

Ш-5073.у.

из

ком

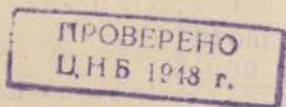
Вадимъ Шершеневичъ

ЗЕЛЕНАЯ УЛИЦА

Статьи и замѣтки объ искусствѣ

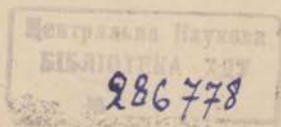
„Возьмите хотя только однѣ розги,
не говоря уже „сквозь строй“, или,
какъ у насъ обыкновенно называли,
„зеленую улицу“.

В. Даль



Издательство „ПЛЕЯДЫ“

МОСКВА—1916



м.б. X 1174

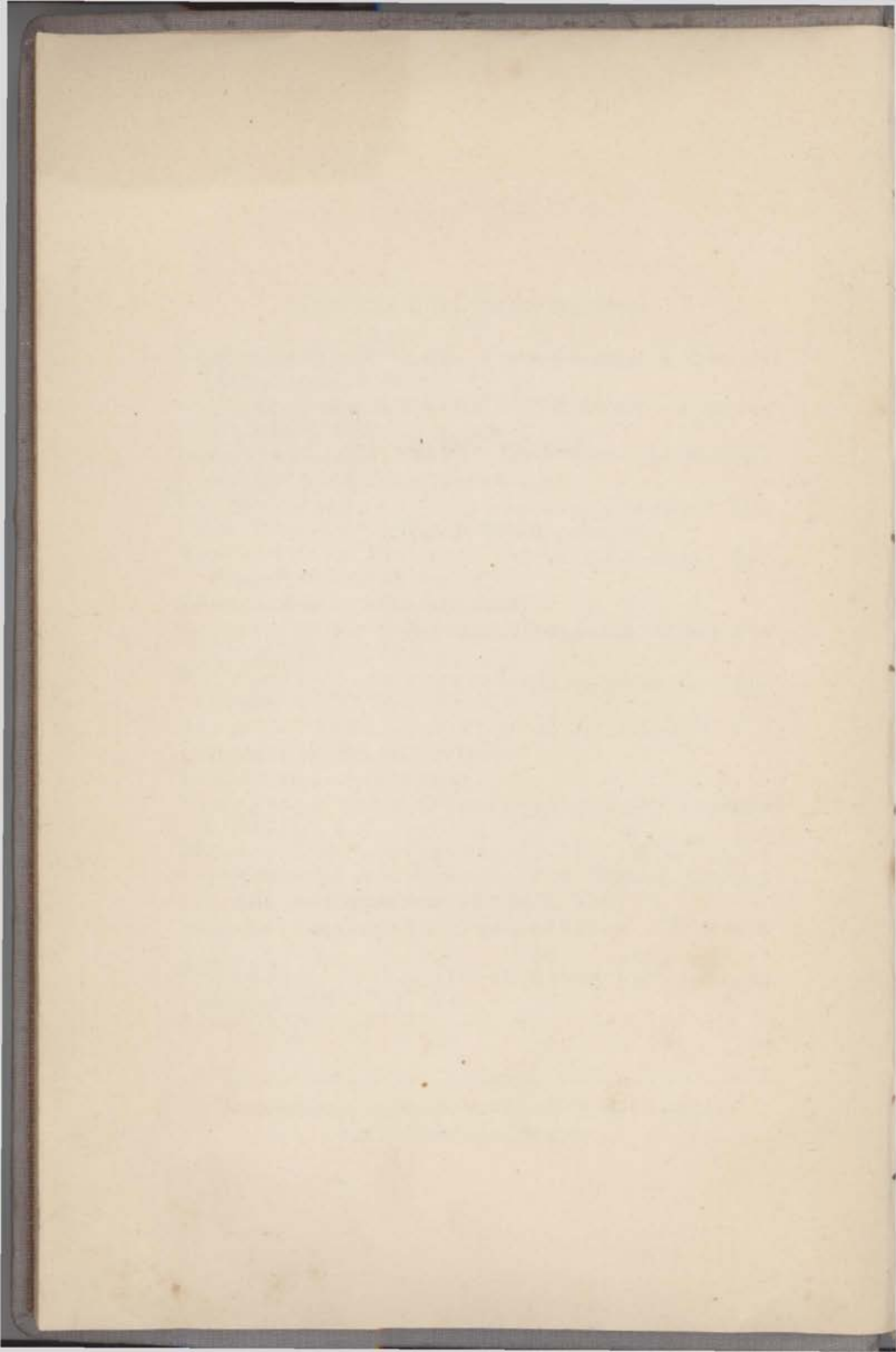
48

КНИГИ ВАДИМА ШЕРШЕНЕВИЧА:

- Весеннія Проталинки. Стихи. Обложка Л. Зака. М. 1911 (въ продажѣ нѣтъ).
- Саміа, Лирика, Книга I (1911—1913). Обложка и рисунки Льва Зака М. 1913. Ц. 1 р. 25 к.
- Романтическая Пудра. Стихи. К-во „Петербургскій Глашатай“ СПб. 1913. (распродано).
- Экстравагантные Флаконы. Стихи. Обложка Л. Зака К-во «Мезонинъ Поэзіи» М. 1913. (распродано).
- Автомобилья Поступь. Лирика. (1913—1915). К-во «Плеяды». М. 1916. Ц. 1 р. 50 к.
- Третья. Книга стиховъ (готовится).
- Быстрь. Монологическая драма. Нумерованное изданіе. К-во «Плеяды» М. 1916. Ц. 1 р.
- Футуризмъ безъ маски. Теорія футуризма. К-во «Искусство». М. 1914. (распродано).
- Зеленая Улица. Статьи и замѣтки объ искусствѣ. К-во «Плеяды». М. 1916. Ц. 1 р. 50 к.
- Теорія рифмъ (готовится).
- Манифесты итальянскаго футуризма. Переводъ М. 1914. Ц. 1 р.
- Жюль Лафоргъ. Феерическій Соборъ. Переводы въ сотрудничествѣ съ В. Брюсовымъ и Н. Львовой. Обложка Л. Зака. К-во «Альціона». М. 1914 Ц. 2 р.
- Маринетти. Битва у Триполи. К-во «Польза». М. 1915. Ц. 10 к.
- Маринетти. Футуристъ—Мафарка. К-во «Сѣверные Дни» М. 1916. Ц. 1 р. 50 к.

Сергѣю Третьякову—

поэту и другу.



УВЕРТЮРА.

Мой другъ поэтъ: Видишь-ли, я твою книгу прочелъ внимательно, тѣмъ болѣе, что она невелика. Мнѣ, какъ поэту, было очень интересно знать, что ты думаешь объ искусствѣ. И часто я съ тобой несогласенъ. Часто ты очень спутанъ и сбивчивъ. Часто ты останавливаешься на полдорогѣ и не доканчиваешь, часто ты думаешь не полной мыслью. Многія твои положенія опираются на то, что ты считаешь дваждыдваждычетырьнымъ, но что для меня и для другихъ—спорно. Тебѣ недостаетъ математичности.

Я — поэтъ: Ты, конечно, говоришь про первый отдѣлъ?

М. д. поэтъ: Да! Второй болѣе любопытенъ, чѣмъ споренъ.

Мой другъ критикъ: Ну, съ этимъ я не согласенъ. Я весь первый отдѣлъ принимаю, какъ таковой. Я тоже со многими не согласенъ, но этотъ отдѣлъ вполне выдержанъ. Вѣдь, если я не ошибаюсь, у васъ уже была теоретическая книга?

Я — критикъ: Да. Вы говорите о «Футуризмѣ безъ маски»?

М. д. критикъ: Кажется, такъ.

М. д. поэтъ: Но твои взгляды сильно измѣнились съ тѣхъ поръ.

Я—поэтъ: Не спорю. Но многія замѣтки перешли почти безъ передѣлокъ. А въ общемъ, конечно, есть измѣненія. Въдѣ и болото мѣняетъ свой цвѣтъ, а я—поэтъ. Когда выходилъ изъ-подъ моего пера первый трудъ, я считалъ своимъ долгомъ самымъ бѣглымъ образомъ очертить новую теорію. Теперь я говорю собственно не о футуризмѣ, а о своихъ взглядахъ на искусство.

Человѣкъ съ репликой: А вы думаете, что это кому нибудь интересно?

Я—поэтъ: Думаю!

М. д. поэтъ: Значить, ты уже не футуристъ?

Я—поэтъ: Я вообще очень боюсь ярлыковыхъ кличекъ.

Я — критикъ: Нѣтъ, дѣло не въ томъ. Подъ этимъ ярлыкомъ я охотно подпишусь и теперь, но въдѣ теорія школы не прокрустово ложе...

Я — поэтъ: Зачѣмъ эти стертыя образы? Ничего не даетъ. Мы сами требуемъ новизны образовъ!

Я—критикъ: Да, въ стихахъ, какъ въ искусствѣ, они не примѣнимы, но теорія—это наука, а наука любить нѣкоторое постоянство. Итакъ, продолжаю. Теорія школы не есть прокрустово ложе, на которое обязано укладываться мое личное воззрѣніе. Въдѣ теорія школы есть въ нѣкоторомъ родѣ семейный портретъ. Комбинированный портретъ теорій отдѣльных представителей этой школы. Моя теорія и теорія футуризма соединены не знакомъ равенства, но знакомъ подобія.

М. д. критикъ: Я понимаю васъ, но вы должны сознаться, что и ваше личное сильно измѣнилось.

Я—критикъ: О, да! Въдь я по существу — благоразумная тѣнь я-поэта. А если у него измѣнился взглядъ, то моё дѣло составить точный протоколъ случившагося.

М. д. поэтъ: Но кто же ты? Не футуристъ?

Я—поэтъ: Я—поэтъ!

Я—критикъ: Онъ всегда торопится съ отвѣтомъ. Онъ уже сказалъ, я сейчасъ поясню. Я по преимуществу имажіонистъ. Т. е. образы прежде всего. А такъ какъ теорія футуризма наиболѣе соотвѣтствуетъ моимъ взглядамъ на образъ, то я охотно надѣваю, какъ сандвичъ, вывѣску футуризма...

Я—поэтъ: Но въдь ноги и руки вѣ въ вѣвѣски.

Я—критикъ: И особенно голова!

М. д. поэтъ: Но мнѣ было бы любопытно узнать твое сегодняшнее отношеніе къ футуризму и къ футуристамъ?

М. д. критикъ: Я думаю, что я не ошибусь, если скажу, что вы, принимая футуризмъ, не принимаете футуристовъ?

Я—критикъ: Не совсѣмъ. Это отношеніе передовыхъ символистовъ къ новаторамъ. Да и не можетъ быть футуризма безъ футуристовъ. Въ современныхъ футуристахъ я принимаю очень многое и многихъ. Я люблю стихи Третьякова, Большакова, котораго я считаю очень талантливымъ, Маяковского, который былъ бы еще талантливѣе, если бы поменьше считалъ себя талантливымъ; я люблю Ивнева, Гуро, Маринетти, Шершеневича, но со многимъ я не согласенъ. Много у нихъ мнѣ кажется отзвукомъ стараго, а еще чаще самоэхомъ.

М. д. поэтъ: Но ты пропустилъ Сѣверянина...

Я — критикъ: Онъ и не футуристъ; это смѣсь дешевого парнасца съ Масснэ.

М. д. поэтъ: А Лившицъ, Бурлюки, Каменскій, Хлѣбниковъ...

Я — критикъ: Крученыхъ иногда интересенъ, но чаще томителенъ; остальные же — футуристы, но не талантливы, или талантливы, но не футуристы; а Бурлюки, ну, чѣмъ же они виноваты, что они Бурлюки?!..

М. д. критикъ: Но вѣдь вы сами были эгофутуристомъ?

Я — критикъ: Нѣтъ, но я — поэтъ участвовалъ въ ихъ изданіяхъ.

Я — поэтъ: Мнѣ казалось, что я былъ имъ.

М. д. критикъ: Ну, довольно объ этомъ. Скажите: вѣдь это чистая случайность, что ваши замѣтки отдѣлены другъ отъ друга?

Я — критикъ: О, да! Собственно говоря, это одна большая статья. Т. е. вы говорите про первый отдѣлъ?

М. д. критикъ: Да.

М. д. поэтъ: Но мнѣ кажется неумѣстнымъ, что ты соединилъ эти два отдѣла. Въ первомъ ты спокойно теоретизируешь, а во второмъ — полемика довольно рѣзкаго свойства.

Я — критикъ: Связь есть. Первый отдѣлъ выясняетъ мою позицію, а второй — мои парады противъ выпадовъ тѣхъ, кто пытался сбить меня съ этой позиціи. Все вмѣстѣ — слѣды моей борьбы за новѣйшее искусство. Эта борьба пріобрѣтала различныя формы, и это отразилось на родѣ моей защиты.

Я — поэтъ: Сквозь строй (Зеленая улица) показываетъ, что критическіе шпицрутены оставляли на моей душѣ слѣды кровавые.

Я—критикъ: И я отвѣчалъ на эти удары.

М. д. критикъ: Но стоило ли отвѣчать? Не проще ли смолчать? Вѣдь эти удары, эти замѣчанія никогда не заставляли васъ, милый поэтъ, передѣлать тотъ или иной стихъ.

Я—поэтъ: Ни разу.

Я — критикъ: Я не отказывался отъ того или иного взгляда вовсе не потому, что считаю упрямство достоинствомъ, а потому, что ни одинъ упрекъ не былъ обоснованно правиленъ. Что касается того, что я не молчалъ, то только потому, что отвѣчать презрѣніемъ и молчаніемъ не красиво, а глупо. Всю косность и новобоязнь критическихъ генераловъ я об- отвѣчалъ. Кромѣ тѣхъ, гдѣ была только ругань.

М. д. поэтъ: Но вѣдь мечта отвѣтить на всѣ упрёки!

Я—поэтъ: Ну, что же! Много ихъ было, много есть и навсегда. Всякій мечтаетъ!

Я — критикъ: Одной изъ моихъ мечтъ всегда было: создать журналъ, въ которомъ всякій лирикъ (даже Цензоръ и Сологубъ) могъ бы оботвѣчать отзывы о немъ.

Я—поэтъ: Мы этого лишены. Мы пишемъ, насъ хвалятъ, лягаютъ, но внѣ насъ.

М. д. критикъ: Но есть письма въ редакцію?

Я—критикъ: Кто ихъ будетъ печатать? Если бы былъ этический законъ, по которому изданіе, напечатавшее статью, должно было бы предоставлять мѣсто для отвѣта! Какъ, напр., теперь печатаютъ: «на основаніи статьи...»—опроверженія.

М. д. критикъ: Но вѣдь не всѣ прочтутъ книгу. Вспомните, какъ С. С. пытался возражать В. Б. въ

своей книгѣ, разбилъ своего угрюмага критика, и... десять человѣкъ прочли книгу, а журналъ съ несправедливой рецензіей читали сотни.

Я—критикъ: Но пусть лучше прочтеть десятокъ, чѣмъ никто.

М. д. поэтъ: А у тебя было на что возражать?

Я—поэтъ: Ты почти правъ. Большинство критическихъ отзывовъ всегда нелѣпо, ничтожно и некультурно...

Я—критикъ: Но возражать надо, надо уже по одному тому, что въ возраженіяхъ крѣпнеть твой собственный нюхъ. Я всегда намѣчалъ для себя, въ блокнотъ, отвѣты критикамъ, и теперь безъ колебаній печатаю ихъ.

М. д. критикъ: Но каковъ будетъ общій судъ надъ вами?

Я—критикъ: Объ этомъ я узнаю скоро. Брань тѣхъ, кто резонно опровергнуть мною, покажетъ мнѣ, что я правъ. Молчаніе другихъ—подтвердить то же самое. А серьезное возраженіе я готовъ радостно и нечестно привѣтствовать!

М. д. поэтъ: Но ты не отвѣтилъ на мой вопросъ: считаешь ли ты допустимымъ свой рѣзкій тонъ?

Я—критикъ: Да! Вѣдь и я—поэта не щадили, а я вовсе не склоненъ отвѣчать шопотомъ на крики. Надо ударить еще сильнѣй, чѣмъ меня ударили. Меня ругали, часто совершенно недопустимыми словами...

М. д. критикъ: И надо было привлечь къ судебной отвѣтственности!

Я—поэтъ: О, я не настолько слабъ, чтобы прибѣгать къ посторонней помощи. У меня есть своя пара кулаковъ, и на обиду я отвѣчу, какъ подобаетъ.

Я—критикъ: Что касается тона замѣтокъ второго отдѣла, то онъ не выдержанъ, но онъ эхо тона объ я — поэтъ. Кромѣ того, я имѣю право слушаться и своего настроенія. Однѣ замѣтки заставляли меня въ отличномъ самочувствіи, во время чтенія иныхъ я былъ сердитъ. Но все равно!

М. д. поэтъ: Но все же ты пытался придать своимъ полемическимъ натискамъ такую форму, чтобы они заинтересовали возможно болѣшій кругъ читателей...

Я—критикъ: Да, но долженъ сознаться...

Я—поэтъ: Это виновать я. Я мѣшалъ тебѣ и сохранилъ нѣкоторый элементъ домашности, что, можетъ быть, къ лучшему.

Ч. съ репликой: А кому интересны эти, часто мизерные, споры?

Я—критикъ: Отчасти публикѣ, которая видитъ яснѣе, можно ли полагаться на критическія статьи...

Я—поэтъ: Главнымъ образомъ, товарищамъ по несчастью: поэтамъ. Быть поэтомъ, котораго «критикуютъ»—бѣда!

