

ЛИТЕРАТУРНЫЕ **М**АНИФЕСТЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ФЕДЕРАЦИЯ”
МОСКВА



ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАНИФЕСТЫ

ОТ СИМВОЛИЗМА К ОКТЯБРЮ

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

ПРИГОТОВИЛИ К ПЕЧАТИ:

Н. Л. БРОДСКИЙ, В. ЛЬВОВ-РОГАЧЕВСКИЙ.
Н. П. СИДОРОВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ФЕДЕРАЦИЯ»
МОСКВА—1929

„Мосполиграф“ 14 типография
Варгунихина гора, 8. Зак. № 289.
Мосгублит № 31622. Тир. 4.000.
Фосп. № 177.

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Предлагаемая книга имеет задачей ознакомить интересующихся судьбами новейшей русской литературы с ее теоретическими заявлениями и обоснованиями, выразившимися в ряде деклараций, манифестов, статей и резолюций.

Отнюдь не стремясь представить материал с исчерпывающей полнотой, мы не включали иногда в наш сборник статей, может быть, и существенных для понимания крупного литературного деятеля той или иной поэтической школы, но имевших слишком личный характер (например, известная статья А. Блока «О современном состоянии русского символизма»). Материал расположен нами по школам и в хронологическом порядке, давая читателю возможность установить эволюцию литературных направлений в их сосуществовании и в последовательной смене. В наши дни повышенного интереса к теории и социологии искусства и стремления подвести итог сложным исканиям «большого» литературного стиля, который бы ответил запросам нашей современности, имеющей столь великий исторический смысл, эта оглядка на этапы пройденного литературного пути в его теоретических формулах необходима, прежде всего, для уяснения очередных задач искусства поэзии, как житнетворчества и жизнепонимания:

это историческое обозрение поможет также отчетливей представить социальные основы литературных школ, упадочность одних и творческую устремленность других, как результат борьбы отживающих и выходящих на арену строительства жизни новых общественных сил.

В новом издании¹ значительно сокращен отдел манифестов и высказываний предреволюционных литературных течений, а также тех литературных групп, которые, возникнув в революционную эпоху, были недолговечны, умерли почти в день своего рождения (например, формлибризм, фуизм и др.). Зато в книгу введен обильный материал, вскрывающий творческую диалектику литературного движения нашей революционной современности. Для более углубленной проработки тематики этой книги, как по целым литературным направлениям, так и по отдельным представителям охваченных нашим сборником литературных школ, необходимо знать поэтическую продукцию той или иной литературной группировки, состав участников и этапы развития отдельных литературных течений. Чтобы читатель мог ориентироваться в этих вопросах, мы отсылаем к имеющимся на книжном рынке пособиям:

1.—А. Г. Фомин.—Библиография новейшей русской литературы (Русская литература XX века, под ред. С. А. Венгерова, ч. I, кн. 5).

2.—И. В. Владиславлев.—Русские писатели XIX—XX вв., изд. 4.

3.—Е. Ф. Никитина.—Русская литература от символизма до наших дней. М. 1926 г.

4.—А. И. Белецкий, Н. Л. Бродский, Л. П. Гроссман, И. Н. Кубиков, В. Л. Львов-Рогачевский.—Новейшая рус-

¹ 1-ое издание вышло в 1923 г. под названием «От символизма до Октября», изд. «Новая Москва».

ская литература, критика, театр, методология. Темы, библиография. Изд. «Основа», 1927 г.

5.— А. М. Витман, Н. Д. Покровская, М. Е. Эттингер.— Восемь лет русской художественной литературы (1917—1925), библиографический справочник. ГИЗ, 1926 г.

6.— Н. И. Мацуев.— Художественная литература, русская и переводная. 1917—1925 г. Указатель статей и рецензий. М. 1926 г.

7.— Р. С. Мандельштам.— Художественная литература в оценке русской марксистской критики. Библиографический указатель. Изд. 4. ГИЗ, 1928 г.

8.— В. Львов-Рогачевский и Р. С. Мандельштам.— Рабоче-крестьянские писатели. Библиографический указатель. М. 1926 г.

9.— С. Родов.— В литературных боях. 1926 (материалы).

10.— Г. Лелевич.— На литературном посту. 1924 (приложения).

11.— Л. Авербах.— За пролетарскую литературу. 1926 (приложения).

12.— Вяч. Полонский.— Очерки литературного движения революционной эпохи. ГИЗ, 1928 (библиография).

Составители полагают, что этот сборник трудно находимых материалов может пригодиться для студий, кружков, стремящихся оформить свое литературное мировоззрение в соответствии с социальными проблемами нашего времени.

Выражаем глубокую благодарность за ценные указания тов. тов. А. Богданову, Б. Губеру, В. Силлову, С. Третьякову, А. Эфрос.

Сентябрь 1928 г.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

СИМВОЛИЗМ

1. О ПРИЧИНАХ УПАДКА И О НОВЫХ ТЕЧЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В эпоху наивной теологии и догматической метафизики область непознаваемого постоянно смешивалась с областью непознанного. Люди не умели их разграничить и не понимали всей глубины и безнадежности своего незнания. Мистическое чувство вторгалось в пределы точных опытных исследований и разрушало их. С другой стороны, грубый материализм догматических форм порабощал религиозное чувство.

Новейшая теория познания воздвигла несокрушимую плотину, которая навеки отделила твердую землю, доступную людям, от безграничного и темного океана, лежащего за пределами нашего познания. И волны этого океана уже более не могут вторгаться в обитаемую землю, в область точной науки. Фундамент, первые гранитные глыбы циклопической постройки,—великой теории познания XIX века,—зложил Кант. С тех пор работа над ней идет непрерывно, плотина воздвигается все выше и выше.

Никогда еще пограничная черта науки и веры не была такой резкой и неумолимой, никогда еще глаза людей не испытывали такого невыносимого контраста тени и света. Между тем, как по эту сторону явлений твердая почва науки

залита ярким светом, область, лежащая по ту сторону плотины, по выражению Карлейля, — «глубина священного незнания», ночь, из которой мы все вышли и в которую должны неминуемо вернуться, более непроницаема, чем когда-либо. В прежние времена метафизика набрасывала на нее свой блестящий и туманный покров. Первобытная легенда хотя немного освещала эту бездну своим тусклым, но утешительным светом.

Теперь последний догматический покров навеки сорван, последний мистический дух потухает. И вот современные люди стоят, беззащитные, — лицом к лицу с несказанным мраком, на пограничной черте света и тени, и уже более ничто не ограждает их сердца от страшного холода, веющего из бездны. Куда бы мы ни уходили, как бы мы ни прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны, близость океана.

Никаких преград!.. Мы свободны и одиноки... С этим ужасом не может сравниться никакой поработанный мистицизм прошлых веков. Никогда еще люди не чувствовали так сердцем необходимость верить и так не понимали разумом невозможности верить. В этом болезненном, неразрешимом диссонансе, этом трагическом противоречии так же, как и в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века.

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

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

Преобладающий вкус толпы—до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму. Пошлая сторона отрицания, отсутствие высшей идеальной культуры, цивилизованное варварство среди грандиозных изобретений техники— все это наложило своеобразную печать на отношение современной толпы к искусству.

Недавно Э. Золя сказал следующие, весьма характерные, слова о молодых поэтах Франции, так называемых символистах, некоему М. Huret—газетному интервьюисту, написавшему книгу «L'enquête sur l'évolution en France».

Я приведу слова эти буквально, что-бы не ослабить их переводом: „Mais que vient-on offrir pour nous remplacer? Pour faire contre-poids à l'immense labeur positiviste de ces cinquante dernières années, on nous montre une vague étiquette „symboliste“, recouvrant quelque vers de pacotille. Pour clore, l'étonnante fin de ce siècle énorme, pour formuler cette angoisse universelle du doute cet ébranlement des esprits assoiffés de certitude, voici le ramage obscur, voici les quatre sous de vers de mirliton de quelques assidus de brasseries... En s'attardant à des bêtises, à des niaiseries pareilles, à ce moment si grave de l'évolution des idées, ils me font l'effet tous ces jeunes gens, qui ont tous de trente à quarante ans, de coquilles de noisettes qui danseraient sur la chute du Niagara“.¹

¹ Что они предлагают, чтобы нас заменить? Как на противoves огромной позитивной работе последних пятидесяти лет, указывают на неопределенный этикет „символизм“, прикрывающий бездарные вирши. Чтобы завершить изумительный конец этого громадного века, чтобы выразить всеобщую горечь сомнений, тревогу умов, жаждущих чего-нибудь незыблемого, нам предлагают неясное щебетание, грошевые, вздорные песенки, сочиненные трактирными завсегдатаями. Все эти молодые люди (которым, кстати сказать, за тридцать, за сорок лет), занятые в столь важный момент исторической эволюции идей подобными глупостями, подобным ребячеством, кажутся мне ореховыми скорлупками, пляшущими на водопаде Ниагары.

Автор Ругон-Макаров имеет право торжествовать. Кажется, ни одно из гениальнейших произведений прошлого не пользовалось таким материальным успехом, таким ореолом газетной громоподобной рекламы, как позитивный роман. Журналисты с благоговением и завистью высчитывают, какой вышины пирамиду можно было бы воздвигнуть из желтых томиков «Nana» и «Pot bouille».

На русский язык, на который не переведены удобопонятным образом даже величайшие произведения мировой литературы, последний роман Золя переводится с изумительным рвением по пяти, шести раз. Тот же самый любознательный Гюрэ отыскал главу поэтов-символистов, Поля Верлена, в его любимом, плохоньком кафе на углу бульвара Saint Michel. Перед репортером был человек уже немолодой, сильно помятый жизнью, с чувственным «лицом фавна», с мечтательным и нежным взором, с огромным лысым черепом. Поль Верлен беден. Не без гордости, свойственной «униженным и оскорбленным», он называет своей единственной матерью «l'assistance publique»—общественное призрение. Конечно, такому человеку далеко до академических кресел рядом с Пьер Лоти, о которых пламенно и ревниво мечтает Э. Золя.

Но все-таки автор «Débacle», как истинный парижанин, слишком увлечен современностью, шумом и суетой литературного мгновенья.

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

Вот чем страшны должны быть для Золя эти молодые литературные мятежники. Какое мне дело, что один из двух—нищий, полжизни проведенный по тюрьмам и больницам, а другой—литературный владыка—не сегодня, так завтра член академии?

Какое мне дело, что у одного пирамида желтых томиков, а у символистов—«*quatre sous de vers de mirliton?*».

Да, и четыре лирических стиха могут быть прекраснее и правдивее целой серии грандиозных романов. Сила этих мечтателей в их возмущении.

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

«Да скоро и с великой жаждой взыщутся люди за вполне изгнанным на время чистым и благородным». Вот что предрек автор «Фауста» 60 лет тому назад, и мы теперь замечаем, что слова его начинают сбываться. «И что такое реальность сама по себе? Нам доставляет удовольствие ее правдивое изображение, которое может нам дать более отчетливое знание о некоторых вещах; но собственно польза для высшего, что в нас есть, заключается в идеале, который исходит из сердца поэта». Потом Гете формулировал эту мысль еще более сильно: «чем несоизмеримее и для ума недостижимее данное поэтическое произведение, тем оно прекраснее»¹. Золя не мешало бы вспомнить, что эти слова принадлежат не своему вольным мечтателям-символистам, жалким ореховым скорлупам, пляшущим по Ниагаре, а величайшему поэту-натуралисту XIX века.

Тот же Гете говорит, что поэтическое произведение должно быть символично. Что такое символ?

В Акрополе, над архитравом Парфенона, до наших дней сохранились немногие следы барельефа, изображающего

¹ Из «Разговоров Гете с Эккерманом». Перев. Д. Н. Аверкиева

самую обыденную и, повидимому, незначительную сцену: нагие, стройные юноши ведут молодых коней и спокойно, и радостно мускулистыми руками они укрощают их. Все это исполнено с большим реализмом, если хотите даже с натурализмом,—знанием человеческого тела и природы. Но ведь едва ли не больший натурализм в египетских фресках. И, однако, они совсем иначе действуют на зрителя. Вы смотрите на них как на любопытный этнографический документ, так же, как на страницу экспериментального современного романа. Что-то совсем иное привлекает вас к барельефу Парфенона.

Вы чувствуете в нем веяние идеальной человеческой культуры, символ свободного эллинского духа. Человек укрощает зверя. Это не только сцена из будничной жизни, но вместе с тем целое откровение божественной стороны нашего духа. Вот почему такое неистребимое величие, такое спокойствие и полнота жизни в искаленном обломке мрамора, над которым пролетели тысячелетия... Подобный символизм проникает все создания греческого искусства. Разве Альтисти Эврипида, умирающая, чтобы спасти мужа,—не символ материнской жалости, которая одухотворяет любовь мужчины и женщины? Разве Антигона Софокла не символ рая впоследствии отразилась в средневековых Мадоннах?

У Ибсена в «Норе» есть характерная подробность: во религиозно-девственной красоты женских характеров, котормя важного для всей драмы диалога двух действующих лиц входит служанка и вносит лампу. Сразу в освещенной комнате тон разговора меняется. Черта достойная физиолога-натуралиста. Смена физической темноты и света действует на наш внутренний мир. Под реалистической подробностью скрывается художественный символ. Трудно сказать почему, но вы долго не забудете этого многозначительного

соответствия между переменной разговора и лампой, которая озаряет туманные вечерние сумерки.

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

«Мысль изреченная есть ложь». В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя.

Символами могут быть и характеры. Санчо-Панса и Фауст, Дон-Кихот и Гамлет, Дон-Жуан и Фальстаф, по выражению Гете—*Schwankende gestalten*.

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

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

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

Д. С. Мережковский.

О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы
СПБ 1893 г.

2. ДЕКАДЕНТСТВО И СИМВОЛИЗМ

...Скажем несколько слов о декадентстве и символизме, об этом новом брожении в современном искусстве. Даже при самом враждебном отношении к деятелям новейшей литературы, нельзя не видеть, что они выдвинуты на сцену силой исторических обстоятельств. Откликаясь на все живое, искусство не могло относиться равнодушно к борьбе материализма с идеализмом. Декадентство явилось реакцией искусства против материализма. Люди, откровенно называющие себя декадентами, бросились искать новых формул, небывалых словесных сочетаний для передачи своих, еще неясных настроений. С радостью они кинулись на свет, блеснувший в отдалении. Но в очень короткий промежуток времени между первыми перестрелками воинствующих жур-

нальных партий и самыми крохотными завоеваниями научно-философского идеализма, в живой области искусства сделана масса досадных ошибок. Будучи протестом искусства против формул материализма и позитивизма, декадентство само по себе, как явление, знаменует только перелом в мировоззрении общества, еще не давший, по крайней мере, на русской почве, ни одного человека, с особенно ярким литературным талантом. За этим переломом должна последовать эпоха, когда протестантские силы соберутся для серьезной переработки старых философских и эстетических понятий, потому что без точного и ясного разумения мира нельзя сделать ни одного нового шага вперед, потому что, при запутанности идей и понятий, не могут прорваться творческие силы человека, единая правда человеческой скорби о красоте неразлучной с божеством.

В объяснение этих беглых замечаний я позволю себе привести целиком недавно полученное мною письмо от молодого писателя Л. Денисова. Рассуждая о декадентстве и символизме, автор приходит к некоторым заключениям, которым я сочувствую от души. Принадлежа к новейшему литературному движению, г. Денисов кладет границу между декадентством и символизмом, возражая против первого и отдавая свои симпатии второму. Вот что пишет г. Денисов:

Милостивый Государь!

Беру на себя смелость обратиться к Вам с этим кратким письмом. Мне показалось и кажется, что именно Вы, из всех современных деятелей литературы, наиболее склонны сочувственно отнестись к моим словам в защиту и объяснение некоторых непонятных движений в искусстве. Последнее время говорят о символизме, о «новых течениях», о «новых формах», говорят неприязненно, с насмешкой или с возмущением, почти всегда смешивая понятие символизма

с декадентством и доказывая несостоятельность первого приведением цитат из сборника даже не одного из талантливых французских поэтов этого «декадентского» типа, а большею частью из произведений какого-нибудь плохого, неумного или слишком молодого поэта «из новых», каких, во все времена, при вырождении серьезных стремлений человеческого духа в острую и пошловатую моду, бывает много. И никогда, нигде—кроме Вашего журнала ¹—я не встречал ни одного сочувственного намека в сторону такого серьезного явления, как символизм в искусстве, прямых и простых слов, так или иначе объясняющих его и дающих ему право на жизнь. Конечно, здесь, в коротеньком письме, я не берусь рассмотреть это явление со всех сторон. Мне пришлось бы коснуться длинного пути истории, высокой степени развития науки и культуры, которые, вместо того, чтобы привести человечество к последним пределам материализма, привели к ненасытной жажде религии. Обо всем этом говорить я не имею ни места, ни возможности. Я просто скажу несколько слов о современном понимании или непонимании символизма.

Символизм, прежде всего, диаметрально противоположен декадентству. Быть может, даже не следовало бы упоминать о декадентстве рядом с символизмом. Но повторяю, эти два понятия так печально смешались в умах людей даже наиболее почтенных, что невольно хочется разделить их навсегда.

Декадентство, как оно явилось во Франции (у нас его не было, были плохие подражания, не заслуживающие внимания)—лишь неумелый, ранний, болезненный протест против слишком упорного материалистического и натуралистического настроения в искусстве. Измученная и слабая

¹ «Северный Вестник» издававшийся Л. Я. Гуревич (1891—1898 г.).

уша, уже обреченная на смерть, доходит до крайности, ишь бы победить ненужную и грубую силу материализма. Декаденты бегут в «чистое» искусство (без символизма), звуки, в индивидуализм, который тоже отрицает символизм. Декадентство родилось, стремилось к смерти и умерло, ольное и слабое. Декадентство боялось разума, чистоты онимания. Символизм—весь в свете разума, в его широом и ясном спокойствии. Символизм не рождался, а потору не может и умереть. Он был всегда. Он был и в раннем искусстве, в душе художника—только слишком глубоко, ам, куда еще не хватали лучи сознания. Но душа человека ыросла. Сознание стало ярче, лучи его длиннее, и вот мы видели горизонты, которые были всегда, но которых глаза аши, сквозь тьму и сон, не умели различать.

Природа, жизнь, весь мир кажется нам иным, говорит нами другими словами, потому что все явления стали ля нас прозрачными, только символами, за котыми мы теперь видим еще что-то важное, таинственное, динственно существующее.

Говорят, что нужны «новые формы» в искусстве. Да, ероятно, нужны, потому что всегда бывают нужны ноые мехи для нового вина, новые выражения для новых увств. И люди, идущие по этому пути, люди, души оторых растут, становятся шире и светлее, должны найти ля нового новые слова. Пусть они ищут, пусть пробуют,— х голоса, даже слабые, ближе и нужнее нам, чем самые ыльные и прекрасные в прошлом, потому что то мы знаем, о уже пережито и сказано, а тут в нас самих навстречу росыпается еще неясная тревога небывалых чувств, котоые мы хотим и не умеем выразить, и ждем и всегда щем в словах и творчестве других людей.

Вот что мне хотелось, Милостивый Государь, сказать о поведу декадентства и символизма, о которых Вы сами

писали несколько раз в «Северном Вестнике» и, как мне кажется теперь, в более или менее сочувственном направлении. Если между нашими мыслями есть некоторое согласие, очень рад: это доказало бы мне, что люди могут разными путями приходить к близким по духу заключениям и выводам.

Предоставляю Вам сделать из моего письма то или другое употребление для печати, если только оно может дать Вам повод для каких-нибудь рассуждений на эту интересную тему.

С совершенным почтением Л. Денисов.

Г. Денисов замечает основательно, что декадентство диаметрально противоположно символизму, хотя в современной европейской литературе оба явления обозначились в один и тот же исторический момент: первое—как протест против старых философских воззрений, второе—как переработка художественных впечатлений в новом свете. Отвергая декадентство, молодой писатель показывает критическое отношение к событиям и фактам новейшей литературы. В самом деле, декадентство быстро отцвело. Еще не создав новых словесных выражений для тонких чувственных восприятий, оно быстро расплывается в символизме, который не идет никакими исключительными путями, но ищет простой и ясной для всех правды. Если в мировоззрении людей произошел переворот в известную сторону, то отсюда понятно, что искусство должно показать живую силу этого переворота на деле, т. е. в изображении людей и природы, согласном с новыми идеями и понятиями. Если мирозерцание человека из материалистического стало, после долгой внешней и внутренней борьбы, мирозерцанием идеалистическим, то отсюда следует, что к природным силам искусства прибавилась новая сознательная сила, согласная с его бессознательными стремлениями. Искусство идеально с тех

пор, как оно существует. Но на пути своего исторического развития оно постоянно встречалось с многочисленными препятствиями, лежавшими в сознательной сфере человека. Каждая мысль, как бы случайна она ни была, либо мешает, либо содействует проявлению творческого духа. Истинно могучую, антихудожественную тенденцию представлял материализм прошедшей литературной эпохи. Не победив идеальных инстинктов, бессознательно прокладывающих верные пути для творчества, он не мог, однако, не наложить своей печати даже на лучшие произведения литературы. Великие таланты, сознавая ничтожество полуобразованной публицистической декламации, отворачивались от господствующих веяний литературы, но люди с дарованием слабым или средним, не имея крепких опор в собственном сознании, неизбежно поддавались им и шли на грубую ломку природных сил и симпатий. Но, с переменю сознательных представлений и понятий, искусство приобретает новые средства и силы. Идеализм расчищает дорогу для творческой деятельности. Старые бессознательные влечения должны получить теперь характер разумно понятого закона. Теперь искусство может стать символическим искусством, в истинном смысле слова.

Что такое символизм? Символизм есть сочетание в художественном изображении мира явлений с миром божества. В этом определении ясно выступают два начала, необходимые для символического творчества. Как и всякое искусство, символизм обращен к простым и наглядным событиям жизни, к миру для всех очевидных фактов, к явлениям природы и явлениям человеческого духа. Чем точнее и трезвее восприятие, чем меньше романтического дыма в описании конкретных фактов, чем яснее и холоднее созерцание, тем лучше для искусства. Обладание, как можно более широкое, миром явлений должно быть по-

ложено в основу всякого философского или поэтического творчества. Итак, символическое искусство, как и всякое искусство, начинается с простых явлений. Но, идя общим для всякого творческого процесса путем, символизм имеет большие преимущества перед прежними литературными школами и направлениями. Когда писатель, разбираясь в нестром материале своих наблюдений, руководится при этом какими-нибудь несложными понятиями, стоящими ниже философской мысли своей эпохи, он может дать только крайне несовершенные выводы своего ума в тех или других художественных образах. При тусклом освещении он не видит действительных свойств и признаков стоящих перед его глазами фактов. Их внутренней сущности, их таинственного значения он не сознает. Механически сцепленные с другими предметами и фактами на своей поверхности, они не кажутся ему явлениями, т. е. внешним, законченным, точно и ясно оформленным выражением таинственных основ жизни. Самое понятие явления — прекраснейшее поэтическое достояние новейшей философии — имеет логический смысл только при мирозерцании идеалистическом, в котором видимое и невидимое, конечное и бесконечное, чувственно реальное и мистическое слиты в неразрывном единстве, как неотъемлемые признаки двух соприкасающихся между собою миров. Ни на одну минуту символизм не выходит из законной области искусства. В освещении своих идей и понятий он видит явления и изображает только явления. Эта основная черта символического искусства показывает нам, какую роль должно играть мистическое настроение писателя при создании тех или других поэтических картин и образов. Но искусство никогда не должно превращаться ни в богословие, ни в отвлеченную философию. Каковы бы ни были те средства, которые помогают нам воспринять и понять мир явлений, мир этот,

раз усвоенный, выдвигается вперед в творческой работе художника, заслоняя все прочее. На сцене не остается ничего, кроме явлений, со скрытою под ними трагическою бездною, которую нельзя не почувствовать, когда художник дает нам не грубо написанную картину безжизненных фактов, а мир борьбы и страданий в отчетливых формах. На поверхности должны быть явления и только явления. Тела, костюмы, живая человеческая походка, выражение лиц и глаз, всем понятные, но постоянно углубляющиеся ощущения и мысли—вот настоящая сфера того искусства, которое идет сознательным путем идеализма. Вот когда искусство является настоящим художественным сочетанием мира явлений с миром божества, потому что такая творческая работа возможна только тогда, когда художник, в самом деле, живо ощущает бога, непосредственно соприкасается с ним, произвольно соединяет свои впечатления с внутренним религиозным чувством.

Культура и наука, вместо того, чтобы привести человека к последним пределам материализма, привела его к ненасытной жажде религии, пишет г. Денисов. Эта жажда религии, с которой уже не враждует наука, вылившаяся из критической философии, создала то новое направление в искусстве, которое называется символизмом. Молодые писатели сознательно хотят идти тем путем, каким искусство шло всегда в лице своих настоящих представителей. Победив декадентство, с его наивно банальными химерами и демоническим пустословием, искусство идет к новому совершенству и новой красоте, о которой в России грезили лучшие художники. Восстановив свою связь с религиозным сознанием, поэтическое творчество станет когда-нибудь, как это было в Элладе, лучшим делом для человека.

А. Вольтский.

(Борьба за идеализм. СПб 1900).

3. ИСТИНЫ

НАЧАЛА И НАМЕКИ

Когда-то я написал книгу «о искусстве»¹. Теперь я вполне признаю ее дух, но не разделяю многих ее мыслей. Я пришел ко взгляду, что цель творчества не общение, а только самоудовлетворение и самопостижение. И слово первоначально создано не для общения между людьми, а для уяснения себе своей мысли. Первобытный человек давал предмету имя, чтобы осмыслить и отныне знать его. Речь, как средство обмена мыслями, нечто позднейшее, если не по времени, то в сущности дела. Подобно этому поэт творит, чтобы самому себе уяснить свои думы и волнения, возвести их к определенности. Вот почему «болящий дух врачует песнопенье», вот почему, когда преследует и возмущает один образ, можно «от него отделаться стихами». Что будет после создания стихотворения, это другое дело. Оно может послужить и для общения. Из этого еще и еще раз следует, что все истинные создания искусства равноценны. Нет великих и второстепенных поэтов, все равны, хотя, конечно, по влиянию на современников, по количеству написанного могут различаться, как различались и цветом волос. Поскольку создание есть истинное творение искусства, оно драгоценно, каково бы ни было настроение, затаенное в нем. По содержанию не может быть достойных и недостойных произведений искусства, они различаются только по форме. «Дорогою свободной иди, куда влечет свободный ум». Выбирать из созданного есть дело редактора, издателя или книгопродавца, не художника (говорим не о лице). Нет низменных чувствований, и нет ложных. Что во мне есть, то истинно. Не человек мера

¹ Валерий Брюсов, О искусстве. М. 1899.

вещей, а мгновение. Истинно то, что признаю я, признаю теперь, сегодня, в это мгновение.

Валерий Брюсов.

Северные цветы на 1901 год, собранные книгоиздательством «Скорпион». Москва 1901.

4. ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ СЛОВА О СИМВОЛИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ¹

Если вы, отрешившись от наскучившей вам повседневности, одиноко сядете у большого окна, перед которым, как прилив и отлив, непрерывно движется толпа проходящих, вы через несколько мгновений будете втянуты в наслаждение созерцания, и мысленно сольетесь с этим движущимся разнообразием. Вы будете невольно изучать, с той быстротой, какая дается лишь возбуждением, этих, на мгновение возникающих, чтоб тотчас же скрыться, знакомых незнакомцев. В мимолетных улыбках, в случайных движениях, в мелькнувших профилях, вы угадаете скрытые драмы и романы, и чем больше вы будете смотреть, тем яснее вам будет рисоваться незримая жизнь за очевидною внешностью, и все эти призраки, которым кажется, что они живут, предстанут перед вами лишь как движущиеся ткани, как создания вашей собственной мечты. Они все, наконец, сольются в один общий поток, управляемый вашей мыслью и, восприняв красоту и сложность вашей души, образуют с вами одно неразрывное целое, как радиусы с центром. Мир станет фантазмагорией, созданной вами, потому что вы слишком долго и пристально глядели на неистощимый поток людей, сидя одиноко у большого окна.

Между тем, если бы вы находились сами в этой толпе, принимая равноправное участие в ее непосредственных дви-

¹ Читано перед русской аудиторией в Латинском квартале в Париже весной 1900 г.

жениях, неся ярмо повседневности, вы, пожалуй, не увидели бы в этой толпе ничего, кроме обыкновенного скопления народа, в определенный час, на определенной улице.

Таковы две разные художественные манеры созерцания, два различных строя художественного восприятия—реализм и символизм. Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты—всегда мыслителями.

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

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

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

ливо-поучительным тоном площадного певца (разумею этот термин в средне-вековом смысле). Символика говорит, исполненным намеков и недомолвок, нежным голосом сирены, или глухим голосом Сибиллы, вызывающим предчувствие...

К. Б а л ь м о н т.

«Горные вершины». Кн. I. Кн.-изд.
Гриф М. 1904 г.

5. КЛЮЧИ ТАЙН

...Искусство поучает—мы знаем это на тысячах примеров. Но, вместе с тем, в искусстве часто нет ближайших целей, никакой пользы—отрицать это могут только фанатики. Наконец искусство общит людей, раскрывает душу, делает всех причастными творчеству художника. Что же такое искусство? Как оно и полезно и бесполезно? Служит красоте и часто безобразно? И средство общения и уединяет художника?

Единственный метод, который может надеяться решить эти вопросы—интуиция, вдохновенное угадывание, метод, которым во все века пользовались философы, мыслители, искавшие разгадки тайн бытия. И я укажу на одно решение загадки искусства, принадлежащее именно философу, которое—кажется мне—дает объяснение всем этим противоречиям. Это—ответ Шопенгауэра. У самого философа его эстетика слишком связана с его метафизикой. Но, вырывая его угадывания из тесных оков его мысли, освобождая его учение об искусстве от всех случайно опутавших его учений о «идеях», посредникам между миром нуменов и феноменов,—мы получим простую и ясную истину: искусство есть постижение мира иными, нерассудочными путями. Искусство—то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства это—приотворенные двери в Вечность.

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

Но мы не замкнуты безнадежно в этой «голубой тюрьме»—пользуясь образом Фета. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы—те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину.

Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения. Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения, нет художественного творчества. Где нет этой тайности в чувстве, нет искусства. Для кого все в мире просто, понятно, постижимо—тот не может быть художником. Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого, в жажде зачерпнуть хоть каплю

Стихии чуждой, запредельной.

«Врата Красоты ведут к познанию»,—сказал Шиллер. В все века своего существования, бессознательно, но непременно, художники выполняли свою миссию: уясняя себе скрывавшиеся им тайны, тем самым искали иных, более совершенных способов познания мироздания. Когда дикарь втыкал на своем щите спирали и зигзаги и утверждал, что это мейя», он уже совершал акт познания. Точно так же античные мраморы, образы Гетевского Фауста, стихи Тютчева—все это именно запечатления в видимой осязательной форме тех воззрений, какие знавали художники. Истинное познание вещей раскрыто в них с той степенью полноты, которую допустили несовершенные материалы искусства: мрамор, краски, угли, слова...

Но в течение долгих столетий искусство не отдавало себе отчета и определенного отчета в своем назначении. Различные эстетические теории сбивали художников. И они возмущали себе кумпры, вместо того, чтобы молиться истинному Богу. История нового искусства есть, прежде всего, история освобождения. Романтизм, реализм, символизм—это три адны в борьбе художников за свободу. Они свергли, наконец, цепи рабствования разным случайным целям. Ныне искусство, наконец, свободно.

Теперь оно сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне раздробных форм, вне мышления по причинности. Не мешайте же новому искусству в его, как иной раз может показаться, бесполезной и чуждой современных пужд, задаче. Вы мерите пользу и современность слишком малыми мерами. Польза человечества—вместе с тем и наша личная польза. Все мы живем в вечности. Те вопросы бытия, разрешить которые может искусство,—никогда не перестают быть злободневными. Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время, как все ломы науки, все топоры

общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас,—искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того—оно есть тот сезам, от которого эти двери растворятся сами. Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его «голубой тюрьмы» к вечной свободе.

Валерий Брюсов.

«Весы» 1904 г. № 1

6. СИМВОЛИЗМ, КАК МИРОПОНИМАНИЕ ¹

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

Не событиями захвачено все существо человека, а символами много. Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален. Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки. Дух музыки—показатель перевала сознания. Не к драме, ко всей культуре, обращен взглас Ницше: «Увенчайте плочем чело ваше, возьмите в руки тирсы и не дивитесь, если тигры и пантеры, лапаясь, лягут у ваших ног... Вы должны сопровождать дионисианское торжественное шествие от Инда»... Современное человечество взволновано приближением

¹ Другие декларативные статьи того же автора см. Журнал «Весы» 1904 № 2 («Критицизм и символизм») и «Труды и дни» 1912 № 2 («О символизме»).

внутренней музыки к поверхности сознания. Оно захвачено не событием, а символом иного. Пока иное не воплотится, не проявятся волнующие нас символы современного творчества. Только близорукие в вопросах духа ищут ясности в символах. Душа не звучит их—не узнают они ничего.

К тому, что было прежде времен, к тому, что будет, обращен символ. Из символа брызжет музыка ¹. Она минует сознание. Кто не музыкален, тот ничего не поймет.

Символ пробуждает музыку души. Когда мир придет в нашу душу, всегда она зазвучит. Когда душа станет миром, она будет вне мира. Если возможно влияние на расстоянии, если возможна магия, мы знаем, что ведет к ней. Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души,—вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке—чары. Музыка окно, из которого льют в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия.

Искусство есть гениальное познание. Гениальное познание расширяет его формы. В символизме, как методе, соединяющем вечное с его пространственными и временными проявлениями, встречаемся с познанием Платоновых идей. Искусство должно выражать идеи. Всякое искусство по существу символично. Всякое символическое познание идейно. Задача искусства, как особого рода познания, неизменна во все времена. Меняются способы выражения. Развитие философского познания, доказательством от противного, ставит его в зависимость от познания откровением, познания символического. С изменением теории познания меняется отношение к искусству. Оно уже больше не самодовлеющая форма; оно и не может быть призвано на подмогу утилитаризму. Оно становится путем к наиболее существенному познанию—познанию религиозному. Религия есть система последователь-

¹ См. провозглашение «мелодизма» как новой литературной школы в книге А. Белого „После разлуки“ изд. Эпоха 1922.

но-развертываемых символов. Таково ее первоначальное, внешнее определение. Совершающемуся перевалу в сознании соответствует изменение способа выражения символов искусства. Важно бросить взгляд на характер этого изменения.

Характерной чертой классического искусства является гармония формы. Эта гармония накладывает печать сдержанности в выражении прозрений Гете и Ницше часто об одном. Где первый, как бы случайно приподнимает уголышек завесы, обнаружив глубину, второй старается выбросить глубину на поверхность, усиленно подчеркивая ее феноменальное обнаружение. Гениальные классические произведения имеют две стороны: лицевую, в которой дается его доступная форма, и внутреннюю; о последней существуют лишь намеки, понятные избранным. Толпа, довольная понятным для нее феноменализмом событий, рисовки, психологии, не подозревает внутренних черт, которые служат фоном описываемых явлений; эти черты доступны немногим. Таков аристократизм лучших образцов классического искусства, спасающегося под личиной обыденности от вторжения толпы в его сокровенные глубины. Такие образцы суть источники и глубины, и плоскости одновременно. Здесь удовлетворяется и масса, и избранные. Такая двойственность неизбежно вытекает из самой двойственности критицизма; она образуется также от нежелания гениев, чтобы их символы служили предметом догматических кривотолков рационализма, утилитаризма и т. д. Здесь и презрение к «малым снм», и аристократическая ирония над слепыми, которые, хотя и не видят, но хвалят, и кокетство перед избранныками духа. «Фауст» понятен всем. Все единогласно называют «Фауста» гениальным произведением искусства; между тем теософские бездны «Фауста» часто скрыты от современных любителей всевозможных бездн, поклонников нового искусства. И, однако, эти поклонники

понимают вторжение бездн в Заратустре, ломающее внешние очертания образов и отчетливость мысли. В этом отношении новое искусство, являясь посредником между глубинным пониманием немногих и плоским пониманием толпы, скорее демократично. Задача нового искусства не в гармонии форм, а в наглядном уяснении глубин духа, вследствие чего оно кричит, заявляет, приглашает задуматься там, где классическое искусство поворачивало спину «малым сим». Такое изменение способа выражения стоит в связи с изменением теории познания, согласно которому познание во временном вечного перестает казаться невозможным. Если это так, искусство должно учить видеть Вечное; сорвана, разбита безукоризненная окаменелая маска классического искусства. По линиям разлома выползают отовсюду глубинные созерцания, насыщают образы, ломают их, так как признана относительность образов. Образы превращаются в метод познания, а не в нечто самодовлеющее. Назначение их не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их преобразовательный смысл. Как скоро эта цель достигнута, эти образы уже не имеют никакого значения: отсюда понятен демократический смысл нового искусства, которому, несомненно, принадлежит близкое будущее. Но когда это будущее станет настоящим, искусство, приготовив человечество к тому, что за ним, должно исчезнуть. Новое искусство менее искусство. Оно—знамение, предтеча.

Изменение способа выражения искусства совершается постепенно. Современное искусство при таком изменении часто шло ощупью. Многие спотыкались на этом пути. Артезианские воды, пробиваясь наружу, бьют грязью.

Только потом солнце зажигает чистоту водного хрусталя миллионами рубинов. Не следует быть жестоким по отношению к тем, кто шел впереди. Ведь по их изразненным

телам мы идем. Благодарение и жалость! Да замолчит всякая хула! Ведь Ницше между ними. А то как бы наша рука, занесенная над страдальцем, не опустилась машинально, когда мертвенно бледная, тернием увенчанная голова с нависшими усами, с грозой в челе—вся озаренная—вдруг закивает укоризненно—горько—как бы эта голова не открыла глубокие очи, чтобы пронзить ясным взором обезумевшую душу. Как бы не сожгла нас багряница «Дниониса распятого», как бы не растерзали лаптящиеся к нему пантеры.

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

Тише! Это—священная могила.

* *
* *
* *

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

Мудрость Ницше на более углубленной, сравнительно с трагизмом, стадии понимания можно определить, как стремление к теургии. И отдельные места этой мудрости явно сквозят теургизмом. Если в символизме мы имеем первую попытку показать во временном вечное, в теургии—начало конца символизма. Здесь уже идет речь о воплощении Вечности путем преобразования воскресшей личности. Личность, храм божий, в которой вселяется господь: «вселюсь в них и буду ходить в них» (Левит, XXVI, 12).

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

мог лишь мечтать на закате, что это—ладья огненного золота, на которых следует уплыть: «о, душа моя, избыточна и тяжела стоишь ты теперь, виноградное дерево с темно-золотистыми гроздьями, придавленная своим счастьем. Смотри, я сам улыбаюсь,—пока по тихим тоскующим морям не понесется челнок, золотое чудо».
(Заратустра).

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

Одни из нас обращены к прошлому, где старинное золото сжигается во имя солнечных потоков. В их очах убегающее солнце и о сожженном золоте, быть может, они плачут.

Золотея, эфир просветится
И в восторге сгорит.
А над морем садится
Ускользящий солнечный щит.
И на море от солнца
Золотые дрожат языки.
Всюду отблеск червонца
Среди всплосков тоски.
Встали груди утесов
Средь трепещущей, солнечной ткани.
Солнце село. Рыданий
Полоя крик альбатросов:
Дети солнца! Вновь холод бесстрастья
Закатилось оно—золотое, старинное счастье,
Золотое руно.

Бесконечно веря в чудо полета, другие могут ответить им:

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

На горных вершинах
Наш Арго,
Наш Арго,
Готовясь лететь, золотыми крылами
Забил¹.

Андрей Белый.

7. МЫСЛИ О СИМВОЛИЗМЕ

Средь гор глухих я встретил пастуха,
Трубившего в альпийский длинный рог,
Приятно песнь его лилась; но, зычный,
Был лишь орудьем рог, дабы в горах
Пленительное эхо пробуждать.
И всякий раз, когда пережидал
Его пастух, извлекая мало звуков,
Оно носилось меж теснин таким
Неизреченно сладостным созвучьем,
Что мнилось: незримый духов хор
На веземных орудьях, переводит
Наречием небес язык земли.
И думал я: „О гений! как сей рог,
Петь песнь земли ты должен, чтоб в сердцах
Будить иную песнь. Блажен кто слышит!“
А из-за гор звучал ответный глас:
„Природа—символ, как сей рог. Она
Звучит для отзвука. И отзвук—бог!
Блажен, кто слышит песнь, и слышит отзвук!“²

Если, поэт, я умею живописать словом (живописи подобна поэзия—«*Ut pictura poësis*»—говорила, за древним Симонидом, устами Горация, классическая поэтика),—живописать так, что воображение слушателя воспроизводит изображенное мною с отчетливою наглядностью виденного, и вещи, мною названные, представляются его душе осязательно-выпуклыми и жизненно-красочными, отененными или осяянными, движущимися или застылыми, сообразно природе их зрительного явления;

если, поэт, я умею петь с волшебной силой (ибо «мало того, чтобы стихи были прекрасными: пусть будут они еще и сладостны, и своенравно влекут душу слушателя, куда

¹ „Мир искусства“ 1904, № 5.

² „Кормчие Звезды“ стр. 178.

ни захотят»,—non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt et quocumque volent animum auditoris gunt, —так говорила об этом нежном насилии устами Горация классическая поэтика),—если я умею петь столь сладкогласно и властно, что обаянная звуками душа идет послушно вслед за моими флейтами, тоскует моими желаниями, печалится моею печалью, загорается моим восторгом, и согласным биением сердца отвечает слушатель всем содраганиям музыкальной вольны, несущей певчую поэму;

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

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

тогда я не символический поэт..

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

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

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

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

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

- 1) Символизм лежит вне эстетических категорий.
- 2) Каждое художественное произведение подлежит оценке с точки зрения символизма.
- 3) Символизм связан с целостностью личности как самого художника, так и переживающего художественное открытие...

Вячеслав Иванов.

„Труды и дни“ изд. Мусaget 1912 № 1 стр.
3—10. Перепечатано в сборнике „Борозды
и межи“.

АКМЕИЗМ

1. НАСЛЕДИЕ СИМВОЛИЗМА И АКМЕИЗМ

Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. И то, что символические произведения уже почти не появляются, а если и появляются, то крайне слабые, даже с точки зрения символизма, и то, что все чаще и чаще раздаются голоса в пользу пересмотра еще так недавно бесспорных ценностей и репутаций и то, что появились футуристы, эгофутуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом ¹.

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

¹ Пусть не думает читатель, что этой фразой я ставлю крест над всеми крайними устремлениями современного искусства.

Французский символизм, родоначальник всего символизма, как школы, выдвинул на передний план чисто-литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, вознесенную превыше всего, и пресловутую «теорию соответствий».

Последнее выдает с головой его не романскую и, следовательно, не национальную, наносную почву. Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линии. Эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика, могла родиться только в туманной мгле германских лесов. Мистик сказал бы, что символизм во Франции был прямым последствием Седана. Но, наряду с этим, он вскрыл во французской литературе аристократическую жажду редкого и труднодостижимого и таким образом спас ее от угрожающего ей вульгарного натурализма.

Мы, русские, не можем считаться с французским символизмом, хотя бы уже потому, что новое течение, о котором я говорил выше, отдает решительное предпочтение романскому духу перед германским. Подобно тому, как французы искали новый, более свободный стих, акменсты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, чем когда-либо, свободной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения. Головокружительность символических метафор приучила их к смелым поворотам мысли; зыбкость слов, к которым они прислушивались, побудила искать в живой народной речи новых—с более устойчивым содержанием; и светлая ирония, ирония не подрывающая корней нашей веры,—ирония, которая не могла не проявляться хоть изредка у романских писателей,—стала теперь на место той безнадежной, немецкой серьезности, которую так возлелеяли наши символисты. Наконец, высоко ценя символистов за

то, что они указали нам на значение в искусстве символов, мы не согласны приносить в жертву символу прочих способов поэтического воздействия и ищем их полной согласованности. Этим мы отвечаем на вопрос о сравнительной «прекрасной трудности» двух течений; акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления—всегда идти по линии наибольшего сопротивления.

Германский символизм, в лице своих родоначальников Ницше и Ибсена, выдвигал вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе и разрешал его, находя какую-нибудь объективную цель или догмат, которым должно было служить. В этом сказывалось, что германский символизм не чувствует самоценности каждого явления, не нуждающейся ни в каком оправдании извне. Для нас иерархия в мире явлений—только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки неизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия—все явления браться. Мы не решились бы заставить атом поклониться богу, если бы это не было в его природе. Но, ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами. Наш долг, наша воля, наше счастье и наша трагедия—ежечасно угадывать то, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира и торопить его приближение. И как высшая награда, ни на миг не останавливая нашего внимания, грезится нам образ последнего часа, который не наступит никогда.

Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним открытая дверь. Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней. Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит обществен-

ность. Здесь бог становится богом живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого бога. Здесь смерть— занавес, отделяющий нас от актеров, от зрителя, и во вдохновении игры мы презираем трусливое заглядывание,— что будет дальше? Как адамысты, мы немного лесные звери и, во всяком случае, не отдадим того, что в нас есть звериного в обмен на неврастению. Но тут время говорить русскому символизму.

Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа. И он вправе спросить идущее ему на смену течение, только ли звериными добродетелями оно может похвастаться, и какое у него отношение к непознаваемому. Первое, что на такой вопрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. Второе,—что все попытки в этом направлении— нецеломудренны. Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе. Бедность воображения обнаружит тот, кто эволюцию личности будет представлять себе всегда в условиях времени и пространства. Как можем мы вспоминать наши прежние существования (если это не явно литературный прием), когда мы были в бездне, где мириады иных возможностей бытия, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существуют? Ведь каждая из них отрицается нашим бытием и в свою очередь отрицает его. Детски—мудрое до боли сладкое ощущение собственного незнания,—вот то, что нам дает неведомое. Франсуа Виллон, спрашивая, где теперь прекраснейшие дамы древности, отвечает сам себе горестным восклицанием: *Mais où sont les neiges d'antan!*

И это сильнее дает нам почувствовать нездешнее, чем целые томы рассуждений, на какой стороне луны находятся души умерших... Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками,—вот принцип акмеизма. Это не значит, чтоб он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться. Разумеется, познавшие бога, прекрасная дама Теология останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод, акменсты не хотят. Что же касается ангелов, демонов, стихийных и прочих духов, то они входят в состав материала художников и не должны больше земной тяжестью перевешивать другие, взятые им образы.

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

Н. Гумилев.

„Апполон“ 1913 № 1. В той же книге см. другую декларативную статью акмеистов: С. М. Городецкий „Некоторые течения в современной русской поэзии“.

2. УТРО АКМЕИЗМА

1.

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

Существовать—высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия, и когда ему говорят о действительности, он только горько усмехается, потому что знает бесконечно более убедительную действительность искусства. Зрелище математика, не задумываясь возводящего в квадрат какое-нибудь десятизначное число, наполняет нас некоторым удивлением. Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает. Эта реальность в поэзии—слово, как таковое. Сейчас, например, излагая свою мысль по возможности в точной, но отнюдь не в поэтической форме, я говорю в сущности сознанием, а не словом. Глухонемые отлично понимают друг друга, и железнодорожные семафоры выполняют весьма сложное назначение, не прибегая к помощи слова. Таким образом, если смысл считать содержанием, все остальное, что есть в слове, приходится считать простым механическим привеском, только затрудняющим быструю передачу мысли. Медленно рождается «слово, как таковое». Постепенно, один за другим, все элементы слова втягивались в понятие формы, только сознательный смысл, Логос, до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием. От этого

ненужного почета Логос только проигрывает; Логос требует только равноправия с другими элементами слова. Футурист, не справившись с сознательным смыслом, как с материалом творчества, легкомысленно выбросил его за борт, и, по существу, повторил грубую ошибку своих предшественников.

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

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

2.

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

Какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала, сопротивление которого он должен победить. Булыжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строить, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство. Владимир Соловьев испытывал пророческий ужас перед седыми финскими валунами. Немое красноречие гранит-

ной глыбы волновало его, как злое колдовство. Но камень Тютчева, что «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой или низвергнут мыслящей рукой»—есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит, как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акменсты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего знания.

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

3.

Символисты были плохими домоседами, они любили путешествия, но им было плохо, не по себе в клетке своего организма и в той мировой клетке, которую с помощью своих категорий построил Кант.

Для того, чтобы успешно строить—первое условие искренней пиетэт к трем измерениям пространства—смотреть на мир не как на обузу и несчастную случайность, а как на богом данный дворец. В самом деле, что вы скажете о неблагодарном госте, который живет за счет хозяина, пользуется его гостеприимством, а между тем в душе презирает его и только и думает о том, как бы его перехитрить. Строить можно только во имя «трех измерений», так как они есть условие всякого зодчества. Вот почему архитектор должен быть хорошим домоседом, а символисты были плохими зодчими. Строить—значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни—злая,—потому что весь ее смысл уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто.

Своеобразие человека, то, что делает его особью, подразумевается нами и входит в гораздо более значительное понятие организма. Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековым. В погоне за утонченностью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма—готический собор—ныне эстетически действует, как чудовищное—Notre Dame, есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов», потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес—божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма.

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

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

A = A: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, сучал законом тождества, акмеизм делает его своим

лозунгом и предлагает его вместо сомнительного *a realibus ad realiora*¹.

Способность удивляться—главная добродетель поэта. Но как же не удивиться тогда плодотворнейшему из законов—закону тождества. Кто проникся благоговейным удивлением перед этим законом,—тот несомненный поэт. Таким образом, признав суверенитет закона тождества, поэзия получает в пожизненное ленное обладание все сущее без условий и ограничений. Логика есть царство неожиданности. Мыслить логически, значит непрерывно удивляться. Мы полюбили музыку доказательства. Логическая связь для нас не песенка о чижике, а симфония с органом и пеннем, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы сдержать исполнителей в повиновении.

Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства! Доказывать и доказывать без конца: принимать в искусстве что-нибудь на веру не достойно художника, легко и скучно... Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить.

6.

Средневековье дорого нам потому, что обладало в высокой степени чувством грани и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира, как живого равно-

¹ Формула символизма, данная Вячеславом Ивановым. См. «Мысли о символизме» в сбор. «Борозды и межи».

