрасочных возможностей, какие мыслимы лишь при тактовом строении. Поэтому тонические стихи в тактовой читке кажутся уродливыми.

В дальнейшем изложении будет дана краткая подготовительная информация, необходимая для усвоения существа вопроса, — о строе стиха на музыкальном счете, на такте.

В статье затронуты моменты античной метрики и ритмы русских народных стихов. Обе системы — и античная и древнерусская — базировались на музыкальном счете. Это, конечно, общезвестная истина, но «ново то, что хорошо забыто».

## II.

«Мы ленивы и нелюбопытны». И в 1001-й раз приходится повторять слова величайшего мастера поэзии. Ленивость, нелюбопытство и косность въелись в прошлое и нашу историю. Эти отрицательные качества особенно выпирают в таком маленьком деле, с точки зрения общих интересов страны, и в таком большом, с точки зрения интересов искусства, как техника и ритмика стиха. Русские поэты в течение почти двух столетий пользуются тонической (или стопо-метрической) системой.

Ленью и нелюбопытством объясняется то обстоятельство, что мы плохо знаем ритмический строй нашей народной песни. Ее метрика, по исследованию Ю. Мельгунова, очень близко подходит к метрике античной, которая была разработана необычайно и принципами которой пользовалась и античная музыка, как это доказал Р. Вестфаль.

Античная и русская народная поэзия никогда не чуждались музыки. Естественное содружество этих двух искусств и, отчасти, третьего — танца было правильно понято обоими народами. Ритм — вот что родственно всем этим искусствам.

По учению Аристоксена, разработанному Вестфалем, материал, способный подчиняться ритму, называется *ритмуемо* (ритмующееся)<sup>1</sup>. Минимальной, неделимой, предельной единицей измерения ритмуемого материала был у греков *χρόνος πρώτος* — первичное время, первичная длительность, кратчайшее время, необходимое для произнесения одного простого краткого слога, состоящего из гласной или одной согласной с гласной. Римляне называли эту меру *мога* — *м о р а*, термин, вошедший и в русскую метрику.

Для обозначения длительности количества слогов у греков были приняты особые знаки, которые по существу являлись своеобразными нотами, но без указания повышения или понижения. Наименьшая стопа в античной метрике состояла из трех мор (хорей и ямба), а наибольшая — из семи мор (трипласный).

В тоической же системе меньшая стопа имеет две моры (хорей и ямба), а большая — три моры (трехдольные размеры). Тредья окский из каждого античного метра спрятали по одной море: произошла этакая «усушка» мор. Отсюда — совершенно иная система стиха, в то время как при соблюдении законов античной метрики о стяжениях и растяжениях можно было бы целиком воспользоваться готовой античной системой.

Греческие поэты, имея богатую и весьма сложную метрику, не в пример нашим поэтам подходили к своему делу великолепно вооруженными, изучив его досконально в своих «гимназиях», где поэзия и музыка были обязательными предметами. Греческий поэт по самой своей профессии был в то же время и композитором; не только потому, что он сочинял музыку к стихам, а и потому, что и стихи и музыку (ритмический рисунок обоих) нередко он сочинял одновременно.

---

<sup>1</sup> О греческой метрике см. Я. Денисов, Основания метрики у древних греков и римлян, М. 1888 г.

И-ивушка, ивушка, зеленая моя-а,  
 Что-о же ты, ивушка, не/весело стои-ишь?  
 И-или же и-ивушку / солнышком пече-ет,  
Солнышком пече-ет, частым / дождичком соче-ет.  
 Ехали боя-аре из / Пова города-а,  
Сру-убили ивушку под/самый корешок.  
 Сделали из и-ивушки / два-а восолнца-а,  
Два-а восолнца-а, / третью лодчку-у.  
 Сели они в лодчку, по/ехали домо-ой,  
Взяли, подхватили красну / девицу с собо-ой...

В тексте подчеркнуты слоги, на которые падают четвертные доли такта. Чертой отделены полутакты.

Вот еще стихи — песня на  $\frac{4}{4}$ , где в каждой строке по два такта (второй такт обычно — повторение текста первой строки).

Верный наш колдец, / верный наш, глубокий,  
А что в тебе воды нет: (2 раза)  
Конь воду выпил, (2 раза)  
Копятами ныбивал. (2 раза)  
Нашего хозяина, / нашего молодого  
Дома не случился, (2 раза)  
Уехал наш хозяин, / уехал молодой, богатый  
 В Рязань-город погудять. (2 раза)  
Привезет наш хозяин, / привезет молодой  
Какю-нибудь весточку, (2 раза)  
Весточку новую,  
Рязанскую умицу (2 раза)  
Рязанскую умицу (2 раза)  
Выведу на улицу. (2 раза)

Тактовая природа ритма песни совершенно ясна.

Вот исключительная по ритму песня из сборника Мельгунова «Ночка, моя ночка»<sup>1</sup>. Чтобы показать наглядно отличие ритмических ударений от грамматических, часто не совпадающих одно с другим, Вестфаль отмечает грамматические ударения наряду с ритмическими.

<sup>1</sup> Эту песню можно слышать и теперь в Москве в исполнении крестьянского хора И. Г. Яркова.

Но́чка, мо́я но́чка, / но́чка тёмная,  
 Но́чка тёмная / (да) но́чь осб́ни́я! (2 раза)  
 Но́чь осб́ни́я / (да) но́ послед́ний! (2 раза)  
 Мо́лодка мо́я / (да) мо́лодце́ньки́я, (2 раза)  
 Го́лопка тво́я / по́бди́це́нька́я! (2 раза)  
 Но́ с кем мне, мо́лодке, / мне́ спати́-поче́нуть (2 раза)  
 Ля́гу спати́ оди́н, / бе́з ми́ла дру́жка. (2 раза)  
 Во́з ми́ла дру́жка / обу́яла гру́сть-то́ска. (2 раза)  
 Гру́сть-то́ска бе́рет: / да́леко ми́лой жи́вет. (2 раза)  
 Да́леко, да́леко — / на то́й сторо́не, (2 раза)  
 На то́й на сторо́нке / но́ бли́зко ко мне. (2 раза)  
 И́дет мо́я ми́лой / то́ю сторо́ной, (2 раза)  
 Ма́шет мо́я ми́лой / пра́вою ру́кой, (2 раза)  
 Ру́кой пра́вою, / шля́пой че́рною: (2 раза)  
 „Пере́йди, судáрушка, / на мо́ю сторо́нушку“. (2 раза)  
 Я́ бы ра́да пере́шла да не́/рехо́ду не́ наша́  
 Поро́жд нашла́ — / жо́рдочка то́нка,  
 Жо́рдочка то́нка / рё́чка глы́бока́, (2 раза)  
 Рё́чка глы́бока́ — / во́да хо́лодна́. (2 раза)  
 На э́той на́ рё́чке / ку́пался бо́бр, (2 раза)  
 Ку́пался, ку́пался — / но́ вы́купался, (2 раза)  
 Но́ вы́купался — да / ве́сь вы́мазался (2 раза)  
 На го́рку возо́шел — / отря́хивался, (2 раза)  
 Отря́хивался, / охора́шивался  
 Хо́тят бо́бра́ бити́, / хо́тят застре́ляти́,  
 Хо́тят шу́бу ши́ть, / бо́бром о́бложáти. †

Какова же метрика этой песни? Приверженцы тонической читки, т. е. метода уравнивания всех слогов (одноморных), исходя из размера первой строки, скажут, что это шестистопный хорей, а в дальнейшем, разбив стих на два полуступища, назовут каждый отрезок трехстопным хореем. Но как же быть тогда со строчками: «без ми́ла дру́жка обу́яла гру́сть-то́ска», «гру́сть-то́ска бе́рет, да́леко ми́лой жи́вет» или «пере́йди, судáрушка», «я́ бы ра́да пере́шла» и пр.? Хорей здесь нарушен, вторгаются лишние слоги. Наконец как быть, с тонической точки зрения (слушания),

† Дво последино песни пята из статьи Р. Вестфали „О русской народной песне“, „Русский вестник“, 1879 г., т. 143.

с несовпадением ритмических и грамматических ударений? Да еще в прибавку — обилие пауз в стихе?

В совершенно ином освещении предстанет ритмическая природа этой песни, если мы применим тактовую мерку. Основной размер песни —  $\frac{3}{4}$  в каждом полустишии, каждая счетная четверть подчеркнута в тексте. Приняв же во внимание нисходящий характер интонации каждой строки и ее ритмическую законченность, мы вправе объединить всю строку в такт, — и тогда получится сложный размер на  $\frac{12}{8}$ , где каждая четверть имеет в свою очередь подразделения на три доли. И только в этом случае получают свое оправдание и надлежащее место высканивающие «лишние» слоги, приобретающие тогда 16-е доли, и паузы и, наконец, несовпадение ритмических и грамматических ударений, дающее кокетливые синкопы. Ритмический строй песни совершенно ясен, будучи поставлен на такт.

I	II	III	IV
1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3

Почка, мо / я почка, / почка том / нал (и).  
 Пóчка тбм/пáл (дá) / пóчь óсби/пáя(á).  
 ... Ёбз мáлá / дрúжкá(á) / óбуяла грúсть /-тóскá (á).  
 Грúсть-тóскá / ббрб (б)г: / дáлекó милóй / жáвёт (б)г.  
 ... „Пéрейдá, судá/рúшкá(á), / нá мою сторб/пúшкú(ý).“  
 И бá рáда / пбрешá дá не/рбхбду пб / пáшлá (á).

Эта песня при внимательнейшем рассмотрении — шедевр стихового искусства. Совершенно удивительно, как наши деревенские поэты-композиторы справились с такой сложной ритмикой, синкопами и паузами в пределах сложного такта. Конечно, никому и в голову не приходило анализировать механику этой превосходной песенки-поэмы. Все брали на слух!

Находя в этих стихах-песнях строгую метрику, приближающуюся точностью техники к античной, Вестфаль говорит: «Очевидно, здесь нет подражания греческой ритмике: это только доказательство того, что русскому народу не чужды та простота и естественность, которые создали у греков изящную форму гекзаметра, тогда как ритмический вкус Запада бывал относительно этой формы сроден



греческому только в лице величайших художников»<sup>1</sup> (Вах).

Очень интересные примеры метрики русских народных песен находим мы у Корша<sup>2</sup>. В них со всей резкостью обнаруживается тактовая структура стиха.

Посадил его / за единыйй стол,  
За единыйй стол / хлеба кушати.

Размер каждого полуступища  $\frac{1}{4}$ . Обычно стихам, приведенным здесь, придается читка на  $\frac{5}{8}$ , и это будет, пожалуй, правильнее, так как в этом случае исчезают неоправданные растяжения ударяемых четвертных в читке на  $\frac{1}{4}$ . В читке на  $\frac{5}{8}$  стих будет звучать, как колыбельная «По-смотрим, пойду, полюбуюсь».

А вот еще примеры:

А то-то, сударь, девушка станом статна.  
Станом статна / и умом свершина.

Или:

Чтобы она на то больше / не кручилася,  
Не кручилася / и не гневалася.

Размер в обоих отрывках — на  $\frac{1}{4}$ , принимая во внимание деление строки на два периода. Энергичный мужественный ритм.

Любопытно указание Корша на тождественность ритма известной песни «Ах, вы, сени мои, сени, сени новые мои» и греческого стиха — «Τίς ὄρεα βαδύχομα τὰδ' ἐπέστυ βρωτῶν».

Нет необходимости приводить мнения других знатоков русского народного стиха, например, Востокова или Голухастова, которые хотя оп еделению и не указывали на тактовое строение народного стиха, однако понимали его строф, как ударный.

Противником принципа тактового строения русской народной метрики был, между прочим, С. Шафранов, понимавший ритм как свойство лишь песни, а не речи. Но, тем не менее, Шафранов в одном месте своей отличной по су-

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Ф. Е. Корш, О русском народном стихосложении. „Известия отдела русского языка и словесности“. И. А. Н., 1896 г., I.

ществу работы («О складе народной русской песенной речи». «Журнал министерства народного просвещения», 1878, октябрь) признался, что «тактов в тексте народной русской песни мы не находим, хотя она совершенно удобно расплывается, в полном соответствии с ритмическими движениями напева, т. е. именно тактами» (153—154 стр.). Шафранов с особенным удовольствием приводит выдержку из Квинтиллиана, которая заканчивается так: «*Sed non descendit ad crepitum digitorum*». Шафранов замечает по этому поводу: «Для нас особенно важна эта последняя фраза Квинтиллиана: речь да не снизойдет до стучания пальцем, другими словами: поэтическая речь не может укладываться в такты».

### III.

Ученому и церковному деятелю XVII века, Мелетию Смотрицкому пришла мысль ввести в практику русского стиха греческую метрику. И надо сказать, что затея Смотрицкого приспособить эту метрику к русскому языку была хороша, так как русский язык по фонетической структуре своей, быть может, больше всех языков в мире приурочен для стиха на основе тактовой греческой метрики. Как мы уже видели, принцип тактового строя по существу был использован и в русских народных стихах-песнях. Однообразие метода построения русского и античного стиха была порукой тому, что мы уже давно имели бы замечательных мастеров и искусных поэтов-композиторов, а не просто версификаторов. Богатый музыкальный слух русских и высокая техника греческой метрики сделали бы свое дело. Симбиоз превосходный!

К сожалению, сам Смотрицкий был плохим поэтом, образованных людей в то время было мало, и предложение Смотрицкого повисло в воздухе.

Вскоре затем митрополит киевский Петр Могила ввел в русскую молодую поэтику польское стихосложение — силлабическое. Эта система, возникнув в юго-западном крае, перешла затем и в Московию. Силлабика или, как определял ее Тредьяковский, «среднее стихотворение» («древнее» — это русский народный стих до силлабики,

а «новое» — от Тредьяковского) продолжалась с 1663 г. по 1735 г. Истинне Петр Могила стал могильщиком затем Смотрицкого, угробив ее.

Кстати о силлабике. Это — превосходная, хотя и однообразная система, недостаточно еще оцененная и мало исполняемая русскими поэтами. Классическим силлабиком по справедливости почитается А. Кантемир. Большинство его работ написано 13-сложным стихом. Это — прекрасный по ритму, грациозный по своим модуляциям, несколько жеманный в соответствии со своим временем стих. Понимание его природы — в читке, которая, поименому, вскоре после Кантемира была забыта, и стихи в обычной разговорной (топической) трактовке, без знания ключа к их строю, казались прозой.

Чтобы понять строение 13-сложного силлабического стиха, вспомним стихи „Светланы“ Жуковского, метр которых — хорический в топической читке. Стих Кантемира рассекается пополам в середине мужской цезурой и оканчивается женской рифмой. Это — скрытый 7-стопный хорей, где проглатывается следующий за цезурованным ударным слогом неударяемый слог. Отличие кантемировского стиха от стиха Жуковского (в „Светлане“) заключается в том, что в топическом хорео грамматические ударения совпадают с метрическими; в силлабическом же они часто не совпадают, давая своеобразные синкопы, отчего этот стих, лишаясь метрической прямоты очертаний, приобретает в то же время подвижной, игривый вид. Можно сказать, что 13-сложный силлабический стих — это синкопированный 7-стопный хорей (вернее — 8-стопный, если не разбивать одну строку па две и засчитать одну мору послецезурного слога, а также принять в расчет удвоение в читке двух последних слогов силлабической строки), а 7-стопное хорическое двухстишие Жуковского — в чистом виде прямой силлабический стих.

Это видно из сопоставления.

Сначала приведу стихи Жуковского, читка которых ни для кого не представляет затруднений.

Скачут кони по буграм,	(в читке — по буграм)
Топчут снег глубокий.	(„ „ глубокий)
Вон в сторонке божий храм	(„ „ храм)
Виден одинокий.	(„ „ одинокий)

А вот Кантемир — начало сатиры „О истинном блаженстве“:

Тот в сей жизни лишь блажен, кто малым доволен.  
 В тишине знает прожить, от суетных волеи  
 М.делов, что мучат других, и топчат падежну  
 Стезю добродетели к концу неизбежну.

При разбишке строки на две половины имеем:

Тѣтъ в сѣй / жѣзни / лишь бла/жѣн, (в читке — блаже-ен),	
Ктѣ мѣ/дѣм до/вѣсн, / (·)	(„ „ — дово-оле-ен)
В тѣшн/нѣ знѣ/ѣт про/жѣть,	(„ „ — прожи-ить)
От сѣ/ѣтнѣх / вѣсн / (·)	(„ „ — во-оле-ен)

Иногда Кантемир наузную цезуру заменяет слогом:

Сѣлицѣ! / хѣтѣ / сѣнцѣ/ствѣ ѿ / твоѣ / стѣль естѣ / чѣдно,  
 Чтѣ с/мѣ во/вѣк до/вѣльнѣ / ѣдн/вѣтьсѣ / трѣдно.  
 („К солнцу“.)

Иногда он допускает двухморную наузу до цезурованного обычно места:

Дѣ чтѣ ж? (· —) Он то / вѣрт (·) / бѣго/слѣнскѣ / рѣчи:  
 Кѣкѣ/ѣ предѣ/кѣ/нѣ (·) дѣлжно / стѣвить / свѣчи. (Тѣм же.)

Здесь не место подробно останавливаться на Кантемире, хотя его метрика заслуживает внимательного разбора. Другим видом его стиха, — не 13-сложного, укороченного, — имеют также скрытую метрику тонического стиха и легко поддаются расшифровке в силлабическую, с инокопированной читке.

По методу синкопированных хоресов и ямбов, которыми пользовался Кантемир, можно составлять силлабические стихи на трехдольных размерах, придерживаясь, однако, тонического понимания длительности слогов (одноморных). Получится силлабизованный дактиль. Предоставляю нашим поэтам эти опыты.

Еще одно замечание. Частистка в своей ритмике имеет силлабическое, точнее — силлабовидное, строение, с некоторыми особенностями, не встречающимися у Кантемира. Она — единственно живая память об эпохе силлабической ритмики.

А мѣй стѣрнѣй сѣскочѣл,  
 Нѣдѣл лѣнти лѣкопѣ,  
 Нѣшѣл слѣшать в рѣднѣ  
 Тѣвѣрѣща Рѣковѣ.

(Моск. губ.)

Непонимание ритмического строя силлабики со времен Тредьяковского продолжается и до наших дней.

Тредьяковский писал: „Определенное число слогов в старых, не наших, но польских, а к нам введенных без всякого основания стихах, не отмоляет их от прозы“. (Способ к сочинению стихов российских.)

А. Сумароков: „Князь К., основавший часть свое самими негодными стихами и похвалами российского Цицерона, не знающего ни прямой чистоты российского слога, ни стихотворства“. (Собр. соч., М. 1787 г. изд. 2, т. X. О стопосложении.)

А. Востоков: „Недостаток благозвучия замешла по крайней мере созвучность“. (Опыт о русском стихосложении, СПб, 1817 г.)

Д. Самсонов: „Нужно ли доказывать, что сии стихи не очень льстят нашему слуху?“. (Краткое рассуждение о русском стихосложении, „Вестник Европы“, XCIV 1817 г.)