М. д. поэтъ: Нѣтъ, я перефразирую: быть незамѣченнымъ—горчайшій рокъ!

Я—поэтъ: Нѣтъ, нѣтъ! Мнѣ—поэту всегда обидно, когда вставныя челюсти критиковъ разжевываютъ мои строки, смачивая ихъ газетной слюнкой. Кстати, вы всѣ замѣчали, что у критика при видѣ новой книги стиховъ появляются слюнки, совсѣмъ, какъ у пёсика.

М. д. критикъ: Можетъ будетъ интересно и критикамъ почитать этотъ сборникъ?

Я—критикъ: Этотъ интересъ будетъ особаго

рода. Объ немъ я узнаю, когда начнутъ появляться отзывы объ этой книгѣ.

Ч. съ репликой: А кто же изъ васъ писалъ эту книгу?

Я—поэтъ: Кажется, я.

Я—критикъ: Кажется, я.

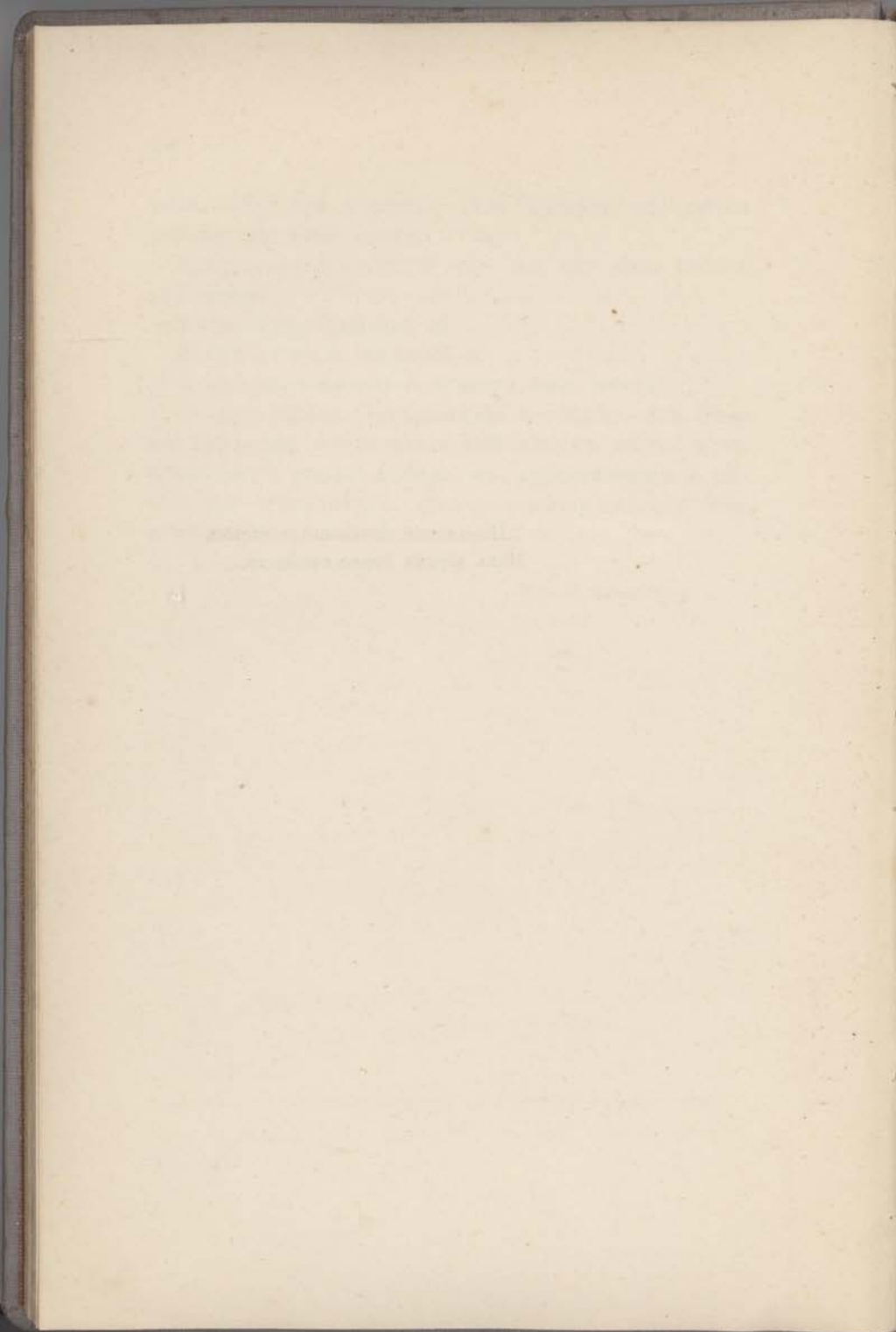
Ч. съ репликой: А можетъ быть никто?

Я—критикъ: Нѣтъ, скорѣе и точнѣе—всѣ. Вѣдь мы близнецы; мы срослись любовью къ жизни и къ искусству, и эта-то любовь къ существованію и писала эту неприличную, какъ покажется многимъ честнымъ людямъ, книгу!

Начало зимы 1915

I

...Подъявшій мечъ—его достоинъ
Надъ міромъ гордо пронести...



«Полтава» не имѣла успѣха. Вѣроятно, она и не стоила его, но я былъ избалованъ успѣхомъ, оказаннымъ моимъ прежнимъ, гораздо слабѣйшимъ произведеніемъ; къ тому же, это сочиненіе совсѣмъ оригинальное, а мы изъ того и бьемся», — писалъ Пушкинъ.

Въ самомъ дѣлѣ, если мы критически обратимся къ любому произведенію искусства, мы увидимъ, что только новое и оригинальное способно насъ взволновать, ошеломить, врѣзаться въ кучу нашихъ мыслей, нашихъ впечатлѣній, подобно тому, какъ бѣшеный моторъ врывается въ толпу зѣвакъ и, умчавшись, оставляетъ раненаго. Этотъ судорожно-корчащійся мертвецъ и будетъ тѣмъ впечатлѣніемъ, которое остается въ нашемъ сознаніи.

Если автомобиль будетъ издалика гудѣть своей сиреной, толпа разступится и моторъ промчится, никого не задавивъ, оставивъ за собой узкую полосу душинаго бензина. Не есть ли подражаніе именно эта сирена? Если наша душа уже подготовлена, предупреждена, если художественное произведеніе намъ что-то напоминаетъ—мы уже не чувствуемъ силы и красоты, мы просто вспоминаемъ.

Мнѣ кажется, что несмотря на привычку критиковать форму стиховъ, рѣдкій критикъ отчетливо

сознаетъ разницу между формой стихотворенія и матеріаломъ поэтическаго произведенія.

Матеріаль поэтическаго произведенія составляютъ: слово, ритмъ и концевое окончаніе (рифма, ассонансъ, диссонансъ).

Матеріаль художественнаго произведенія есть его плоть, даже точнѣе — отдѣльныя части организма. Такъ, ритмъ я бы сравнилъ съ походкой, движеніемъ рукъ и ногъ, слово — съ выраженіемъ лица, рифму — съ тембромъ голоса. Смѣшно критиковать матеріаль. Данный носъ не можетъ быть хорошимъ или плохимъ, красивымъ или безобразнымъ, такъ какъ все зависитъ отъ остальныхъ чертъ.

Форма художественнаго произведенія не есть простая сумма (ритмъ + рифма + слово); эти слагаемыя соединяются не механически, а органически.

Такимъ образомъ, формой будетъ впечатлѣніе отъ органической совокупности элементовъ матеріала даннаго художественнаго произведенія.

Матеріаль стихотворенія подлежитъ тлѣнію, видоизмѣненію. Достаточно указать, что слово довольно быстро мѣняетъ свое значеніе.

Такъ, въ началѣ 19-го вѣка слово «подозрительный» значило какъ разъ обратное тому, что значитъ теперь. Оно равнялось «подозрѣвающему». Напр., у Пушкина:

Я знаю, Лидинька, мой другъ,
Кому въ задумчивости сладкой
Ты посвящаешь свой досугъ,
Кому ты жертвуешь вкрадкой
Отъ подозрительныхъ подругъ.

Подобную же эволюцію претерпѣло слово «ласка-
вецъ» (нынѣ «ласковецъ»).

Измѣняется рифма, мѣняется требованіе къ ней,
умираетъ ритмъ.

Но органическая совокупность, требуемая для по-
лученія формы, даруетъ формѣ безсмертіе. Этимъ
безсмертіемъ объясняется и то, что одни и тѣ же
ритмъ, слово и рифма, претворенные въ форму се-
годня и въ прошломъ вѣкѣ, дадутъ двѣ различныя
формы.

Измѣняемость матеріала объясняетъ вынудительную
необходимость для поэта вѣчно подыскивать новые
законы сочетанія, такъ какъ вчерашніе уже дадутъ
мертворожденные итоги.

Очень непріятно и грустно, когда названіе школы
не вполне опредѣляетъ сущность школы вслѣдствіе
своей узости. Такъ, напримѣръ, кубизмъ, какъ жи-
вописное теченіе, гораздо шире понятія «кубизмъ».

Но совсѣмъ печально, когда названіе шире опре-
дѣляемаго. Такъ, подъ понятіе «реализмъ» у насъ
брошенъ маленькій и мелкій натурализмъ.

Подъ реализмомъ въ искусствѣ слѣдуетъ понимать
ученіе, трактующее, что сущность искусства — со-
здавать подлинную жизнь.

Реализмъ ставитъ своей задачей выявленіе изъ ве-
щей, только видимыхъ нами, вещей, какъ таковыхъ.

Натурализмъ есть ученіе, требующее копировки
окружающаго.

Натурализмъ внесъ въ искусство жанръ, бытъ, со-
ціальную и общественную тенденцію.

Со своей точки зрѣнія («отображать въ искусствѣ

286778

M1174

дѣйствительную жизнь») натуралисты вполнѣ правы, копируя возможно точнѣе жизнь, такъ какъ они увѣряютъ, что цѣль искусства есть фотографированіе жизни. Однако, ошибочность «фотографическаго принципа» очень легко выявляется. Теорія фотографіи заставляетъ своихъ послѣдователей методично и неуклонно копировать жизненные явленія.

Итоги этой работы могутъ получиться двоякіе. Данное произведснiе не будетъ похоже на жизнь—тогда не достигнута цѣль самого поэта и произведеніе, очевидно, слабо.

Другой случай—произведеніе достигло цѣли своего творца и точно сфотографировало жизнь. Тогда является вопросительный знакъ: къ чему такое удвоеніе жизни? Нуженъ ли кому-нибудь этотъ вырѣзанный кусокъ жизни, наклеенный на листы типолитографскимъ способомъ?

Теорія натурализма неуклонно привела къ тому, что лирики принуждены были стремиться къ наибольшей объективности, уничтожая малѣйшее проявленіе индивидуальнаго отношенія къ трактуемому, такъ какъ иначе уже получалась не жизнь, а толкованіе жизни. При толкованіи возможны неточности и передержки, и вотъ лирикъ, чтобы не быть заподозрѣннымъ въ ненаблюдательности или въ невѣрности воспроизведенія, («Плохой аппаратъ!»), обязанъ просто копировать, не отличая, какъ «Кодакъ», существеннаго отъ анекдотическаго.

Допускаемъ, что абсолютная точность достигнута. Каждое жизненное явленіе имѣетъ своего двойника на пластинкѣ искусства.

Но, описывая одно и то же явленіе, одинъ и тотъ

же предметъ, два поэта должны бы были, въ силу абсолютной объективности, сдѣлать два совершенно одинаковыхъ протокольныхъ снимка. И одинъ непременно повторялъ бы другого.

Значить, лирикъ находится въ полной зависимости отъ событорождаемости. А такъ какъ явленія и вещи появляются рѣже, чѣмъ художественныя произведенія, то долженъ бы наступить день, когда все было бы уже использовано, и поэты голодной стаей встали бы около береговъ жизни, наперебой вырывая другъ у друга малѣйшую ея милость.

Предполагая дальше, что натуралисты довели бы свою цѣль до конца, мы увидали бы слѣдующее: желаніе сблизить искусство съ жизнью доведено до абсолютнаго выполненія и искусство стало бы дѣйствительностью, переставъ быть искусствомъ.

Символисты увѣряли, что художественное произведеніе со стороны содержанія должно допускать безконечное количество толкованій; художественное произведеніе допускаетъ множественность толкованій содержанія, и за первымъ, внѣшнимъ содержаніемъ таятся легіоны возможностей другихъ толкованій—говорили они.

Слѣдовательно, для опредѣленія художественной цѣнности данного произведенія, необходимо установить возможность множественнаго толкованія. Но... но художественное произведеніе толкуется воспринимающими; такимъ образомъ, оцѣнка его переходитъ отъ творца къ воспринимающему.

При этой оцѣнкѣ—вѣрнѣе, при такой оцѣнкѣ—матеріаль произведенія, да и оно само, отступаетъ на

второй планъ, такъ какъ наиважнѣйшимъ являются тѣ общія черты, тѣ точки соприкосновеній, которыя позволяютъ качественно уравнивать всѣ подстановки; какъ только одно толкованіе станетъ доминирующимъ (по удачности), прочія отпадутъ, поблѣднѣютъ.

Останется одинъ смыслъ, одно внѣшнее содержаніе — произведеніе перестало быть художественнымъ. Для соблюденія требованій художественности необходимо избѣгать всякой отчетливой рѣзкости. Произведенія должны быть съ полужакрытыми глазами, чтобы нельзя было прочесть его думъ.

Такое полужакрытоглазое произведеніе безжизненно, схематично, безкровно. Природа символа и аллегоріи одинакова.

Аллегорія скрываетъ за своей внѣшней оболочкой другой, болѣе глубокой смыслъ. Символь допускаетъ этихъ «подстановочныхъ» смысловъ безконечное количество. Однако, какъ только подстановочная инициатива переходитъ къ воспринимающему является легкая возможность переверта символа въ аллегорію и обратно.

Художественность аллегоріи обусловлена тѣмъ, что этотъ второй смыслъ не бьетъ въ глаза, о немъ необходимо думать, его надо разгадать.

Но если я разгадываю аллегорію въ одномъ направлении, кто мѣшаетъ мнѣ или Ивану Ивановичу разгадать ее въ сотни другихъ сторонъ?

Обратно. Доказавъ возможность только одного толкованія, я обращаю символъ въ аллегорію.

Возьмемъ Пушкинскую пьесу:

Послѣдняя туча разсѣянной бури!

Одна ты несешься по ясной лазури,

Одна ты наводишь унылую тѣнь,
Одна ты печалишь ликующій день.

Ты небо недавно кругомъ облежала,
И молнія грозно тебя обвивала,
И ты издавала таинственный громъ,
И алчную землю поила дождемъ.

Довольно, сокройся! Пора миновалась,
Земля освѣжилась и буря промчалась,
И вѣтеръ, лаская листочки древесъ,
Тебя съ успокоенныхъ гонить небесъ.

Извѣстно, что образъ тучи скрываетъ намекъ на декабристовъ. Итакъ, для меня — это простая аллегорія. Зная, что подразумѣвалъ Пушкинъ, я отвергну всѣ значенія, кромѣ даннаго, всякое другое толкованіе покажется мнѣ притянутымъ.

Но для того, кто не знаетъ собственнаго Пушкинскаго толкованія, эта пьеса будетъ символичной, такъ какъ такой читатель не сможетъ отдать предпочтеніе одному толкованію.

Встать въ кружокъ и спорить до хрипоты:

— Аллегорія! Символъ!

— Символь! Аллегорія!

Символисты очень боялись жизни. Вожди символизма въ Россіи насквозь пропитаны книгой.

Если Некрасовоподобный поэтъ смотрѣлъ, по выраженію философа С., «трудовой мозолью», то у символистовъ не зрачки, а переплетъ полного собранія сочиненій міровой (по количеству) литературы.

Книжная поэзія — непремѣнный віадукъ къ стилизації.

Кто не стилизуетъ, кто не стилизовалъ?

Бальмонтъ, Городецкій, Кузминъ, Клычковъ, Ключевъ (Да, да!), Брюсовъ и др.—все стилизаторы иногда или всегда.

Смѣшно, что никто не пытался опредѣлить *raison d'être* стилизаціи.

Въ стилизаціи можно различать два случая. Первый—стилизація неудачна. Тогда стилизаторъ не достигъ своей цѣли. Второй—стилизація удачна и точно возсоздаетъ чужое творчество. Тогда она бесполезна, такъ какъ кромѣ того, что намъ нуженъ обликъ поэта, а не его «резиновость», растяжимость, какой интересъ для насъ въ поддѣлкѣ подъ русскую былинку или подъ 18-й вѣкъ?

Если русская былина намъ извѣстна, мы предпочтемъ ее прочесть въ подлинникѣ; если она не извѣстна, то мы не въ состояніи оцѣнить стилизацію. Если дѣло касается иногосударственной поэзіи, то намъ интересенъ переводъ ея, такъ какъ мы изъ-за послѣдствій столпотворенія вавилонскаго, не всегда въ состояніи познать оригиналъ; намъ нужна фотографія оригинала, если мы не можемъ, такъ сказать, лично увидеть поэзію; но фотографія, а не рисунокъ по поводу.

Говорятъ, что есть особая красота въ стилѣ полутора десятка Людовиковъ, но это скорѣе красивость.

Рене Гиль упрекаетъ поэзію, нынѣ существующую, въ томъ, что она играетъ роль фонографа. Поэтъ бродитъ по землѣ и ритмически записываетъ свои переживанія. Поэзія стала эгоистична вслѣдствіе того, безпланна, базметодна и беззадачна. Только у немногихъ исключительныхъ людей ихъ интимныя переживанія представляютъ общій интересъ.