веса, роднит нас с этой эпохой и побуждает черпать силы в произведениях, возникших на романской почве около 1200 года. Будем же доказывать свою правоту так, чтобы в ответ нам содрогалась вся цепь причин и следствий от альфы до омеги, научимся носить «легче и вольнее подвижные оковы бытия».

О с п и М а н д е л ь ш т а м .

„Сирена“ Иллюстрированный двухнедельник. 30/1—1919 г. Воронеж, стр. 69—74, год изд. 2-й № 4—5.

ФУТУРИЗМ

1. ЭГО ФУТУРИЗМ

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

«в чем сущность и заслуга эго-футуризма?»

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

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

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

2. Как принять растяжимое слово «эго-футуризм»? Как постигнуть это широкое «Я — Будущее»? Нашим критикам угодно принимать его, как «Меня оценят и признают в Будущем», «Будущее мое за мной». Однако, почему же Будущее именно за эго-футуристами? Ведь будущим обязан жить каждый индивидуум, не говоря уже об артисте.

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

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

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

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

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

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

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

Просмотрите все периодические издания России за 1912—1913 гг. и вы не найдете буквально ни одного самого захудалого листка, который не посвятил бы для эго-футуризма пяток-другой «сумасшедших», «идиотов» и т. д.

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

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

Итак, наш толмач для публики—пресса, приняла эго-футуризм («сумасшествие!») за «Я—Будущее»! Не правда ли, как глубоко, проникновенно и... обычно!

Никто из наших компетентных братцев Александров и Владимиров не знает, что эго-футуризм появился необычно, — это была «вечаянная радость» (Игоря Северянина) поэта, которого в бытность его эго-футуристом поносила поголовно

вся наша «критика» и теперь лишь, за спиной у Брюсова и Сологуба, вежливо просит:

— «Добро пожаловать»!..

Это тоже одно из характернейших явлений нашей «матерпальной этики!» Уста, хулившие и плевавшие, прикладываются к ручке новоявленного патент-таланта, лишь чуть подул противный ветер.

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

Нам скажут:

— Эго-футуристы лишились своего «лидера».

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

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

— Мавр сделал свое дело!

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

3. Следовательно:

«Эго-футуризм» (1911—1912 г.) есть «Я (Северянин) — Будущий», хотя целые четыре фамилии вершили «скрижали» «Академии Эго-Поэзии»:

«Предтечи»: 19 Эго 12 К. М. Фофанов и Мирра Лохвицкая.

I. Восславление Эгоизма.

- 1) Единица — Эгоизм.
- 2) Божество — Единца.
- 3) Человек — дробь бога.
- 4) Рождение — отдробление от Вечности.
- 5) Жизнь — дробь вне Вечности.
- 6) Смерть — воздробление.
- 7) Человек — эгоист.

II. Интуиция. Теософия.

III. Мысль до безумия. Безумие индивидуально.

IV. Призма стила, реставрация спектра мысли.

V. Душа — истина.

Ректориат:

Игорь Северянин.

Константин Олимпов (К. К. Фофанов).

Георгий Иванов.

Грааль Арельский.

Скрижали не говорят нам ничего нового. Тоже общее в литературе покорство, от коего не спасся даже теософ Игорь Северянин, ибо поскольку он талантлив, даже гениален, как поэт, постольку он и его коллеги скверные богоискатели.

И если из его поэмы «Рядовые люди» мы черпаем одно лишь ценное указание на семена к признанию эго-бога (ноябрьские 1912 г. — доктрины Игоря Северянина), то из скрижалей можно взять с скрепленным сердцем только, что «эго-футуристы 1912 г.» (будем звать их эго-северянистами в отличие от эго-футуристов Ассоциации 1913 г.) признают: а) восславление Эгоизма, б) Интуицию-Теософию, в) душу в качестве Истины и г) Мысль до Безумия; ибо лишь Безумие (в корне) индивидуально и пророчественно.

4. Игорь Северянин отряс от себя свои «дурманы» и «мэтрство» («Мой мозг прояснили дурманы»... «Не ученик и не учитель»...) — но они дороги ему и близки.

Иначе он не поместил бы весь цикл «Эго-футуризм» в своей первой настоящей книге «Громокипящий Кубок».

Здесь собраны лучшие вещи его, писанные в период остракизма, безукоризненные и бальмонтно-солнечные — «до восторга».

Не потому ли и боимся мы, что кубок Северянина выпит до дна, о чем боялись его покшнутые соратичи?! («Засахаре Кры». У.— «Петербургский Глашатай» 1913 г.).

Возможно, что в прологе «Эго-футуризм» говорят два «будущих я» (Северянина):

а) Северянин, прежний поэт, печатающийся с 1903 г., но обретающий известность лишь в 1911 г., когда он «прогремел на всю Россию и когда его уже приветствуют» хотя и «порой» только.

б) С уверенностью следует согласиться с откровением Игоря Северянина, предвидящим в 1911 г. «грядущего Поэта» (т. е. себя), который:

Близок! близок!
Он запоеет, он воспарит!
Всех муз былого в одалисок,
В своих любовниц превратит.

И который, действительно, покори́л литературу через два года, в 1913 г., изданием в приличном «Гриффе» своих поэм.

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

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

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

Игорю Северянину приходится закрыться в своем издательстве с 1913 г. У него три тома поэм. И лишь за то, что он прогрессировал, пытался сказать новое слово, только за то, что «шел своей дорогой» — его замалчивала и травила круговщина.

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

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

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

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

Самые слабые места эго-футуристов — заимствования и вейния.

Вряд ли надо оспаривать влияния западных футуристов на русских «вселенцев».

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

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

...«не знаю скверных, не знаю подлых:
все люди правы».

..«Я презираю, благословляя»...

Это — Северянин.

Сравните:

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

Это — у Уитмана, канонизированного г. К. Чуковским в первого футуриста и которого, как Э. Верхарна, итало-французские футуристы считают лишь предтечей.

В прозе эго-футуристов-северянников (а. № 2—II Глашатай 1912; б) Оранжевая Урна, 1913) влияние Уитмана более чем неоспоримо...

Северянин и Олимпов завели полемику.

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

Казалось, тому хрупкому, несформировавшемуся «некто от футуризма» грозит падение: Северянин ушел, Олимпов, как оказалось, почти непродуктивен.

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

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

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

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

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

4. Созидание Ритма и Слова.

А р е о п а г :

Иван Игнатъев.

Павел Широков.

Василиск Гнедов.

Дмитрий Крючков.

От северянинского эго-футуризма остались лишь буквы, вывески, — в них зажила новая энергия, иной силы и окраски.

Вместо вялого северянинского всеоправдания («Я равнодушен; порой прощаю, порой жалею»), затрепетал новый лозунг:

Борьба!

Разве жизнь не сплошная борьба?

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

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

6. Эго-футуризм — живое, а не мертворожденное дитя.

Он произведен на свет естественным путем в то время, когда к рождению всяческих «акмензмов» созван был «сбор всех частей».

Когда Игорь Северянин творил свой эго-футуризм, он менее всего думал о нем и о его судьбе. Для поэта «гения» «несносна поступь бездушных мыслей, как зола».

Не являют ли собой такую золу «акменсты»?

Замыслы бывшего «Цеха поэтов» более чем ясны. Горсточке художников, половина коих людей с именем, угрожает опасность остаться за бортом. Идут волны времени — близится очередной девятый вал. Испепелившуюся душу жгут неостывшие еще угли желаний бытия. Необходимо, во что бы то ни стало воспламенить их хотя бы искусственным способом.

Куда и как полетит бедный Пегас в акменстской узде?

Риск очутиться в разрушенных конюшнях реализма сильнее неприятности попасть в «озеро-замок» эго-футуризма.

Назад-вперед? Назад-вперед? — и будешь качаться на одном месте.

И Игорь Северянин, и эго-северянисты, и эго-футуристы «непосредственно сумеют познать неясное земле», «притти к снегам недоступных вершин», ¹ ибо «в них юное вдохновение и отсутствие рабов» ².

Непосредственность и непрерывность их оценены по достоинству более поздней московской «кубо-футуристической» «фракцией», намеревающейся «итти слепо без цели, итти в неизвестное, отдавшись свободному исполнению» ³.

Московские футуристы делают вид слепых.

Не они ли громогласили, что «каждый должен изобрести свою грамматику, дабы оставить после себя свой собственный отпечаток».

Правда, у них зоркие и осторожные поводыри, великолепно сознающие, что их задача выполнима только тогда, когда глаза их будут открыты для одного — именно для своего «эго» — «Я».

7. Насколько подвинулись мы в самосознании, красноречивит брошюра д-ра Е. П. Радина: «Душевное настроение современной учащейся молодежи».

«...Оказывается — ужасается критик «Современного Мира» (№ 4, 1913) — что почти половина современного студенчества (47,7%) должна быть причислена к индивидуалистам».

Сейчас мировой прогресс беременен социализмом, и задача всех не препятствовать благополучному разрешению процесса. Ибо следующим братом новорожденного будет анархизм.

Было бы очень... наивно удивляться возникновению в Европе и у нас (эго)-футуризма.

Он, как и всякое литературное течение, знамение времени, которое грядет.

Давайте же посмотрим достижения эго-футуризма.

¹ И. С. „Пролог футуризма“ СПб 1911. Осень.

² И. С. „Ручьи в лилиях“ СПб 1911. Лето „Поэзо-концерт“.

³ „Союз молодежи“ № 2 СПб 1913.

Футуристы итало-французские имеют своей задачей современность и механичность творчества.

Ничего подобного мы не находим у Игоря Северянина. Отбросив его полонезы, канцонетты и вальсирующие фетовскими па поэты, мы найдем у него иногда современность, тонко и остро переданную, но с малым оттенком «Его», ибо темы Игоря Северянина старые, и лишь в некоторых (преимущественно в тех, которые мы слышали, но не читали) есть доза и «эго» и «футуризма» (как такового). Не знаем, какая судьба ждет эти opus'ы Северянина. С эго-футуризмом официально порвано, автор их идет теперь в «застенчивые доли», и, быть может, поэтому путь его сольется с путем «акмеистов-первобытников».

«Порывисто», «безразумно нейдут и остальные эго-северянисты» (двое из них Георгий Иванов и Грааль Арельский ушли в акмеизм); Иванов — худосочная копия М. Кузьмина и Блока, Арельский — Северянина, Лохвицкой — И. Эренбурга. Они во-время осознали свою эго-футурную неуместность и поступили дипломатично и бесполезно для себя.

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

За Ассоциацией мы можем указать заслуги:

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

Все вышеперечисленное взято нами в усечении приблизительно, ибо opus'ы эго-футуристов, вследствие своей «массивности» трудно разлагаемы.

Движение в прозе мы можем проследить в opus'е И. В. Игнатьева «следом за...» («Бей, но выслушай», «П. Глашатай»,

1913 г. ц. 50 к.). ...сердце простужено Подождите вы меня узнаете скорей бы счет Падает Как в лифте ехать или не. Хочу Отдаться. Доминику; Пишешь пишешь, а денег не платят. Скажите, какая птица и нашим и вашим зажгите электричество — «Всецело Ваш» не думает. мне известно он отрещи порода дает себя «Витязь»!!! Виязь Wi барышня будьте пожалуйста четыреста Шопенгауэр в шагрене сорок четыре двадцать девятая двадцать десять двадцать одиннадцатая двадц...

Достаточно? Сдачи не надо...

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

НА ВОЗЛЕ БАЛ

Слезетeki невеселий заплакучились снотекивой борзо гагали березям веселячьи охотеп Веселодчем сыпало перебродое грохло. Голоса двоенились на двадцать кричаков...

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

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

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

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

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

Толпа гудела как трамвайная проволока,
И небо вогнуто как абажур...
Луна просвечивала сквозь облако,
Как женская ножка сквозь модный ажур.
И в заплеванном сквере, среди фейерверка
Зазывов и фраз, экстазов и поз,—
Голая женщина скорбно померкла,
Встав на скамейку, в перчатках из роз.
И толпа хихикала, в смехе разменивая
Жестокую боль и упреки,—а там
У ног,—копошилась девочка сиреневая,
И слезы, как рифмы, текли по щекам.
И когда хотела женщина доверчивая
Из груди отвислых выжать молоко,
Кровь выступала на теле, расчерчивая
Красный узор в стиле рококо.

(«Всегда» 1913 „П. Глашатай“ 65 к.).

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

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

— До сих пор были в обращении следующие созвучия стихов:

1. Мужские (ямбические) — ударение на последнем слоге. (Доска — тоска.)

2. Женские (хорейческие) — ударение на предпоследнем слоге. (Индеец — гвардеец).

3. Дактилические — ударение на третьем от конца слоге. (Холодная — природная.)

4. Гипердактилические — ударение на четвертом слоге от конца (Томительного — упойтельного.)

5. Белые (или чужие.)

6. Дактило-хорейческие: (Ария — тротуаре.)

7. Внутренние. (З. Гиппиус — «Неуместные рифмы»).

8. Передние. Как контракт тривиальным, задним рифмам (ibid).

9. Тавтологические. (Улыбаюсь — стен — улыбаюсь — измен.)

10. Полурифмы. (Полубелые рифмы) а — в — с — в.
а — в. — а — в.

11. Ассоансы. (Надсон — признаться.)

12. Диссоансы. (Театр — перламутр — пюпитр — смотр — лютр).

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

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

Гласные рифмы: — глаза — ее — огни — Мими — добро — какаду — мы — оне — мэмэ — юлю — дитя.

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

Любое из этих слов может рифмоваться с любым своим соседом.

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

А также «твердо-мягкие» гласные: глаза—дитя, добро—ее. какаду—люлю
мы—огни (Мими).

Богатый материал для перетасовки дают «дифтонги» (независимо от метра стиха): рай—дорогой—струй—дальний—эй—лентяй—горюй. (При условном же метре дифтонги диссонансят) ¹.

Это уже значительное полевение эго-футуристов.

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

Ко второму периоду относятся и две книжки Василиска Гнедога «Гостинец Сантиментам» (Ритмен) и «Смерть Искусству» (15 поэм с предисловием И. В. Игнатьева) ².

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

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

Искусство дня умерло...

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

Умерла скопная жизнь.

Люди, превратившие искусство и жизнь в жратву, хлопчат в круг пугающего их одра искусства (а затем и жизни),

¹ См. Эго-футуристы „Всегдай“ VII 1913 СПб.

² Все перечисленные издания эстампированы „Глашатаем“.

но кислород, но возбуждающие снадобья их лишь ускоряют ждудный миг...

Каждому искусству льстит приятия последнего воздуха и уже в преддверии конца не одна мазурницкая глотка крикала:

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

Слово подошло к пределу. Оно утончено до совершенства. Запутанный клубок чловечьих психо-пертурбаций разматывается младенчески легко на катушке современного слоства.

Штампованными ффразами заменил человек дня несложный слово — обиход. В его распоряжении множество языков, «мертвых» и «живых», со сложными литеро-синтаксическими законами, вместо незамысловатых письмен Первоначалья.

Когда человек был один, ему не нужно было способов сношения с прочими, ему подобными существами. Человек «говорил» только с богом ¹, и это был так называемый «Рай». Никто не знает эту пору, но мы не знаем, будем ли и впредь в незнании ее.

Человеком постигнуты земля, вода, твердь, по не вполне. Раскроются они полностью,—и неизвестное падет пронзенным от меча узняпья, и, может быть, вернется человеку «потерянная горнесть».

Пока мы коллективцы, общежители—слово нам необходимо.

Когда же каждая особь преобразится в об'единиченное ЭГО—Я, слова отбросятся самособойно.

Одному не нужно будет сообщения с другим.

... Человеческая мембрана и теперь способна знать и откликаться зовом неизвестных стран.

¹: Автор предисловия имеет очевидно ввиду бога — Природу (Творящую Силу)

Интунция—недостающее звено, утешающее нас сегодня, в конечности спаять круг иного мира, иного предела, от коего человек ушел, к коему вновь возвращается. Это, повидимому, бесконечный путь естества.

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

Я снова в верте верных чудниц
И транспланетных кораблей
Несусь вперед Границей Будищ...

„Бей, но выслушай!“

Одним из эго-футуристов делаются попытки к «объединению Дробн», другими наша речь, так сказать, «стенографируется».

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

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

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

Наиболее колоритны поэмы:

„Грохлит“
„Сереброй Нить“, „Коромысла“, „Брови“.

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

„Шоку:
У—“

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

Пусть объяснит предисловие:

«Давно пора знать, что каждая буква имеет не только звук и цвет ¹, — но и вкус, но и не разрывную от прочих литер зависимость в значении, осязание, вес и пространственность. Например: как много можно выразить одним лишь куценьким двусложием «Весна». От буквы «с» получается представление солнечности, буквой «а» — радость достижения долгожданности и пр. — целая пространная поэма».

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

«... В словах pendant'ные составы, безукоризненные точности, тоновыразительность и характерность.

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

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

Чтобы быть поэтом будущего нужно вещать.

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

Таким подзаголовком украшена книга Рюрика Ивнева, нужно полагать, эго-футуриста, так как два opus'a его помещены в «Всегдае».

Какое совпадение! Откровения Ивнева носят заголовок «С а м о с о ж ж е н и е» ², «единый правый путь» —

¹ „Подробнее об этом см. „Символическая Симфония“ Вс. Светланова в „Бей, но выслушай!“ стр. 6.

² Москва 1913. 50 к.

Отряхнуть время жизни разок
И губами к огню прильнуть.

Потому что:

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

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

Но все же в нем мы встречаем отсутствие адюльтера и механическое творчество («Третий Вход», «Онан», «Бей, но выслушай!», «Гуревка Прокленушков», «Дары Адонису»).

10. Вот пока все, что нам удалось разглядеть в переливе «Овчей Купели». Он, конечно, не остановится на этом, ибо события в жизни и деятельности наших эго-футуристов разворачиваются, по признанию г. Кранихфельда, с умопомрачительной быстротой.

В быстроте залог сознания силы, а «чувство мощи и независимости от условий природы¹, появляющееся в легком и непринужденном преодолении ее преград, заставляет художника вспоминать о свободных, необусловленных никакими преградами переживаниях его в момент озарения (т. е. интуиции, т. е. творчества. Примечание мое).

Это чувство бессознательно влечет его к творчеству вновь и вновь.

Чтобы испытать свою мощь и независимость в наивысшей степени, художник, не останавливаясь перед теми преградами, которые ставит ему косная природа, еще и сам полубессознательно усложняет и увеличивает их...

Мечом творческого преодоления и творческой ненависти разрубаются кандалы природы.

¹ Почему эго-футуристы и склонны к городу, а не потому, что он современность (мнение кубо-футуристов).

Художник дает этому мечу имя—Красота, ученый называет свой меч—Истина...

Творя, человеческий дух сбрасывает временно иго природных законов необходимости. Сотворив, дав свое произведение, дух заражает им толпу.

И иногда, во время неожиданного интуитивного восприятия, под влиянием совпадения моего данного настроения с настроением творца в момент творчества, вдруг познаю я что-то значительное. Становится понятным и бессознательный протест творца, и дерзкое свободное преодоление им косных законов природы; рождается уверенность в величии творческого духа человеческого, дерзнувшего вступить в бой с гигантом ¹, «Безумству смелых» слагать гимны теперь не принято—теперь всеобщее восхвалять умеренную, успокоенную осторожность.

Интуит становится трагиком, и тем трагичнее его судьба, что он идет на сожжение во имя «Его», ответственного за весь мировой «процесс», которое одно «может только по праву заявить: аз есмь» ².

— («Я есмь, я свободный и гордый!»).

«Свободное творчество несовместимо с природой.

Истинно свободное в природе не естественно. Принцип естественного—это неизбежные законы природы. Принцип свободного—чудо, как нарушение этих законов—чудо, как протест против насилия природы» ³.

Но нам некогда помнить, что к чуду мы приходим лишь путем чудниц.

А ведь «эго-футуризм» несомненно, чуднице для рабов необходимости.

¹ К. Эрберг „Цель [творчества“. Изд. „Рус. Мысль“ 1913, стр. 26—28.

² Ан. Чеботаревская „Творимое Творчество“ — „Золотое Руно“ 1908

³ К. Эрберг, стр. 30

«Произведение творческого духа человеческого—это жемчужина на раковине природы, болезненный, уродливый, с точки зрения природы, нарост. Но из-за него-то и ценна вся раковина. Пусть растут жемчужины, пусть зальют всю раковину природы сплошной, несокрушимой мерцающей жемчужной лавой! В мерцании этом — освобождение»¹.

11. Так восторженно восклицает эстет.

Господин же Буржуа, прочтя цитированные строки, добродушно промычит пыхтя сигарой:

«Пусть! Жаль только, что из этой раковины нельзя сделать портмонэ для моей жены!..» И. В. Игнатьев.

«Эго-футуризм». Изд. «СПБ. Глашатай». Послелетие 1913 г., Н.-Новгород.

2. ПЕРЧАТКА КУБО-ФУТУРИСТАМ

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

б) Слово не есть только сочетание звуков. Каждое слово, имея свой особый корень, свой особый смысл, свою собственную историю, возбуждает в человеческом уме множество неуловимых, но для всех людей совершенно одинаковых ассоциаций. Эти ассоциации придают слову индивидуальность. Можно сказать, что каждое слово имеет свой особый запах. Поэтическое произведение есть сочетание не столько слов-звуков, сколько слов-запахов. Слово «между» отлпчает-

¹ К. Эрберг, стр. 30

ся от слова «меж» не смыслом (смысл в них совершенно одинаковый) и не столько звуком, сколько чем-то неопределенным, чем и должен пользоваться поэт.

с) Кубо-футуристов, сочиняющих «стихотворения» на «собственном языке», слова которого не имеют определенного значения, как напр.:

Дыр, бул, щыл
Убещур
скум
вы со бу
р л эз.

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

Непонимание сущности слова, как поэтического материала, приводит кубо-футуристов ко всяким нелепостям. Такою нелепостью является пункт 3: «Декларация слова, как такового, переводить с одного языка на другой нельзя, можно лишь написать стихотворение латинскими буквами и дать подстрочник». Это требование есть опять-таки один из путей к полному уничтожению слова. Не ясно ли, что русское слово, написанное латинскими буквами и тем самым переведенное на все европейские языки, для немца, француза и т. д. уже не есть слово, а только сочетание звуков, не вызывающих тех ассоциаций, на которые рассчитывает поэт.

(Любопытно, между прочим, какой подстрочник дадут кубо-футуристы к немецко-французско-итальянскому переводу выше цитированного стихотворения).

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

ф) Рассмотрев, без всякого предвзятого мнения и без насмешек, которыми толстая и тонкая публика маскирует свое равнодушие к судьбам искусства, теоретические рассуждения и поэтические творения кубо-футуристов, мы приходим к выводу, что как те, так и другие, основываясь на поверхностном отношении к основному элементу поэзии — к слову, — уничтожают самое поэзию и не только не открывают новых дорог, но закрывают старые заставами своего недомыслия.

Бросая кубо-футуристам перчатку, мы не можем не пожалеть, что наши противники не знают элементарной логики, плохо разбираются в том, что есть сущность поэтического материала и, что, собираясь «сбросить с парохода современности» тех, кто до сих пор был его рулевым, они еще не умеют узнавать путь по звездам и не постигают устройства и цели простейшего из всех приборов мореплавания — компаса.

М. Россиянский.

Вернисаж: К-во „Мезонин Поэзии“. Вып. I
Сентябрь 1913 г.

3. ДВА ПОСЛЕДНИХ СЛОВА

Я утверждаю, что в современном футуризме есть много необоснованного (напр.: примитивизм, национализация и т. д.), слишком много усилий было выброшено на то, чтобы заглушить преждевременные похоронные марши критиков, эту песнь торжествующей... недотыкомки. Для того, чтобы перекричать эти марши, надо было возвысить свой голос до рева трансатлантических сирен. Постепенно выметается пыль, поднявшаяся от поломки старых особняков, и на их месте воздвигаются железобетонные двадцатипятиэтажия, которые дымной шевелюрой нашей буйности подпирают небо вашего восторга.

Если мы и отрицаем прошлое, то это прошлое все же дало нам богатое медицинское предостережение.

И мы, объединенные чувством современности, распахиваем гардины ваших привычек, мы говорим, кричим, поем, утверждаем наши директивы. Сбросьте со слов их смысл и содержание, которое жеванной бумагой облепили чистый образ слова. Разговорное слово так же относится к поэтическому, как дохлая ворона к аэро. В искусстве нет ни смысла, ни содержания, и не должно быть. Поэзия и проза это одно и то же. Типографская привычка не критерий для раздела. Литература — это искусство сочетания самовитых слов. Всякий смысл в литературе — это наше неизбежное зло. Надо освободить поэзию от богадельни философских или иных экспериментов. Стихи — это не транспарант, по которому пищут проблемы науки. Не унижайте науку и искусство! Всякая стилизация бесполезна и вредна, так как стилизатор, подобно крысе, головой роется в помойке прошлых веков, а руками захватывает деньги и сердца красивых, но глупых женщин. Научитесь понимать наши автомобили слова. Дни секунды напоены

доппингом и мчатся с быстротой сорока часов в секунду. Старая поэзия в кружевах луны, баркаролл, прогулок по озеру, логики с господином разумом, с которым она состояла в незаконной связи и от которого родила пару рахитичных детей — натурализм и символизм, — эта поэзия скончалась от истощения.

Сегодня лохмотья вывесок прекраснее бального платья, трамвай мчится по стальным знакам равенства, ночь, вставшая на дыбы, выкидывает из взмыленной пасти огненные экспрессы световых реклам, дома снимают железные шляпы, чтобы вырасти и поклониться нам.

Мы отвергаем прошлое, все прошлые школы, но мы анатомировали их трупы, без боязни заразиться трупным ядом, так как мы привили себе молодость, и по этим трупам узнали об их болезнях. Мы видели, как славянизм, и поэтичность, подобно могильным червям, изъели стихи наших современников.

Мы видали славных поэтов, которые хотели перейти улицу пошлости, но узкая юбка правильных рифм и размеров стянула им ноги, и авто жизни, трамвай XX века налетел на спутанных, швырнув в них «спинные шпаги». Мы видели гениев, подобных гениям, которые всю жизнь расчищали место, чтобы пройти к своему трону, а когда они умирали, г. г. пушкиннианцы залезали к ним в могилу и, интимничая с трупом, вытаскивали из гроба старье, чтобы этим старьем расстропить желудок потомкам.

Эти исследователи залили коллодиумом примечаний и справок истинный крик поэтов.

Нам нет времени подражать! Многое у нас вам кажется смешной клоунадой, но вырежьте на сердцах, залывших от улыбок, вензель сегодняшнего дня и научитесь быть самим собой, научитесь смотреть на все своими глазами. Мы первые были бы рады приветствовать вас, если бы осви-

стывали нас за отсталость, за несовременность! Переговите нас, и тогда издевайтесь над нами. Разбейте моноколь веков, врезавшийся в тело! Вы все время гуляли, оглядываясь назад, и сами не заметили, как вбрели в кладовые и подвалы. Ваш сегодняшний день—самозванец: он—репродукция вчерашнего. Тяжелее надгробных речей толстые книги современных поэтов. Уже давно раздался звук барабана: «Муза! Бегн из Эллады и к Парнасу прибей дощечку с вывеской: «за отъездом сдается внаймы!»).

И вот на этот барабан отгулом звучит наш оркестр авто, локомотивов, пароходов, трамваев: «Да! Муза выбыла к нам, в наш шумный и быстрый город. Музе надоело смотреть, как поэты рассматривали и консервировали фиговые листочки Олимпа. Муза выбыла в наш город под брезентовым тентом, где к солнцу проведены провода и приделан выключатель, где в главном агентстве продается на аршины обтрепанная бахрама лунного света и на фунты кисель облаков. Вся романтика распродается по самой дешевой цене! В нашем городе муза. Она не оступится, не свихнет себе ногу в башмаке с французским каблуком, потому что она не ходит, а мчится на моторе и всем кричит она:

«Господа! Да взгляните! Машина пронизала своим визгом каждую секунду. Я струбливаю рожком дни. Мои руки мостами тянутся через Атлантический океан! Во мне отображение всего—все во мне отразилось: вспенье верфей и заводов, животы вокзалов, маховое колесо солнечного диска, вертящееся в зубцах облаков, локомотивы, которые, подобно профессорам, потеряли в беге клоки своих волос из дыма и у которых седые усы пара, небоскребы с набухшими нарываами балконов,—и если вам непонятно мое восклицание, так это только потому, что вы боитесь

быть сегодняшними. Научитесь же ценить и понимать единственные красоты мира:

«Красоту формы и красоту быстроты!»

Вадим Шершеневич.

„Зеленая улица“ 1916 г. Москва.

КУБОФУТУРИЗМ

1. ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ

Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

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

Прошлое тесно. Академия и Пушкин — непонятнее гие-роглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. проч., с парохода современности.

Кто же забудет своей первой любви, не узнает последней. Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? В ней ли отражения мужественной души сегодняшнего дня? Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова?

Или на них зори неведомых красот?

Вымойте ваши руки, прикосавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченко, Черным, Кузьминым, Бупным и проч., и проч. — нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!..

Мы приказываем чтить права поэтов:

1.—На увеличение словаря поэта в его объеме произвольными и производными словами (слово—новшество).

2.—Напреодолимую неаппетитность к существовавшему до них языку.

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

4.—Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования.

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

Москва. 1912 г. Декабрь.

Д. Бурлюк. Александр Крученых.

В. Маяковский. Виктор Хлебников.

„Пощечина Общественному Вкусу“, изд. Кузьмина.

2. САДОК СУДЕЙ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Находя все нижезложенные принципы цельно выраженными в первом «Садке Судей» и выдвинув ранее пресловутых и богатых, лишь в смысле Метцль и К-о, футуристов,—**Мы**, тем не менее, считаем этот путь нами пройденным, и, оставляя разработку его тем, у кого нет более новых задач, пользуемся некоторой формой правописания, чтобы сосредоточить общее внимание на новых, уже открывающихся перед нами заданиях.

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

1.—Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть

в буквах лишь направляющие речи. Мы расшатали синтаксис.

2.—Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике.

3.—Нами осознана роль приставок и суффиксов.

4.—Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание.

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

а) считая частью неотделимой произведения его пометки и вишетки творческого ожидания. б) В поэмке полагая составляющую поэтического импульса. в) В Москве поэтому нами выпущены книги (автографов) «само-письма».

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

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

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

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

10.—Богатство словаря поэта—его оправдание.

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

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

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

Мы новые люди новой жизни.

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

„Садок Судей“ 11, 1914 г.

3. СЛОВО КАК ТАКОВОЕ

О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

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

2.—Чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостинной (множество узлов, связок и петель и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая. В поэзии Д. Бурлюк, В. Маяковский, Н. Бурлюк, Б. Лившиц, в живописи Бурлюк и К. Малевич).

У писателей до нас инструментовка была совсем иная, например:

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

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

па—па—па
пи—пи—пи
ти—ти—ти
и т. п.

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок. Мы дали образец иного звука и словосочетания:

дыр, бул, щыл,
убещур
скуп
вы со бу
р л эз

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

Не безголосая, томная, сливочная тянучка поэзии (па-сианс)... (пастила...), а грозное баячь:

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

Д. Бурлюк

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

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

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

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

Из вышеизложенного видно, что до нас речетворцы слишком много разбирались в человеческой «душе» (загадке духа, страстей и чувств), но плохо знали, что душу создают

баячи, а так как мы, баячи бюджетляне, больше думали о слове, чем об затасканной предшественниками «Психее», то она умерла в одиночестве и теперь в нашей власти создать любую новую... Захотим ли?

Нет!..

Пусть уж лучше поживут словом, как таковым, а не собой.

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

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

Живописцы бюджетляне любят пользоваться частями тел, разрезами,

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

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

Речетворцы должны бы писать на своих книгах:

прочитав, разорви!

А. Крученых и В. Хлебников.

„Слово как таковое“ 1913 г.

4. ТРУБА МАРСИАН люди

Мозг людей и донныне скачет на трех ногах (3 оси места). Мы приклеиваем, возделываем мозг человечества, как пахари этому щенку 4-ю ногу, именно — ось времени.

Хромой щенок. Ты больше не будешь истязать слух нам своим скверным лаем. Люди прошлого не умнее себя, полагая, что паруса государства можно строить лишь для осей пространства.

Мы, одетые в плащ только побед, приступаем к постройке молодого союза с парусом около оси времени, предупреждая заранее, что наш размер больше Хеопса, а задача храбра, величественна и сурова. Мы суровые плотники снова бросаем себя и наши имена в kloкочущие котлы прекрасных задач.

Мы верим в себя и с негодованием отталкиваем порочный шопот людей прошлого, мечтающих уклонить нас в пятю. Ведь мы босы. (Ошибка в согласной). Но мы прекрасны в неуклонной измене своему прошлому, едва только оно вступило в возраст победы и в неуклонном бешенстве заноса очередного молота над земным шаром, уже начинающим дрожать от нашего топота.

Черные паруса времени, шумите.

Виктор Хлебников, Мария Синякова, Божидар, Григорий Петников, Николай Асеев.

Кя-во „Лирень“ 110 день Кальпы.

ПУСТЬ МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ РАСКОЛЕТСЯ НА МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ ИЗОБРЕТАТЕЛЕЙ
И МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ ПРИОБРЕТАТЕЛЕЙ

Вот слова новой священной вражды.

Наши вопросы в пустое пространство, где еще не было человека—их мы будем властно выжигать и на лбу Млечного Пути, и на круглом божестве купцов—вопросы, как

освободить крылатый двигатель от жирной гусеницы товарного поезда старших возрастов. Пусть возрасты разделятся и живут отдельно. Мы вскрыли печати на поезде за нашим паровозом дерзости,—там ничего нет, кроме могил юношей.

Нас семеро. Мы хотим меча из чистого железа юношей.

Им, утонувшим в законы семей и законы торга, им, у которых одна речь:—«ем», не понять нас, не думающих ни о том, ни о другом, ни о третьем.

Право мировых союзов по возрасту. Развод возрастов, право отдельного бытия и делания. Право на все особо до Млечного Пути. Прочь, шумы возрастов. Да властвует звон прерывных времен, белые и черные дощечки и кисть судьбы. Пусть те, кто ближе к смерти, чем к жизни, к рождению,—сдадутся. Падут на лопатки в борьбе времен под нашим натиском дикарей. А мы—мы, исследовав почву материка времени, нашли, что она плодородна. Но цепкие руки оттуда схватили нас и мешают нам совершить прекрасную измену пространству. Разве было что пьянее этой измены? Вы. Чем ответить на опасность родиться мужчиной, как не похищением времени? Мы зовем в страну, где говорят деревья, где научные союзы, похожие на волны, где весенние войска любви, где время цветет, как черемуха, и двигает, как поршень, где за человек в переднике плотника пилит времена на доски и как токарь обращается к своим завтра... (о, уравнения поцелуев—вы. О, луч смерти, убитый лучем смерти, поставленным на пол волны). Мы идем туда, юноши, и вдруг кто-то мертвый, кто-то костлявый хватает нас и мешает нам вылиться из перьев дурацкого сегодня. Разве это хорошо?

Государство молодежи, ставь крылатые паруса времени; перед тобой второе похищение пламени приобретателей.

Смелее. Прочь, костлявые руки—вчера — перед ударом Балашова. Пусть будут искромсаны ужасные зрачки. Это—новый удар в глаза грубо-пространственного люда. Что больше: «при» или «из»? Приобретатели всегда крались стадами за изобретателями, теперь изобретатели отгоняют от себя лап приобретателей, стаями кравшихся за одиноким изобретателем.

Вся промышленность современного земного шара с точки зрения самих приобретателей есть кража (язык и нравы приобретателей) у первого изобретателя Гауса. Он создал учение о молнии, а у него при жизни не было и 150 рублей в год на его ученые работы. Памятниками и хвалебными статьями вы стараетесь освятить радость совершенной кражи и умерить урчание совести, подозрительно находящейся в вашем червеобразном отростке. Якобы ваше знамя—Пушкин и Лермонтов были вами некогда прикончены, как бешеные собаки за городом, в поле. Лобачевский отсылался вами в приходские учителя. Монгольфьер был в желтом доме. А мы? Боевой отряд изобретателей?

Вот ваши подвиги. Ими можно исписать толстые книги.

Вот почему изобретатели в полном сознании своей особой породы, других нравов и особого посольства отделяются от приобретателей в независимое государство времени (лишенное пространства) и ставят между собой и ими железные прутья.

Будущее решит, кто очутился в звернице,—изобретатели или приобретатели. И кто будет грызть кочергу зубами.

В. Хлебников.

1. Славные участники бюджетлянских изданий переводятся из разряда людей в разряд Марсиан.

Подписано: король Времени Велемир I.

2. Приглашаются с правом совещательного голоса, на правах гостей в думу Марсиан.

Уэлльс и Маринетти.

Предметы обсуждения.

«Улля, Улля» Марсиане.

1. Как освободиться от засилья людей прошлого? Сохраняющих еще тень силы в мире пространства, не пачкаясь о их жизнь (мыло словотворчества), предоставив им утопать в заработанной ими судьбе злобных мокриц. Мы осуждены завоевать мерой и временем. Наши права на свободу от грязных обычаев людей прежних столетий.

2. Как освободить быстрый паровоз младших возрастов от прицепившегося непрошенным и дерзким образом товарного поезда старших возрастов?

Старшие. Вы задерживаете бег человечества и мешаете клокочущему паровозу юности взять лежащую на ее пути гору. Мы сорвали печати и убедилсь, что груз—могильные плиты для юности. Под видом груза, прицепленного к нашей свистящей надменно грезе заячьим способом провозится грязь донебесных людей.

5. КАПЛЯ ДЕГТЯ

«Речь, которая будет произнесена при первом удобном случае».

Милостивые государи и милостивые государыни!

Этот год—год смертей: чуть не каждый день громкой скорбью рыдают газеты по ком-нибудь маститом, до срока ушедшем в лучший мир. Каждый день тягучим плачем голо-

сит петит над множеством имен, вырезанных Марсом. Какие благородные и монашески-строгие выходят сегодня газеты! В черных траурных платьях похоронных об'явлений, с глазами блестящими кристальной слезой некролога. Вот почему было как-то особенно неприятно видеть, что эта самая пресса, облагороженная горем, подняла такое непристойное веселье по поводу одной, очень мне близкой смерти. Когда запряженные цугом критики повезли по грязной дороге, дороге печатного слова, гроб футуризма, недели трубили газеты: «хо-хо-хо, так его!.. вези! вези! вези!.. наконец-то!»... (страшное волнение аудитории «как умер?.. футуризм умер?.. да, что вы!»).

— Да, умер.

Вот уже год вместо огнесловного, еле лавирующего между правдой, красотой и участием, на эстрадах аудиторий пресмыкаются скучнейшие Когано-Айхенвальдо-образные старики—год уже в аудиториях скучнейшая логика, доказывание каких-то воробьиных истин, вместо веселого звона графинов по пустым головам.

Господа! Да неужели вам не жалко этого взбалмошного в рыжих вихрах детину, немного неумного, немного некультурного, но всегда, о, всегда смелого и горящего? Впрочем, как вам понять молодость. Молодые, которым мы дороги, еще не скоро вернутся с поля брани; вы же, оставшиеся здесь для спокойного занятия в газетах и проч. конторах; вы—или неспособные носить оружие рахитики, или старые мешки, набитые морщинами и сединами, дело которых думать о наиболее безмятежном переходе в другой мир, а не о судьбах русского искусства. А знаете. Я я сам не очень-то жалею покойника, правда, из других соображений.

Оживите в памяти первый гала-выход российского футуризма, ознаменованный такой звонкой «пощечинной общественному вкусу». Из этой лихой свалки особенно запомни-

лись три удара под тремя криками нашего манифеста:

1) Смять мороженицу всяческих канонов, делающую лед из вдохновенья;

2) сломать старый язык, бессильный догнать скачье жизни;

3) сбросить старых великих с парохода современности.

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

Художник! Тебе ли тоненькой сеточкой контура поймать несущуюся кавалерню! Репин! Самокин! Уберите ведра—расплещет. Поэт. Не сажай в качалку ямбов и хореев мощный бой, всю качалку разворотит.

Исламывание слов, словоновшество. Сколько их новых во главе с Петроградом. А кондуктрисса! Умрите Северянин! Футуристам ли кричать о забвении старой литературы. Кто за казачьим гиком расслышит трель мандолиниста Брюсова?

Сегодня—все футуристы! Народ—футурист!

Футуризм мертвой хваткой взял Россию.

Не видя футуризма перед собой, и не умея заглянуть в себя, вы закричали о смерти. Да, футуризм умер, как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением. Но раз футуризм умер, как идея избранных, он нам не нужен. Первую часть нашей программы разрушения мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута, чертеж зодчего и голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности, сегодня выльется в мощь проповеди.

В. Маяковский.

«Взял» Барабан футуристов. Дек. 1915 г.

ИМАЖИНИЗМ

ДЕКЛАРАЦИЯ

Вы—поэты, живописцы, режиссеры, музыканты, прозаики.

Вы,—ювелиры жеста, разносчики краски и линии, границильщики слова.

Вы, наемники красоты, торгоши подлинными строфами, актами, картинами.

Нам стыдно, стыдно и радостно от сознания, что мы должны сегодня прокричать вам старую истину. Но что делать, если вы сами не закричали ее? Эта истина кратка, как любовь женщины, точна, как аптекарские весы, и ярка, как стальная электрическая лампочка.

Скончался младенец, горластый парень десяти лет от роду (родился в 1909,—умер 1919). Издох футуризм. Давайте грянем дружнее: футуризму и футурию смерть. Академизм футуристических догматов, как вата, затыкает уши всему молодому. От футуризма тускнеет жизнь.

О, не радуйтесь лысые символисты, и вы, трогательно-наивные пассеисты. Не назад от футуризма, а через его труп вперед и вперед, левой и левой кличем мы.

Нам противно, тошно от того, что вся молодежь, которая должна искать, приткнулась своею юностью к мясистым и

увесистым соскам футуризма, этой горожанки, которая, забыв о своих буйных годах, стала «хорошим тоном», привилегией диллетантов. Эй, вы, входящие после нас в непротопанные пути и перепутья искусства, в асфальтированные проспекты слова, жеста, краски. Знаете ли вы, что такое футуризм: это босоножка от искусства, это нищезанятость формы, это замаскированная современностью надсоновщина.

Нам смешно, когда говорят о содержании искусства. Надо долго учиться быть безграмотным для того, чтобы требовать: «Пиши о городе».

Тема, содержание—это слепая кишка искусства—не должны выпирать, как грыжа из произведений. А футуризм только и делал, что за всеми своими заботами о форме, не желая отстать от парнаса и символистов, говорил о форме, а думал только о содержании. Все его внимание было устремлено, чтобы быть «погородское». И вот настает час расплаты. Искусство, построенное на содержании, искусство, опирающееся на интуицию (аннулировать бы эту ренту глупцов), искусство, обрамленное привычкой, должно было погибнуть от истерички. О, эта истеричка сгналввает футуризм уже давно. Вы, слепцы и подражатели, плагиаторы и примыкатели, не замечали этого процесса. Вы не видели гноя отчаяния и только теперь—когда у футуризма провалился нос новизны,—и вы, чорт бы вас подрал, удосужились разглядеть.

Футуризм кричал о солнечности и радостности, но был мрачен и угрюм.

Оптовый склад трагизма и боли. Под глазами мозоли от слез.

Футуризм, звавший к арлекинаде, пришел к зимней мистике и к мистерии города. Истинно говорим вам: никогда еще искусство не было так близко к натурализму и так далеко

от реализма, как теперь, в период третичного футуризма. Поэзия: надрывная нытика Маяковского, поэтическая похабщина Кручелых и Бурлюка, в живописи кубики да переводы Пикассо на язык родных осин, в театре—кукиш, в прозе—нуль, в музыке—два нуля (00—свободно).

Вы, кто еще смеет слушать, кто из-за привычки «чувствовать» не научился мыслить, забудем о том, что—«футуризм существовал, так же, как мы забыли о существовании натуралистов, декадентов, романтиков, классиков, импрессионистов и прочей дребедени. К чортовой матери всю эту галиматью.

42-сантиметровыми глотками на крепком лафете мускульной логики, мы, группа имажинистов, кричим вам свои приказы.

Мы, настоящие мастеровые искусства, мы, кто отшлифовывает образ, кто чистит форму от пыли содержания лучше, чем уличный чистильщик сапог, утверждаем, что единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов. О, вы, слышите в наших произведениях верлибр образов.

Образ и только образ. Образ—ступнями от аналогий, параллелизмов, сравнения, противоположения, эпитеты сжатые и раскрытые, приложения политематического многоэтажного построения—вот орудие производства мастера искусства. Всякое иное искусство—приложение к «Ниве».

Только образ, как нафталин, пересыпающий произведение, спасает это последнее от моли времени. Образ—это броня строки. Это—панцырь картины. Это—крепостная артиллерия театрального действия.

Всякое содержание в художественном произведении так же глупо и бессмысленно, как наклейки из газет на картины. Мы проповедуем самое точное и ясное отделение

одного искусства от другого, мы защищаем дифференциацию искусств. Мы не предлагаем изображать город, деревню, наш век и прошлые века,—это все к содержанию, это нас не интересует, это—разберут критики. Передай, что хочешь, но современной ритмичкой образов. Говорим современной, потому что мы не знаем прошлой, в ней мы профаны, почти такие же, как и седые пассажиры.

Мы с категорической радостью заранее принимаем все упреки в том, что наше искусство головное, надуманное, с потом работы. О, большего комплимента вы не могли нам придумать, чудаки. Да, мы гордимся тем, что наша голова не подчинена капризному мальчишке—сердцу. И мы полагаем, что если у нас есть мозги в башке, то нет особенной причины отрицать существование их. Наше сердце и чувствительность мы оставляем для жизни, и в вольное, свободное творчество входим не как наивно-отгадавшие, а как мудро-понявшие. Роль Колумбов с широко раскрытыми глазами, Колумбов поневоле, Колумбов из-за отсутствия географических карт—нам не понутру.

Мы безраздельно и императивно утверждаем следующие материалы для творцов.

Поэт работает словом, беромым только в образном значении. Мы не хотим подобно футуристам морочить публику и заявлять патент на словотворчество, новизну и пр., и пр., потому что это обязанность всякого поэта, к какой бы школе он ни принадлежал.

Прозаик отличается от поэта только ритмичкой своей работы.

Живописцу—краска, преломленная в зеркалах (витрин или озер) фактура.

Всякая наклейка посторонних предметов превращает картину в крошку.

Актер—помни, что театр не инсценировочное место литературы. Театру—образ движения. Театру—освобождение от

музыки, литературы и живописи. Скульптору—рельеф, музыканту... музыканту ничего, потому что музыканты и до футуризма еще не дошли. Право, это профессиональные пасеисты.

Заметьте: какие мы счастливые. У нас нет философии. Мы не выставляем логики мыслей. Логика уверенности сильнее всего.

Мы не только убеждены, что мы одни на правильном пути, мы знаем это. Если мы не призываем к разрушению старины, то только потому, что уборкой мусора нам некогда заниматься. На это есть гробокопатели, шакалы футуризма. В наши дни квартирному холоду—только жар наших произведений может согреть души читателей, зрителей. Им, этим восприимчивым искусства, мы с радостью дарим всю интуицию восприятия. Мы можем быть даже настольконисходительны, что попозже, когда ты, очумевший и еще бездарный читатель, подрастешь и поумнееешь,—мы позволим тебе даже спорить с нами.

От нашей души, как от продовольственной карточки искусства, мы отрезаем майский весенний купон. И те, кто интенсивнее живет, кто живет по первым двум категориям, те многое получают на наш манифест.

Если кому-нибудь не лень—создайте философию имажинизма, объясните с какой-угодно глубиной факт нашего появления. Мы не знаем, может быть, от того, что вчера в Мексике был дождь, может быть, от того, что в прошлом году у вас оценилась душа, может быть, еще от чего-нибудь,—но имажинизм должен был появиться, и мы горды тем, что мы его оруженосцы, что нами, как плакатами, говорит он с вами.

Передовая линия имажинистов.

Поэты: Сергей Есенин, Рюрик Иванов, Анатолий Мариенгоф, Вадим Шершеневич.

Художники: Борис Эрдман, Георгий Якулов
Музыканты, скульптора и прочие: ау?

„Сирена“ Иллюстрированный двухнедель-
ник. Воронеж, 30 января 1919 г.

ИМАЖИНИЗМ МЕРТВОЕ И ЖИВОЕ

Жизнь—это крепость неверных. Искусство—Воинство, осаждающее твердыню. Во главе Воинства всегда поэт.

Не для того ли извечное стремление войти в ворота жизни, чтобы, заняв крепость, немедленно и добровольно ее оставить.

Не искусство боится жизни, а жизнь боится искусства, так как искусство несет смерть, и, разумеется, не мертвому же бояться живого. Воинство искусства—это мертвое воинство.

Поэтому вечно в своей смерти искусство и конечна жизнь. От одного прикосновения поэтического образа стынет кровь вещи и чувства.

Художник сковывает копыта скачущей лошади, легким прикосновением кисти останавливает бешеное вращение автомобильного колеса, музыкант—водопадный ритм радости и медленное течение грусти. Тут же обрывается качание маятника пульса, как сменяет циферблат существования творческий круг прекрасного. Поэт самый страшный из палачей живого.

Красота—синоним строгости. Строгость требует неподвижности. Искусство—делание движения статичным. Все искусства статичны—даже музыка.

Революция с момента воплощения в художественном образе перестает существовать. Рождение марсельезы было рождением смерти французской революции...

Самая долговечная из всех существующих религий—жизнь. Поэтому-то она является самым трудным материалом для художника. Когда придет такой, который сумеет ее сделать прекрасной, я скажу, что через 24 часа потухнет солнце.

Продолжению человеческого рода не грозит опасность до тех пор, пока безобразие будет господствовать над половым актом.

Только сумасшедшие верят в любовь. А так как поэты, художники, музыканты самые трезвые люди на земле — любовь у них только в стихах, мраморе, краске, звуках. Любовь — это искусство. От нее так же смердит мертвячиной.

Жизнь бывает моральной и аморальной. Искусство не знает ни того, ни другого...

Человек, истинно понимающий прекрасное, должен в равной мере восторгаться поэзией Есенина и Маршленгофа, несмотря на то, что первый чаёт и видит как:

Едет на кобыле
Новый к миру Спас

а второй радуется, когда:

Метлами ветру будет
Говядину чью подмесь ..

Искусство есть форма. Содержание одна из частей формы. Целое прекрасно только в том случае, если прекрасна каждая из его частей.

Не может быть прекрасной формы без прекрасного содержания.

Глубина в содержании — синоним прекрасного.