И. Д. Голохвастов: „Дабы стих не становился чистою прозою, разрубленный неощутимо и самому чуткому уху на равные по числу слогов речевые периоды, приходится строго соблюдать в каждом стихе не только последнее ударение, но еще и среднее... Ничего нет... кроме рифмы да счета слогов в силлабическом“. (Законы стиха, „Русский вестник“, 1831, декабрь.)

Что же сделал Тредьяковский, введя свою тоническую систему? <sup>1</sup> В «Способе к сочинению стихов российских» он говорит, что существенная разница между прозой («свободною речью») и стихом («заключенною») имеется тогда, «как токмо когда в речи целый многократно повторяется Тон, называемый Просодиею, Силою и Ударением, по некоторым определенным расстояниям от самого себя отстоящий». Отсюда и тоническое стихосложение (ударение Тредьяковского), которое я бы назвал скорей стопометрическим.

Античная стопа включала в себя слоги не одинаковой длительности, слоги были разноморные. Тредьяковский уравнивал во времени все моры, все *χρόνος πρῶτος*. В его слушании все слоги — одинаковой длительности, одинаковой произносимости, одинаковой ритмической ценности. В уравнивании слогов и состоит ошибка, — она же и своеобразие, — Тредьяковского. Последствия уравнивательной системы слогов сразу же сказались на первых авторах. Тяжесть стоп, еле поворачивающихся в строке, неуклюжих, громоздких от обилия согласных, навалилась на русский язык.

Петух взбег на навоз, а рыть начав тот вскоре,  
Жемчужины вот он дорылся в оном соре.

(Басня Тредьяковского „Петух и жемчужина“.)

Ломоносов подписал:

И чисто совесть рыет притворств гнилых завесу.

---

<sup>1</sup> В. В. Томашевский, на основании первой редакции „Нового способа“ Тредьяковского, доказывает, что только во 2-м его издании Тредьяковский развертывает систему тоники, воспользовавшись работой Ломоносова. Но — первенство все же остается за Тредьяковским.

Тщеславный и завистливый Сумароков надевался над этой строкой: «Смыцется ли, кто бы сей гнусный стих и по содержанию и по составу похвалить бы мог?» («О стопосложении»). Понадаст от него и Гредьяковскому: «Всех читателей слуху он противен толико, что подобного писателя никогда ни в каком народе от начала мира не бывало... Нет моего терпения смотреть в его сочинения» (там же).

Однако и сам маэстро Сумароков накручивал такие строки, от которых язык колом становился:

И более они не дремлют,  
Но бдя музыки ревы внемлют:  
В е т я С и ф, С и м, Х а м, И н и, К и р, Р е м, М и ...  
... О конь, о конь пидаропосный,—  
Пштан многим тигрозлостный.

(„Дифирамб Пегасу.“)<sup>1</sup>

Куда девалась легкость и очарование русских народных стихов? Где их узорчатые ритмы?

Много надо было трудов, сил, а главное — искусства слуха, чтобы в рамках тоники, через стопобойные строки, отложились кристаллические стихи Пушкина, Тютчева, Фета и в недавнее время — Блока.

Но тоника все же нашла выход: 1) она понемногу научилась слушать речь, а не только подсчитывать по пальцам стопы (лишь в этом случае правы Квинтилина и за ним и Шафранов, позражавшие против отстукивания стихов) и 2) тоника дала новую трактовку греческих метров; установилась новая читка. Истинно, нет худа без добра.

Вот сравнительная схема читки античной и тонической. Для большей ясности беру по четыре стопы каждого метра. В целях простоты обозначения мора раняется  $\overset{\cdot}{\text{r}}$  (слог =  $\overset{\cdot}{\text{r}}$ ).

И т. д.

Равносложная тоника сделала то, что греческий гекзаметр,—напористый, энергичный, мускулистый, но вместе

<sup>1</sup> Правда, приведенные стихи Сумарокова имеют народный характер, но их фонетика и ритмика выдержаны в духе времени. Народность только ярче подчеркивает прелесть современной Сумарокову техники стиха.

с тем, как виртуоз а не гимнаст, эластичный и ловкий от игры ритмических и грамматических ударений (синхронизма, нечто похожее на нашу силлабнику), — этот гекзаметр в русских переводах превратился в пресный, сухой и надоедливо строгий стих, без всякой инициативы.

Подаром Сапковский, поклонник греческой поэзии, заблудился в свое время, когда попалась ему в руки «Одиссея» Гомера в русском переводе (см. его «Древний гекзаметр»).

Взунт против Тредьяковскаго и Ломоносова и их тонической системы шел подземным гулом на протяжении всей истории русской поэтики.

Вот мнение Кантемира об античной метрике: «Различие Русскаго языка с Греческим в составе грамматическом не

	АНТИЧНАЯ	ТОНИЧЕСКАЯ
ХОРЕЙ	Г Г   Г Г   Г Г   Г Г (3)	Ѓ Г   Ѓ Г   Ѓ Г   Ѓ Г (3)
ЯМБ	Г Г   Г Г   Г Г   Г Г (3)	Г Ѓ   Г Ѓ   Г Ѓ   Г Ѓ (3)
ДАКТИЛЬ	Г Г Г   Г Г Г   Г Г Г   Г Г Г (3)	Ѓ Ѓ Ѓ   Ѓ Ѓ Ѓ   Ѓ Ѓ Ѓ   Ѓ Ѓ Ѓ (3)
ПЕОН 1-й	Г Г Г Г   Г Г Г Г   Г Г Г Г   Г Г Г Г (3)	Ѓ Ѓ Ѓ Ѓ   Ѓ Ѓ Ѓ Ѓ   Ѓ Ѓ Ѓ Ѓ   Ѓ Ѓ Ѓ Ѓ (3)
СПОНДЕЙ	Г Г   Г Г   Г Г   Г Г (3/2)	Ѓ Ѓ   Ѓ Ѓ   Ѓ Ѓ   Ѓ Ѓ (3)

столь велико, чтоб то было довольным поводом смеяться Максимовской количественной просодии. Я к ней отсылаю тех, кои любопытны отведать свои силы в том роде стихов, и не советую презирать вещь такую, для того только, что до сих пор не было в употреблении. Может быть, что по употреблении найдется приятна» (§§ 2 и 3, Письмо к приятелю о сложении стихов русских).

Но... любопытных не оказалось.

Безответным осталось, по крайней мере на долгое время, и еще одно примечательное предложение Кантемира, изложенное им в § 82:

«Остается о том одном напомнить, что, когда имеем сочинять какую песнь по данному голосу, то уже совсем от вышеприведенных правил, сколько меры касается, увольняться можем, ежели состоянню пачева не согласуется: понеже в песне нужно,

чтобы ударение в речах соответствовало долготе или краткости голоса, и число слогов стиха соглашалось числу нот, а сечения — падежам песни».

Кантемир уже протягивал одну руку русской народной метрике, а другую — античной. В этих строках уже таилась в зародыше новая система стихосложения. Но никто не захотел увольняться от вышеписанных, а впоследствии и от нижеписанных (Тредьяковским) правил, и число слогов стиха никто не соглашал числу нот.

Был введен тонический способ стихосложения, «как совершенно легкий и, и нам природный, и к тому же плавный, приятный и слаткий хотя без отроческих оных игрушек, т. е. Рифм» (Тредьяковский).

«Легкость», — вот что соблазнило Тредьяковского.

И вот пошел гул и ропот «в народе».

Раднщев в своем «Путешествии» писал:

«Стихотворство у нас в разных смыслах, как оно приемлется, далеко еще отстоит величия. Поэзия было пробудилась, а стихосложение шагнуло один раз и стало в пень... Ломоносов... надел на последователей своих узду, и никто не дерзнул от него отшатнуться... Не одни Ломоносов и Сумароков остановили Российское стихосложение. Неутомимый вояжир Тредьяковский немало к тому способствовал своею «Телемахидою». Теперь дать пример нового стихосложения очень трудно; ибо примеры в добром и худом стихосложении далеко пустили корень. Парнас окружен ямбами, и рифмы стоят везде на карауле».

В первой половине XIX века голоса протеста раздавались все чаще и резче.

С. С. Уваров, министр народного просвещения, писал в 1813 г. в письмо к Гнедичу о греческом гекзаметре:

«Отдавленные отрывки отечественной Поэзии доказывают, что наш язык вмоцнет все оттенки Систематической прозоидии. Первые наметки нашего стихотворения представляют особенный характер, основанный на весьма определенном отношении долгих и кратких слогов. Оно (стихосложение) тем более соглашается с Генном нашего языка, что мы находим и должно в нем большую склонность к паянову и музыке; но вместо того, чтобы ему следовать и постепенно усовершенствовать Русскую прозоидию, первые и лучшие стихотворцы отступили



вовсе от сего приваля... славила Ломонозов... был увлечен общим предубеждением, и эпоха сия решила судьбу русской Поэзии... Каждый народ, каждый язык, имеющий свою словесность, должен иметь свою собственную систему стихосложения, происходящую из самого состава языка и образа мыслей". („Чтение в беседе", 1813 г., 12.)

Старик В. В. Кашинет, участвовавший тогда в горячей дискуссии о гексаметре в связи с поднятым вопросом об обновлении ритмической техники стиха, в письме к Уварову, полагал, что можно создать новую метрическую систему, „если природно русские, отличных способностей писатели захотят образовать метрическую систему столь изобильного, благозвучного и красотами всех родов слога преисполненного языка... нам стоит только раскрыть презираемый поднось ковчег отечественного сокровища (на одна песня.— А. К.), и мы найдем в оном множество образцов, красотою Греческим не уступающих". („Чтение в беседе", 1815 г., 17.) Этот „ковчег", как было сказано раньше, раскрыт Ю. Мельгуновым.

Почти в одно время с Уваровым и Кашинетом А. Востоков в своем „Опыте", пропагандируя метрику русских народных песен, замечает, что „существенная разность и в то же время преимущество Греческого стиха перед Русским" состоит в том, „что он, превосходя Русский почти вдвое количеством слогов и составных частей своих, имеет, однако, против Русского гораздо менее по оным вариаций... С тремя частями своим Русский стих принимает более 100 вариаций, между тем как Греческий экзаметр с шестью частями только 32 вариации имеет".

А. И. Одоевский, друг Лермонтова, в статье о переделке Жульдом трагедии Ротру „Венцеслав" в 1825 г. спрашивает:

„Неужели наш русский язык, и звучный и мужественный, будет вечно заключен в сей тесной, однообразной оболочке, для выражения самых пламенных порывов!.. Пользы не только нововведения, которым общно мнения благопритствуют, но и самые опыты приносят истинную пользу, когда клонятся к избавлению от излишних уз, некаясь законов природы и искусства".

Заклятый враг толического стихосложения и яростный защитник античной тактовой системы, О. И. Соколовский, в статье „Древний гекзаметр" писал:

„Забвение такта (в эпоху христианства, когда было введено в храмах „слошное пение".— А. К.), повлекло за собой забвение стихотворною метра, потому что такт и метр — одно и то же... (стр. 235). „Не зная музыки, нельзя сочинить ни одного гексаметра... Хотите ли в наше время писать стихи этого рода? Ну, так подумайте для них совсем другой размер, сообразный с условиями нынешней музыкальной системы".

(стр. 231). „Надобно для русского языка надумать совсем другие метры“ (стр. 323). „То, что ныне называем мы стихом, — ужасно, галматия звуков, какал-то парижская безладница в сравнении с тем, что Греки в древности, Арабии в средние века, называли этим именем“ (стр. 324). (Собр. соч. Сенковского, СИБ., 1859 г., т. VII.)

Сторонником применения такта в стихе признает себя Д. Р. Гинзбург, использовавший теорию Гюллара (Guylard) об арабском стихосложении на основе совпадения законов стихотворного ритма с музыкальным ритмом. В своей книге „О русском стихосложении“ (Петроград, 1915 г.) он говорит, между прочим, следующее: „Стихотворцы сознательно или бессознательно должны руководиться тем же признаком такта, что и музыканты“ (стр. 36). „Стихи должны быть написаны так, чтобы их можно было читать в том, либо другом соответствии с колебаниями маятника, с качанием стрелки метронома“ (стр. 85). Поэт „должен сбросить с себя ярмо искусственных правил, повертеться всегда прежде всего своему уху, помнить, что стих — музыка, стопа — не что иное, как доля такта, и что поэтому нужно в границах такта согласовать выражением своих чувств с их содержанием“... (стр. 125—126; подчеркнуто Гинзбургом). „Стих есть изображение ритма речи, вставленной в рамки музыкального такта“ (стр. 256—257):

Андрей Белый в „Символизме“ говорит, что „законы поэтических ритмов следует сопоставить с законами ритмов музыкальных; как знать, быть может только тогда мы будем располагать стройным учением, позволяющим критически относиться к старым и вновь образованным лирическим формам поэзии“ (стр. 292).

В предисловии к книге стихов „После разлуки“ (изд. „Эпоха“, Петербург.— Берлин, 1922 г.) Белый провозглашает „мелодизм, как необходимо нужную школу... Мы разнили образ стиха, звук, рифму, строчку, строфу в ущерб мелодии, подчиняющей эти отдельные стиха себе, — и мелодия захирела в наших богатых звуках и образах стихах... Поэт носит в себе мелодии: он — композитор... Впереди русский стих ожидает богатство неисчерпанных мелодийных миров“.

Вячеслав Иванов почти 20 лет тому назад писал в „Спорах“ (сборник „По звездам“): „Из напевного очарования живых звуков новая лирика стала немым начертанием стройных писем. Неудивительно, что метрический схематизм омертвила в ней естественное движение ритма, постановленно которого составляет ближайшую задачу лирики будущего... Стих, как таковой, скоро будет согласно своей природе, определяться только ритмом... Редкостью стало лирическое произведение, включающее в себе прямо или скрыто, „приглашение к танцу“.

Божидар в „Распевочном единстве“ отмечает возможность включения в одно стихотворение нескольких метров: хорей

в ямбе, например, он называется „переворотень“, анахорет и хорес „прибыльный немерень“ и прочее.

Проблема музыкального стиха затронута также Ф. Платоном („Центрифуга“, № 2, 1916 г.), который приводит разработанную им гамму гласных в очень сомнительной трактовке. Примеры Платона, однако, не дают никакого представления о принципе построения стихов в духе затеи автора.

Л. Сабанесен в „Музыка речи“, написанной подчас до-незаметно неграмотным языком, дал, тем не менее, ряд очень тонких замечаний о стихе в связи с музыкальным ритмом, хотя о тактовом ведении стиха он и не говорит прямо. „В области метродинамики, — пишет Сабанесен, — возможны, при записи размера, огромные разнообразия в самых сетях, чередование самых причудливых размеров, введение размеров многодольных, пока отсутствующих... Все разнообразие метра музыкального искусства — к услугам поэзии будущего. Фиксация длительности темпа, запись пауз, позволяет внести сознательно ритм в самые запутанные области, где царит хаос и дилетантизм... И проищу в них (в поэтах будущего) композиторов своих мелодий“ (стр. 187—188).

Приведенных ссылок достаточно для подтверждения основного положения: своевременность постановки проблемы о построении стиха на музыкальном такте.

#### IV.

Как же реагировали наши поэты на тоническую метрику? Были ли у них попытки бунта против стопосложения?

Да, были! И все наиболее значительные нарушения тонического канона шли по линии расширения границ ритма именно в пределах музыкального такта. Почти двести лет русские поэты «пели» и «танцевали» на стопах суженой и метрики и хотя, по пословице, «суженого конем не объедешь», — все-таки находились смельчаки и, задыхаясь в стопах, как рыбы из-под льда, выпрыгивали из антимузыкальной тоникки.

Тоника как система, чуждая музыке и раньше всего мере ее — такту, окончательно испортила слух поэтов: они перестали слушать и слышать слово. Подаром же поэты не долюблывают музыку, а музыканты (в отместку?) — поэзию; последние, правда, как более живые и чуткие к звуку, брали у поэтов стихи для переложения на музыку, но

никто из них, по справедливости, не считался с убогим ритмическим рисунком тонических стихов.

Вот несколько примеров того, как наши поэты ломали канон тоники.

Уже Державин, вслед за Сумароковым, ввел в стих паузы:

Царствует, вижу, √ всюду разврат,  
К правде сокрыты √ путь и дорога.  
...Вы позабыли: где зрит √ тех свет,  
Хлеб мой вкушая, кто б помнил меня?

Здесь уже начало того вида стиха, который впоследствии принял название паузника, т. е. метрического ряда (трехдольный метр в тонической читке), с выпадением одного, а иногда и нескольких слогов, вместе или порознь.

Пушкин — это самый консервативный метрист, доведший технику тоники до совершенства и заморозивший русскую стихотворную речь блеском своих строф, гармонией и прозрачной акустикой, — загнипотизировал нас, читателей, и поэтов. Однако и Пушкин делал попытки вырваться из тоники, строя стих порой не на количестве стоп, а на ударах, положив, пожалуй, тем самым начало ударнику. Это можно видеть на его «Песнях западных славян».

Й сѹлтѹн (—) бѹзбѹжнѹй, ѹсмѹхѹлсь, (— — — — —)  
Взя (—) кбрѹнѹ, рѹстѹптѹл (—) нѹгѹмѹ  
Й прѹмѹблѹлѹ нѹтѹбѹ Рѹдѹвѹблѹѹ: (— — — —)  
— Бѹдѹ (—) нѹд Бѹснѹдѹ мѹйм тѹ влѹстѹлѹнѹм,  
Длѹ гѹлѹр — хрѹстѹнѹн бѹглѹрбѹсѹм. (— — —)  
Й ѹтстѹпнѹк (—) бѹл (—) чѹлѹм (—) сѹлтѹнѹ, (—)  
Трѹждѹл (—) пѹбл ѹкрѹвѹвлѹннѹй цѹлѹл. (—)

Строй этих стихов лсен только при применении к нему тактовой читки, тем более, что в начале поэмы дается намек на скрытый, как это часто у Пушкина, приом счета; поэма начинается словами:

Король / ходит / большими / шагами  
 Взд / и вперед / по палатам; / ( ' )  
 Люди / спят, / — королю лишь / не снится:  
 Короля / султани / осаждают, / ( ' )  
 Голову / отсечь ему / грозитя / ( ' )  
 И в Стамбул / отослать со / хочет ( ' ).

Но совершенно неожиданной по подлинной музыкальности, по композиции, по ритму и акустике является его песня „Пью за здоровье Мери“. Обычная школьная читка придает этим стихам анапестический вид, т. е.:

Пью за здоровье Мери,  
 Милой Мери мой.  
 Тихо заныр я двори  
 И один, без гостей,  
 Пью за здоровье Мери.

Отсюда в неударные места стопи попадали каждые два слога в начале каждой строки: пью за; милой; тихо; и о...; пью за. А в следующих строфах: краше; резвый; будь же; солнце и т. д. Возможное ли дело, чтобы Пушкин, необычайно требовательный мастер звука, бросил в неударные места такие тяжелые, с обилием межслоговых фонем<sup>1</sup>, слова, как: краше, будь же и, наконец, солнце? У Пушкина трудно найти вообще подобные звуковые заторы, а в приходящих стихах они были бы даже неуместны и неоправданы.