«Такому пониманію поэзіи, какъ случайнаго выраженія своихъ впечатлѣній и личныхъ переживаній, какъ чисто-схоластической разработки однажды навсегда установленныхъ темъ, искатели научной поэзіи противопоставляютъ свой идеалъ искусства, сознательнаго, мыслящаго, опредѣленно знающаго, что оно хочетъ и неразрывно связаннаго съ современностью.»

Какъ уже явствуетъ изъ наименованія школы, основнымъ тезисомъ является формула: поэзія есть верховный актъ мысли.

Не говоря о томъ, что немислимо очертить границы, гдѣ поэзія будетъ спутникомъ науки, а гдѣ—ея слугой,—укажу, что здѣсь и коренится ошибка сціентизма.

Эта шаткость границъ вызвана невозможностью для поэта-ученаго точно разграничить замокъ поэзіи и государство науки.

Для того, чтобы установилось точное равновѣсіе, необходимо, чтобы человѣкъ былъ въ равной мѣрѣ специалистомъ, какъ въ области науки, такъ и области поэзіи. Познаніе точныхъ наукъ требуетъ отъ человѣка работы почти всей его жизни и только тогда, пройдя всѣ протоптанные пути стараго, учебническую дорогу, этотъ человѣкъ выбирается на цѣлину. Но здѣсь его путь долженъ быть форсированъ до невозможнаго, такъ какъ этому безумцу необходимо познать все богатство и всю трудную сущность чисто-поэтическихъ заданий. Такимъ образомъ, отъ человѣка требуется прежде всего человѣческой геніальности, только при условіи которой, проглотивъ всѣ данныя науки и искусства, онъ сможетъ стать поэтомъ-ученымъ. Но не объ интересѣ ли личныхъ пе-

реживаній такого человѣка говорилъ Ренэ Гиль, когда признавалъ, что существуютъ люди, могущіе заинтересовать интимно-душевной лирикой общество.

При Ренэгилизмѣ нѣтъ увѣренности, что научная поэзія не обратится въ сборникъ, задачникъ философскихъ или инонаучныхъ проблемъ (вродѣ «Не право о вещахъ тѣ думаютъ, Шуваловъ, Которые стекло чтутъ ниже минераловъ») или въ плохіе стихи съ плохими научными аксіомами (вродѣ астрономическихъ поэмъ Бальмонта).

По теоріи вѣроятности мы должны предполагать, что или наука или поэзія будетъ превалировать и убьетъ другой элементъ, слабѣйшій.

Но въ теоріи Ренэ Гилиа есть еще одно внутреннее противорѣчіе.

Онъ увѣряетъ, что, если мы будемъ писать внѣ науки (т. е. о личныхъ интимныхъ переживаніяхъ), то мы будемъ вѣчно повторять предшественниковъ, такъ какъ «всѣ переживанія поэтовъ нынѣ переповторяются».

Здѣсь на лицо смѣшеніе реального съ возможнымъ. Представителю научной поэзіи должно быть извѣстно то обстоятельство, что человѣческія переживанія не представляютъ изъ себя чего-то, разъ навсегда установленнаго, закрѣпощеннаго («на основаніи § такого-то, я, человѣческая душа...»), неизмѣняемаго. Другое дѣло, что современные поэты любятъ утилизировать использованный хламъ романтической дешовки.

Но разъ существуетъ возможность новыхъ переживаній, а такая возможность не можетъ не быть признана людьми, принимающими въ соображеніе сово-

купность новыхъ факторовъ, вліяющихъ на психику человѣка,—эта возможность расширяетъ до безконечнаго возможность новыхъ выявленій.

Формула «искусство для искусства» не можетъ быть принята безъ извѣстныхъ поясненій. Между прочимъ, эта формула была извѣстна еще Пушкину, который писалъ: цѣль поэзіи—поэзія.

Во всѣхъ внѣшнихъ проявленіяхъ искусство подчинено только законамъ самого искусства. Странно было бы если бы директивы искусства предписывались извнѣ. Искусство автономно. Оно самоуправляется и законодательствуетъ только само и только для себя.

Однако, въ своей природѣ, искусство, будучи соподчинено, вмѣстѣ съ жизнью, нѣкимъ міровымъ законамъ, стремится къ извѣстному воздѣйствію на людей. Конечная цѣль искусства: такъ какъ убѣдительность искусства заключена въ совокупности формальныхъ заданій, то оно синтезомъ приводитъ въ динамическое состояніе психику воспринимающаго.

Искусству совершенно все равно (какъ и искусству): куда толкнетъ оно читателя: къ добру или ко злу. Оно не убѣждаетъ, а лишь сдвигаетъ, приводитъ психику слушающаго въ такое же подвижное двигательное состояніе, въ какомъ находится весь міръ.

И если искусство толкнуло читателя на убійство или на сооруженіе храма, если читатель, познавъ книгу, сѣлъ рисовать (какъ дѣлалъ Бердслей) или пошелъ въ домъ терпимости—искусство удовлетворено. Значить, это произведеніе искусства—нужное. Самое

худшее, когда оно не произвело никакого впечатлѣнія, тогда оно подобно тѣмъ сотнямъ окружающихъ людей, про которыхъ мы можемъ сказать только одно: славные малые.

При динамическомъ сдвигѣ человѣческой души искусствомъ развивается теплота, которую мы зовемъ энтузіазмомъ.

Искусство должно быть современнымъ, иначе оно не тронетъ. Какъ могутъ дѣйствовать на насъ Мойры, Арей, Діонисъ, Посейдонъ, Хариты, Авроры, Океаниды, Аидъ, Адрастея, Парфенснъ, Гиметь, Ардетъ, Илиссъ, Ликабетъ и пр. и пр. числомъ не менѣе арміи Наполеона. Всѣ эти имена заставляютъ только скучать, а стихи, ими испещренные,—жалѣть, что не носишь съ собой справочника.

Все прошлое замираетъ, тускло-блѣднѣетъ. И смерть близкаго, о которой когда-то, въ день смерти, не могъ подумать безъ тумана въ глазахъ, безъ подкатывающихся слезъ, черезъ два-три года становится уже не событіемъ, а фактомъ «№ такой-то» въ спискѣ дней. Всего скорѣй блѣднѣетъ стихъ о прошломъ.

Возбуждаетъ только претворенное сегодня, завтра. Вчера уже не тронетъ. Поэтъ можетъ претворять только свое время.

Однако, въ какой же мѣрѣ и степени претворяется современная жизнь въ произведеніяхъ искусства? Отрица зеркальное отображеніе, мы можемъ услѣдить въ претворительномъ процессѣ безчисленный путь зигзаговъ, по которымъ молніей пробѣгаетъ претворяемое.

Иллюстрируя примѣромъ, можно сказать, что, по

своему существу, вишня, положенная въ гурьевскую кашу, и вишня, давшая сокъ для варенья или киселя,— одна и та же. Но претвореніе коснулось ее въ разной степени.

Гдѣ же предѣлъ претворенія? Конечно, осязаемого, ощупываемаго предѣла нѣтъ, но, какъ вишня въ любовѣ претвореніи сохраняетъ свой привкусъ, точно такъ же и претворяемое въ искусствѣ. Но для аромата искусства требуется оперированіе съ натуральными фруктами, а не съ консервами, не съ книгами.

Искусство тѣмъ выше, чѣмъ острѣе и интенсивнѣе была работа лирика, т. е. чѣмъ рѣзче и безжалостнѣе претворялъ онъ жизнь.

Кульминаціонной точкой этой работы, ея наивысшимъ напряженіемъ будетъ то состояніе претворяемаго, когда оно окончательно утратило свой первоначальный видъ, сохранивъ только свой привкусъ. Всякіе куски переработаннаго указываютъ на возможность дальнѣйшей дѣятельности.

Наивысшее искусство, понимаемое какъ лиризмъ, будетъ въ той стадіи, когда лирикъ выражаетъ уже свое впечатлѣніе отъ претворяемаго и—еще выше—свое познаніе психической природы жизни. Лиризмъ же есть способность опьяняться жизнью, опьянять ею другихъ и ее самое.

«Дайте сочетанье словъ, не связанныхъ общимъ смысломъ: они разсыплются, они пропадутъ для сознанія. Содержаніе въ художественномъ произведеніи то же, что стебель для цвѣтка. Мы дорожимъ цвѣткомъ, но онъ не можетъ жить безъ стебля», — такъ пишетъ Валерій Брюсовъ.

Доказательство образное и, какъ обычно для такого, невѣрное.

Стебель не долженъ быть реальнымъ и осязаемымъ, въ видѣ содержанія.

Полетъ предмета поддерживается скоростью. Волны морей приподнимаются отъ ласкъ луны. Иголки съ пола прыгаютъ вверхъ отъ магнитнаго притяженія. Всѣ предметы на землѣ поддерживаются земнымъ притяженіемъ. И связь всѣхъ словъ стихотворенія покоится не на стеблѣ содержанія, а на притяженіи новизны, на скорости образовъ, на всемъ невѣсомомъ.

Долгое время ошибкой искусства являлось то, что неуклонно путались матеріалы одного искусства съ матеріалами другихъ искусствъ. Въ живописи всегда находились элементы литературнаго характера, въ поэзіи—живописнаго (описанія) и философскаго, въ скульптурѣ допускались колористическія заданія и т. д.

Если бы одно искусство могло въ совершенствѣ передавать заданія другого, оба искусства неизбежно слились бы въ одно, и одно поглотило бы другое.

Если бы при помощи психологіи мы могли рѣшать геометрическія задачи, то не существовало бы одновременно и психологіи и геометріи. Если бы поэзія могла передавать скульптурность, то къ чему бы былъ мраморъ?

Въ основу необходимой дифференціаціи искусствъ можетъ быть положено только одно: матеріаль искусства.

Вынося ритмъ за скобки, какъ элементъ присущій всякому искусству, мы увидимъ, что литература опе-

рируетъ со словомъ, живопись съ формой и краской, музыка со звукомъ, скульптура съ рельефомъ и т. д.

Въ наиболѣе неблагопріятномъ положеніи оказывается литература. И наука и философія (научное искусство) пользуются словомъ. На первый взглядъ казалось бы, что точная дифференціація невозможна. Но это не такъ. Въ то время, какъ литература оперируетъ со словомъ, какъ съ самоцѣлю въ предѣлахъ литературы, всѣ науки пользуются словомъ, какъ средствомъ.

Наука, употребляя слово, какъ средство, базируется при этомъ на чисто-внѣшнемъ элементѣ слова, на его объяснительно-ассоціативной способности, на содержаніи слова. Ей (наукѣ) важно не слово, какъ такое, а то, что при помощи этого слова, служащаго монетой въ обиходѣ, можно выразить. Исторія и человѣческія отношенія облѣпили слово массой, состоящей изъ чисто-случайныхъ наслоеній. Это багажъ слова, нагруженный вѣками.

Слово, какъ матеріалъ поэзіи, есть нѣчто самовитое, абсолютное.

Что такое слово?

Слово таитъ въ себѣ два основныхъ элемента: содержаніе и образъ. Я намѣренно опускаю пока звуковое состояніе слова.

Содержаніе внесено въ слово умственной работой. При интуитивномъ возникновеніи словъ, они знаменовали собой не опредѣленное значеніе, не ясный параграфовидный смыслъ, а хранили нѣкій образъ. Это вполне ясно и извѣстно всѣмъ, кто изучалъ теорію словесности и языковѣдѣніе.

Чтобы не останавливаться на этомъ, укажу такой примѣръ. Слово «копыто» первоначально обозначало вовсе не конецъ ноги животнаго. Оно живописало нѣчто копающее землю. Этому происхожденію словъ мы обязаны тѣмъ, что наши слова въ большей или меньшей степени звукоподражательны. Все огромное, грозное, рѣзкое таитъ звукъ р, любовное, ласковое, плавное — л, ясное, необъятное — а, язвительное, сомнѣвающееся — з или с — и т. д.

Вотъ почему такъ мертвы выдуманные языки, т. е. языки, возникшіе для цѣлей внѣшняго рода (интернаціонализація), вотъ откуда мертвыѣ воляпюка и эсперанто. Содержаніе слова, какъ его превалярующій элементъ, не состоитъ ни въ какой связи со звукомъ слова и звукъ случаенъ. Въдѣ содержаніе это этикетка. Вышеупомянутая живописность словъ позволяетъ намъ охарактеризовать самовитое слово, какъ слово, находящееся въ дѣйствиномъ состояніи, при преобладаніи живописности, образности плюсъ инструментовки надъ содержаніемъ.

Если мы вникнемъ въ сущность историческаго процесса, то ясно увидимъ, что постепенная замѣна преобладающаго элемента самовитаго слова, т. е. образа, содержаніемъ, неминуемо влечетъ за собой безобразность словъ=безобразности ихъ.

Въ самомъ дѣлѣ, всякое выраженіе въ моментъ его зарожденія было не комбинаціей словъ—содержаній, а сплавомъ словъ—образовъ.

Затрудняюсь сейчасъ сказать, кто первый употребилъ выраженіе «питать надежду». Это было образнымъ выраженіемъ, образнымъ сочетаніемъ. Время, со свойственной ему любовью къ порядку, тщательно

стерло образъ, и у насъ остался трафаретъ, очень много говорящій нашему соображенію и пустой для нашего воображенія.

Если выкинуть устарѣвшее слово «питать» и замѣнить его нынѣшнимъ «кормить», то выраженіе «я кормлю надежду» покажется страннымъ не только потому, что одно слово замѣнено равнозначущимъ, но и потому, что эта замѣна заставляетъ насъ понять образно живописность выраженія.

Наши слова по природѣ инструментованы. Такимъ образомъ, звукъ слова не есть его оболочка, которую можно было бы измѣнить; звукова природа слова, образъ слова инструментованъ.

Если въ нѣкоторыхъ словахъ (кукушка, громъ, трепеть, шорохъ, шелестъ, гулъ и т. д.) эта инструментовка видна даже «невооруженнымъ слухомъ», то въ другихъ она запрятана. На первый взглядъ кажется, что требованіе инструментовальной звучности стиха противорѣчитъ принципамъ дифференціаціи искусствъ, такъ какъ звукъ отнесенъ къ области музыки.

Но это мнѣніе есть результатъ смѣшенія звука словеснаго и звука музыкальнаго. Инструментованный стихъ доказываетъ то, что подобраны слова общія по своей природѣ, такъ какъ образная близость влечетъ за собой близость звуковую. Несомнѣнно, что, хотя содержательная сторона словъ «громъ», «грозный», «рѣзкій» — различна, ихъ близость въ образномъ состояніи объясняетъ близость звуковую.

Инструментовка стиха не преслѣдуетъ имитативно-подражательныя цѣли. Не ближе ей и забота о глад-

кой пѣвучести стиха. Стихъ долженъ быть тяжелъ, вырубленъ изъ камня, булыжникообразенъ.

Инструментовка стиха даетъ возможность воспринять образъ словъ неизвѣстныхъ намъ черезъ ихъ музыкальныя свойства. Это облегчаетъ свободу неологизованія.

Отличный примѣръ стихотворенія, неологизмы котораго воспринимаются образно, черезъ звукъ, является пьеса К. Большакова «Весна»:

Эсмерами вердоми труверить весна,
Лисилея полей элилой алліелить
Визизами визами снуеть тишина,
Пощѣлуясь въ тишенныя вереми трели,
Аксимею, оксами засимъ изо сна,
Аксимею оксами засимъ изомѣлить.
Пѣнясь ласки велеми велямъ велена
Лилалеть алиловыя велими мѣли.
Эсмерами, вердоми труверить весна.
Алліель! Безкрылатость надкрылій пропѣли.
Эсмерами вердоми труверить весна.

Поэтическій языкъ бѣденъ, бѣденъ до чрезвычайности. Онъ разъ въ десять бѣднѣе газетнаго, являющагося самой чуткой разговорной секціей.

Сколько ни пополнять языкъ обиходными современными словами, а это необходимо, сколько ни мѣнять «дѣвѣ» на «дѣвушечкѣ» и «женщинѣ», «перси» на «груди», «длани» на «руки», — поэту не хватитъ словъ.

Надо выдумывать слова ежеминутно.

Меморандумъ:

Пушкинъ изобрѣлъ: привѣтъ, сладострастье (?) и др.

Кантеміръ—средоточіе, понятіе, временщикъ и др.
Тредьяковскій—подлежащее, искусство, вниманіе,
великолѣпный и др.

Достоевскій—стусеваться и др.

Намъ странно безъ этихъ словъ...

— Неужели ихъ не было?

А лѣтъ черезъ сорокъ будетъ странно:

— Неужели до двадцатаго вѣка не было словъ:
смѣйво, смѣюнчики, смѣхачи и др.

О томъ, какъ осторожно слѣдуетъ неологизировать свидѣлствуютъ два такіе факта:

В. Хлѣбниковъ предлагаетъ (въ «Пощечинѣ»):
«Общую сложность воздухо(небо)хода можно обозначить: летава (держава). Русская военная и промышленная летава».

Но — увь! — въ русскомъ словарѣ есть уже слово «летава», и оно синонимъ слова «летатель».

Игорь Сѣверянинъ предлагаетъ («Громокипящій кубокъ»):

Моторолетъ крылить на сѣверь...

въ смыслѣ «летить». Но—ахъ!—стоитъ открыть 2-ой томъ Словаря Даля (стр. 526) и мы прочтемъ: «Крылить что—окрылять, снабжать крыльями. Крылить мельницу».