Пара чистая и пара нечистая.

...Однако, вы спросите, почему в современной образной поэзии можно наблюдать как бы нарочитое соитие в образе чистого с нечистым. Почему у Есенина «солнце стынет, как лужа, которую напрудил мерин» или «над рощами, как коро-

ва, хвост задрала заря», а у Вадима Шершеневича «гонокок соловьиный не вылечен в мутной и лунной моче»?

Одна из целей поэта вызвать у читателя максимум внутреннего напряжения. Как можно глубже всадить в ладони читательского восприятия занозу образа. Подобные скрещивания чистого с нечистым служат способом заострения тех заноз, которыми в должной мере щетинятся произведения современной имажинистской поэзии.

Помимо того, не несут ли подобные совокупления «соловья» с «лягушкой» надежды на рождение нового вида, не разнообразят ли породы поэтического образа.

Несмотря на всю изощренность мастерства поэт двигает свою поэтическую мысль согласно тем внутренним закономерным толчкам, которые потрясают как организм вселенной, так и организм отдельного индивидуума. А разве не знаем мы закона о магическом притяжении тел с отрицательными и положительными полюсами.

Поставьте перед «лужей, которую напрудил мерин», «коровьим хвостом», «гонококом» и «мочей» знак — ц' + перед «солнцем», «зарей», «соловьем», и вы поймете, что не из-за озорства, а согласно внутренней покорности творческому закону, поэт слил их в образе.

ДВА РИТМА

...Что привело вплотную искусство к имажинизму? Разве не ускорившийся до невероятия ритм жизни?

Колоссальнейший пресс борьбы превратил водянистое тело в непроницаемый ком железа и бетона. Ряд научных открытий сократил расстояние и увеличил скорость, пополнил ум за счет чувства.

Что такое образ? — Кратчайшее расстояние с наивысшей скоростью. Когда луна непосредственно вправляется в пер-

стеня, надетый на левый мизинец, а клизма с розоватым лекарством подвешивается вместо солнца.

На этот раз искусство становится победителем. Оно уничтожило расстояние в то время, как жизнь его только сократила.

Образ не что иное, как философская и художественная формула. Когда ритм жизни напоминает пульс мятущегося в горячке, ритм в колеях художественной формы не может плестись подобно груженной арбе с мирно дремлющим возницей хохлом. Все искусство до наших дней напоминало подобную картину.

Поэтому:

Если бы 10 февраля 1919 года группа поэтов и художников перед своим рынком, торгующим прекрасным, не развесила плакатов имажинизма и не разложила на лотках бумаги и холста словесных и красочных продуктов чисто-образного производства, то, несомненно, скажем, десятого февраля 1922 года этого бы властно потребовал сам потребитель художественного творчества.

В ЧРЕВЕ ОБРАЗА

Поэтическое произведение, имеющее право называться поэмой и представляющее из себя один обширнейший образ, можно сравнить с целой философской системой, в то же время совершенно не навязывая поэзии философских задач, а ряд выютную спиной к спине стоящих образов — философскими трактатами составляющими систему.

Для вящей убедительности я считаю возможным процитировать из поэмы «Пантократор» С. Есенина место, почти удовлетворяющее колоссальным требованиям современного искусства.

Там, за млечными холмами
Средь небесных тополей
Опрокинулся над нами
Среброструйный водолей.

Он Медведицей с лазури,
Как из бочки черпаком,
В небо вспрыгнувшая буря
Села месяцу верхом.
В вихре снится сонм умерших,
Молоко дымящий сад.
Вижу дед мой тянет вершей
Солнце с полдня на закат.

Предельное сжатие имажинистской поэзии требует от читателя наивысшего умственного напряжения, — обрonnenное памятью одно звено из цепи образов разрывает всю цепь. Заключенное в строгую форму художественное целое, рассыпавшись, представляет из себя порой блестящую и великолепную, но все же хаотическую кучу — отсюда кажущаяся непонятность современной образной поэзии.

Рождение слова, речи и языка из чрева образа (не пускаясь в филологические рассуждения для неверующих по невежеству, привожу наиболее доступные образцы: устье-река = уста-речь; зрак-зерно-озеро; раздор-дыра и т. д. и т. д.) предначертало раз и навсегда образное начало будущей поэзии.

Подобно тому, как за образным началом в слове следует ритмическое, в поэзии образ является целостным только при напряженности ритмических колебаний прямо пропорциональной напряженности образа. Спенсер утверждает, что биение сердца влияет на ритмическое движение целой комнаты, — в той же степени перебой в одном образном звене заставляет звенеть фальшиво или прекрасно всю цепь поэмы.

Свободный стих составляет неотъемлемую сущность имажинистской поэзии, отличающейся чрезвычайной резкостью образных переходов.

Насколько незначителен в языке процент рождаемости слова от звукоподражания в сравнении с вылуплением из образа, настолько меньшую роль играет в стихе звучание, или, если хотите, то, что мы называем музыкальностью. Музыкальность

одно из роковых заблуждений символизма и отчасти нашего русского футуризма (Хлебников, Каменский). Характерно, что Андрей Белый, — единственная в символизме фигура, которая останавливает на себе внимание (я меньше всего говорю о Белом, как о поэте), сознавал это. В его «Символизме» вы найдете следующие строки:

«ложное проникновение духом музыки есть показатель упадка — нам пленительна форма этого упадка — в этом наша болезнь; мыльный пузырь — перед тем, как лопнуть, переливается всеми цветами радуги».

Мы благодарны Белому за эту трагическую откровенность в осознании того направления, которое уже сегодня имеет только историческую весомость.

МИСТИКА И РЕАЛИЗМ

Телесность, осязаемость, бытологическая близость наших образов говорит о реалистическом фундаменте имажинистской поэзии. Опускание же якорей мысли в глубочайшие пропасти человеческого планетного духа — о ее мистицизме.

С одной стороны слышатся упреки в нарочитой грубости и непоэтичности нашей поэзии, с другой — в мистической отвлеченности.

Мы радостно принимаем упреки обеих сторон, видя в них верный залог того, что стрелки нашего творческого компаса правильно показывают Север и Юг.

Потому что: мистика только в том случае имеет оправдание, если корабль нашего глаза не совершает бесконечное и безнадежное плавание в сплошных молочных туманностях. Твердые береговые контуры конечной определенности — вот та надежда, которая заставила обрубить канаты и распустил паруса творческой мысли.

С другой стороны, погружение, прорывание земляных пластов реализма обещает на известной глубине серебряные струи мистического начала.

Мы совершаем оба пути, ни мало не сомневаясь в их правдивости. Ибо в конечном счете всякий мистицизм (если это не чистейшее шарлатанство)—реален и всякий реализм (если это не пошлейший натурализм)—мистичен.

Анатолий Марпенгоф

„Буян-остров“ Имажинизм.
Май 1920 г.

3. $2 \times 2 = 5$.

...Поэты никогда не творят того, «что от них требует жизнь». Потому что жизнь не может ничего требовать. Жизнь складывается так, как этого требует искусство, потому что жизнь вытекла из искусства. Когда сейчас от поэтов требуют «выявления пролетарской идеологии», это забавно, потому что забавна трехлетняя Нюша, «требующая» от матери права позже ложиться спать». Революция брюха всецело зависит от революции духа. Пора понять, что искусство не развлечение и не религия. Искусство—это необходимость, это тот шар, который вертится вокруг времени на прочной веревочке жизни. «Поэты должны освещать классовую борьбу, указывать пролетариату новые пути»,—кричат скороспелые идеологи мещанского коммунизма —«Василий! Иди посвети в передней!»

История всего пролетариата, вся история человечества это только эпизод в сравнении с историей развития образа.

Футуризм красоту быстроты подменил красотой суеты. Динамизм не в суетливости, а в статическом взаимоотношении и взаимодействии материалов. «За нами погоня, бежим, спешим!»—поет футуристическая Вампука. Динамизм вульгарный в нагромождении идей. Динамизм поэтический в смещении материалов. Не динамичен лаборант, бегающий вокруг колбы, но динамична тарелка с водой, когда в нее брошен карбит. В этом отличие футуристов от Марпенгофа. Футурист вопит о динамике и он статичен. Марпенгоф лу-

каво помышляет о статике, будучи насквозь динамичен. От пристани современности отошел пароход поэзии, а футуристик бегаёт по берегу и кричит: поехали, поехали!

Каждое десятилетие возникают в искусстве «мнимые» модные величины». Рекламировали радий и 606, потом перешли на 914. Рекламировали мистический анархизм Блока, сказочность Городецкого, акмензм. Сегодняшняя модная мнимая величина—пролетарское искусство.

Забудем о группе бесталанных юношей из Лито и Пролеткультов; не их вина, что этих юнцов посадили на гору: «сиди, как бог, и вещай».

Пролетарское искусство не есть искусство для пролетариев, потому что перемена потребителя не есть перемена в искусстве и разве тот же пролетариат с жадностью не пожирает такие протухшие товары, как Брюсова, Надсона, Блока, В. Иванова?

Искусство для пролетария—это первое звено в очаровательной цепи: поэзия для деревообделочников, живопись для пищевиков, скульптура для служащих Совнархоза.

Пролетарское искусство не есть искусство пролетария, потому что творцом может быть только профессионал. Как не может поэт от нечего делать пойти к машине и пустить ее в ход, так не может рабочий взять перо и вдруг «роднуть» стихотворение. Правда, поэт может прокатиться на автомобиле, сам управляя рулем, правда, шофер может срифмовать пару строк, но ни то, ни другое не будет творчеством.

То, что ныне называется пролетарским искусством, это бранный термин, это прикрытое модной вывеской плохого товара. В «пролетарские поэты» идут бездарники вроде Ясинского или Князева, или недоучки, вроде Семена Родова. Всякий рабочий, становящийся поэтом-профессионалом, не-

медленно фатально порывает со своей средой и зачастую понимает ее хуже, чем «буржуазный» поэт.

Имажинизм не есть только литературная школа. К нему присоединились и художники, уже готовится музыкальная декларация. Имажинизм имеет вполне определенное философское обоснование. Одинаково чуждый и мещанскому индивидуализму символистов, и мещанскому коммунизму футуристов, имажинизм—есть первый раскат всемирной духовной революции. Символизм с головой увяз в прошлом философском трансцендентализме. Футуризм, номинально утверждающий будущее, фактически уперся в болото современности. Поэтический нигилизм чужд вихрю междупланетных бесед. Допуская абсолютно правильную предпосылку, что машина изменила чувство человека, футуризм ничемно отождествляет это новое чувство с чувством машинного порядка.

За пылью разрушений настало время строить новое здание. Футуризм нес мистерию проклятий и борьб. Имажинизм есть крестовый поход в Иерусалим Радости, «где во гробе господнем дремлет смех». Познавание не путем мышления, а путем ощупывания, подобно тому, как «весна ощупывает голубыми ручьями тело земли». В имажинизме немислим не только поэт слепец, как Козлов, но и читатель-слепец. Поймущий Тютчева, Бальмонта слепец не поймет реальных образов Марленгофа, так же, как глухому чужда поэзия Бальмонта. Наши стихи не для кротов.

Радость в нашем понимании не сплошной хохот. Разве не радостен Христос, хотя, по Евангелию, он ни разу не улыбается. В огромном университете радости может быть и факультет страдания. Если подходит к травинке человек, она былинка, но для муравья она великан. Если к скорби подходит футурист, она для него отчаяние. Для имажинизма скорбь—опечатка в книге бытия, не искажаю-

шая факта. Искусство должно быть радостным, довольно итти впереди кортежа самоубийц. Имажинизм таит в себе зарождение нового, внеклассового общечеловеческого идеализма арлекинского порядка. Лозунги имажинистической демонстрации: образ, как самоцель. Образ, как тема и содержание.

Имажинизм идеологически ближе к символизму, чем к футуризму, но не к их деятелям. Символизм поклонялся богам прошлой вечности, футуризм разрушал их, имажинизм создает новые божества, из которых первым является он сам.

Если, с одной стороны, прав Мариенгоф, восклицая: «Гражданин! Душ, меняйте белье исподнее!», то, с другой стороны, правы Есенин и Шершеневич, когда первый пишет: «Зреет час преображенья... И из лона голубого, широко взмахнув веслом, как яйцо, нам сбросит слово, с проклевавшимся птенцом», а второй вызывает: «Люди, рассмейтесь, а я буду первый в хороводе улыбок, где сердца простучат; бросимте к чорту скулящие нервы, как в воду кидают пищащих котят».

ЛОМАТЬ ГРАММАТИКУ

ПЕПКОВСКОМУ

В «нет никаких законов»—главный и великолепный закон поэзии.

В самом деле: «Поэзия есть возвышенное сочетание благородных слов, при чем эти слова сочетаются таким образом, что ударяемые и неударяемые слова гармонично и последовательно чередуются»,—писал благородный дедушка поэтики, Ломоносов. Что уцелело от этого пафосного определения?

Дон-Кихот русской поэтики А. Потебня (известно, что Веселовский или Белый только Санчо-Пансы) когда-то сказал: «Совершенство наук выражается в их разграничении относительно цели и средств, а не в смешивании; в их взаимодействии, а не в рабском служении другим».

С наименьшим успехом это применимо к искусствам. Чем независимее искусство от другого искусства, тем больше энергии уходит в непосредственное изучение того материала, с которым ему приходится оперировать.

Еще до сих пор аристократы глупости изучают звуковую природу слова, подсчитывают число ускорений у Пушкина, создают трехдольные паузники, или, наконец, с упорством онаниста подсчитывают звуковые повторы и параллелизмы. Это все равно, что, желая изучить психологию крестьянина, вымерять число аршин ситца на платки его бабы. Более смелые откинули от слова все, кроме слова, как такового, следят с восхищением образ слова.

Всякому ясно отличие образа слова от содержания слова, от значения слова, от идеи слова. Однако, вряд ли все с очевидностью задавались вопросом: каково взаимоотношение между образом слова и местом слова в фразе? Другими словами: есть ли образ слова величина постоянная или переменная. А это выяснение особенно важно в наши дни, когда в чередовании и последовательности образов откинут правильный размер образологии и воцарен вольный порядок образов.

Как любопытный пример: в китайском языке «тау» означает «голова», но не голова, как верхушка человеческого тела, а голова, как нечто круглое. «Син» значит и сердце, и чувство, и помыслы. Но сочетание «Синтау» обязательно «сердце», ибо от тау идет образ округлости, а от син внутренности. «Жи» значит день; но образ округлости переходя от тау к жи, влечет за собой то, что «житау» значит дневная округлость, т. е. солнце.

Образ слова в китайском языке тесно зависит от лучевого влияния соседних слов.

Наши корни слов, к сожалению, уже слишком ясно определяют грамматическую форму. Это не нечто самовоспла-

меняющееся, это не органически самородящее вещество. Это только калекки слов грамматических. Потому что «виж» это уже глагол, ибо существительное «вид», да еще глагол определенного числа и лица. Наши корни это дрова, осколки когда-то зеленого дерева.

Но и в них есть возможность воздействия, есть способ превращения того обрубленного образа, который гниет в них.

Слово орущее:

— Долой метрику стиха, долой ходули смысла и содержания!—вырвавшееся из тюрьмы идейности, тщетно пытается ныне в прернях стихотворения разбить кандалы грамматики, оковы склонений, спряжений, цепи синтаксической согласованности.

«Как теперь далее брать отец, мать больной любить ты группа относительно сердце внутренности сказать один сказать»,—это не бред Крученных; это дословный перевод китайского «жукин тсне на фуму тунгнгай нимен ти синтшанг све и све», что значит: теперь далее, переходя к горячо любящему вас сердцу родительскому, скажем о нем пару слов.

Что общего? Из анархической вольницы возникает организованное войско путем взаимовлияний образов одних слов на соседние.

К сожалению, русский язык слишком законченный не допускает такой фантастики. Законанный в латы грамматики и, главное, грамматических форм и согласований, каждый русский оборот напоминает рыцаря в тяжелой броне, который еще мыслим на коне, но слезши с коня, являет пример черепаший и условно безобразный, вроде символиста, пишущего амметрическим стихом.

Слово на плоскости — вот пошлый идеал нынешнего поэтического обихода, монета выражений и любовных ромеонствований. Ныне встает из гроба слово трех измере-

н п и й, ибо оно готово мстить. На великолепных плитах вековой гробницы слова—русской литературе—иные безобразники уже учредили отхожее место Достоевского и Челпанова.

Плоскостное слово ныне постепенно, благодаря освещению образом, начинает тремериться.

Глубина, длина и ширина слова измеряется образом, смыслом и звуком слова. Но в то время, как одна из этих величин—смысл—есть логически постоянное, два других переходные, при чем звук внешне переходное, а образ органически переходное. Звук меняется в зависимости от грамматической формы, образ же меняется об аграмматическую форму.

Когда-то Хлебников пытался найти внутреннее склонение слов. Он доказывал, что «бок» это есть винительный падеж от «бык», потому что бок это место, куда идет удар, бык—откуда он идет. Лес—это место с волосами, а лыс—без волос. Он хотел доказать невозможное, потому что образ не только не подчинен грамматике, а всячески борется с ней, изгоняет грамматику.

В самом деле, в русском языке образ слова находится обычно в корне слова, и грамматическое окончание напоминает только пену, бьющую о скалу. Изменить форму этой скалы пена не может, ибо не скала рождена пеной, а пена есть порождение скалы.

Слово вверх ногами: вот самое естественное положение слова, из которого должен родиться новый образ. Испуганная беременная родит до срока. Слово всегда беременно образом, всегда готово к родам.

Почему мы—имажинисты—так странно на первый взгляд закричали в желудке современной поэтики: долой глагол! Да здравствует существительное!

Глагол есть главный дирижер грамматического оркестра. Это палочка этимологии. Подобно тому, как сказуемое—палочка синтаксиса.

Слово — это осел, ввозящий Христа образа в Иерусалим понимания. Но ведь осел случайный аксессуар Библии.

Все, что отпадает от глагола (прилагательное, как среднее между существительным и глаголом; наречие, причастие), все это подернуто легким запахом дешевки динамики. Суетливость еще не есть динамизм.

Поэтому имажинизм, как культуртрегерство образа, пеминуемо должен размножать существительные в ущерб глаголу. Существительное, существенное, освобожденное от грамматики или, если это невозможно, ведущее гражданскую войну с грамматикой—вот главный материал поэтического творчества.

Существительное это тот продукт, из которого готовится поэтическое произведение. Глагол—это даже не печальная необходимость, это просто болезнь нашей речи, апендикс поэзии.

И поэтому началась ревностная борьба с глаголом; многочисленные опыты и достижения Мариенгофа (Магдалина, Кондитерская солнц), Шершеневича (в «Плавильне Слов», в «Суламифь Городов») и др. наглядно блестяще доказали случайность и никчемность глагола. Глагол это твердый знак грамматики: он нужен только изредка, но и там можно обойтись без него.

Существительное уже окрашено изнутри; но все вокруг лежащие слова дают смещение красок, есть слова дополнительного слова. Однако, в большинстве случаев, соседние согласованные слова не изменяют окраски, а только излишне повторяют лейт-слово.

Поэтому так радостно встретить каждую неправильность грамматики, каждую аграмматичность.

Где дикий крик безумной одноколки,
Где дикий крик безумного меня.

Вторая строчка, слегка диссоциирующая в грамматическом отношении, так очаровательно и трогательно прекращивает всю архитектурную ведомость строки.

По тому же принципу, по которому футуристы боролись против пунктуации, мы должны бороться против пунктуации архитектурно-грамматической: против предлогов.

Предлог урезывает образ слова, придавая ему определенную грамматическую физиономию. Предлог это глашатай склонений. Уничтожение неожиданности. Рельсы логики. Предлог это добрый увещатель и согласователь слов.

Если союз сглаживает ухабы, то предлог лишает меня слова. Он вырывает глыбу образа из рук и заменяет ее прилизанным и благовоспитанным мальчиком. Долой предлог—еще более естественно и нужно, чем долой глагол.

Если глагол пытается дешевой пленить деятельность образного существительного, то прилагательное изображает и живописует заложенное в существительном. Оно является зачастую той лопатой, которая из недр земли выкапывает драгоценные блески. Основное преимущество прилагательного перед глаголом в том, что прилагательное не подвержено изменению по временам. Как бы скверно ни было прилагательное, мы не должны забывать благородства его крови. Прилагательное — ребенок существительного, испорченный дурным обществом степеней сравнения, близостью к глаголу, рабской зависимостью от существительного. Прилагательное не смеет возразить ни числом, ни падежом, ни родом существительному, но оно дитя существительного, и этим сказано многое.

Прилагательное это обезображенное существительное. Голубь, голубизна,—это образно и реально; голубой—это абстрагирование корня; рыжик лучше рыжего; белок лучше белого, чернила лучше черного. И поэт, который любит яркость и натуральность красок, никогда не скажет: голу-

бое небо, а всегда: голубь неба; никогда—белый мел, всегда — белок мела.

И у современного языка есть несомненная тяга к обратному ходу: прилагательное уже пытается перейти в существительное обратно.

Портной, ссыльный, Страстная, Грозный, насекомое, приданое—разве это не существительные, имеющие грамматически прилагательную флексию. Да разве, наконец, само слово «прилагательное» не есть существительное. Есть целый ряд слов прилагательных, уже перешедших в существительное, другие только переходят (заказное).

Существительное есть сумма всех признаков данного предмета, прилагательное лишь — один признак. Прилагательное, живописующее несколько признаков, будет существительным, но с прилагательною формою.

Это мы ясно видим, хотя бы из того, что к массе прилагательных уже приставляются новые прилагательные, подчеркивающие одну сторону данного прилагательного. Напр.: резвая пристяжная, ходкое прилагательное и т. д.

Ближе к глаголу (изменение по временам) причастие. Но и оно, как отошедшее от глагола, иногда переходит в прилагательное, а более смелые даже в существительные (напр., раненый, мороженое и т. д.).

Протяните цепи существительных, в этом правда Маринетти, сила которого, конечно, не в его поэтическом таланте, а в его поэтической бездарности. Но Маринетти силен своим правильным пониманием материала, и только сильная целевая приторность заставляет его уйти от правильного. Маринетти, потерявший когда-то фразу: «поэзия есть ряд непрерывных образов, иначе она только бледная немочь», фразу, которую все книги имажинистов должны бы носить на лбу, как эпиграф, уже требовал разрушения грамматики. Однако, он

требовал не во имя освобождения слова, а во имя большей убедительности мысли.

Все дороги ведут в Рим—грамматика должна быть уничтожена.

Существительное со своим сыном—прилагательным и па-сынком—причастием требует полной свободы.

Театр требует освобождения от репертуара, слово требует освобождения от идеи. Поэтому не прав путь заумного языка, уничтожающего одновременно с содержанием и образ слова.

Не заумное слово, а образное слово есть материал поэтического произведения. Не уничтожение образа, а поедание образом смысла—вот путь развития поэтического слова.

Роды тяжелые, и мы, поэты, посредники между землей и небом, должны облегчить слову этот родовой период. Смысл слова заложен не только в корне слова, но и в грамматической форме. Образ слова только в корне. Ломая грамматику, мы уничтожаем потенциальную силу содержания, сохраняя прежнюю силу образа.

Поломка грамматики, уничтожение старых форм и создание новых, аграмматичность, — это выдаст смысл с головой в руки образа.

Причастие будущего, степени сравнения от неизменяемых по степеням слов, несуществующие падежи, несуществующие глагольные формы, несогласованность в родах и падежах,— вот средства, краткий список лекарств застывающего слова.

Необходимо придать словам новое значение, чтоб каламбуры уничтожили смысл, содержание. Разве это не ясно на таких примерах, как: «мне страшно войти в темь», «мне страшно некогда», «пришла почта», «почта находится на углу».

Иногда суффикс придает род слову. Пример: шляпа и шляпка; из которых второе слово всегда знаменует дамскую, женскую шляпу.

Необходимо помнить всегда первоначальный образ слов, забывая о значении. Когда вы слышите «деревня», кто кроме поэта имажиниста представляет себе, что если деревня, то значит все дома из дерева, и что деревня, конечно, ближе к древесный, чем село. Ибо город это есть нечто огороженное, копыто копающее, река и речь также близки, как уста и устье.

Надо создавать увеличительные формы там, где их грамматика не признает. У нас есть только «лавка», надо вместо большая лавка, говорить лава, вместо будка — буда (вроде: дудка—дуда); миска—миса или мис (лис).

Будем образовывать те грамматические формы, которые в силу того, что их не признает грамматика, будут аграмматичны. Слово «стать» имеет только родительный (стати).

Надо писать стать, стати, статью и т. д. Вокруг «очутиться», «очутишься», появится «очучусь», и др., рядом со «смеюсь», «боюсь», «ленюсь», будут смею, бою, леню; выявим к жизни образные ничок, босик, нагиш, пешок из безобразных ничком, нагишом, пешком. Даже «завтра» запрыгает по надежам: за расстегнутым воротом нынча волосатую завтра увидь.

Дребезг, вило, не хуже, чем дребезги и вилы, ворота образнее, чем ворота. Мы будем судорожно искать и найдем положительную степень от «лучший» и сравнительную от «хороший», именительный от «мне» и дательный от «я». «Я побезу» от «победить» ждет поэта.

Все эти новые формы, вызванные к жизни, как оружие против смысла, ибо смысл и содержание шокированы этими странными родами, заполнят скоро страницы книг и строки имажинистов.

Победа образа над смыслом и освобождение слова от содержания тесно связаны с поломкой старой грамматики и с переходом к неграмматическим фразам.

Кубизм грамматики — это требование трехмерного слова. Прозрачность слова клич имажинизма. Глубина слова — требование каждого поэта.

Мы хотим славить несинтаксические формы. Нам скучно от смысла фраз: доброго утра! Он ходит!.. Нам милы своей образностью и бессмысленностью несинтаксические формы: доброй утра! или доброй утры! или он хожу!

Бесформенные слова мы яростно задвигаем по падежам: какаду, какада, какаде, какаду, какою!

Подобно тому, как прилагательные движутся по родам: синий, — синяя, — синее, мы хотим властно двинуть по родам прилагательно-существительные: портной, портная, портное; насекомый, насекомая, насекомое.

Некогда Брюсов описался и сказал: все каменной ступени. Это первый и единственный проблеск у него. Но не будем смущаться тем, что не нам принадлежит честь в первый раз образовать степень сравнения от некоторых прилагательных. Их еще много нетронутых и поджидающих!

По словам теоретиков грамматики, наречие есть выражение признаков, т. е. другими словами: наречие может относиться или к глаголу или к прилагательному. Но так как мы глубоко уверены, что тяга прилагательных к существительному очень велика и все усиливается, будем надеяться, что до тех пор, пока наречие не исчезнет совершенно, оно может употребляться при существительном с неменьшим успехом, чем при прилагательном или глаголе.

Скучно писать, скучно пишет, и гораздо сочнее: скучно писатель; однообразно и монотонно: поразительно красивый, и ярче: поразительно красота. Частично эта форма уже

употребляется. Говорят, например: «он очень человек», «он очень мужчина».

Времена глаголов не особенно твердо связаны грамматикой. Эта аграмматичность объясняется, ибо все надо объяснить, живостью речи! Характерное объяснение! Во имя этой живости речи сочетание: «иду я вчера по улице и смотрю» мы возводим в принцип. Долой согласованность времен! Долой согласованность лиц: «прикажи он, я бы исполнил», мы заменим, как правило, прикажите он, и я бы исполним! Или: я пойду вчера и наверное увидел!

Тысяча человек идет; тысяча человек идут — глагол не знает: кого ему слушаться. «Как поссорился Ив. Ив. с Ив. Ник.», на самом деле, читается «как поссорились». Все шатко! Все колеблется и лепится в форме трех измерений.

Народ иногда даже допускает полную асогласованность рода: каналья ушел, калика перехожая, судья неправедная. Почему же «для живости», «для образности» не мог я сказать: «огромная море»?

Необходимо создать формы: светаю, сплюсь, вечерешь, морю, дремлешься, мне веселится, мне смеется, помощи не приходила.

Необходимо, наконец, создать причастие будущего по принципу: придущий, увидящий, прошумящий.

«Мое фамилье прошумящий веками» — вот образец аграмматической фразы подлинно поэтической речи.

Постепенно, благодаря отпаду глагола, неорганизованности, как принципа, образов, стихи имажинистов будут напоминать, подобно строкам Сен-Поль Ру Великолепного, некий календарь или словарь образов.

Эти не след смущаться, ибо лирический соус, такой привлекательный для барышень вербицко-северянинско-бальмонтковского стиля, не есть еще необходимый аксессуар поэзии. Я даже склонен думать, в ущерб своей личной оценке,

что чем меньше лирики, как принципа, тем больше лиризма в образе.

Вот этими строками разрываю себя и все написанное до сих пор мною, и кидаю в небытие. Потому что, не помышляя о новой Америке, вижу, как по течению признания заплываю в затон смысла и «глубоких идей».

Ныне ищется новый сплав поэтических строк; ясно, что последовательность, периодичность, согласованность и архитектура здания в провал обращены. Ослепительная пустота на месте всех определений; углубленно-осмысленный нуль на месте всех завоеваний, и вот уже скоро, устав от барабанного зова исканий, слыбые духом провозгласят новый возврат к интимному тихому песнопению.

Когда на морозе тронуть пальцем замерзшее железо,— оно обжигает; также легко спутать регресс с прогрессом, также легко поддаться на удочку возвращения к реставрированной надсоновщине, которое мы наблюдаем теперь. Волки волчий облик потеряли, и гаер-арлекин снова начинает балахониться под Пьерро.

Надо меньше знать!— вот принцип подлинного поэта-мастера, или, вернее, надо знать только то, что надо знать.

От современной поэзии нет ожогов, есть только приятная теплота. Эта теплота должна перейти в жар. Для этого надо вырвать философию, соблазняющую нас. Надо перейти к огню образов. Надо помнить трехмерность слов, надо освободить слово, надо уничтожить грамматику.

Так подбираю я возжи растрепавшихся мыслей и мчу в никуда свой шарлатанский шарабан.

Вадим Шершеневич.

2 × 2 = 5⁴ Москва, Февраль 1920 г.

4. КЛЮЧИ МАРИИ

...Существо творчества в образах разделяется так же, как существо человека на три вида—душа, плоть и разум.

Образ от плоти можно назвать заставочным, образ от духа корабельным, и третий образ от разума—англическим. Образ заставочный есть так же, как и метафора, уподобление одного предмета другому. Или крещение воздуха шмелами близких нам предметов :

Солнце—колесо, телец, заяц, белка.

Тучи—ели, доски, корабли, стадо овец.

Звезды—гвозди, зерна, караси, ласточки.

Ветер—олень, Сивка-Бурка, метельщик.

Дождик—стрелы, посев, бисер, нитки.

Радуга—лук, ворота, веревя, дуга и т. д.

Корабельный образ есть уловление, в каком-нибудь предмете, явлении или существе, строения, где заставочный образ плывет, как ладья по волнам. Давид, например, говорит, что человек словами течет, как дождь, язык во рту у него есть ключ от души, которая равняется храму вселенной. Мысли для него струны, из звуков которых он слагает песнь Господу. Соломон, глядя в лицо своей красивой Суламифи, прекрасно восклицает, что зубы ее «как стадо остриженных коз, бегущих с гор Галаада».

Наш баян поет нам, что «на Немизе снопы стелют головами, молотят цепи харалужными, на тоце живот кладут, веют душу от тела», «Немизе кровави брези не бологомь бяхуть посеяни,—посеяни костьми русьских сынов».

Англический образ есть сотворение или пробитие из данной заставки и корабельного образа какого-нибудь окна, где струение являет из лика один или несколько новых ликом, где зубы Суламифи без всяких как, стирая всякое сходство с зубами, становятся настоящими живыми, сбежавшими с гор Галаада, козами. На этом образе построены

почти все мифы от дней египетского быка в небе вплоть до нашей языческой религии, где ветры стрибожьи внуци «веют с моря стрелами»; он пронзает устремление всех народов в их лучших произведениях: как Илинада, Эдда, Калевала, Слово о полку Игореве, Веды, Библия и др.

В чисто индивидуалистическом творчестве Эд. Поэ построил на нем свое «Эльдорадо», Лонгфелло—«Песнь о Гайавате», Гёте—свой «Ночной разговор», Уланд—свой «Пир в небесной стороне», Шекспир—нутро «Гамлета», Ведем и бернамский лес в «Макбете»; воздухом его дышит наш русский «Стих о голубиной книге», «Слово о Даншиле Заточнике», «Златая цепь» и множество других произведений, которые выпукло светят на протяжении долгого ряда веков.

Наше современное поколение не имеет представления о этих образах. В русской литературе за последнее время произошло невероятнейшее оупение. То, что было выжато и изъедено еще вплоть до корок рядом предыдущих столетий, теперь собирается по кусочкам, как открытые. Художники наши уже несколько десятков лет подряд живут совершенно без всякой внутренней грамотности. Они стали какими-то ювелирами, рисовальщиками и миниатюристами словесной мертвенности. Для Клюева, например, все сплошь стало идиллией гладко причесанных английских гравюр, где виноград стилизуется под курчавый порядок воинственных всадников. То, что было раньше для него сверлением коры, его облегающей, теперь стало вставкой в эту кору. Сердце его не разгадало тайны наполняющих его образов и вместо голоса из под камня Оптиной пустыни он повеял на нас безжизненным кружевным ветром деревенского Обри Бердслея, где ночи-вставки он отликает в перстень яснее дней, а мозоль, простой мужичий мозоль вставляет в пятку, как алтарную ладонку. Конечно, никто не будет спорить о достоинствах этой мозаики. Уайльд в лантях для нас столь же приятен,

как Уайльд с цветком в петлице и лакированных башмаках. В данном случае мы хотим лишь указать на то, что художник пошел не по тому лугу. Он погнался за яркостью красок и «изронил женьчужну душу из храбра тела, чрез злато ожерелие», ибо луг художника только тот, где растут цветы целителя Пантелеймона.

Создать мир воздуха из предметов земных вещей, или рассыпать его на вещи,—тайна для нас не новая. Она характеризует разум, сделавший это лишь как ларец, где лежат приборы для более тонкой вышивки, это есть сочинительство загадок с ответом в середине самой же загадки. Но в древней Руси и по сию пору в народе эта область творчества гораздо экспрессивнее. Там о месяце говорят:

Сивка море перескочил
Да копыт не замочил.
Лысый мерин через синее
Прясло глядит

Роса там определяется таким словесным узором, как:

Заря заряница,
Красная девица,
В церковь ходила
Ключи обронила
Месяц видел
Солнце скрало.

Вслед Клюеву свернул себе шею и подглуповатый футуризм. Очертив себя кругом Хомя Брута из сказки «Вий», он крикливо старался напечатлеть нам имена той нечисти (печистоты), которая живет за задними углами наших жилищ. Он сгруппировал в своем сердце все отбросы чувства и разума и этот зловонный букет бросил, как «проходящий в ночи», в наше, с масличной ветвью ноевского голубя, окно искусства. Голос его гнойного разложения прозвучал еще при самом таинстве рождения уродца. Маринетти, крикнувший клич войны, первым проткнулся о копьё творческой правды.

Нашим подголоскам, Маяковскому, Бурлюку и др., рожденным распоротым животом этого ротастого итальянца, движется, вещуя гибель, Бернамский лес—открывающиеся в слове и образе, доселе скрытая внутренняя сила русской мистики. Бессилье футуризма выразилось главным образом в том, что, повернув сосну корнями вверх и посадив на сук ей ворону, он не сумел дать жизнь этой сосне без подставок. Он не нашел в воздухе воды, не только озера, но даже маленькой лужицы, где бы можно было окунуть корни этой опрокинутой сосны. Рост в высь происходит по-прежнему, в нее растет только то, что сбрасывает с себя кору, или, подобно Андре-Беловскому «Котнику Летаеву», вытягивается из тела руками души, как из мешка.

Когда Котик плачет в горизонт, когда на него мычит черная ночь и звездочка слетает к нему в постельку усиком поморгать, мы видим, что между Белым земным и Белым небесным происходит некое сочетание в браке. Нам является лик человека, завершаемый с обоих концов погами. Ему уже нет пространства, а есть две тверди. Голова у него уже не верхняя точка, а точка центра, откуда ноги идут, как некое излучение...

...Мы считаем преступлением устремляться глазами только в одно пространство чрева; теги неразумных, нерожденных к посвящению слышать царство солнца внутри нас, стараются заглушить сейчас всякий голос, идущий от сердца в разум, но против них должна быть такая же беспощадная борьба, как борьба против старого мира.

Они хотят стиснуть нас руками проклятой смоковницы, которая рождена на бесплодие; мы должны кричать, что все эти пролеткульты есть те же самые, по старому образцу, розги человеческого творчества. Мы должны вырвать из их звериных рук это маленькое тельце нашей новой эры, пока они не засекали его. Мы должны им сказать, так же, как ска-

зал придворному лжецу Гильденштерну Гамлет: «Чорт вас возьми! Вы думаете, что на нас легче играть, чем на флейте? Назовите нас каким угодно инструментом—вы можете нас расстроить, но не играть на нас». Человеческая душа слишком сложна для того, чтобы заковать ее в определенный круг звуков какой-нибудь одной жизненной мелодии или сонаты. Во всяком круге, она шумит, как мельничная вода, просасывая плотину, и горе тем, которые ее запружают, ибо, вырвавшись бешеным потоком, она первыми сметает их в прах на пути своем. Так на этом пути она смела монархизм, так рассосала круги классицизма, декаданса, импрессионизма, футуризма, так сметет она и рассосет сонм кругов, которые ей уготованы впереди.

Задача человеческой души лежит теперь в том, как выйти из сферы лунного влияния; уходя из мышления старого капиталистического обихода, мы не должны строить наши творческие образы так, как построены они хотя бы, напр., у того же Николая Клюева:

Тысячу лет и Лембэй пущей правит.
Осеньщину дань собирая с тварей.
С зайца шерсть, буланый пух с лешуги.
А с осины пригоршню алтынов.

Этот образ построен на заставках стертого революцией быта; в том, что он прекрасен, мы не можем ему отказать, но он есть тело покойника в нашей горнице обновленной души и потому должен быть предан земле. Предан земле потому, что он заставляет Клюева в такие священнейшие дни обновления человеческого духа благословить убийство и сказать, что «убийца святей потира». Это старое инквизиционное православие, которое, посадив св. Георгия на коня, пронзило копьем, вместо змия, самого Христа.

Средства напечатления образа грамотой старого обихода должны умереть вообще. Они должны или высидеть на яйцах

своих слов птенцов или кануть отзвеневшим потоком в море леты.

С. Есенин.

„Ключи Марин“ стр. 30—39, изд. 1920 г.

5. ПОЧТИ ДЕКЛАРАЦИЯ

Два полюса: поэзия, газета.

Первый: культура слова, т. е. образность, чистота языка, гармония, идея.

Второй: варварская речь, т. е. терминология, безобразность, аритмичность и вместо идеи: ходячие истины.

Всякая культура имеет своего Аттилу. Аттилой Пушкинской эпохи был Писарев. Свержение Писаревщины—подвиг российских символистов. Трудлюбивые реставраторы убили почти четверть века на отмывание кала гениального варвара с прекрасных мумий Пушкинского воображения. Уже в двадцатых годах нашего века «Медный всадник» опять столь дерзко сиял на своем пьедестале, что многим казалось лишь мистической фантасмагорией то безнравственное время, когда ложем ему служила мусорная яма.

Наши дряхлеющие педагоги из «Весов» могли спокойно дремать в кожаных гробах своих многоуважаемых кресел: бурса, студенты и передовая интеллигенция из пивных на Малой Бронной, словом, все то, что до самозабвения и с чувством гражданского подвига орало и пело:

Из страны, страны далекой,
С Волги матушки широкой,
Собрались мы сюда,
Ради вольного труда.

Все это уже научилось отличать булыжник от мрамора, и благородную матовую поверхность червонного золота от хамского блеска чищенной меди. Казалось, что место окон-

чательно расчищено и подготовлено к приходу великих стихотворцев.

Ждали гениев.

Знали по «истории искусств», что сверхчеловеки действуют сокрушительно и революционно, что «чернь» их оплевывает и что «от гениальности до безумия—один шаг».

В результате из опаски оплевать гениев, ловких шарлатанов принимали за предтеч и посредственных реформаторов этимологии и синтаксиса—за литературных Мессий.

Трудно было не попасться на удочку. Явившиеся действовали по Диогеновым рецептам. Великий циник говорил: «Если кто-нибудь выставляет указательный палец, то это находят в порядке вещей, но если вместо указательного он выставит средний,—его сочтут сумасшедшим».

Было лестно прослыть безумцем и так легко.

Декаденты пели сладенькими голосочками:

Я ведь только облачко
Видите—плыву.

Футуристы басили, как христоспасительские протодиаконы:

Хотите,—
Буду безукоризненно нежный,
Не мужчина, облако в штанах.

Что же это, как не средний палец, вместо указательного.

Или, говоря языком литературным, не самый обыкновенный плагиатик, только слегка прикрытый от нескромных, но подслеповатых глазок критики, фиговым листочком.

Воистину были замечательные времена. Даже в Алексея Крученыха, публично демонстрирующего симфонию своего катарального желудка, начинали веровать паивные Чуковские и апостольствовали о «дырбул-щиле», как о новой вере своего поколения.

Десять смутных лет пережило Российское искусство. Наконец, в 1919 году под арлекинскими масками пришли еще одни. На их знамени было начертано: словесный образ.

Знамя требовало оружия для своей защиты. Пришлось извлечь его из церковных арсеналов.

Опять перед глазами сограждан разыгрывалась буффонада: расписывался Страстной Монастырь, переименовывались московские улицы в Есенинские, Ивневские, Мариенгофские, Эрдманские и Шершеневичевские, организовывались потешные мобилизации в защиту революционного искусства, в литературных кафе звенели пощечины, раздаваемые врагам образа; а за кулисами шла упорная работа по овладению мастерством, чтобы уже без всякого *épaté* через какие-нибудь 5-6 лет, с твердым знанием материала эпохи и жизни, начать делание большого искусства.

Спрашивается: как же в 1923 году понимают имажинисты свои задания?

Будем говорить о нашей поэзии. Вот краткая программа развития и культуры образа:

- а) Слово. Зерно его—образ. Зачаточный.
- б) Сравнение.
- в) Метафора.
- г) Метафорическая цепь. Лирическое чувство в круге образных синтаксических единиц-метафор. Выявление себя через преломление в окружающем предметном мире: стихотворение—(образ третьей величины).
- д) Сумма лирических переживаний, т. е. характер—образ человека. Перемещающееся «я»—действительное и воображаемое, образ второй величины.
- е) И, наконец, композиция характеров—образ эпохи (трагедия, поэма и т. д.).

Имажинизм до 1923 года, как и вся послепушкинская поэзия, не переходил рубрики «г»; мы должны признать, что

значительные по размеру имажинистские произведения, как то «Заговор дураков» Марленгофа и «Пугачев» Есенина не больше, чем хорошие лирические стихотворения.

Пришло время, либо уйти и не коптить небо, либо творить человека и эпоху.

В условиях большой работы, усвоенный нами ранее метод расширяется новыми для нас формальными утверждениями. В имажинизм вводится, как канон: психологизм и суровое логическое мышление. Футуристическое разорванное сознание отходит в область «милых» курьезов. Малый образ теряет федеративную свободу, входя в органическое подчинение образу целого.

И еще, как форма, как закон: романтическое осознание настоящей эпохи и перенос современного революционного сознания на прошлые эпохи, если и пользуешься ими как материалом.

То, что в нашей статье несколько раз было упомянуто имя великого стихотворца девятнадцатого столетия, отнюдь не означает имажинистского движения вспять. Не назад к Пушкину, а вперед от Пушкина. Мы умышленно принимаем за отправную точку вершину расцвета, а не подошву упадка (Некрасов) российской поэтической культуры (и тут алогичное подразделение: декаданс, акмеисты и Леф—это цивилизация прекрасного).

1 июня 1923 г. Москва.

«Гостиница для путешественников в прекрасном», Русский журнал № 2, Москва, 1923 г.

6. ВОСЕМЬ ПУНКТОВ

1

На обвинение:—Поэты являются деклассированным элементом. Надо отвечать утвердительно.

— Да, нашей заслугой является то, что мы уже деклассированы. К деклассации естественно стре-

мятся классы и социальные категории. Осознание класса есть только лестница, по которой поднимаются к следующей фазе победного человечества, к единому классу. Есть деклассация в сторону другого класса—явление регрессивное; есть деклассация в сторону внеклассовости, базирующейся на более новых формах общества; эта деклассация—явление прогрессивное. Да, мы деклассированы потому, что мы прошли через период класса и классовой борьбы.

2

Аэроплан летит в воздушном пространстве, оторвавшись от земли. Земля нужна ему как точка, от которой он отталкивается. Без земли не было бы полета. Аналогия: искусству быт нужен только как отправная точка. Но заставьте искусство вalandаться в быте, и вы получите прекрасный аэроплан, который перевозит по земле (некоторые зовут его трамваем).

3

Поспешным шагом создается новое «красное эстетизирование». Маркизы, пастушки, свирели—каноны сентиментальной эпохи. Машины и сумбур—эстетические привычки буржуазно-футуристической эпохи. Серп, молот, мы, толпа, красный, баррикады—такие же атрибуты красного эстетизирования. Примета зловещая. Фабрикаты штампа. Об аэропланах легко писать теперь, надо было об них писать до изобретения. Легко сейчас воспевать серп и молот. Надо было до революции. Эстетизирование не в том, что воспевать (красивость маркизы не более эстетична, чем красивость баррикад); эстетизирование в том, что воспеваются внешние модные предметы с внешне модной точки зрения.

Упреки—ваше искусство не нужно пролетариату—построены на основании ошибки с марксистской точки зрения; смешивается пролетариат с отдельными рабочими. То, что не надо Сидорову или Иванову, может быть, как раз нужно пролетариату. Если встать на точку зрения: это не нужно пролетариату потому, что 100 Ивановых это сказали, поведет к выводу, что пролетариату никакое искусство не нужно: часть рабочих и солдат разорвала гобелены зимнего дворца на портянки—следовательно, старое не нужно. Часть рабочих отозвалась отрицательно о новом искусстве, следовательно, оно тоже не нужно. То, что нужно пролетариату в 1924 году, выяснится пролетариатом в 1924 году. История учит терпению. Споры в этой области—прогноз гадалки.

Протестуете против бытописательства?—Да! За что же вы? За быт?—Раз'ясняем:

Быт можно фотографировать—точка зрения натуралистов и «пролетарствующих» поэтов. Быт можно систематизировать—точка зрения футуристов. Быт надо идеализировать и романтизировать—наша точка зрения. Мы романтики потому, что мы не протоколисты. Мы наряду с лозунгом: «Борьба за новый быт», выдвигаем лозунг: «Борьба за новое мироощущение».

Работа человека складывается из двух моментов: 1) так называемой работы (производство), которое служит непосредственно выработке и которую ограничивают пока 8-ми часовым днем, а потом ограничат и 2 часовым и 2) рабо-

ты, которая производится беспрестанно в психике (умственная), которую нельзя ограничить никаким декретом охраны труда, кроме декрета смерти. Помогать первой работе взялись производственники. Обслуживать вторую—беремся мы.

7

К спору, о том: что поэт такой же человек как все, или он избранник?—Арабский скакун такой же конь, как и все извозщицьи лошади. Но почему то на скачках он бывает впереди других. Кстати: не напоминают ли пролетарствующий «Леф» и литературные октябристы из «На посту»—потемкинские деревни?

Мы предпочитаем даже тундровые мхи Петербургской академии пирамидальным тополям из войлока и мочалы футуро-коммунаров.

8

Октябрьская революция освободила рабочих и крестьян. Творческое сознание еще не перешагнуло 61-й год.

Имажинизм берется за отмену крепостного права сознания и чувства.

Анатолій Марпенгоф, Вадим Шершеневич, Николай Эрдман, Рюрик Ивнев, Сергей Есенин.

В виду расхождения с некоторыми, выдвигаемыми здесь положениями, под пунктами отсутствуют неск. имажинистских подписей.

«Гостиница для путешествующих в красном». № 1 (3) 1924 г.)

7. СУЩЕСТВУЮТ ЛИ ИМАЖИНИСТЫ

Сейчас трудно, да и может быть не нужно, говорить об имажинизме уже по одному тому, что наличие отдельных имажинистов отнюдь не знаменует самый факт существования имажинизма.

Имажинизма сейчас нет, ни как течения, ни как школы. Причины зарождения и кончины имажинизма закономерны, как и все в истории литературы.

Имажинизм появился, как противовес футуризму. Футуризм был возрождением натурализма. Исконная борьба натурализма с романтизмом должна была выдвинуть противника футуризму, и этим противником явился имажинизм.

Борьба была крепкая и на-смерть.

Футуризм, говоря все время о формальных достижениях, на самом деле протаскивал голое содержание фотографического порядка.

Имажинизм, говоря все время о романтике революции, в сущности являлся воплем о новой академии формы.

Пересматривая законы рифмы, ритма, архитектоники, он стремился создать новый и закономерный канон.

В основу своего учения имажинизм клал образ, как самый незыблемый материал слова.

Поэзия оперирует исключительно со словами, которые соединяют в себе элементы образа и понятия. Из этой лигатуры имажинизм отдавал понятие разговору и философии, оставляя поэзии образ, являющийся первым и девственным смыслом слова.

Более подробно разбор слова и образа был сделан в трех книгах имажинистов: «Буян Остров» — А. Мариенгофа, «Ключи Марии» — Сергея Есенина и «Дважды два пять» — Вадима Шершеневича.

Разбирая теперь эти брошюры и отнюдь не отмежевываясь от сказанного в них, мы наглядно видим, что упор был сделан именно на формальные изыскания и на мастерство.

Как я писал уже выше, борьба между имажинизмом и футуризмом была жестокая. О победе говорить не приходится, ибо побежденными оказались обе школы. Если имажинизм сейчас мертв, то футуризм уже благополучно похоронен.

Это произошло в силу объективных причин, лежащих вне поэзии.

Поэзия, как и всякое искусство, есть бомбардировка фактов и быта. Это есть артиллерийская подготовка. После этой подготовки и разрушенных фортов движется пехота мысли—философской и публицической.

Теперь сама поэзия пущена в рукопашную. Здесь побеждает уже не мастерство, не точность прицела, не разрыв лиризма, а более крепкий кулак.

Драка с жизнью идет не фехтовальным приемом, а ша-шарап.

В таком виде искусство щомочь вообще не может, ибо пользование искусством в таком смысле сильно напоминает вколачивание в стену гвоздей фарфоровой чашкой.