Следовательно, здесь должна быть иная читка — легкая, грациозная, ласковая, как сама Мери. Существо ритма этой песенки обнаруживается тогда, когда мы применим к стихам читку в размере на  $\frac{3}{4}$  (вернее,  $\frac{3}{8}$ ). Получится легкий, вальсирующий ритм. Такая читка конститутивна всему звуковому строю этих стихов и высокому мастерству Пушкина вообще<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> О фонемах — см. в конце статьи.

<sup>2</sup> Очарование пушкинских стихов, легкость их и прозрачность, между прочим, достигается мастерской проработкой слоговразделов. У Пушкина, особенно зрелого периода, не найти стиха, где бы одно слово кончилось, а другое начиналось изрывками, губными и подобными звуками. Пушкин позволял лишь соединения согласных с „мягкими“ звуками, как м, х, ф, в и т. п.

Нѣ-у зѣ / здравѣѣ / Мѣ-ѣрѣ,  
 Мѣ-нзѣл / Мѣрѣ мѣ/ѣл. ( )  
 Тѣхѣ ( ) / зѣпѣр ѣ / дѣрѣ ( )  
 ( ) И ѣ/дѣн, б з гѣс/тѣн, ( )  
 Нѣ-ѣ зѣ / здравѣѣ / Мѣрѣ. ( )

Мѣ-ѣжнѣ / крапѣ бѣть / Мѣрѣ, ( )  
 Кра-ѣнѣ / Мѣрѣ мѣ/ѣл, ( )  
 Эѣл ( ) / малѣнѣкѣл / нѣрѣ; ( )  
 ( ) Нѣ нѣлѣ/зѣ бѣть мѣ/лѣл ( )  
 Рѣ-ѣзнѣл, / лѣскѣлѣл / Мѣрѣ. ( )

Бѣ-ѣдѣ же / сѣѣстѣлнѣ / Мѣрѣ, ( )  
 Сѣ-ѣлнѣѣ / жѣзнѣ мѣ/ѣл! ( )  
 ( ) Иѣ тѣс/кѣл, нѣ пѣ/тѣрн, ( )  
 ( ) Иѣ пѣ/нѣстѣлнѣлх / днѣл ( )  
 Иѣ-ѣстѣ нѣ / вѣдѣѣт / Мѣрѣ. ( )

В самих словах, в ритме стихов уже заложена мелодия. Возможно, что Пушкин подбирал слова на известную для него мелодию. Обратите внимание на симметричность в каждой строфе ритма, на ясность и чистоту рисунка и пауз. Вслушайтесь, насколько акустически оправдано такое тяжелое в неударном месте слово в тонической, школьной читке и такое полновесное и глубокое в тактовой, — как слово «солнце»? Ритм каждой строки превосходно оправдан «смысловой нагрузкой». Оправдано и ритмическое колебание (асимметрия) в третьей и четвертой строках третьей строфы. Золотое сечение<sup>1</sup> попадает как раз на самую трогательную, по характеристике Мери, строку: «Но нельзя быть милей». Это — подлинный конструктивный шедевр! «Мери» — уже тактовик.

<sup>1</sup> «О законе золотого сечения поэзии и музыки» — см. статью Э. К. Розонова в Сборнике работ физ.-мат. секции ГИМПа. М. 1925 г., вып. I.

Широко пользовался паузниками Лермонтов. У него же находим комбинированный прием первого иона и дактиля.

Горь тебе, городъ Казань!  
 Едетъ толпа удайцовъ  
 Собрать въ пеньюльнѣе дань.  
 С твоихъ беззайботныхъ кунцовъ.  
 ... Горь тебе, русская земля.  
 И т. д.

(„Итаман.“)

Лермонтов вводил растяжения ударных слогов перед паузой:

На бурке под тенью чинары  
 Лежа-ахъ Ахмет-Ибрагимъ,  
 И, руки скрестивши, татары  
 Стоя-али молча предъ нимъ.  
 И брови нахмуривъ густые,  
 Лени-иво молвилъ Ага:  
 — О, слуги мои удалые!  
 Мне ва-аша жизнь дорога!

Песенный прием очень часто встречается у Лермонтова. На такте настроен ритм «Русалки», где первая строфа мужской рифмовкой и анапестическим началом строк представляет сплошное беспаузное движение звуковой массы в размере на  $\frac{3}{4}$ .

Очень интересные эксперименты находим мы у А. И. Одоевского<sup>1</sup>, сочинявшего стихи наизусть и редко их записывавшего (последнее делали его друзья). Игра метров в одном и том же стихотворении у него необычайна. В стихах «Брак Грузии с русским царством» Одоевский мастерски чередует хорическую строку, вернее первый тонический ион, с дактилем в античной читке: в счете на  $\frac{4}{4}$  получается ритмическое единство:

Дѣва черногла-азан! Дѣва чернобрю-ован,  
 Гру-узны — до-очь и зарн-и и огни-а!  
 Отрасть и пегга тѣ-омная, прѣлестъ вечно по-ован  
 Дѣ-ишет и тебб-е, сожигѣ-ал меня!

Дальше идут самая смелая смена метров и неожиданное врезывание их один в другой, что находит себе оправдание лишь в тактовой читке:

<sup>1</sup> А. И. Одоевский, Полное собрание стихотворений, М. 1890 г.

{ Только с левого плеча,  
 { Зыблясь падает порфира;  
 Сиб-тея он, как снег, грудь, что ств-ень — широка-а, <sup>1</sup>  
 { А железная рука  
 { Твердо правит осью мира!  
 Вй-ышла неб-оста на встрб-ечу, любб-овь  
 Зно-осм полу-удия зажгла-а со кро-овь.  
 { И, откйнув покрывало  
 { От стыдливюго челб,  
 Вдб-аль все глядб-ель, всем зну-укам шпимб-али,  
 Та-ам под Казбб-ском, в уцб-ельи Дарья-ла  
 { Женихб она ждалб! ( ' ' )

Кто после Одоевского пытался делать такие „сумасшедшие“ (особенно для его времени) эксперименты!

В поэме «Василько», написанной 5-стопным ямбом, Одоевский опять-таки выкидывает другие размеры, а в 3-й песне каждому персонажу (хор, жрецы, русалки, ведьмы) дает отдельный размер стиха.

Песенное начало проходит и сквозь творчество Некрасова. Недаром многие стихи его стали «народными» песнями. Возьмем стихи «И лугами иду — ветер свищет в лугах». С первого взгляда здесь анахронизм, но, как отчасти правильно подметил К. Чуковский<sup>2</sup>, в основе этой песни — иной ритм, рисунок которого можно разгадать по последней строке припева, повторяющегося с некоторыми семантическими вариациями в каждой строфе. Некрасовым записана эта песня так:

И лугами иду — ветер свищет в лугах:  
 Холодно, странничек, холодно,  
 Холодно, родименькой, холодно!  
 И лесами иду — звери воют в лесах:  
 Голодно, странничек, голодно,  
 Голодно, родименькой, голодно!  
 И т. д.

Выскакивающие в последней строке припева лишние слоги получают свое ритмико-песенное оправдание, если мы будем читать все стихи так:

<sup>1</sup> Дактилическая читка (античная).

<sup>2</sup> К. Чуковский, Некрасов как художник, СМБ. 1922 г.



Ё́-а-а лугá-ами иду́-у, ( \_ \_ )  
 Вé-сте-ер сьл-ищет в лугá-ах: ( \_ \_ )  
 Хó-олодно, стра́-аничек, хó-олодно,  
 Хб-олодно, рóдименькой, хб-олодно!

(Вариант: Хблодно, родúменькой ( \_ ) хб-олодно!)

Ё́-а-а лесá-ами иду́-у, ( \_ \_ )  
 Зьф-ери-и но́-оют в лесá-ах: ( \_ \_ )  
 Гó-олодно, стра́-аничек, гó-олодно,  
 Гб-олодно, рóдименькой, гб-олодно!

(Вариант: Гблодно, родúменькой, ( \_ ) гб-олодно!)

Ритмический учет всех мор (пот) такта и колебание ритма в последней строке, в последнем такте строфы (не вариант), вследствие несовпадения ритмического ударения с грамматическим, глубоко роднит Некрасова в этой песне с народным творчеством. Основной размер песни на  $\frac{3}{4}$ , причем каждая четверть разбивается на 4 мелкие доли (моры): кватерни.

Таким же песенным порывом был проникнут Фет, когда говорил:

Сад весь в цвету,  
 Вечер в огне,—  
 Так освежительно, радостно мне!  
 Вот я стою,  
 Вот я иду,  
 Словно таинственной речи я жду.

Хороши у Фета паузы, симметрически расположенные по строкам и оживляющие стих:

Свеча догорела. Портреты в тени.  
 Сидишь √ прилежно и скромно ты.  
 Старушке зевнулось. По окнам огни  
 Пронзи √ в те дальние комнаты.

Такая закономерность чередования пауз дает, на мой слух, больший эффект, чем в блоковских паузниках:

Ты пройдешь в золотой √ порфире —  
 Уж по мне √ глаза разомкнуть.  
 Дай вдохнуть в этом сонном <sup>1</sup> мире,  
 Целовать √ измученный путь...

<sup>1</sup> Здесь пауза замещается растяжением слога „сонн“.

В следующем примере Блок применил комбинированный прием паузника и ударника (в тактовой читке):

Кѣли просну́лся. Ра́достно вздохну́л,  
 Голубо́му сну́ еще ра́д наиву́.  
 Покатѣлся и за́мер стекля́нный гу́л:  
 Звеня́щая дѣбрь хлопнула внизу́.  
 Прошла́ часы́. Приходи́л человек  
 С сере́бряной бля́хой на то́плой ша́лке.  
 Стуча́л и дожди́лся у дѣбри чело́век,  
 Ни́кто не открѣл. Игра́ли в прѣтки.

Еще раньше у Вальмонта встречались выскакивающие против метра слоги, что давало уже подобие строки ударника (в примере — вторая строка):

И мочто́ю лови́л уходя́щие те́ни,  
 Уходя́щие те́ни пога́вшего дня́.

«Свободный стих» у Кузмина имеет явную тягу к счету на 4 удара («Александрийские песни»):

Вече́рный сѹмрак над те́плым мо́рем,  
 Огни́ маяко́в на потемне́вшем небе́,  
 Запа́х вербе́ны при ко́нцѣ пѣра,  
 Све́жее у́тро после́ дѣлных бѹдней.  
 И т. д.

Комбинированный прием паузников и ударников широко использован Маяковским (через Кузмина и в особенности — Блока). Это отмечено Жирмунским в «Введении в метрику», охарактеризовавшем, по-моему, неточно указанный прием как «тоническую систему дольничков Блока».

И по ка́мням о́стрым, как глаза́ ора́торов,  
 Кра́савицы отца́ здоро́вых томо́в,  
 Потѣнци́м мо́рдами у́мных психи́атров  
 И брѣням за реви́тки сумасше́дших домо́в.

(„Гимн здоровью“.)

Сла́вьте меня́! И вели́ким по́чтѣ!  
 И над все́м, что сдѣлано, ста́влю „nihil“.  
 Ни́когда́ ниче́го не хочѹ́ чита́ть.  
 Кни́ги? (пауза) Что кни́ги! (пауза).

Наибольшего эффекта ударника достиг Маяковский в «Левом марше», приближающемся уже к тактовнику.

Можно было бы продолжать примеры из других современных нам поэтов — Асеева, Пастернака, Тихонова и др. — о конструктивистах см. особо (у Асеева, кстати, имеется любопытный песенный прием в «Океане» — «Запорожцы, гей, гей!»), — для доказательства того положения, что поэты тяготея к такту, т. е. к расширению единицы ритмического намерения, но все эти примеры идут от ритмики Лермонтова-Блока.

Суть дела в том, что никто, кроме конструктивистов, не применял такта как систему, как метод.

Особняком стоит «напевный стих» Рукавишников, но это — подделка под русские былинны.

## У.

Многочисленные примеры из народного творчества и из практики тонической метрики наших поэтов, в части отклонения от канона, приводят, в конце концов, к выводу, что организованная мерная речь — стих имеет тяготение к предельному счетному измерителю: к музыкальному такту.

Глубокая акустика русской речи, богатая фонетика, исключительная подвижность грамматических ударений, гибкость и эластичность синтаксических форм, колоссальный диапазон интонации и т. п., — все это дает предпосылки для возможности построения русского стиха на принципах музыкального порядка и в первую очередь — на основе такта.

Факт, по сравнению со стопой в античной читке или же в тонической, увеличивает емкость измерительной единицы стиха, расширяет ее объем. Такт — предельная нагрузка ритмического изморения. Используются размеры музыкальных тактов, количество которых (размеров) ограничено, при неисчислимых вариациях ритма, система тактометра предоставляет поэту беспредельные возможности ритмизации стиха со всей выразительностью, яркостью, своеобразием и индивидуальностью каждого из ритмов.

Все метры — античные и тонические — входят в объеме тактометра, как его части — и изолированно и в комбинациях. Силлабика, основанная на несовпадении ритмических и грамматических ударений в тоническом счете слогов, также найдет свое место в тактометре.

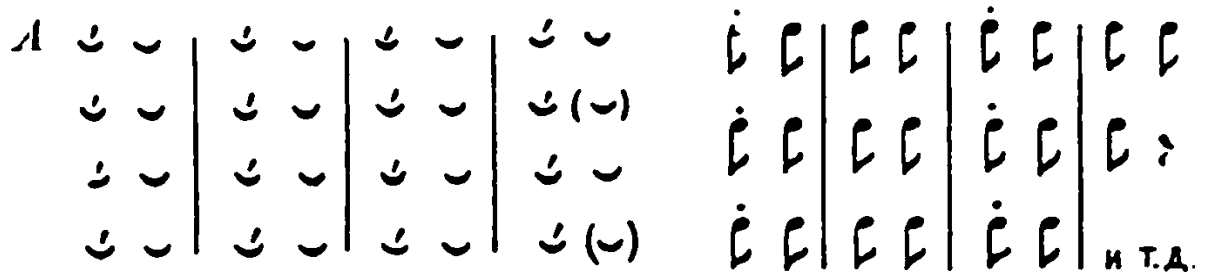
Маневрирование всеми, без исключения, поэтическими метрами в любой читке, обусловленной фонетико-акустическим строем стиха, его звуковой конституцией, с использованием найденных в музыке ритмов, возможно именно в тактометре. В тактометре ритм дифференцируется. Тактометр — универсальная, синтетическая система, позволяющая поэту-композитору придать стиховой речи любой ритмический облик, любой ритмический рисунок, в соответствии с темой, семантикой и композицией задуманной вещи. Размер сообщает стиху единство, а ритм — разнообразие. Все богатство музыкального ритма и композиции доступно стиху. Стиховая речь в тактометре получает особую многокрасочность, полихромность, свежесть звучания. Вся сила и буйство, ярость и величие слова сдерживаются уздой такта. Это, поистине, укрощение Пегаса, как и думали некогда греки, обуздывая стихом слово. В тактометре невыносимо было бы слышать монометрическую пудность однообразных «классических» стоп. Экспрессия, динамика, выразительность и энергия будут всегда отличительными признаками тактометра.

Попробуем сравнить две схемы — одну стандартную тонического стиха и другую, примерную — тактометра. В первом случае возьмем четырехстопный хорей (строфа в четыре строки с чередованием женского и мужского окончания), во втором — размер на  $\frac{4}{4}$ .

1) Схема хорея такова (читка тоническая, т. е. все слоги равномерные; чертами отделены стопы; ритм хорея стопобойный, т. е. без ускорений). (См. рис. А.)

2) Схема тактометра в размере на  $\frac{4}{4}$ , сохраняющем единство читки тонических метров (без введения античных четных метров, укладывающихся в счет на  $\frac{4}{4}$ ). Чертами отделены четверти такта. (См. рис. В.)

Сравнение этих двух схем наглядно показывает, насколько объем тактометра шире объема тонической стопы. Строго говоря, приведенная схема тактометра не есть исчерпывающая сетка тактометрического стиха со всеми возможными вариациями в пределах взятых четырех тонических размеров. Эта схема, по существу, относится к полнметрическому виду стиха,— т. е. такому, где каждая строка имеет определенный метрический ряд (в тонической читке), строго чередующийся с остальными ритмическими рядами. Вари-



аций метров и замены одного другим в пределах одной строки в полнметре не имеется. Тактометр же допускает любую комбинацию, любой вариант различных метров и читок в рамках не только скажем, строфы, но и отдельной строки. Но вся эта бушующая стихия метров, ритмов, пауз, синкоп, конститутивных читок регулируется, повторяю, уздой такта, как счетной мерой.

В тактометрической строке, которую удобнее всего определять тактовой мерой, за исключением случаев, когда короткие такты объединяются в 2, 3 или 4, в зависимости от размера и темпа,— в такой строке, в такте, подсчет количества слогов не играет решающей роли, как это мы видим в силлабике или топике: здесь может быть столько слогов, на сколько ритмических долей может быть разделен такт.

1:2:4:8:16:32 и т. д. (теоретически); или при 3-дольном делении такта будет: 1:3:6:9:12:24 и т. д. Правда, в музыке как четные, так и нечетные доли одинаково имеют, терминологию четных долей, кратных 4-м—т. е. половины четверти, восьмые, шестнадцатые и т. д.

Изменение музыкальных размеров в пределах одной и той же стиховой вещи, т. е. переход, например, от двухдольных к трехдольным, назовем периколическим приемом (античный термин) в отличие от монострочического, где метрическая форма первой строфы будет повторена и в дальнейших строфах.

Объем тактометрического стиха в ритмико-акустической части его складывается из следующих основных факторов:

1) **Метр**, или размер, понимаемый не в смысле какого-либо из античных или толических метров (ямб, хорей, дактиль и пр.), а в смысле счета долей, на которые разбивается такт ( $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{5}{8}$  и пр.).

2) **Ритм**—это та многокрасочная игра звуковых (слоговых) движений, которая упорядочивается счетным жестом властного такта. Выражаясь несколько вульгарно, метр—дирижер, ритм—танцор. Выкидывает какие хочешь колена, разузорирует строку, но слушайся (не в пример Квинтилиану и Шафранову) счета руки дирижера, управляющего движением. Сюда же относятся и паузы.

3) **Мелодия**,—т. е. интонационные повышения и понижения голоса, придающие стиховой речи живость и одушевленность. Мелодия охватывается ритмом, как ритм—метром.

4) **Композиция**, как общая форма, общее лицо организованной звуковой вещи: периоды, строфы, симметрия (асимметрия), повторы и т. п.

5) **Темп**—это та степень скорости, в которой исполнитель,—безразлично, вслух или про себя, голосом или глазами,—ведет стихи в целом и в частях. Метрономная читка тактовиков так же надоедлива и неестественна, как стобойная в толических стихах.

Ритм тактовика<sup>1</sup>, хорошо сработанного, можно насвистывать, настукивать,—и в этом его лучшая похвала. Чем

<sup>1</sup> Тактовиком я называю стихи, написанные по принципам тактометрической системы.