Конечно, и тотъ и другой неологизмъ неудачны, такъ уже имѣютъ свое значеніе и мѣсто въ языкѣ и пробуютъ внести ненужную путаницу.

Поэзія есть искусство сочетанія самовитыхъ словъ, словообразовъ.

Поэтическое произведеніе—непрерывный рядъ образовъ.

Образность каждаго слова воспринимается еще рѣзче при содѣйствіи другого образа, такъ какъ мы все воспринимаемъ сличительно, сравнительно.

Чѣмъ обширнѣе, чѣмъ неожиданнѣе образы, тѣмъ больше въ нихъ потенціальной способности пережить день своего рожденія.

Повторенный образъ уже не образъ, а клише скучное и истертое. Для того, чтобы обладать наибольшей выразительностью — основнымъ достоинствомъ поэзіи—надо отрѣшиться разъ навсегда отъ категорій образовъ. Нѣтъ образовъ эксцентричныхъ и естественныхъ, простыхъ и сложныхъ; въ длинной цѣпи образовъ, гдѣ одинъ цѣпляется за другого, какъ колесики механизма часовъ, есть только одинъ критерій удачности: выразительность, базирующаяся на исключительной новизнѣ. Какъ только одинъ образъ старъ, стертъ, онъ будетъ, подобно старому колесику, проворачиваться, и нарушить ходъ часового механизма.

«Образы не цвѣты, которые можно срывать и выбирать съ мелочной бережливостью, какъ говорилъ Вольтеръ. Они составляютъ самую сущность поэзіи. Поэзія должна быть непрерывнымъ рядомъ новыхъ образовъ, иначе она только анемія и блѣдная немочь»—пишетъ Маринетти.

Общая экономичность въ словахъ, необходимая въ поэзіи, требуетъ краткости въ самомъ образѣ. Короткій, какъ пуля, быстрый, онъ не имѣетъ права развиваться въ длинную разъяснительную канитель. Интуиція читателя сама разовѣетъ и продолжитъ образъ, если это необходимо. Такъ продавецъ молока не запрещаетъ покупателю кипятить молоко, но самъ не продаетъ кипяченнаго.

Какъ примѣръ, сдѣлаемъ краткій разборъ слѣдующей пьесы Сергѣя Третьякова:

ПОРТРЕТЪ.

Сядьте, шуршите шорохомъ шелка!
Сладко сливайтесь съ бархатной мыслью кресла!
Изъ трилистниковъ кружевъ на черноземъ платья
полѣзла

Мягкая струйка руки и кончилась пятилепестно.
Вздрогнувшій никкель ногтей растрогался тихо, но
колко.

Весна. Въ черноземѣ пахучаго, жирнаго платья
Прячутся корни изогнуто-стебельной шеи.
Тѣшу ее треугольникомъ жеваныхъ кружевъ.
Тубы стяните краснѣе, півявнѣе, туже!
Въ тучи волосъ проблесните зарнишей жемчужинъ,
Выстрѣломъ синей воды у опушки зарытыхъ ушей.
Черти бровей притаились—расчертятся ночью,
Въ трепетъ ноздрей окуная запахи книгъ и витринъ.

.....
.....
.....
Первыя двѣ строки мертвы, случайны и ненужны.
Тамъ нѣтъ ни одного яркаго образа, и онѣ забыва-
ются. Дальше вниманіе сразу напрягается «черноземъ
платья», «струйка руки», «вздрогнувшій никкель ног-
тей». 6-ая строка начинается снова блѣдно. Ненуж-
ное повтореніе чернозема, исправленное слегка «жир-
нымъ платьемъ». Слѣдующая строка надолго удержи-
ваетъ вниманіе «корнями изогнуто-стебельной шеи».
Затѣмъ идетъ мертвое, скучное, вялое трехстишіе и
въ 11-ой строкѣ читатель проснется отъ лучшаго

мѣста: «опушка зарытыхъ ушей» и дальше снова заснетъ до послѣдней строки.

Его вниманіе не можетъ быть захвачено цѣликомъ, напряжено до конца, такъ какъ есть много пустыхъ строкъ, остановокъ для отдыха. Стихотвореніе можетъ понравиться или нѣтъ, но оно не можетъ захватить, взбудоражить именно изъ-за этихъ строкъ-паузъ.

Каждый поэтъ долженъ забыть, что есть исторія, что существовали вѣка. Онъ описываетъ только познаваемое сегодня. Прошлое имѣло своихъ шпионовъ. Вѣдь поэтъ — это шпионъ, высматривающій удѣличивой жизни ея тайны. Я высматриваю сегодняшнія тайны, а въ 15-омъ вѣкѣ были свои шпионы, а если ихъ не было, значитъ, эпоха была недостойна своего поэта.

Валерій Брюсовъ писалъ:

Всего будь холодный свидѣтель...

Эта роковая ложъ кабинета отравила не мало поэтовъ. Именно «холодный свидѣтель» не поэтъ. Онъ — нотаріусъ исторіи, онъ писарь въ штабѣ событій, но онъ не поэтъ.

Поэтъ не имѣетъ права стоять, наблюдая, въ сторонѣ, онъ долженъ быть въ центрѣ, его душа — фокусъ, собирающій лучи и прожигающій ими бумагу сердецъ.

Каждая эпоха отличается отъ другой не эпизодами, не анекдотами, не фактами, а общимъ ритмомъ.

Былъ вѣкъ шаговъ, вѣкъ лошадей, вѣкъ авто (20-ый), будетъ вѣкъ аэроплановъ.

Если ритмъ движенія 18-го вѣка мы обозначимъ черезъ а, то ритмъ 19-го вѣка будетъ — а плюсь х, а ритмъ 20-го — а плюсь х плюсь у.

Соотвѣтственно этому и ритмъ искусства этихъ вѣковъ будетъ равенъ: a_1 , a_1 плюсъ x_1 , a_1 плюсъ x_1 плюсъ y_1 .

Задачей современнаго поэта является выразительная передача динамики современнаго города. Эта динамика не можетъ быть передана при помощи содержанія. Сколько мы ни говорили бы о городѣ, города этимъ не передать. Ритмъ современности только въ формѣ и, слѣдовательно, долженъ быть найденъ формальный методъ.

Обратимся къ манерѣ письма прежнихъ поэтовъ. Обычно брался какой-нибудь образъ, положенный въ основу пьесы, такъ сказать: лейтъ-образъ, и все стихотвореніе, лучась, логически его развивало. Всѣ прочіе образы находились въ зависимости соподчиненія по отношенію къ этому лейтъ-образу.

Этотъ приѣмъ, совершенно законный и правильный по существу при передачѣ прежняго темпа жизни, медленнаго и строгоправильнаго, нынче абсолютно непригоденъ.

Хаосъ улицы, движеніе города, ревы вокзаловъ и гаваней, всю полнь и быстръ современной жизни, душу души 20-аго вѣка, нельзя передать иначе, какъ внутреннимъ движеніемъ стиха.

Это движеніе стиха обуславливается многотеміемъ, политематизмомъ. Это движеніе стиха достигается несоподчиненіемъ образовъ лейтъ-образу. Каждая строка несетъ въ своей утробѣ новый образъ, иногда прямопротивоположный предыдущему. Всѣ эти образы слѣдуютъ максимуму безпорядка. При такомъ соревнованіи образовъ невольно достигается высшее напряженіе и вниманіе самихъ образовъ. Какъ только

встрѣтится одинъ образъ, болѣе слабый и анемичный, чѣмъ другіе, свора этихъ другихъ затретъ, замнетъ слабого, и получится пустое мѣсто, дефектирующее строку и все стихотвореніе. Образы не должны укладываться гладко, съ аккуратностью институтокъ, ложащихся спать, въ дортуары воспріятія читателя. Эта аккуратность и послѣдовательность даетъ не синтезъ города, а бѣгъ лошади на кордѣ. Ничего не значить, что одинъ образъ вытѣснитъ только-что бывшій, такъ какъ противорѣчитъ ему; зато читательское воспріятіе все время будетъ насторожѣ, будетъ ловить грубый и сильный лиризмъ образовъ, какъ борзая ловить звѣря.

На проспектѣ мелькаютъ передъ моими зрачками ежесекундно сотни авто, трамовъ, велосипедовъ — и, однако, я сохраняю ихъ въ своемъ воспріятіи; отчего же говорятъ, что подобный беспорядокъ быстроты въ стихахъ не даетъ слушателямъ ничего?

Русская народная поэзія не была знакома съ рифмой*). Она замѣняла рифму соотвѣтствіемъ, я бы даже сказалъ: созвучіемъ образовъ. Впрочемъ, пословицы и поговорки не чуждались звуковыхъ подобій.

«Всякая побѣжденная трудность всегда приноситъ намъ удовольствіе. Любить соотвѣтственность (*symmetria*),размѣренность свойственно уху человѣческому» — писалъ Пушкинъ, опредѣляя сущность происхожденія рифмы.

При началѣ пользованія рифмой всякое созвучіе

*) Пишу нарочно не черезъ „е“ — зачѣмъ тревожитъ покойниковъ.

было новымъ. Но уже скоро стали замѣчать, что нѣкоторыя рифмы, вслѣдствіе своей легкости, повторяются чаще другихъ. Требованіе новизны стало отвергать наиболѣе примитивныя рифмы. Глагольныя рифмы подверглись остракизму въ первую очередь. «Вы знаете, что рифмой глагольной гнушаемся мы» (Домикъ въ Коломнѣ). Это вполне объяснимо.

Рифма важна не какъ успокоительное, дополнительное созвучіе, а какъ давножданная неожиданность.

Перефразируя Шекспира, можно сказать:

— Синьоръ, синьоръ! Давножданная неожиданность!..

— Какъ же можетъ быть давножданная неожиданность?..

— А развѣ созвучіе не неожиданность, которую вы ждали?!

Рифма связуетъ строки чисто-механическимъ способомъ. Созвучіе третьей строки съ первой заставляетъ вспомнить первую строку, и все, заключенное между первой и третьей строкой, еще разъ мелькаетъ въ сознаніи. Такимъ образомъ рифма какъ бы насильственно заставляетъ запоминать всѣ окружающія ее строки. Рифму можно сравнить съ головкой спички (самую спичку-древко ея составляетъ строка): при треніи о слухъ она воспламеняется и зажигаетъ всю строку. Эта параллель можетъ быть продолжена и далѣе. Совершенно такъ же, какъ однажды вспыхнувшая спичка негодна для вторичнаго пользованія, точно такъ же и вторично употребленная рифма не производитъ своего первоначального блеска. Очень яркій примѣръ тому у Пушкина (рѣжетъ—скрежетъ).

Всегда слѣдуетъ помнить, что рифма тоже послѣ перваго раза лишается дѣйственности. Дѣйствительно, банальная шаблонная рифма не звучитъ, не замѣчается и раздражаетъ. Такимъ образомъ, она теряетъ свою фосфорически-цементную природу. Паденіе творческаго таланта прежде всего проявляется въ небрежномъ отношеніи къ рифмамъ.

Но тутъ первый шагбаумъ: число точныхъ рифмъ въ каждомъ языкѣ ограничено, какъ ограничено число шахматныхъ комбинацій. «Обрашаюсь къ русскому стихосложенію. Думаю, что со временемъ мы обратимся къ бѣлому стиху. Рифмъ въ русскомъ языкѣ слишкомъ мало. Одна вызываетъ другую. Пламень неминуемо тащить за собой камень. Изъ-за чувства выглядываетъ непремѣнно искусство. Кому не надоѣли любовь—кровь, трудный—чуждый, вѣрный и лицемерный и пр.» (Пушкинъ).

Признавая правильность отправныхъ точекъ Пушкина, я признаю и правильность его выводовъ, но съ малою оговоркой. Подобно тому, какъ невѣрно прицѣленное орудіе даетъ перелетъ, такъ и Пушкинъ: онъ перестрѣльнулъ по вѣкамъ. То, что онъ предвидѣлъ будетъ, будетъ, но сейчасъ существовать еще неисчерпанное поколѣніе дѣтей рифмы—ассонансовъ и диссонансовъ.

Въ натуралистическомъ теченіи рифма находилась въ роли прислуги и, въ неопрятномъ, скверномъ платьѣ, съ трудомъ подметала полы неуклюжихъ строкъ.

Символисты вернули рифму въ качествѣ почетной гостыи на свой игрушечный файвъ-о-клокъ.

Русскій стихъ признавалъ три рода рифмъ: одно-

сложную—мужскую (горсь—примерзь), двусложную—женскую (капать—лапотъ) и тресложную—дактилическую (бѣшеннѣй — утѣшеннѣй). Дактилическую рифму ввелъ, кажется, Державинъ.

Символисты, разработавъ эти рифмы, ввели еще гипердактилическую (схватывая—матовая), пятисложную (сковывающій—очаровывающій), замелькали составныя, начиная съ простой «латы—пришла ты» и кончая «юности — тоску нести». Пробовали ввести срединныя рифмы и переднія:

Ищу напѣвнѣхъ ше-

потовъ

Въ несвязномъ шу-

мѣ.

Ловлю живые шо-

рохи

Въ ненужной шу-

ткѣ. (З. Гиппиусъ).

Вѣрили

мы въ невѣрное,

Мѣрили

мѣръ любовью. (З. Гиппиусъ).

Пригоршни новыхъ рифмъ растворились, приручились, измельчали. Эссенція перестала быть эссенцией. Все, что раньше радовало, стало огорчать. «Вечеръ—глетчеръ» или «куполъ — нащупаль» стали не лучше и не оригинальнѣй, чѣмъ «любовь—кровь».

Чистая мужская рифма не удовлетворяетъ. Начинается подходъ къ ассонансамъ. Первой стадіей являются неправильныя мужскія рифмы (горячо—о чемъ). Заплетающійся ритмъ современности требуетъ нѣжности удлинненныхъ рифмъ. Появляется рифмовка

женскихъ рифмъ съ дактилическими (алебаstra—пастора). Новѣйшіе поэты, имѣя предшественниками Сологуба и Брюсова, пробуютъ по новому использовать составную рифму, главнымъ недостаткомъ которой было то, что второе слово, иногда поэтически важное, оставалось безъ ударенія. Этотъ дефектъ исправляется переносомъ второго слова въ слѣдующую строку:

Панели любовно вѣтеръ *вытеръ*,
 Скосивъ удивленные глаза.
 Лебеди облаковъ изъ витринъ кондитерской
 Въ трепетъ, какъ однокрылая стрекоза.
 (К. Большаковъ).

Потребность чисто-формального связыванія двухъ строкъ удовлетворяется при помощи переноса дѣлительной рифмы. Рифмующееся слово подвергается переносу изъ одной строки въ другую. Эти половинки словъ даютъ снова большой просторъ неорифмовкѣ.

Кто то на небѣ тарахтѣлъ звонкомъ и выскакивала
 Звѣздная цифра... Вечеръ гонялся въ голубомъ
 далекѣ

За днемъ рыжеватымъ и за чернымъ пиджакомъ его лавила
 полночь, играя луной въ бильбоксъ.

Однако, эти новости не могутъ надолго спасти жизнь рифмѣ. Пора открыто признаться, что рифма, любовница всѣхъ поэтовъ и поэтокъ, не то обратилась въ проститутку рекламныхъ стишковъ, не то окончательно умерла отъ истощенія. Время требуетъ перехода къ ассонансамъ и диссонансамъ.

Ассонирующими словами будутъ такіа, которыя звучать исключительно въ чтеніи, транскриптивно же

сильно отличаются другъ отъ друга. Эта звучность объясняется обычно тождествомъ (или близостью) гласныхъ и различіемъ согласныхъ (вечера—ничего).

Строгой теоріи ассонансовъ у насъ еще не существуетъ, но общія перспективы намѣчены отдѣльными опытами.

Изъ отдѣльныхъ видовъ можно упомянуть:

1. Пропускъ слоговъ.

И вдругъ онъ падаетъ мертвъ
(Горитъ канделябръ въ вышинѣ)
Вновь одинъ я, какъ замыселъ чертовъ,
И какъ дьяволу скучно мнѣ. (Хрисанфъ).

2. Добавленіе слога.

Я мечталъ въ моемъ кабинетѣ
О свиданіи, полномъ ласкъ,
Что вы меня южно встрѣтите
Въ ажурныхъ чулкахъ безъ подвязокъ.

3. Перестановка согласныхъ.

И кому то шептали: Не надо! Оставьте!—
Ваше бѣлое платье было въ грязи,
А за вами неслись въ истерической клятвѣ
И люди, и зданья, и даже магазинъ.

4. Переходящее удареніе.

Полсумракъ вздрагивалъ... Фонари свѣтовыми
топорами
Разрубали городскую тьму на улицы гулкія,
И, какъ щепки, подъ неслышными ударами
Отлетали крошечные переулки.

Еще нѣкоторые примѣры можно найти въ книгѣ покойнаго И. В. Игнатъева (Эшафотъ). Конечно, богатый матеріалъ для ассонирования даютъ ударенія, переходящія на предлогъ: по уху—олуху, рангъ—на

ноги, на бокъ—яблокъ, на лѣто—налито, объ стѣну
—собственно и т. д.

Диссонирующими словами будутъ такіа, въ кото-
рыхъ при одинаковой комбинаціи одинаковыхъ со-
гласныхъ—гласныя разны (фоксъ—кляксъ—фуксъ—
кэксъ—журфиксъ).

Бѣлый лѣкаръ, незрѣлый трупикъ
Большеглазого Пьерро,
Вырастившій вымышленный тропикъ
Въ мартовское серебро.
Нѣтъ, не пылъ дождливаго клавира,
Ты стѣсняешь бѣлизной
Всѣ широкія слова на эро,
Всѣ слова въ цѣлебный зной.
Колыхаясь бѣлымъ балахономъ
Туфлѣ въ тактъ и сердцу въ тактъ,
Праведникъ въ раю благоуханномъ,
Вотъ—нисходишь на смарагдъ.