Отсюда и общий кризис поэзии да и спроса на поэзию. Вероятно, уже очень давно поэзия не имела такого малого круга читателей.

Сущность поэзии переключена: из искусства она превращена в полемику. И поэтому сейчас, конечно, сильные и ударные стихи Д. Бедного более актуальны, чем лучшие лирические стихи любого поэта.

От поэзии отнята лиричность. А поэзия без лиризма это то же, что беговая лошадь без ноги.

Отсюда и вполне понятный крах имажинизма, который все время настаивал на поэтизации поэзии.

Краш этот, конечно, временный, как вообще ничто в истории искусств не бывает постоянным.

Но также ясно, что новое возрождение поэзии произойдет не под лозунгами имажинизма уже прежде всего потому, что возрождающейся поэзии придется иметь перед собой врагом не натурализм под маской футуризма, а иного врага.

Во всяком случае, новое романтическое течение в поэзии очень многое вызовет из заветов символизма и имажинизма, отбросив от первого мистику, а от второго ошибки, связанные с тактическими и временными увлечениями.

Таким образом, сейчас говорить об имажинизме можно не с точки зрения современника, а только с точки зрения историка.

Но может быть над прекрасными могилами можно выучиться жизни не хуже чем на шумных перекрестках.

Имажинизм внес в историю поэзии впервые разработанные проблемы материала, над которым работает поэт, опроверг многие заблуждения натурализма и разоблачил обманчивый и внешне привлекательный вид троянского коня футуризма, в брюхе которого помещался старинный враг поэзии — абстракция лозунгового слова.

В тот день, когда перед мастером и перед читателем снова возникает проблема воздействия искусством, как лиризмом, быстро отпадут те однодневки, которые сейчас претендуют на мнимовечное существование.

Вадим Шершеневич.

«Читатель и писатель» 1928 г. № 3.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ПРОЛЕТКУЛЬТ

1. ПРОЛЕТАРИАТ И ИСКУССТВО

Резолюция, предложенная А. Богдановым на Первой Всероссийской Конференции Пролетарских культурно-просветительных организаций

1) Искусство организует посредством живых образов социальный опыт не только в сфере познания, но также в сфере чувства и стремлений. Вследствие этого, оно самое могущественное орудие организации коллективных сил, в обществе классовом — сил классовых.

2) Пролетариату для организации своих сил в социальной работе, борьбе и строительстве необходимо свое классовое искусство. Дух этого искусства — трудовой коллективизм: оно воспринимает и отражает мир с точки зрения трудового коллектива, выражает связь его чувства, его боевой и творческой воли.

3) Сокровища старого искусства не должны приниматься пассивно: тогда они воспитывали бы рабочий класс в духе культуры господствующих классов и тем самым в духе подчинения созданному ими строю жизни. Сокровища старого искусства пролетариат должен брать в своем критическом освещении, в своем новом истолковании, раскрывающем их скрытые коллективные основы и их организаци-

онный смысл. Тогда они явятся драгоценным наследием для пролетариата, оружием в его борьбе против того же старого мира, который их создал, и орудием в устроениях нового мира. Передачу этого художественного наследия должна выполнять пролетарская критика.

4) Все организации, все учреждения, посвященные развитию дела нового искусства и новой критики, должны быть построены на товарищеском сотрудничестве, которое непосредственно воспитывает их работников в направлении социалистического идеала.

Принята единогласно при 1 воздержавшемся.

20 сентября 1918 г.

«Пролетарская Культура» Ежем. жур. № 5
1918 г. Москва. Или «Горн» кн. 1. Моск.
Пролеткульт 1918 г.

2. О ТЕНДЕНЦИЯХ ПРОЛЕТАРСКОЙ КУЛЬТУРЫ КОНТУРЫ ПРОЛЕТАРСКОЙ КУЛЬТУРЫ

К определению пролетарской культуры надо подходить с величайшей осторожностью. Храбрость некоторых мыслителей в этом вопросе большею частью венчается лишь банальностью.

Говорят, что это, прежде всего, культура труда. Но труд существует с сотворения мира. Это психология труда наемного. Но и здесь трудно отличить рабскую психологию от пролетарской. Психология борьбы, восстания, революции... Но разве мало прошло в общей исторической процессии революционных классов? Наконец, последняя, решающая характеристика — коллективизм. И опять же, «но». Коллективы-артели, коллективы-коммуны, коллективы религиозные, коллективы политические, социальные... Их было тысячи...

Напрасно стали бы мы черпать материал для пролетарской культуры в различных формах рабочих организаций полити-

ческих, профессиональных и кооперативных. Ведь эти организации свое организационное проявление находят лишь в одной форме — демократии, парламентарной или прямой в виде референдумов. Не надо думать, что тип «советской» организации открывает нам какие-либо новые горизонты для раскрытия пролетарской культуры. Ведь «советская» конституция есть не что иное, как демократия с избирательными ограничениями для имущих классов, и, кроме того, ведь советы это — политический блок пролетариата, крестьянской бедноты и даже крестьян — «середняков». Куда-то вдаль, куда-то ввысь от этих временных образований надо идти, чтобы прощупать восходящую культуру пролетариата.

Для нового индустриального пролетариата, для его психологии, для его культуры прежде всего характерна сама индустрия. Корпуса, трубы, колонны, мосты, краны и вся сложная конструктивность новых построек и предприятий, катастрофичность и неумолимая динамика, — вот что пронизывает обыденное сознание пролетариата. Вся жизнь современной индустрии пропитана движением, катастрофой, вделанной в в то же время в рамки организованной и строгой закономерности. Катастрофа и динамика, скованная грандиозным ритмом — вот основные, осеняющие моменты пролетарской психологии.

Методическая, все растущая точность работы, воспитывающая мускулы и нервы пролетариата, придает психологии особую настороженную остроту, полную недоверия ко всякого рода человеческим ощущениям, доверяющуюся только аппарату, машине, инструменту.

Машинизирование не только жестов, не только рабочепроизводственных методов, но машинизирование обыденнобытового мышления, соединенное с крайним об'ективизмом, паразитительно нормализует психологию пролетариата. Смело утверждаем, что ни один класс ни старого, ни современного

мира не проникнут такой нормализованной психологией, как пролетариат. Где бы он ни работал: в Германии, в Сан-Франциско, в Австралии, в Сибири,—у него есть только общие психологические формулы, которые воспринимают с быстротой электрического тока первый производственный намерен и завершают его в сложный шаблонный комплекс. Пусть нет еще международного языка, но есть международные жесты, есть международные психологические формулы, которыми обладают миллионы. Вот эта-то черта и сообщает пролетарской психологии поразительную анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу, как А, В, С или как 325,075 и О и т. п. В этой нормализованности психологии и в ее динамизме—ключ к величайшей стихийности пролетарского мышления. Это не значит, что пролетариат элементарно-стихлен, как крестьянская масса, артельная, шальная, слепая,—нет, это значит, что в его психологии из края в край мира гуляют мощные, грузные психологические потоки, для которых как будто уже нет миллиона голов, есть одна мировая голова. В дальнейшем эта тенденция незаметно создаст невозможность индивидуального мышления, претворяясь в объективную психологию целого класса, с системами психологических включений, выключений, замыканий.

Рядом с отмеченной, нормализованной психологией надо отметить ее особую социальную конструктивность.

Пролетариат, постепенно разбиваемый новой индустрией на определенные «типы», «виды», на людей определенной «операции», на людей определенного жеста, с другой стороны впитывает в свою психологию весь тот грандиозный монтаж предприятия, который проходит перед его глазами. Это, главным образом, открытый и всем видимый монтаж самого завода, последовательность и соподчиненность операций и фабрикаций, наконец, генеральный монтаж всего

производства, выражающийся в подчинении и контроле одной операции—другой, одной фабрикации—другой, одного «типа»—другому и т. д. Психология пролетариата здесь уже превращается в новую социальную психологию, где один человеческий комплекс работает под контролем другого, и где часто «контролер» в смысле трудовой квалификации стоит ниже контролируемого и очень часто персонально совершенно неизвестен. Эта психология раскрывает новый рабочий коллективизм, который проявляется не только в отношении человека к человеку, но и в отношении целостных групп людей к целостным группам механизмов. Такой коллективизм можно назвать механизированным коллективизмом. Проявления такого механизированного коллективизма настолько чужды персональности, настолько анонимны, что движение этих коллективов-комплексов приближается к движению вещей, в которых как будто уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные, нормализованные шаги, есть лица без экспрессий, душа, лишенная лирики, эмоция, измеряемая не криком, не смехом, а манометром и таксометром.

Не ясно ли, что в лице пролетариата мы имеем растущий класс, который развертывает одновременно и живую рабочую силу, и железную механику своего нового коллектива, и новый массовый инженеризм, превращающий пролетариат в невиданный социальный автомат.

Все это не так просто, как хотелось бы думать многим специалистам по пролетарской культуре.

Не с такой простотой мы хотели бы подойти и к проблеме пролетарского искусства.

Обыкновенно, говоря о пролетарском искусстве, идеологи не только просто разрешают самый вопрос, но и главной характеристикой пролетарского искусства считают его нарочитую простоту. Такой подход к величайшей проблеме со-

временности нам представляется большим недоразумением. Если даже говорить не о пролетариате, а о современном народе вообще, прошедшем через горнило техники, войны, революции, то к нему теперь не подойдешь с той нетронутой простотой, которой характеризуются наши народные художники-классики. Что же касается пролетариата, то подходить к нему с простотой, значит, с нашей точки зрения, проповедывать ханжество.

Конечно, не надо умышленно кривляться и заниматься стилизацией, но не надо упиваться и лубком.

Со стороны внутреннего содержания нового пролетарского искусства придется подойти к раскрытию всех сложных растущих психологических переживаний, посилено нами раскрытых выше. И если бы мы были только благочестивыми лубочниками, то, конечно, постарались бы только лишь влить «новое вино» в меха «старые». Но такое предприятие будет обречено на неудачу. Класс, раскрывающий невиданную психологию, потребует рано или поздно новых методов раскрытия, он потребует нового художественного стиля.

Мы не хотим быть пророками, но, во всяком случае, с пролетарским искусством мы должны связать ошеломляющую революцию художественных приемов. В частности, художникам слова придется разрешить уже не такую задачу, какую поставили себе футуристы, а гораздо выше. Если футуризм выдвинул проблему «словотворчества», то пролетариат неизбежно ее тоже выдвинет, но самое слово он будет реформировать не грамматически, а он рискнет, так сказать, на технизацию слова. Слово, взятое в его бытовом выражении, уже явно недостаточно для рабоче-производственных целей пролетариата. Будет ли оно достаточно для такого тонкого и такого нового творчества, как пролетарское искусство? Мы не предрешаем формы технизирования слова, но ясно, что это будет не

только звуковым усилением, оно будет постепенно отделяться от живого его носителя—человека. Здесь мы вплотную подходим к какому-то действительно новому комбинированному искусству, где отступят на задний план чисто человеческие демонстрации, жалкие современные лицедейства и камерная музыка. Мы идем к невиданно об'ективной демонстрации вещей, механизированных толп и потрясающей открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического.

А. Гастев.

«Пролетарская Культура» 1919 № 9—10.

3. ПУТИ ПРОЛЕТАРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

ТЕЗИСЫ

1. Творчество, всякое—техническое, социально-экономическое, политическое, бытовое, научное, художественное—представляет разновидность труда, и точно так же слагается из организующих (или дезорганизующих) человеческих усилий. Это не что иное как труд, продукт которого не является воспроизведением готового образца, есть нечто «новое». Нет и не может быть строгой границы между творчеством и просто трудом; не только имеются все переходные ступени, но часто нельзя даже уверенно сказать, которое из двух обозначений более применимо.

Человеческий труд, всегда опираясь на коллективный опыт и пользуясь коллективно выработанными средствами, в этом смысле всегда коллективен, как бы ни были в частных случаях узко-индивидуальны его цели и его внешняя, непосредственная форма (т. е. и тогда, когда это труд одного лица, и только для себя). Таково же и творчество.

Творчество—высший, наиболее сложный вид труда. Поэтому его методы исходят из методов труда.

Старый мир не сознавал ни этой общей социальной природы труда и творчества, ни связи их методов. Он одевал творчество фетишизмом таинственного.

2. Все методы труда, а с ним и творчество—лежат в одних и тех же рамках. Его первая фаза—комбинирующее усилие, вторая—подбор его результатов, устранение неподходящего, сохранение подходящего. В труде—«физическом» комбинируются материальные вещи, в «духовном»—образы; но, как показывает новейшая психо-физиология, природа усилий, комбинирующих и подбирающих, одна и та же—нервно-мускульная.

Творчество комбинирует материалы наново, не по привычному образцу, что ведет и к подбору более сложному, более интенсивному. Комбинирование и подбор образов происходит несравненно легче и быстрее, чем материальных вещей. Поэтому творчество чаще протекает в виде «духовного» труда,—но отнюдь не исключительно». Все почти открытия «случайные» и «незаметные» получились путем подбора материальных комбинаций, а не через предварительное сочетание и подбор образов.

3. Методы пролетарского творчества имеют свою основу в методах пролетарского труда, т. е. того типа работы, который характерен для рабочих новейшей крупной индустрии.

Особенности этого типа: 1) соединение элементов «физического» и «духовного» труда; 2) прозрачный, ничем не скрытый и не замаскированный коллективизм самой его формы. Первое зависит от научного характера новейшей техники, в частности—от передачи механической стороны усилий машине: работник все более превращается в «руководителя» железных рабов, а его труд в возрастающей доле сводится к «духовным» усилиям—внимания, соображения,

контроля, инициативы, роль же мускульных напряжений относительно сокращается.

Второе зависит от концентрации рабочей силы в массовом сотрудничестве, и от сближения специализированных видов труда силой машинного производства, которое, во все большей мере, непосредственную, физическую специализацию рабочих переносит на машины. Объективная и субъективная однородность труда возрастает, уничтожая перегородки между работниками; а при этой однородности фактическая совместность труда становится основой товарищеских, т. е. сознательно-коллективистических отношений между ними. Эти отношения, с их результатами—взапным пониманием, взаимным сочувствием и стремлением заодно действовать—расширяются, переходя пределы фабрики, профессии, производства, на рабочий класс в национальном, а затем в мировом масштабе. Коллективизм борьбы человечества с природой впервые осознается.

4. Таким образом, методы пролетарского труда развиваются в направлении монистичности и осознанного коллективизма. В таком же направлении складываются, естественно, и методы пролетарского творчества.

5. Эти черты успели уже ясно выразиться в методах тех областей, где пролетарское творчество до сих пор проявлялось преимущественно — в экономической и политической борьбе и научном мышлении. В первых двух областях это сказывалось постоянно в единстве строения организаций, которые пролетариат создавал, — партийных, профессиональных, кооперативных: одни и тот же тип, один и тот же принцип — товарищеский, т. е. сознательно-коллективистический; сказывалось и в развитии программном, которое во всех них неуклонно тяготело к одному идеалу, именно социалистическому. В науке и философии марксизм явился воплощением и монизма метода и осознано — коллективистической тенден-

ции. Дальнейшее развитие на основе тех же методов должно выработать всеобщую организационную науку, монистически объединяющую весь организационный опыт человечества в его социальном труде и борьбе.

6. Творчество бытовое, поскольку оно выходит из пределов экономической и политической борьбы, до сих пор у пролетариата шло стихийно,—тем не менее по той же линии; о том свидетельствует и развитие пролетарской семьи от авторитетного строения крестьянской или мещанской к товарищеским отношениям и всемирно-установившаяся форма вежливости—«товарищ». Поскольку это творчество в дальнейшем будет идти сознательно, вполне очевидно, что его методы будут проникаться теми же самыми принципами: это будет творчество гармонически-целостного, осознанно-коллективистического быта.

7. В сфере художественного творчества, старая культура характеризуется неопределенностью и неосознанностью методов («вдохновение» и т. п.) их оторванностью от методов трудовой практики, от методов творчества в других областях. Хотя пролетариат делает здесь еще только первые шаги, но уже ясно намечаются общие свойственные ему тенденции. Монизм сказывается в стремлении слить искусство с трудовой жизнью, сделать искусство орудием ее активно-эстетического преобразования по всей линии. Коллективизм вначале стихийный, а потом все более сознательный, выступает ярко в содержании художественных произведений, и даже в форме художественного восприятия жизни, освещая изображение не только человеческой жизни, но и жизни природы: природа, как поле коллективного труда, ее связи и гармонии, как зародыши и прообразы организованности коллектива.

8. Технические методы старого искусства развивались обособленно от методов других сфер жизни; техника пролетар-

ского искусства должна сознательно искать и использовать материал всех тех методов. Например: фотография, стереография, кино-фотография, спектральные цвета, фонография и проч. должны найти свое определенное место в системе художественной техники, как ее средства. Из принципа монизма методов вытекает, что не может быть методов практики и науки, которые не могли бы найти прямого или косвенного применения в искусстве,—и обратно.

9. Осознанный коллективизм преобразует весь смысл работы художника, давая ей новые стимулы. Прежний художник видел в своем труде выявление своей индивидуальности; новый поймет и почувствует, что в нем и через него творит великое целое—коллектив.

Для первого оригинальность есть выражение самооценности его «я», средство его возвеличения; для второго она означает глубокий и широкий захват коллективного опыта, и есть выражение его доли активного участия в творчестве и развитии жизни коллектива. Первый может полусознательно стремиться к жизненной правде—или уклоняться от нее; второй должен сознавать, что истина, объективность—это опора для коллектива в его труде и борьбе. Первый может ценить или не ценить художественную ясность; для второго она есть не что иное, как доступность коллективу, в котором живой смысл усилий художника.

10. Осознание коллективизма, углубляя взаимное понимание людей и связь чувства между ними, сделает возможным несравненно более широкое, чем до сих пор, развитие также и непосредственного коллективизма в творчестве, т. е. прямого сотрудничества в нем многих, вплоть до массового.

11. В искусстве прошлого, как и в науке, есть очень много скрытых элементов коллективизма. Раскрывая их, пролетарская критика дает возможность творческого восприя-

тия лучших произведений старой культуры в новом свете и с огромным обогащением их ценности.

12. Основное отличие нового творчества от прежнего то, что здесь оно впервые понимает себя и свою роль в жизни.

А. Богданов.

«Пролетарская Культура» 1920 г. № 15—16.

4. МЕЖДУНАРОДНОЕ БЮРО ПРОЛЕТКУЛЬТА

Во время 2-го Конгресса III Интернационала, после частных совещаний с делегатами отдельных стран и официальных совместных заседаний, было организовано Временное Бюро Пролеткульта.

В него вошли представители следующих стран: Мак Лейн, Квельч (Англия), Лефевр (Франция), Герцог, Гартель (Германия), Томани (Австрия), Бомбаччи (Италия), Вар-Ван Верстрастен (Бельгия), Эмбер Дроз, Брингольф (Швейцария), Джон Рид (Америка), А. Луначарский, В. Полянский (Россия), Лангсет (Норвегия).

Бюро избрало Исполнительный Комитет из 7 членов:

А. Луначарский (председатель), В. Полянский (секретарь), Мак Лейн (Англия), Лефевр (Франция), Герцог (Германия), Бомбаччи (Италия), Эмбер Дроз (Швейцария).

По организационному вопросу собравшиеся представители вынесли резолюцию: «По предложению Центрального Комитета Всероссийского Совета Пролеткультов мы обсудили великую проблему борьбы за пролетарскую культуру и решили создать Временное Международное Бюро Пролеткульта.

Первой задачей Бюро будет распространение принципов пролетарской культуры, создание организаций Пролеткульта во всех странах и подготовка Всемирного Конгресса Пролеткульта. Международное Бюро Пролеткульта приняло обра-

щение к рабочим всех стран под заглавием «Братьям пролетариям всех стран».

«Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

Братьям пролетариям всех стран

Пролетариат захватывает власть не ради ее самой. Наоборот, его конечная цель—уничтожение всякого государства и властью он пользуется лишь для того, чтобы путем устранения классовых перегородок между людьми создать условия для чистой общественности с полным отрицанием власти человека над человеком.

Но он захватывает власть не для устройства экономической жизни. Человек живет не для того только, чтобы устраивать свой материальный быт. Материальный быт есть только предпосылка для сфер деятельности человека, в которых он может почерпнуть наивысшее, наиболее творческое счастье для высших форм культурной деятельности.

Полубуржуазный экономист Гобсон прекрасно выразил эту мысль. Он сказал: «Как походка или почерк постепенно механизуются, и человек высвобождается от необходимости уделять им свое внимание, так точно когда-нибудь деятельность экономическая будет низведена в подвальные этажи культуры и возложена почти полностью на стальные плечи машины. Человек же останется в сфере научного, художественного и морального творчества».

Это имел в виду Фридрих Энгельс, когда он, экономический материалист, говорил о прыжке из царства необходимости в царство свободы, каковым является социальная революция.

Но если эти мысли не приписываются целиком будущему для завершения социальной революции, то они, конечно, должны быть применены лишь с известным ограничением для первых ее этапов. Здесь борьба за власть, включая сюда гражданскую войну, является самой первой задачей,

и, не решив ее, было бы высокой оплошностью отдавать преимущественное внимание другим последующим задачам.

Но гражданскую войну немислимо вести, не разрешая в тоже время некоторых экономических задач, ибо война и хозяйство сплетены между собой неразрывно.

Тожe относится и к фронту пролетарской культуры. Нельзя забыть его даже в момент самого высокого разгара кровавой распри за утверждение пролетарской власти. Как нельзя вести войну вне определенных экономических обстоятельств, так точно нельзя ждать окончательного разрушения буржуазного мира, не развернув борьбы за пролетарскую культуру. Невозможно уничтожить классовое разделение общества, не преодолев индивидуалистическую культуру.

Политическое и экономическое раскрепощение пролетарских масс является условием освобождения духовного.

В силу исторического развития пролетариат шел к своей конечной цели, мировому коммунизму—путем политической и экономической борьбы.

Теперь с исторической неизбежностью формируется новый рабочий фронт борьбы, революционно-культурно-творческий.

При этом мы, научные социалисты, стремимся заложить прочный фундамент духовного развития масс.

Движение за пролетарскую культуру, давая возможность пролетариату выявить максимум творческой активности, должно быть проникнуто боевым коммунистическим духом. Его цель—вооружить рабочий класс новым знанием, организовать его чувства при помощи нового искусства и преобразовать его бытовые отношения в новом духе, истинно пролетарском, коммунистическом.

Нельзя заставить старых литераторов, художников, так или иначе обслуживающих буржуазную публику, быть выразителями пролетарской культуры,—все это было бы фальсификатом. Если мы признаем относительно важной задачей

возможно скорое развитие самоорганизации эмоций пролетарского искусства, то это может быть выполнено самим пролетариатом: он должен выявить своих ученых, писателей, поэтов, художников, артистов и т. п.

В своей борьбе за новую пролетарскую культуру, пролетариат, естественно, овладеет всем культурным достоянием прошлого и настоящего, ко всем плодам старой культуры он отнесется критически, он воспримет ее не как послушный ученик, а как строитель, призванный воздвигнуть новое здание на почве коммунистического хозяйства и товарищеских отношений в коллективном труде и борьбе.

Вот почему Россия, например, в тяжелые годы своего борения должна была уделять известное количество внимания и сил экономическому и культурному строительству, взятому во всей его шири.

При этом возможно было просто отмахнуться от тончайших форм культуры, литературы и искусства,—как от роскоши для такого тяжелого времени, как от цветов и плодов, которые могут появиться лишь гораздо более поздним пролетарским летом.

Нет!.. Искусство, — пролетарское стихотворение, роман, песня, музыкальное произведение, пьеса—являются огромной силы агитационным средством. Искусство так же точно организует чувство, как идейная пропаганда—мысль. Чувства же определяют волю с неменьшей силой, чем идеи.

Накануне Октябрьской революции созвана была первая Конференция пролетарских культурно-просветительных организаций, и было положено основание организации, называемой «Пролеткульт».

Пролеткульт принял большое развитие, как новая форма рабочего движения, как только пролетариат завладел властью в гигантской стране. Цифры в этом отношении в высшей степени красноречивы.

Количество рабочих, организованных в пролеткультах России, группирующихся вокруг Российского Пролеткульта, не менее 400 тысяч, из них 80 тысяч не просто примкнули к движению, а реально участвуют в различных студиях.

Государство, нисколько не стесняя Пролеткультов, очень дорожит их безусловной самостоятельностью и самодеятельностью и широко помогает им.

Пролеткульт издает 15 журналов в России; он издал до 10 миллионов экземпляров своей литературы, принадлежащей исключительно перу пролетарских писателей и около 3 миллионов экзмп. музыкальных произведений разных наименований, являющихся продуктом творчества пролетарских композиторов. Появляются также пролетарские художники и артисты.

Русский пролетариат, выковывая на первых порах, в раннюю весну своей революции, новое оружие борьбы с буржуазным миром, зовет своих европейских товарищей вступить в этом отношении на тот же путь. Пролетарии Европы в отношении образования стоят выше российских товарищей, и в странах Запада пролетарская культура сможет развернуться более пышным цветом. Дело, однако, не в соревновании, а во взаимной помощи, в братской постройке высокого здания социалистической культуры.

Центральный Комитет Всероссийского Пролеткульта, пользуясь созывом 2-го Конгресса III Интернационала в Москве, вместе с группой делегатов Конгресса, создал Временное Международное Бюро Пролеткульта и его Исполнительный Комитет.

Исполнительный Комитет обращается к пролетариям всех стран с предложением устроить в каждой стране Конференцию, посвященную пролетарской культуре, обсудить этот вопрос в прессе и на публичных собраниях, приступить к

организации широкой сети Пролеткульта, чтобы в будущем созвать Всемирный Конгресс Пролеткульта.

Со своей стороны Исполнительный Комитет окажет свою помощь в смысле сообщения материала, инструкций, литературы, поддержки постоянной моральной связи и т. п.

Мировой пролетариат должен, хотя и несколько позднее Российского пролетариата, приступить к великому делу создания в своих странах Пролеткультов.

Да здравствует солидарность рабочих всего мира!

Да здравствует первый камень, положенный в основу здания коммунистической культуры!

Да здравствует грядущий всемирный пролетариат!

Исполнительный Комитет Международного
Бюро Пролеткульта.

Председатель: А. Луначарский, секретарь:
В. Полянский, члены: В. Мак-Лейн, Ю.
Эмбер Дроз, Н. Бомбаччи, В. Герцог и
Р. Лефевр.

Москва, 12 августа 1920 года.
Г. рн. кн. 5.

5. ДЕКЛАРАЦИЯ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ «ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФРОНТ»

В связи с неоспоримыми победами пролетариата, в широких слоях русской интеллигенции, доселе в массе враждебной пролетарской революции, происходит перелом настроения, иногда даже мировоззрения.

Характерно для пролетарской революции, что мнвшне себя передовыми силами интеллигенции, ее духовные вожди, в частности художники слова, плетутся сейчас в хвосте обывательских масс. Насколько мы приветствуем духовный перелом интеллигенции в целом, настолько должно осторожно и

строго критически отнестись к деятельности ее прежних вождей.

Эти люди, в лучшем случае, стоявшие в стороне в черные дни Советской России, теперь быстро меняют свои маски и краски, и, чтобы не проиграть в дальнейшем, стараются заговорить чуждым им коммунистическим языком.

Так вырастает на наших глазах новая опасность—опасность засилья в области художественной литературы со стороны духовного мещанства. В свое время под флагом борьбы с мещанством в искусстве шли многие представители интеллигентских групп, проводя присущие им узкоиндивидуалистические беспредметно-революционные тенденции. Организация борьбы с буржуазной идеологией во всех ее видах должна перейти в руки тех, кто твердо стоит на платформе революционного марксизма. Углубление и расширение влияния революционного марксизма в искусстве—основа всей работы «Литературного Фронта».

«Литературный Фронт» не ставит на своем знамени огульного отрицания всего дореволюционного искусства, но стремится освободить искусство от тех методов, форм и настроений, которые не соответствуют новому восприятию жизни, поддерживая все виды художественного творчества, отвечающие по содержанию и форме новому коммунистическому строительству.

Для этого «Литературный Фронт» исследует все уже сложившиеся и еще намечающиеся течения в искусстве и использует выработанные ими элементы жизненного, здорового творчества. С этой точки зрения «Литературный Фронт» воспользуется и долгим опытом классической литературы и достижениями всех последних течений в искусстве.

Мы являемся лишь зачинщиками, инициативной группой будущего союза художников слова.

Не ставя никаких рамок в выборе форм, мы выдвигаем определенную цель: организованная, в отличие от партизанщины, борьба единым фронтом за коммунизм.

Все вступающие в наш союз будут сплочены крепкой дисциплиной общей цели.

Призывая в наши ряды всех писателей-коммунистов и сочувствующих, мы особенно рассчитываем на могучие, еще только пробуждающиеся самобытные силы рабочих и крестьян, будущих творцов художественного слова.

В. Фриче, Н. Мещеряков, А. Луначарский, Н. Бухарин, М. Покровский, Ангарский, В. Полонский, В. Попов (Дубовской), В. Мордвинкин, К. Новицкий, Ив. Филипченко, В. Вешнев, Е. Херсонская, М. Шимкевич, К. Лаврова, В. Кириллов, М. Морозов, Россинский, Н. Кузько-Музин, О. Литовский, С. Басов-Верхоянцев, А. Серафимович, П. Коган, М. Герасимов, В. Мейерхольд, С. Лопашев, И. Касаткин, Г. Устинов, Чижевский, Н. Поваров.

За всеми справками обращаться к секретарю Временного Центрального Бюро тов. М. Шимкевичу—Дом Печати.

1920 г.

«Горь» кв. 5 стр. 94.

«КУЗНИЦА»

От редакции журнала «Кузница».

В грозном грохоте, в напряженной борьбе с классовым врагом-эксплоататором строит пролетариат кузницу нового свободного общества.

Он вырывает у капиталистического мира материальную культуру и высшими техническими приемами куёт новые высшие формы жизни в соответствии со своей классовой своеобразной натурой.

На смену анархическому тормозящему индивидуализму буржуазного мира всходит на арену истории лучший тип организации—планомерный, организованный коллективизм. И не только в области экономической, нет—все поры новой жизни пропитываются духом коллективизма.

Коммунизм—это первое проявление коллективизма грядущей пролетарской культуры.

Наша «Кузница», кузница искусства, — одно из неразрывно—связанных отделений великой общественной пролетарской кузницы.

Вчера мы ковали новую жизнь в «основном» материальном отделении, сегодня стремимся «надстроить» ее новое содержание стройными, живыми словесными образами.

И подобно тому, как в материальном отделении новую форму из нового материала лучше и скорее выкуешь, зная, где и как ударить по материалу вообще, так и в поэтическом мастерстве мы должны набить руку в высших организационных технических приемах и методах, и только тогда наши мысли и чувства вкуем в оригинальные поэтические формы, создадим оригинальную пролетарскую поэзию.

Итак, товарищи-рабочие, «Кузница» открыта!

Дружно за работу!

Редакция.

КУЗНИЦА. Орган пролетарских писателей. Май. № 1. 1920 г.

2. ДЕКЛАРАЦИЯ МОСКОВСКИХ ПРОЛЕТАРСКИХ ПОЭТОВ И ПИСАТЕЛЕЙ ГРУППЫ «КУЗНИЦА»

Пролетарская литература есть явление идеологически-классового порядка.

Она возникла в процессе борьбы рабочего класса. Ее существование и дальнейший рост обуславливаются всем ходом исторического развития, неуклонно ведущего человечество к высшим социальным формам—коммунизму.

Новейшую русскую литературу с ее декадансом и логически вытекающими из него направлениями: символизмом, футуризмом и проч. мы рассматриваем, как показатель разложения буржуазного общества. Идеология этих течений, основанная на крайнем индивидуализме и пренебрежении к общественным идеалам, враждебна коллективистическому сознанию пролетариата, исполненному могучей динамики действия и революционного романтизма.

Мы считаем, что ни одно из современных художественных течений, в силу указанных признаков, не может быть положено в основу пролетарского художественного творчества.

Кроме того, пролетарская литература, как явление идеологически-классового порядка, исключает возможность в данный момент быть заключенной в целом в каком-либо художественном течении.

Путь пролетарской литературы идет в сторону создания своих методов и приемов творчества через усвоение всех технических достижений искусства в прошлом и настоящем.

В процессе художественного творчества, обусловленного всей совокупностью элементов новой жизни, пролетарские поэты приобретают свои оригинальные методы и приемы.

«Бытие определяет сознание», новые формы жизни вызывают новые формы в искусстве. Материал художника—слово, звуки, краски и проч.—мы рассматриваем, как средство для воплощения идеи или художественного замысла и решительно восстаем против тех течений, которые сводят творчество к ряду формальных дисциплин и таким образом протаскивают контрабандой старый реакционный лозунг—«искусство для искусства».

Мы предоставляем нашим товарищам поэтам полную свободу в выборе творческих методов. Эту точку зрения единодушно признал Первый Всероссийский Съезд Пролетарских Писателей.

Мы не признаем вывесок, кричащих самое лучшее, самое новейшее—футуризм, имажинизм и проч., ибо знаем, что самая совершенная школа не оправдывает бездарности.

Наш лозунг — изучение и преодоление всех предшествующих нам художественных школ для новых достижений и для создания искусства, отвечающего идеалам коммунистического общества.

Признавая, что пролетарская литература, как наиболее молодая, далеко не безупречна в совершенстве формы, мы все же утверждаем, что это единственная и подлинная литература зачинающейся коммунистической эры, способная раз-

виться в великое общечеловеческое искусство, искусство для жизни, во имя жизни и творчества гармонично прекрасного человека.

Московские пролетарские поэты и писатели: В. Александровский, М. Герасимов, В. Казин, В. Кириллов, С. Обрадович, Н. Полетаев, С. Родов, Гр. Санников, Н. Ляшко, Е. Нечаев, И. Филиппченко, П. Низовой, А. Новиков-Прибой, А. Дорогойченко, М. Сивачев, М. Волков, А. Поморский, Ф. Шмулев¹.

КУЗНИЦА. № 7. 1921 г.

3. ОСНОВНЫЕ ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ПРИЗНАКИ ПРОЛЕТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Первый отличительный признак ее: сознательное отношение к окружающему, стремление преобразовать хаос жизни в организованную, способную планомерно развиваться силу. Пролетарская литература начинается там, где кончается бессознательное отношение пролетариата к миру. Она устраняет дразни, злость, бездушное прозябание. То, что многие принимают в ней за тенденцию, нарочитость — вытекает из ее сущности. Ее природа — природа класса, которому необходимо наступать, побеждать, а для наступления, побед и переустройств, необходимо организовывать пребывающие в спячке силы. И ни смерть вождей, ни неудачи не прекращают и не могут прекратить этой организационно-творческой работы. Буржуазных писателей неудачи и смерть чаще всего настраивают на минорный тон. В пролетарских же, наоборот, будят призыв к новым схваткам с тем, что сгубило

¹ Эта декларация перепечатана в № 2 «ТВОРИ» 1921 г. (журнал студии московского Пролеткульта).

личность, часть масс,—к борьбе с гнетом, нуждой, собственной расхлябанностью, малодушием, грязью, болезнями и т. д. Умер один, сотни тысяч—их место займут новые. Остались вдовы, сироты, калеки—пусть. И это не жестокосердие. Сколько искалечено, уничтожено жизнью буднями, застоєм, чахоткой, пьянством, сифилисом, и прочими бичами? Почему погибающие в борьбе оплакиваются, а жертвы «мирной жизни» проходятся равнодушно? Ведь пролетариат всегда страдает—в борьбе и в спячке. И когда мучительнее страдает он, когда больше жертв уносится из его рядов? Статистика дает страшный ответ. Силы пролетариата убывают, но и растут, целей личности в широком смысле этого слова нет,—есть цели класса.

В сознании пролетарского поэта пролетариат—это железный мессия, но мессия не напудренный мистическим туманом, не снабженный сусальными крыльями. Это создатель всего, чем гордится человек. Побеждает он не какими-то особенными качествами, а трудом, силой, сплоченностью, сознательным отношением к миру, накопленных им, взрощенных его же муками и кровью.

Бессознательным элементам поэтому пролетарская литература становится родной тогда, когда они осознают задачи своего класса и мира. Темным она чаще всего непонятна. (См. произведения В. Александровского, В. Кириллова, Ив. Филипченко и др.).

Второй отличительный признак пролетарской литературы—трудовая стихия, труд, сознание его силы, и радость, даваемая этим сознанием.

Мнение, будто пролетарскую литературу отличает прежде всего то, что принято грубо называть политикой, неверно в корне. Этому мнению, к сожалению, мы обязаны в значительной мере тем, что люди ничем, кроме, пожалуй, искреннего или поддельного доброго желанья, несвязанные

с пролетариатом, объявляют себя пролетарскими писателями, поэтами, юмористами и т. д.

Главное, что объединяет пролетарских писателей, это ощущение труда, сознание того, что лишь трудом, через труд будет достигнут идеал, будут сожжены все обрушивающиеся на работника напасти, что труд есть мерило справедливости, равенства. Даже явления природы они наделяют трудовыми процессами. Луна, соловьиные трели, звезды, солнце, кукушка—все намекает пролетарским писателям на трудовые образы.

Каменщик В. Казина, идущий на заре по лесам создаваемого им дома, увидел, как утро возносило свой кирпич—солнце. У того же Казина вечер и звезды—пчеловод и пчелы.

М. Герасимов солнце зовет строгать поля и крыши, печаль с угрюмых лиц. У М. Герасимова же мы находим конкретное трудовое преломление явлений природы в сознании только что покинувшего шахту шахтера.

У Г. Санникова падающие на наковальню молотки кукуют, от выкатившегося солнца в стога вонзаются вилы, крик гудка напоминает крик утреннего петуха и т. д. и т. д.

Примеров можно было бы привести сотни. И это не случайность: пролетарская литература насыщена трудовыми процессами не только по смыслу, но и по ритму...

Упоение ее трудом пронизано идеей: гениальные замыслы и планы изменяют жизнь лишь после того, как они оплодотворены трудом рабочего.

Третий отличительный признак пролетарской литературы—машинизм, металлическая тема. Современная отсталая, несовершенная машина, как орудие эксплуатации, принижает пролетария до роли автомата, а с другой стороны—намекает на образцы машины—универсаль, машины друга.

Машину и труд пролетарская литература не боготворит, не преклоняется перед ними рабски: в сегодняшнем их виде — они неизбежная ступень к труду — радости, к машине-освободительнице.

Пролетарская литература верит в безграничность мощи человеческого гения. Отсюда ее вера в освобождение через труд. Чем больше сделано сегодня, тем ярче будет будущее; чем меньше черновой работы в будущем, тем шире развернется мощь человека...

Пролетарские писатели проникают в душу металлов, в их историю, в их интимный мир и характер. Самыми яркими в этом отношении являются: «Стихи о железе» Мих. Герасимова.

Железо служит насильникам, но, принимая все новые и новые формы, освобождает пленные глаза, выпрямляет спаянных способом производства пролетариев. Тот же Герасимов в «Купели чугуна» вскрывает этот глубочайший процесс, которого ни под какими микроскопами не проследить не только врагам пролетариата, но и его книжным идеологам, — процесс того, как пролетарий перенимает силу от машины и металлов. Ярок в этой области А. Гастев: «Ворота», «Мы посягнем» и другие.

Четвертый отличительный признак пролетарской литературы — коллективизм и планетарность. Какова бы ни была смысловая тема произведения писателя рабочего — степь, лес, поле, песня, завод, любовь, — в основе ее лежит тревога, боль или радость за коллектив завода, города, страны, всего мира. За переживаниями отдельной личности, героя, чуется коллектив — личность как бы впитала его.

«Мы» в пролетарской литературе вытесняет «я», но это не ведет к тому, что всякого рода новаторы выдают за «коллективное творчество». Личность свободна, перед нею

огромный простор, — она лишь созвучна коллективу, созвучна ему в самом основном, главном, но по своему отображает родную ей коллективную душу.

Гудок, зовущий рабочих—есть песня, призывающая к труду рабочих нескольких стран. В один и тот же час десятки миллионов рабочих берутся за инструменты, пускают в ход станки, машины и звуками трудовыми поют песню грядущему.

Пролетарские писатели прекрасно знают—и в этом источник недоразумения для тех, кто рассматривает пролетарскую литературу, как простейшее явление,—что песня трудовыми звуками не оригинальная, что она продолжение. Тысячи лет тому назад, неуклюжими топорами, мотыгами, кирками и лопатами бессознательно затащили ее труженики, сознанием охватывавшие лишь свое мучительное «сегодня». Современный пролетариат подхватил ее сознательно и охватил сознанием не только свое «сегодня», но и прошлое, и будущее.

«Сжимаемая молотом», он почувствовал в нем друга, орудие освобождения. Все трудящиеся—прошлого, настоящего и будущего—вот хор поющий звуками труда песню грядущему. Все они—звенья одной единой цепи. Их труд и борьба во всех видах и формах—единое целое. См. стихи Самобытника-Маширова, В. Кириллова, А. Гастева и друг.

Перед пролетарской литературой все многообразие жизни, возбуждаемой жизнью фантазии, отвлечений, но бегло очерченные основные признаки в ней прежде всего ощутимы, как основные тоны созвучности с породившим ее классом.

Города, заводы, война и мн. др., что часто является смысловой темой произведений пролетарских писателей, касаться после сказанного излишне.

Вскользь очерченные основные признаки пролетарской литературы присущи только ей. В части, касающейся маши-

низма возможны препирательства: в прошлом и настоящем некоторые литературные течения уделяли внимание машине и технике. В прошлом это внимание не шло дальше утилитарного восхваления машины и техники. В наше время для писателей, взявших под протекторат машину, последняя лишь внешнее, интересующее их, как источник новых ритмов. Глубокого общечеловеческого слова о машине, оторванной от труда, от трудового коллектива,—сказать нельзя.

Какие технические новшества принесла пролетарская литература? Если признать, что формы сменяются целиком, сразу, то почти никаких. Но необходимо поставить другой вопрос: что дала в области литературной формы буржуазия, утвердившись на обломках феодализма в первые 10—15 лет своего владычества.

Ответ будет гласить: почти тоже ничего. Произведения писателей того времени лишь содержанием отличались от унаследованных ими произведений. Если же новое содержание наталкивало их на новые формальные достижения, то эти достижения были почти незаметны: ибо новые формы всегда намечали новое содержание и намечали постепенно, крупинками.

С вопросом о форме неразрывно связан вопрос об отношении пролетарских писателей к так называемому литературному наследию. Прежде всего необходимо устранить одно, ставшее шаблоном мнение, будто пролетарская литература есть особая литературная школа.

Пролетарские писатели представляют относительно единое целое в идеологическом смысле. В отношении же формы они разнятся сообразно своим индивидуальным особенностям.

Пролетарские писатели преклоняются перед частью литературного наследия, содержащей исторически-необходимые духовные ценности. К этой части наследия относится так

называемая классическая литература, запечатлевшая рост и могущество сменявших историческую арену общественных сил.

Боле того: в этой части литературного наследия современный пролетарий нередко находит даже относительно родственные мотивы.

Н. Ляшко.

Газета «Кузница» 1922 октябрьск. №
стр. 5—6.

4. ДЕКЛАРАЦИЯ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ «КУЗНИЦА»

I. Диалектика

Всякое явление в процессе развития таит внутри себя зародыш своего же собственного отрицания. Этот закон противоречия пронизывает красной осью, как всю природу в ее бесконечном разнообразии движений, так и жизнь человеческого общества со всеми его надстройками.

II. Скачок в царство свободы

Рабочий класс в капиталистическом обществе есть противоречие этого общества. Фактом своего существования он отрицает его, развитием подтачивает его изнутри и, созревая в его недрах, разрывает железное кольцо старого строя. Обездоленные множества, объединенные в процессе труда и борьбы за переустройство основ жизни, своим напором пересоздают и свою психику.

III. Динамика форм

Пролетарская революция, обусловленная факторами экономическими и политическими, разбивает старые формы общественной жизни. Революционное разрушение хоронит системы отживших идеологий, чувств, представлений. Новая психика завеществляется в новых формах общественной дея-

тельности, общественная деятельность отливается в ее художнике в новые формы искусства.

Так смена форм общества определяет формы искусства.

IV. Искусство, как особое орудие

Пролетариату искусство так же необходимо, как армия, транспорт, фабрики и заводы. Далекне горизонты новой эпохи, беспредельные перспективы деятельности, невиданная панорама революционного быта стоят перед новым искусством. Освобожденное от служения целям забавы и эксплуатации буржуазным классам, оно делается особенно зрячим орудием организации грядущего коммунистического общества.

V. Стиль — это класс

Художники, откристаллизованные дореволюционным бытием, бессильны оформить творческий материал, вывернутый землетрясением Октябрьской революции. Для глыб грандиозных событий, созданных с любовью и энтузиазмом множествами, нет у этих художников собственного мировосприятия, мироома. И нет соответственных орудий обработки, словесной техники, стиля. Стиль вообще—это не только внешняя маска произведений, за которой таится дух содержания; не только раковина, в которой прячется, как улитка, бытие и быт; не только почерк класса, где все открыто, и ничего скрыть нельзя; это—живой волеобраз сращенных, органически законченных множеств класса. Буржуазные и мелкобуржуазные писатели в прошлом не имели связи с пролетариатом, чужды его практике, его устремлениям, его идеологии. А стиль—это класс.

VI. Осужденные историей

Символизм, футуризм и имажинизм, как литературные течения,—единоутробные вскормленцы капиталистического строя.

Символизм был порожден страхом упадочного буржуазного общества перед революцией завтрашнего дня. Он всегда знаменует оборону, защиту и никогда — нападение. Он, как иннок в келье, одновременно ненавидит и благоговевает.

Футуризм вырос из крайнего, гипертрофически развитого и в последнем счете сложившегося интеллигентского индивидуализма. Футуризм — значило смертницизм, будущий мертвипцизм. Для него идти вперед — идти к собственной гибели, стоять на месте — значит копаться в крепости техницизма и всяческой заумности. Отступить — некуда.

Имажинизм — явление последних предсмертных конвульсий старого мелкобуржуазного общества (1918 г.), у которого осталось времени только на аналогию, бессвязную образологию происходящему.

Вчерашнее искусство слова выродилось во всеобщее уродство и бессильно коснуться рабочего класса, как рука трупа — пожать руку живому.

· VII. Искусство мертвецкой

Техника искусства, его изобразительные средства давно уже сделали самоцелью у художников предсмертной агонии капитализма. Пишутся громадные поэмы исключительно, чтобы выявить «ритм»; делаются стихотворения ради «небывалой» рифмы; извергаются фонтаны строф, вызывающие «аллитерацию», «образ» звука; строятся пьесы — удивить трепакон образного языка. Дробятся размеры (ямб, хорей и т. д.), дробится строчка стиха на $\frac{1}{2}$ строчки, $\frac{1}{2}$ строчки на $\frac{1}{4}$ строчки и т. д.

Слова дробятся на слоги и пишутся один под другим, слоги делятся на отдельные буквы. Мир, из которого черпается литературный материал — это неслыханный культ индивидуализма, близкого к умопомешательству, порнография, физиологические отправления, плохо прикрытая революцион-

ной фразой барковщина «серапионов», бессмысленные выкрики слов «с чужими брюхами» и т. п.

Искусство старого строя вступило в фазу окончательного распада, мы поднимаем тяжелый рабочий молот—заколотить наглухо дверь этой жуткой «храмины», мы вбиваем последний гвоздь в крышку этой раскрашенной гробницы искусства.

VIII. Красный флаг в пустыне

Нэп, как этап революции, оказался в окружении искусства, похожего на искусничанье горилл. Художник—обезьяна, как бы передразнивает своего предшественника, создавшего вдохновенно и в соответствии со своим временем непосредственно необходимое. В наши дни ненужное, пустое подражание, холодное жонглирование порожними формами ставятся в задачу дня—оживить упадочным техницизмом, вдохнуть жизнь в мумию искусства. На все это отпускаются средства. Ведется агитация. Рабочая молодежь, прорвавшаяся к знанию и художественному творчеству, в недоумении. Белинских нет. Над пустыней искусства—сумерки.

И мы возвышаем свой голос и поднимаем красный флаг платформы—декларации пролетарского искусства.

IX. Поросль в октябре

Искусство восходящего к власти пролетариата есть отрицание упадочного буржуазного искусства. Пролетариат в прошлом не имел собственного художника, а стоял перед глазами художника сочувствующего. И давно уже из недр капитализма прорастала алая поросль.

Возникают его ростки во всех странах: Англии—Эллиот, Морис, Томас Гуд; Франции—Дюпон, Потье, Жюль Ромен, Верхарн; Бельгии—Менье, Экоут; Германии—Фрейлиграт, Штерн, Деммель, отчасти Гауптман; Италии—Ада Негри,

Америке—отчасти Уитмэн, отчасти Лондон и Синклер; Украине—Франко, отчасти Шевченко; Венгрии—Петефи, Стефаник, Безруч; Латвии—Ян Райнис; России—Некрасов, отчасти Горький.

Пролетарские поэты и писатели вместе со своим классом, пережившим революцию 905 года, пришли как то вдруг. Их искусство—искусство антитеза молодого материалистического класса,—искусство, призванное заменить и заместить всяческие мистические культы, уходящие в необратимость.

Х. Мы

Мы провозглашаем искусство, как здоровый, согласованный с самим собой и окружающей социальной средой организм, формирующий кристаллы художественных потребностей. В нашем понимании художественное творчество:—функция общественной идеологии, эмпиологии, психики вообще. Его база: состояние производительных сил страны и обусловленные ими экономические отношения; далее—социально-политический строй, выросший на данной экономической основе; затем, определяемая частью непосредственно экономикой, а частью выросшим на ней социально-политическим строем, психика классового человека; и, наконец, идеология, отражающая в себе свойства этой психики. Труд и борьба за организацию коммунистического общества—первоосновы рабочего класса и первоосновы нашего творчества. Воздух для его дыхания—это массы. Связь с ними—открытые окна в психическую лабораторию художника.

ХІ. Поэзия—это практика пролетариата

Класс Октября вздыбил социальную практику рабочего человечества на головокружительные высоты, откуда видно, что делать завтра, сделанное сегодня и вчера,—обратив эту практику в поэзию. Взгромождены горные вершины строи-

тельного материала; этаж за этажем вскинуты невиданные перестройки начал новой жизни, затканые в подмости и леса; черные провалы разрушенных суеверий и всяческой дикости: кольцо огня, накалившее до-красна горизонты небосклона и орудийный грохот товарищеской защиты своего рабочего государства. Этот ежедневный творческий труд, ежечасное приспособление мирных условий к себе и приспособление себя, как строителя, к ним, это изумительное виртуозное мастерство организовать, разрушать, эта практика создавать и есть поэзия пролетариата. Его практика—его поэзия.