своеобразное данный тактовник разрисован ритмом, тем легче узнать его по простому та-та-канью. Ведь в та-таканьи даже и тонического стиха удастся рассмотреть стихи, принадлежащие тому или иному поэту. Так, 4-стопный ямба школы А. Белого, после его замечательного обследования, широко изолированный, резко отличается в та-таканьи от ямба, например, Брюсова или Сологуба, не говоря уже о Пушкине и Лермонтово.

Основные виды тактометра будут речитативный (эпический) и мелодийный (лирический), как это различалось в метрике греков и в метрике русского народного творчества. Мелодийный тактометр всегда богаче ритмом, узористей, цветистей и певучей речитативного. В мастерски сработанном мелодийном тактовнике невольно просачивается сама песенная мелодия. Но следует помнить, что пение или даже подпевание так же порочно в прозаическом стихе, как метризованное в прозе (последнее — основная ошибка прозаических опытов А. Белого типа «Эпопея» и «Московского чудака», его ритмическая проза последнего времени — еще недоорганизованный стих и уже перереорганизованная проза). Пение в стихе можно оправдать лишь как своеобразный стилистический прием, необходимый в каждом отдельном, экстремном случае.

Тактометр имеет свои строгие ритмико-акустические законы, выявить которые в полной мере пока представляется затруднительным за отсутствием достаточных материалов. Как грамматика явилась в результате языкообразования и письменности, так и теория тактометра может быть законченной лишь после анализа достаточной для выводов продукции. Однако и имеющиеся в нашем распоряжении материалы, — довольно, правда, скудные, — дают возможность наметить некоторые основные вехи.

Решающий момент — это внимательное слушание стиховой речи. Поэт без музыкального слуха, без ритмического чутья — не поэт. К поэту, как и к музыканту, предъявляются одинаковые требования. Нечего и говорить, что поэт не обязан, как и композитор, блестяще исполнять свои вещи на эстраде, хотя совмещение двух моментов — творчества и исполнения — великолепно. Бетховен на ред-

кость козлетонил в пенин, но это не мешало ему, даже и глухому, писать совершенные по ритму вещи.

В тактометре поэт-мастер должен выбирать такие слова и расставлять их в таком порядке, чтобы закономерность ритма и мелодии не натывалась на звуковые зазоры (неоправданное скопление межслоговых и стыковых — межслововых фонем), не висела бы на неоправданных растяжениях согласных и гласных фонем и не провала бы на провалах неуместных пауз. Нельзя напихивать в такт, как в мешок, слова и паузы без толку, без лада, без внутренней мелодии, не органически, придавая всему такому звуковому мусору тактовую чутку.

Приведу несколько примеров зазоров и растяжений в стихе.

Заторами особенно славен В. Брюсов:

...Дальше!.. Юлья тóль: раднó с небоекрéба.  
Дáльше!.. Жíзнь вóль; Марé в собз; враг с п.панбт.

(Сборник „Меса“, Тетрадь.)

Где-то в пушкинской глубин по-своему  
Отражен склон звездный, Шекспир.

(Т.и.ж. „Родное“.)

Растяжение гласных фонем наблюдается при чтении паузников, в части именно паузирования (ударный слог, а иногда и звударный).

Ты в поля отошла без возврата,  
Да святы-тся имя твое.

(Блок.)

Применение подряд гласных фонем дает различные эффекты. Вот примеры:

1) Сам Влериó у аэроплана (Сельвинский).

Воздушность пробега гласных и как бы захват дыхания обусловлены тематическим заданием автора (авиация — воздух).

2) Не единая идея (Вич. Иванов).

Скольжение гласных, несколько неприятное на слух, все же идет в духе темы о «женственности».



3) Ой, а я, Ёя и ее Ииу́й у Ан Иоанновны были (мой модельный прозаический пример).

Сплошные стекающие гласные фонемы, не перебиваемые согласными или межслоговыми — мелизмистическими, делают речь отвратительно скользкой, беспозвоночной как глина.

Нормативными элементами акустического благозвучия остаются все же согласные фонемы, в характере которых выдержаны следующие строки И. Северянина, со вставками, правда, гласных фонем:

И форе́ли, водные ба́лерины,  
Заво́дили хоро́вody по реке.

На приеме виртуозного овладения согласными фонемами с мастерским комбинированием гласных и межслоговых фонем построены все так называемые «музыкальные» стихи: «На воздушном океане» Лермонтова, «Но в камне дозвонили угольки» Блока и т. д. Этот акустико-фонемный прием лежит в основе лучших образцов лирической поэзии.

Растяжения согласных и гласных фонем имеют закономерность и оправдание (ритмическое) в следующих случаях:

1) Когда растяжение оправдано смысловой выразительностью, например: слуша-а-ай!; ну-у, брат, это оставь! карау-у-ул! и т. д.

2) Когда оно происходит за счет протяжения двух или трех межслоговых фонем или звука й, стоящих после растягиваемой фонемы и имеющей на себе грамматическое ударение (вздо-р-ный, бу-й-ный, вы-с-пренный).

3) Когда оно обусловлено интонационным моментом (кто-о? я-а?).

4) Когда поэт желает придать стиху необычную говорливую трактовку.

5) Когда стих имитирует песенный стих.

Три последних условия наиболее ответственны и трудны.

Возможны случаи растяжения и согласных межслоговых фонем:

И когда город разрушен и плакатах  
И под вьюгу закар-ркает барабан,—  
Загоню я в свой смокинг и т. д.

(Сельвинский.)

Нужны ли в тактометре цезуры и рифмы, столь необходимые в тоническом стихе?

Мне думается, что сам читатель, на основании вышесказанного, уже пришел к выводу о лишечности в тактовике цезур. Моменты передышки и дыхания, на основе которых и была введена цезура в тонической системе, должны быть включены в общую систему тактометра, с одной стороны, приемом умелой расстановки слов, дающей время для дыхания, и, с другой, — паузами.

Рифмы же, придающие законченность тонической строке и тем самым ее определяющие, в тактометре теряют свою надобность, так как напор метра «снаружи» стиха и узорчатая игра ритма «внутри» его отвлекают внимание слушателя от концовок стиха, которые в тактометре сливаются в общий поток звуков. Рифма в тактометре будет просто не слышана по справедливости. Ведь рифма и в английской метрике признана в значительной степени необходимостью оживить надоевший тактовый метр, который, ослабевая и скатываясь к тонике, не давал уху полноты звукового ощущения стиха.

Что же касается словоразделов, то пристальный слух к ним необходим еще в большей мере, чем в тонике, так как игра ритма здесь значительно более сложная, чем в тоническом стихе, требует особой чистоты звукового ряда.

Как писать тактовики?

Я считаю, что одновременное звучание в сознании поэта и мелодии и ритма позволит ему с большей непосредственностью и легкостью, с большей удачей и изобретательностью подбирать необходимые слова, укладывающиеся в тактовый счет на  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{5}{8}$  и т. п. Несомненно, что знакомство с музыкой облегчит поэту его работу.

В процессе работы надбó совершенно забыть о ямбах, хорях, дактилях, рифмах, цезурах и прочих аксессуарах тонической метрики и держать все внимание на счетном ритме бегущих звуков. Поэтические метры в любой чистке войдут в стих сами собой, как элементы, поскольку моря, или *xpḗyς πρῶτος*, в стихе адекватны известным долям в музыке (нотам). Нет никакой нужды придерживаться

одного какого-либо античного или тоического метра, сообщающего стиху лишь однообразие.

На первое время, пока ухо еще не привыкло к новым ритмам и держит в памяти вьевниесе в слух тоические размеры, бесполезно взять какую-нибудь несложную музыкальную вещьцу, где метро-ритмическая сторона преобладает над мелодийной, и подбирать слова, легко накладывающиеся на сетку ритма. При этом не надо стесняться данной, готовой ритмической сеткой, а дополнить ее своим рисунком; в дальнейшем нетрудно бросить заимствованный ритм и, подобно аэроплану, оттолкнувшись от земли, незаметно соскользнуть на оригинальный ритм. Наиболее легкие для начала ритмы можно поискать в маршах, вальсах и других пьесах, имеющих танцевальный ритм.

Бесспорно, что опытным мастерам тоического стиха, прочно приучившим свой слух к ямба, хореем и пр., труднее перейти на тактометр, но молодежь со свежим ухом легче справится с новыми ритмами.

Для примера укажу на И. Сельвинского, который и в юношеских своих вещах ломал тоические метры, совершенно не выносив, например, строгого ямба и мастерски справился с «цыганскими» стихами, в основе которых — ритмико-мелодийный, тактовый упор.

Тактовик почти сплошь и рядом смешивает с ударником. Необходимо вкратце остановиться на этом вопросе.

Внешнее на слух сходство ударника и тактовика объясняется исполнением обоих в тактовой читке.

• Отличие ударника от тактовика состоит в следующем: первый, встречающийся до сих пор в практике некоторых поэтов, как, например, Блока, Маяковского и пр., и культивируемый у конструктивистов, вмещается в схему тоического четырехстопного пэона первого, с 4 птусами на первых морях (словах) каждой стопы, при иностасировании (замещении) пэонических стоп другими стопами, тоическими или античными, но с соблюдением равноценной длительности иностасируемых отрезков. Вот основная схема ударника.



Ударник имеет четыре главных ударения, откуда — счет на 4 удара или на  $\frac{4}{4}$ . Характернейшая звучимость его — 4-ударный четкий речитатив и четный счет.

Тактометр же прежде всего пользуется всеми музыкальными размерами, а не только размером на  $\frac{4}{4}$ . Ритм его определяется не только ударениями (ударами), имеющимися и в ударнике; амплитуда его колебаний захватывает в себя и античную читку, и тоническую и слоговую и читку, применяемую в русской народной метрике, илюе все ритмические достижения современной музыки. Все эти приемы, вместе взятые, расширяют диапазон ритмики тактометра, по сравнению с ударником, необычайно.

Поэтому дать стандартную схему тактометра невозможно, как и дать схему музыки вообще. Единственное, что можно сделать, — это показать примерные, модельные схемы всех музыкальных размеров простых, сложных и смешанных. С этой точки зрения ударник есть частный, более простой случай тактометра.

Разница между обоими видами стиха на слух состоит в том, что ударник звучит, как строгий речитатив, без просачивания мелодии; интонационный напор в нем слабее, чем в тактовике; ритмический рисунок проще; паузы подобны обычным паузам в паузинках, и — что особенно характерно — в ударнике мало пользуются до сих пор синкопами.

В исторической же перспективе развития ритма в русской поэтике ударник является преддверием тактометра, хотя ритмическая природа ударника стала ясна лишь после того, как наметились основные вехи тактометра и когда к этим стихам была применена тактовая читка (у конструкторивистов).

Ритмическая структура ударника наиболее удачно и четко выявлена в следующих стихах Блока, который больше других до Маяковского применял этот прием:

По́ городу бoгaл чoрный чeлoвoк,  
 Гaсaл oн фoнaрикa, кaрaбкaяcь нa лoстницy.  
 Мeдлeнный, бeзый пoдxoдил рaссвeт,  
 Вмeстo с чeлoвeкoм вoзбирaлся нa лeстницy.  
 Тaм, гдe бoли тaхнo, мaгкнo тeни —  
 Жeлтыe пoлoски вeчeрних фoнaрeй,—  
 Утрeнниe сyмeрки зeгaй нa ступeни,  
 Зaбрaлись в зaнaвoски, в щeли двeрeй.  
 Aх, кaкoй блeдный гoрoд нa зaрe!  
 Чoрный чeлoвeчeк плaчeт нa двoрe.

Как видно из текста, кое-где Блок допускал и сникоты.  
 Это уже было началом прорыва в тактовик.  
 Приведу схему первых строк.

Пo гo-рoдy бe-гaл ( ) чeрный чeлoвe-чeк, ( )  
 Гaсaл oн фoнaрикa, кaрaбкaяcь нa лe-дeстницy.  
 Мe-длeнный, бe-зeй-ий пoдxoдил рaссвe-т, ( )  
 Вмeстe с чeлoвe-чeкoм вoзбирa-лся нa лe-дeстницy.

Вот ударник Сельвинского:

Кoннaцa пoдцoкнaлa пpямo нo дoрo-гoдe, ( ) (pаэ-)  
 (Pаэ)-вeдкa рaсeйнaлaсa шe зa-a двe вeрeтa-я. ( )  
 Boлa тa нeрблo-удa, мaжaрийнa тa дpo-дгoй (шe-)  
 (Шe)-нeчнoдo пoдy-чaн, тoкнa-нa хo-длeтн-ий ( )  
 („У.я.мeлцннa“.)

Ударник Б. Агапова:

Пy- жoн мнo ктo-нoбoдe, o кo-oм нo:мoбoтнaтeн, (кo)  
 (Ko) мy-у зaрaбo-oтaтe тpудo-oм дe-чнeгy-у, ( ) (м)  
 (Pа) oд-oтн-тo мнo-oгo, a нo-oт бe:рaбoдo-oтнaцy  
 Ce-рдцa нeнoсe-дaй нo:нa-нaтe нe мoгy-у ( )  
 („Гoнчук“.)

Как видно на приведенных примерах, ритмический рисунок ударника совершенно прост.

Перейдем теперь к практике тактометра.

Тактометр как система, как осознанный прием, получил свое развитие в группе конструктивистов-поэтов.

Сложность построения тактометрических стихов естественно вызывает некоторые осложнения и в их записи. Записывать тактовика обычным строчным приемом, без каких-либо других добавочных обозначений, — все равно, что носить воду решетом. Узор ритма для слуха должен держаться на какой-то зрительной сетке в пределах, конечно, современной полиграфии, с учетом удобства и эстетической приемлемости.

Я считаю уместным прибегнуть к помощи музыкальной практики и заимствовать оттуда применение тактовой черты, помогающей в счете времени. Ведь и в музыке точная запись ритма и мелодии возникла лишь с введением тактовой черты. К ней надо добавить долевые, четвертные, а, если нужно (в сложных размерах), и восьмерные и шестнадцатые черты. Паузы обозначаются прочеркиванием соответствующей клетки, а сбоку ставятся необходимые пояснительные замечания. Ударения над слогами отмечают степень силы голоса: усиление голоса в порядке увеличения ударения.

Таким образом внешняя полиграфия тактовика представляет собой сетку, где текст дает горизонтальное направление стиха, а долевые черты — вертикальное, измерительное (см. ниже).

Упор на правильную читку тактовиков вызван самой структурой тактометрической системы. Уметь правильно читать тактовые стихи так же необходимо, как велосипедисту уметь ездить на велосипеде. От простой прозаической читки стих проваливается, равно как упадет и велосипед не на ходу.

#### Два слова о музыкальном счете (размерах).

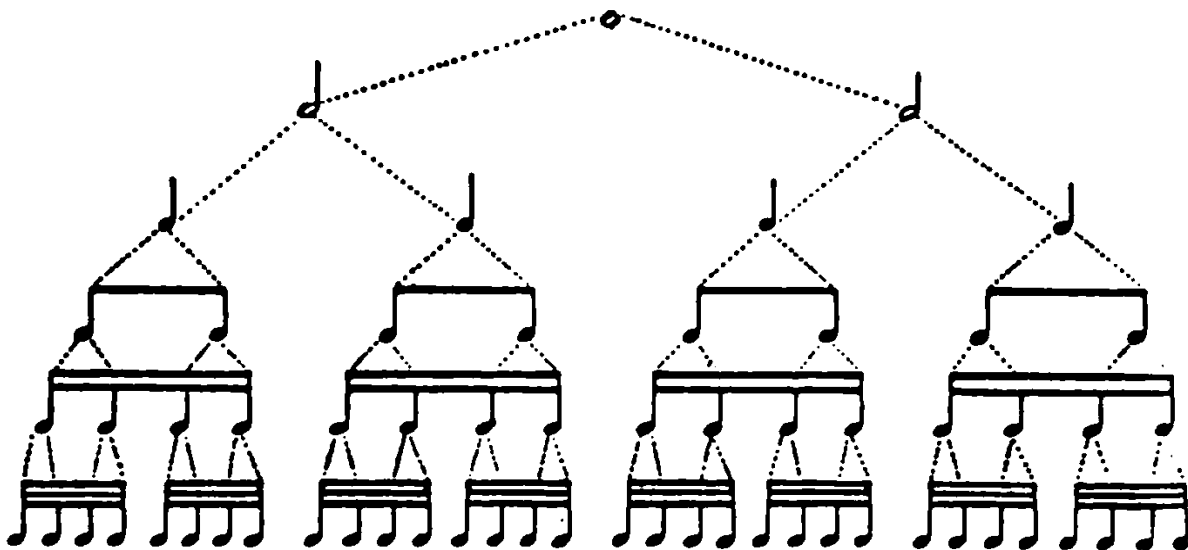
Такт в музыке представляет собой определенный, повторяющийся на протяжении всей пьесы счетный комплекс времени, разбивающийся на доли. Пота, выражающая длительность целого такта (без указания повышения или понижения тона), обоз-

начнется  $\circ$ ; длительность половины такта =  $\overset{\circ}{\text{P}}$ , четверти =  $\overset{\circ}{\text{P}}$ , восьмой =  $\overset{\circ}{\text{P}}$ , шестнадцатой =  $\overset{\circ}{\text{P}}$ , тридцать второй =  $\overset{\circ}{\text{P}}$  и т. д. Паузы также отмечают тем соответствующим образом.

Размер такта, т. е. деление его на доли определенной длительности, указывается дробью, где числителем выражается количество долей, а знаменателем — стоимость (длительность) каждой доли.

Размеры бывают в музыке простые, сложные и смешанные. Простые — это двухдольные и трехдольные; двухдольные  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{2}{2}$ ,  $\frac{2}{8}$  и  $\frac{2}{16}$ ; трехдольные:  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$  и  $\frac{3}{8}$ . Сложные размеры: 4-дольный —  $\frac{3}{4}$  (складывается из 2 двухдольных), 6-дольный  $\frac{6}{4}$  и  $\frac{6}{8}$  (из 2 трехдольных), 9-дольный —  $\frac{9}{8}$  и  $\frac{9}{16}$  (из 3 трехдольных) и 12-дольный —  $\frac{12}{8}$  и  $\frac{12}{16}$  (из 4 трехдольных). Смешанные размеры: 5-дольный, составленный из одного двухдольного и одного трехдольного ( $\frac{5}{4}$ ); 7-дольный — из 1 трехдольного и 1 четырехдольного ( $\frac{7}{4}$ ) и пр.

Соотношение длительностей и такте, обозначаемых нотами, будет таково:



Из опубликованных в печати тактовиков конструктивистов самым интересным по остроте ритма, четкости рисунка и по композиционному мастерству надо, по справедливости, указать на „Цыганскую рhapsодию“ П. Сельвинского, К сожалению, авторская запись, чуть уточненная знаками ударения и вопросительных интонаций, не дает читателю точных указаний на ритмическую игру стиха, и поэтому для человека, не слышавшего авторского исполнения «Рhapsодии», значительная доля игры ритма пропадает.