(Б. Лившицъ).

Немногочисленные опыты диссонансовъ показали,
что чѣмъ рѣзче согласныя, тѣмъ ярче диссонансъ.
Такъ, въ пѣснѣ Б. Лившица отлично, благодаря р,
звучить «тропикъ—трупикъ», «клавира—эро», и очень
плохо мягкое «балахономъ—благоуханномъ».

Всѣ эти изысканія и новшества имѣютъ своей цѣлью
передать формѣ всѣ тѣ обязанности, которыя до сихъ
поръ несправедливо и безцѣльно возлагали на содер-
жаніе.

...Рифма лишнее доказательство того, что никто

не скажетъ: гдѣ грань между искусствомъ и искусственностью?

...Если рифма напоминаетъ головку простой спички, то ассонансъ—головку сѣрной: онъ зажигается всегда и обо все.

...Рифмы переплетаютъ строки. Можно книгу не переплетать, но держать въ скверномъ переплетѣ — абсурдно.

...Рифма — подводный камень поэта, профиль произведенія.

...Рифма не можетъ служить клинышкомъ, вгоняемымъ въ оставшуюся щель.

...Въ удачной рифмѣ—спасательный кругъ.

...Общій духъ—почеркъ творчества—его индивидуальность ярче всего выражается въ рифмѣ.

Достоинство поэзіи Р. Ивнева въ томъ, что онъ не насилуетъ своего творчества. Теперь поэты полагаютъ, что достаточно начать писать о городѣ, авто и небоскребахъ и уже станешь урбанистомъ. И въ стихахъ Брюсова или Блока былъ городъ, но эти стихи не современны. Въдѣ самое важное не то, что пишешь о городѣ, а то, что о городѣ пишешь *по городскому*. Брюсовскій и подбрюсоватоблоковскій городъ — это городъ на плоскости, городъ консервированный, городъ за тучами книгъ и облаками примѣчаній, это «городъ! Остановись! Ты отвратителенъ».

Не диво писать объ аэропланахъ и полагать, что это современно, такъ ни Овидій, ни Тютчевъ не могли объ нихъ писать. Однако, не въ отраженіи самага аэроплана достоинство поэзіи. Надо умѣть подойти къ самому обыкновенному съ городской точки

зрѣнія, надо писать о городѣ по городскому; вотъ истинный урбанизмъ. И реторически-кабинетныя разсужденія Брюсова о городѣ, менѣе урбанистичны, чѣмъ монологъ о любви въ пьесѣ Маяковского или деревенскіе стихи С. Третьякова. Въ первомъ случаѣ о городѣ писалъ житель прошлаго вѣка, увидавшій современность сквозь книгу, во второмъ—о любви или о деревнѣ, воспринявшій ее какъ истинный сынъ города. Тамъ, гдѣ есть реторика—тамъ уже нѣтъ городского, такъ какъ городъ чуждъ логикѣ разсужденій.

Критики увѣряють, что стихи Р. Ив., Вл. М. и мои—непоэтичны, что это размѣренная проза. Этотъ упрекъ надо принять радостно, такъ какъ дѣйствительно поэзія и проза одно и то же. Въ самомъ дѣлѣ, до сихъ поръ предполагалось, что въ поэзіи есть какой-то духъ особенный, есть размѣръ и рифма. Но метръ уничтожается, а ритмической должна быть и проза, какъ напр., Симфоніи А. Бѣлаго, наиталантливѣйшаго символиста, недоцѣненнаго у насъ. Исчезнетъ рифма. Въ чемъ же будетъ разница? Одинъ «особый духъ»? Но это качество слишкомъ шатко и не можетъ быть принципомъ дѣленія. У насъ нѣтъ прозы. Все, что у насъ именуется прозой, все это отрывка чловѣка, обѣвшаго психологіей и философійей, историцизмомъ и эстетствомъ. Неужели эти тягучія, съ запахомъ логическаго клея, которымъ прикрѣплялись факты и разсужденія, страницы оскарвайльдскихъ писателей — можно называть художественной прозой?

Если мы дѣлимъ нашу литературу (не надо бояться этого слова) на поэзію и прозу, то это доказываетъ только то, что мы страдаемъ новобоязнью. Давно

пора отрѣшиться отъ этихъ ярлычковъ и я увѣренъ, что если бы мы завтра начали печатать стихи подрядъ, безъ красныхъ строкъ, безъ заглавныхъ буквъ съ лѣвой стороны,—никто не сказалъ бы, гдѣ проза, а гдѣ—поэзія. Вѣдь надо же наконецъ изгнать эти розы-грезы, дѣву черезъ одну строку послѣ гнѣва или напѣва, надо осознать, что существуетъ одна литература, все же прочее—литературщина.

«Долженъ ли поэтъ быть искреннимъ»—родной братъ вопросу «быть или не быть». Одинъ изъ вопросовъ, о которыхъ говорилось много и не сказано почти ничего.

Творчество поэта направлено къ тому, чтобы оригинальнымъ сочетаніемъ словъ загипнотизировать читателя и заставить послѣдняго повѣрить въ возможность (а не реальность) своего переживанія. Талантливый читатель долженъ уметь поддаться гипнозу.

Комбинація словъ вызываетъ рядъ ассоціацій въ читателѣ, и онъ принужденъ поставить себя въ центръ обрывочныхъ переживаній воспоминательнаго характера. Но если взаимоотношенія поэта и читателя сводятся къ гипнотическому воздѣйствію (трагическая магія), то не совершенно ли все равно: знакомо ли самому гипнозитеру то переживаніе, которое возникаетъ у подчиненнаго? Если бы поэтъ унижилъ свое творчество до того, что пытался бы заставить читателя пережить абсолютно то же чувство, что и онъ (поэтъ) самъ, тогда могъ бы явиться вопросъ: можетъ ли гипнотизеръ не знать того переживанія, которое онъ насильно вселилъ въ другого. Но въ томъ то и дѣло, что задачей поэта является исключительно: ввести читателя въ кругъ динамическихъ чувствованій

и предоставить ему самому натолкнуться на то или иное переживание. При такихъ условіяхъ для поэта абсолютно безразлично, о чемъ онъ комбинируетъ слова, надо только комбинировать горячо и властно. Это комбинированіе способно только вызвать въ читателѣ чувство (сознаніе мирнаго подвига), но какое именно—виѣ власти демонстратора. Уже давно миновали тѣ времена, когда поэты ставили себѣ неопредѣленную и странную цѣль: направить душу читателя къ истинѣ. Если это являлось еще возможнымъ, пусть только въ иллюзіи, въ то время, когда душа была чѣмъ то единымъ, недробимымъ, то теперь когда городъ разметалъ душу и у cadaго человѣка нѣтъ одной, единственной души, а десятки, сотни кусочковъ ея—не слишкомъ ли незначительнымъ и кропотливымъ будетъ желаніе привести къ общей истинѣ мизерный обломокъ души? Задачей творчества современнаго поэта (по отношенію къ читателю, а не къ поэзіи) должно быть: дать начальный толчокъ, вывести изъ состоянія инерціи и покоя кусочки души и предоставить имъ катиться въ любомъ направленіи. Толкнулъ и отходи. Поэтъ сдѣлалъ свое дѣло, поэтъ можетъ уходить. Защитники теоріи искренности и «направительнаго» искусства совершенно игнорируютъ условія измѣнившейся жизни и ссылаются на ложно понятое, обобщенные по времени, завѣты прежнихъ поэтовъ. Но не является ли непростительнымъ легкомысліемъ фундаментированіе вопросовъ сегодняшняго поэтического творчества на принципахъ тѣхъ, кто не видалъ современности? Кто связанъ болѣе тѣсными узами, чѣмъ поэтъ и его время? Произведенія для вѣковъ, душа поэта—для дней.

На первый взгляд кажется, что футуризмъ, вызывающій поэзію на площадь, есть течение, стремящееся къ обезличенію, къ уничтоженію индивидуальности, зовущее къ подножью Прокрустова ложа. Ошибка. Легко запереться въ одинокой башнѣ одинокаго замка въ необитаемой странѣ и считать себя индивидуалистомъ. Аскетъ въ пустынѣ — абсурдъ. Является ли этотъ путь настоящей дорогой для того, кто выше всего ставитъ обрѣтъ своего, ему одному свойственнаго? Нельзя считать завоеваннымъ сданное безъ боя. «Найти себя — это уже побѣда» — уклончивая фраза. Въ одиночествѣ все, что есть у человѣка, кажется ему собственнымъ. Гдѣ нѣтъ объектовъ для сравненія — нѣтъ оцѣнки, а безъ нея не можетъ быть сознанія оригинальности. Именно съ этой точки зрѣнія подошелъ къ данному вопросу футуризмъ. Сознвая невозможность не подчиниться красотѣ быстроты, человѣкъ не можетъ не выйти на площадь. Но не для наблюденія выходить онъ туда. Наблюдатель постепенно забываетъ, для чего онъ наблюдаетъ, превращаетъ средство въ цѣль и наблюдаетъ ради наблюденія. Онъ теряетъ свое и растворяется въ толпѣ, которая въ сущности состоитъ изъ желающихъ быть наблюдателями. Городъ своимъ кинемо-калейдоскопнымъ темпомъ уничтожилъ единую душу и оставилъ несклеенные обломки души. Современный индивидуалистъ выходитъ на площадь, смѣшивается съ толпой, разбрасываетъ въ толпный шумъ эти обрывки, становится нищъ духомъ (содержаніемъ) и наполняется чѣмъ-то «отъ города» (форма). Когда весь организмъ пропитается этимъ шумомъ, какъ легкія дымомъ, человѣкъ возвращается въ свой каби-

нетъ и вспоминаетъ. Въ интимности комнаты память по теоріи контраста воспроизводитъ съ мельчайшими деталями процессъ терянiя. Постепенно, кусочки души, потерянные въ суетѣ, возвращаются, такъ какъ детально осознать потерю — значитъ возмѣстить ее. Постепенно человѣкъ оказывается снова нищъ формой и полонъ духомъ, содержаніемъ. Тогда онъ снова безшумно совершаетъ перемѣщеніе сконцентрированного города въ себя — и снова кусочки души вытѣсняють шумъ. Именно въ умѣнiи потерять, въ томъ, какъ, теряешь и выявляется индивидуальность каждаго. Футуристъ идетъ терять, но дѣлаетъ это безсознательно, хотя и намѣренно, влечется какъ къ иглѣ морфинистъ. Однако, не только въ терянiи сущность новаго пути; его смыслъ главнымъ образомъ въ способности автоматически воспроизвести форму терянiя. Поэтическіе опыты футуристовъ носятъ слѣды и того и другого состоянiя, намѣчая два метода творчества. Одни, находясь въ стадіи терянiя, запечатлѣваютъ процессъ наполненiя уличной суетой; это — поэты улицъ, урбанисты чистой крови (Маяковский, С. Третьяковъ). Другіе — интимизаторы — творятъ, находясь въ состоянiи «бездущья», какъ бы въ трансѣ вспоминая терянiе (Ивневъ, Большаковъ). Въ этомъ постоянномъ перемѣщенiи, въ этомъ динамическомъ — надо искать основу современнаго индивидуализма.

Человѣку свойственна традиціонность. Разъ сказавъ что-нибудь, онъ считаетъ позорнымъ отречься отъ своего заблужденiя. Онъ упорствуетъ и, только въ томъ случаѣ, когда явно побѣжденъ, ловко вывер-

тывается наизнанку и начинает упрекать других въ томъ, въ чемъ упрекали его самого. Эта традиціонность приводитъ къ тому, что человѣкъ боится пойти противъ слышаннаго и—увы!—ведетъ за собой другихъ. Кто-то когда-то упрекнулъ декадентовъ въ томъ, что они безпринципны и анти-нравственны. До сихъ поръ это мнѣніе владычествуетъ въ мозгу средняго обывателя.

Аналогичное происходитъ въ отношеніяхъ публики и прессы къ футуризму. Кто-то однажды заявилъ, что у футуристовъ нѣтъ цѣли, что они ведутъ къ дырѣ, къ разрушенію культуры, къ нигилизму—и всѣ въ одинъ голосъ стараются убѣдить въ этомъ себя и другихъ. Убѣждаютъ со стойкостью, которой могъ бы позавидовать Галилей.

Футуризмъ безцѣленъ самъ по себѣ—такъ говорятъ его противники. Говорятъ объ итальянскомъ футуризмѣ и, особенно, о русскомъ, который существуетъ вопреки всѣмъ «чуковскимъ» заявленіямъ. Больше—не только существуетъ, но идетъ впереди итальянскаго, такъ какъ послѣдній — это *ars vivendi*, тогда какъ русскій касается только искусства. Итальянскій—это общественное движеніе; русскій—переворотъ въ искусствѣ. Итало-футуризмъ бѣжитъ отъ береговъ пассивизма потому, что щупальцы пассивизма душатъ его; это бѣгство изъ плѣна. Русскій бѣжитъ отъ пассивизма, какъ человѣкъ, готовящійся слѣлать прыжокъ, отходить назадъ; это — мѣшаніе могуществу сосѣда, это предусмотрительность.

Всемирный футуризмъ отталкивается отъ старой земли — къ новой землѣ, но обязательно къ землѣ, такъ какъ внѣ земли, внѣ земного—нѣтъ жизни. На

флагъ футуризма, который вѣтся подъ вѣтромъ современности, стоитъ: «Я не люблю мистики. Чѣмъ ближе къ небу—тѣмъ холоднѣе!» Къ землѣ прежде всего!—вотъ *l'art poétique* футуризма.

Футуризмъ не ведетъ къ цѣли—лепечуть критики+публика. Но развѣ кто-нибудь говорилъ, что футуризмъ—экспрессъ, на которомъ за плацкартный билетъ васъ съ комфортомъ провезутъ отъ Чухломы къ Нью-Йорку? Нѣтъ! Васъ повезутъ отъ Чухломы. Торопитесь! Поездъ отходитъ въ 5 ч. 45 м. Куда? Но развѣ это не все равно? Вы будете въ движеніи, передъ окнами вагона промелькнутъ туннели прежнихъ увлеченій. Куда везете насъ? Футуристы везутъ не «къ», а «отъ». Но вѣдь и пилотъ, постигающій великолѣпный смыслъ рекорда, взлетаетъ не къ небу, а отъ земли. Его достиженія измѣряются отлетѣніемъ отъ земли. Развѣ какой-нибудь пилотъ скажетъ, что онъ летитъ къ солнцу, къ небу? Нѣтъ, но не потому, что онъ не надѣется достигнуть неба, а потому, что ему небо ненужно. Онъ летитъ отъ земли и въ этомъ процессѣ отлетанія, въ быстротѣ движенія, въ захватывающемъ прорѣзаніи пространства—здѣсь его цѣль.

Таковъ и футуризмъ! Футуризмъ зоветъ выйти изъ затхлыхъ подваловъ привычекъ, гдѣ измялась душа молодую; привычекъ, которыя складками легли на платьѣ буйности и порыва. Вѣдь и сама жизнь ведетъ не къ новому времени, а отъ стараго. Футуризмъ идетъ отъ стараго и придетъ къ новому, потому что таковъ законъ. Земля кругла, какъ жизнь и время, и выйти изъ нея нельзя. И если футуризмъ зоветъ къ гаванямъ, къ площадямъ отъ захолустныхъ переулковъ, къ лоснящимся на солнцѣ небоскребамъ отъ

пузатыхъ, раскарячившихся особняковъ, къ трамваямъ и авто отъ конки и клячныхъ извозчиковъ — такъ это не потому, что гавани и авто прекраснѣе селъ и клячъ, а потому что таковъ законъ. Математическое изображеніе красоты $= \infty$. Она можетъ быть нулемъ и бесконечно большой величиной. Дѣло не въ красотѣ. Старое анемичное слишкомъ давитъ суровымъ тономъ душу. Къ новому, съ которымъ мы будемъ на товарищеской ногѣ — зоветъ футуризмъ. Съ новымъ мы вмѣстѣ родились, оно смотритъ на насъ, какъ на сверстниковъ, на братьевъ, а старое и параличное гладитъ по головкѣ или журитъ, какъ воспитатель, настроеніе котораго зависитъ отъ плохо дѣйствующаго желудка.

На мое изложеніе пожмутъ плечами, какъ бы оботвѣчая мои слова: — Оттолкнитесь! Стоитъ затрачивать столько энергіи на начальный толчокъ! Вѣдь такъ у васъ не хватитъ силъ на самый путь!

Но не напрасно футуристы славятъ машинизмъ! Они знаютъ, что больше всего электроэнергіи затрачивается на то, чтобы сдвинуть лифтъ общественнаго вкуса съ мѣста, чтобы зажечь лампочку. Лифтъ идетъ, лампочка горитъ, почти не поглощая энергіи, и половина счетовъ за электричество относится къ щелканью выключателемъ.

Футуризмъ имѣетъ вполне опредѣленную цѣль. Цѣль заключается не въ знаніи, къ чему зовешь, а въ знаніи, отъ чего зовешь. Да и само «къ» явилось логическимъ слѣдствіемъ «отъ». Зная положеніе пушки въ моментъ выстрѣла, вы знаете, куда упадетъ ядро. Притомъ, не надо забывать, что ядро, вылетѣвъ свирѣпѣетъ и описываетъ кривую (экспессы, эпатажъ).

Декларация о футуристическомъ театрѣ.

(Напечатана въ газетѣ «Новь» 26. 4. 1914).