ХII. Художник—медум своего класса

Каково мироощущение класса, таково и мироощущение его художника. Каков мироем пролетариата, таков и мироем его функции — художника. Сколько может вдохнуть в свою грудь класс для жизнестроительства, сколько может вместить, чтобы дать форму воспринятому—он выдыхает и формует через своего художника. Пролетарское искусство—это призма; где концентрируется лицо класса, зеркало, куда рабочие массы смотрятся на себя, на ими пройденное и создающее, на создаваемое и грядущее. Наша цель и задача осознать и выявить образ строителя коммунистического общества. Выковать революционные типы нового человека. Поднять орудием трудового слова девственную целину, на которой он возвращает условия нового существования, красную действительность. Показать этот новый быт не кинематографически, не жестикюлятивно, методами «Великого Немого» по «серапионовски» бездушно,—но пронизать штурмом чувства и мысли, установить аккумуляторы для собирания, пока разрозненных, но уже включенных волю и сознаний в революционное жизнестроительство. Дать художественные образы научного революционно-марксистского миропонимания, худо-

жественно разрушить буржуазную идеологию наследственных переживаний первобытного собственника. Подвести итоги революции и наметить пути будущего. Оглянуться назад и снова вперед. Художник пролетариата—есть творящий медиум своего класса.

ХIII. Содержание и форма

Бытие подсказывает и определяет форму и само показывается и определяется ею. Содержание угадывает изобразительные средства и само разгадывается и изображается ими. Стихия творческого материала и стихии: 1) ритма, 2) композиции и 3) смысловая—должны быть единым органическим целым. И далее: 1) картина произведения, 2) его пафос, напряженность процесса, 3) его музыка, словесный звукозвон—должны составлять единый органический образ и его атмосферу,—будь то поэма, драма, роман, небольшое стихотворение. Наше творчество должно захватывать не точкоподобные пятна жизни, а всю ее площадь. Соответственных средств, изобретательной техники у закатной буржуазии в ее упадочном искусстве нет, и мы должны искать их в мировых литературах, восходящих к жизни и власти исторических классов. И в жизни нашей эры Октября.

Мы—против бессодержательности и бессюжетности.

Мы—против пустозвонства, стихачества и рифмачества.

Мы—против словесных бездушных фокусов.

Мы—против индивидуалистических миггов и настроений.

У пролетариата слишком здоров организм и крепки нервы, чтобы обращать внимание на эти мигги,—когда перед ним стоят века,—вдаваться в настроения, будучи в процессе исторических устремлений.

«Кузница» будет искать художественные формы, соответственные объему нашей эпохи, работать над ними, но не подражать и копировать упадочников.

XIV. Пролетарское искусство

Пролетарское искусство—это искусство, которое охватывает трехмерную площадь творческого материала в соответственную классу ясную, точную синтетическую форму,—проводит сквозь него линию устремлений к конечным целям пролетариата. Это искусство по самой своей природе—искусство большого полотна, большого стиля,—монументальное искусство.

Класс коллективного единодушия, всеобщего товарищества, рабочего содружества в труде, победе и поражении; класс единых интересов, чувств, переживаний,—от практических мелочей до взлетов к вершинам идеалов; класс—монолит, из которого история выгнала монумент Мемнона, возвещающий зарю нового дня; такой класс творит искусство только по своему образу и подобию. Его особенный язык, многозвучный, многокрасочный, многообразный, богатством своего словаря выявляя бытие от пласта темного био-зоологического существования до пласта сложнейших представлений и величественный идей,—способствует своей простотой, ясностью, точностью могуществу большого стиля.

XV. Заглушенные сорной травой

Пролетарское творчество, освобождаясь от влияния упадочного искусства нашего времени, крепнет и все теснее связывается красными нитями с трудящимися и втягивает в сферу своего влияния не только пролетарские круги, но и примыкающие к революции мелкобуржуазные слои. Формы многих литературных течений уже испытывают на себе воздействие пролетарского искусства. Пробуют обрабатывать наш материал нашими же методами. Эти опыты нередко приводят к положительным результатам. Но некоторые товарищеские публицисты из наших рядов, привыкшие дирижировать огло-

блей, часто по недосмотру вредят первым, но уже заглушающим сорную траву, всходам нового искусства.

XVI. Смычка

Мы открываем к нам доступ всем поэтам, писателям, художникам, музыкантам, кто тяготеет к пролетариату, его устремлениям и идеологии. Мы не боимся принимать их в свою среду и обработку. И в первую очередь—писателей из крестьянской среды. Ядро «Кузницы» крепко. «Кузница» углубляется и расширяется—молотов у диктатуры пролетариата хватит на всех.

XVII. Ударный отряд

Объединение рабочих писателей «Кузница»—есть единственное объединение, стоящее всецело на программе революционного авангарда рабочего класса и Р. К. П. В деле укрепления диктатуры пролетариата и осуществления рабоче-крестьянской демократии в путях к коммунистическому обществу,—оно осознает себя ударным отрядом, на передовых позициях идеологического фронта.

XVIII. О международной «Кузнице»

Группа «Кузница» в организационной и творческой работе сплачивает ряды рабочих писателей всей СССР и выковывает основное ядро единого пролетарского искусства в целях международного объединения кузнецов рабочего искусства всех стран.

XIX. Заключение

Буржуазное искусство выродилось во всеобщее уродство и беспечно коснулось рабочего класса, как рука трупа—пожать руку живому. Мы поднимаем тяжелый рабочий мо-

лот, вбить последний гвоздь в крышку этой гробницы искусства.

Смена форм общества меняет формы искусства. Мы провозглашаем искусство, как здоровый, согласованный с самим собой и окружающей социальной средой, организм. В нашем понимании художественное творчество — функция общественной идеологии, эмоциологии, классовой психики вообще. Пролетарское искусство, охватывая трехмерную площадь творческого материала в соответствующую классу ясную, точную, синтетическую форму, проводит сквозь него линию устремлений к конечным целям пролетариата. Труд и борьба за организацию коммунистического общества — первоосновы рабочего класса и первоосновы нашего творчества.

Бытие определяет форму и само показывается и определяется через нее. Содержание угадывает изобразительные средства и само разгадывается и изображается ими.

Стихии: 1) ритма, 2) композиции и 3) смысловая — должны быть единым органическим целым. 1) Картина, 2) пафос и 3) звукозвон произведения должны составлять единый органический образ. Стиль — это класс. Художник — функция этого класса и его творящий меднум, и творчество — поэзия — практика пролетариата.

Объединение рабочих писателей «Кузница» стоит на точке зрения РКП и осознает себя ударным отрядом на передовых позициях идеологического и художественного фронта.

Группа «Кузница» в своей творческой работе сплачивает ряды рабочих-писателей всего СССР и выковывает ядро кузнецов пролетарского искусства всех стран.

Председатель «Кузницы»: И. в. Филипченко. Заместитель: Н. Ляшко. Секретарь Г. Санников. Члены Правления: Г. Айкунн, В. Кириллов. «Правда» 1923, № 186.

5. НАКАЗ ДЕЛЕГАТУ «КУЗНИЦЫ»

ВХОДЯЩЕМУ В КОМИССИЮ ПО ВОПРОСАМ ПРОЛЕТЛИТЕРАТУРЫ ПРИ ПОЛИТБЮРО ЦК ВКП (б)

1. Признавая за художественным словом огромную общественную роль, «Кузница» полагает, что именно поэтому невозможно предоставить руководство литературной жизнью какой-либо литературной организации.

2. Общее руководство художественной литературой должно обеспечиваться пристальным вниманием партии, которая не может и не должна передоверять организацию и идеологическое воспитание художественных сил.

3. Искусство художника слова не должно отрываться от рабоче-крестьянских масс, но оно не может в то же время быть закованным в рамки единой художественной школы, единого художественного направления, а посему необходимо признать и всячески поощрять разнообразие художественных группировок, кружков, организаций и проч.

4. Литературные силы трудящихся могут только по двум поводам объединиться в единый фронт. Это — защита своих профессиональных нужд и — борьба за выпрямление идеологии в творчестве советского писателя. По первому поводу писатель и особенно пролетарский, не в праве выходить из общих организационных форм, существующих в российском профдвижении. По второму поводу — идеологическая борьба — писателю нет нужды создавать свои особые кастовые организации, влекущие обычно к отрыву писателя-рабочего от рабочего класса, писателя-коммуниста — от партии.

5. Поле деятельности пролетарской литературы не мыслится вне общей для всей страны экономической и культурной конъюнктуры, с ее целями и задачами. Литературный фронт является частью обще-культурного фронта СССР.

6. Согласно положениям, выраженным выше, «Кузница» свое отношение к выходцам из мелко-буржуазной среды,

к так называемым попутчикам, строила и строит в соответствии с общей политикой пролетариата на экономическом и культурном фронтах, полагая целесообразным использование и всяческое втягивание в советскую орбиту писателя инородного, подобно тому, как мы пользуем и вовлекаем в творчество рабочего класса всех специалистов.

7. Таким образом, не добиваясь для пролетписателя каких-либо исключительных привилегий, преждевременных и вредных в общих условиях СССР, «Кузница» тем не менее протестовала и будет протестовать против неразумного, ничем не вызываемого чрезмерного внимания к так наз. спецам от литературы (А. Толстой, Эренбург и т. п.) и старой интеллигенции (Пильняк, Никитин, Шкловский и т. д.), значение которых преувеличивается вследствие недостаточного знакомства с продукцией пролетписателей.

8. «Кузница» считает своевременным установить в мире советской литературы следующие положения: в центре — пролетарский писатель (как идеолог рабочего класса), вокруг — попутчики, последыши, выкидыши и т. д., и т. п. («в хорошем хозяйстве — все пригодится»). Обратное положение, — поддерживавшееся до последнего времени, между прочим, товарищем Воронским, т. е. в центре — попутчики, а вокруг да около — пролетписатель, — должно быть решительно пересмотрено. Тем более, что рассматривать писателя-попутчика, как учителя пролетписателя, можно только при полном невежестве в области художественной литературы.

9. Однако, оказывая достаточное внимание пролетписателю и, в первую очередь, молодянку, необходимо в то же время бороться с разлагающим влиянием некоторых демагогических лозунгов: «долой буржуазных писателей, да здравствует свой пролетарский», «хоть сопливенький, да свой», «коль ты от станка, так все можешь» и т. п. «Кузница» полагала и пола-

гает, что везде и всюду, особенно же на литературном поприще, отрыв от производства должен быть оправдан качеством художественной продукции. Такой подход к начинающим оградит рабочий молодежь, тянущийся к писательству, от горького разочарования, деклассирования и подчас катастрофических развязок (пьянства, идейной махновщины, самоубийства и т. п.).

10. При наличии несомненного и быстрого культурного роста силы пролетписателя в настоящее время еще не таковы, чтобы закидать кого бы то ни было шапками. Однако, должное к ним внимание, в духе постановления XIII Партийного Съезда, и дальнейший упорный труд самих писателей позволят в ближайшие годы быть все меньше и меньше в зависимости от влияния буржуазных спецов и все настойчивее и крепче вовлекать в сферу рабочей идеологии молодых попутчиков из разночинья, которые в настоящее время находятся под разлагающим влиянием отдельных, хотя и авторитетных, но неумелых руководителей, способствующих развитию среди них индивидуалистических уклонов.

11. Пролетписателю должны быть обеспечены не только правильный сбыт удачной его продукции, но и вообще сносные условия для самого его труда (квартирный вопрос, отдых и лечение и т. п.).

12. Останавливаясь в заключение на общих литературных условиях, в которых приходится работать и бороться пролетписателю, необходимо отметить следующие важнейшие моменты: а) отсутствие здоровой, культурной и идеологически выдержанной критики, б) консерватизм и невежество в руководящих редакционных и издательских органах и в) засилье в издательских аппаратах старых, заядлых спецов, лишенных знания современного рынка и совершенно не учитывающих потребностей нового читателя, что ведет к разрыву между массовым читателем и пролетписателем.

По уполномочию общего собрания группы «Кузница» члены Комиссии: Ф. Гладков, В. Бахметьев, Г. Якубовский и Н. Ляшко.

«Рабочий журнал» № 3. Двухмесячник
Кузницы. 1925 г.

6. ТЕЗИСЫ, ПРЕДЛОЖЕННЫЕ т. В. ЛЕБЕДЕВЫМ-ПОЛЯНСКИМ И ПРИНЯТЫЕ СОВЕТОМ „КУЗНИЦЫ“

1. Литература, как и всякое искусство, является не только средством познания жизни, но и средством ее организации.

2. Все прекрасно понимают, что художественная литература показывает, но не доказывает; необходимо все же, чтобы этот показ, как результат непосредственного восприятия действительности, был под контролем сознания, которое должно быть максимально организовано.

3. Литература должна быть глубоко правдивой. Жизненная правда творчества обуславливается классовой психо-идеологией художника и познается в динамике жизни.

4. Литература должна быть актуальной, отображая в своем художественном анализе и синтезе не только явления прошлого, но и современности.

5. Поскольку мы стоим на пролетарской точке зрения и все явления рассматриваем в свете марксизма, художественная литература должна быть средством нашего социалистического строительства, в особенности в данный момент, когда с такой настойчивостью жизнь поставила вопросы культурной революции.

6. Современная художественная литература должна сосредоточить свое внимание на процессах, происходящих в городе — среди пролетариата, в деревне — среди крестьянства.

7. До сих пор художественная литература питается материалом периода военного коммунизма и восстановления народного хозяйства. Поскольку мы вошли в новый период, период

реконструкции хозяйства, в период индустриализации, художники, осознав и продумав новый курс жизни, должны избрать материал под новым углом зрения, не опуская, конечно, новых явлений.

8. Наше социалистическое строительство идет под руководством пролетариата. Но пролетариат осуществляет его в союзе с крестьянством. Известные противоречия между пролетариатом и крестьянством, вытекающие из их социальной природы, еще не устранены. Экономический и политический рост советского крестьянства выдвинул вопрос о коллективизации сельского хозяйства. Проблема, которая будет разворачиваться, усложняться и осуществляться долгие годы. Глаз художника должен быть направлен и в эту сторону, имеющую первостепенное значение.

9. Новое сознание, новая психология, новый человек должны быть показаны в своем становлении и укреплении в жизни как нечто ее органическое. Этот процесс протекает в борьбе с пережитками и остатками прошлого, очень труден в своем показе и последний совершенно немислим вне классовой диалектики.

10. Новый человек современности рожден в огне Октябрьского переворота. Он проходит стадии своего общественного роста. Противопоставлять якобы психологически более сложного человека сегодняшнего дня человеку периода военного коммунизма нельзя. Сложность психики не говорит еще о ее новизне и должна рассматриваться в процессе общественного развития.

11. Проблема нового быта должна захватить все стороны жизни—как внутренние, так и внешние ее проявления. В первую очередь должны быть разработаны мотивы новых отношений людей в процессе столкновения социалистического строительства с нэпом, отношения мужчины и женщины, (конечно, не с физиологической стороны), отношения двух поколений.

На фоне этих общественных явлений должны быть разработаны «мелочи» нового быта.

12. В процессе художественного оформления современная литература должна помнить, что читатель ее — широкая масса трудящихся. Литература должна быть глубоко реалистичной; элементы форм должны быть органически связаны с материалом содержания. Идеология отстает от экономики, форма идеологии отстает от ее содержания. Несмотря на это, современный художник должен поставить своей очередной задачей своего воспитания — перешагнуть через подражание Достоевскому, Блоку, Толстому. Жизнь уже намечает элементы новой формы.

13. Писатель, в особенности пролетарский, ни на минуту не должен забывать, что он является активным строителем социализма, и не только в нашей стране, но и во всем мире. Это накладывает на него величайшую ответственность, но это же дает и не меньшую награду.

«Читатель и писатель» № 17 28, апр. 1928 г.

Книга была уже вполне готова к печати, когда в еженед. «Читатель и писатель», № 50-52 за 1928 г. была напечатана новая декларация всесоюзного общества пролетарских писателей «Кузница», принятая единогласно на собрании 4 XII 1928 г.

ТВОРИ!

ОТ РЕДАКЦИИ

«Твори!»—так призываем мы. На такой призыв надо иметь право. Надо творить самим. И с этого начинать,—как бы ни были еще несовершенно молодые всходы. Вот почему наше первое принадлежит «Творимому».

Оно уже прокладывает себе дорогу. «Есть ли она?»—с сомнением спрашивают некоторые. Есть!—что бы ни говорили противники пролетарской культуры. У нее есть свой путь, хотя бы потому, что она уже идет. Знаем ли мы его? Мы его пока узнаем. «Творимое» ставит вехи,—можно их подсчитать, можно по ним найти указательную магнитную стрелку пролетарского дредноута. И если еще не ясны бури и штили его плавания, то воля рулевого не оставляет уже никаких сомнений. Ей принадлежит «Наш путь»: закрепление пройденного, осознание настоящего, зоркое провидение будущего.

Но не все «творимое» возможно дать в «Твори!» Мало того: спрашивается, как все это творится? Для ответа надо проникнуть в мастерскую «творимого». Пусть же читатель побывает «у нас». Он ощутит там не бульканье в реторте (так, ведь, клеветают на нас), а пульсацию жизни, так как наше

оружие выковывается в борьбе. Для борьбы, однако, надо знать врага, для победы надо его не бояться. Наконец, надо использовать его преимущества. И еще: быть может, в стране врагов мы отыщем заблудших друзей. Кто знает? Поэтому и свет «чужого», преломленный сквозь призму критики, также прольется на эти страницы. Довольно ослеплял он ложным блеском своих хвалителей.

Мы жаждем своего, нового.

А между тем, затхлый воздух буржуазных наследий все еще заполняет дворцы пролетарской культуры, отравля дыхание пролетариата. А ведь так хочется вздохнуть полной грудью. Но для этого нужен новый воздух. Где он? Мы его ищем. И не боимся насморка или кашля. Вот почему: да здравствует сквозняк, да здравствует самопроветривание! «Творимое» «у нас» лишь тогда не превратится в «чужое» и станет на «наш путь», когда здоровым и живительным током его овеет «вентиляция».

«ТВОРИ». Журнал студии Московского Пролеткульта. № 1. Декабрь 1920 г.

РАБОЧАЯ ВЕСНА

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ К СБОРНИКУ «РАБОЧАЯ ВЕСНА»

Настал великий Октябрь, и рабочий класс с измученной от долгой империалистической войны солдатской массой, сбросил с себя ярмо капиталистического рабства.

Рабочие стали хозяевами страны и перед ними раскрылись заповедные двери храмов науки и искусства.

Проснулись, всколыхнулись силы, долго дремавшие в недрах гущи трудящихся... Широким потоком хлынули на «свет божий».

Полились и рабочие песни из уст новых певцов. Поэты эти — плоть от плоти, кровь от крови победоносно вышедшего на борьбу с буржуазией русского пролетариата. Они — детище революции. Революция вспоила и вскормила их...

По стопам Кириллова, Александровского, Гастева, Герасимова, Самобытника и др., славные имена которых ярко горели еще на заре великой русской революции, потянулись вереницы начинающих поэтов. Из их произведений и составлен настоящий сборник.

Имена этих начинающих поэтов по большей части еще не говорят сами за себя. Стих часто не выдержан и не-

достаточно отшлифован. Слух иногда режут шероховатости. Рифма хромает.

И не диво... Учиться им было негде и некогда.

Все они почти—дети фабрики или деревни. С 12—13 лет работали у станка или в мастерской. Долгая, утомительная работа ради куска хлеба.

А когда явилась возможность учиться, подоспела гражданская война, надо было с оружием в руках защищать завоевания рабочего класса.

Многие рабочие-поэты пролили кровь свою за общепролетарское дело. Многие из них вернулись с гражданской войны калеками, как например Красиков.

Красиков лишился обоих ног, но он не унывает: он полон чисто пролетарской жизнерадостности и живого юмора; он глубоко верит в светлое будущее.

Многие из поэтов нашего сборника и сейчас еще работают у станка или оторвались от него в самом недавнем прошлом—для учения, партийной работы или службы в Красной Армии.

Ознакомьтесь бегло с социальным составом наших авторов и вам будет ясен характер их творчества.

Иван Доронин—дитя деревни и рабочий славного Тульского оружейного завода, оторванный от станка службой в Красной армии. Его стихи звенят как сталь, которую он только что ковал, и в творчестве его тесно переплетаются лихорадочно кипящая жизнь большого города с залитыми солнцем деревенскими полями. Он любит природу, но деревенская тишь его не удовлетворяет и он хотел бы оживить эти мертвые поля грохотом машин.

Николай Кузнецов—18-летний юноша, токарь, до последнего времени работавший на заводе «Мотор». Это—«потомственный почетный пролетарий». На фабрике родился

он, и он весь фабричный. Фабрика вспоила-вскормила его. Завод—излюбленная тема его ярких и свежих стихов.

Ксения Быкова—с малых лет изведавшая горечь жизни «у чужих» людей, эксплуатировавших во-всю детский труд.

К. Быкова родилась в деревне, в крестьянской семье, но она сроднилась с городом и властелином ее души является город.

Я здесь, я в поле родилась,
Но с жизнью города слилась,
Я пролетарка—всей душой —

говорит она.

Александр Андреев—сын садовника, рабочий сцены Большого театра.

Кондрашин—еле грамотный рабочий авто-ремонтного завода. Корявые, с трудом пацарапанные строчки его стихов почти немисливо разобрать. Кондрашин не вышел еще из стадии подражания любимым поэтам, а потому в его стихах неустанно звучат кольцовские мотивы.

Было бы утомительно перечислять в отдельности всех авторов нашего сборника. Приведенных примеров достаточно, чтобы содействовать выяснению характера вошедших в сборник произведений.

Цель нашего сборника—дать широким массам рабочих фабрик, заводов и мастерских ряд песен и рассказов, вылившихся из-под пера таких же пролетариев, как они сами, и отражающих собственное настроение этих масс и творческий трудовой процесс.

Надеемся, что цель эта будет достигнута.

« Из сборн. «Рабочая Весна» 1922 г., изд.
«Московский Рабочий», стр. 1—2.

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

«ДЕКЛАРАЦИЯ»

Всем комсомольским поэтам и писателям.

Для широких масс рабочей и крестьянской молодежи РКСМ за 4 года стал не только организацией, приобщающей ее к общепролетарской борьбе, но в большей степени заменил ей школу и дом. С комсомольской учебной и союзной работой неразрывно переплелось и творчество молодых рабочих и крестьян от станка и плуга, прорастающих через комсомол в нарождающуюся пролетарскую литературу. У нас есть свои комсомольские поэты и писатели. Это не значит, что на всем, выходящем из-под пера их должен красоваться союзный штамп. Это значит только то, что их творчество развернулось в рядах комсомола, и что свой рост и самоусовершенствование они не мыслят в неорганизованной связи с объединенными в РКСМ массами рабоче-крестьянского юношества.

Группа комсомольских поэтов и писателей именно так и объясняет смысл своего возникновения. Своими задачами она ставит—объединение комсомольских поэтов и писателей, их совместную работу и товарищескую взаимокритику, организацию марксистской и литературной самообразовательной работы, налаживание постоянной связи с фабрично-завод-

скими, в первую голову, ячейками РКСМ, а через них и со всей рабочей молодежью, организованное участие в комсомольской и коммунистической печати.

Но группа поставила себе задачей оказывать также товарищескую помощь сходным объединениям на местах и отдельным комсомольцам—литераторам на местах. Она обращается к ним с призывом установить постоянную связь, прислать свои печатные и рукописные произведения, отчеты о выступлениях и деятельности кружков. Связь, установленная между центральной группой и харьковской, которая превратилась в отделение первой, показала, что подобное сотрудничество не только возможно, но и необходимо.

Группа КСМ поэтов и писателей—не литературная секта: мы не ограничиваем себя никакими догмами и не втискиваем себя ни в какие рамки.

Мы—комсомольцы.

Мы работаем, учимся творить, и творим в гуще заводской и фабричной молодежи. Вот что нас объединяет и дает спайку нашим рядам, вот для чего мы зовем вас связаться с нами.

Осень 1922 года.

Молодогвардеец» М. 1926 г. Сборник Трехлетия группы писателей «Молодая Гвардия».

„ОКТЯБРЬ“

1. ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЛАТФОРМА ГРУППЫ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ «ОКТЯБРЬ»

Принята по докладу тов. Сем. Родова: «Современный момент и задачи пролетарской литературы», в качестве платформы Московской Ассоциации Пролетарских писателей.

§ 1

Эпоха социалистических революций, являющаяся переходом от классового к бесклассовому, коммунистическому обществу, началась Октябрьской революцией, установившей в России диктатуру пролетариата при системе Советов, что только и дает пролетариату возможность стать организатором и переустроителем общества во всех отношениях.

§ 2

Оформив в процессе классовой борьбы революционно-марксистское понимание в области экономики и политики, пролетариат в остальных областях еще не вполне освободился от многовекового идейного воздействия со стороны господствовавших классов. Ныне по окончании гражданской войны и в процессе углубления борьбы на экономическом фронте, выдвинулся фронт культурный, особенно важный в условиях НЭП'а и начавшегося идеологического наступле-

ния буржуазии, в связи с чем перед пролетариатом встает, в качестве первоочередной, задача строительства своей классовой культуры, а, следовательно, и своей художественной литературы, как могучего средства глубокого воздействия на чувственные восприятия масс.

§ 3

Пролетарская литература, как движение, только в результате Октябрьской революции получила необходимые условия для своего выявления и развития. Однако, культурная отсталость русского пролетариата, вековой гнет буржуазной идеологии, упадочная полоса русской литературы последних лет и десятилетий перед революцией, — все это, вместе взятое, влияло, влияет и создает возможность дальнейшего влияния буржуазной литературы на пролетарское творчество. Кроме того, на нем не могло не сказаться и влияние идеалистической мелко-буржуазной революционности, обусловленное стоявшей перед российским пролетариатом параллельной задачи завершения буржуазно-демократической революции. В силу этих условий пролетарская литература до сих пор неизбежно носила и часто носит эклектический характер, как в области идеологии, так, следовательно, и в области формы.

§ 4

Между тем, с началом планомерного социалистического строительства во всех областях методами НЭП'а и с переходом РКП(б) от агитации к систематической и глубокой пропаганде в широких пролетарских массах, выявилась необходимость в пролетарскую литературу внести определенную систему.

§ 5

Исходя из всего вышеизложенного, группа пролетарских писателей «Октябрь», как часть пролетарского авангарда, проникнутая диалектически-материалистическим мировоззрением, стремится к созданию такой системы и считает достижение этого возможным лишь при условии создания единой художественной программы, идеологической и формальной, которая должна послужить основой дальнейшего развития пролетарской литературы.

Полагая, что такая программа окончательно оформится в процессе практической творческой работы и борьбы на идеологическом фронте, группа «Октябрь», при своем возникновении, в основу своей деятельности кладет следующие исходные положения:

§ 6

В классовом обществе художественная литература, наряду с остальным, служит задачам определенного класса и только через класс—всему человечеству; отсюда, пролетарской является такая литература, которая организует психику и сознание рабочего класса и широких трудовых масс в сторону конечных задач пролетариата, как переустроителя мира и создателя коммунистического общества.

§ 7

В процессе распространения и укрепления диктатуры пролетариата и приближения к коммунистическому обществу, пролетарская литература, оставаясь глубоко классовой, не только организует психику и сознание рабочего класса, но и все более влияет на остальные слои общества, этим самым вытравывая последнюю почву из-под ног буржуазной литературы.

Пролетарская литература противопоставляет себя буржуазной, как ее антипод. Буржуазная литература, обреченная вместе со своим классом, старается затушевать свою сущность отрывом от жизни, уходом в мистику, в область «чистого искусства», форму, как самоцель и т. д. Пролетарская литература, наоборот, кладет в основу творчества революционно-марксистское миропонимание и берет творческим материалом современную действительность, творцом которой является пролетариат, а также революционную романтику жизни и борьбы пролетариата в прошлом и его завоевания в перспективе грядущего.

§ 9

В связи с ростом общественного значения пролетарской литературы перед ней встает основная задача создания широких полотен, монументальных произведений с развернутым сюжетом, главным образом, из жизни пролетариата. Группа пролетарских писателей «Октябрь» считает возможным выполнение этих требований лишь при условии, когда на ряду с лирикой, господствовавшей последнее пятилетие, в пролетарской литературе, в основу будет положен эпический и драматический подход к творческому материалу. В соответствии с этим и форма произведений будет стремиться к наибольшей широте, простоте и экономии художественных средств.

§ 10

Группа «Октябрь» утверждает примат содержания. Само содержание пролетарского литературного произведения дает словесно-художественный материал и подсказывает форму. Содержание и форма — диалектические антитезы: содержание определяет форму и художественно оформляется через нее.

§ 11.

Разнообразие форм классовой борьбы в переходный период требует от пролетарского писателя разработки самых различных тем, что ставит его перед необходимостью все-стороннего использования художественных форм и приемов прозы и поэзии, созданных предыдущей историей литературы.

Поэтому группа не пойдет по пути увлечения какой-либо одной художественной формой и размежевания по формальному признаку, по которому до сих пор размежевывались буржуазные литературные школы, что по существу является перенесением идеализма и метафизики в процесс литературного творчества.

§ 12.

Считаясь с тем, что литературные школы декаданса раздробили на составные элементы единые по существу художественные формы, созданные в эпохи исторического восхождения господствовавших классов, и продолжают это дробление до мельчайших частиц, выделяя какой-нибудь из этих элементов в самодовлеющий принцип, а также считаясь с фактом влияния этих школ на пролетарское творчество и с опасностью их дальнейшего влияния, группа «Октябрь» в принципе отвергает:

а) вырождение понятия творческого образа в самодовлеющий раздробленный живописный орнамент (имажинизм),

и стоит за единый цельный динамический образ, развивающийся на протяжении всего произведения, в зависимости от его общественно-необходимого содержания;

б) отвергает выделение слова-ритма, как такового, в самоцель, в результате чего художник часто уходит в область чисто словесных, не имеющих общественного смысла упражнений, выдавая их за настоящие художественные произведения (футуризм),

и стоит за цельный ритм, организованно-развивающийся в зависимости от развития содержания художественного произведения в едином творческом образе;

в) а также отвергает фетиширование звука, возникшее в период упадка буржуазии и выросшее на почве нездоровой мистики (символизм),

и стоит за органическое слияние звуковой стороны художественного произведения с творческим образом и ритмом.

Только беря предмет художественного произведения в целом, в его конкретном значении и в процессе закономерного развития, можно достигнуть исторически наивысшего художественного синтеза.

§ 13

Таким образом, задачей группы является не культивирование форм, существующих в буржуазной литературе или эклектически привнесенных отсюда в пролетарскую, а разработка и выявление новых принципов и типов формы путем практического овладения старыми литературными формами и преобразования их новым классово-пролетарским содержанием, а также путем критического осмысливания богатого опыта прошлого и произведений пролетарской литературы, в результате чего должна создаться новая синтетическая форма пролетарской литературы.

2. ОБ ОТНОШЕНИИ К БУРЖУАЗНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ПРОМЕЖУТОЧНЫМ ГРУППИРОВКАМ

Тезисы доклада т. Лелевича, принятые на I Московской Конференции Пролетарских писателей, 16 марта 1923 г.

1) Необходимость максимального закрепления политических командующих высот пролетариата в условиях идеологического наступления буржуазии требует внесения полной ясности в вопросы художественной политики пролетарской партии и пролетарского государства, с одной стороны, и пролетарских литературных организаций, с другой.

2) Основным критерием для оценки литературного течения или литературного явления может служить только их общественное значение. Общественно-полезной является в наше время только такая литература, которая организует психику и сознание читателей и в первую очередь читателей пролетарских, в сторону конечных задач пролетариата, как творца коммунистического общества, т. е. литература пролетарская. Всякая иная литература, иначе воздействующая на читателя, в той или иной мере содействует возрождению буржуазной и мелкобуржуазной идеологии.

3) Явно-буржуазная литература, начиная от эмигрантских погромных читателей типа Гиппиус и Буниных, и кончая внутри-российскими мистиками и индивидуалистами, типа Ахматовых и Ходасевичей, организует психику читателя в сторону поповски-феодально-буржуазной реставрации. Эта литература является отрядом классовых противников пролетариата, и деятельность ее в Советской России, с точки зрения пролетарской революции, ничем оправдана быть не может.

4) Мелко-буржуазные группы писателей, «примемлющих» революцию, но не осознавших ее пролетарского характера и воспринимающих ее лишь как самый слепой анархический мужичий бунт («Серапхионовы» и т. п.), отражают революцию в кривом зеркале и не способны организовать психику и сознание читателя в сторону конечных задач пролетариата. Поэтому, положительного воспитательного значения для рабочего класса они иметь не могут. Но вместе с тем они способны сыграть некоторую роль в деле приглушения вражды к революции со стороны колеблющихся мелко-буржуазных кругов и внедрения в сознание этих кругов мысли о необходимости делового сотрудничества с правящим пролетариатом.

5) Эти характерные черты литературных группировок дают возможность наметить правильную тактику по отношению к ним. По отношению к буржуазным группам — ни о каком

сотрудничестве не может быть и речи, тут — открытая классовая борьба. По отношению к мелко-буржуазным «попутчикам» возможно известное сотрудничество.

6) Но сотрудничество это может привести к благоприятным для рабочего класса результатам лишь при том условии, если будет осознано, что попутчики не воспитывают пролетарские массы в нужном нам направлении, а, в лучшем случае, лишь идеологически разоружают наших врагов. К тому же, мелко-буржуазная природа попутчиков делает их не всегда надежными даже в этом деле. Следовательно, сотрудничество с ними разумно лишь в форме использования их, как вспомогательного отряда, дезорганизующего противника, при чем необходимо постоянно вскрывать их путанные мелко-буржуазные черты.

7) Поэтому, считая, что со временем пролетарская литература явится единственной серьезной силой в области художественного слова, следует признать, что уже сейчас интересы идеологического фронта требуют приобретения пролетарской литературой руководящего влияния в основных литературно-партийных органах печати. Только при этом условии возможно использовать с выгодой для революции вспомогательных сил «попутчиков» точно так же, как в политической области только командующее положение пролетарского авангарда, — РКП(б) — позволило использовать смелое поведение в интересах пролетарской диктатуры.

8) Таким образом, единственно целесообразны следующие тактические лозунги: главной опорой пролетарского авангарда в области литературы является пролетарская литература; для дезорганизации сознания противника используется литература «попутчиков», как вспомогательная сила, при чем постоянно вскрываются их мелко-буржуазные черты; все время ведется борьба со всеми видами буржуазной литературы.

9) Вопрос об участии пролетарских писателей в органах печати, в которых сотрудничают представители буржуазных и мелко-буржуазных групп, решается на основании настоящих тезисов, правлением Ассоциации в применении к каждому органу в отдельности.

«На посту» — Ежемесячный литературно-критический журнал под ред. В. Волина, Г. Лелевича, С. Родова. № 1 Июнь. 1923 г.

3. ТЕМЫ, КОТОРЫЕ ЖДУТ СВОИХ АВТОРОВ

... Каждый новый этап гигантского сдвига общественных отношений социалистической революции порождает миллионы тем. Но художническо-творческое яйцо в каждый данный момент оплодотворяется только одним тематическим семенем. И, конечно, выбор темы обуславливается для художника степенью его прикосновенности к революционному процессу, его ролью в нем, а также актуальностью той или иной темы, соответствующей одному или другому повороту социалистической революции.

— И если 1917—20 годы требовали общего пафоса конечных целей революции и больших задач перед литературой не ставили, то современная эпоха НЭП'а, характеризующаяся колоссальным усложнением общественных отношений и форм классовой борьбы, требует, чтобы социалистическая революция была отображена в обыденной конкретности через действия живых людей. Такая литература необходима рабочему классу, в целях организации своего сознания и сознания широких трудящихся масс в сторону коммунизма.

Поэтому, оговариваясь, что общая задача нового, истинно-революционного художника — воплотить в художественной форме новое чувство мира, показать его таким, каким он весь берется пролетариатом, мы все же в настоящий момент можем схематично наметить основные тематические циклы, которые перед художником ставит переживаемый социалистической революцией и борьбой пролетариата этап.

1-й Цикл

Активность рабочего класса в развертывании социалистического хозяйства и социалистическое грюндерство.

Борьба с разрухой, лавирование наших трестов в НЭП'е, строительство электростанций, научные экспедиции и открытия, сооружение воздухофлота и его достижения и проч.

Оформлено может быть:

а) социалистическим утопическим романом (диалектическое преодоление буржуазных утопистов);

б) повестью, в которой драматически преодолевается какой-либо классовой организацией (партией, союзом, советом) какой-либо экономический кризис, характерный для той или иной эпохи революции;

в) рассказом, показывающим через эпизод из жизни и работы какой-либо хозорганизации темп нашей борьбы за социалистическое хозяйство и живых людей ее;

г) поэмой, в которой отображается мощь класса в его борьбе с природой (тема прекрасно использована Дорониным в его поэме «Побежденная стихия»);

д) «коммунэрами», в которых — кинопортреты людей, борющихся за социалистическое хозяйство (тема прекрасно использована Лелевичем в стихотворении «Председатель треста»);

е) лирическими стихотворениями, которые передают чувства и переживания борца за социалистическое хозяйство, (Безыменский — «Весенняя прелюдия»).

2-ой цикл

Рабочий класс во «внеэкономической» (политической в узком смысле слова) борьбе (борьба—революция, борьба—война) с буржуазией.

Взрыв мировой социальной революции: Октябрь, Гражданская война — в частности в России: Чека и ее работа.

Оформление может быть через:

а) Революционно-драматическую утопию (примерно — изображение близкой революции в Германии, или далекой в Америке);

б) роман, повесть, из эпохи Октября или Гражданской войны. Через живых людей и обстановку их борьбы дать эпоху;

в) драматико-героическую повесть (неизбежен элемент внутреннего «психологического драматизма»), показывающую работу Чека («Шоколад»-Тарасова-Родионова);

г) рассказ в основе которого внешнее или внутреннее действие Октября, Гражданской войны, Чека;

д) героическая поэма (эпопея Гражданской войны, какого-либо фронта или борьба Чека с белогвардейцами);

е) «коммунар» (есть очень хорошие — Лелевича, Родова) — люди Красной армии и Чека;

ж) лирику бойца (красноармейца, чекиста, партизана, коммуниста вообще).

3 - й Цикл.

Распад старого быта и возникновение новых форм жизни¹ Создание институтов общественного питания и воспитания при фабриках и заводах и через это — разрушение старой, во время революции принявшей особенно уродливые формы, семьи; изменение форм отдыха, замена кабака и церкви — клубом при заводе; изменение отношения к женщине и укрепление ее; новые формы брака; «быт» партийных и союзных ячеек в их воздействии на массу; быт рабочей, учащейся и партийной молодежи (рабфаки, свердловцы и

¹ Безусловно этот цикл гораздо сложнее предыдущих. Необходима специальная статья, освещающая вопрос и развивающая положения т. Троцкого «Вопросы быта».

проч.); быт партийного средняка в провинции; обуржуазивание некоторой части работников в связи с НЭПом и появление буржуазных замашек. Воскрешение буржуазного быта нэпмана; деградирующая психика интеллигента и обывателя перед светом социальной Революции. Изменение отношения рабочего к орудиям производства, трансформация быта в деревне при НЭП'е, кулачество, кооперативы, крестьянская беднота, работа партийных и союзных организаций. Дети в революционной эпохе.

В этом цикле, почти не затронутым пролетарским писателем, я не берусь установить точно литературные формы, но уже можно в общем наметить три подхода к этим темам, которые приблизительно дают некоторые формальные принципы:

а) новый быт непосредственно преодолевающий старый (прим.: распад семьи, дети освобождаются, живут уже по новому).

б) старый быт в его распаде под влиянием извне действующих пружин—«базиса».

Пример 1-й: Разрешение драмы в семье рабочего, как следствие организации общественной столовой. Пример 2-й: Психологические драмы быта интеллигентов, распад старого обывательского быта и отражение этого распада в психике людей.

в) Новые формы жизни, кристаллизация их и формирование нового человека.

г) Производственная лирика, выявляющая новые отношения к орудиям труда. (Очень много в этой области сделал Гастев, кое-что «Кузница»).

д) Лирика вообще, перед которой громадная задача—показать новое отношение к любимому человеку (любовнику, товарищу, ребенку и пр.). Интересны в этой области стихи Безыменского, Голодного...

Задача создания литературы, активно участвующей в борьбе рабочего класса за коммунизм, может быть выполнена только художником, который может «за каждой мелочью революцию мировую пайти», художником, который литературную работу превращает в борьбу за коммунизм, который понимает и чувствует целесообразность каждого шага революции, так как сам делает ее, который ясно видит истоки и устье ее.

Таким писателем может быть только пролетарский писатель...

Литература является сейчас орудием, которым авангарды борющихся классов пытаются не только подчинить широкие слои пролетариата и мелкой буржуазии своим классовым целям, но и парализовать, разложить, оторвать и, главным образом, — переродить наименее устойчивую часть авангарда класса противника посредством своего сложного и совокупного «идеологического» действия.

И хотя пролетарская литература до сих пор понесла больше поражений, чем выиграла побед, но мы знаем, что «старый крот хорошо роет», что за нами будущее.

Юр. Либединский.

«На посту» Ежем. Лит.-Критич. журнал № 2-3. «Новая Москва». 1923 г. № 1.

¹ Манифестирующее значение этой статьи определяется следующими словами ее автора: «В прошлом мы занимались главным образом разработкой тематических циклов. Например: у меня была статья в «На посту»: «Темы, которые ждут своих авторов» Мы тогда там наместили основные циклы тем: такие-то и такие-то. И вот, прежде всего надо сказать, что хотя темы и изменяются, но циклы остаются и теперь. Нельзя сказать, что эти циклы придумал Либединский. Они есть результат коллективного обдумывания группой «Октябрь» своих творческих задач.» Ю. Либединский. Реалистический показ личности, как очередная задача пролетарской литературы «На литературном посту» январь 1927 года № 1 стр. 25. Ср. его же статью «Проблема тематики» и ряд статей—докладов на Моск. конференции пролет. писателей: Авербаха, Зонина, Безыменского, Фадеева и др. в сборн. «Творческие пути пролетарской литературы.» ГИЗ 1928 г.

ВАПП

1. ПЛАТФОРМА ВСЕСОЮЗНОЙ АССОЦИАЦИИ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Принята в январе 1925 года по докладу тов. Лелевича.

1. Эпоха социалистических революций, являющаяся переходом от классового к бесклассовому, коммунистическому обществу, началась Октябрьской революцией, установившей в России диктатуру пролетариата при системе советов, что только и дает пролетариату возможность стать организатором и переустроителем общества во всех отношениях.

2. Оформив в процессе классовой борьбы революционно-марксистское миропонимание в области экономики и политики, пролетариат в остальных областях еще не вполне освободился от многовекового идейного воздействия со стороны господствовавших классов. Ныне, по окончании гражданской войны и в процессе углубления борьбы на экономическом фронте, выдвинулся фронт культурный, особенно важный в условиях НЭП'а и начавшегося идеологического наступления буржуазии, в связи с чем перед пролетариатом встает, в качестве первоочередной, задача строительства своей классовой культуры, а, следовательно, и своей художествен-

ной литературы, как могучего средства глубокого воздействия на чувственные восприятия масс.

3. Пролетарская литература, как движение, только в результате Октябрьской революции получила необходимые условия для своего выявления и развития. Однако, культурная отсталость русского пролетариата, вековой гнет буржуазной идеологии, упадочная полоса русской литературы последних лет и десятилетий перед революцией—все это вместе взятое влияло и влияет и создает возможность дальнейшего влияния буржуазной литературы на пролетарское творчество. Кроме того, на нем не могло не сказаться и влияние идеалистической мелко-буржуазной революционности, обусловленное стоящей перед российским пролетариатом параллельной задачей завершения буржуазно-демократической революции.

В силу этих условий, пролетарская литература до сих пор неизбежно носила и часто носит эклектический характер, как в области идеологии, так, следовательно, и в области формы.

4. Между тем, с началом планомерного социалистического строительства во всех областях методами НЭП и с переходом РКП(б) от агитации к систематической и глубокой пропаганде в широких пролетарских массах, выявилась необходимость и в пролетарскую литературу внести определенную систему.

5. Исходя из всего вышеизложенного ВАПП, как часть пролетарского авангарда, проникнутая его диалектико-материалистическим мировоззрением, стремится к созданию такой системы и считает достижение этого возможным лишь при условии создания единой художественной программы, идеологической и формальной, которая должна послужить основой дальнейшего развития пролетарской литературы.

Полагая, что такая программа окончательно оформится в процессе практической творческой работы и борьбы на идеологическом фронте, ВАПП в основу своей деятельности кладет следующие исходные положения:

6. В классовом обществе художественная литература, наряду с остальным, служит задачам определенного класса, и только через класс—всему человечеству. Отсюда, пролетарской является только такая литература, которая организует психику и сознание рабочего класса и широких трудовых масс в сторону конечных задач пролетариата, как переустроителя мира и создателя коммунистического общества.

7. В процессе распространения и укрепления диктатуры пролетариата и приближения к коммунистическому обществу, пролетарская литература, оставаясь глубоко-классовой, не только организует психику и сознание рабочего класса, но и все более влияет на остальные слои общества, этим самым выбивая последнюю почву из-под ног буржуазной литературы.

8. Пролетарская литература противопоставляет себя буржуазной, как ее антипод. Буржуазная литература, обреченная вместе со своим классом, старается затушевать свою сущность отрывом от жизни, уходом в мистику, в область «чистого искусства», в форму, как самоцель, и так далее.

Пролетарская литература, наоборот, кладет в основу творчества революционно-марксистское миропонимание и берет творческим материалом современную действительность, творцом которой является пролетариат, а также революционную романтику жизни и борьбы пролетариата в прошлом и его завоевания в перспективе грядущего. Естественно, что пролетарским писателем может быть только художник, принимающий активное участие в общественной жизни, в общей борьбе и строительстве пролетарского авангарда.

9. В связи с ростом общественного значения пролетарской литературы, перед ней встает основная задача создания широких полотен, монументальных произведений с развернутым сюжетом, главным образом из жизни пролетариата. ВАПП считает возможным выполнение этих требований лишь при условии, когда наряду с лирикой, господствовавшей последнее пятилетие в пролетарской литературе, в основу будет положен драматический и эпический подход к творческому материалу. В соответствии с этим и форма произведений будет стремиться к наибольшей широте, простоте и экономии художественных средств.

10. ВАПП утверждает примат содержания. Само содержание пролетарского произведения дает словесно-художественный материал и подсказывает форму. Содержание и форма—диалектические антитезы: содержание определяет форму и художественно оформляется через нее.

11. Разнообразие форм классовой борьбы в переходный период требует от пролетарского писателя разработки самых различных тем, что ставит его перед необходимостью всестороннего использования художественных форм и приемов прозы и поэзии, созданных предыдущей историей литературы.

Поэтому ВАПП не пойдет по пути увлечения какой-либо одной художественной формой и размежевания по формальному признаку, по которому до сих пор размежевывались литературные школы, что по существу является перенесением идеализма и метафизики в процесс литературного творчества.

12. Считаясь с тем, что литературные школы декаданса раздробили на составные элементы единые по существу художественные формы, созданные в эпохи исторического восхождения господствовавших классов, и продолжают это дробление до мельчайших частиц, выделяя какой-нибудь

из этих элементов в самодовлеющий принцип, а также считаясь с фактом влияния этих школ на пролетарское творчество и с опасностью их дальнейшего влияния,— ВАПП в принципе отвергает:

а) вырождение понятия творческого образа в самодовлеющий раздробленный живописный орнамент (имажинизм) и стоит за единый цельный динамический образ, развивающийся на протяжении всего произведения, в зависимости от его общественно-необходимого содержания;

б) отвергает выделение слово-ритма, как такового, в самоцель, в результате чего художник часто уходит в область чисто-словесных, не имеющих общественного смысла упражнений, выдавая их за настоящее художественное произведение (футуризм), и стоит за цельный ритм, организационно развивающийся в зависимости от развития содержания художественного произведения в едином творческом образе;

в) а также отвергает фетиширование звука, возникшее в период упадка буржуазии и выросшее на почве нездоровой мистики (символизм), и стоит за органическое слияние звуковой стороны художественного произведения с творческим образом и ритмом.

Только беря предмет художественного произведения в целом, в его конкретном значении и процессе закономерного развития, можно достигнуть исторически наивысшего художественного синтеза.

13. Таким образом задачей ВАПП является не культивирование форм, существующих в буржуазной литературе и эклектически привнесенных отсюда в пролетарскую, а разработка и выявление новых принципов и типов формы путем практического овладения старыми литературными формами и преобразования их новым классово-пролетарским содержанием, а также путем критического осмысливания

богатого опыта прошлого и произведений пролетарской литературы, в результате чего должна создаться новая синтетическая форма пролетарской литературы.

«Звезда» 1925 г. № 1 (VII).

МОСКОВСКАЯ АССОЦИАЦИЯ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ- СОГЛАШЕНИЕ МОСКОВСКОЙ И ПЕТЕРБУРГСКОЙ АССОЦИАЦИИ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

В настоящий момент на почве нэпа, создавшего базу для укрепления натиска буржуазной идеологии, пышным цветом расцвела литература остатков буржуазно-дворянской касты и литература мелко-буржуазных искажителей революции. Это явление стало тем более опасным, что подобного рода литература определяет собой лицо целого рода партийно-советских журналов и издательств. Надвигающиеся великие классовые бои на Западе и углубление воспитательной работы внутри СССР ставят перед рабочим классом и его авангардом РКП (б), задачу борьбы с буржуазной и лже-попутнической литературой, задачу изменения политики в области искусства, и замены пассивно-созерцательной политики прямой ориентацией на единственных проводников взглядов и идей пролетарского авангарда в области художественной литературы пролетарских писателей.

Это положение настоятельно диктует необходимость сплочения рядов, прежде всего, самой пролетарской литературы, а уже вокруг нее всей подлинно-революционной и истинно-попутнической литературы.

Исходя из этого, Петербургская и Московская Ассоциации пролетарских писателей заключают между собой следующее соглашение:

1. Путем согласованных действий обе Ассоциации начинают кампанию за единый фронт пролетарской

литературы и за изменение партполитики в вопросах искусства.

2. С этой целью они используют (см. § 4) *журналы и газеты*, устанавливая обмен произведениями, теоретическими статьями и т. п. для пропаганды пролетлитературы: распространяют журналы, сборники и книги Ассоциаций и ее отдельных членов и т. д.