Привожу рhapsодию в моей записи на тактовой сетке.

II. Сельвинский.  
Цыганская рапсодия.

I		II		III		IV	
НА	ЗА-	ПА-	ДЕ	БУ-	ЛА-	НО-	Ю
ПО-	ЛЯ-	МИ	ДА	МЕ-	ТЕ-	ЛЫ?	ЦА.
ПО-	ЛЫ-	МЯ-	А	ПА-	ДА-	ЛИ-	ЦЕЙ
ДО-	ЛА-	МЯ-	И	ПРЯ-	ДА-	ЕТ-	СЯ.
НА	ЗА-	ПА-	ДЕ	ПО-	ЛЫ-	МЯ-	Я
БУ-	ЛАН-	НО-	Ю	ПА-	ДА-	ЛИ-	ЦЕЙ
ПО-	ЛЯ-	МИ	ДА	ДО-	ЛА-	МИ-	И
МЕ-	ТЕ-	ЛИ-	ЦИ	ПРЯ-	ДА-	ЕТ-	СЯ.
ГЕЙ-	ТА	ГОП-	ТА	ГУН-	ДА-	А-	ЛА,
ЗА-	ДЫ-	МЯ-	ЛО	ДУН-	ДА-	А-	ЛА.
ПРЭН-	ДЭ	АН-	ДЭ	ДЕН	ТИ-	ВО-	ЛЯ,
ТИ-	ДЫ	РУН-	ДЫ	ДУН-	ДА-	А-	ЛА.
ДУ-	ДУ	В ВО-	РО-	ТА	БУ-	РАН	
В БО-	ЛО-	ТАХ	ПО-	ГА-	НО-	ВИТ-	СЯ.
ОТ-	БЯ-	ЛИСЬ	ОТ	ТА-	БО-	РА-	
ЦЫ-	ГАН	И	ЦЫ-	ГА-	НО-	ВИ-	ЦА.
ГЕЙ,		ГОП!		ГУН-	ДА-	А-	ЛА,
ЗА-	ДЫ-	МЯ-	ЛО	ДУН-	ДА-	А-	ЛА
ПРЭН-	ДЕ	АН-	ДЕ	ДЕН-	ТИ-ДА	ВО-	ЛЯ.
ТУРУН	ДЫ?	ДУРУН-	ДЫ?	ДУН-	ДА-	А-	ЛА.
А-	ТУ	Е	ГО,	ЖАРЬ	Е-	ГО-	О
ПУР-	ГЕ	МЕЖ	ДО-	РОГ	НЕ	НО-	ВО;
ДУ-	ЕТ	В ЦЕ-	КИ	ЗА-	РЕ-	ВО-	
ДО-	БЕ-	ЛА	ОТ	ОГ-	НЕН-	НО-	ГО.



I		II		III		IV	
ГЭЙ	-ТА	ГОП			ТА-	А-	ЛА?
ЗА-	ДЫ	МИЛ			ТА-	А-	ЛА?
ПРЭН-	ДЭ	-АН-	ДЭ	ДЭН-	ТИ	-ВО-	ЛЯ
ТУН-	ДЫ	-РУНД?			ТА-	А-	ЛА
ОТ	ОГ-	НЕН-	НА	ДО-	БЕ-	ЛА-	А
ПО-	ВА-	ЛИ-	ЛА Ж	ЧЕР-	РН-	НЫ-	МИ
ЗА-	РЫ-	ЛА,	УГ-	РО-	БИ?	ЛА-	А
О-	СЫ-	ПА-	ЛА	ВО-	РО-	НА-	МИ.
ГЭЙ	-ТАРА,	ГОП	ТАРА	ГУН-	ДА-	А-	ЛА,
ЗА-	ДЫ	МИ-	ЛО	ДУН-	ДА-	А-	ЛА.
ПРЭН-	ДЕЛЕ	АН-	ДЭЛЕ	ДЭН-	ТИ (ДА)	ВО-(ДА)	ЛЯ (ДА)
ТУРУН-	-ДАРА	ДИРА-	ДАРА	ДУН-	ДА-	А-	ЛА.
ГО-	ПЫ,	ГО-	ПЫ,	ГО-	ПЫ,	ГО-	ПЫ!
ОЙ-	И	МОР-	(Ы)	БУ-	ДЭ	-У-	ДЭ
АЙ	-ДИ	ДУ-	ДИ	ДЫ-	ДИ	ДЫ-	ДИ
ДУ-	ДИ?	ДЫ-	ДИ?	ДУН-	ДА-	А-	ЛА,
АС!	(ЗСТА)	ОП!	(ЗСТА)	ИЩО	РАЗ!	(ЗСТА?)	(ЗСТА?)
ПО-	(ТЫ)	ЛЫ-	(ТЫ)	МЯ-	(ТЫ)	ПА-	ДЫ
ЛЫ-	(ТЫ?)	МЯ-	(ТЫ?)	ПА-	ДА-	ЛИ-	ЦЕЙ.
ПО-	ЛЫ-	МЯ		ПА-	ДА-	ЛИ-	ЦЕЙ
ДО-	ЛА-	МИ?		ПРЯ-	ДА-	ЕТ-	СЯ
В ЗА-	ПА-	ДЕ Ж	БУ-	ЛАН-	НО-	Ю	ПО-
ЛЯМЬ		-ДА	МЕ-	ТЕЛЬ-		ЦА!	

Богатство ритма этих стихов определяется применением синкопы и мастерским приемом взаимного перебора ритмических и грамматических ударений, что отчетливо видно на сетке.

В остальных «цыганских» тактовниках (см. «Рекорды» Сельвинского, изд. «Узел», М. 1926 г.) Сельвинский еще лишний раз подтверждает основное правило тактометра — прислушиваться к ритмике и мелодике произносимого стиха, стиха на ходу.

Так, например, в цыганской «Тройкой, гей, безалаберных коней» Сельвинский с огромной экспрессией и темпераментом дал ощущение бешено несущейся тройки обленских (конозавод) жеребцов. Подобран специфически цыганский словарный ассортимент, с выкриками, характерным обращением межслоговых согласных (кол(ы)дованный, гор(ы)бано-сяя, желез(а)ный и т. д.) в слоговые фонемы. Разве можно было бы в приемах обычной разговорной тонки передать весь пафос цыганицы, с ее интонациями, звуковыми переборами и чеканно-вихревой ритмикой?

Потребовалась счетная мера гораздо более вместительного объема, чем тоника, а именно — такт, в пределах четвертей которого  $(\frac{4}{4})$  слова и темперамент укладываются сообразно заданию.

«Лыжины и пробег» В. Агапона (см. сборник «Госплан литературы») представляет прекрасный пример тактовника, глубоко расцвеченного интонациями. Авторские ремарки (указание, например, голоса, для которого написаны стихи, — баритон), обозначение размера, отметки пауз, интонационные указания и т. д. — все это говорит о тщательной проработке материала, и мне нет нужды переносить стихи на тактовую сетку («Тончук» и «Дундербуидер» Агапона — ударники).

Привожу несколько своих тактовников.

## Л Е Т О

Op. 2.

Allegro.  
4/4

I четверть		II четверть		III четверть		IV четверть	
ДЭНЬ,	ГОЛУ-	БОЙ	ДЕНЬ,	ПЭЙ		ДАЛЫ	
ДЭНЬ,	ЗОЛО-	ТОЙ	ДЕНЬ,	ХЛЫНЬ		В БОЛЫ!	
ТИХИ-	Е ПО-	ЛЯНЫ	ЗОЛО-	ТЙ,	МОЙ	ДЭНЬ!	
СПЕЛЫМ	АРО-	МАТОМ,	ВЕТЕ-	РОК,	ДАЙ	ДАНЫ!	И-
ДУ ПО-	О ПО-	ЛЯМ	И	НЭТ		ДУМ.	
БЕГУ	ПО ЛУ-	ГАМ	И	ЦВЕ-	ТЫ	В ДЫМ-	М.
И МЛ-	РЕВО КО-	ЛЫШЕТ	ДАЛЕ-	КО-О	МОЙ	ДОМ,	— И
ЖАВО-	РОНОК	ДЭНЬ	СВЕР-	ЛИТ	ХРУСТА-	ЛЕМ.	И ДУ-
ША	ЗАЛИ-	ТА	ЗОЛО-	ТОЙ	ТОС-	КОЙ	И ГЛА-
ЗА	НАЛИ-	ТЫ	ЗОЛО-	ТЫМИ	ВАСИЛЬ-	КАМИ.	
ЖИЗНЬ,		БЭЙ!		ЖГИ!	— РАС	КУЙ!	
И В	ПЫЛЬ	И В	ДЫМ	НО-	ЧЭЙ	КА-	МЕНЬ!
ГОЛУ-	БЫЕ	ВДАЛЕ-	КЕ	ЛНЫ		ЛНУТ,	
ЛИЛО-	ВАЯ	РО-	ЩА	ТУЧКА	НА ЛА-	ДОНИ.	
РОЗО-	ВУЮ	ГРЕЧ-	КУ	ПЧЕЛЫ		ПЬЮТ,	И ЛЕ-
ТЯТ	ПО ОВ-	СУ	КАМЕР-	ТОН-	НЫМ	ЗВОНОМ.	
ДО БЕ-	ЛА РАС-	КАЛЕ-	НЫ В	СИНЕ-	ВЭ	ОБЛА-	КА,
И ТОС-	КА В	ОБЛА-	КАХ	ЛЕГ-	КА,	ЛЕГ-	КА.
ЭТО-	МУ ЛИ	СОЛН-	ЦУ	ПЕС-	НИ	ЛИТЬ?	
ЭТО-	МУ ЛИ	АТО-	МУ ЛИХО-	РАД-	КОЙ	БИТЬ?	
ДЭНЬ,	ГОЛУ-	БОЙ	ДЕНЬ,	РА-	ДОСТЬ	ЛЭЙ!	
ДЭНЬ,	ЗОЛО -	ТОЙ	ДЕНЬ,	В ЖИЗ-	НЬ	ВДЭНЬ!	
ЛЭЙ,		ЛЭ-	ТО, НА-	ЛЕЙ	ДО НО-	ЛЭЙ!	
А МНЭ,	ЛЕТО,	ЛИТЬ И	ЮЛИ	ЛЭНЬ,		ЛЭНЬ...	

КОМНАТНЫЙ КРИЗИС

Ор. 7.

ВЭ.	ЧЭ.	РА,	(ВЕ-	ЧЭ-	РА).				ВЭ.	ЕЧЭ.	РА!
	ВЕЧЭ-	РА		(ВЕЧЭ-	РА).	ВЭ.	ЕЧЭ.	РА!	(ВЭ.	ЕЧЭ-	РАМ
СТО-	ОИ		НЭ-	ЕР-	ВЫ	В ШУ-	УИ	НЕ ЗА-	КУТЫ-	ВАИ!	
КУБА-	РЕИ		В КО-	ИНА-	ТНЫ И	КУБ			(В ГАУ-	УБ).	
ВЕ-	ЧЭ-	РА,		(ВЧЭ-	РА).	ГО-	ЛУ-	БОН		(МО-	БОН).
	ЗАПРУ-	ЖИ-	ЛА	ИИИ	ГО-	ОЛО-	БУ-	ЖОЖИ:			ЖИТЫ
—КУ-	ДА-	А ГО-	ДА?	(КУ-	ДА?	—КУ-	ДА-	А И-	ДА?	(КУ-	ДА?
БЫЛ	ОГНЕ-	ВОИ	СТАЛ	ЛЕДЯ-	НОИ	ОС-	ТАЛ-	НОИ		СТАЛ	НОИ
	ВЕЧЭ-	РА		(ВЧЭ-	РАМ	ВЭ-	ЕЧЭ-	РА!	(ВЭ-	ЕЧЭ-	РА)
ВЫ-	Ы-	РУИ,	ВЭ-	ЧЕР,		ВЫ-	ЛЕ-	ЧИ,	СИ-	И-	ИИИ
В СТА-	КАИ	ТИ-	ШИ-	НЫ	БРО-	ОСЬ	ИИИ	ПЭ-	ЕС-	ИИ	ИЕС-
НО	ПОД	АКНОМ-	ПАИИ-	ИЕНТ		СТРЭ-	УИ		СТРА-	АИ	
						В	ЧЭ-	РА)	ВЭ-	ЧЭ-	РА!
ВЭ-	ЕЧЭ-	РАС	(ВЕ-	ЧЭ-	РА	ВЕ-	(ЧЭ	РА-	А РАИ-	ВУ-	РА!
О-	МУ-	ТОИ	—О-	ИЫ-	ТЫ	БУ-	А-	НА,	БЛУ-	А-	УТ.
БЭ-	А-	НЫ	БУ-	А-	ИИ	ТРЭ-	А		ТРЕ-	И	НА
ВЕ-	ЧЭ-	РА		(ВЧЭ-	РА...)	СТУК-	СТУК		СТУК		
КТО	ТАИ?		КТО	ТЫ?		КОМУ	ИЕНИ?	КУДА?	КУДА?	ИЕНИ?	
ГОДО-	РА,	НОЧИ	БЕРЕ-	ГИ,	НОЧИ	КТО	Я	КТО?	КТО?		
ИЛЕА-	МУ-	ЛАСЬ	В У-	У-	ГОЛ	ТО-	ЦА-	Я	ТЕ-	ЕИ.	
ВЭ-	ЕЧЭ-	РА!		(ВЧЭ-	РА)	ВЭ-	ЕЧЭ-	РА!	РА!	(ВЧЭ-	РА).
ГЭ-	УА,		ГА-	АИ		В ГО-	ОР-	ЛО-	Г-РА!		
В ЧАДУ	ГОЛО-	ВА!	В ДЫМУ	СИИ-	ВА	СО-	ЛИ-	ИИ	ГДЕ-	Е И	ТЫ?
ГЭ-	УА	ГОЛ	ТЫ	БЫ	АГАН	ТЫ	БЫ	БЫЛ	В БЫ?		
	ИААА-	Я	ИЭ-	ЕН-	КА!	КАО-	УИ		В ЛУ-	УИИ	
	ВЕЧЭ-	РА	ЗА-	АВ-	ТРА,	(ЗА-	АВ-	ТАРА),	ТА-	АИ	
НАИ	АИ	ПРИ-	СТА-	А-	ЛО	В ГРО-	О-	ТЕ	ГРО-	ТА:	
	ТЕ-	РЕТЬ,		ИЕ-	РЕТЬ,	У-	ИЕ-	РЕТЬ!			

## САННАЯ ЛУНАТА

Быстро, легко.

Op. 9.

♩/♩

БЕЛЫ-	Е ПО-	ЛЯНЫ.	БЕЛЫ-	Е ПО-	ЛЯ. --
ЛУННЫ-	Е БЕ-	ЛЯНЫ.	ДЛИННА-	Я ЗЕМ-	ЛЯ. ---
СА́ННО-	Е СО-	САНЬЕ.	СО́ННА-	Я СОС-	НА.
ВТЯ́ГИ-	ВАЮТ	КОНЕ́Й	МУ́ТНЫ-	Е СНЕ-	ГА. ---
ТИХА-	Я МЯ-	ТЕ́ЛЬ,	ПУ́ТА-	Я РЕС-	НИ́ЦЫ.
ЛУНА-	ТАЯ	НО́ЧЬ	ПО́ЙТ	НЕБЫ-	ЛИ́ЦЫ.
СУ́НЬ	СО́Н	В СА́НИ:	ЗАПАХ	СЕНО-	КО́СА.
БЛЕДНЫ-	Е ПОД-	КОВЫ	ВЫ́СВЕ-	ТАМИ	КОС. -- --
ГЕ́Й,	КО́НИ,	ГЕ́Й!	ГО́НЬ	КОНЕ́Й	В КО́Н!
КА́НУ-	ЛИ КА-	НИ́КУ-	ЛЫ́	В СОМ...	_____
ПЕ́Й,	НО́ЧЬ,	ПЕ́Й!	СНЕГО-	ВО́Й	ХМЕ́ЛЬ.
СНЕГО-	ВО́Й	ВО́Й,	ГОЛУ-	БО́Й	БО́Й.
НО́ЧЬ.	_____	(НО́ЧЬ?)	БЕЛЫ-	Е ПО-	ЛЯ. ---
ЛЕ́ЧЬ.	_____	(ЛЕ́ЧЬ?)	ДЛИ́ННА-	Я ЗЕМ-	ЛЯ. ---
МЕТЛА́-	А МЕ-	ТЕЛИ.	ЗАМЕ-	ЛА́ ПО-	ЛЯ. ---
МА́ТО-	ВАЯ	МГЛА́-А	ПУХОМ	ЗАЦВЕ-	ЛА́. ---
О́Й, ---	ЛЕНЬ ---	ЛУ́Н: ---	ГОЛУ-	БО́Й	СО́Н!
ГЛУБО-	О-	КИ́Й:	НЕ́Т	ДНА́.	_____
МЕ́Й	МЕНЯ́,	МЕТЕ́ЛЬ,	МО́Й	МОЮ́	ЖИ́ЗНЬ!
БЕЛЫ-	Е ПО-	ЛЯНЫ,	БЕЛЫ-	Е ПО-	ЛЯ. ---
У́-У-	У, КА-	КАЯ	ДЛИ́ННА-	Я РОС-	СИ́Я:
СНЕГО-	ВЫ́МИ	ОКЕ-	А́НА-	МИ ЗА-	СЫ́ПА-
ЛА, ЗА-	МЫЛА,	ЗАЛИ-	ЛА́	ВЬЮ́-	ГА́
Ю́-	У-	НО́СТЬ	Ю́-	ГА́!..	_____
У́-У-	У, КА-	КАЯ	ДЛИ́ННА-	Я ПЕ-	ЧА́ЛЬ
ЗАТУ-	МА́НИ-	ЛА	СВЕ-	ЕТ!..	_____
ОКОЛ-	ДО́ВАН-	НЫ́Й,	ВДАЛЕ-	КЕ́,	_____
ВЫ́ТУ-	МА́НИ-	ВАЯ́СЬ,	СТА́Л	МГЛО́Й	ЛЕ́С.
ЧТО́ ТА-	КО́-	ОЕ!	НЕ ПО́Й-	МУ́	_____
БУ́ДТО	БЫ ВО-	СНЕ	ГО́-	ДЫ́	_____
--- ЛЕ-	ТЯ́-	АТ	И ГУ-	ДЯ́-	АТ.
--- КУ-	ДА́? НА	Я́ВУТ	НА́Я-	ВУ́Т	_____
ОПЬЯ-	НИ́ЛА	ЖИ́ЗНЬ,	ЗАЛИ-	ЛА́ МЕ-	ТЕ́ЛЮ.
ЛЕТА́Р-	ГИ́-	И́Я!	ЛЕТА́Р-	ГИ́-	И́Я!