Эй, мои великолѣпные друзья, футуристы Константинъ Большаковъ и Георгій Якуловъ!

Вы знаете лучше меня, что двадцатый вѣкъ прежде всего отличный памятникъ старому театральному искусству. Сегодняшній театръ не удовлетворяетъ никого. Его смертельная болѣзнь ясна не только намъ, но и всѣмъ, кто хоть сколько-нибудь способенъ понимать искусство. Даже совсѣмъ глухіе заговорили о кризисѣ театра. Но мы будемъ прежде всего откровенны: не о кризисѣ говорить, а о смерти кричать.

Кому же какъ не намъ радоваться у изголовья умирающаго опекуна?

Близорукцы говорятъ, что кинемо замѣнитъ театръ; но это ложь, мои друзья, мои сополетчики, это гнусная ложь.

Кинемо въ сегодняшнемъ видѣ — одно изъ позорнѣйшихъ явленій нашихъ дней. Кинемо обращенъ въ котелъ, переваривающій настроеніе толстыхъ дамъ, еле втискивающихъ свою жирную улыбку въ кресла. Кинемо — это дешовый домъ свиданій, и за это ему почетъ отъ публики. Кинемо уже весь традиціоненъ. Вмѣсто того, чтобы оглушать насъ, нашъ мозгъ мощной силой, спортизмомъ, динамикой улицъ, веселымъ, животнымъ, т. е. единственно благороднымъ, смѣхомъ, оглушать при помощи возможности перемѣнъ, энергичной быстротой, вседостиженіемъ, — кинемо обращенъ въ наглядное обученіе адюльтеру, подъ одѣяломъ темноты. Пошлыя мелодрамы, болѣе скучныя, чѣмъ греческія трагедіи, заученныя растрепанныя движенія, нудныя инсценировки русской и иностранной

классической пошлятины отъ Тургенева до Уайльда, разметанные волосы, вскинутыя руки, однообразные приемы фарсового простака, мертвъ горныхъ вершинъ, — вотъ душа современнаго кинема.

Крикнемъ же ему наше презрѣніе! Твой жасминовый теноръ, К. Большаковъ, подъ руку съ твоимъ громоздкимъ басомъ, подобнымъ ворчанію локомотива, Георгій Якуловъ, будутъ великолѣпнымъ оркестромъ, аккомпанирующимъ барабанному бою словъ.

Этимъ воплемъ мы перекричимъ заодно и тѣ жалкія похвалы, которыя посылаются готентотами нашимъ театрамъ. Выразимъ со всей убѣдительностью нашихъ горловыхъ связокъ и гортанной логики презрѣніе антихудожественному театру, поспѣвшему вмѣстѣ со Станиславскимъ. Сознаемся, что, къ счастью, недоношенный Свободный удовлетворяетъ насъ только какъ средство отъ бессонницы. О не будемъ унижать себя бранью по адресу Незлобинскаго, Малаго, Коршевскаго!

Воистину: роскошный парадъ старичковъ, несущихъ подобно улиткамъ свои домики-могилы. Старички, захлебнувшіеся въ мутныхъ каналахъ традицій! Вамъ наше проклятіе, театры! Но не лучше и золотая молодежь, воспитываемая Евреиновымъ, Мейерхольдомъ и пр. Всѣ эти стилизаторы ужасно напоминаютъ крысы: головой они зарылись въ бумагу прошлыхъ вѣковъ, а хвостикъ торчитъ, и на него глупцы навязываютъ деньги и сердца, еще болѣе засаленныя, чѣмъ кредитки.

И вотъ послѣ отлично проведенной ночи, когда одинъ изъ насъ спалъ въ галлерей Станиславскаго, смотря на интимное заигрываніе съ господиномъ Шек-

спиромъ, другой дремалъ въ Маломъ, обливаемый настоящей на дешевой риторикѣ, лоскутьяхъ быта и психологическихъ отбросахъ, гарнированныхъ трагическимъ шепотомъ актеровъ, а третій благополучно бѣжалъ отъ Незлобинской няни, ковыляющей, то къ Станиславскому, то къ казенцамъ, — я понялъ наконецъ въ чемъ вся ошибка театральнаго искусства и для того, чтобы заткнуть ротъ кинемамъ, слишкомъ похотливо потирающимъ свои наслѣдническія руки, я рѣшился крикнуть эти гонимыя слова: театръ умеръ—да здравствуетъ театръ! Для того, чтобы создать театръ, надо прежде всего создать театральное искусство. Императивно: каждое искусство вполне самостоятельно и не можетъ зависѣть отъ другихъ искусствъ.

А между тѣмъ, и вы это отлично знаете, наше псевдоискусство театра всегда фундаментировалось на другихъ искусствахъ. Каждое театральное представленіе—это самая безсовѣстная мѣшанина музыки, живописи, пластики и отвратительной словесности, ужасно напоминающей отрывку обѣщавшагося психологіей. Каждое представленіе—это противоестественный сплавъ руки художника, уха музыканта, дырявой бочки Данаидъ автора, и надъ всѣмъ Сухаревой Башней возвышается приказательная поза и тонъ режиссера. Позорное зрѣлище!

Бѣдный актеръ, главнымъ достоинствомъ котораго является безразсудительное повиновеніе! Будь совершеннымъ дуракомъ, но слушайся! Драматургъ вложить въ твои губы риторически размахивающія фразы, художникъ нарядить тебя въ костюмъ, оградить сцену, чтобы ты не убѣжалъ, красочной анеміей, музыкантъ

размѣрить твои движенія, а режиссеръ неуклонно заставитъ тебя быть обезьяной своихъ желаній выдвинуться. Актеръ въ современномъ театрѣ—солдатъ, отлично вымунштрованный, но лишенный своего основного достоинства: возможности геройствовать на войнѣ.

Необходимо создать настоящее театральное искусство, а для каждаго искусства необходимъ свой матеріалъ. Этимъ матеріаломъ для театра является движеніе, подобно тому, какъ литература оперируетъ со словомъ, музыка со звукомъ, скульптура съ рельефомъ и т. д. Каждому смѣшно, если художникъ пишетъ картину на литературную тему, если скульпторъ раскрашиваетъ свой мраморъ: такое смѣшеніе искусствъ антихудожественно и убиваетъ искусство. Протестуйте же противъ смѣшенія искусствъ въ театрѣ! До сихъ поръ театръ являлся только мѣстомъ инсценировки, создадимъ же подлинный театр!

— Мимодрама!—кричатъ мнѣ въ одно ухо.

— Балетъ! Хореографія! Босоножье!—вопятъ другіе.

Къ чорту, глупцы,—ни то, ни другое. Наше театральное искусство будетъ кричащимъ, звучащимъ; въ немъ не будетъ отвратительныхъ ужимокъ гречанки, вставшей изъ гроба и назвавшейся Дунканъ; въ немъ не будетъ геометрической размѣренности музыкальной иллюстраціи, которая вызвала бурю дешевыхъ восторговъ за границей по адресу нашего балета. Мы создаемъ впервые новое театральное искусство, самостоятельное, динамическое и многосильное.

Надо брать движеніе, какъ самоцѣнность и при помощи его можно выразить все буквально. Допускается любая аллегоричность, любая путаница,—это заставитъ сильнѣе работать головы зрителей. Широко

открывая наши души, мы кричимъ нашъ первый императивъ: Долой въ театрѣ слово! Да! Долой слово, этотъ вульгарный способъ воздѣйствовать на корзину, набитую ненужными бумагами, т.-е. на зрительный залъ. Долой слово, связь театра съ литературой! Мы отнимаемъ у актера слово, эту тросточку эквилибриста, пусть онъ ходитъ безъ нее. Мы освобождаемъ театральное искусство отъ литературы, чтобы оно не зависѣло отъ биржевыхъ пертурбацій литературы. Пусть актеръ говоритъ, кричитъ, поетъ любыя нечленораздѣльныя восклицанія, но долой смысловую рѣчь! Дѣйствовать на публику при помощи слова такъ же скверно для актера, какъ для художника передавать рельефъ на картинѣ при помощи толщины красокъ.

Мы хотимъ уничтожить возможность писать пьесы. Роль автора сводится только къ даванію темы въ самой краткопримитивной формѣ: Битва, Поѣздъ, Городъ, Убійство плюсъ ревность и т. д. Все остальное разрабатываетъ самъ актеръ.

Уничтожая театръ-экранъ для литературы, мы увѣрены, что существуетъ много рѣкъ, черезъ которыя надо устроить отличные мосты изъ труповъ режиссеровъ. Недурно также босить въ эти сверкающія подь солнцемъ печи всѣ декорации. Какая тоска сочтется изъ этихъ стѣнъ, способныхъ стоять недвижно часами. Довольно, достаточно электрическаго водопада, чтобы окрасить сцену на пару минутъ въ любой цвѣтъ.

Уничтожая всякую предусмотрительность, предусмотрѣнность, направляющую извѣстность театрального представленія, мы даемъ широкій просторъ интуитивной импровизаціи актера, сведенной сегодня на нѣтъ.

Актеръ каждый день будетъ играть по новому, а сегодня онъ только пудель, подающій скучнымъ мозгамъ публики, въ своихъ зубахъ, хлыстикъ писательской белиберды съ монограммой логики и быта, съ психологическими вензелями.

О, разгорается полная свобода актера! Онъ не знаетъ, что будетъ сегодня изображать, такъ какъ анонсовъ и афишъ нѣтъ. Актеръ приходитъ въ театръ и только тутъ узнаетъ тему импровизаціи. Этимъ мы уничтожимъ возможность домашней подготовки. Мы не допустимъ двухъ одинаковыхъ изображеній, такъ какъ число участниковъ каждаго спектакля произвольно, и возгласы изъ публики дополнять суматоху. Нужно дьявольское напряженіе, чтобы довести пьесу до конца.

Все можно выявить при помощи движенія, этого самовитаго матеріала театральнаго искусства! Но надо прежде всего освободить театръ отъ шаткаго фундамента зависимости! Только самостоятельное искусство можетъ развиваться.

Во имя этого новаго, свободнаго театральнаго искусства, мы будемъ протестовать и бороться противъ:

— Писанныхъ пьесъ, заранѣе готовящихъ смертоносный самумъ скуки.

— Воздѣйствія на публику при помощи смысловаго Слова, таяшаго въ своемъ брюхѣ голую мысль. Къ чему это воздѣйствіе? Неужели публика настолько глупа, что не можетъ одолѣть читаемое?

— Режиссеровъ и театральныхъ школъ, обучающихъ актера тривіальнымъ нелѣпостямъ, дѣлающихъ изъ актера клавиши сцены, при помощи которыхъ разыгрывается карьера драматурга и режиссера.

— Стилизаторскихъ тенденцій современныхъ книжниковъ, Станиславскаго, Евреина, Мейерхольда и пр.

— Вырѣзыванія кусковъ быта русскаго и заграничнаго и наклеиванія этихъ лоскутковъ на сцену, что дѣлаютъ всѣ наши театры.

— Декорацій, застывающихъ мертвецами за спиной актера.

— Выдержанности тона, несовременности, историзма, игры на психологическій эффектъ, всѣхъ условностей театра.

— Длинныхъ пьесъ, тянувшихся часами.

— Всего того, что связано съ сегодняшнимъ театромъ.

Вмѣсто этого мы требуемъ:

— Наибольшаго выявленія современности при помощи одного движенія. Все можетъ быть сказано движеніемъ, подкрѣпленнымъ крикомъ, который можетъ разсматриваться такъ же какъ движеніе.

— Бѣшенной импровизаціи, уничтожающей всякіе каналы тоскливаго извѣстнаго.

(Интуитивная импровизація превратитъ актера изъ передаточнаго пункта въ созидателя).

— Признанія, что единственнымъ режиссеромъ является случайный капризъ, прихоть актера.

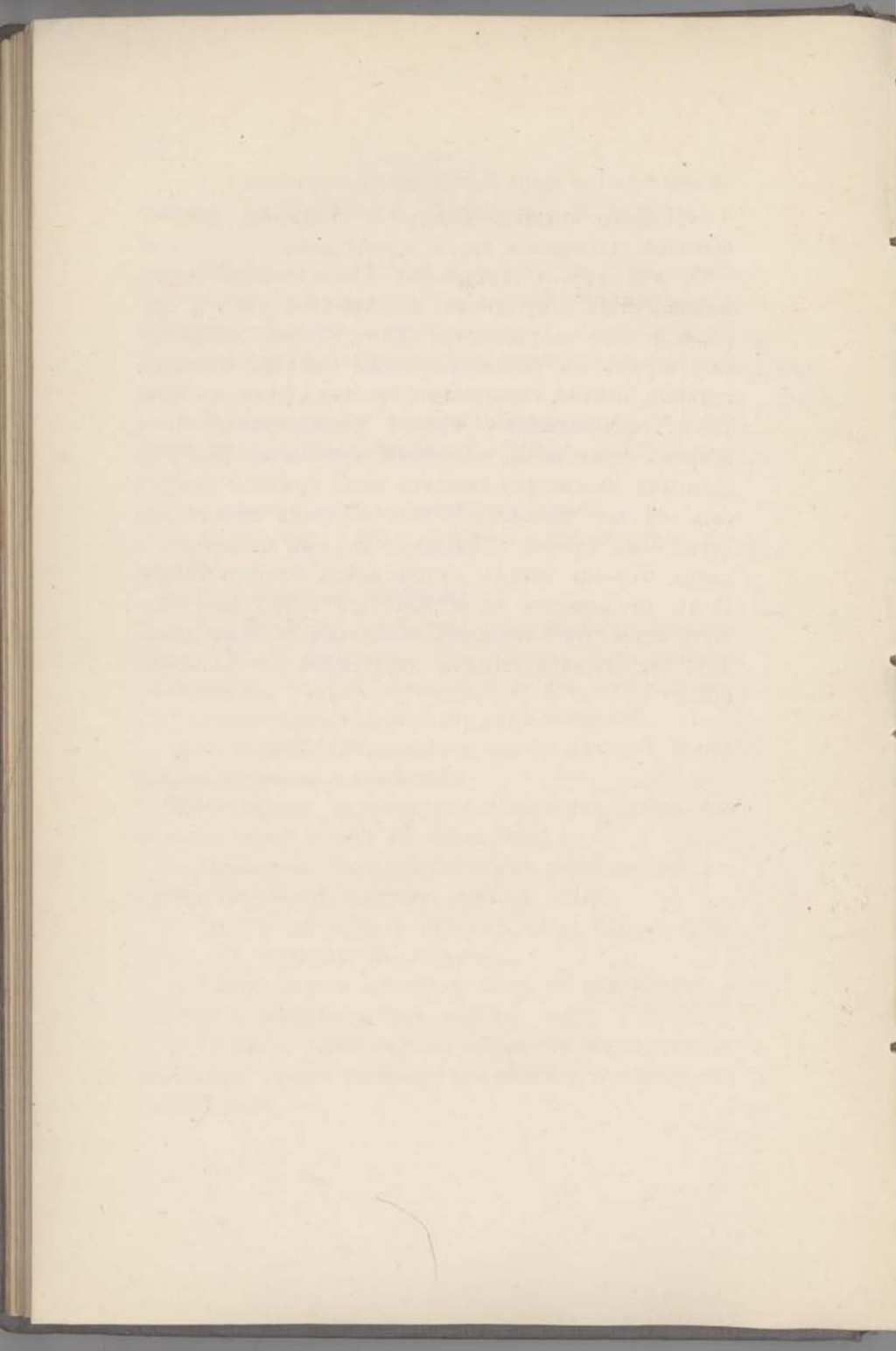
— Чтобы въ вечеръ давалось масса пьесъ-обрывковъ; это гарантируетъ антисонъ.

— Чтобы всякая декорация была не матеріальна, а свѣтова и мѣнялась, какъ можно, чаще.

— Полнаго освобожденія театра отъ постороннихъ искусствъ, самаго пышнаго примѣненія техническихъ изобрѣтеній.

— Самого высшаго выявленія динамики, уничтожающей статическія паузы и интервалы.

О, мои друзья футуристы! Только теперь театръ можетъ стать искусствомъ, догнать свой вѣкъ и пріобрѣсти свое неотъемлемое право: вызвать динамическій взрывъ въ психикѣ зрителя. Вотъ мы молодые, сильные, смѣлые, талантливые, бросаемъ бѣднымъ актерамъ, раздавленнымъ тѣлами режиссеровъ, этотъ вскрикъ призывный, подобный пушечному залпу. И если они не смогутъ поднять нашъ крикъ и разбросать его по зрительному залу лопатами своихъ жестовъ,—мы будемъ убѣждены, что они не актеры, а лакеи, что мы знаемъ лучше всѣхъ болѣзнь театра. И мы не можемъ не вѣрить, что скоро флагъ нашего искусства заплещетъ оплеухами на тѣхъ зданіяхъ, что служатъ сегодня мертвецкой для иллюстрацій!..



II.

„Будучи писателемъ, я всегда почиталъ долгомъ слѣдовать за текущей литературой и всегда читалъ съ особеннымъ вниманіемъ критики, коимъ подавалъ я поводъ... Читая разборы самые непріязненные, смѣю сказать, что всегда стараясь войти въ образъ мыслей моего противника;... къ несчастью, замѣчалъ я, что по большей части мы другъ друга не понимали... Я видѣлъ, что самое глупое ругательство и неосновательное сужденіе получаютъ вѣсь отъ волшебнаго вліянія типографіи. Намъ все еще печатный листъ кажется святымъ“.

А. П у ш к и н ъ.

(Путь. Декабрь. 1911. Keepsak.).