3. Обе Ассоциации обязуют своих членов проводить согласованную линию, вырабатываемую правлением, не останавливаясь перед резкими мерами, вплоть до исключения, по отношению к тем членам, которые не выполняют директивы своего Правления.

4. Правления Ассоциаций устанавливают те органы печати, журналы и издательства, которые нужно завоевать, или в которых нужно принять меры к обеспечению правильной линии, или лицо которых нужно изменить — не останавливаясь перед выходом или неучастием в тех или иных журналах и издательствах.

5. Обе Ассоциации кладут в основу определения своих творческих задач платформу группы «Октябрь».

6. Обе Ассоциации немедленно начинают кампанию за скорейший созыв Всероссийского С'езда Пролетарских Писателей, который необходим для сплочения сил пролетарской литературы и создания боевого центра, так как Правление Всероссийской Ассоциации, избранное на 1-м С'езде, давно перестало отражать мнение и интересы пролетарских писателей и пролетарской литературы, выросшей из рамок кружковщины в широкое общественное движение.

Правление Петербургской Ассоциации: Председатель А. Крайский. Секретарь М. Волковський.

Правление Московской Ассоциации: Член Правления МАПП и секретарь группы «Октябрь»: А. Безыменский.
Секретарь группы «Молодая Гвардия» А. Зонин.

Петербург 26 ноября 1923 г. (Из книги
С. Родова «В литературных болях», стр. 308).

ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ ФРОНТ И ЛИТЕРАТУРА

Резолюция по докладу т. Вардина, принятая 1 Всесоюзной Конференцией пролетарских писателей

I

1) Художественная литература—мощное орудие борьбы классов. Если верно указание Маркса о том, что «господствующие идеи какого-либо времени были всегда только идеями господствующего класса», то бесспорно и то, что господство пролетариата несовместимо с господством непролетарской идеологии, в частности непролетарской литературы. Если в период своей диктатуры пролетариат постепенно не овладеет всеми идеологическими позициями, он перестанет быть господствующим классом. Художественная литература в классовом обществе не только не может быть нейтральной, но активно служит тому или иному классу.

2) Если это верно для классового общества вообще, то оно сугубо верно для современной нам эпохи—эпохи войн и революции, эпохи обостреннейшей войны классов. Вот почему реакционной утопией являются разговоры о том, будто в области литературы возможно мирное сотрудничество, мирное соревнование различных литературно-идеологических направлений. Большевизм постоянно боролся против этой реакционной утопии. В области идеологии, в области литературы действуют законы классовой борьбы так же, как они действуют в других областях общественной жизни. Поэтому большевизм постоянно стоял и стоит на точке зрения идео-

логической непримиримости, нетерпимости, на точке зрения безусловной четкости идеологических линий.

3) Идеологи буржуазии выдвигают «теорию» равноправия и равноценности литературы и политики, т. е. буржуазной литературы и коммунистической политики. Классово-политический смысл этой «теории» заключается в стремлении буржуазных идеологов отгородиться от революции, окопаться на своих литературных позициях, чтобы оттуда обстреливать крепость пролетарской диктатуры. При современных условиях художественная литература является одной из последних арен, на которой происходит непримиримая классовая борьба между пролетариатом и буржуазией за гегемонию над промежуточными элементами.

4) Советский Союз—это союз государств, стоящих под знаком перехода от капитализма к коммунизму. Власть, экономика, армия, школа—все это носит переходный характер, на всем этом лежит печать пролетариата, ведущего современное общество от капитализма к коммунизму. С момента своего выступления на историческую арену до настоящего времени пролетариат создал гигантские ценности новой материальной и духовной культуры. Вопрос пролетарской культуры, культуры нового класса, культуры переходной, опирающейся на наследство ранее господствовавших классов, принципиально и практически решен для тех, для кого решен вопрос о движении пролетариата вперед к социализму, а не назад—к капитализму, решен прежде всего для рабочего класса. Отрицательное отношение к пролетарской культуре в пролетарской литературе исторически и принципиально связано с той ликвидаторской позицией, которая в 1922—1925 годах оформилась в советском обществе под названием «оппозиции» внутри РКП и которая представляет собой отражение и проявление давления мелкой буржуазии, стремящейся постепенно ликвидировать диктатуру пролетариата и повернуть

страну на рельсы «демократии». С точки зрения ликвидации все разговоры о пролетарской культуре и литературе должны казаться утопичными, ибо ликвидаторам кажется утопической сама историческая победа пролетариата. Между тем, бесспорный факт существования пролетарской культуры и литературы в современном обществе как раз является одним из показателей несомненности этой победы.

II

5) Наиболее последовательными противниками пролетарской культуры и литературы являются гг. Троцкий и Воронский. В своей книге «Литература и революция» Л. Д. Троцкий пишет:

«В корне неправильно противопоставление буржуазной культуре и буржуазному искусству пролетарской культуры и пролетарского искусства. Этих последних вообще не будет, так как пролетарский режим—временный и переходный. Исторический смысл и нравственное величие пролетарской революции в том, что она залагает основы внеклассовой, первой подлинной человеческой культуры» (Л. Д. Троцкий «Литература и революция» стр. 9).

Вслед за Троцким А. К. Воронский пишет:

«Пролетарского искусства нет и не может быть в переходную эпоху диктатуры пролетариата. Задача этой эпохи в области культуры сводится к тому, чтобы пролетариат в первую очередь овладел техникой, наукой, искусством прошлых веков. Отсюда в порядке дня стоит вопрос не о том, чтобы создавать пролетарское искусство, а о таком революционном переходном искусстве, которое путем критического усвоения всех прежних приобретений и достижений помогло бы пролетариату одержать победу над буржуазией. Речь

идет о приспособлении буржуазной культуры и искусства в интересах пролетариата, что, разумеется, ни в какой мере не исключает новых форм и стиля, более соответствующих нашей эпохе». («Прожектор», № 22 — 1924 г.).

6) Троцкий отрицает возможность классовой пролетарской культуры и искусства на том основании, что мы идем к бесклассовому обществу. Но точно на таком же основании меньшевизм отрицает необходимость классовой диктатуры, классового государства и т. п. Точно на таком же основании анархизм отрицает необходимость партии и государства. На деле, как известно, позиция и меньшевизма, и анархизма ведет к тому, что первый под флагом демократии, второй под флагом непримиримого радикализма, фактически оставляют власть в руках буржуазии. Большевики и анархисты не имеют ясного представления о том пути, идя по которому пролетариат может победить. Стратегия и тактика пролетарской борьбы у меньшевиков сводится к подчинению пролетариата гегемонии буржуазии, у анархистов — к беспомощной «левой» фразе, результатом которой может быть только упрочение капиталистического господства. Стратегия и тактика троцкизма представляет собой смешение анархистской «левой» фразы с меньшевистским оппортунизмом. Приведенные выше рассуждения Троцкого и Воронского это — троцкизм, в применении к вопросам идеологии и искусства. «Левая» фраза о бесклассовом искусстве переплетается здесь и прикрывает собой оппортунистическое ограничение культурных задач пролетариата «приспособлением буржуазной культуры и искусства в интересах пролетариата». В области искусства, по мнению Троцкого и Воронского, пролетариат не дает ничего принципиально нового, по сравнению с тем, что дала буржуазия.

7) Троцкий и Воронский не имеют никакого представления о том, каким путем создается общечеловеческое социа-

листическое искусство. Одно для них ясно—это не будет тот путь, по которому идет пролетариат в области общей политики и экономики, это—не будет путь гегемонии, путь захвата власти пролетариатом в области искусства. Поэтому Троцкий провозглашает, что «методы марксизма—это не методы искусства». Иными словами, законы классовой борьбы в искусстве недействительны. В конечном счете троцкизм в области искусства означает мирное сотрудничество классов, причем роль гегемона здесь целиком сохраняется за представителями старой буржуазной культуры. Вся задача передовых представителей пролетариата исчерпывается возможно более широким распространением элементов классической и современной буржуазной культуры. Самостоятельные задачи перед пролетарской культурой и литературой ими не выдвигаются. Весь вопрос для них заключается в том, чтобы «ассимилировать новому классу старые достижения» (Троцкий). Будущее социалистическое искусство, по мнению Троцкого—Воронского, вырастет без всяких переходных ступеней из старой классической и современной буржуазной культуры.

III

8) Что конкретно означает отсутствие пролетарской литературы в переходный от капитализма к социализму период? Это означает, что нет литературы, связанной с жизнью и эту жизнь правильно отражающей. Нет литературы органически связанной с классом—гегемоном и его революцией. Нет литературы, которая активно помогает пролетариату вести и привести общество к социализму. Тогда искусство стоит вне жизни и борьбы классов, и буржуазия с полным правом может выдвинуть теорию равноценности искусства и политики—теорию независимости искусства от политики. С другой стороны, если пролетариат—гегемон, не

создал своей литературы, своего кино, театра, то идеологическое воздействие на непролетарские слои населения, прежде всего *крестьянство*, неизбежно остается в руках представителей буржуазной культуры и искусства.

Крестьянство можно вести и привести к социализму, если пролетариат всесторонне воздействует на него—через Советы, кооперацию, школу, электрофикацию, армию, литературу, кино, театр и т. д. Во всех этих областях пролетариат не может ограничиться «ассимилированием новому классу старых достижений». Он должен сказать новое слово, опереться на еще невиданные новые достижения, соответствующие грандиозности новой эпохи и задач, перед ней стоящих. В противном случае, на крестьянство будут воздействовать идеологи, которые не испытывают, не отражают влияния пролетарского авангарда. Но это значит толкать крестьянство не вперед—к социализму, а назад—к капитализму.

Без своей самостоятельной классовой культуры, без своей литературы пролетариат не сможет сохранить гегемонию над крестьянством. Не только в области политической и экономической, но и в области культурной, рабочий класс должен вести за собой непролетарские слои. Но эту задачу он разрешит в том случае, если он произведет такую же революцию в области культурной, какую произвел он в областях экономической и политической.

9) Провозглашая принцип пролетарской литературы, констатируя значительные успехи, одержанные рабочим классом на этом пути, необходимо, однако, помнить заветы Владимира Ильича о величайшей вредности «заснаваться», его указание на счет того, что «пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества». Пролетарская литература

знает, что она должна взять все ценное, все прогрессивное из классической и современной буржуазной культуры и искусства, но пролетарская литература знает и то, что она должна идти несравненно дальше того пункта, на котором остановилась буржуазия в этих областях, что необходимо не только использование старой культуры, но, по выражению Ильича, ее безусловная «переработка».

10) Основной силой в литературе, по мнению Троцкого—Воронского, должны остаться так называемые попутчики, т. е. писатели, вышедшие из рядов интеллигенции, мещанства, крестьянства и идеологически не ставшие на точку зрения коммунизма.

Попутчики не являются однородным целым. Среди них имеются элементы, которые, по мере сил, честно служат революции. Но преобладающим типом «попутчика» является писатель, который в литературе искажает революцию, зачастую клеветает на нее, который пропитан духом национализма, великодержавности, мистицизма. Поскольку этот преобладающий тип «попутчика» задавал тон в художественной литературе после изповского периода, настолько с полным основанием можно сказать, что «попутническая» художественная литература, это—в основе своей литература, направленная против пролетарской революции. С этим антиреволюционным элементом попутничества необходима самая решительная борьба.

Что касается действительных литературных попутчиков революции, то их всемерное использование на литературном фронте является совершенно необходимым. Но использование это может осуществиться лишь в том случае, если на лучших представителей попутничества будет влиять пролетарская литература, если эти попутчики будут группироваться вокруг пролетарского ядра в литературе. Таким ядром должна стать

и уже становится Всесоюзная Ассоциация Пролетарских Писателей.

Широчайшее поле для братского сотрудничества между пролетарской литературой и действительными литературными попутчиками революции представляет прежде всего крестьянство. Но это сотрудничество может состояться и стать значительным фактором прогрессивного порядка лишь в том случае, если попутчики сумеют понять основной смысл происходящей во всем мире исторической борьбы классов, понять роль пролетариата в революции, необходимость пролетарского руководства крестьянством.

IV.

11) Пролетарская литература Советского Союза за сравнительно короткое время стала значительным общественным явлением. Эта литература создавалась из слияния отдельных пролетарских групп с массовым культурным движением пролетариата, принявшим прежде всего форму рабкорства. Отрицать наличность пролетарской литературы далее становится затруднительным. Ее противники вынуждены отступить от первоначальной позиции голого отрицания и применять новую тактику во имя все тех же старых целей борьбы с пролетарской литературой. Сущность новой тактики заключается в том, что пролетарская литература «признается», но при этом провозглашается, что она должна быть крылом «литературы вообще», (Н. Осинский), т. е. буржуазной литературы. Здесь повторяется прием оппортунистов всех стран, которые вначале, обычно, выступают против создания самостоятельной пролетарской партии, а когда эта партия становится фактом, тогда они «признают» этот факт, но проповедают сотрудничество с буржуазными партиями, проводят отказ от самостоятельной политики пролетарских

партий, от идей гегемонии, от идей захвата власти этой партией.

Точно так же наши оппортунисты начинают с того, что отрицают пролетарскую культуру и литературу, а когда она становится фактом, ее пытаются сделать левым крылом «литературы вообще».

Это—продолжение все той же ликвидаторской позиции в новых условиях и новыми средствами. Мы вступили в такую полосу культурного развития пролетариата, когда одного «признания» пролетарской литературы уже недостаточно, когда обязательно признание принципа гегемонии этой литературы, принципа упорной систематической борьбы этой литературы за победу, за поглощение всех видов и оттенков буржуазной и мелко-буржуазной литературы.

V.

12) Культура и литература буржуазии не только Советского Союза, но и всего мира переживает величайший кризис, распад, гниение. Здесь мы имеем наилучший показатель кризиса, развала, исторической обреченности капитализма. Капитализм болен безнадежно,—экономическая основа буржуазной культуры потрясена до основания.

Три года спустя после окончания вооруженной гражданской войны, в условиях огромных материальных лишений, пролетарская литература Советского Союза сложилась в единое организованное целое. Первая Всесоюзная Конференция пролетарских писателей объединила все литературные силы нового класса на единой идеологической основе, вокруг единой мощной организации.

Это явление невиданное и немислимое в буржуазном обществе, где писательская среда является крайней выразитель-

ницей теории и практики индивидуализма. Пролетарская литература Советского Союза стоит под знаком дальнейшего роста. Она опирается на массовое движение пролетариата и передовых элементов крестьянства, прежде всего, крестьянской молодежи. Этот значительный успех пролетарской литературы был возможен только на основе быстрого политического и экономического роста трудящихся масс Советского Союза.

Пролетарская литература Советского Союза ставит перед собой только одну цель: служить делу мировой пролетарской победы, бороться беспощадно со всеми врагами революции. Пролетарская литература победит литературу буржуазную, ибо пролетарская революция неизбежно уничтожит капитализм.

„Звезда“ 1925 г. № 1 (VII).

3. ПРОТИВ «ЛЕВОГО» ЛИКВИДАТОРСТВА

(Резолюция чрезвычайной Всесоюзной Конференции ВАПП, принятая по докладу тов. Авербаха и содокладу тов. Лелевича на Комфракции и по докладу т. Либединского на пленуме Конференции).

Чрезвычайная Всесоюзная Конференция пролетарских писателей признает неверной линию меньшинства правления (тт. Родова, Лелевича и Вардина) и считает их виновными в том ослаблении работы Правления, которое наблюдалось последнее время. Сущность ошибок тт. Родова, Лелевича и Вардина сводится к следующему:

а) Переоценка ими сил буржуазной литературы, паника перед нею, неверие в силы пролетарской литературы. Отсюда боязнь дальнейшего расширения организованной ВАПП федерации советских писателей, ибо, по мнению меньшинства Правления, буржуазные и мелко-буржуазные писатели могут поглотить и переродить пролетарских писателей. Предлагая, чтобы федерация и Всероссийский Союз писателей суще-

ствовали рядом, тт. Родов, Вардин и Лелевич фактически отказываются от пункта резолюции ЦК о необходимости влиять в совместной творческой работе на мелко-буржуазных писателей, вырывая их из под влияния писателей буржуазных.

б) Непонимание роли ВАПП, как широкой организации. Узкая, сектантская установка организационно-тактических и политических проблем, стоящих перед ВАПП, неизменно на деле приводила их к пониманию ВАПП, как своеобразной литературной партии.

в) В нежелании перестроить ряды ВАПП для литературной учебы и творческой работы, что прежде всего вытекало из недооценки резолюции ЦК, менявшей положение в области литературной политики, создавшей те условия, к которым стремились ВАППовцы в борьбе против отрицавших пролетарскую литературу.

г) Эти разногласия, оформившиеся уже более полугодом назад и выразившиеся в расколе редколлегии «На посту», не выносились большинством Правления ВАПП на широкое обсуждение из-за желания сохранить до пленума единство ВАПП и избавить его от потрясений, несмотря на то, что меньшинство Правления несколько раз это пыталось сделать. Однако, в виду того, что соглашение, заключенное между большинством и меньшинством Правления, все время нарушалось, причем особенно злостными случаями нарушения комколлектив МАПП считает: 1) брошюру т. Родова «Организация пролетарской литературы», изданную за спиной Правления ВАПП, но под его маркой, при чем в этой брошюре т. Родов, вопреки соглашению, выносил на широкое обсуждение вопрос о федерации советских писателей, и 2) доклад т. Лелевича, сделанный на активе ЛАПП без ведома и разрешения Правления.

Статья т. Лелевича в «Ленинградской Правде» от 17 декабря «Сколько можно напутать в одном заседании» и статья т. Вардина в той же газете под названием «Где главная опасность»? вскрыли политические корни литературных ошибок наших товарищей.

Политические выступления Вардина и Лелевича заставили группу большинства резко и до конца отмежеваться от них, ибо в данном случае, вполне наглядно, что их литературный уклон является производным от их политических ошибок.

Конференция указывает на недопустимую слабость и неделовитость руководства ВАПП со стороны бывш. Правления. Считая, что причина плохого руководства ВАПП находится в той системе политиканства, трескучих фраз и отсутствия дела, которыми характеризовалась линия Вардина, Родова и Лелевича, конференция отстраняет их от всякой работы по ВАПП, исключает их из членов Правления, считая их политику ликвидаторской и сектантской политикой отрыва ВАПП от партийного руководства.

В § 5 резолюции ЦК ВКП (б) сказано: «в период пролетарской диктатуры перед партией пролетариата стоит вопрос о том, как ужиться с крестьянством и медленно переработать его; вопрос о том, как допустить известное сотрудничество с буржуазией и медленно вытеснить ее; вопрос о том, как поставить на службу революции техническую и всякую другую интеллигенцию и идеологически отвоевать ее у буржуазии. Таким образом, хотя классовая борьба не прекращается, но она изменяет свою форму, ибо пролетариат до захвата власти, стремится к разрушению данного общества, а в период своей диктатуры на первый план выдвигает «мирно-организаторскую работу».

В пункте 10 вновь отмечается по отношению к попутчикам: «Общей директивой должна здесь быть директива тактичного и бережного отношения к ним, т. е. такого подхода,

который обеспечивал бы все условия для возможно более быстрого их перехода на сторону коммунистической идеологии».

Исходя из этих пунктов и общей политики пролетариата в нашей стране, конференция приветствует решение Правления ВАПП о принятии им на себя инициативы в деле создания федерации всех советских писательских группировок под руководством пролетписателей и дружественных организаций крестьянских писателей.

Всесоюзная Конференция шлет братский привет всем организациям ВАПП и надеется, что организованное пролет-литературное движение сразу покончит с намстившимся левым, — на словах, ликвидаторским — на деле, уклоном, который сектантской постановкой работы Правления ВАПП срывает выполнение тех задач, которые стояли и стоят перед пролетлитературой.

Мы не закрываем глаз на трудности нашего положения. Целый ряд товарищей, сделавших в области литературной политики целый ряд ошибок и проводивших последовательно правоуклонистскую линию, еще не отказались от нее. Мы отчетливо понимаем, что сильный правый уклон литературной политики (Воронский), боровшийся против линии, выраженной в резолюции ЦК, питает и усиливает левый уклон, причем и те, и другие приходят к капитулянтским выводам.

Но мы не сомневаемся, что правильная линия XIV Съезда найдет себе выражение также и в литературной политике и, подкрепив нас в борьбе с обоими уклонами, сделает из ВАПП стойкую организацию, чуждую сектантству, и создаст из нее центр писательской советской общественности.

4. НАПОСТОВСКОЕ МЕНЬШИНСТВО ВАПП'а

(Заявление о положении внутри пролетлитературы) 1937

Напостовское меньшинство ВАПП'а является не обособленным организационно, а действующим внутри ВАПП'а

идейным течением, противоположающим свою линию линии нынешнего руководства ВАПП'а, и не мыслит себя вне рядов организационной пролетарской литературы.

В своей деятельности напостовское меньшинство ВАПП'а руководствуется:

1) Резолюцией ЦК ВКП (б) от 18 июня 1925 года;

2) идеологической и художественной платформой ВАПП'а, разработанной группой «Октябрь» и принятой I Всесоюзной Конференцией пролетарских писателей;

3) основными положениями, разработанными журналом «На посту»;

4) резолюциями и постановлениями органов ВАПП'а, принятыми до февраля 1926 г. (и теми из них, после этого срока, которые не ревизуют основных положений напостовства и основной линии ВАПП'а).

Таким образом, напостовское меньшинство ВАПП'а считает, что только сторонники взглядов этого меньшинства являются единственными и последователями действительного напостовского дела и продолжателями не искаженного оппортунизмом дела пролетарской литературы.

С точки зрения напостовства меньшинство критикует линию нынешнего руководства ВАПП'а и обвиняет его в том, что оно:

1) ревизовало и ревизует напостовскую линию ВАПП'а, в целях приспособления к требованиям и устремлениям мелкобуржуазных и, отчасти, нео-буржуазных элементов литературы СССР, под давлением этих элементов и в угоду им;

2) саботировало и саботирует действительное проведение левого блока внутри Федерации советских писателей и ничего не сделало для того, чтобы этот левый блок стал действенной силой внутри Федерации;

3) ориентировалось и внутри и вне Федерации — на правую часть попутчиков и, отчасти, на некоторые элементы

нео-буржуазной литературы, оправдывая эту ориентацию лозунгами, вроде выброшенного одним из нынешних «руководителей» ВАПП'а, что «правой опасности в литературе, по существу, нет», и подобными;

4) подменяло и подменяет срабатывание массы пролетарских писателей с действительными попутчиками и идеологическое воздействие на последних сговором отдельных личностей из Правления ВАПП'а с отдельными личностями из Правления Всероссийского союза писателей в узком кругу совета Федерации;

5) фактически ведет курс на уничтожение массового характера ВАПП'а и на превращение ВАПП'а в более или менее узкую организацию «выявленных» писателей;

6) своей неверной линией, недопустимыми методами руководства и отношением к пролетписателям привело к выходу из ВАПП'а как отдельных членов ВАПП, так и целых организаций, а других поставило перед решением такого выхода;

7) отодвигало от активного участия в руководстве ВАПП'а рабочие литкружки и недостаточно руководило местными организациями;

8) не учло значения национальной литературы и почти ничего не сделало для развития этой литературы, а, наоборот, развалило даже работавшие ранее нацсекции МАПП'а;

9) искажало и искажает творческие задачи пролетарской литературы и толкает пролетарских писателей на ложные, зачастую ведущие к попутничеству, творческие пути, своей пропагандой попутнических произведений в качестве образцов для творчества пролетписателей, искажением напостовского лозунга живого человека в литературе, проповедью идеи «гармоничного» человека, поддержкой таких произведений пролетарских писателей, которые (произведения) отражают настроения обывательского благодушия и мещанской умиротворенности и т. п.;

10) дискредитировало правильный по существу лозунг «учебы, творчества и самокритики», в частности, провозглашением примата формальной учебы над общественным и общим развитием пролетарского писателя, а также ненапостовским отношением к вопросу об учебе у «классиков» и т. д.

Все сказанное выше о направлении деятельности ныне руководящей группы Правления ВАПП'а еще в большей степени относится к журналу «На литературном посту», являющемуся теоретическим органом этой группы.

В своеобразных условиях развития современной литературы в СССР и специфических условиях этого развития в настоящий момент, очерченная нами выше неправильная, на право устремленная и в значительной мере продолжающая политику Воронского линия руководящей группы Правления ВАПП'а, приводит и не может не приводить к искажениям и ошибкам, к разпылению и разброду сил пролетарской литературы, несмотря на несомненный, стихийный, идущий помимо и против линии Правления ВАПП'а количественный и качественный рост творчества пролетарских писателей.

Не менее опасным и вредным мы считаем те уклоны в пролетарской литературе, которые, исходя из политических воззрений троцкизма, развивают «теорию классового содержания советской культуры» и т. п.

Для того, чтобы избегнуть в дальнейшем жестоких ошибок, чтобы изжить вновь возникший организационный и идейный разброд внутри ВАПП'а, чтобы обеспечить нормальный и все повышающийся рост пролетарской литературы, чтобы создать действительные условия для товарищеского общения с попутчиками и возможности воздействия на них, — для осуществления всего этого, пролетарская литература должна вернуться на испытанный путь напостовства. Исходя из всего вышеизложенного, напостовское меньшинство ВАПП'а будет бороться:

за напостовскую линию в ВАПП'е *против* всякой ревизионизма напостовства;

за дальнейшее укрепление и развитие пролетарской литературы, как одного из фактов и факторов культурной революции, предвещенной Лениным,—*против* вытекающей из троцкистской концепции «теории» «кризиса советской культуры», «кризиса классового содержания советской культуры» и т. п.;

за действительное осуществление и активную политику левого блока в ФСП *против* попыток превращения ее в национальный блок литературы;

за единую и массовую, на основе общей идеологической и художественной платформы, организацию (однако, допускающую внутри себя различные идейные и творческие группировки на основе общей платформы)—*против* организационной кружковщины, с одной стороны, и организационного подавления неугодных руководящей группе ВАПП'а идейных течений пролетарской литературы, обособления верхушечных слоев ВАПП'а и методов командования—с другой;

за дальнейшее расширение и углубление идеологически-художественной платформы ВАПП'а в соответствии со вновь встающими задачами пролетарской литературы—*против* ревизионизма этой платформы;

за действительное осуществление лозунга «учеба, творчество, самокритика» в напостовском направлении—*против* прикрывания этим лозунгом беспринципности в области идеологии и творчества;

за критическое изучение классической и современной литературы — *против* превращения пролетарских писателей в эклектических и формально-технических выучеников;

за широкое, общественное и научное развитие пролетарских писателей, на основе ленинизма, как за первоочередную

задачу на ряду с формальной учебной—против лозунга примата формальной учебы;

за расширение и углубление творческого показа живого человека и рабочей массы в быту и в социалистическом строительстве,—против пренебрежения части пролетарских писателей и рабочим темам, лозунгов «гармоничного человека», «психологства» и т. п.;

за самое широкое внимание к пролетарской литературе на национальных языках в союзных и автономных республиках и областях, и увеличение их роли в руководящей работе ВАПП'а;

за дальнейшее укрепление и развитие союза с крестьянской литературой.

Из высказанного нами выше, каждый рабочий, каждый коммунист, каждый пролетарский писатель может увидеть, что мы не выдумываем новых платформ, не выступаем с новой декларацией, а твердо продолжаем дело «на посту» и ВАПП'а, которых многие из напостовского меньшинства являлись основателями и активными борцами. Положения и линию напостовского меньшинства (из коих мы выше наметили ту часть, которая касается непосредственно положения внутри пролетарской литературы) разделяет ряд товарищей: А. Безыменский, Ив. Доронин, С. Родов, Ев. Мозольков, Анатолий Кудрейко, В. Цвелев, С. Валайтис, Л. Тоом, А. Бек, Ф. Шемякин (МАПП), Г. Горбачев, А. Тверяк, А. Крайский, Евг. Панфилов, Ив. Васильев, Б. Соловьев, Л. Грабарь, Евг. Мустангова, Ив. Кологривский, З. Штейман, И. Мазель (ЛАПП) и многие другие в ряде Ассоциаций.

Напостовское меньшинство ВАПП'а относится отрицательно к факту выхода из ВАПП'а отдельных его групп или отдельных писателей. По нашему мнению, все пролетарские писатели, справедливо считающие неправильными линию и методы руководства верхушки Правления ВАПП'а, должны

оставаться в ВАПП'е, чтобы совместными усилиями выправить эту линию. Поэтому напостовское меньшинство, будучи твердо очерченным идейным литературным течением, не оформлялось до сих пор организационно и не видит пока необходимости в таком оформлении, если только нас к этому не вынудят репрессии со стороны Правления ВАПП'а или такое дальнейшее искажение им линии пролетарской литературы, которое сделает наше дальнейшее пребывание в ВАПП'е несовместимым с нашими принципами.

По поручению напостовского меньшинства:

Члены Правления ВАПП, МАПП: А. Безыменский, С. Валайтис, И. Дорони, Ев. Мозольков, В. Цветлев.

«Читатель и писатель»
№ 10, 10 марта 1928 г.

5. РЕЗОЛЮЦИЯ ПО ОТЧЕТУ ПРАВЛЕНИЯ ВАПП

на Всесоюзном С'езде Пролетарских Писателей, открытом
30 апреля 1928 г.

1. Оценивая работу Правления ВАПП'а с точки зрения выполнения директив резолюции ЦК ВКП(б) о политике партии в области художественной литературы, первый все-союзный с'езд пролетарских писателей признает политическую линию правления ВАПП правильной, и практическую работу, в общем, удовлетворительной.

Несмотря на ряд болезненных явлений и отдельных недочетов в работе ВАПП'а с'езд констатирует в общем балансе рост и укрепление, как ВАПП'а в целом, так и большинства местных АПП. Это укрепление проходило по линии идеологической, по линии творческой и по линии организационной. Работа ВАПП'а начала находить конкретную увязку с развертывающейся культурной революцией. В частности работа пролетарских писателей распространилась на такие обла-

сти искусства, которые наиболее тесно связаны с художественным словом (театр и кино).

2. Лозунг учебы, творчества и самокритики, выдвинутый правлением ВАПП'а два года тому назад, явился тем основным лозунгом, который содействовал сплочению организации и развязал ее творческие силы,—этот лозунг остается и сейчас центральным и главнейшим на весь дальнейший путь.

Однако, съезд не закрывает глаз на то, что в некоторых частях Вапповской организации, как вверху, так и внизу, еще сохранилось излишнее увлечение организационными делами как таковыми, склонность иногда подменять действительную работу «политической трескотней», настроения, недооценивающие значение учебы и усвоения старого культурного наследия, элементы кружковщины, стремление к цеховой замкнутости и проявления комчанства.

Задачи критического усвоения классического литературного наследия, углубленного показа живых людей нашего времени во всем их социальном и психологическом разнообразии, членов великого коллектива рабочих и крестьян, строящих социализм, широкого охвата явлений жизни во всей их сложности, выработки пролетарской литературой своего стиля,—все эти важнейшие задачи находят только первоначальное, далеко еще недостаточное выражение в творческой продукции ВАПП'а. В дальнейшем успехи организации должны оцениваться, в первую очередь, идейным и художественным ростом ее продукции. Растущие, выявившиеся писатели, поэты, критики, драматурги должны быть поставлены в условия, обеспечивающие им возможность заниматься своим основным творческим делом.

Центр руководящей работы Совета ВОАПП'а и правлений АПП Союзных Республик должен быть еще решительнее

передвипут в сторону руководства творческой работой низовых ячеек и разработки творческих проблем.

3. Съезд констатирует, что так называемая «левая» оппозиция ВАПП'а тянула и тянет организацию к уже пройденному этапу и проявляет худшие комчванские и групповые тенденции. Отмечая полнейший идейный крах этой мнимо-левой беспринципной оппозиции, отсутствие какой-нибудь мало-мальски значительной поддержки ее со стороны организаций ВАПП, съезд подчеркивает необходимость усиления борьбы с подобными тенденциями и настроениями, являющейся предпосылкой нормального творческого роста организации. Будучи широкой литературной общественной организацией, включающей в себя всевозможные вольные группировки по творческому признаку, ВОАПП не может допускать в своих рядах создания организационно-оформленных групп с литературно-политическими платформами, противопоставленными общей принципиальной линии ВОАПП'а, вроде фракции «левой» оппозиции.

В результате идейного краха «воронщины», отрицавшей возможность существования пролетлитературы, а затем и необходимость зарабатывания ею гегемонии, плодятся в настоящее время различные мелкие и мельчайшие продолжатели этой капитулянтской линии. Являясь типичным выражением мещанского влияния в литературе (одной из форм буржуазного воздействия на пролетариат), они объективно возглавляют волну обывательщины, эклектизма, беспринципности, вливающейся в литературу, проникающую в печать и даже в ряды ВАПП'а и, в частности, находящую свое отражение в газете «Читатель и Писатель». Опыт последнего года с особенной ясностью подтвердил, что «левая», на словах, оппозиция ВАПП'а, на деле, смыкается как с этим беспринципным блоком эстетов и мещан, так и с откровенными махаевцами. Развертывая идейную борьбу с этими

и подобными явлениями и тенденциями, ВОАП особенно должен бороться с ними внутри своей организации.

4. За последние годы наблюдается в литературе СССР некоторый рост ново-буржуазной опасности, сказывающейся не только в оформлении ново-буржуазной литературы, но и в давлении ново-буржуазной идеологии на отдельные прослойки попутчиков и отдельных пролетписателей. Усиливается дифференциация в среде попутчиков. В то же время происходит абсолютный и относительный рост пролетлитературы.

Усиливая борьбу с ново-буржуазными влияниями в литературе, необходимо разворачивать широкую систематическую работу пролетписателей с попутчиками, особенно с их левым крылом, на основе все более тесного товарищеского сотрудничества и вовлечения их в социалистическое строительство. С удовлетворением отмечая первые шаги, сделанные в этом направлении, с'езд подчеркивает, что внимание, уделяемое ВОАП'ом этой работе, еще недостаточной, должно быть усилено.

5. С'езд считает необходимым и впредь укреплять союз ВОАП'а с крестьянскими писателями, содействуя их объединению и развитию у них учебно-творческой работы. Считая, что помощь, оказывавшаяся ВАПП'ом Всероссийскому обществу крестьянских писателей как в центре, так и на местах, была недостаточной, с'езд указывает на необходимость усиления работы в этом направлении.

6. Одобрив политическую линию ВАПП'а в Федерации советских писателей, с'езд отмечает слабость практической работы ВАПП'а в Федерации, чему отчасти способствовали неблагоприятные объективные условия. Федерация еще в очень слабой степени вовлекла в орбиту своей деятельности основные писательские силы и еще далеко не стала органом, связывающим писателей с социалистическим строительством.

Работа ВАПП'а в Федерации должна стать одной из самых важнейших задач и прежде всего выразиться в сплочении вокруг ВАПП'а литературных направлений и отдельных писателей, которые своим творчеством помогают социалистической эволюции.

7. Съезд приветствует лозунг собирания, объединения, сотрудничества всех подлинных сил пролетарской литературы, находящихся хотя бы и вне пределов нашей организации, выдвинутый правлением ВАПП'а и реализующийся на настоящем съезде. В частности, несмотря на расхождение с организацией пролетписателей «Кузницы» по ряду вопросов (недостаточный учет «Кузницей» значения массовой организации для пролетлитературы и т. д.), съезд одобряет линию правления ВАПП'а, проводившуюся в направлении к срабатыванию с «Кузницей» и к установлению единого фронта с нею.

8. Наряду с укреплением ВАПП в ряде союзных и автономных республик и крупных областных и губернских центров, многие АПП еще не сумели нащупать правильные методы работы. Недостатками, свойственными в той или иной мере большинству АПП, является случайность и бесплановость учебно-воспитательной работы, отсутствие необходимого количества руководителей, невысокий уровень критических указаний, недостаточно тщательное редактирование печатных произведений, относительно низкий процент рабочих в составе АПП, нередкое отсутствие связи с практической работой рабселькоровских организаций, засорение некоторых организаций идеологически чуждыми и не занимающимися литературным творчеством элементами.

В качестве одной из мер по выявлению всех недостатков и болезней ВОАПП'а, а также в целях очищения состава организации от идеологически чуждых элементов и балласта, съезд постановляет приступить с осени этого года к пересмотру всего состава членов АПП, с тем, чтобы к весне

1929 года этот пересмотр был закончен. Эта самоочистка должна сопровождаться вовлечением новых начинающих творческих сил, преимущественно из рабочих от станка. Поэтому съезд считает своевременным лозунгом: ВОАПП—«на крупнейшие предприятия», подразумевая под этим создание литературных кружков на крупнейших предприятиях Союза.

Необходимо усиление связи местных АПП с общественными организациями (партийными, комсомольскими, профессиональными и пр.), необходимо добиться, чтобы на основе более тесной связи работы АПП со всею партийно-советской общественностью ассоциациями оказывалась помощь в издательской работе, в планомерном выпуске литстраниц, в разгрузке творчески-выявившихся товарищей от излишней нагрузки и т. д.

9. При всех успехах в развитии пролетлитературы народов СССР и большой работе, проделанной правлением ВАПП и АПП союзных республик по объединению в ВАПП'е почти всех национальных отрядов пролетлитературы, по постановке основных проблем, связанных с развитием пролетлитературы народов, угнетавшихся царизмом, и по борьбе с руссофобством и шовинизмом всех оттенков, Съезд считает, что руководство в этой области и помощь отдельным национальным отрядам, в частности наиболее отсталым, являлись пока одним из самых слабых мест в работе ВАПП'а. Совет ВОАПП должен впредь уделять этой работе значительно большее внимание, приступив в частности к изданию журнала пролетлитературы народов СССР.

10. Учитывая положительный опыт работы ассоциаций, объединенных в краевом и областном масштабах, постановляет приступить к созданию таких объединений в других районах, единых по культурно-экономическому типу.

11. Съезд отмечает некоторое улучшение работы аппарата правления ВАПП: организованы комиссии, литконсультации и пр.

Однако, качество работы комиссий и консультации еще недостаточно высоко. Съезд считает необходимым обеспечить комиссии и литконсультацию необходимым кадром квалифицированных работников, усилить информацию о работе ВОАППа, наладить взаимный обмен опытом между различными АПП, приступить к созыву совещаний по специальным областям работы.

Съезд отмечает недостаточность индивидуализации руководства местами и связи писателей на местах с правлением ВАППа.

Съезд поручает Совету ВОАППа принять меры к увеличению тиража издаваемых произведений пролетписателей и к удешевлению их издания.

Исходя из потребностей растущего писательского молодняка, необходимо приступить к изданию массового учебно-творческого журнала, учитывая опыт «Резца».

12. Текущая состав низовых кружков АПП, а равно и низкий уровень литературно-художественной грамотности членов кружков, вынуждает программу учебной работы для низовых кружков строить ориентировочно по индуктивному методу с разбором в ней, как правило, конкретных художественных произведений классиков и современных писателей, а также продукции кружковцев.

Вся учебная работа должна быть тесно связана с массовой работой АПП, с обслуживанием рабочих и крестьянских читателей и слушателей.

Задача кружка состоит в непосредственной помощи творческой работе кружковцев. Учебные занятия должны строиться на самостоятельности членов кружка.

Для повышения квалификации актива, в том числе и у руководителей кружков необходимо:

а) усилить посылку членов АПП в различные литературно-художественные ВУЗ'ы, поставив одновременно в Наркомпросах союзных республик вопрос об улучшении учебной работы в последних;

б) организовать во всесоюзном, республиканском, областном и губернском масштабах семинары руководителей учебной работы;

в) шире привлечь к учебной работе АПП местных специалистов по литературоведению;

г) ускорить издание учебно-методической библиотечки, регулярно пополняя ее;

д) ввести регулярные отделы «в помощь учебной работе» в органах ВОАПП'а, в частности,—улучшить учебный отдел «Бюллетеня».

На ряду с работой в низовых кружках необходимо там, где это возможно, организовать творческие объединения из подрастающего литмолодняка и творчески оформившихся пролетписателей. На собраниях этих творческих объединений нужно ставить на ряду с разбором основных произведений классической и современной литературы (в том числе и иностранной) общие вопросы литературной теории и практики.

Участие в творческих объединениях обязывает их участников к работе в низовых кружках.

Задача организации самообразовательной работы выдвигается как первоочередная. Она может быть развернута немедленно в форме:

а) внеплановой учебно-методической консультации по всем литературным вопросам при УМК;

б) представления в УМК письменных работ по беседам, печатаемым в «Бюллетене».

По мере подбора учебной литературы необходимо приступить к организации планового самообразования в форме заочных курсов.

Необходимо приступить к особой работе с членами ВОАПП'а—критиками, объединив их в секцию критиков при ВОАПП'е и республиканских и краевых АПП.

Программы, вырабатываемые УМК АПП союзных республик должны быть переработаны каждой АПП автономной республики или области применительно к специфике литературы той или иной национальности.

ЛЕФ

1. ПРОГРАММА

ЗА ЧТО БОРЕТСЯ «ЛЕФ»

905-ый год. За ним реакция. Реакция осела самодержавием и удвоенным гнетом купца и заводчика.

Реакция создала искусство, быт—по-своему подобно и вкусу. Искусство символистов (Белый, Бальмонт), мистиков (Чулков, Гиппиус) и половых психопатов (Розанов)—быт мещан и обывателей.

Революционные партии били по бытию, искусство восстало, чтоб бить по вкусу.

Первая импрессионистическая вспышка—в 1909 году (сборн. «Садок Судей»).

Вспышку раздували три года.

Раздули в футуризм.

Первая книга объединения футуристов—«Пощечина общественному вкусу» (1914 г.—Бурлюк Д., Каменский, Крученых, Маяковский, Хлебников).

Старый строй верно расценивал лабораторную работу завтрашних динамитчиков.

Футуристам отвечали цензурными усековениями, запрещением выступлений, лаем и воем всей прессы.

Капиталист, конечно, никогда не меценировал наши хлысты—строчки, наши замозы—штрихи.

Окружение епархиальным бытом заставляло футуристов глумиться желтыми кофтами, раскрашиванием.

Эти мало «академические» приемы борьбы, предчувствие дальнейшего размаха—сразу отвадили примкнувших эстетствующих (Кандинский, Бубно-валетчики и пр.).

Зато, кому терять было нечего, примкнули к футуризму, или же занавесились его именем. (Шершеневич, Игорь Северянин, Ослиный Хвост и др.).

Футуристическое движение, ведомое людьми искусства, мало вникавшими в политику, расцветало иногда и цветами анархии.

Рядом с людьми будущего шли и молодящиеся, прикрывающие левым флагом эстетическую гниль.

Война 1914 года была первым испытанием на общественность.

Российские футуристы окончательно разодрали с поэтическим империализмом Маринетти, уже раньше просвистев его в дни посещения им Москвы (1913 г.).

Футуристы первые и единственные в российском искусстве, покрывая бряцания войнопевцев (Городецкий, Гумилев и др.), прокляли войну, боролись против нее всеми оружиями искусства («Война и мир» Маяковского).

Война положила начало футуристической чистке (обломились «Мезонины», пошел на Берлин Северянин).

Война велела видеть завтрашнюю революцию («Облако в штанах»).

Февральская революция углубила чистку, расколола футуризм на «правый» и «левый».

Правые стали отголосками демократических прелестей (фамилии их во «Всей Москве»).

Левых, ждущих Октябрь, окрестили «большевиками искусства» (Маяковский, Каменский, Бурлюк, Крученых).

К этой футуристической группе прикнули первые производственники-футуристы (Брик, Арватов) и конструктивисты (Родченко, Лавинский).

Футуристы с первых шагов, еще во дворце Кшесинской, пытались договориться с группами рабочих-писателей (буд. Пролеткульт), но эти писатели думали (по вещам глядя), что революционность исчерпывается одним агитационным содержанием, и оставались в области оформления полными реакционерами, никак не могущими спаяться.

Октябрь очистил, оформил, реорганизовал. Футуризм стал левым фронтом искусства. Стали «мы».

Октябрь учил работой.

Мы уже 25 октября стали на работу.

Ясно—при виде пяток улетывающей интеллигенции, нас не очень спрашивали о наших эстетических верованиях.

Мы создали, революционные тогда, «Изо», «Тео», «Музо»; мы повели тогда учащихся на штурм академии.

Рядом с организационной работой, мы дали первые вещи искусства октябрьской эпохи (Татлин — памятник 3-му Интернационалу, Мистерия буфф в постановке Мейерхольда, Стенька Разин Каменского).

Мы не эстетствовали, делая вещи для самолюбования. Добытые навыки применяли для агитационно-художественных работ, требуемых революцией (плакаты Роста, газетный фельетон и т. п.).

В целях агитации наших идей, мы организовали газету «Искусство Коммуны» и обход заводов и фабрик с диспутами и чтением вещей.

Наши идеи приобрели рабочую аудиторию. Выборгский район организовал ком-фут.

Движение нашего искусства выявило нашу силу организацией по всей РСФСР крепостей левого фронта.

Параллельно этому шла работа дальне-восточных товарищей (журнал «Творчество»), утверждавших теоретически социальную неизбежность нашего течения, нашу социальную слитность с Октябрем (Чужак, Асеев, Пальмов, Третьяков). «Творчество», подвергавшееся всяческому гонениям, вынесло на себе всю борьбу за новую культуру в пределах ДВР и Сибири. Постепенно разочаровываясь в двух-недельности существования Советской власти, академики стали в одиночку и кучками стучаться в двери Наркоматов.

Не рискуя пользоваться их в ответственной работе, Советская власть предоставила им—вернее, их европейским именам—культурные и просветительные задворки.

С этих задворок началась травля левого искусства, блестяще завершенная закрытием «Искусства Коммуны» и проч.

Власть, занятая фронтами и разрухой, мало вникала в эстетические распри, стараясь только, чтобы тыл не очень шумел и урезонивала нас из уважения к «именитейшим».

Сейчас—передышка в войне и голоде. ЛЕФ обязан продемонстрировать папораму искусства РСФСР, установить перспективу и занять подобающее нам место.

Искусство РСФСР к 1 февраля 1923 года.

I. Пролетискусство.—Часть выродилась в казенных писателей, угнетая канцелярским языком и повторением политазов. Другая—подпала под все влияние академизма, только названием организаций напоминая об Октябре. Третья—лучшая часть—переучивается после розовых Белых по нашим вещам и, верим, будет дальше шагать с нами.

II. Официальная литература. В теории искусства у каждого личное мнение: Осинский хвалит Ахматову, Бухарин—Пивкертону. В практике—журналы просто пестрят всеми тиражными фамилиями.

III. «Новейшая» литература (Серапионы, Пильняк, и т. д.), усвоив и разжижив наши приемы, сдабривает их символическими и почтительно и тяжело приноравливает к легкому чтению.

IV. Смена вех.—С запада грядет нашествие просветившихся маститых. Алексей Толстой уже начинивает белую лошадь полного собрания своих сочинений для победоносного в'езда в Москву.

V. И, наконец, — нарушая благочинную перспективу, — в разных углах одиночки—левые. Люди и организации (Ихук, Вхутемас, Гитис Мейерхольда, Опояз и др.). Одни героически стараются поднять в одиночку непомерно тяжелую новь, другие еще пальничками строк режут кандалы старья.

ЛЕФ должен собрать воедино левые силы. ЛЕФ должен осмотреть свои ряды, отбросив прилипшее прошлое. ЛЕФ должен объединить фронт для взрыва старья, для траки за охват новой культуры.

Мы будем решать вопросы искусства не большинством голосов мифического, до сих пор только в идее существующего, левого фронта, а делом, энергией нашей инициативной группы, год за годом ведущей работу левых и идейно всегда руководивших ею.

Революция многому выучила нас.

ЛЕФ знает:

ЛЕФ будет:

В работе над укреплением завоеванной Октябрьской революции, укрепляя левое искусство. ЛЕФ будет агитировать искусство идеями коммуны, открывая искусству дорогу в завтра.

ЛЕФ будет агитировать нашим искусством массы, приобретая в них организованную силу.

ЛЕФ будет подтверждать наши теории действительным искусством, подняв его до высшей трудовой квалификации. ЛЕФ будет бороться за искусство—строение жизни.

Мы не претендуем на монополизацию революционности в искусстве. Выясним соревнованием.

Мы верим—правильностью нашей агитации, силой делаемых вещей мы докажем: мы на верном пути в грядущее.

Н. Асеев, Б. Арватов, О. Брик, Б. Кушнер, В. Маяковский, С. Третьяков, Н. Чужак.

В КОГО ВГРЫЗАЕТСЯ «ЛЕФ»

Революция переместила театр наших критических действий.

Мы должны пересмотреть нашу тактику.

«Сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого с парохода современности»—наш лозунг 1912 года (предисловие «Пощечины общественному вкусу»).

Классики национализировались.

Классики—почитались единственным чтивом.

Классики считались незыблемым, абсолютным искусством.

Классики медью памятников, традицией школ—давили все новое.

Сейчас для 150.000.000 классик—обычная учебная книга.

Что ж, мы даже можем теперь эти книги, как книги не хуже и не лучше других, приветствовать, помогая безграмотным учиться на них; мы лишь должны в наших оценках устанавливать правильную историческую перспективу.

Но мы всеми силами нашими будем бороться против перенесения методов работы мертвых в сегодняшнее искусство. Мы будем бороться против спекуляции мнимой понятностью, близостью нам маститых, про-

тив преподнесения в книжках молоденьких и молодящихся пыльных классических истин.

Раньше мы боролись с хвалой, с хвалой буржуазных эстетов и критиков. «С негодованием отстраняли от нашего чела из банных веников сделанный венок грошевой славы».

Сейчас мы с радостью возьмем далеко не грошевую славу после Октябрьской современности.

Но мы будем бить в оба бока:

тех, кто со злым умыслом идейной реставрации приписывает акстарью действительную роль в-сегодня,

тех, кто проповедует внеклассовое, всечеловеческое искусство,

тех, кто подменяет диалектику художественного труда метафизикой пророчества и жречества.

Мы будем бить в один, в эстетический бок:

тех, кто по неведению, вследствие специализации только в политике, выдает унаследованные от прабабушек традиции за волю народа,

тех, кто рассматривает труднейшую работу искусства только как свой отпускной отдых,

тех, кто неизбежную диктатуру вкуса заменяет учредилловским лозунгом общей элементарной понятности,

тех, кто оставляет лазейку искусства для идеалистических излияний о вечности и душе.

Наш прошлый лозунг:—«Стоять на глыбе слова. «Мы» среди моря свиста и негодования».