ДАЛЬ, КУДА БЕЛЫ- ДЫМНЫ- ЧУ-КИ, КАЖЕТ- БЕГИ, ----- САНИ ----- БЕЛЫ- ЛИХОМ ЛЕТИ, ЛЕТИ, -----	ДАЛЬ: УЛЕ- Е ПО- Е БЕ- ЧИ-КИ, СЯ, ВЕ- БЕГИ (НО- ВЫСА- СО- Е ПО- ОДНО- СНЕ- СТИХ	ДЫМ? ТЕЛА, ЛЯНЫ. ЛЯНЫ. ЧА-КИ: КА-А БЕГИ! ОЧЬ). СЫВА- ОН. ЛЯНЫ. ГЛАЗЫМ ЕГИ МОИ, -----	ДАЛЬ, ДАЛЬ, БЕЛЫ- ЛУННА- ЧЕКАНЬ- ВЕСЬ НОЧЬ. ----- ЮТ ----- ЛУННЫ- ВЫСО- ЛЕТИ, В НОЧЬ	ДАЛЬ: ДАЛЬ?.. Е ПО- П ЗЕМ- Е КО- СВЕТ ЛУНЬ. (СНЕ- СО- СО- Е ПО- КО ЛУ- ЖИ- В СНЕГИ	БОЛЬ? ----- ЛЯ-А. ЛЯ-А. ПЫ-Т. СПИ-ИТ. СНЕГ. ЕГ). ОН. ОН. ЛЯ-А. НА-А. ИЗНИ! -----
--	--	--	---	---	---

## ПРИМЕЧАНИЯ К ТАКТОВИКАМ.

1. „Лето“. В первых тактах в качестве трамплина использовано начало ритма известной шубертовской пьесы „Музыкальный момент“. В дальнейшем — отход в самостоятельный ритмический рисунок. Тема стихотворения — летний отдых на поле, на дугу. Ритм стихов — в духе легкой беспечной походки, отсюда — счет на  $\frac{4}{4}$ . Слегка зарифмованы строки.

2. „Комнатный кризис“. Тема — в заголовке стихотворения. Сложный счет —  $\frac{3}{8}$ , параллельно сложному „первному“ ритму стихов. Повторы „Вечера, вечеря“ и затем требовательное „Вбчера!“ — заключают в себе желание покоя для любимой работы. Кончается стихотворение: к лицу ли нам, даже в жилищном „гроте“, думать только о том, что трет, жмет и наводит мысль о смерти (рикшетом, но ассоциации, введены глаголы, писавшиеся в неопределенном наклонении даже по грамматике Грота через „е“, а не через „ѣ“, и так же пишущиеся и в новой орфографии).

3. „Самая луната“. Метаграмматический прием (перестановка слогов) дает старое, затасканное название вещи в новом облике (вместо „Лунная соната“). Зимняя дорога, метель, легкое поскрипывание саней, сонливости, дорожные думы под чеканье копыт — все это требовало мягкого, скользящего, плавного ритма. Вначале дан простой ритм, похожий на ритм известных хрестоматийных стихов „Весело сплет месяц над селом“, но семантически, а главное — фонетически обработанный и варьируемый в пределах такта. Уклонения начинаются далеко и приобретают сложность и разнообразие в связи с томатической переустановкой. Езда в санях вызывает в памяти не совершенное путешествие на Яву; дорожная сонливость наводит на мысль о летаргии старой сонной и сальной России; дальность дороги — об улетевшей дали и т. п.

В главе о фонемах (см. приложение) мы устанавливаем, что звуки слова уподобляются звукам в музыке и что ритм слова может быть зафиксирован нотами, если стиховая речь вставлена в рамки такта.

Посмотрим это на примере. Возьмем начальный отрывок из приведенного выше „Лета“.

День, голу-бой день, пей даль!  
 День, золо-той день, хлынь вболы!  
 Тихие поляны золоты, мой денны!  
 Спелым ароматом, ветерок, дай даны!

Эта запись слогового ритма, только слоговых фонем (гласных и согласных). Запись же ритма с учетом и слоговых и межслоговых фонем даст такую картину:



Межслоговые фонемы дают в начале слова форшлаги, в середине — грушегто и в конце слова — нахшлаги (три вида мелизмов).

Отсюда видна разница поэтического ритма и музыки и фонемного в стиховом слове. Стиховой (речевой) ритм сложнее вследствие строи самого слова, где мелизмов больше, чем в музыке.

Этот вопрос сложен и требует более детального рассмотрения, а потому анализ „музыки речи“ оставим до более подходящего случая. Углубление фонемного ритма весьма помогает поэту при окончательной обработке стиха, а следовательно — при анализе достоинств и недостатков ритма стиха. Анализ фонемного строя стиха применим и в стихе другой системы. Общим ритмом, свойственным и музыке и стиховой речи, остается первый рисунок из двух вышеприведенных (ритм мор). Композитор, желающий положить тактометрически стихи на музыку, обязан сохранить этот ритм, равно как и переводчик, переводящий стихи на иностранный язык. Такой ритм будет контрольным: он должен быть ненарушим и неизменен, в целях сохранения подлинности ритмического рисунка стихов поэта-тактометриста.

В тактометре могут быть, как и в музыке, дуоли, триоли и квартоли.

### ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ СТИХ.

С дальнейшим развитием техники тактовика, когда строение тактовой строки будет непринужденнее и проще, когда поэтическое ухо привыкнет к новым тактовым ритмам, неизбежно встает перед поэтической практикой вопрос о создании многоголосого, полифонического стиха. Возможны изобретения совершенно небывалых форм литературной стиховой речи, в соответствии с новыми формами общественной. Практика поэзии пока использовала лишь монофонический прием стиха, рассчитанный на один голос, на одного исполнителя.

Применение же законов музыки в области метра, ритма, темпа, интонации и композиции в живой человеческой речи, которая есть некое му-



языковое явление, раскрывает перспективы построения стиховых пьес для двух, трех, четырех и т. д. голосов, мужских, женских и детских, единое, согласное и гармоническое звучание которых будет закономерным и целесообразно-возможным лишь при ведении этих голосов в пределах музыкального счета.

Полифонический стих предусматривает партитурную манеру записи. Писать полифонически тактовиком, бесспорно, трудно. Но трудность есть выдающийся признак значительности дела и залог награды. Небольшое, в сравнении с другими искусствениками, количество композиторов — этих самых удивительных организаторов материальных явлений, создателей музыки, самого трудного и квалифицированного из всех искусств, и так, казалось бы, безоружно пленяющего нас, — не здесь ли разгадка какому-то еще не учтенному соотношению затраченного труда и получаемого наслаждения?

Если инструментальная музыка развивалась из одnogолосой свирели, то почему и поэзия, которая до сих пор шла одним голосом, не развилась в многоголосую, „инструментальную“ поэзию!

Таким образом и выдвигаю проблему создания полифонического стиха, естественно и последовательно развивающегося из монофонического. Именно здесь идея коллективной декламации получает свое полное разрешение и оправдание. Исполнительный аппарат декламационного коллектива целиком найдет свое применение в полифоническом стихе, так как существующие теперь коллективные декламаторы, по существу, играют лишь роль унисонного исполнителя одnogолосого стиха, роль рупора, приставленного к губам лишь одного персонажа.

Именно в полифоническом стихе может быть оправдан прием действительной инструментальной (и контра-пункта), — термин, которым так неоправданно и праздно пользовались наши поэты, главным образом символисты, с легкой руки Рено Гийя.

Полифоническим стихом можно писать хоровые и оркестровые пьесы, симфонии, симфонии, не говоря уже о дуэтах, трио, квартетах и пр.

Свое завершение полифонический стих найдет в драме и трагедии, где каждое действующее лицо будет говорить своим языком, ритмизованным и темпированным только в присущей ему манере, на фоне, если это понадобится ходом действия и задумкам автора, широкого аккомпанемента речитатирующего хора.

Это, поистине, будут чудесные драмы, где человеческое слово сможет с присущей ему силой выявить мощь, волю и красоту мысли, превосходя достижения греческих трагиков.

Если к этому прибавить соответствующую реформу движений актеров, выполняющих эти движения и жестикаляцию в ритмическом единстве и согласии с текстом, то мы станем перед проблемой полного об-новления стиля драматического и комедийного театра. Введение же на театре чистого инструментальной музыки как самостоятельного активного персонажа, действующего в полном контакте с двумя ранее указанными — словом и движением, — даст явление захватывающего театрального действия.

Вот где работа актера, режиссура, композитору, а в первую очередь — поэту-драматургу!

Не имея пока возможности дать хотя бы схематический или эскизный образец венци в полифоническом стиле, я ставлю этот вопрос как величайшую ритмико-стилистическую проблему, которая может, должна быть и будет разрешена.

Тактометрическая система стиха, бесспорно, трудна. Писать ямбами умеют у нас уже чуть ли не с колыбели. Знакомые ритмы и размеры создали синтаксический трафарет. Установился известный стандарт фразы, мертвицей живую речь и новые синтаксические образования.

Тактометр дает возможность расширяться синтаксису наряду с ритмом. Слова, не вмещавшиеся в ритм топического стиха, получают в тактометре все права гражданства.

Лингватура тактометра пока еще, естественно, слаба и иногда не выдерживает сильного давления семантики. На первое время нам важно приучить слух к новым ритмам, к новым звучаниям. Раз это будет достигнуто, ясная семантика и простота придут сами. Поэтому и наши работы в значительной степени носят модельный характер.

Нас радует одно: найден новый принцип ритмической речи, и есть уже возможность, исторически подготовленная, им пользоваться.

Пусть — это ничего! — в наших стихах оглушительно и подчас надоедливо стучит метрика! Это — стук строительства!

Пусть — это хорошо! — в наших пьесах излишек зауми и семантическая засоренности! Какой же строитель строит без мусора! Вывезом!!

Пусть — это превосходно! — в наших стихах влетает напев, быть может уже где-то слышанный! Это — песни за работой!

Пусть — это великолепно! — в наших стихах многое явно недоделано, технически несовершенно и коряво! Но не припомним ли, что таковы все изобретения в первые дни своего бытия? Мы теперь с улыбкой уважения (хотя, быть может, и с легким оттенком превосходства и тихой гордости) смотрим на модель первой паровой машины, на первый пароход, на первый аэроплан. Мы, вместе со своим читателем, будем потом весело и безобидно хохотать над сегодняшними тактометрическими стихами, модельными строфами.

Да и как не смеяться над первыми шагами! Они всегда чудесно смешны! Разно мы не смеемся — и сравнимо ли что-нибудь с этим великолепным смехом! — над первыми, неумелыми шагами ребенка! Даже чужого!

В тактометре ритм поэзии, ритм слова встает на свои ноги.

Александр Квятковский

## ЭТЮД О ФОНЕМАХ

(К СТАТЬЕ «ТАКТОМЕТР»).

**Ч**то же такое слово как звуковой феномен, как музыкальное явление? Акустико-фонетический анализ речи приводит к выводу, что любое слово доступно фиксации потными знаками, принятыми в музыке, при условии ведении речи в рамках музыкального такта.

Но это положение обязывает нас решительным образом пересмотреть наличность звукового словарного материала. Должно отметить, что современная алфавитная орфография, а следовательно и связанная с ней полиграфика, чрезвычайно затрудняют акустико-фонетические изыскания. Фиксируя на бумаге свою речь в пределах общепринятого алфавита, все мы ищем, по существу, ужасающе безграмотно. Упрощенный подсчет грамматикой речевых звуков оказывается абсолютно несостоятельным с точки зрения акустической фонетики.

Прежде всего необходимо установить нормативный звуковой облик слова. Нормативным словом, помогающим ориентироваться при анализе стиховой речи, я считаю слово, имеющее такой звуковой порядок согласный — гласный, согласный — гласный и т. д. Например: со-ло-ма, го-ло-ва, бу-ря, ба-де-ри-на, ле-со-се-ка, ко-ло-ко-ля и т. п. Это положение подтверждается тем обстоятельством, что дети с недостаточно развитым еще речевым аппаратом произносят первые слова именно в отмеченной выше последовательности: ма-ма, па-па, дя-дя, ба-ба, те-тя и пр. Первоначальной строй речи ребенка всегда придерживается этого симметрично-звукового ряда. В детстве я говорил: „на-на, ну-тэ-та, Ма-та“, что означало: „напа, запряги Мальчика“ („Мальчик“ — имя лошади, на которой катал меня отец). Это звуковое слово „ну-тэ-та“, означавшее „запряги“, было построено на законе нормативного хода речи, когда речевым аппаратом ребенка еще не мог совладать со сложными группировками звуков.

Для уяснения акустической природы речевых звуков начнем с так называемых гласных звуков, в порядке их гаммового повышения, установленного физикой, взяв первоначально твердые гласные: у, о, а, э, ы (в физике, правда, последняя гласная из этой пятетки, ы, обычно заменяется і, но мои соображения, правильность которых выяснится в дальнейшем, поуждают переставить на пятое место ы).

Гласные, как известно, являются самыми доступными звуками в формирующемся речевом аппарате ребенка. Первый звук появившегося в жизнь человека (ребенка) — а. Немота и тишина нарушается вскриком а-а. Произнесите шепотом этот звук — и вы услышите, что вылет этого звука а предваряется тихим, еле слышимым гортанным хлопанием какого-то еще предупреждающего звука, слегка похожего на мягкое х. Таким образом звук а превращается в ха. Прослушайте шепотное звучание остальных гласных от у до ы — и вы везде неизбежно услышите эту двойственность звучания „гласных“. Вместо орфографических у, о, а, э, ы мы получаем фонетические ху, хо, ха, хэ, хы.

Это означает, что наш голосовой аппарат, являясь по существу самым тонким и совершенным музыкальным язычковым инструментом (иначе иначе как музыкальное явление было бы нам недоступно), подчиняется тем же физическим законам рождения звуков, как это мы наблюдаем хотя бы у духовых, в особенности у деревянных, музыкальных инструментов (кларнет или гобой). Объективно же говоря, все музыкальные инструменты построены именно на подчинении акустическим законам человеческого голоса. В своем звучании они тянутся к голосу. Недаром нам нравятся такие моменты в музыке, когда скрипка или виолончель „поет“, а гобой или валторна как бы „говорит“.

Прислушайтесь к музыкальным инструментам в момент вылета звука: каждая звуковая длительность, тембрально похожая на протяженный гласный звук, как и в человеческом голосе, предваряется каким-то коротким, мгновенным звуком, получающимся от прикосновения смычка к струнным инструментам, удара в воздух язычка в деревянных, удара дыхания в духовых или удара молоточка в ударных инструментах, например, в рояле.

Что мы слышим? Мы слышим два звука, из которых первый короткий — похож на согласный, второй же голосовой, длиннейший — на гласный.

Отсюда я прихожу к выводу, что все гласные — это двойные звуки, где резко выражена гласность и длительность и затуманен, полускрыт ударный первоначальный призыв.

Что согласный звук всегда идет впереди гласного, что каждое человеческое слово открывается согласным — об этом свидетельствует существование, например, в древнегреческом языке так называемых придыханий.

<sup>1</sup> На это явление есть указания у Сениковского в его статье о „Гексаметре“ и у Гинзбурга в „Основах арабского стихосложения“, Записки пост. отд. имп. русск. геогр. о-ва. СПб., 1903 г., т. VII.]

которые ставились над гласными, начинающими слова. Это не случайность, не каприз греческой грамматики. Греки ясно слышали впереди изолированного гласного согласный звук. Они даже различали два придыхания: густое и тонкое. Чем это объясняется? Особой ли чуткостью греческого уха или же какой-то, отличной от нашей, конструкцией речевого аппарата греков, который, быть может, в зависимости от местных климатических условий, воспроизводит все „изолированные“ начальные гласные с придыханием?

Эти придыхания мы сможем расслышать при шепотном произношении гласных: густое придыхание слышится над твердыми гласными: у, о, а, э, ы, которые составляют нижний регистр; мягкое придыхание — над средним регистром: *ū, ō, ā, ē, ī* (о регистрах см. ниже.)

Идея придыхания в несколько грубой, но достаточно показательной форме сохранилась и теперь еще в малорусском и белорусском наречиях, где слово „Анна“ произносится как „Ганна“ (мягкое г, близкое к х). Это несомненный рудимент существовавших некогда придыханий. В данном случае „Г-анна“ обнаруживает густое придыхание. Строго говоря, придыхания существуют и теперь, но мы их не замечаем, о чем говорит, отчасти, и современная грамматика с ее орфографией.

В миллеровском сборнике „Исторические песни русского народа“ (СПб, 1915 г.) имеется уральская запись стихов о Ермаке. Песни записаны так:

Разбивал же Ермак все бусы-корабли,  
Татарские, армянские, басурманские,  
А и больше того — корабли осударены,  
Осударены кораблнки без примстушек,  
Да без царского оне без орбычка.

(Стр. 310.)

Как видно из текста, в словах „осударены“ и „орбычка“ записано нечто иное, нежели своеобразное произношение, местный говор уральцев, в котором каким-то образом сохранились остатки придыхательной интонации.

(Заметим, близость этих слов с придыханием к слову „Ермак“ несколько вызывает ассоциацию, рассчитанную на произнесение слова Ермак, как Гермак. Отсюда: ерманцы — германцы.)

О придыхании, заменяющем ослабленный согласный, говорит также непронесшийся во французском языке h: *homme, hélas, huit* и т. д. Не лишней будет ссылка на немецкое *haben*, на английское *what*, читается *хот*, *why*, читается *хуай*, славянское *Г(х) енпарь*.

Как же обстоит дело о согласными?

Строение согласного звука имеет обратный характер сравнительно со строем гласного. Чтобы убедиться в этом, возьмем любое слово, заканчивающееся согласными, — допустим, слово „топор“. Протяните это слово медленно, сделав его на слоги: „то-пор“ — и вы услышите, что р в конце второго слога как бы растягивается, пытаясь отделиться от по. Растяните слог еще медленнее — и вы уже почувствуете, что р оторвалось

в некоторую самостоятельную часть и что это р воспринимается уже как звук, соединенный с каким-то за ним стоящим, приплюснутым к нему звуком, похожим на неопределенный гласный. Что это за звук? Пробуйте ли вы его изолированно? Нет! Так в чем же дело?

А дело в том, что всякий „изолированный“ согласный всегда и везде имеет после себя некий гласный, который самостоятельно не может быть воспроизведен, как и тот придыхательный звук, который слышен впереди гласного, открывающего какое-либо слово.

Вывод? А вывод таков: в природе не существует ни одного „одиночного“ звука — гласного или согласного. В природе существуют д в о й н ы е, п а р н ы е звуки, произносимые одним дыханием, одним напряжением речевого аппарата. Эти двойные звуки неслитны и нераздельны; каждый из них — единый двойной звук. Впереди всегда идет согласный, к которому принадежен гласный. Как бы мужское и женское начало. Звуки дуополю. Причем „мужчина“ всегда впереди.

Как стрела не может полететь вперед оперенным концом, так и любой звук (фонема) не может быть произнесен в обратном порядке. Например фонема ба читается только как ба; обратное чтение аб дает уже две фонемы \*а б\*. Отсюда, между прочим, становится совершенно понятной несообразность написания полиндромов, — несообразность, подтверждающаяся слухом, не удавляющим „левой“ стороны слова или фразы по полиндромического характера. Только наличие графем дает иллюзию обратного чтения, фонетически же это нелепица.