Пишетъ о моихъ «Весеннихъ Проталинкахъ»: «Самостоятельное у Вадима Шершеневича не хорошо: ароматы тѣней, морской песокъ молчить, желтѣя, и погружаетъ въ грудь волну, сталь клеветъ и т. д.»

Почему это не хорошо, я не зналъ, не знаю и теперь, да и г. Keepsak не потрудился объяснить. Но самое пикантное заключается въ слѣдующемъ. По моему недосмотру двѣ строки:

Утромъ душу снова ранить

Сталь людскихъ клеветъ...

не были взяты въ кавычки, какъ цитата изъ третьяго тома «Путей и Перепутій» В. Брюсова. Такимъ образомъ, ужъ никакъ нельзя сказать, что это «самостоятельное нехорошо». А почему это нехорошо—пусть г. Keepsak объяснить В. Брюсову.

Кстати, не вспомнить-ли г. Keepsak одной исторіи, случившейся съ Пушкинымъ и духовнымъ отцомъ г. Keepsak'a, критиковавшимъ стихъ «Людская молвь и конскій топъ». Если нѣтъ, то пусть поглядитъ «Критическія замѣтки» Пушкина; если да—къ чему повторять?..

(Рѣчь. 18. 2. 1913. С. Городецкій.).

Пишетъ о «Catmina»:

«Симпатична и интересна смѣна вліяній: изъ чуждыя»

ритмики и образовъ А. Блока молодой поэтъ спасается (?) подъ «созвѣздье буквъ: à Goumleff». Читатель могъ подумать, что я обладаю дѣйствительно столь сквернымъ вкусомъ, что, поучившись у соловья, иду доучиваться у кукушки. Дѣло проще. Первый отдѣлъ книги посвященъ Блоку, а переводы, напечатанные въ самомъ концѣ, Гумилеву, котораго я считалъ хорошимъ переводчикомъ (пока не прочелъ его переводный изъ Готье томъ).

Нельзя же критиковать только сообразно съ нумераціей страницъ. И какой роковой голосъ подсказалъ мысль объ «интересной и симпатичной смѣнѣ»? Я не виноватъ, что Гумилевъ милъ Городецкому, но полагаю, что и эта милость не поводъ къ инсценировкѣ «только и свѣта въ окошкѣ» или «кукушка хвалить».

✓ (Голосъ Москвы. 21. 3. 1913. М. Любимовъ).

Пишетъ о «Засахаре Кры» (альманахъ съ моимъ участіемъ). Эпитетомъ взяты мои строки:

Сижу я, глупый, какъ сказка,
На таломъ, блѣдномъ снѣгу.

Любимовъ нестерпимо радуется: «Сидитъ, глупый? Ахъ, чудакъ! Да вѣдь это футуристъ!»

Хорошій методъ критики. Въ этомъ стихотвореніи я говорилъ отъ имени Пьерро. Что же станется, если критики и этого не смогутъ понимать? Впрочемъ, эта непонятливость не нова. Въ 1907 году Маковскій, критикуя Брюсова, отмѣтилъ, что «Брюсовъ все наблюдаетъ изъ постели», не сообразивъ, что эта строка была вложена поэтомъ въ уста проститутки.

Я думалъ, что критики за шесть лѣтъ «окультурились».

Кромѣ того, у меня сказано: глупый, какъ сказка. Понятно: это выраженіе гиперболично. Глупа ли сказка — вопросъ сомнительный. Если бы я хотѣлъ заявить, что я безповоротно глупъ, я, измѣнивъ раз-мѣръ, написалъ бы:

Сижу я, глупый, какъ Любимовъ,
И въ «Голосъ» отзывы пишу.

Получилъ по почтѣ вырѣзку:

«И дѣйствительно (?) новое въ искусствѣ, то новое, что проповѣдуютъ намъ Ларіоновы и Бурлюки въ живописи, Гнѣдовы и Шершеневичи въ литературѣ—это хулиганство въ искусствѣ, граничащее (?) съ хулиганствомъ въ жизни. И какъ въ жизни хулиганство врѣзалось въ нее острымъ клиномъ, такъ оно ворвалось и въ искусство».

Тому, кто возразить на такую кригику—надо дать Нобелевскую премію за находчивость.

(Столичная Молва. 8. 4. 1913. Н. С—въ).

Негодуетъ на меня за «Сарміна»: Курьезно еще пристрастие г. Шершеневича къ эпитафиямъ. Тутъ все великія и большія имена: Тютчевъ, Лермонтовъ, Пушкинъ, Языковъ, В. Соловьевъ, Блокъ и... В. Шершеневичъ. И снова: Пушкинъ, Лермонтовъ, Языковъ, Брюсовъ и... опять Вадимъ Шершеневичъ. Такой потѣшный юноша этотъ г. Шершеневичъ».

Не знаю—потѣшный ли я. Недавно меня увѣрили, что я—хулиганъ. Мнѣ, наоборотъ, представляется потѣшнымъ г. С—въ. Очевидно, онъ не понимаетъ сущности эпитафа. Эпитафъ ставится для того, чтобы показать, что данная пьеса является развитіемъ

несамостоятельной темы. Эта тема (внутренняя или внѣшняя) и ставится эпиграфомъ. Вполнѣ понятны эпиграфы изъ самого себя: чьи же темы обычно развиваешь, какъ не свои собственныя, иногда уже разъ написанныя, но въ видѣ, неудовлетворяющемъ въ данное время.

Но г. С.—въ еще пишетъ: «Уморительно, когда (стиль!) г. Шершеневичъ начинаетъ творить образы. Нѣсколько веселыхъ минутъ могутъ доставить эти строки» и приводить строки, которыя я считаю хорошими и даже теперь не вижу основанія отречься отъ нихъ. «Уморительно, когда» начинаютъ такъ критиковать.

(Русское Слово. 24. 4. 1913).

«В. Я. Брюсовъ, почти не касаясь юношескихъ будагъ г. Шершеневича, подробно разобралъ новыя литературныя теченія».

(Голосъ Москвы. 24. 4. 1913. Янт.).

«Валерій Брюсовъ въ превосходной рѣчи разобралъ всю (!) дѣтскую несостоятельность доклада г. Шершеневича».

Валерій Брюсовъ! Что же Вы дѣлали?!

✓ (Голосъ Москвы. 24. 4. 1913. Янт.).

«Вчерашнее собесѣдованіе въ Кружкѣ напомнило тѣ далекія времена, когда въ этихъ-же стѣнахъ символисты впервые начали свою проповѣдь, съ той лишь существенною разницей, что ихъ вождями были Бальмонтъ и Брюсовъ; а нынѣ выступаетъ невѣдомый В. Шершеневичъ».

Жила одна институтка. Она говорила: Я не по-

нимаю, какъ можно выйти замужъ за какого-то посторонняго мужчину!—Ну, а какъ же твоя мама?—Такъ вѣдь мама вышла не за кого-нибудь посторонняго, а за папу! О, институткоподобный Янт!

(Утро Россіи. 27. 4. 1913. С. Кречетовъ).

«Все ли въ томъ, что стихи сдѣланы технически не плохо (одной техникой не спасешься!), когда у нихъ нѣтъ души, нѣтъ того пламенѣющаго ядра, которое бы зажигало изнутри мертвыя красивыя формы», пишетъ критикъ о «Сарміна».

Очевидно, С. Кречетовъ смѣшиваетъ форму съ техникой, иначе, чѣмъ объяснить, что, признавая у моихъ стиховъ «красивыя формы», онъ все-таки ищетъ «пламенѣющее ядро» и «душу». Вѣдь форма и есть душа. И потомъ какой дурной вкусъ: ядро зажигающее мертвое изнутри!

Въ томъ же № С. Кречетовъ пишетъ о моихъ стихахъ въ «Круговой Чашѣ»: Вадимъ Шершеневичъ... прогуливается по междупланетнымъ звѣзднымъ бульварамъ подъ ручку съ влюбленной въ него Землей (влюбленная пара немного не по росту!).

Хотя я не люблю возраженій стиля «самъ съѣшь», но не могу не указать забывчивому рецензенту, что у него самого есть строки:

Не говори, что я умру,

Не то я смерть низвергну съ трона.

Почему г. Кречетовъ разрѣшаетъ себѣ подобное славное состязаніе въ борьбѣ со смертью и полагаетъ, что онъ «по росту»?

(Московская газета. 2. V. 1913. Е. Янтарева).

Пишетъ о моемъ докладѣ: «О шестиклассникѣ (?) Шершеневичѣ не стоило бы и вовсе говорить, если бы его дѣтскій (?) докладъ не вызвалъ жаркихъ преній». Вспоминаю, что мнѣ возражалъ: В. Брюсовъ, С. Кречетовъ, С. Яблоновскій. Люди почтенные, а оказывается стрѣляли изъ пушекъ по воробью. Только какъ это дѣтскій докладъ шестиклассника могъ вызвать жаркія пренія?

(Оса. № 16. 1913. Заноза).

Отмѣчаетъ упадокъ числа посѣтителей на вторникахъ Литературно-Художественнаго Кружка и пророчествуетъ: «Если Кружокъ и въ будущемъ году рассчитываетъ выпускать въ качествѣ лекторовъ Вадимовъ Шершеневичей съ «Златополднями», можемъ предсказать кружковскимъ вторникамъ скорый и безвременный закатъ».

Всѣ предсказатели, даже цыганка Стася, не говоря уже о Занозѣ, люди необразованные и обладающіе обратнымъ нюхомъ. Въ самомъ дѣлѣ, просматривая отчеты Кружка, я прочелъ: Взято билетовъ на лекціи—Венгерова—278, Купчинскаго—105, Шершеневича—420, Закржевскаго—274, Бродскаго—145, Переплетчикова—148, Глаголя—237 и т. д. Судя по цифрамъ, съ точки зрѣнія Занозы, самый расцвѣтъ былъ на лекціи Купчинскаго, а закатъ на лекціи Б. Рунтъ (554).

(Голосъ Москвы. 17. 5. 1913. О. Л. Л.).

О «Круговой Чашѣ»: «В. Шершеневичъ... до крайности увлекся формой и весь ушелъ въ нее. Онъ

жонглируетъ рифмами, изобрѣтаетъ новые ассонансы, варьируетъ Блоковскіе размѣры и этимъ (?) заглушаетъ все, что есть въ его стихахъ дѣйствительно поэтическаго».

Многое требуетъ поясненій. Чѣмъ я заглушаю? Тѣмъ-ли, что «изобрѣтаю новые ассонансы» (какъ будто можно изобрѣтать старыя!)? Тѣмъ-ли, что «варирую Блоковскіе размѣры»? Что такое Блоковскіе размѣры? Въ этой книгѣ я впервые пробовалъ свободный стихъ, но развѣ на него заявлена привилегія? И почему это таинственное «этимъ» заглушаетъ что-то?

(Путь. № 5—6. 1913. II. С.).

О «Круговой Чашѣ».

«В. Шершеневичъ здѣсь скученъ, а его теорія произношенія согласныхъ—нудная и пустая затѣя».

«Его теорія» состояла въ слѣдующемъ: я говорилъ, что такія слова, какъ «корабль», «декабрь», и т. д. должны въ метрическомъ стихѣ считаться не за двухсложныя, а за трехсложныя, въ виду того, что согласная блъ, брь, тръ—таятъ скрытую гласную (корабельный, december). Это не ново, такъ какъ уже практиковалось Бальмонтомъ:

Сфера, чей центръ повсюду, окружность нигдѣ.

Но я прошу г. Пс. совершенно серьезно указать мнѣ: въ какихъ моихъ стихахъ «Круговой Чашѣ» онъ нашелъ «нудность и пустоту» теоріи. Я искренно опасаясь, что мой критикъ, встрѣтивъ свободный стихъ, хотѣлъ привести его къ метрическому, ища скрытыхъ гласныхъ.

(Русская Мысль. Августъ. 1913. Валерій Брюсовъ).

О «Сарміна»: «Какой цѣной покупаются эти ихиренныя рифмы, можно видѣть изъ такихъ примѣровъ:

Со стѣны усмѣхается чучело филина,
Ты замираешь, розу прикладывая,
И, вечерней близостью обезсилена,
Уронила розу опаловую.

Почему на свѣтѣ предусмотрительно оказалось чучело именно «филина»? А на пальцѣ кольцо именно «опаловое»? Громадное большинство строфъ съ хитрыми рифмами возбуждаютъ сходные вопросы.

Думаю, что Брюсову стыдно задавать такіе вопросы. Вѣдь такъ мы можемъ взять любое стихотвореніе любого поэта:

Подъ нимъ (какъ начинается капать
Весенній дождь на злакъ полей)
Пастухъ, плетя свой пестрый лапотъ,
Поетъ про волжскихъ рыбарей (Пушкинъ)

и спросить, подражая Брюсову: почему въ рукахъ пастуха предусмотрительно оказался именно «лапотъ»? А поетъ онъ (пастухъ) именно про «рыбарей»? Конечно, всякая рифма есть искусственность, но вѣдь и стихъ искусствененъ. Все это прекрасно извѣстно самому Брюсову.

Подобные бесполезные вопросы и сомнѣнія однажды уже высказывалъ А. Шемшуринъ и писалъ, критикуя Брюсова:

«Есть радость въ блещущемъ просторѣ
И въ нѣжной свѣжести росы.
Люблю восторгъ, и славлю горе,
Чту всѣ видѣнья, всѣ часы.

Часы—здѣсь ни къ чему. Вѣдь можно было бы и безъ нихъ. Но рифма требуетъ: вверху—росы».

Казалось бы, что В. Брюсовъ не долженъ быть въ претензіи: его критикуютъ по его собственному методу, но тутъ Валерій Брюсовъ забываетъ логику и пишетъ о Шемшуринской критикѣ (въ «Вѣсахъ»): крайнее невѣжество, достаточная недобросовѣстность, сознательная недобросовѣстность, недомыслие и т. д.

Неужели это не странно?

(Утро Россіи. 12. 10. 1913. С. К.).

О «Вернисажѣ»: укоряетъ меня въ томъ, что я заимствую эпитеты и сравненія никакъ не у природы, а исключительно у предметовъ и явленій городской жизни.

Что такое «эпитеты городской жизни» или «эпитеты природы», критикъ, къ сожалѣнію, не объяснилъ. Это до такой степени ничего не значить, что даже опровергнуть нельзя.

Рецензія кончается:

«Мезонинъ можетъ, сколько ему угодно, стараться помѣщать стихи Брюсовыхъ (!) или Сологубовъ (!) на почетной первой страницѣ. Отъ этого ни В. Шершеневича не примутъ за Брюсова, ни В. Брюсова за Шершеневича».

Смѣю увѣрить критика, что ни В. Брюсовъ, ни В. Шершеневичъ никогда не хотѣли, чтобы ихъ принимали другъ за друга. А вотъ С. К. упорно добивался и достигъ своей цѣли: всѣ рѣшили, что его стихи плохая поддѣлка подъ Брюсова. Кстати, не только Сологубы, но и Сологубъ—никогда не помѣшались въ Мезонинѣ.

(Раннее Утро. 1913. Октябрь. Скиталец).

Пишетъ о футуристахъ и предлагаетъ радикальное средство избавиться отъ нихъ: «Бить ихъ нещадно смертнымъ боемъ англійской девятихвостной кошки». Кромѣ того, по адресу футуристовъ имѣются выраженія: «маніаки изъ желтыхъ домовъ, прописать наглецамъ кузькину мать, обнаглѣвшая свора, хорошій мордобой представляется послѣднимъ средствомъ, хулиганы пера, огорошить нѣсколькими полнолѣсными оплеухами, отъ которыхъ у футуриста глаза бы на лобъ вылѣзли, гнать ихъ безпощадно батогами и т. д.».

Когда къ концу Скиталецъ началъ говорить о парикмахерскихъ и гостинодворскихъ лавкахъ, тонъ сталъ умильнительнѣе и я сразу почувствовалъ, что Скиталецъ говорить о чемъ-то ему родномъ и близкомъ. Со своей стороны, я посоветовалъ бы «Раннему Утру» поменьше и поосторожнѣе писать о хулиганахъ и хулиганствѣ, чтобы избѣжать упрека въ саморекламѣ.

(День. 21. 10. 1913. Георгій Ивановъ).

О «Верниссажѣ»: «Щеголяніе рифмами, вродѣ «молоко-рококо» составляетъ (?) главное содержаніе сборника».

Къ великому огорченію критика отмѣчу, что вышецитированной рифмы въ сборникѣ не встрѣчается. Рифма-то моя, но—увы—не изъ этого сборника, а старая и давно напечатанная.

(День. 9. 12. 1913. Вл. Смѣльскій).

О «Футуризмѣ безъ маски»: «Черезчуръ субъективна и категорична характеристика футуризма, какъ исключительно неогородской музыки... Наиболѣе талан-

тливые поэты-футуристы (И. Сѣверянинъ, Д. Крючковъ) далеки отъ отрицанія природы, религій (?) и другихъ извѣчныхъ цѣнностей творческаго духа.

Можетъ быть, г. Смѣльскій отчасти и правъ, но во многомъ онъ ошибается. Я и не отрицалъ «религій и другихъ извѣчныхъ цѣнностей». Футуризмъ въ моемъ пониманіи есть выраженіе городской современной динамики и всѣ отклоненія отъ этого (высказаннаго родоначальникомъ футуризма—Маринетти) толкованія, кажутся мнѣ отклоненіемъ отъ самого футуризма. Что же касается упомянутыхъ поэтовъ, то Сѣверянинъ самъ себя не считаетъ футуристомъ, а о талантности и особенно о футуристичности Крюčkova я съ В. Смѣльскимъ не согласенъ.

(Утро Россіи. 14. 12. 1913. С. К.).