Сейчас мы ждем лишь признания верности нашей эстетической работы, чтобы с радостью растворить маленькое «мы» искусства в огромном «мы» коммунизма.

Но мы очистим наше старое «мы»:

от всех *пытающихся революцию искусства*—часть всей октябрьской воли—обратить в Оскар-Уайльдское само-

успокоение эстетикой ради эстетики, бунтом ради бунта; от тех, кто берет от эстетической революции только внешность случайных приемов борьбы,

от тех, кто возводит отдельные этапы нашей борьбы в новый канон и трафарет,

от тех, кто, разжижая наши вчерашние лозунги, стараются засахариться бюстителями поседевшего поваторства, находя своим успокоенным пегасам уютные кофейные стойла,

от тех, кто плетется в хвосте, перманентно отстает на пять лет, собирая сушеные ягодки омоложденного академизма с выброшенных нами цветов.

Мы боролись со старым бытом.

Мы будем бороться с остатками этого быта в сегодня.

С теми, кто поэзию собственных домков заменил поэзией собственных домкомов.

Раньше мы боролись с быками буржуазии. Мы эпатировали желтыми кофтами и размалеванными лицами.

Теперь мы боремся с жертвами этих быков в нашем советском строе.

Наше оружие — пример, агитация, пропаганда.

Леф.

КОГО ПРЕДОСТЕРЕГАЕТ «ЛЕФ»

Это нам.

Товарищи по ЛЕФУ!

Мы знаем: мы, левые мастера, мы — лучшие работники искусства современности.

До революции мы накопили вернейшие чертежи, искуснейшие теоремы, хитроумнейшие формулы: форм нового искусства.

Ясно: скользкое, кругосветное брюхо буржуазии было плохим местом для стройки.

В революцию мы накопили множество прав, мы учились жизни, мы получили задания на реальнейшую стройку в века.

Земля, шатаемая гулом войны и революции, трудная почва для грандиозных построек.

Мы временно спрятали в папки формулы, помогая крепиться дням революции.

Теперь глобуса буржуазного пуза нет.

Смета старье революцией, мы и для строек искусства расчистили поля.

Землетрясения нет.

Кровью цементенная, прочно стоит СССР.

Время взяться за большое.

Серьезность нашего отношения к себе — единственный крепкий фундамент для нашей работы.

Футуристы!

Ваши заслуги в искусстве велики: но не думайте прожить на проценты вчерашней революционности. Работой, в сегодня покажите, что наш взрыв не отчаянный вопль ущемленной интеллигенции, а борьба—работа плечом к плечу со всеми, с рвущимися к победе коммуны.

Конструктивисты!

Бойтесь стать очередной эстетической школкой. Конструктивизм только искусства—поль. Стоит вопрос о самом существовании искусства. Конструктивизм должен стать высшей формальной инженерией всей жизни. Конструктивизм в разыгрывании пастушеских пасторалей—вздор.

Наши идеи должны развиваться на сегодняшних вещах.

Производственники!

Бойтесь стать прикладниками-кустарями.

Уча рабочих, учитесь у рабочего. Диктуя из комнат эстетические приказы фабрике, вы становитесь просто заказчиками.

Ваша школа — завод.

О поязовцы!

Формальный метод — ключ к изучению искусства. Каждая блоха-рифма должна стать на учет. Но бойтесь ловли блох в безвоздушном пространстве. Только рядом с социологическим изучением искусства ваша работа будет не только интересной, но и нужной.

Ученики!

Бойтесь выдавать случайные искривы недоучек за новаторство, за последний крик искусства. Новаторство дилетантов — паровоз на курьих ножках.

Только в мастерстве — право откинуть старье.

Все вместе!

Переходя от теории к практике, помните о мастерстве, о квалификации.

Халтура молодых, имеющих силы на громадное, еще отвратительнее халтуры слабосильных академичков.

Мастера и ученики ЛЕФА!

Решается вопрос о нашем существовании.

Величайшая идея умрет, если мы не оформим ее искусно.

Искуснейшие формы останутся черными пятнами в черной ночи, будут вызывать только досаду, раздражение спотыкающихся, если мы не применим их к формовке нынешнего дня — дня революции.

ЛЕФ на страже.

ЛЕФ защита всем изобретателям.

ЛЕФ на страже.

ЛЕФ отбросит всех застывших, всех заэстетившихся, всех приобретателей.

Леф.

«ЛЕФ» журнал Левого фронта искусств
№ 1. Март. 1923 г. ГИЗ М. П.

2. ПЕРСПЕКТИВЫ ФУТУРИЗМА ¹

Метафизическая эстетика, равно как и формальная, говорящая об искусстве, как о деятельности, вызывающей переживания особого рода (эстетический перерыв), должны быть заменены учением об искусстве, как средстве эмоционально-организующего воздействия на психику, в связи с задачей классовой борьбы. Разделение и противопоставление понятий—«форма» и «содержание» должно быть сведено к учению о способах обработки материала в нужную вещь, о назначении этой вещи и способах ее усвоения.

Самый термин «назначение» вместо «содержание»—уже дан в футуристической литературе. Понимание искусства, как процесса производства и потребления эмоционально организующих вещей, приведет к следующему определению: форма есть заданное, реализованное в устойчивом материале, а содержание есть то социально полезное действие, которое производит вещь, потребляемая коллективом. Сознательный учет полезного действия произведения, в противовес чисто-интуитивному самопроизрастанию, и учет потребляющей массы, вместо прежней посылки произведения «в мир на общечеловеческую потребу»— вот новые способы организованного действия работников искусства.

Конечно, пока искусство существует в прежнем виде и является одним из острейших классовых орудий воздействия на психику,—футуристы должны вести бой внутри этого фронта искусства, используя потребление массами продуктов эстетического производства,—бой за вкус,—противопоставляя материалистическую точку зрения идеализму и пессимизму. На хребте каждого, хотя бы эстетически построенного, произведения должен быть в сознании потребителя максимум контрабанды, в виде новых приемов обработки речевого ма-

¹ Из статьи «Откуда и куда» в журнале «ЛЕФ» 1923, Март.

териала, в виде агитационных ферментов, в виде новых боевых симпатий и радований, враждебных старым, слюнявым, от жизни уходящим или за жизнью на брюхе ползущим, вкусам. Борьбсья внутри искусства его же средствами за гибель его—за то, чтобы стих, назначение которого, казалось бы, в том, чтоб «слабить легко и нежно»—взрывался широкими шашкой в желудке потребителя.

Итак—две основные задачи, выполняемые футуризмом:

1) Предельно овладев оружием эстетической выразительности и убедительности, заставляя Пегасов возить тяжелые выюки практических обязанностей агит- и пропаг-работы. Внутри искусства вести работу, разлагающую его самодовлеющую позицию.

2) Анализируя и осозная движущие возможности искусства, как социальной силы, бросить порождающую его энергию на потребу действительности, а не отраженной жизни, окрасить мастерством и радостью искусства каждое человеческое производственное движение.

И в первой, и во второй задаче — выпирает наружу борьба за своеобразный строй переживаний, чувствований и характера действий человека, за его психический уклад. Здесь разворачивается неизбежная борьба против быта.

Бытом, сиречь пошлостью (в генетическом значении этого слова: «пошло есть», т. е. установилось), в субъективном смысле назовем мы строй чувствований и действий, которые автоматизировались в своей повторяемости применительно к определенному социально-экономическому базису, которые вошли в привычку и обладают чрезвычайной живучестью. Даже самые мощные удары революции не в состоянии обязательно разбить этот внутренний быт, являющийся исключительным тормазом для вбирания людьми в себя заданий, диктуемых сдвигом производственных взаимоотношений. И бытом же в объективном смысле назовем тот устойчивый порядок

и характер вещей, которыми человек себя окружает, па которые, независимо от полезности их, переносит фетишизм своих симпатий и воспоминаний и, наконец, становится буквально рабом этих вещей.

В этом значении быт является глубоко-реакционной силой, той, которая в ответственные моменты социальных сдвигов мешает организовываться воле класса для нанесения решительных ударов. Комфорт ради комфорта; уют, как самоцель; вся цепь традиций и уважения к теряющим свой практический смысл вещам, начиная с галстука и кончая религиозными фетишами—вот бытовая тряси́на, которая цепко держит не только буржуазное мещанство, но и значительную часть пролетариата—особенно на Западе и в Америке. Там создание бескритического жития уже стало орудием нажима на пролетариату со стороны правящих классов. Вспомним деятельность таких эмоционально-оппортунистических организаций, как хотя бы пресловутый Союз Христианской Молодежи в англо-саксонских странах!

Не быт в его косности и зависимости от шаблонного строя вещей, но бытие—диалектически ощущаемая действительность, находящаяся в процессе непрерывного становления. Действительность—ни на минуту не забываемый ход к коммуне. Вот—задачи футуризма. Должен создаваться человек—работник, энергичный, изобретательный, солидарно-дисциплинированный, чувствующий на себе веление класса—творца и всю свою продукцию отдающий немедленно на коллективное потребление. В этом смысле футурист должен быть менее всего собственником своего производства. Его борьба—с гипнозом имени и связанных с именем патентов на приоритет. Самоутверждение мещанское, начиная от визитной карточки на двери дома, до каменной визитной карточки на могиле, ему чуждо; его самоутверждение—в сознании себя существенным винтом своего производственного коллек-

тива. Его реальное бессмертие — не в возможном сохранении своего собственного буквосочетания, но в наиболее широком и полном усвоении его продукции людьми. Неважно, что имя забудут, — важно, что его изобретения поступили в жизненный оборот и там рождают новые усовершенствования и новую тренировку. Не политика запертых черепов, патентованной охраны всякой мысли, всякого открытия и замысла, но политика черепов открытых всем, кто хочет рядом совместно искать форм преодоления косности и стихии во имя максимально организованного бытия. И в то же время — резкость и решительность натиска в борьбе за новую личность, соединенные с наибольшей гибкостью маневра. Не у РКП ли надо учиться этой гениальной практической диалектике, создающей новую этику — выигрыша и победы во что бы то ни стало, во имя предельных достижений, устойчивых, как полярная звезда!

Сейчас, в период нэпа, резче, чем когда либо, должен быть проявлен бой за душу класса. Нэп в социально-экономическом разломе — это беззвучная борьба на выдержку между производством пролетарским и буржуазным. Нэп в культурном разрезе — переплавка стихийного пафоса первых лет революции в трешированное деловое напряжение, берущее не нутром и взлетом, а организацией и выдержкой. «Бухгалтерский пафос», строгий контроль и учет каждого золотника полезного действия, «американизация» личности, идущая параллельно электрификации промышленности — диктуют переплавку страстного трибуна, умеющего резким взрывом прорвать стихийный сдвиг, в деловито-рассчитанного контроль-механика нового периода революции. И основную ненавистью этого нового типа должна быть ненависть ко всему неорганизованному, косному, стихийному, сплывшему, деревенски крепкозастому. Трудно ему любить природу прежней любовью ландшафтника, туриста или пантенста. От-

вратителен дремучий бор, невозделанные степи, неиспользованные водопады, валящиеся не тогда, когда им приказывают, дожди и снега, лавины, пещеры и горы. Прекрасно все, на чем следы организующей руки человека; великолепен каждый продукт человеческого производства, направленный к целям преодоления, подчинения и овладения стихией и косной материей.

Рядом с человеком науки, работник искусства должен стать психо-инженером, психо-конструктором. Не одним натиском идеалистической отрыжки, тягой к доброму старому быту и мистицизмом (штамп организаторской беспомощности) страшен нэп, да и не только нэп, а вся сегодняшняя действительность за пределами РСФСР. Каждое движение, каждый шаг людей, их неумение сработаться, даже неумение толково ходить по улице, войти в трамвай, выйти не давя друг друга из аудитории—говорит о контр-революции косноязычия, слепоножия, нетренированности. Это все—факторы страшные, требующие большой работы. И радостно чувствовать и в рядах пролетарских поэтов, хотя бы Гастева с его пропагандой производственного тренажа — стоящей блестящей поэмы. Люди не умеют говорить, тратят бесконечное время на выхрюкивание простых вещей, но—поставь им вопрос об языке, как явлении, подлежащем сознательному организованному воздействию, и немедленно же начинается вопль на тему о «великом, свободном, прекрасном» и т. п. (копченом по преимуществу,—добавим от себя) русском языке.

А вопрос рационального костюма — да разве можно посягнуть на модный журнал, диктующий массе волю капиталистов-мануфактуристов? Не будем идти дальше — вопрос о формах социально-психологической инерции достаточно богатая тема не только для энциклопедии и системы, но и даже для хорошего декрета.

Четко сознавая это и резко-тенденциозно ориентируясь на коммунистическое задание, должен расчленил футуризм объекты своих симпатий и антипатий, обработок и свержений.

И если программой максимум футуристов является решение искусства в жизни, сознательная реорганизация языка применительно новым формам бытия, драка за эмоциональный тренаж психики производителя-потребителя, то программой-минимум футуристов-речевиков является постановка своего языкового мастерства на службу практическим задачам дня. Пока искусство не свергнуто со своего самостийного пьедестала, футуризм должен его использовать, противопоставляя на его же арене: бытоотображательству—агитвоздействие; лирике—энергическую словособработку; психологизму беллетристики—авантюрную изобретательную новеллу; чистому искусству—газетный фельетон, агитку; декламации—ораторскую трибуну; мещанской драме—трагедию и фарс; переживаниям—производственные движения.

Агитработа против старой, расслабляющей волю эстетики, в той же мере, как и раньше, должна оставаться заданием футуристов, ибо для них вне боевой тенденции не может быть действенного искусства. Где опора этой работе? Где среда новых потребителей, взамен той тупой глинобитной стенки, в которую стучался футуризм в 1913 году? Она есть—это рабочая аудитория, стремительно растущая в своем самосознании, а особенно рабочая молодежь, которой в большей мере, чем рабочему средняку, чужда та мещански-бытовая короста ленивой опасливой привычности, которая свойственна рабочему средняку, находящемуся под мелко-буржуазным воздействием деревни и городского ремесленничества и кустарничества. И, конечно,—к этой молодежи, а не в интеллигентские аудитории—ведут семафоры футуризма.

Лишь в повседневной работе с рабочими массами и этой молодежью возможна продвижка футуризма, как мироощу-

щения неугасимой молодости, издевательской бодрости и упрямой настойчивости, каковым он себя утверждал каждой своей камнемолной строкой, накладывая этот свой отгиск и на всю прочую — не совсем богадельную — литературу своего десятилетия.

Работа футуризма параллельна и идентична работе коммунизма; футуризм ведет бой за ту динамичную организацию личности, без которой невозможна продвижка к коммуне.

И поскольку в своей нечеловечески-огромной работе над корчеванием социально-экономического бытия коммунизм еще не в достаточной мере поставил и определил свою линию в деле организации индивидуального и социального мироощущения, — футуризм есть течение, носящее свое отдельное имя. Одно лишь название сможет заменить в итоге слово «футуризм», — это название: «коммунистическое мироощущение, коммунистическое искусство». Диалектический материализм в приложении к вопросам организации человеческой психики через эмоции должен будет неизбежно привести к тому моменту, когда футуризм, как движение, как один из соц-революционных боевых участков, будет поглощен и усвоен мироорганизующим фронтом коммунизма, станет коммунистическим мироощущением.

Ставя вехи продвижек, футуризм в ближайшем должен будет себя ощутить не только как содружество, заменяющее, и непрерывно заменяющее, своими новыми построениями старые эстетические вкусы. Футуризм в борьбе с бытом не сможет ограничиться словесностью, пожеланиями и призывами. Он должен будет в самом быту ощутиться, как подрывная рота, неугомонная и радостная.

Новый человек в действительности, в ежедневных поступках, в строе своей жизни материальной и психической — вот что должен будет продемонстрировать футуризм. И — если не залеснут его волны литературной генеральщины, он это

сделает, ибо он — религия вечной молодости и обновления в упорном труде над поставленной задачей.

С. Третьяков.

3. СОГЛАШЕНИЕ МОСКОВСКОЙ АССОЦИАЦИИ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ (МАПП) И ГРУППЫ «ЛЕФ»

Настоящий этап пролетарской революции в России характеризуется, между прочим, возрождением и укреплением буржуазной и мелко-буржуазной идеологии на почве частично возродившихся капиталистических отношений. В такой обстановке опасность идеологического перерождения пролетариата, и, в первую очередь, пролетарской интеллигенции и пролетарского молодняка, становится вполне реальной. Наименее защищенным участком идеологического фронта пролетариата является участок искусства, в частности, художественной литературы, что в значительной степени объясняется отсутствием отчетливой классовой художественной политики. Ярким проявлением слабости литературного участка является распыление и дезорганизованность пролетарских и подлинно-революционных литературных сил. Между тем, осколки до-революционной буржуазно-дворянской литературы и беспринципные промежуточные группировки проявляют значительную степень сплоченности и пользуются преобладающим влиянием в литературно-художественных отделах большинства партийно-советских органов печати и издательств.

Все это ставит перед пролетарскими и подлинно революционными литературными организациями важнейшую задачу сплочения своих сил для борьбы с разлагающим влиянием буржуазно-дворянской и мнимо-попутнической литературы и для разработки основ правильной классовой художественной политики.

Потребность эта усугубляется тем, что наступление периода решающих битв на Западе требует классового заострения всех орудий пролетарской борьбы.

В целях удовлетворения этой потребности Московская Ассоциация Пролетарских Писателей (МАПП) и группа «ЛЕФ» заключают междугрупповое соглашение.

Соглашающиеся стороны:

1. Не прекращая лабораторной работы, направляют всю творческую деятельность на организацию психики и сознания читателей в сторону коммунистических задач пролетариата.

2. Путем устных и печатных выступлений проводят неуклонное разоблачение буржуазно-дворянских и мнимо-попутнических литературных группировок и выдвигают свои принципы классовой художественной политики.

3. Организовано вступают во взаимоотношения с издательскими предприятиями и органами печати и борются с засильем в них реакционных и мнимо-попутнических групп, обуславливая свое участие лишением этих групп преобладающего влияния.

4. Избегают взаимной полемики, не отказываясь в то же время от дискуссии и деловой товарищеской критики.

5. Разрабатывают мероприятия, связанные с обслуживанием материальных нужд и профессиональных интересов пролетарских и революционных писателей.

Для практического осуществления намеченных задач выделяется бюро в составе по 3 представителя от соглашающейся организации, которому в частности поручается:

1) разработка плана и практическое проведение литературно-политических и литературных кампаний и координация устных и печатных выступлений договаривающихся организаций;

2) выяснение общественно-литературной физиономии издательств, органов печати и литературных группировок, намечание и проведение, в зависимости от этого, определенной линии и практических мероприятий по отношению к упомянутым организациям и органам;

3) привлечение к настоящему соглашению новых литературных группировок и писателей.

МАПП: Ю. Лебединский, С. Родов, ЛЕФ: В. Маяковский, О. Бирк.

Леопольд Авербах.

С. Родов. «В литературных боях» стр. 318—319. Ноябрь 1923 г.

4. НОВЫЙ ЛЕФ

Читатели!

Мы выпустили первый номер Нового Лефа.

Зачем выпустили? Чем новый? Почему Леф?

Выпустили, потому что положение культуры в области искусства за последние годы дошло до полного болота.

Рыночный спрос становится у многих мерилом ценности явлений культуры.

При слабой способности покупать вещи культуры, мерило спроса часто заставляет людей искусства заниматься вольно и невольно простым приспособленчеством к сквернейшим вкусам нэпа.

Отсюда лозунги, проповедуемые даже многими ответственнейшими товарищами: «эпическое (беспристрастное, надклассовое) полотно», «большой стиль» («века покоя» вместо— «день революции»), «не единой политикой жив человек» и т. д.

Это фактическое аннулирование классовой роли искусства, его непосредственного участия в классовой борьбе, разумеется, с удовольствием принято правыми попутчиками, эти

лозунги с удовольствием смакует оставшаяся внутренняя эмиграция.

Под это гнилое влияние подпали и наиболее колеблющиеся, жаждущие скорейшего признания и наименее вооруженные культурой работники «пролетарского» искусства.

Леф—журнал-камень, бросаемый в болото быта и искусства, болото—грозящее достигнуть самой довоенной нормы!
Чем новый?

Ново в положении Лефа то, что, несмотря на разрозненность работников Лефа, несмотря на отсутствие общего спрессованного журналом голоса,—Леф победил и побеждает на многих участках фронта культуры.

Многое, бывшее декларацией, стало фактом. Во многих вещах, где Леф только обещал, Леф дал!

Завоевания не сделали Лефов академиками. Леф должен идти вперед, используя завоевания только как опыт.

Леф остается Лефом.

Всегда:

Леф—вольная ассоциация всех работников левого революционного искусства.

Леф—видит своих союзников только в рядах работников революционного искусства.

Леф—объединение только по линии работы, дела.

Леф—не знает ни ласкания уха, ни глаза,—и искусство отображения жизни заменяет работой жизнестроения.

Новый Леф—продолжение нашей всегдашней борьбы за коммунистическую культуру.

Мы будем бороться и с противниками новой культуры, и с вульгаризаторами Лефа, изобретателями «классических конструктивизмов» и украшательского производственничества.

Наша постоянная борьба за качество, индустриализм, конструктивизм (т. е. целесообразность и экономия в искусстве) является в настоящее время параллельной основным

политическим и хозяйственным лозунгам страны и должна привлечь к нам всех деятелей новой культуры.

„Новый ЛЕФ“. № 1. Январь. 1927 г.

С новым годом! «с новым Лефом»

Первый год «Нового Лефа» пройден.

Год мы продержались в наших траншеях, несмотря на то, что с фронта воинствующего пассаизма льется, как из расклюнявившейся сопки, сладкая слизь довоенных норм в области искусства и быта.

Мы не только продержались, не уступив ни пяди, но и выровняли некоторые участки нашего фронта.

Отчетливое бескомпромиссное закрепление Лефа на литературе факта и на фото заложим себе в актив.

Наступление правого фронта продолжается и усиливается.

Намечаем направления, по которым развернутся наши схватки в дальнейшем.

Воинствующий пассаизм — вот первый главный враг.

Мы говорим—идеология не в материале, которым пользуется искусство. Идеология в приемах обработки этого материала, идеология в форме. Только целесообразно оформленный материал может стать вещью прямого социального назначения. Изменить тему—пустяки. От подписи архипьевские бабы еще не станут женотделками.

Но воинствующий пассаизм не согласен. Он сохраняет художнику полностью его дореволюционную форму, его «душу» в неприкосновенности. С него довольно компромисса—изменения темы.

Так создается формалистичнейшая отписка от современья. Иконописцы вмазывают под шлем Егорья-победоносца лицо красноармейца или пишут под бабами в сарафанах вместо

«молодиц»—«комсомолки». Композиторы вписывают коммуные слова в шантаные мелодии; писатели в чеховски-приглушенных тонах или в достоевско-истерико-уголовно-романической манере подают гражданскую войну и восстановление заводов; театры в штампованно-конструктивно-декоративном стиле дракуют все ту же «Яровую» в различных вариантах. Кино мечтает о «пикфордизации» рабочего быта вместо его «фордизации», изобретает бравых «совдугов» и сладостных «совмэр».

Воинствующий пассеист под предлогом учебы, тянет на кладбища к могилам классиков, забывая, что сегодня Пушкину уже 129 лет от роду и он нестерпимо беззуб, а в то же время пассеист умалчивает всячески, что Пушкин в свои дни был одним из самых ярых футуристов, деканонизатором, осквернителем могил и грубияном. Пассеисту об этом говорить невыгодно. Вместо этого он, позалазив во все газетно-журнальные щели, статьями и рецензиями втирает очки массам, выдавая им оппортунистическую розовую кашку аков и ахрров за настоящую революцию.

Второй враг — исконный, всегда нами атакуемый, но ныне на плечах воинствующего пассеизма поднятый на угрожающую высоту — искусство, как социальный наркотик.

Внимание и огонь Лефа в ту сторону, где растут цифры, определяющие место искусства в социальном бюджете. Леф опасается, что цифры эти растут не за счет, а одновременно с ростом физиологических наркотиков (алкоголь, кокаин, растрата сексуального фонда).

Еще и еще придется Лефу раз'яснять, что социально-наркотическая функция характерна для искусства феодального и капиталистического периода и что перенос в наши условия старых форм искусства и прежних условий его по-

требления реакционен, сохраняя прежнюю социально-вредную функцию искусства.

Пассенсты уверяют (многие даже искренно), что их искусство показывает жизнь, стимулирует самодеятельность. На самом деле это искусство фатально оболванивает мозги, гасит интеллект, развязывает стихию инстинкта, уводит от жизни, создает экзотику, т. е. небылицу, там, где должна быть видима быль, делит действительность на две половины: скучно-практическо-прозаическую и увлекательно вымышленно-поэтическую.

Леф ставит под знак сомнения все искусство в его эстетико-одурманяющей функции.

Леф—за выработку методов точной фиксации фактов.

Невыдуманную литературу факта Леф ставит выше выдуманной беллетристики, отмечая рост спроса на мемуар и очерк в активных слоях читателей, и протестует против того, что до сих пор в издательствах хорошая статья, требующая поездок, изучения и подбора материала, оплачивается вдвое ниже, чем ординарнейшая новелла беллетриста, для реализации которой нужен только палец, чтоб ее высосать.

Третий враг — тяга пассенстов к человеку «н у т р а», стихий, эмоции в противовес человеку рациональному, человеку расчета, нот'а, интеллекта.

Поиски «гармонического человека», плач о «художественной неграмотности», о том, что активист-строитель растет вахлаком и не интересуется и не желает интересоваться музыкальными нюансами, стихотворными ритмами, цветосочетанием картин, выпады против нотовцев-рационалистов, это все—поход против стандартизованного активиста, действительно нужного социалистическому строительству, это замена его фигурой весьма подозрительной, граничащей с буйством, неврастенией, упадничеством, хулиганством.

Мы категорически с тем комсомольцем тов. Фридманом, который пишет в «Комсомольской Правде» от 18/XII—27 г.— «Один техник куда более необходим, чем десяток пьющих поэтов».

Мы согласны даже выкинуть слово «плохих». Недопустимо и отвратительно, что у нас в литорганизациях СССР 12.000 (двенадцать тысяч) поэтов и беллетристов, а нашим газетам не хватает грамотных очеркистов и репортеров.

Пассеист, когда-то прикидывавшийся обиженным «недозволенными приемами» футуристов, когда-то всплескивавший руками от всего своего интеллигентского деликата, видя покушение на чтимую мертвечину, ныне располагает полным арсеналом каких угодно приемов, проявляет любую ловкость рук и приверженность к мылбзу.

Мало того, пассаист научился клясться Марксом и Лениным.

Разве не характерно, что Ленина, антифетишистичнейшего из людей, Ленина, отвечающего на вопросы о новейшем искусстве осторожными словами—я в этом не специалист—Полонские пытаются («Красная Газета» тому пример) выставить каким-то безапелляционным лефогонителем? Ну, что ж! «Воспоминания»—не бумага, все стерпят.

Но у Лефа есть союзник. Это—лозунг культурной революции. Это—директива, имеющая огромный социальный резонанс, с которой, в ее принципиальной формулировке, без остатка совпадает идеологическая работа, проделанная Лефом за пять лет.

Когда тов. Бухарина тошнит от шовинистической экзотики литературных руссопетов,

когда тов. Бухарин говорит о нужном нам типе нотовцастроителя, противопоставляя его стихийному «добру-молодцу»,

когда тов. Бухарин говорит о том, что «если бы в один прекрасный день исчезли материалы и документы о нашей

революции и осталась бы одна художественная литература, то по ней можно было бы получить неверное представление о нашей современности»,—во всех этих случаях мы приветствуем нужный современному удар по воинствующему пассивизму.

Мы знаем—борзые перья воинствующих пассивистов уже спешно прилаживают лозунг «культурной революции» к идеям о приятии наследства и убегапии в спасательные «назад к...», а всяческие «громпобедыраздавайсики» уже готовы клясться этим новым лозунгом над каждым балерпшым дрыгом, над каждым радиопередачным камаринским. Это нас не смущает. За лозунг надо бороться, правильную его реализацию надо завоевывать. Правильно взятая и поставленная на рельсы дела мысль раздавит двуногую облепиху, для которой вся система идей есть не что иное, как обштемпелеванный вид на жительство неприкосновенных, довоенных, мещанственных вкусов. Мы, лефы, ведем свое начало от «Пощечины общественному вкусу».

Яростной рукой, как и тогда, готовы мы нанести пощечину эстетической стабилизации сегодняшнего дня, но товарищески пожмем руку тем, кому радостно идти с нами по дороге делания классово-нужных вещей, строить жизнь реально-прекрасную, а не состряпанную художником, организовывать настоящих людей, а не бумажных, выдуманных беллетристом.

Новый Леф. 1 Января 1928 г.

С. Третьяков.

5. ПРОГРАММА ГРУППЫ «ЛЕФА»

Предварительные замечания:

1. Леф является внеорганизационным рабочим объединением людей, связанных общим пониманием и ощущением культуры сегодняшних дней, как культуры величайшей революционной эпохи человечества.

2. В прямой связи с этим каждый: а) ставящий в основу своего миропонимания диалектический материализм, как единственный жизнеспособный метод познания и строительства жизни и анализа социальных взаимоотношений людей; в) противопоставляющий революционную смену форм и свое активное в ней участие всяческой традиции, эволюционности, постепенчеству и, так называемому, общечеловеческому прогрессу (являющимся тем или иным видом застоя, рутины и вырождения человечества) и с) подчиняющий свое изобретательство, энергию и волю общим интересам класса-созидателя, является членом ЛЕФ'а.

3. Левый фронт искусства, не оставаясь, таким образом, в узких рамках художественно-эстетической группы, считает своей основной задачей участие в обще-культурной жизни страны, в какой бы профессии и специальности участие это ни выражалось. Работая главным образом в пределах чужих рамок в старом его понимании, ЛЕФ расширяет и стирает их границы, имея в виду главный принцип своей деятельности—жизнестроение посредством всех видов чувственных и разумных проявлений человеческой активности.

За время своей практической деятельности ЛЕФ наметил и определил основные свои взгляды на дальнейшие пути развития следующих областей искусства, резко изменивших свои традиционные формы и потому в особенности ненавидимых служителями всех культов старого искусства: 1) Лефовская литература. Борьба за собиранне, формирование и обследование фактического материала в целях противоположения его художественной выдумке, фантастике, индивидуальной трактовке событий и проч. «художественной» приблизительности, искажающей и уродующей факт в соответствии с тем или иным личным его использованием.

Поэтому центр тяжести литературной работы ЛЕФ'а переносится на дневник, репортаж, интервью, фельетон и т. п. «низкие» литературные формы газетной работы, которую ЛЕФ и считает наиболее современной формой литработы. Роман, повесть, рассказ и т. н. эпические полотна, выросшие на иной социальной почве, продолжают оставаться традиционной формой литературы, потеряв свое первоначальное оправдание—быть носителями и распространителями идей, научных знаний, этических и эстетических теорий, построенных и закреплённых тем классом, который их вызвал к деятельности.

Эти традиционные формы литературы, пережив свое время, продолжают оставаться единственно мыслимыми формами и, не имея достаточно накопленного материала, продолжают на Западе действовать в интересах породившего их старого общества, отвлекая и усыпляя сознание, пытающееся разобраться в противоречиях общественного строя. У нас эти же формы в силу инерции, не изменяясь и не революционизируясь конструктивно, выполняют функции стоков общественных нечистот, отработанных общественным организмом в виде бытовых, этических и экономических проблем, уже выясненных в соответствующих отраслях знания.

Спекуляция на подобных проблемах культивирует поверхностное отношение к постановке новых, сводит к «беллетристике» серьезность и своевременность их постановки.

Поэтому ЛЕФ против художественной литературы, за фактический материал, за свидетельство времени. Однако, этот подбор фактов и обработка их вовсе не исключают квалификацию литературного мастерства, так как, чтобы описать толково то или иное событие, сообщить ярко и выразительно о том или ином явлении, как раз и требуется большая литературная выучка, которая и есть сама по себе путь к литературному мастерству.

2. Живопись.

ЛЕФ стоит на принципиальной позиции преодоления станковой живописи отчасти по вышеизложенным уже причинам и, главным образом, потому, что снимок, фоторепортаж точнее, быстрее и вернее передает факт, чем самый опытный рисовальщик.

В соответствии с развитием фото-техники должно повышаться и обостряться внимание зрителя в сторону точности и ясности передачи фактов.

Что же касается цветowych изображений, то, поскольку они не являются теперь средством религиозной агитации и предметами украшения квартир по индивидуальному, высоко развитому в свое время вкусу, а должны применяться для обслуживания ими коллективных вкусов и восприятий, нет и не может быть иного представления о целях их применимости помимо плаката, рекламы, окраски улиц, площадей, вывесок, расцветки общественной жизни в ее новых формах. Искусственное культивирование станковой живописи является заготовкой музейных комнат, которые сами по себе ценны, лишь, как наглядные пособия при изучении действительной культуры прошлых веков, когда и живопись, еще необходимая технически, имела свои задачи и оправдание своего существования.

3. Театр и кино. Театр в ряду зрелищных средств человеческой культуры с развитием книгопечатания, кино и радио, потеряв сообразность своего назначения, продолжает существовать на ряду с уже сменившими его формами человеческой культуры. Предельное развитие его формальных достижений у нас свидетельствует не развитие театральной культуры вообще, а пестроту и малую озабоченность своим развитием его посещающих.

Поэтому, несмотря на огромное внимание и заботы, которыми он окружен, сильны только наиболее реакционные (неархаические) формы его современного развития.

В то же время кино, несмотря на все его технические несовершенства в наших условиях, достигает необычайных революционных успехов не только у нас, но и на Западе. Постановка Эйзенштейна, например, была принята в Германии вопреки официальному общественному мнению, покоряя и восхищая берлинцев современностью своей техники, а значит, и агитируя за класс, ее осуществивший.

Поэтому в зрелищной области искусства ЛЕФ стоит прежде всего за кино, за организованность демонстраций, за массовые празднества, понимая под всеми этими видами зрелищ фактически жизненный, не фантазией одного автора придуманный, процесс действия.

Все вышеприведенные положения защищает и развивает журнал «Новый Леф». Не будучи собранием схоластиков и доктринеров, он принимает и будет принимать участие в культурной жизни страны во всех ее проявлениях, главной задачей считая расшатывание перегородок между искусством и жизнью в старом представлении об искусстве, как о некотором жреческом служении, доступном только посвященным одиночкам.

Н. Асеев.

«Читатель и писатель» 1928 г. № 4—5.

КОНСТРУКТИВИЗМ

Конструктивизм — этап к искусству социализма

1. ДЕКЛАРАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ЦЕНТРА КОНСТРУКТИВИСТОВ (ЛЦК)

Основные положения конструктивизма.

1. Характер современной производственной техники, убыстренной, экономической и емкой — влияет и на способы идеологических представлений, подчиняя все культурные процессы этим внутренним формально-организационным требованиям.

Выражением этого повышенного внимания к технико-организационным вопросам и является конструктивизм.

2. У нас, в СССР, конструктивизм приобретает широкий общественно-культурный смысл, вследствие необходимости в сравнительно короткий срок покрыть расстояние, отделяющее пролетариат, как культурно-отсталый класс, от современной высокой техники и всей развитой системы культурных надстроек, которые, в обстановке обостряющейся во всем мире классовой борьбы, используются буржуазией, тоже как технические орудия борьбы.

3. Организационным оформлением этой задачи и является конструктивизм.

4. Таким образом конструктивизм есть упорядоченные в систему мысли и общественные умонастроения, которые подчеркнуто отражают организационный натиск рабочего класса, вынужденного в крестьянской стране, после завоевания власти, строить хозяйство и закладывать фундамент новой социалистической культуры.

5. Этот натиск в области культуры устремляется преимущественно на ее технику во всех областях знания и умения, начиная с простого овладения грамотой.

6. Носителем конструктивистского (т. е. напористо-организационного) и культурнического движения должен явиться, прежде всего, пролетариат, а затем промежуточные социальные группы, находящиеся под идейно-политическим влиянием пролетариата.

7. Конструктивизм, перенесенный в область искусства, формально превращается в систему максимальной эксплуатации темы, или в систему взаимного функционального оправдания всех слагающих художественных элементов, т. е. в целом, конструктивизм есть мотивированное искусство.

8. В формальном отношении такое требование упирается в так называемый принцип грузификации, т. е. увеличение нагрузки потребностей на единицу материала.

9. Правые социальные слои, интеллигентские и мелкобуржуазные группы приспособливают формальные требования конструктивизма в качестве эстетических окопов для отсиживания в них от натиска революционной современности, ищущей закрепиться в художественной теме. Тогда конструктивизм превращается в особый станковый жанр, т. е. немотивированную демонстрацию приема. Это одинаково верно как в отношении живописи, так и поэзии.

Для левых социальных слоев это требование максимальной эксплуатации естественно слито с поисками большой

эпохальной темы и тесной формы для нее, что логикой сюжета вводит в область поэзии приемы прозы.

10. Принцип грузофикации в применении к поэзии превращается в требование построения стихов в плане локальной семантики, т. е. развертывания всей фактуры стиха из основного смыслового содержания темы.

11. Литературный центр конструктивистов (ЛЦК), сделавший своим знаменем вышепоименованные положения, есть организационное объединение людей, спаянных общими целями коммунистического строительства и ставящее своей задачей путем совместной, практической проработки формально-технической и теоретической сторон конструктивизма— придать литературе и, в частности поэзии, в современной культурной обстановке действительный смысл.

Конструктивисты считают необходимым в своем литературном творчестве активно выявлять революционную современность как тематически, так и в ее технических требованиях.

Илья Сельвинский, Корнелий Зелинский, Вера Инбер, Борис Агапов, Евгений Габрилович, Д. Туманский, И. А. Аксенов.

«Госплан Литературы». Москва, Август 1924 г.

Литературный центр конструктивистов.

(Газета «Известия ЛЦК». Август 1925 г.)

2. СОГЛАШЕНИЕ МОСКОВСКОЙ АССОЦИАЦИИ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ (МАПП) И ЛИТЕРАТУРНОГО ЦЕНТРА КОНСТРУКТИВИСТОВ

В целях сплочения пролетарских и подлинно-революционных литературных сил для организованного, активного участия своим творчеством в освободительной борьбе пролетариата, Московская ассоциация пролетарских писателей и литературная группа конструктивистов заключают между собой следующее межгрупповое соглашение:

Соглашающиеся стороны:

1. Не оставляя разработки принципов организации художественной формы, требуемых современностью,—направляют всю творческую деятельность на организацию психики и сознания читателей в сторону коммунистических задач пролетариата.

2. Путем устных и печатных выступлений проводят неуклонное разоблачение осколков буржуазно-помещичьих и мнимо-попутнических литературных группировок, которые под видом борьбы с «засильем» идеологии в искусстве и под прикрытием требований технической свободы художника («свободы творчества») затемняют смысл эпохи и тем самым фактически дезорганизуют классовое культурное строительство пролетариата.

3. Организовано вступают во взаимоотношения с издательскими предприятиями, органами печати и различными литературно-художественными объединениями и борются с засильем в них реакционных и мнимо-попутнических групп, обуславливая свое участие лишением этих групп преобладающего влияния.

4. Избегают взаимной полемики, не отказываясь в то же время от дискуссий и деловой товарищеской критики.

5. Для практического осуществления этого соглашения выделяется постоянное согласительное бюро в составе 3 представителей от каждой из групп.

Подписали от МАПП: А. Безыменский, Г. Лелевич, Ю. Либединский, С. Родов. От ЛЦК: Бор. Агапов, Корнелий Зелинский, Илья Сельвинский, Г. Туманный.

Декабрь 1924 г.
(газета «Известия ЛЦК». Август 1925 г.)

3. О КОНСТРУКТИВИЗМЕ

Замечали ли вы когда-нибудь странное обстоятельство, что литература была тесно связана с пиротехникой?

Новые школы появлялись перед читателем, как Мефистофель перед Фаустом, в дыму и бенгальских огнях, с каким-то скандальным привкусом. Русский символизм вышел на свет белый, как неправильный ребенок—ногами вперед. Пресловутое брюсовское—«о, закрой свои бледные ноги»—долго считали чуть ли не боевым кличем символистов. А футуристы? Да что говорить о футуристах? Спросите, сколько читателей запомнили стихи Маяковского, и подсчитайте тех, кто только слышал о его желтой кофте. Нет, поистине тяжела доля писателя!

Но все это было когда-то. Невиданное десятилетие невиданной революции далеко разметало все «ноги» и «кофты», обстригло длинные шевелюры, а красные поэтические галстуки отдало детям. Мы отвыкли от литературных школ в их старом смысле. Позабывали о них. А новый читатель, вузовец или молодой рабочий, совсем и не слышал о таких вещах. Лишь в последние годы, когда начала складываться новая советская, социалистическая культура, начала углубляться и размежевываться литература. По литературе прокатились классовые стычки, начатые журналом «На посту». Возникло и литературное формальное искательство. Эти искания выросли из потребности развертывания социалистического строительства. Зодчий революции искал своего стиля. Все эти искания шли на основе роста и новых социальных слоев, новых читателей из рабочих, новой интеллигенции, черпающей свой творческий пафос у истоков новой, невиданной для России, энергической, конструктивной, волевой культуры.

Так три года тому назад возник литературный конструктивизм. Он родился под стать своей эпохе без «бледных

ног», полосатых кофт, в скромной и деловой обстановке, как объединение поэтов, связанных совместной работой над новым стилем в поэзии, над новыми литературными принципами, какие вытекают из самого существа нашего времени. Кратко можно сказать, что эти принципы являются своеобразным сколком характерных черт нашей эпохи: экономии в расходовании материала, целеустремленности, динамичности, рационализма стройки.

Всякая литературная школа приносит не только одни формальные лозунги. Наоборот, сами эти лозунги возникают на основе формирования новых социальных слоев. Конструктивизм, пред'являя к литературе (а главным образом к поэзии, так как большинство конструктивистов—поэты) те же требования, какие пред'являются социалистическим строительством во всех областях культуры, выражает собою культурнические стремления новой советской интеллигенции, которая ищет для себя участия (наиболее близкого ей) в общем строительстве. Можно сказать, что конструктивизм выражает собой зарождение у нас новой советской интеллигенции, по своей идеологии, по мироощущению чрезвычайно разнящейся от прежней русской богоискательской или нигилистической, обломовской, онегинской, но всегда бессильно-идеалистической интеллигенции.

Литературный центр конструктивистов, являющийся организационным объединением конструктивистов, включает в себя поэтов, писателей и теоретиков литературы и искусства.

Из них можно назвать поэтов: Илью Сельвинского, Э. Багрицкого, Веру Инбер, Влад. Луговского, Бор. Агапова, Н. Адуева, Н. Панова-Туманного; прозаиков: Э. Габриловича, Г. Гаузлера; теоретиков: В. Ф. Асмуса, И. А. Аксенова, А. Квятковского, Корнелия Зелинского. Разумеется, в своей работе конструктивисты представляют из себя индивидуальности, часто решительно отличающиеся друг от друга, но все

же творчество конструктивистов может быть отмечено одними общими чертами, тем, что можно назвать стилем, упирающимся в принципы конструктивизма. Эти общие черты: 1. Сюжетность произведений. 2. Экономия изобразительных средств. 3. Характеристика героев, пейзажей, и вообще описываемого словами, близкими к избранной теме (принцип локальной семантики). 4. Введение в поэзию приемов прозы, как организационного средства, помогающего концентрировать внимание читателя, организовывать в желательном для себя смысле.

Как всякий поэт, я—сердце статистики:
Толпогос мой голый язык.

И. Сельвинский.

Любовь к цифрам, к деловой речи, цитате из документов, деловому факту, описанию события,— все это черты, характерные для конструктивизма. Наиболее ярко это выражено у главы школы, поэта Ильи Сельвинского, соединяющего в себе огромное плодородие речи, богатство пластических средств с внутренней организацией всех избыточествующих красок каким-то своеобразным рационализмом. Такова, например, его эпопея «Улялаевщина», являющаяся демонстрацией победы плана над стихией, рабочего большевизма — над крестьянской повстанческой.

Конструктивизм идет на смену футуризму и как литературной школе, и как нигилистическому мироощущению. Футуризм сделал свое дело. Он был могильщиком буржуазной декадентщины в предреволюционные годы. В своем новом обличи—Леф'а футуризм продолжает свое старое дело—борьбу с гнилым охвостьем. Но новое дело, новая литература, новая социалистическая культура будет уже твориться не его руками. Эта новая культура созидает свой новый стиль, свои новые методы, и это есть методы конструктивизма.

Корнелий Зелинский.

№ 3. «Читатель и писатель» 1928 г.

ВОКП

(Всероссийское объединение крестьянских писателей)

1. ПЛАТФОРМА КРЕСТЬЯНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ,
принятая на расширенном пленуме ЦС ВОКП 15—17 мая 1928 года.

О КРЕСТЬЯНСКИХ ПИСАТЕЛЯХ

1. Большинство писателей СССР материалы для своих произведений черпают из деревни. Писатели эти по своей идеологически-творческой установке, неоднородны, как неоднородно по своему социальному составу само крестьянство. И деревенская беднота, сельско-хозяйственный пролетариат имеют своих ообразителей в художественной литературе.

Между тем, критики и историки литературы, чуждые марксистскому методу в литературе, продолжают по традиции говорить о писателях из народа вообще, именуя крестьянскими одинаково: и махрового певца кулачества, и пролетарского писателя деревни, что явно неверно по существу. Именно в этом основном вопросе необходимы разграничения и совершенная ясность, ибо от этого зависит дальнейшая судьба крестьянской художественной литературы, как массового литературного движения. Не всякий писатель, пишущий о крестьянстве, является подлинно крестьянским писателем.

2. Крестьянскими нужно считать таких писателей, которые на основе пролетарской идеологии, но при помощи свойственных им крестьянских образов в своих художественных произведениях организуют чувство и сознание трудовых слоев крестьянства и всех трудящихся в сторону борьбы с мелко-буржуазной ограниченностью—за коллективизацию хозяйства, быта и психики, в сторону строительства социализма, и—в конечном счете—в сторону бесклассового коммунистического общества.

3. Крестьянские писатели, таким образом, ничего общего не имеют с писателями, выражающими в своих произведениях идеологию и чаяния эксплуататорской части современной деревни—кулачества. А также—крестьянские писатели считают пережитком прошлого творчество тех писателей, которые при диктатуре пролетариата, в эпоху строительства социализма, в обстановке все усложняющейся классовой борьбы в деревне, продолжают по традиции переживать дореволюционные народнические мотивы, пассивно воспринимать и отображать природу, идеализировать патриархальную жизнь и старые деревенские порядки: религию, собственность, национализм. Отличительной чертой крестьянских писателей в области творчества является активно-трудовое восприятие и отображение природы и жизни во всей ее сложности и многообразии.

4. Крестьянские писатели также ограничивают себя идеологически и от так называемых попутчиков.

Но в отношении попутчиков необходимо учитывать их крайнюю неоднородность и идейную шаткость. Правые попутчики смено-веховского толка стараются стать идеологами новой буржуазии в художественной литературе. Колеблющиеся промежуточные слои попутчиков, несмотря на всю их неоднородность, по существу, являются мужиковствующими интеллигентами и в своих произведениях стараются воплотить

в разных окрасках идеи своеобразного советского народничества, которые являются отзвуком прежних всевозможных народнических течений.

5. Отличие крестьянской художественной литературы от пролетарской лежит отнюдь не в идеологической области. Своей особой идеологией, отличной от марксистско-ленинской, крестьянские писатели иметь не должны. Крестьянский писатель, осознавший себя в области идеологии до конца, должен становиться и неизбежно становится пролетарским писателем деревни.

Советская художественная литература уже имеет ряд таких писателей.

6. Но в массе своей крестьянские писатели, в том числе и молодая поросль, непрерывно растущая из рядов селькоров, комсомола, из рабфаков, вузов и т. д., культурно мало развиты, законченного мировоззрения еще не имеют. На них, еще в гораздо большей степени, чем на пролетарских писателях, сказываются пережитки мелко-буржуазной революционности, анархизма и народничества в разных его видах и разветвлениях. В психике крестьянского писателя еще глубоко гнездятся пережитки индивидуализма и собственности. Поэтому основная и постоянная задача руководящих органов крестьянских писателей, по отношению к своим членам в области идеологии, состоит в том, «чтобы переводить их растущие кадры на рельсы пролетарской идеологии, отнюдь, однако, не вытраивая из их творчества крестьянских литературно-художественных образов, которые являются необходимой предпосылкой для влияния на крестьянство». (Резолюция ЦК ВКП (б)).

О ТВОРЧЕСТВЕ.

1. Основной задачей крестьянских писателей является творчество—создание полноценных художественных произведений.

Только тот имеет право носить звание писателя, кто дает творческую продукцию. Это обуславливается не только интересами художественной литературы, но и общими условиями нашей современности: строительство социализма в СССР является революционно-творческим процессом во всех областях, который немислим без культурной революции. В этом процессе—в целях его ускорения—задача крестьянских писателей творчески работать в области художественной литературы, быть писателями-производственниками.

Крестьянские писатели должны всецело и безоговорочно в основу своей деятельности положить резолюцию ЦК ВКП(б), в которой в отношении писателей-художников говорится: «для последних необходимо перенести центр тяжести своей работы на литературную продукцию, в собственном смысле этого слова, используя при этом гигантский материал современности».

2. Основным путем, по которому должно идти развертывание и углубление творчества крестьянских писателей, является путь художественного реализма. Художественный реализм нужно понимать не в смысле формальной литературной школы, а как общий творческий метод, когда писатель, работая над материалом, даваемым самой жизнью—в ее процессе и во всем ее многообразии, с ее живыми людьми, в их взаимоотношениях со средой и обществом, с ее классами и классовой борьбой, в своих художественных произведениях—дает объективный и углубленный показ своей эпохи, воплощает основные идеи своего времени в художественно-совершенных, живых и обобщенных (синтетических) образах.

Конечно, это не исключает возможности элементов революционной романтики прошлого и будущего в произведениях крестьянских писателей, а также художественных произведений исторического характера.

3. Писатели, в процессе творчества, зачастую стихийно приближаются к художественному реализму, отдельные исключительно талантливые писатели иногда овладевают им и создают классические произведения. Но сознательно овладеть методом художественного реализма в целом может только тот писатель, который, стоя на гребне современной культуры, выработал в себе целостное, марксистское мировоззрение и мироощущение и достиг высокой техники писательского мастерства.