Каждая фонема равняется единице (100%), составленной из дробей гласности и согласности, женского и мужского начала  $b = 95\% \text{ Ж}$  (примерно) и  $5\% \text{ М}$ ;  $a = 95\% \text{ Ж}$  и  $5\% \text{ М}$ ;  $ба = 50\% \text{ М}$  и  $50\% \text{ Ж}$ .

Переберите весь алфавит — и вы убедитесь в двойственности каждого из звуков и в то же время в их единстве.

Когда-тошнее существование в древнеславянском языке „твердого знака“ указывает, что некогда славяне слышали в словах, оканчивающихся на согласный, заключительный звук, которого мы теперь не слышим, а перестали различать слышать. Но физически звук, выражавшийся когда-то знаком ъ, как звук, существует и теперь. Он, как и в, существует на всех языках, так как горло всех людей одинаково. Как указывает академик Шахматов, древнерусский язык различал два твердых знака и два мягких знака: 1) твердый ъ и 2) мягкий ѣ; 1) твердый ъ и 2) мягкий ѣ. Мы в настоящее время различаем ухом лишь вторую пару: мягкий ѣ и мягкий ѣ, но не изолированно, а как далекий призвук, сводящий на-нет согласную фонему.

Нечто подобное, повидимому, происходит и во французском языке, где конечное e соответствует нашему твердому ъ, и в произношении отбрасывается.

Преследовавшие меня сомнения в существовании двойственности и „дуопольности“ звуков, что могло бы быть чисто субъективным эффектом, совершенно растаяли, когда, проверяя свои наблюдения, я натолкнулся на фонографические записи слов, произведенные А. В. Щербой и описанные им в книге „Русские гласные в качественном и количествен-

ном отношении“ („Записки ист.-фил. ф-га Имп. СПб универс.“ СПб, 1912 г.). „Сейсмографические“ записи слов, оканчивающихся на согласные. Например, — лом, шар, хат, дод, рымаи и др., показывают в конце, — т. е. в том делении, где значатся конечные согласные звуки м, р, т, д, к, — что линия всегда и неуклонно к концу повышается и как раз над тем местом, где по старой орфографии должен был быть ъ. Запись же гласных всегда дает понижение линии. (См. рисунки, заимствованные из книги А. Щербя.)

При чем же здесь поэзия, музыка, стихи и т. д?

Отвечу. Все это необходимо для обоснования двух положений: 1) что в русском языке по 36 основных звуков, как учит грамматика, а сотни <sup>1</sup>, и 2) что наше слово в звуковом его составе может быть зафиксировано нотными знаками, — а это именно то, что необходимо для подтверждения положения о закономерности построения стиховой речи на основе музыкальных ритмов.

Любопытное сопоставление: греки некогда великолепно слышали начало слова (придыхания); славяне же — конец его. Там замечали „мужское“ начало, здесь же — „женское“. Вывод — это дело изучающих психологию народов. Кстати, мне думается, что в польском языке, который имеет фиксированное ударение на втором слоге, от конца слова в будущем произойдет то же, что и во французском языке, и польский язык, найдя свой ъ, будет иметь французское ударение. Недаром поляков называют „славянскими французами“.

Теперь после краткого анализа общих языковых звуков следовало бы перейти к анализу самого слова как акустического феномена. Недостаток места не позволит подробно остановиться на этом вопросе. Но вкратце следует все же заметить следующее, совершенно необходимое при рассмотрении фонетико-акустической природы стиха.

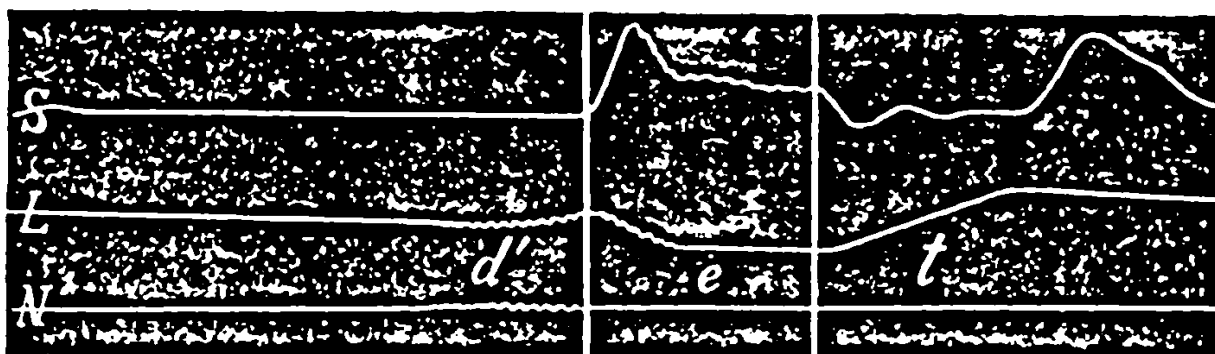
Возьмем, для примера, слово „береза“. Оно состоит из 3 согласных фонем: бе-ре-за. Каждый из этих слогов акустически является неразложимым элементом, одним неделимым звуком, одной фонемой, хотя и фиксируется двумя графемами. Наша грамматика и алфавит приучили нас, вопреки слуху, различать в слоге (а по существу — в фонеме) бѣ два звука: б и ѣ. Если вы хорошенько прислушаетесь к этой фонеме, попытаетесь в то же время разделить ее на два звука, то у вас получится нечто иное, а именно: бѣ — б'ѣ, — т. е. в изображении алфавитной системы получится бѣ. То же самое произойдет и со слогами ре и за: будет рѣ и зѣ.

То же будет и с любым другим словом, составленным из согласных фонем: со-ве-ти, ко-ло-ко-ла, ко-ро-ва, ба-ле-ри-на, по-бе-жа-ли и т. д.

Недаром же дети при обучении грамоте часто не могут соединить „правильно“ звуки в слог; например, „пята“ — при соединении п и я они нередко читают пѣа вместо пѣа; или в слове „мясо“ читают мѣа вместо мя. Детское ухо, не испорченное зрительным чтением букв (графем), улавливает несоответствие графем с фонемами. Малограмотные люди вполне резонно пишут ко и ру, — сокращение „копеек“, „рублей“.

<sup>1</sup> Таблицу фонем не привожу: не закончена.

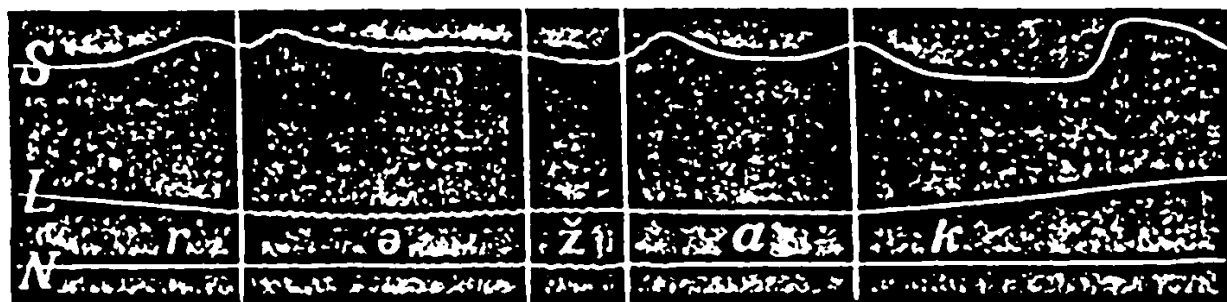
В слове „большевик“ фонемами будут бо-ль-ше-ви-к, — т. е. 5 фонем, изображаемых 9 графемами, если считать и непронносимый ъ. В слове „Москва“ фонемы: Мо-с-к-ва. И далее: ре-во-лю-ци-я, бю-ро-к-ра-ти-з-м, Ку-л-бы-ше-в и т. д. В произношении, конечно, звучание несударных фонем меняется. Но фонетическая транскрипция не является сейчас предметом обсуждения.



а — о — я

Любопытно отметить, что китайцы, перешедшие в Россию, в разговоре на русском языке употребляют растяжение межслоговых фонем, произноси: бо-л<sup>а</sup>-ше-ви-з<sup>а</sup>-м<sup>а</sup>; Мо-с<sup>а</sup>-к<sup>а</sup>-ва и т. п.

За недостатком места я вынужден прервать дальнейшее рассмотрение акустико-фонетической структуры слова и предложить следующие наводки.



р — ы — ж — а — к

У нас имеются три акустических речетра гласных фонем в их гаммовой последовательности:

нижний: у, о, а, э, ы

средний:  $\bar{y}$ ,  $\bar{o}$ ,  $\bar{a}$ ,  $\bar{e}$ ,  $\bar{i}$  (в русском языке „изолированно“ произносятся только  $\bar{i}$  — союз и в московском говоре).

Иотированный верхний: ю, ё, я, е, и (и йотированное и чистом виде встречается, например, в сибирском говоре — союз и).

<sup>1</sup> Произносится как острое и, без йотирования.



Эти три регистра имеются и в согласных фонемах, например:

- а) 1) бу, бо, ба, бэ, бы      б(т.)  
 2) б̄ю, б̄ө, б̄я, б̄е, б̄и      б(т.)  
 3) б̄ью, б̄ю̄, б̄ья, б̄ье, б̄ьи      б̄(т.)  
 б) 1) му, мо, ма, мэ, мы      м(т.)  
 2) м̄ю, м̄ө, м̄я, м̄е, м̄и      м(т.)  
 3) м̄ью, м̄ю̄, м̄ья, м̄ье, м̄ьи (м̄'и) и т. д.

Параллельно строю согласных и гласных фонем, в тройственной схеме находит себе место и полугласные: в нижнем регистре — ь, в среднем — ь̄ и в верхнем (потированном) — ь̄̄ (последний — единственный из трех звуков этого порядка, сохранивший и доныне свою самостоятельную слышимость).

И, наоборот, согласные фонемы также получают тройственный вид параллельно полугласным: например, б, б̄, б̄̄; в, в̄, в̄̄ и т. д. Концовое потирование их в эксперименте нам плохо удается, — однако, это несколько не нарушает правильности приводимой схемы.

Фонемное восприятие стиховой речи чрезвычайно важно: оно дает максимальный эффект акустико-эстетического впечатления.

В заключение кратко о потировании слова.

Каждое слово в его фонетико-акустическом охвате представляет собой ряд звуков разного тембра, поднимающихся потированию. Каждая слоговая фонема — это потя. Если слоговую фонему (по обычной орфографии, — например, слоги — ба, мо, су, па и т. д.) принять за четвертую ноту, то потирование, допустим, слова — „му-зы-ка“, без указания высоты звуков — горизонтального рисунка ритма, — будет таково:

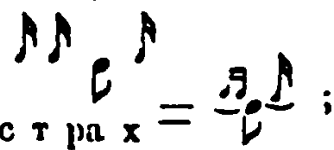


му-зы-ка; и далее: со-ве-ты со-бе-ри, ко-ло-ко-ля и т. д.

В словах же, имеющих в своем составе 2—3—4—5-фонемные слоги, ударная слоговая фонема обозначается восьмой нотой, а остальные межслоговые (беглые) фонемы — добавочными нотками, которые в музыке несут название мелизмов (форшлагги, групп-

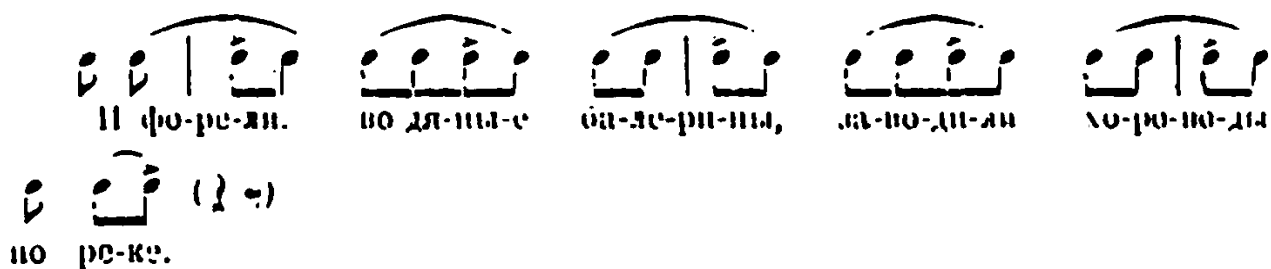


плетто, нахшлагги). Отсюда слово „пра-во“ будет пра-во, где основными фонемами, запотированными восьмыми нотами, будут ра и во, а п иначе

будет форшлагжной фонемой. „Страх“ обозначается с т р а х =  ;

„большеник“ = бо-ль-ше-ни-к; „конструктивист“ = ко-н с т р у - к т и - ви - с т.

Стихи, построенные на слогах с однофонемными (согласными и отчасти — гласными) слогами, воспринимаются ухом как певчие музыкальные. И уже приводил стихи Северянина. „И форели, поданные балерина“, которые могут быть запотированы так:



Лязкость этого стиха достигается не только удачным подбором слов с однофонемными слогами, но и правильно-симметричной расстановкой интусов. Как я уже указывал, скопление в слове межслоговых фонем создает затрудненность стиха, и, чем их больше, тем неуклюжее становится в произношении стих: язык цепляется.

В этом отношении японский язык представляет собой чрезвычайно интересный для фонетика материал, как пример „нормы поведения“ человеческих речевых звуков. Язык японцев — это сплошной поток легких согласных фонем, улегчаемых вдобавок гласными фонемами. Межслоговые фонемы у японцев крайне редки. Японцы говорят: О хана во ми ни ки масита (мы пришли взглянуть на ваши цветы).

Разумеется, приведенные выше соображения о фонемах, явившиеся в результате обследования звуковой природы слова на слух, требуют экспериментального подтверждения и проверки на соответствующих аппаратах.

**Даниил Вараввин /Ф.Вермель/**

**... Увлечение новыми возможностями стиха характеризует пьесы Д.Вараввина, поэта для которого организм природы и организм слова связаны неразрывно.**

**/ Без подписи /  
В разд.: Чемпионаты "Лирики".  
В ж.: Московские мастера, М., 1916,  
№ 1, с.82.**

**Евгений Ланн**

Ланн /псевд.: наст. фамилия - Лозман / Евгений Львович /1 /13/. У. 1896. Харьков - З.Х. 1958, Москва/ - рус. сов. писатель, переводчик. Работал преимущ. в области англ. и амер. литератур.. Выполнил, отредактировал и прокомментировал многочисл. переводы из Ч. Диккенса, Т. Смоллета, Т. Харди, Дж. Конрада, С. Крейна, Г. Лоусона, Р. Олдингтона, Ш. Андерсона, Х. Беллока, Дж. Дос. Пассоса и др. /ряд переводов выполнен совм. с А. В. Кривцовой/. На материале англ. истории Л. написал романы "Гвардия Мак Кумгала" /1938/ и "Старая Англия" /1943/. Автор лит. - критич. книг: "Д Конрад" /1924/, "Писательская судьба Максимилиана Волошина" /1926/, "Литературная мистификация" /1930/, "Диккенс" /1946/.

Л. Чертков.

КЛЭ, М., 1967, т. 4, с. 26.

## Валентин Парнах

ПАРНАХ, Валентин. Поэт-футурист, печатался в журнале Мейерхольда "Любовь к трем апельсинам", издал сборник стихов "Карабкается акробат".+ Писал о русской поэзии в "Europe" /1926/. и "La Nouvelle Revue Francaise", /1928/. Брат поэтессы Софии Парнок /! умершей в 1933 г.

В кн.: Н.Берберова.  
"Курсив мой. Автобиография"  
В 2-х тт. Т.2, с.674.  
В разд.: Библиограф.справоч-  
ник.

- 
- + "Набережная". Стихи. Париж, изд.автора, 1919.  
"Самум". Стихи. Париж, изд.автора, 1919.  
"Словодвиг" Mot.Dinamo." Париж, La Cible, 1920.  
"Карабкается акробат". Стихи. Париж, Изд-во  
"Франко-русская печать", 1922.  
"Вступление к танцам. Избранные стихи. М., 1925. РЕД.

Парнок - поэт, подлинное имя которого - Валентин Яковлевич Парнах. До 1922 г. проживал в эмиграции /в Париже/, причем приехал в Париж до революции. В 1922 г. приехал в Советскую Россию. Автор нескольких сборников стихов и книги о танце ( Histoire de la danse. Paris, 1932.)

В кн.: Осип Мандельштам.  
Собр. Соч. в 3-х тт., т.3-  
очерки, письма. Вашингтон,  
1969. / В разд.: Примеча-  
ния. с.379./

...На одной из ... вечеринок познакомился я с поэтом Валентином Парнахом, только что приехавшим из Парижа, что по тем временам было редкостью чрезвычайной. Еще большей редкостью были инструменты для джаза, которые находились в его чемодане. Я часто читал статьи с рассуждениями о том, кто начал культивировать у нас джаз, но ручаюсь, что начал его Парнах. Археологи могут обратиться ко мне в личном порядке за более подробными справками. Итак Парнах был первый, кто привез к нам в страну саксофон и наборы сурдин для труб и тромбонов, и первый, кто дал джаз-концерт.

Концерт был дан в Доме печати, где в те годы происходили самые жаркие схватки по вопросам искусства и литературы и демонстрировались последние новинки в области ниспровержения старых театральных форм. И зал дома, выдавший многое на своем веку, был переполнен.

Парнах прочел ученую лекцию о джаз-банде, потом с грехом пополам /ибо никто в Москве не умел играть на саксофоне/ сыграли джазовые мелодии. Когда же сам Парнах исполнил страннейший танец "Жирафовидный истукан", восторг достиг ураганной силы. И среди тех, кто яростно бил в ладоши и взывал "еще", был и Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Он тут же предложил Парнаху организовать джаз-банд для спектакля, который тогда репетировался.

Евг. Габрилович  
 "Рассказы о том, что прошло".  
 В ж.: "Искусство кино", 1964,  
 № 4, с. 61.

### ВАЛЕНТИН ПАРНАХ

В згучем вихре могучих и мрачных самумов и сирокко живет творческая душа Валентина Парнаха.

Смерчи морей, сирокко и самумы,  
 О музыка крушения, орган  
 Величия, гул непостижной думы!

У Лиссабона прянет океан,  
 Кавказ и Индию покроют чумы.  
 И яро разверзается вулкан -

И бьется хрип подземного безумия,  
 Восторг и клототание Везувия.

Весь мир предстает перед Валентином Парнах в этом безумном клототании своих предсмертных часов, которое рождает в душе поэта ужас восторга, восторг отчаяния.

Он называет это клототание мира "могучим и дивным даром", могучее и дивней которого только "беспощадный ад поэзии".

Душа Валентина Парнах, ослепленная этими вихрями, бьется в созданном ею самой мире, не находя выхода.

То бросается она в лапы дурмана, забвения, которыми хочет заглушить овевающую ее "меланхолию":

Восточной песней душу одурманивать,  
 В тот миг не помнить ничего другого,  
 В ночную музыку себя заманивать  
 И радостно ловить гортанный говор!