Именно, вследствие отсутствия мировоззрения и необходимой писательской культуры, мельчает и хиреет творчество писателей и появляется ряд болезней и искривлений в современной литературе: халтура, унадочничество, плоская агитка, упрощенство, бытовщина, и т. д. Таким образом само творчество настоятельно выдвигает перед крестьянскими писателями необходимость упорной, повседневной творческой учебы. Одному в большей, другому в меньшей мере, одному—в одной, другому—в другой области,—но учеба необходима каждому крестьянскому писателю без исключения. Не должно быть места самозлюбленности, чванству, замалчиванию своего бескультурья, прокламированию себя со стороны отдельных крестьянских писателей «самородками». Нужно: «поставить перед собой лозунг: учиться и давать отпор всякой макулатуре и отсебятине в своей собственной среде».

4. Пустой фразой является крик о том, чтобы сбросить классиков «с корабля современности». Но с другой стороны, крестьянские писатели не могут пойти на поклон к классикам.

Необходимо критическое усвоение всего богатейшего опыта классической литературы, как русской, так и зарубежной.

Необходимо тщательно прорабатывать классиков, учиться у них, использовать их художественные достижения, призна-

вая особенно ценным их исключительное умение создавать развернутые произведения, отображающие их эпоху. Необходимо учиться у подлинно пролетарских писателей. Учеба у попутчиков имеет значение, главным образом, в смысле их формальных достижений. Но учиться нужно в соответствии с требованиями нашей эпохи и с особенностями крестьянского художественного творчества, а отнюдь не переносить в свои произведения их приемы и технику механически.

5. Крестьянские писатели свободны в выборе тем для своих произведений. Выставляемое иногда ограниченное требование о том, что крестьянский писатель обязан изображать только деревню, должно быть категорически отвергнуто. Но по самой сущности своего творчества крестьянские писатели не могут обйти молчанием основную тему, выдвигаемую нашей эпохой: всесторонний развернутый показ современной деревни в ее строительном периоде, в ее борьбе старого с новым, с ее новым бытом и ее новыми живыми людьми.

Но крестьянским писателям должен быть чужд упрощенный, попутнический подход к деревне, когда писатели, не видя всей сложности и глубины процессов, происходящих внутри деревни, отображают деревню или в сплошных праздничных тонах, слащавым, лже-крестьянским языком, или в сплошных мрачных красках.

6. Стиль крестьянской художественной литературы создается и создается в процессе углубления творчества. Не вводя никаких ограничений в изыскание форм, в которые должно отлиться художественное произведение, крестьянские писатели все же ставят перед собой задачей—стремление к художественной простоте стиля и чистоте языка. Русский язык в современной литературе зачастую нарочито, без нужды, вопреки художественности, усложняется и этим

искусственно закрывается доступ к пониманию художественных произведений со стороны широких масс читателей. Крестьянские писатели не могут забывать о том, что необходимо создание художественной литературы, «рассчитанной на действительно массового читателя—рабочего и крестьянского, нужно смелее и решительнее порывать с предрассудками барства в литературе, и, используя все технические достижения старого мастерства, вырабатывать соответствующую форму, понятную миллионам». Этого ни в коем случае нельзя поимать вульгарно. Задача состоит не в том, чтобы снижать творческую продукцию до технических приемов начинающего селькора, а в том, чтобы творчество селькора, работающего в области художественной литературы, поднимать до предельной высоты.

7. Из всего сказанного вытекает, что деятельность руководящих органов крестьянских писателей должна быть направлена на создание всех необходимых условий, для наиболее правильного и безболезненного собирания, углубления, развертывания и выявления творческих сил крестьянских писателей. Организация не должна идти по линии командования, администрирования и кустарного просветительства, а по производственно-творческой линии.

«Читатель и писатель» № 27—1928 года.

ПЕРЕВАЛ

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА, ПОДАННАЯ ГРУППОЙ
В ОТДЕЛ ПЕЧАТИ ЦК РКП (б)

Группа «Перевал» является объединением рабочих и крестьянских писателей, ставящих себе целью художественное оформление действительности и целиком связывающих свою судьбу и задачи с задачами и судьбами революции.

Пути развития художественной культуры, равно как и другие пути, вытекающие из дальнейшего развития социалистического строительства, художники «Перевала» видят только в осуществлении и боевой защите ленинской точки зрения. Рабочий класс может удержать свою власть и удержать все предпосылки для роста своей художественной культуры только при условии тесной смычки с крестьянством и трудовой интеллигенцией.

Отсюда вытекает тактическая позиция «Перевала» по отношению, так называемых, «попутчиков». Признавая неустойчивость и сплошь и рядом полную политическую неграмотность этих промежуточных писателей, группа «Перевал» тем не менее, признает необходимость вдумчивого и осторожного отношения к ним, без примеров огульной травли и обвинения; вместе с тем группа признает художественные и культурные

достижения этих писателей, давших незаурядные образцы литератур, отражающие нашу современность. Усиленную и углубленную работу по овладению элементами культуры прошлого и формальных достижений мастеров нашего и прошлого времени—группа «Перевал» считает первым условием для всякого писателя из пролетарской среды, приближающегося к культуре, органически спаянной с новым бытом рабочего класса и крестьянства.

Считая себя с общественной стороны целиком слитой с социалистическим строительством рабочих и крестьян, группа «Перевал» со всей решительностью категорически опровергает какие бы то ни было обвинения в промежуточной «попутнической» позиции и т. д.

Группа в своем составе на 70% состоит из членов партии и комсомольцев. Все члены группы являются активными участниками революции и гражданской войны, выращены этой суровой школой и в своей работе твердо ориентируются на рабоче-крестьянские массы, на их культурных представителей: рабочих, селькоров и вузовцев.

Члены группы печатаются во всех лучших советских партийных журналах, как-то: «Красная Новь», «Молодая Гвардия», «Прожектор», «Рабочая Молодежь», «Октябрь» и т. д.

Возможную массовую работу группа «Перевал» видит прежде всего в оформлении читательских масс и молодежи рабочих и крестьян, без которого невозможно органическое развитие художника, тесно связанного со своим классом.

В числе своих организационных и культурных задач, группа в первую очередь ставит связь с провинцией, с целью привлечения в свои ряды талантливого писателя-молодняка, стихийно возникающего в процессе выявления творческих возможностей рабочего класса, и крестьянства.

С другой стороны задачи группы сводятся к пропаганде общих культурных начинаний, тесно слитых с задачами писателей.

Своей главной задачей группа считает работу производственную. С этой стороны писатели, члены группы, не ограничены никакими формальными рамками, декларациями и т. п.

Считая невозможным устанавливать какие-либо предположения о формальном выражении литературы будущего, группа, отмечая все расслабленное, сюсюкающее, эстетствующее, считает единственным путем художника органически здорового и восходящего класса—путь углубленного художественного реализма, выковывающего индивидуальный стиль художника, близкий и понятный современному человеку со всем богатством его общественной и внутренней жизни.

Не собираясь в какой-либо мере вмешиваться в совершенно излишнюю полемику с группами, монополюбно претендующими на звание «пролетарской», «Перевал» считает, что при тяжелом экономическом положении страны, борьба со всевозможными упадочными и реакционными мастерскими в молодой писательской среде возможна лишь при взаимной поддержке, тесной общественности и немедленном проведении целого ряда мер.

К числу таких группа «Перевал» относит:

1. Необходимо обратить самое серьезное внимание на ужасающее материальное положение писателя, ставящего его сплошь и рядом перед полной невозможностью творческой работы. С этой стороны «Перевал» находит необходимым немедленное создание специальной комиссии при ЦК для экономически правовой защиты писателей. К числу вопросов, не терпящих никакого отлагательства, относится прежде всего вопрос квартирный, имеющий для писателя решающее

значение. 50% состава «Перевала» живет в невероятно тяжелых условиях. Часть из них квартир совершенно не имеет. Особое внимание нужно обратить на фонд, распределение которого до сих пор висит в воздухе, тогда как целый ряд писателей не имеет постоянной работы и буквально нищенствует.

2. Правовое положение рабоче-крестьянского писателя совершенно невыяснено и приравнено по существующим законоположениям к попам, маклерам, адвокатам и др. лицам, так называемых, «свободных профессий». Необходимо всех писателей, входящих в состав рабоче-крестьянских групп, обеспечить правами, приравнивающими их к рабочим.

Тарифный вопрос стоит для писателей достаточно остро; не говоря уже о мизерной оплате труда писателей, почти все редакции и издательства считают себя в праве задерживать выплату гонорара иногда месяцами и выплачивать его крохами.

3. К тяжелым условиям производственной работы писателя прибавляются все трудности, связанные с изданием своих произведений. Большинство литиздательских отделов руководятся лицами, проводящими в своей работе субъективные интересы групп в ущерб изданию рабоче-крестьянских писателей вообще. Произвол, царящий в издательствах, сплошь и рядом связывается со вкусами, настроениями и расположениями отдельных лиц.

4. Критика, имеющая колоссальное значение для формирования личности писателя, носит у нас совершенно случайный и бессистемный характер. Считаю необходимым усилить внимание к произведениям художественной литературы. Следует расширить соответственные отделы газет и журналов. ввести полную ответственность критики, совершенно запретить отдельным группам печатать свои полемические выпады и заключения в изданиях общеруководящего характера,

где должна даваться лишь объективная оценка, не вводящая в заблуждение рядового читателя.

Правление «Перевала»: Артем Веселый, А. Костерин, Н. Зарудин, Б. Наседкин, Д. Петровский.

«Прожектор» 1925 г. № 4.

2. ДЕКЛАРАЦИЯ ВСЕСОЮЗНОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ РАБОЧЕ-КРЕСТЬЯНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ «ПЕРЕВАЛ»

Октябрьская революция произвела переворот в области культуры и, в частности, в области литературы. Видоизменился читатель, видоизменились его интересы и запросы. Сложность их, стихийная тяга к искусству требуют от писателя нового подхода к действительности.

Стремление найти живой контакт между литературой и жизнью прежде всего выразилось в образовании многочисленных литературных организаций и групп. Они обещали дать литературу, связанную с требованиями времени. Но они не сумели создать сколько-нибудь значительных художественных произведений.

Писатели «Перевала» не присваивают себе права на гегемонию, несмотря на то, что они опираются на свою организческую принадлежность к революции, в которой большинство из них получило свое общественное воспитание.

Унаследовав от героического времени революционной борьбы всю прямоту и непосредственность выявления своих общественных взглядов и чувств, «перевальцы» во всей резкости ставят вопрос о необходимости органического сочетания социального заказа со своей творческой индивидуальностью.

Имея в своих рядах писателей, кровь от крови, плоть от плоти своего времени, «перевальцы» считают необходимым исходить из всех завоеваний революции, как базы для дальнейшего оформления человеческой личности в ее неисчерпаемом многообразии. «Перевальцы» высказываются против

всяких попыток схематизации человека, против всякого упрощения, мертвящей стандартизации, против какого-либо снижения писательской личности во имя мелкого бытовизма.

«Перевальцы» считают основным свойством подлинного писателя отыскание и открытие в жизни все новых и новых горизонтов, все новых и новых оттенков мысли и чувства. Они находят необходимым раскрытие своего внутреннего мира художественными методами, составляющими сложный творческий процесс. Отвергая всякие понятия чистого искусства для искусства, писатели «Перевала», тем не менее, признают за литературное произведение лишь такое, где элементы мысли и чувства получают новое эстетическое оформление.

«Перевал» считает своей единственной традицией реалистическое изображение жизни. «Перевал» исходит из богатейшего литературного наследия русской и мировой классической литературы. «Перевал» связывает свою работу с лучшими достижениями художественной мысли человечества. Вопросы о преемственности культуры, вопросы овладения мастерством и нахождения эстетических источников, наиболее близких и родственных той или иной писательской индивидуальности — все это для «Перевала» имеет первостепенное значение.

«Перевальцы» в своей организационной работе ставят на одно из первых мест выявление новых творческих сил, создание действительно культурной среды. Отметая в сторону всех писателей, которые не сумели в себе творчески пережить Октябрьскую революцию и, подчиняясь только внешнему ее авторитету, не имеют смелости браться за настоящую тему строительства новой личности — «перевальцы» не отказываются от общения с теми писателями, которые еще окончательно не определили своего пути, ищут его и стараются творчески приблизиться к революции.

С другой стороны «Перевал» считает необходимым создание такого общественного мнения, которое бы не запугивало писателя и не толкало бы его по линии внешнего хроникерского отображения событий.

Писатель, еще не напедший себя, запугиваемый сплошь и рядом безответственной критикой, готов идти по линии наименьшего сопротивления, фальшиво отображая «благодеющую» действительность или, наоборот, склоняется к противоположным выводам, воспринимая окружающую действительность в надуманных мрачных образах. Отсюда «стабилизационные» настроения, упадочничество, разложение, неверие в наше советское и социалистическое строительство. Неверие это выражается в том, что талантливые писатели и поэты начинают уходить от своей внутренней темы и прикрывают свою опустошенность внешними формулировками и формалистским бряцанием.

Отсутствие стремления к синтезу, прикрытие своей отчужденности от революции внешними агитационными выкриками—все это несомненные и очевидные признаки указанного явления. Они характерны для группы «ЛЕФ» и т. п. Литературные группировки эти не дали ни одного произведения в прозе сколько-нибудь значительного по своему содержанию. Полем их деятельности остается лишь поэзия, что, конечно, весьма характерно, так как в поэзии может с большим удобством процветать внешний формальный «канон».

«Перевальцы» прежде всего стоят за революционную совесть всякого художника. Совесть эта не позволяет скрывать своего внутреннего мира. В искусстве, где элементы художественного чувства подчиняют себе все остальные, не должно быть разрыва между социальным заказом и внутренней настроенностью личности автора.

«Перевал» никогда не солидаризировался с ВАПП'ом, теоретические построения которого содержат в себе элементы явной

пролеткультовщины и который пытается подменить понятие «гегемонии пролетариата в литературе» понятием гегемонии ВАПП'а. «Перевал» всегда считал, что идеологическое построение ВАПП'овской критической мысли схематизирует художника, запугивает его внутреннюю художественную самостоятельность, заглушает в ней всякие возможности эстетического оформления того или иного образа, близкого пониманию и чувству писателя. ВАПП'овская и Напостовская критика двинула ряд пролетарских писателей и поэтов, как представителей нового «пролетарского» творчества. Между тем, в их произведениях не было никакого нового миропонимания, нового эстетического оформления человеческих понятий и чувств.

Ведя самую жестокую и непоследовательную борьбу с художественными индивидуальностями отдельных писателей из всех литературных групп и образований, ВАПП пытался противопоставлять им свои достижения. В результате демонстрации слабых и примитивных произведений, ВАПП в настоящее время дискредитировал само понятие «пролетарский писатель», ставшее синонимом бескрылого направленчества, архаической агитки и художественной беспомощности. Схематизм, голое бытописательство, отсутствие мастерства и глубокого содержания, согласного по внутреннему своему горению с великими идеями века, шаг назад в языке, форме и стиле с точки зрения литературного прогресса, — вот что имеет наша литература в ее ВАПП'овском ответвлении.

«Перевал» не претендует на какое-либо преимущественное положение по качеству своей продукции, он стоит на точке зрения свободного творческого соревнования. «Перевал» всегда будет противопоставлять ВАПП'у борьбу за оригинального самобытного писателя, который участвует в создании нового человека — борца и строителя.

К строительству этой личности «перевальцы» будут призывать всех писателей, готовых отдать революционной современности все свои способности и чувства.

В настоящее время Всесоюзное объединение рабоче-крестьянских писателей «Перевал» развертывает свою работу в провинции, стараясь объединить под знаменем своего художественно-общественного направления все модные действенно-литературные силы.

Объединяя писателей, «Перевал» не дает им никакого литературного мандата. «Перевал» призывает их прежде всего к созданию подлинно-революционной культурной среды в которой ему легче будет понять всю необозримость горизонтов, раскрывшихся перед запросами нового читателя.

«Перевал» формулирует свои художественные взгляды в следующих положениях:

1. Культурная революция, в полосу которой СССР вступил, настоятельно требует выражения в художественном творчестве сил новых классов—рабочих и крестьян.

2. Художественная литература СССР призвана выполнять социальный заказ, данный ей октябрьской революцией, рабочим классом и коммунистической партией. Она должна воздействовать на угнетенные классы всего мира, организуя и революционизируя их в целях социального раскрепощения.

3. Поставленные задачи могут быть осуществлены только при наличии высоко развитого художественного слова, формы и стиля. Великое содержание требует выражения в наиболее совершенных и многообразных формах. Отсюда вытекает необходимость сохранения преемственной связи с художественным мастерством русской и мировой классической литературы.

4. «Перевал» отрицает всякое примитивное направление, низводящее художественное творчество к бескрылому бытовизму, принижающее эмоциональное воздействие художественного образа.

5. «Перевал» признает за писателем право выбора темы по своему усмотрению, при условии, что в творчестве своем он органически будет связан с современностью, и социальным заказом нашей эпохи.

6. «Перевал» бережно и внимательно относится ко всякой художественной индивидуальности, стремясь воздействовать на нее, поддерживая и направляя колеблющихся.

7. В то же время «Перевал» отменяет от себя все группировки, застрявшие в дореволюционном периоде литературы, чуждые современности по своей художественной сущности и все новые литературные образования, застрявшие в мертвом стабилизационном состоянии, которое противоречит непрерывно развивающейся художественно-революционной мысли.

8. Для проведения намеченных декларацией целей, необходимо создать художественный центр, вокруг которого на основе резолюции ЦК ВКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» — объединялись бы, сохраняя творческие самостоятельные черты, все жизнедеятельные писатели СССР.

9. Веря в возможность создания такого центра, мы призываем всех писателей, разделяющих наши взгляды, в дальнейшей творческой работе объединиться вокруг «Перевала».

Центральный московский отдел «Перевала».

Список членов Мос. Отд. «Перевала». М. Пришвин, С. Машкин, Б. Губер, Н. Зарудин, И. Евдокимов, Л. Завадовский, М. Барсуков, Н. Дементьев, Э. Багрицкий, Д. Горбов, Н. Огнев, П. Ширяев, А. Лежнев, А. Ясный, М. Сосновин, П. Дружинин, В. Лазарев, М. Рудерман, Н. Замошкин, Н. Смирнов, Д. Бродский, М. Голодный, М. Яхонтова, Е. Сергеева, В. Наседкин, И. Касаткин, А. Перегудов, Д. Олтаузен, Е. Вихрев, Е. Эркин, В. Ветров, М. Скуратов, Т. Корнейчик, А. Дьяконов, Т. Игумнова, Р. Акульшин, Сергаджан, А. Хованская, В. Кудашев, Л. Лавроз, Д. Затонский,

Д. Фибих, А. Платонов, Д. Семеновский, Д. Кедрин, С. Беркович, Г. Мунблит, А. Караваева, В. Дынник, А. Малышкин, С. Панентрейгер, И. Кубиков, А. Пришелец, И. Катаев, И. Тришин¹.

¹ Декларация была опубликована в 1926 г. С тех пор в составе «Перевала» произошли изменения, а самая декларация во многом устарела. В настоящее время «Перевал» подготавливает новую декларацию.

КРУГ

ДЕКЛАРАЦИЯ ИЗДАТЕЛЬСТВА АРТЕЛИ ПИСАТЕЛЕЙ «КРУГ»

В процессе социальной борьбы, переплетающейся с органическим ростом страны, Советская Россия достигла в настоящее время того положения, при котором неминуемо должен встать вопрос об упрочении уже достигнутых в историческом развитии культурных завоеваний и о прививке и распространении в стране новых культурных навыков. Другими словами, Советская Россия должна в настоящее время направить свои силы на работу по реорганизации старого и формированию нового быта.

Для русских писателей, объединенных в артель «Круг», идеологически разделяющих основы проводимой Советами революционной работы, из сказанного выше основного положения вытекает общая литературно-общественная задача их объединения. Она состоит в отображении нового быта Советской России и тех социальных, психологических и идейных явлений, которые обусловили собой зарождение новых форм общественных отношений, т. е. русского быта вообще. Столь тесно связывая задачи своей литературно-общественной деятельности с современным «куль-

турническим» направлением советской работы, — «Круг» не имеет в виду придать русской литературе служебное или агитационное значение, но утверждает своей отправной литературно-общественной программой художественные преломления и отображения русской революции, русской действительности, русской жизни.

Художественные приемы, применяемые писателями для осуществления этой литературно-общественной программы, могут быть разнообразны, в зависимости от индивидуальности того или иного автора, но «Круг» считает наиболее близкой себе такую интерпретацию, в основе которой лежит реалистическое мироощущение и миропонимание.

Отдавая должное литературной деятельности разных художественных и художественно-общественных группировок, положивших своей задачей способствовать агитационной работе советской власти путем проведения в литературе соответствующей тенденции, артель писателей «Круг» кладет в основу своей художественной позиции — художественное осознание всех сторон материальной и духовной жизни нашей эпохи. «Круг» твердо убежден, что только развитие трех названных основных положений, при условии свободного выбора художником приемов его творчества, будет действительно способствовать расцвету русской литературы и тем самым изучению, познанию и внедрению новых форм общественных отношений.

Список членов артели писателей «Круг». Алексеев Г. В. Аросев А. Я. Артем Веселый. Бабель И. Э. Багрицкий Э. Г. Белый А. Богомильский Д. К. Воронский А. К. Гладков Ф. В. Горбов Д. А. Губер Б. А. Горький М. Зазубрин В. Замятин Е. И. Зощенко М. М. Иванов В. В. Каверин В. А. Казин В. В. Касаткин И. М. Катаев В. П. Клычков С. А. Кин В. П. Конар Ф. М. Лежнев А. З. Леонов Л. М.

Ляшко Н. Н. Мальшикин А. Г. Низовой П. Никитин Н. Н.
Новинов-Прибой А. С. Огнев Н. Олеша Ю. К. Орешин П. В.
Пастернак Б. Л. Пильняк Б. А. Пришвин М. М. Саянов В.
Светлов М. А. Сельвинский И. Л. Семенов С. А. Сейфу-
лина Л. Н. Слонимский М. Л. Соколов-Микитов И. Тихо-
нов А. Н. Тихонов Н. С. Толстой А. Н. Тынянов Ю. Н.
Фадеев А. А. Федин К. А. Форш О. Д. Чапыгин А. П. Чет-
вериков Дм. Шшшков В. Я. Юрезанский.

ФЕДЕРАЦИЯ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

1. ОТ ФЕДЕРАЦИИ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Историческая резолюция ЦК РКП(б) о партийной политике в области художественной литературы (опубликованная в «Правде» от 1 июля 1925 года) создает широкую базу для беспрепятственного развития и объединения всей революционной литературы СССР.

Если до того борьба различных группировок с неизбежным полемическим обострением могла, для колеблющихся, являться кажущимся препятствием к собиранию и объединению всех пролетарских и подлинно-революционных сил литературы, то резолюция ЦК РКП(б), отсекая крайности, теперь устраняет все препятствия к этому объединению.

Теперь наступило время для создания федерации советских писателей.

Резолюция устраняет опасения, которые вызывало современное положение в области литературы у всех пролетарских и действительно революционных литераторов. Осуждая капитулянтский уклон, «недооценивающий самую важность борьбы за идейную гегемонию пролетарских писателей», резолюция не может не вызвать сильнейшей радости как среди пролетарских писателей, так и среди крестьянских и других

подлинно-революционных писателей, желающих рука об руку с пролетарской литературой отдавать свое дарование делу революции. Отмечая необходимость «отсеивать антипролетарские и антиреволюционные элементы, бороться с формирующейся идеологией новой буржуазии среди части «попутчиков сменовеховского толка», резолюция ободряет тех, кто уже не первый год ведет эту борьбу.

С другой стороны, резолюция рассеивает страхи тех литераторов, которые думали, будто борьба за гегемонию пролетарской литературы и ориентация на последнюю означает «легализованную монополию на литературно-издательское дело какой-либо группы или литературной организации», будто такая борьба и ориентация означает «исничтожение» и третирование революционной, хотя и не пролетарской литературы.

«Дружественный прием и безусловная поддержка» по отношению к крестьянским писателям, «величайший такт, осторожность, терпимость по отношению ко всем тем литературным прослойкам, которые могут пойти с пролетариатом и пойдут с ним»,—такова намеченная резолюцией линия по вопросу о крестьянских и других, действительно, революционных писателях.

Резолюция ЦК не только формулирует принципы партийной политики в литературе, но и намечает перспективы и тенденции литературного развития на ближайший исторический период.

Сплочение пролетарских, крестьянских и других подлинно-революционных сил началось еще задолго до этой резолюции: блок МАПП с Лефом и литературным центром конструктивистов (ЛЦК), а также союз МАПП со всероссийским союзом крестьянских писателей, контакт с союзом крестьянских писателей Украины «Плуг», — все это яркие проявления такого сплочения для совместной борьбы на литературном фронте и строительства литературы революции.

Резолюция ЦК РКП(б) дает, как сказано теперь, твердую основу для сплочения всех писателей, не являющихся «анти-пролетарскими и антиреволюционными» и не формирующих идеологию новой буржуазии.

Даже предрассудки и предубеждения перестают быть оправданием торможения создания единого революционного литературного фронта.

Нижеподписавшиеся образуют федерацию советских писателей, действующую на основе резолюции ЦК РКП и ставящую себе целью:

1. Совместное участие в классовой борьбе на литературном фронте.
2. Искоренение капигулянтских и комчванских настроений.
3. Обмен теоретическим и творческим опытом (путем печатных и устных деловых дискуссий, совместных вечеров, исследовательской работы в специальном институте и т. д.).
4. Совместные издательские выступления.
5. Организованное содействие повышению литературно-художественной квалификации молодняка.

За каждой из федерирующихся литорганизаций и отдельными литераторами, разумеется, полностью сохраняется свобода творческих исканий.

Приступая к работе, мы зовем в свои ряды все литературные группы и отдельных писателей, разделяющих положения резолюции ЦК РКП и желающих принять участие в организованной борьбе и строительстве пролетарской, крестьянской и др. подлинно-революционной литературы.

Москва, 14 июля 1925 г.

По поручению правления всесоюзной ассоциации пролетарских писателей (ВАПП): Ю. Либединский, Ф. Раскольников, Демьян Бедный, Г. Лелевич, А. Безыменский, С. Валайдис.

По поручению всероссийского союза крестьянских писателей: Г. Деев-Хомяковский, П. Замойский, К. Филлимонов.

По поручению литературного центра конструктивистов (ЛЦК): Бор. Агапов, Корнелий Зелинский, Вера Инбер, Илья Сельвинский.

Вне групп: Б. Лавренев, Дм. Четвериков, И. Евдокимов, Вл. Василенко.

Критики и исследователи литературы и искусства: А. В. Луначарский, М. Ольминский, Л. Авербах, О. Брик, А. Зонин, И. Гроссман-Рощин, Бор. Волин, Б. Арватов.

«ОКТАБРЬ». Журнал всесоюзной ассоциации пролетарских писателей. № 8. Август 1925 г.

2. ОТ ФЕДЕРАЦИИ

Огромная творческая работа, ведущаяся во всех областях советской культуры, создала могущественный стимул для объединения различных писательских группировок, желающих активно участвовать в строительстве СССР и считающих, что наша литература призвана сыграть в данной области одну из ответственных ролей.

Несмотря на существенные отличия, разделяющие писателей на ряд лагерей, и вопреки неизжитым еще разногласиям, все федерирующиеся писательские группировки считают, что у них есть общность основных задач, властно требующих дружной и совместной работы и стоящих над всеми различиями, которые делят советское писательство.

Это отчетливое понимание значения, которое может и должна иметь наша литература в деле укрепления и развития социалистической культуры, заставило все писательские группы приступить к общей работе, положить в основу своего сотрудничества, в качестве директивного и общего для всех направления, резолюцию ЦК ВКП(б) о политике партии в области художественной литературы, с нужной точностью

и в то же время гибкостью увязавшей с общими задачами социалистического строительства специальные задачи литературы в разных ее проявлениях и оттенках, обеспечивающих ее естественное и живое разнообразие.

В соответствии с этим федерация ни в малейшей степени не ставит своей целью сколько-нибудь механизировать или упростить по тем или иным трафаретам писательскую работу в ее сложных взаимоотношениях с той живой действительностью, которая служит ей материалом. Наоборот, федерация считает основной обязанностью советского писателя—всестороннее выявление действительности и ее движущих сил. Но вместе с тем федерация не может относиться с равнодушием к той писательской работе, которая искусственно и сугубо подбирает отрицательные черты нашей действительности, искажая ее и внося разложение в читательские массы. Именно потому, что общественная роль литературы огромна, велика и моральная ответственность писателей. Поэтому федерация считает необходимым вести идейную борьбу с такого рода специфическими тенденциями. При этом федерация подчеркивает, что она будет зорко следить за тем, чтобы такого рода принципиальная борьба не вырождалась в мелкую придирчивую критику, а тем более в травлю отдельных писателей и писательских групп.

Так как наша литература обращается к огромным читательским массам, впервые после революции вошедшим с нею в соприкосновение и с полным доверием воспринимающим ее воздействие,—перед федерацией ставятся столь же определенные задачи в области борьбы за высокое литературное мастерство. Эта задача тем более важна, что в нашу литературу непрерывно входят начинающие писатели, которые недостаточно критически еще разбираются в способах и приемах литературной работы.

Федерация отмечает в этом отношении огромное значение классической литературы вообще и русской классической литературы в частности. Живая связь литературных традиций ставит на должную высоту ее дальнейшую проработку с новым существом и новыми формами нашего быта, т. е. естественную и желательную борьбу литературной молодежи за новую литературную форму.

Федерация считает, что на старом поколении писателей, как и на писателях, выросших за годы революции, лежит обязанность вплотную подойти к литературной молодежи и передать ей все, что необходимо для овладения писательской работой.

Создание товарищеской здоровой атмосферы во взаимоотношениях всех писательских групп является вместе со всем вышеизложенным, основным и обязательным условием дружной работы федерации. Однако, это не означает искусственного затушевывания идеологических и художественно-формальных различий, имеющих в нашей литературе. Федерация считает, что живая дискуссия и взаимная критика являются столь же необходимой предпосылкой в жизненности работы федерации и роста литературы.

Всесоюзная ассоциация пролетарских писателей.

Всероссийский союз писателей.

Всероссийское общество Крестьянских писателей.

Группа „Перевал“.

Группа „Кузница“.

Группа „Лев“.

Группа „Конструктивистов“

(Октябрьская газета

фед. об'един. советских писателей РСФСР

8 нояб. 1927 г.)

О ПОЛИТИКЕ ПАРТИИ В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(Резолюция ЦК ВКП (б))

1. Подъем материального благосостояния масс за последнее время, в связи с переворотом в умах, произведенным революцией, усилением массовой активности, гигантским расширением кругозора и т. д. создает громадный рост культурных запросов и потребностей. Мы вступили таким образом в полосу культурной революции, которая составляет предпосылку дальнейшего движения к коммунистическому обществу.

2. Частью этого массового культурного роста является рост новой литературы, пролетарской и крестьянской в первую очередь, начиная от ее зародышевых, но в то же время небывало широких по своему охвату форм (рабкоры, селькоры, стенгазеты и т. д.) и, кончая, идеологически осознанной литературно-художественной продукцией.

3. С другой стороны, сложность хозяйственного процесса, одновременный рост противоречивых и даже прямо враждебных друг другу хозяйственных форм, вызываемый этим

развитием, процесс зарождения и укрепления новой буржуазии, неизбежная, хотя на первых порах не всегда осознанная тяга к шей части старой и новой интеллигенции, химическое выделение из общественных глубин новых и новых идеологических агентов этой буржуазии,—все это должно неизбежно сказываться и на литературной поверхности общественной жизни.

4. Таким образом, как не прекращается у нас классовая борьба вообще, так точно она не прекращается и на литературном фронте. В классовом обществе нет и не может быть нейтрального искусства, хотя классовая природа искусства вообще и литературы в частности выражается в формах, бесконечно более разнообразных, чем, например, в политике.

5. Однако, было бы совершенно неправильно упускать из виду основной факт нашей общественной жизни, а именно факт завоевания рабочим классом власти, наличие пролетарской диктатуры в стране.

Если до захвата власти пролетарская партия разжигала классовую борьбу и вела линию на взрыв всего общества, то в период пролетарской диктатуры перед партией пролетариата стоит вопрос о том, как ужиться с крестьянством и медленно переработать его; вопрос о том, как допустить известное сотрудничество с буржуазией и медленно вытеснять ее; вопрос о том, как поставить на службу революции техническую и всякую иную интеллигенцию и идеологически отвоевать ее у буржуазии.

Таким образом, хотя классовая борьба не прекращается, но она изменяет свою форму, ибо пролетариат до захвата власти стремится к разрушению данного общества, а в период своей диктатуры на первый план выдвигает «мирно-организаторскую работу».

6. Пролетариат должен, сохраняя, укрепляя и все более расширяя свое руководство, занимать соответствующую по-

зицию и на целом ряде новых участков идеологического фронта. Процесс проникновения диалектического материализма в совершенно новые области (биологию, психологию, естественные науки вообще) уже начался. Завоевание позиций в области художественной литературы точно так же рано или поздно должно стать фактом.

7. Нужно помнить, однако, что эта задача—бесконечно более сложная, чем другие задачи, решаемые пролетариатом, ибо уже в пределах капиталистического общества рабочий класс мог готовить себя к победоносной революции, построить себе кадры бойцов и руководителей и выработать себе великолепное идеологическое оружие политической борьбы. Но он не мог разработать ни вопросов естественнонаучных, ни технических, а равно он, класс культурно-подавленный, не мог выработать своей художественной литературы, своей особой художественной формы, своего стиля. Если в руках у пролетариата уже теперь есть безошибочные критерии общественно-политического содержания любого литературного произведения, то у него еще нет таких же определенных ответов на все вопросы относительно художественной формы.

8. Вышесказанным должна определяться политика руководящей партии пролетариата в области художественной литературы. Сюда в первую очередь относятся следующие вопросы: соотношение между пролетарскими писателями, крестьянскими писателями и так называемыми «попутчиками» и другими; политика партии по отношению к самим пролетарским писателям; вопросы критики; вопросы о стиле и форме художественных произведений и методах выработки новых художественных форм; наконец, вопросы организационного характера.

9. Соотношение между различными группировками писателей по их социально-классовому или социально групповому содержанию определяется нашей общей политикой. Однако, нужно иметь здесь в виду, что руководство в области литературы принадлежат рабочему классу вообще в целом, со всеми его материальными и идеологическими ресурсами. Гегемонии пролетарских писателей еще нет, и партия должна помочь этим писателям заработать себе историческое право на эту гегемонию.

Крестьянские писатели должны встречать дружественный прием и пользоваться нашей безусловной поддержкой. Задача состоит в том, чтобы переводить их растущие кадры на рельсы пролетарской идеологии, отнюдь, однако не вытравливая из их творчества крестьянских литературно-художественных образов, которые и являются необходимой предпосылкой для влияния на крестьянство.

10. По отношению к «попутчикам» необходимо иметь в виду: 1) их дифференцированность, 2) значение многих из них, как квалифицированных «специалистов» литературной техники, 3) палочность колебаний среди этого слоя писателей. Общей директивой должна здесь быть директива тактичного и бережного отношения к ним, т. е. такого подхода, который обеспечивал бы все условия для возможно более быстрого перехода их на сторону коммунистической идеологии. Отсеивая антипролетарские и антиреволюционные элементы (теперь крайне незначительные), борясь с формирующейся идеологией новой буржуазии среди части «попутчиков» сменовеховского толка, партия должна терпимо относиться к промежуточным идеологическим формам, терпеливо помогая эти неизбежные многочисленные формы изживать в процессе все более тесного товарищеского сотрудничества с культурными силами коммунизма.

11. По отношению к пролетарским писателям партия должна занять такую позицию: всячески помогая их росту и всемерно поддерживая их и их организации, партия должна предупреждать всеми средствами проявления комчванства среди них, как самого губительного явления. Партия, именно потому, что она видит в них будущих идейных руководителей советской литературы, должна всячески бороться против легкомысленного и пренебрежительного отношения к старому культурному наследству, а равно и к специалистам художественного слова. Равным образом заслуживает осуждения позиция, недооценивающая самую важность борьбы за идейную гегемонию пролетарских писателей. Против капитулянтства, с одной стороны, и против комчванства, с другой,—таков должен быть лозунг партии. Партия должна также бороться против попыток чисто оранжевой «пролетарской» литературы; широкий охват явлений во всей их сложности; не замыкаться в рамках одного завода; быть литературой не цеха, а бьющегося великого класса, ведущего за собой миллионы крестьян,—таковы должны быть рамки содержания пролетарской литературы.

12. Вышесказанным в общем и целом определяются задачи критики, являющейся одним из главных воспитательных орудий в руках партии. Ни на минуту не сдавая позиций коммунизма, не отступая ни на йоту от пролетарской идеологии, вскрывая объективный классовый смысл различных литературных произведений, коммунистическая критика должна беспощадно бороться против контрреволюционных проявлений в литературе, раскрывать сменовеховский либерализм и т. д. и в то же время, обнаруживать величайший такт, осторожность, терпимость, по отношению ко всем тем литературным прослойкам, которые могут пойти с пролетариатом и пойдут с ним. Коммунистическая критика должна изгнать из своего обихода тон литературной команды.

Только тогда она, эта критика, будет иметь глубокое воспитательное значение, когда она будет опираться на свое идейное превосходство. Марксистская критика должна решительно изгонять из своей среды всякое претенциозное полуграмотное и самодовольное комчванство. Марксистская критика должна поставить перед собой лозунг—учиться, и должна давать отпор всякой макулатуре и отсебятине в своей собственной среде.

13. Распознавая безошибочно общественно-классовое содержание литературных течений, партия в целом, отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературных форм. Руководя литературой в целом, партия также мало может поддерживать какую-либо одну фракцию литературы (классифицируя эти фракции по различию взглядов на форму и стиль), как мало она может решать резолюциями вопросы о форме семьи, хотя в общем она, несомненно, руководит и должна руководить строительством нового быта. Все заставляет предполагать, что стиль, соответствующий эпохе, будет создан, но он будет создан другими методами, и решение этого вопроса еще не намечилось. Всякие попытки связать партию в этом направлении в данную фазу культурного развития страны должны быть отвергнуты.

14. Поэтому партия должна высказываться за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области. Всякое иное решение вопроса было бы казенно-бюрократическим псевдорешением. Точно так же недопустима декретом или партийным постановлением легализованная монополия на литературно-издательское дело какой-либо группы или литературной организации. Поддерживая материально и морально пролетарскую и пролетарско-крестьянскую литературу, помогая попутчикам, и т. д. партия не может предоставить монополии какой-либо из групп,

даже самой пролетарской по своему идейному содержанию: это значило бы загубить пролетарскую литературу прежде всего.

15. Партия должна всемерно искоренять попытки самодельного и некомпетентного административного вмешательства в литературные дела; партия должна озаботиться тщательным подбором лиц в тех учреждениях, которые ведают делами печати, чтобы обеспечить действительно правильное, полезное и тактичное руководство нашей литературой.

16. Партия должна указать всем работникам художественной литературы на необходимость правильного разграничения функций между критиками и писателями-художниками. Для последних необходимо перенести центр тяжести своей работы в литературную продукцию в собственном смысле этого слова, используя при этом гигантский материал современности. Необходимо обратить усиленное внимание и на развитие национальной литературы в многочисленных республиках и областях нашего Союза.

17. Партия должна подчеркнуть необходимость создания художественной литературы, рассчитанной на действительно массового читателя, рабочего и крестьянского; нужно смелее и решительнее порывать с предрассудками барства в литературе и, используя все технические достижения старого мастерства, вырабатывать соответствующую форму, понятную миллионам.

Только тогда советская литература и ее будущий пролетарский авангард смогут выполнить свою культурно-историческую миссию, когда они разрешат эту великую задачу.

«Известия» от 1 июля 1925 г. № 147 (2480.)

СОДЕРЖАНИЕ

стр.

Часть I

I—Символизм

- 1.—О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы.—Мережковский Д. 9
- 2.—Декадентство и символизм.—Волынский А. 16
- 3.—Истины.—Валерий Брюсов 24
- 4.—Элементарные слова о символической поэзии.—
К. Бальмонт 25
- 5.—Ключи тайн.—В. Брюсов 27
- 6.—Символизм, как миропонимание.—А. Белый 30
- 7.—Мысли о символизме.—В. Иванов 37

II—Акмеизм

- 1.—Наследие символизма и акмеизм.—Н. Гумилев 40
- 2.—Утро Акмеизма.—Мандельштам 45

III.—Футуризм

А.—Эго-футуризм.

- 1.—Эго-футуризм.—И. Игнатъев 51
 - 2.—Перчатка кубо-футуристам.—М. Россиянский 70
 - 3.—Два последних слова.—Вад. Шершеневич 73
- ##### В.—Кубо-футуризм.
- 1.—Пощечина общественному вкусу.—Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский и В. Хлебников 76
 - 2.—Садок судей.—Бурлюк, Гуро, Маяковский и др. 77
 - 3.—Слово, как таковое.—А. Крученых и В. Хлебников 79
 - 4.—Труба марсиан.—Хлебников, Божидар, Петников и др. 82
 - 5.—Капля дегтя.—В. Маяковский 85

IV—Имажинизм

- 1.—Декларации 88
- 2.—Имажинизм.—А. Мариенгоф 93

3.— $2 \times 2 = 5$.—В. Шершеневич	99
4.—Ключи Марии.—С. Есенин	113
5.—Почти декларация	119
6.—Восемь пунктов	122
7.—Существуют ли имажинисты.—В. Шершеневич	125

Часть II

I—Пролеткульт

1.—Пролетариат и искусство	129
2.—Контуры пролетарской культуры.—Гастев А.	130
3.—Пути пролетарского творчества.—Богданов А.	135
4.—Международное бюро пролеткульта	140
5.—Декларация союза писателей «Литературный фронт»	145

II—Кузница

1.—От редакции	148
2.—Декларация	149
3.—Основные отличительные признаки прол. литературы.— Н. Ляшко	151
4.—Декларация пролет. писателей «Кузница»	157
5.—Наказ делегату «Кузницы»	167
6.—Тезисы, предложенные т. Лебедевым-Полянским и принятые советом «Кузницы»	170

III—Твори

1.—От редакции	173
--------------------------	-----

IV—Рабочая весна

1.—Из предисловия к сборнику «Рабочая весна»	175
--------------------------------------------------------	-----

V—Молодая гвардия

1.—Декларация	178
-------------------------	-----

VI—Октябрь

1.—Идеологическая и художественная платформа группы пролет. пис. «Октябрь»	180
2.—Об отношении к буржуазной литературе и промежу- точным группировкам	185
3.—Темы, которые ждут авторов—Ю. Либединский	188
—МАПП и его соглашение с петербургск. Ассоц.	193

VII—ВАПП

1.—Платформа всесоюзной Ассоциации Прол. писателей.— Доклад Г. Лелевича.	198
2.—Идеологический фронт и литература, резол. по докладу Вардина	200
3.—Против левого ликвидаторства	210

4.—Напостовское меньшинство ВАПП'а	213
5.—Резолюция по отчету правления ВАПП'а	219
VIII—Леф	
1.—Программа	228
2.—Перспективы футуризма.—С. Третьяков	238
3.—Соглашение МАПП'а и группы Леф	245
4. а)—Новый Леф	247
4. б)—С новым годом.—С. Третьяков	249
5.—Программа группы Леф'а.—Н. Асеев	253
IX—Конструктивизм	
1.—Декларация литературного центра конструктивистов ЛЦК	258
2.—Соглашение МАПП с литерат. центром конструктивистов.—К. Зелинский	260
3.—О Конструктивизме	262
X—ВОКП	
1.—Платформа крестьянских писателей	265
2.—Резолюция о творчестве	267
XI—Перевал	
1.—Докладная записка поданная в отдел печати ЦК РКП(б)	272
2.—Декларация группы «Перевал»	276
XII—Круг	
1.—Декларация издательства артели писателей «Круг»	283
XIII—Федерация советских писателей	
1.—От федерации сов. писателей	286
2.—От федерации	289
—Приложение	
1.—О политике партии в области художественной литературы (резолюция ЦК РКП(б))	292



ИЗДАТЕЛЬСТВО „ФЕДЕРАЦИЯ“

Москва, Центр, пл. Свердлова, Копьевский пер. 3
Телефон 4-46-74

ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ НОВЫЕ КНИГИ:

- Арватов, В.**—Социологическая поэтика. 170 стр.
Ц, в пер. 2 р.
- Воронский, А.**—Литературные портреты. в 2-х томах:
Том I. 466 стр. Ц. 3 р. 25 к., в пер. 3 р. 50 к.
» II. 328 » » 2 » 80 » » » 3 » —
- Его же**—Литературные записи. Сб. статей. 168 стр.
Ц. в пер. 1 р. 60 к.
- Его же**—Мистер Бритлинг пьет чашу до дна.
Сборн. статей и фельетонов. 232 стр. Ц. в пер. 2 р. 25 к.
- Горбов, Д.**—У нас и за рубежом. Литерат. очерки. 224
стр. Ц. в пер. 2 р. 25 к.
- Его же**—За живую литературу. Печатается.
- Горький, М.**—О писателях. 316. стр. Ц. 2 р. 50 к. в пер.
2 р. 80 к. Рекомендована ГСВ для школьных библиотек.
- А. С. Грибоедов** в воспоминаниях современников. Ред. и пред.
Н. Пиксанова, Прим. Зильберштейна с портр. А. С. Гри-
боедова, 350 стр. Ц. 3 р., в пер. 3 р. 25 к.
- Ермилов, В.**—За живого человека в литературе.
Статьи. 320 стр. Рекомендована ГСВ для школьных
библиотек, Ц 2 р. 75 к.
- Лежнев, А.**—Вопросы литературы и критики. 216
стр. Ц. 1 р. 75 к.
-

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ:

В ТОРГОВЫЙ СЕКТОР ГОСИЗДАТА

Москва, Центр, Бояоявленский переулок, 4 и во все магазины
и отделения Госиздата



ИЗДАТЕЛЬСТВО „ФЕДЕРАЦИЯ“

Москва-Центр, пл. Свердлова, Копьевский пер., 3
Телефон 4-46-74

ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ НОВЫЕ КНИГИ:

- Лежнев А.**—Современники. Литер. критич. статьи. 184 стр. Ц. в пер. 2 р.
- Его же**—Литературные будни. 320 стр. Ц. 2 р. 50 к., в папке 2 р. 65 к.
- Львов-Рогачевский, В.**—От усадьбы к избе. Л. Н. Толстой. 1828—1928, 288 стр. Ц. в пер. 3 р.
- Писатели об искусстве и о себе.** Сборник статей. 168 стр. Ц. 1 р.
- Полонский, В.**—На литературные темы. Сборник статей. 210 стр. Ц. в пер.—2 р. 25 к.
- Разговоры Пушкина.** Собрали: С. Я. Гессен и Л. Б. Модзалевский. С портретом и автопортретом Пушкина. 312 стр. Ц. 2 р. 50 к.
- Словесность и коммерция.** Книжная лавка А. Ф. Смирдина, Т. Гриц, В. Тренин и М. Никитин. Под ред. В. Шкловского и Б. Эйхенбаума. 376 стр.+12 репрод. Ц. в пер. 3 р. 25 к.
- Чешихин, В. (Ветринский) Г. И. Успенский.** Биографический очерк. Ред. и вводная статья П. Сакулина с 4 портрет. Г. Успенского, 382 стр. Ц. 3 р. 75 к., в пер. 4 р.
- Шагинян, М.**—Литературный дневник. Сборник статей. 244 стр. Ц. 1 р.
- Шкловский, В.**—Материал и стиль в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» с 12 рис. 256 стр. Ц. в пер. 3 р. 50 к.
- Щеголев, П.**—Пушкин и мужики. По неизд. материалам. С портретом и автографом Пушкина и иллюстрациями. 288 стр.+7 вкл. Ц. в перепл. 3 р. 35 к.

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ:

В ТОРГОВЫЙ СЕКТОР ГОСИЗДАТА

Москва, Центр, Боявленский переулок, 4 и во все магазины
и отделения Госиздата



**ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ФЕДЕРАЦИЯ“**

Москва, Площ. Свердлова, Копьевский пер., 3.
Телефон 4-46-74.

МЕМОАРЫ

ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ

Вигель, Ф. Ф.— Записки. Редакция и вступительная статья С. Я. Штрайха. С портретом Ф. Ф. Вигеля. («Круг»).

Том первый. Записки, части I, II, III, письма Ф. Ф. Вигеля к А. С. Пушкину, Н. С. Алексееву, П. Я. Чадаеву. Стр. 377. Ц. в папке 2 р. 50 к.

Том второй. Записки, части IV, V, VI, VII; письма Ф. Ф. Вигеля к М. Н. Загоскину, В. А. Жуковскому. Стр. 356. Ц. в папке 2 р. 50 к.

Гиляровский, В.— Мои скитания. Повести бродяжной жизни. Стр. 304. Ц. в папке 2 р. 65 к.

Деникин, А.— Поход на Москву. (Очерки русской смуты). Редакция П. Е. Щеголева. Предисловие Л. Китаева. (Артель писателей «Круг».) Стр. 316. Ц. 1 р. 65 к., в перепл. 1 р. 90 к.

Менделеев, Д. И.— По воспоминаниям О. Э. Озоровской с портр. и автогр. Д. И. Менделеева и др. снимками Стр. 164. Ц. в перепл. 1 р. 35 к.

Штрайх С. Я.— Роман Медокс. Похождение русского авантюриста XIX века. Стр. 344. Ц. в перепл. 3 р.

Щепкина-Куперник, Т. Л.— Дни моей жизни. Театр. Литература. Общественная жизнь. («Круг»). Стр. 328. Ц. 2 р. 50 к., в худож. перепл. 2 р. 70 к.

ПЕЧАТАЮТСЯ И ВЫЙДУТ В БЛИЖАЙШЕЕ ВРЕМЯ

Вульф, А. Н.— Дневники. Любовный быт Пушкинской эпохи. С прилож. статьи М. И. Семевского «Прогулка в Трегоровское». Ред. и вступит. статья П. Е. Щеголева. Примечания И. С. Зильберштейна. Артель писателей «Круг».

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ

В ТОРГОВЫЙ СЕКТОР ГОСИЗДАТА

Москва, Центр, Боявленский пер., 4 и во все магаз., отделения.

Цена 1 р. 75 к.

Переплет 25 коп.

Тир.

С К Л А Д И З Д А Н И Я
ТОРГОВЫЙ СЕКТОР

Государственного издательства РСФСР
Москва, Центр, Богоявленский пер., 4.
Т. 2-65-31 и 5-50-80. Ленинград, Ленотгиз.
Проспект 25-го Октября, 28. Тел. 5-34-18.