То вздыхает о прошлом:

Где ваш оплот, разлеты строф, гимн ярый?  
Умолкли спутники широких од.  
Лады и доли, флейты и кифары.

Стих рыцарей! Где лютни перебор?  
Где мавританский строй, гортанный, чарый,  
Щемящий, как Абенсарага взор?

И не находя щели, отдушины, погружается в какой-то цветистый, экзотический сон, в котором дивными видениями вставали перед ним

Благоуханий и крушений слава,  
Великолепья древняя основа,  
Павлины мозаик и пальм сады!

В его стихах длинной вереницей проходят видения этих снов: "красавицы ночных стран", над которыми "покачивались мерно на стволах тяжелые густые опахала", "ночи стамбула и Каира", "женщины Дамаска", "цыганок и арабов меланхолия", "Вассанские дебри", "Венеция и бред Востока", Палермо, Неаполь, Египет, Вавилон, Афины, и снова Палермо, и снова ночные красавицы и их жгучие пляски под "вихрь быстрых зури".

Какой-то сомкнутый наглухо круг!

Нашел ли Валентин Парнах в этом глухом сне то забвение, которого искал? Нет, не нашел.

Но горько преданный одной химере,  
Я нес себе безжалостный закон.  
И было здесь отчаянье потери  
Прав на гармонию. Тюремный сон!

"Тюремный сон" Не гармония, а иллюзия гармонии, химера, дурман. И чувствует Валентин Парнах, что не в них спасение, а в прикосновении к той жизни, которая кипит и бьется за стенами его экзотической тюрьмы.

Б.Гусман  
"100 поэтов". Тверь, 1923, с.204-205.

## Татьяна Толстая

Татьяна Владимировна Толстая /урожденная Ефимова/ /1892-1965/ - поэтесса /в 1918-1927 гг. выпустила три сборника стихов, первые два из них - под псевдонимом "Татьяна Вечорка"/, автор ряда историко-литературных книг, воспоминаний о В.В.Маяковском и В.Хлебникове.

Публикация Н.В.Котрелова-и Э.Г.Минц.

В примеч. к "Блок в неизданной переписке и дневниках современников."

В кн.: Лит.Наследство, т.92, в 4-х кн., М.,1982, - кн.3 - А.Блок. Новые материалы и исследования, с.438.

Татьяна Владимировна Вечорка /1892-1965/, поэтесса, член жюри "Цеха поэтов" при обществе "Кольчуга", организатор группы "Альфа-Лири", выпустила четыре поэтических сборника /Магнолии, Тифлис, 1918; Беспомощная нежность, Тифлис 1918; Соблазн афиш, Тифлис 1920; Треть души, М.1927/; впоследствии прозаик, автор беллетризованных биографий /А.Бестужев, М.1923; Детство Лермонтова, М.1957, изданных под фамилией Толстая./.

В примеч. к статье Татьяны Никольской "Игорь Терентьев в Тифлисе". - В кн.: "L'avanguardia a Tiflis." Venezia, 1982, с.314.

... Работала в Кав РОСТА /Баку/ вместе с С.Городецким, В.Хлебниковым и А.Крученых. Училась на филфаке в Бакинском университете у Вяч. Иванова. / -- Из письма А.Парниса - Дж.Янечку от 26.1У.1984 /.



## Тихон Чурилин

Чурилин Тихон - Тихон Васильевич Чурилин - род. 17 мая /ст.ст./ 1885 года в г. Лебедяни Тамбовской губ. Родители /по материнской линии/ купцы из крестьян. Русский, но по отцовской линии - еврейство. Учился в Московском Коммерческом Институте на экономическом отделении, куда поступил по окончании Лебедянской прогимназии. Самыми важными событиями в своей жизни Ч. считает "наш теперешний октябрь, подполье в Крыму, переход на общественную работу /с 20 г./ и отказ от "стихотворчества", как эстетической самоцели / с 20 г./ "Стихов больше не пишу; работаю как литкритик, теоретик художественного материализма /слово/ и главное по коммунистической культуре. Работаю также для театра /пьесы,, агит-памфлет/"... Писать начал серьезно с 19 лет. Первое литературное выступление - стихотворение "Мотивы" в ежемесячном "Приложении" к журналу "Нива" за июль 1907 года. Отдельные издания: 1/ Весна после смерти /Стихи/. Изд. "Альциона" М., 1915. 2/ Льву - барс. /2-ая книга стихов/. Изд. "Лирень". М., 1918. 3/ Конец Кикапу./Повесть/. Изд. "Лирень". 1918.

Ежов и Шамурин  
Русская поэзия XX века.  
Антология. М., Новая Москва,  
1925, с. 588-589. / в разд.:  
Библиография./

Чурилин, Тихон Васильевич /5 /17/. У. 1885, г. Лебедянь, ныне Липецкой обл., - 1946, Москва/ - русск. сов. писатель. Учился в Моск. коммерч. ин-те и Моск. ун-те. Был актером Камерного театра. Участник Гражд. войны /в Крыму/. Как поэт выступил в 1908. Первая книга стихов "Весна после смерти" / 1915 / отмечена чертами визионерства, а также ритмическими новшествами, оказавшими влияние на поэзию М. Цветаевой. В 1916-18 Ч. сближается с футуристами. К этому времени относятся его эксперименты в ритмической прозе, насыщенной звукописью, с элементами зауми и словотворчества - "Из детства далечайшего" /1916/, "Конец Кикапу" /1918/, "Агатовый Ага" /1922/. Стихи 30-х гг. характеризуются известным отходом от формотворчества и отчетливо социальными мотивами /сб. "Стихи", 1940/. В архиве Ч. /ЦГАЛИ/ сохранились роман "Тяп-кантань. Российская комедия", незавершенный роман "Гражданин Вселенной" - о К.Э. Циолковском, пьесы, стихи. Переводил с тат. и нем. языков.  
Соч.: Кроткий катарсис. Полная поэма, в кн.: Альманах муз, П., 1916; Вторая книга стихов, М., 1918.

Л. Чертков.

КЛЭ, М., 1975, т. 8, с. 563.

... Стихи Тихона Чурилина стоят на границе поэзии и чего-то очень значительного и увлекающего. Издавна повелось, что пророки вкладывают в стихи свои откровения, моралисты - свои законы, философы - свои умозаключения. Характерен факт, что почти все сумасшедшие начинают писать стихи. Всякое ценное или просто своеобразное мироощущение стремится быть выражено именно в стихах. Причины этого было бы слишком долго выяснять в этой короткой заметке. Но, конечно, это стремление в большинстве случаев не имеет никакого отношения к поэзии.

Тихон Чурилин является счастливым исключением. Литературно он связан с Андреем Белым и - отдаленнее - с кубо-футуристами. Ему часто удается повернуть стихи так, что обыкновенные, даже истертые слова приобретают характер какой-то первоначальной дикости и новизны. Тема его - это человек, вплотную подошедший к сумасшествию, иногда даже сумасшедший. Но в то время, как настоящие сумасшедшие бессвязно описывают птичек и цветочки, в его стихах есть строгая логика безумия и подлинно бредовые образы.

Побрили Кикапу - в последний раз.

Помыли Кикапу - в последний раз.

С кровавою водою таз

И волосы его

Куда-с?

Ведь вы сестра?

Побудьте с ним хоть до утра...

Тема самоубийства, как возможность уйти от невыразимого страдания жизни, тоже привлекает поэта. Ей он обязан лучшим стихотворением в книге.

Конец клерка

Перо мое, пиши, пиши,  
Скрипи, скрипи в глухой тиши.  
Ты, ветер осени, суши  
Соль слез моих - дыши, дыши.  
Перо мое скрипи, скрипи.  
Ты, сердце, силы все скрепи.  
Скрепись, скрепись. Скрипи, скрипи.  
Перо мое, мне вещь купи.  
Веселый час и мой придет -  
Уйду наверх, крошечный крот,  
И золотой, о злой я мот  
Отдам - и продавец возьмет.  
Возьму и я ту вещь, возьму,  
Прижму я к сердцу своему.  
Тихонько, тихо спуск сожму,  
И обрету покой и тьму.

Хочется верить, что Тихон Чурилин останется в литературе и применит свое живое ощущение слова, как материала, к менее узким и специальным темам.

Н.Гумилев. Собр. соч. в 4-х тт.,  
Вашингтон, 1968, т.1У, с.352-354.

... Кликушество, затаенный и явный страх - от страха быдшихся друг о друга слов, а меж них, мертвый, пугающий лик поэта.

Тихон Чурилин в "Весне после смерти" заразил свои слова каким-то безумием, в котором он заставляет их биться; даже и в период расцветшей и расцветающей "Весны".

Среди средь салонных пятница  
голубая,  
Пятница, пятница, пятница - голубятница... /

/ Без подписи./  
В разд.: Чемпионаты "Лирики".  
В ж.: Московские мастера, М.,  
1916, 1, с.82.

Тихон Чурилин. Весна после смерти. Стихи, изд. Альциона, М., 1915.

...Побрили Кикапу в последний раз.  
Помыли Кикапу в последний раз.

Быть поэтом страшно и страшно потому, что не быть им, раз родившись, поэт не может. И страх пропадает или увеличивается с первой книгой поэта. "Весна после смерти" - принесла Тихону Чурилинну и нам /за него/ радость - ему не страшно больше за то, что он поэт. Приятно, что в книге его больше лиризма, чем лирики. Приятно, что он еще не совершенен, приятно, что в "Весне" им не позабылась "Смерть".

Скривился Кикапу в последний раз.  
Смеется Кикапу в последний раз.

Сам.Вермель  
В ж.: "Московские мастера",  
М., 1916, с.93.

... Тихон Васильевич Чурилин /1885-1946/ - поэт, короткое время - друг Цветаевой. В советские годы Чурилин почти не печатался, его большой архив в ЦГАЛИ еще ждет своего исследователя. ... В письме Б.Пастернаку от февраля 1923 г., говоря о "единственном поэте за жизнь", она пишет: "Один раз только, когда я встретила с Т.Чурилинным /"Весна после смерти"/, у меня было это чувство: ручаюсь за завтра - сорвалось! Безнадежно! Он замучил своего гения, выщипал ему перья из крыл". /НП 280/. ...

Марина Цветаева. Стихотворения и поэмы в 5-ти тт., Н.-Я., 1980, т.1, с.301. /В разд.: "примечания. Автор примеч. А.Сумеркин, /.



Тополя не снесли. Потом, может быть. Больше я в Трехпрудном не была. Больше не буду, даже если типография Левенсон — наперекосок от бывших нас, — где я печатала свою первую книгу, когда-нибудь будет печатать мою последнюю<sup>2</sup>.

В первый раз я о Наталье Гончаровой — живой — услышала от Тихона Чурилина, поэта. Гениального поэта. Им и ему даны были лучшие стихи о войне, тогда мало распространенные и не оцененные. Не знают и сейчас. Колыбельная. Бульвары. Вокзал и, особенно мною любимое — не все помню, но что помню — свято:

Как в одной из стычек под Нешавой  
 Был убит германский офицер,  
 Неприятельской державы  
 Славный офицер.  
 Где уж было, где уж было  
 Хоронить врага со славой!  
 Лег он — под канавой.  
 А потом — топ — топ — топ —  
 Прискакала скакуны,  
 Встали, вьются вокруг канавы,  
 Как вьюны.  
 Взяли тело герра,  
 Герра офицера  
 Наперед.  
 Гей, народ!  
 Гей, наро—ды!  
 Становитесь на колени пред канавой,  
 Пал здесь прынд — со славой.  
 ...Так в одной из стычек под Нешавой  
 Был убит немецкий, ихний, младший  
 прынд.  
 Неприятельской державы  
 Славный прынд.

Был Чурилин родом из Лебедяни, и помещала я его, в своем восприятии, между лебедой и лебедями, в полной степи.

Гончарова иллюстрировала его, книгу «Весна после смерти», в два цвета, черный и белый. Кстати, непреодолимое отвращение к слову «иллюстрация». Почти не произношу. Отвращение двойное: звуковое соседство перлюстрация и смысловое: *illustrer* — означивать, прославливать, странным образом вызывающее в нас обратное, а именно: несущественность рисунка самого по себе, применительность, относительность его. Возьмем буквальный смысл (означивать) — оскорбителен для автора, возьмем ходовое понятие — для художника<sup>3</sup>.

Чем бы заменить? Украшать? Нет. Ибо слово в украшении не нуждается. Вид книги? Недостаточно серьезная задача. Попытаемся понять, что сделала Гончарова по

<sup>2</sup> Еще совпадение. Книга Вересаева «Пушкин в жизни», которую я с восхищением и благодарностью пользовалась для главы «Наталья Гончарова — та», оказалась отпечатанной в 16-й типографии «Мосполиграф», Трехпрудный пер., д. 9, т. е. в той же моей первой типографии Левенсон, где, кстати, и Гончарова печатала свою первую книгу. (Прим. М. Цветаевой.)

<sup>3</sup> Есть еще одно значение, мною упущенное: *illustrer* — блеск и *illustrer* месячный срок („douze illustrer“), т. е. тот же блеск; месяц. Откуда и *люстра*. Откуда и *illustrer* (славный), так же, как наша церковная «слава», идущая от светила. *Illustrer* — придавать вещи блеск, сияние: осиявать. Перлюстрировать — просвечивать (как рентгеном). (Прим. М. Цветаевой.)



(Голова с заносом,  
Волоса с забросом!)

отношению книги Чурилина. Являя ее вторично, но на своем языке, стало быть — первично. *Wie ich es sehe*<sup>4</sup>. Словом — никогда без Германии не обойдусь — немецкое *nachdichten*<sup>5</sup>, которым у немцев заменен перевод (сводной картинкой на бумагу), много не знаю.

Стихи Чурилина — очами Гончаровой. Вую эту книгу, огромную, изданную, кажется в количестве всего двухсот экз. Книжку, писанную непосредственно после выхода из сумасшедшего дома, где Чурилин был два года. Весна после смерти. Был там стих, больше говорящий о бессмертии, чем тома и тома.

Быть может — умру,  
Наверно — воскресну!

Под знаком воскресения и недавней смерти шла вся книга. Из всех картинок помню только одну, ту самую одну, которую из всей книги помнит и Гончарова. Монастырь на горе. Черные стволы. По снегу — человек. Не бессознательный ли отзвук — мой стих 1916 г.

...На пригорке монастырь — светел  
И от снега — свят.

Книга светлая и мрачная, как лицо воскресшего. Что побудило Гончарову, такую молодую тогда, наклониться над этой бедной? Имели у Чурилина не было, как и сейчас, да она бы на него и не поглядывала.

Гончарова, это слово тогда звучало победой. В этом имени мне всегда слышалась и виделась — закинутая голова.

Это имя — оглавлено. Та же революция до революции, как «Война и мир» Маяковского, как никак не замеченная тогда книга Пастернака «Поверх барьеров».

И когда я — в прошлом уже! — 1928 году летом — впервые увидела Гончарову с вовсе не закинутой головой, я поняла, насколько она выросла. Все закинутые головы — для начала. Закладывает сила молодости (задор!), вызревшая сила скорее голову — клонит.

Но одно осталось — с забросом.

Внешнее явление Гончаровой. Первое: мужественность. — Настоятельница монастыря. — Молодой настоятельница. Прямота черт и взгляда, серьезность — о, не суровость! — всего облика. Человек, которому все всерьез. Почти без улыбки, но когда улыбка — прелестная.

Платье, глаза, волосы — в цвет. «Самый покойный из всех!»... Не серый.

Легкость походки, несильность ее. При этой весомости головы — почти скольжение. То же с голосом. Тишина не монастыря, всегда отдающая громами. Тишина над громами. За — громная.

Жест короткий, насущный, человека, который занят делом.

— Моя первая встреча с вами через Чурилина, «Весна после смерти».

<sup>4</sup> Как я это вижу (нем.).

<sup>5</sup> Переводить вольно.

Марина Цветаева  
Из статьи «Наталья Гончарова».  
В альм.: Прометей. Историко-  
биографический альманах. М.,  
1969, т.7, с.152-153.

## Александр Штих

... один неизвестный поэт, творчество которого может рассматриваться как "мостик", недостающее звено между Пастернаком и русской поэзией его времени. Я имею в виду его сверстника Александра Львовича Штиха / 1890-1962/, имя которого пока что появляется лишь в комментариях к Пастернаку. Штих выпустил в 1916 г. единственную книжку стихов /где самые ранние датированы 1912 г./ и участвовал в сборнике "Центрифуга" под псевдонимом "Ростовский". Практически же его творчество завершилось в 1922 г. Развиваясь совместно, они открывали подчас что-то, что после оказалось связанным только с именем Пастернака /случай в истории литературы нередкий/. Характерно, что впоследствии /по воспоминаниям брата Штиха/ Пастернак сохранил пиетет к его вкусу, и тот был первым слушателем не только "Близнеца в тучах", но и "Поверх барьеров" и "1905 года".

Л.Чертков.

В ст.: "К вопросу о литературной генеалогии Пастернака".

В кн.: "Борис Пастернак.1890-1960".  
Париж, 1979. с.57.

---

P.S. А.Л.Штих /1890-1962/ - друг Б.Пастернака с гимназических лет. А.Штих начинал как поэт, позднее стал юристом.

См. сноску к письму Б.Л.Пастернак - А.Л.Штиху. от 19.У11, 1912 г.

В ж. "Вопросы литературы", 1972,  
№ 9, с. 143. / В разд.: Публикации,  
Сообщения. Воспоминания.

## Александр Конге

... Добивался принятия в "Гилею" и Александр Конге, молодой, талантливый поэт, находившийся под комбинированным влиянием французов и Хлебникова: его стихи были бы уместнее многих иных на страницах наших сборников, но я - сейчас мне даже трудно вспомнить, по каким соображениям, - отклонил его домогательства. / Дело происходило осенью 1913 г. - РЕД./

Б.Лившиц  
Полутораглазый стрелец.  
Л., 1933, с.133.

## ЕЛАЧИЧЪ. ТОНАЛЬНОСТИ ГЛАСНЫХЪ.

Гамма хроматическая:	ы ю у е о	э я а е Ъ і и
	фа сол ла	си до ре ми
Гамма до-мажоръ:	а Ъ и ы у о л	
„ соль	у Ъ я а Ъ и ю	
„ ре-	Ъ и ю у о л е	
„ а-дуръ.	о л е Ъ и ю е	
„ е-дуръ.	и ю е о л е і	
„ х-дуръ.	л е і и ю е э	
„ фистъ-дуръ	ю е э л е і ы	
„ ф-дуръ	ы у о э а Ъ и	
„ б-дуръ	э а Ъ і ы у о	
„ есъ-дуръ	і ы у е а а Ъ	
„ асъ-дуръ	е а а е і ы у	
„ десь-дуръ	е і ы ю е а а	
„ цесь-дуръ	ю е э л е і ы	
Гамма У	а Ъ і ы ю е о л	
„ Ф	ы у е а л е Ъ и	
„ Г	у о э а е і и ы	
„ Скрибина	а Ъ и ю о э	

В сб.: "Рыкающий Парнас",  
СПб., 1914.