С. К. обидѣлся на участниковъ Мезонина Поэзіи за нашу замѣтку о немъ (К.), гдѣ говорилось о нелѣпости, вошедшей въ привычку у этого критика. Обидѣвшись, онъ посвятилъ намъ цѣлый фельетонъ. Ресаврируя образъ унтеръ-офицерской вдовы, К. еще разъ доказалъ правильность нашего о немъ мнѣнія. Критикъ полагалъ, что стоитъ ему обрушиться съ поддѣльными громами на Мезонинъ, и послѣдній исчезнетъ, испуганный инсценировкой строки: и я его лягнулъ. Такъ какъ въ ляганіи, растянутомъ на три столбца, мое имя встрѣчается на каждомъ шагу, я принужденъ отвѣтить на голословное кречетованіе Мезонина.

С. К. укоряетъ насъ, что мы не принадлежимъ къ «истинно-послѣдовательнымъ (?) футуристамъ», а желаемъ «и невинность соблюсти и капиталъ приобрь-

сти». Изъ дальнѣйшаго явствуетъ, что соблюденіе невинности заключается въ томъ, что мы «читимъ Пушкина, посѣщаемъ собранія Свободной Эстетики» и т. д. Но это же дѣлаетъ и К. и мнѣ остается привѣтствовать невинность соблюденную К. Приобрѣтеніе капитала заключается въ томъ, что мы—футуристы—издаемъ футуристическія книги; но развѣ это менѣе понятно, чѣмъ то, что К. нефутиристъ, издаетъ Сѣверянина, сочтеннаго за футуриста, правда, послѣ того, какъ его похвалилъ Брюсовъ, котораго К. фамиллярно называетъ Валеріемъ Первымъ; почему ужъ не Валей?

К. пишетъ, что мы «нахальны, гдѣ можно, угодливы, гдѣ нужно». Очевидно, съ нашей стороны было проявлено слишкомъ мало того и другого по адресу К., и онъ въ своемъ фельетонѣ съ избыткомъ возмѣстилъ этотъ недосмотръ, проявивъ свое нахальство по отношенію къ намъ и свою угодливость по отношенію къ Бальмонту.

Далѣе К. упрекаетъ Мезонинцевъ, а меня особенно, въ томъ, что мы «обдираемъ Сѣверянина, какъ липку». Не желая голословно, упрекать критика въ неѣжествѣ или въ литературной непорядочности, я прошу его раскрыть № 3 Мезонина или слѣдующій и указать хоть одну строку мою, схожую съ сѣверянинской. Если К. этого не сдѣлаетъ, я буду считать себя въ правѣ печатно назвать его поступокъ настоящимъ именемъ. (Такъ какъ № 4 Мезонина, для котораго предназначалась эта статья, не вышелъ, могу указать, что мои стихи печатались послѣ № 3 въ альманахахъ «Дохлая Луна», «Первый Журналъ Русскихъ Футуристовъ» и въ моей книгѣ «Автомобилья Поступь»).

Въ дальнѣйшемъ, опускаю похвалы К. Большакову и Рюрику Ивневу, сдѣланныя только для того, чтобы подчеркнуть «только у В. Шершеневича нѣтъ за душой ничего своего», пропускаю мою біографію, вклеенную по какой-то странной причинѣ. Талантливъ я или бездаренъ—объ этомъ спорить съ К. не стану: споръ требуетъ признанія культурности въ противникѣ. По той же причинѣ я пропустилъ упрекъ въ нерадикальности Мезонина: этотъ упрекъ смѣшонъ всякому, кто разбираетъ задания и работу не исключительно по количеству наляпанной суздальской краски.

Въ концѣ замѣтки К. пишетъ: «Въ послѣднемъ альманахѣ ругаютъ послѣдними словами творчество Бальмонта. Не знаю кому силится угодить г. Шершеневичъ». Во-первыхъ: неужели нельзя просто непризнавать поэта, безъ всякаго желанія угодить кому-то третьему? А во-вторыхъ: при чемъ тутъ мое имя? Статья о Бальмонтѣ подписана «Аббатъ-Фанферлюшъ». Вѣря, что К. не хочетъ намѣренно лгать, приписывая мнѣ статьи, неподписанныя моимъ именемъ, я вижу здѣсь неудачную попытку открыть псевдонимъ. Я не редакторъ Мезонина и, слѣдовательно, не составляю № и не отвѣчаю за него. Объ этомъ можно узнать изъ подписи настоящаго редактора; я не допускаю мысли, что К., всегда «слишкомъ пристально» читающій книги, не замѣтилъ этого. Что же здѣсь: неудачный вольтъ или небрежная недобросовѣстность?

Будь статья критика чисто-литературнаго характера, я промолчалъ бы, какъ молчалъ въ отвѣтъ на цѣлый рядъ статей, на которыя нельзя возражать; но, усмотрѣвъ въ развязностяхъ К. намеки личнаго свойства,

я не счелъ нужнымъ замалчивать клеветнически-нечестныя подтасовки.

Кстати, К. зря обидѣлся на то, что мы будто бы заподозрѣли его въ коммерческихъ расчетахъ, когда говорили о томъ, что онъ треплетъ имя Сѣверянина. Я, конечно, не знаю, какіе расчеты руководили К., но, если ему угодно, я берусь указать рядъ статей его пера, въ которыхъ имя Сѣверянина фигурируетъ по самой непонятной причинѣ. Мы были склонны видѣть въ этомъ комичную гордость редактора «Грифа», но если онъ самъ заикнулся объ издательской матеріальной сторонѣ дѣла, тѣмъ хуже для него: на ворѣ и шапка горитъ.

Что же касается всего тона статьи К., то я не могу отказать себѣ въ удовольствіи процитировать Пушкина:

Уймись, дружокъ! Къ чему журнальный шумъ

И пасквилей томительная тупость?

«Затѣйникъ золь», съ улыбкой скажетъ глупость;

«Невѣжда глупъ», зѣвая, скажетъ умъ.

(Пріазовскій Край. 23. 12. 1913. Маріэтта Шагинянъ).

О «Футуризмъ безъ маски».

Критикуя мое опредѣленіе формы, М. Шагинянъ пишетъ: «Понятіе органической законченности обыкновенно смѣшивается съ художественнымъ матеріаломъ». Этотъ упрекъ мною незаслуженъ и невѣренъ. Я всегда рѣзко отграничивалъ форму отъ матеріала, т. е. составное отъ первоначальнаго. М. Шагинянъ не только пропустила это, но еще зачѣмъ-то ввела оцѣночный элементъ въ свое опредѣленіе формы.

Слѣдующее возраженіе опять неудачно: «Шерше-

невичъ добавляетъ, что у символистовъ однообразенъ и скученъ, такъ какъ всегда одинаковъ, второй смыслъ, который скрывается за символами. Въ этихъ словахъ обнаруживается слабое мѣсто футуристовъ: они—временщики, тогда какъ истинное искусство всегда не временное, а сквозьвременное; смѣшивая вѣчное съ одинаковымъ, Шершеневичъ укоряетъ символистовъ въ одинаковости ихъ второй, «скрытой» темы, тогда какъ она не одинакова, а просто вѣчна».

Этотъ отрывокъ полонъ логическихъ несообразностей, но за внѣшнимъ хаосомъ есть и внутренняя, «скрытая» ошибка. Если даже допустить, что произведенія искусства (а не само искусство—объ этомъ и не спорять!) могутъ быть вѣчными, то значить ли это, что существуетъ «вѣчная тема»? Такая тема, на которую должны писать тѣ, которые хотятъ создать вѣчныя произведенія. А таковъ выводъ М. Шагинянъ. Допустимъ, что нѣкто А написалъ вѣчное, сквозьвременное произведеніе на тему «Смерть». Неужели же всѣ, кто будетъ писать на эту тему послѣ А—создадутъ вѣчныя произведенія? Болѣе того: произведеніе будетъ вѣчнымъ, хотя такихъ примѣровъ нѣтъ у насъ и даже Дантъ папахиваетъ старьемъ, но вѣчной темы нѣтъ и не можетъ быть.»

М. Шагинянъ изволяетъ остроумничать и пишетъ: «Быстрота (которую предлагаютъ воспѣть футуристы) помогаетъ пищеваренію, но затѣмъ грозитъ превратить человѣка въ нѣчто автоматическое». Итакъ, да здравствуетъ быстрота—лучшее средство противъ желудочныхъ заболѣваній гг. критиковъ! Этой остроумной выходкѣ предпослано: «Всякое истинное новаторство начинается съ творчества, а не съ теоріи». Къ чему

эта недоброкачественная передержка: именно футуризм то и началъ съ практики, у него то какъ разъ почти нѣтъ теоріи, что, между прочимъ, могла прочесть М. Шагинянъ въ рецензируемой книгѣ (стр. 73), если только принимаемая критикомъ быстрота, оказавъ свое цѣлебное волшебство, не превратило критика въ «нѣчто автоматическое».

Ахъ, этотъ вѣчный курьезъ! Дашь произведение, два, три, десять,—критиканствующие вопять: «Мы не понимаемъ основы! Объясните!» Начнешь объяснять и теоретизировать,—шагинянствующія: «Нельзя ли безъ теорій! Истинное творчество...» Къ ней ринется Н. Г. (Голосъ Москвы. 21. 7. 1913) и подтвердитъ: «Наши новые поэты сильны въ теоріяхъ, жаль только, что они обыкновенно выдумываютъ отличную теорію и по ней пишутъ, какъ на заказъ, а пишутъ обыкновенно плохо». О, сквозьвременныя М. Шагинянъ и Н. Г.!

Но вернемся къ отзыву. М. Шагинянъ задается небезполезнымъ для нея вопросомъ: «Однокачественно ли движеніе бѣгущей часовой стрѣлки и растущей травки? Не условно ли понятіе скорости?»

Конечно, условно. Одинъ поэтъ (С. Г.) опустилсѣ до рядового критика въ 5—6 лѣтъ, другая—въ годъ съ небольшимъ, а мы говоримъ и про того и про другую: «Скоро»!

На мотивъ изъ Блока.

(Напечатано въ газетѣ День. 13. 2. 1914).

Въ юбилейномъ альманахѣ «Грифъ» помѣщенъ рассказъ С. Кречетова «Тайна». Тайна этого рассказа очень проста и заключается въ слѣдующемъ. Нѣкто

Нарымовъ получаетъ письмо отъ своего племянника, про которое говорить: «это не письмо, а литература». Прочтя вышеупомянутое письмо, я не могъ не согласиться съ мнѣніемъ Нарымова, такъ какъ двѣ страницы письма—простой пересказъ стиховъ Блока. Начало разсказа и его конецъ неблагополучны по Сологубу, но это подражаніе замаскировано, письмо же на мотивъ изъ Блока—слишкомъ откровенный плагиатъ. Поразительно, что послѣдовательность картинъ у Блока и въ разсказѣ Кречетова совершенно одинакова, такъ что говорить о томъ, что Равенна навѣяла общіе образы, не приходится. Привожу параллельно эти два текста:

Кречетовъ. Тайна. Стр. 97—98. 1914

Я прошая эти пыльные неширокія улицы, по которымъ тучами мчатся велосипедисты, когда думаю о старой аріанской базиликѣ, гдѣ тяжелая пышность византійскихъ мозаикъ... Или о мраморномъ саркофагѣ, въ которомъ нашла покой стремительная и странная судьба Галлы... Но больше всего запечатлѣлась во мнѣ могила короля Теодориха. Этотъ мавзолей, затерянный среди окрестныхъ виноградниковъ,... будто говорящій своимъ каменнымъ языкомъ и т. д.

Блокъ. Ночные Часы. Стр. 126—137.

Звенять въ пыли велосипеды...

Рабы сквозь римскія ворота

Уже не ввозятъ мозаикъ

И догораетъ позолота

Въ стѣнахъ прозрачныхъ базиликъ,

Гдѣ зеленѣютъ саркофаги...

Чтобъ черный взоръ блаженной Галлы...

Спящій въ гробѣ Теодорихъ...

А виноградныя пустыни...

Лишь мѣдъ торжественной латыни

Поетъ на плитахъ, какъ труба...

И такъ до безконечности. Даже галлюцинации и тѣ изъ «Ночныхъ Часовъ» (1909): Блокъ—«Въ тѣни дворцовой галлерей, Чуть озаренная луной, Таясь проходить Саломея...» Кречетовъ—«Памятникъ... завьются подъ сводами тѣни героевъ и пройдутъ подъ луной».

Конечно, при отсутствіи собственной изобрѣтательности и поэтическаго дара, можно пользоваться чужимъ, но зачѣмъ же это чужое выдавать за свое собственное? Вѣдь лицо, пишущее фабулу для театральнаго листка, не называетъ себя писателемъ?!

Въ защиту отъ одного ляганія.

(Напечатано въ № 1—2 «Перваго Журнала Русскихъ Футуристовъ»).

Есть люди умные и есть люди глупые. Сергѣй К. не принадлежитъ къ числу первыхъ.

Въ № 44 «Утра Россіи» (1914) напечатана статья К. о рядѣ новыхъ книгъ. Несмотря на то, что мои книги тамъ не разбирались, я съ удивленіемъ увидалъ свое имя, повторенное нѣсколько разъ.

Во вступленіи говорится, что «Вадимовъ Шершеневичей мѣряютъ гарнцами, какъ овесъ (почему ужъ не верстами, какъ разстояніе, или не часами, какъ время?) При разборѣ книги Вадима Баяна повторяется: «Вотъ еще одинъ Вадимъ, тоже бездарный и тоже наглый». «Ахъ, псевдофутуристическіе Вадимы»!

Говорится о книгѣ Горскаго и снова: «Человѣку способному стыдно имитировать обезьяну Сѣверянина, Шершеневича (кто же обезьяна, по стилю?), съ его

пятакковымъ снобизмомъ». (Что такое непятачковый снобизмъ, объ этомъ въ той же статьѣ повѣствуетъ тотъ же К.: «Высокимъ людямъ къ лицу цилиндръ... Смуглая дама весьма осторожна по части бѣлилъ и розовой пудры, дабы ея носъ не казался лиловымъ». Право, я начинаю думать, что Маленькая Маркиза, дающая интимные и косметическіе совѣты въ женскомъ журналѣ—псевдонимъ К.). «Не слѣдуетъ брать на прокатъ шикарныхъ, хлыщевато-парикмахерскихъ позъ Шершеневича» и т. д.—еще цѣлый рядъ замаскированныхъ экивоковъ въ мою сторону.

Я, конечно, далекъ отъ гордой мысли, что всю русскую поэзію можно оцѣнивать, только сравнивая со мной.

Если К. назвалъ меня обезьяной, а я въ отвѣтъ сравню его съ другимъ животнымъ—то врядъ ли полемика будетъ интересна. Я просто хочу объяснить «благородный и безкорыстный» гнѣвъ К.; объяснить почему я являюсь для него Карфагеномъ, который надо разрушить.

Въ одномъ изъ недавнихъ №№ газеты «День» была моя статья, обличающая К. въ плагиатъ; въ этой статьѣ былъ данъ параллельный текстъ, а на это возразить нельзя ничѣмъ инымъ, кромѣ простой брани.

Впрочемъ, на этотъ разъ въ статьѣ К. есть цѣлый рядъ недурныхъ свѣдѣній. Такъ, напр., «человѣкъ, обладающій (?) головой, сумѣетъ выбрать и въ предѣлахъ моды то, что идетъ собственно ему», «мудрая есть російская поговорка: всякъ сверчокъ знай свой шестокъ» и т. д. Но особенно цѣнно слѣдующее сообщеніе: «Модернисты всегда глядѣли свысока на всякую срединность». Это объяснило намъ презритель-

ное отношеніе свысока Брюсова и прочихъ «модернистовъ» къ К.

Что же касается сущности К. нападокъ на меня—мнимая моя зависимость отъ Сѣверянина—то въѣдъ въ этомъ № напечатаны мои стихи и всякій можетъ убѣдиться: какой пробы ложь К.

(Голосъ Москвы. 15. 3. 1914.)

«Чувство неловкости испытывали, мы (?) думаемъ, многіе, когда М. П. Столяровъ началъ серьезно критиковать несостоятельность критики символизма, сдѣланной В. Шершеневичемъ въ его книгѣ «Футуризмъ безъ маски». Въѣдъ нельзя же, право, серьезно подходить къ благоглупостямъ футуристовъ».

Не могу оспаривать этого мнѣнія, тѣмъ болѣе, что сильнѣе всего задѣтъ не я, а тѣ, кто «подходили серьезно». Задѣты В. Смѣльскій (День), В. Л. (Свободный Журналъ), М. Шагинянъ, Львовъ-Рогачевскій (Современникъ), и... сотрудникъ «Голоса Москвы» Н. Г.! Хоть бы своихъ пошадил!

(Утро Россіи. 22. 3. 1914. С. К.)

Еще разъ К, снова К. Живъ, живъ, курилка! Обличенный въ плагиатъ, онъ не скрылся, не затаился; нѣтъ!—онъ снова критикуетъ, не смущаясь!

Изъ всего футуризма онъ, по собственному признанію, узналъ «лишь нѣсколько удачныхъ неологизмовъ да пару не очень новыхъ мыслей о необходимости дальнѣйшаго развитія русскаго языка въ соотвѣтствіи съ усложненіемъ жизни и ускореніемъ ея темпа». О самовитомъ словѣ, о практической разработкѣ ритма и рифмы, о новыхъ теоретическихъ изы-

сканіяхъ въ области поэтическихъ началъ (статьи Лившица, Бурлюка, Крученыхъ, мои) С. К. не слыхалъ, оглушенный своимъ барабаннымъ боемъ. Такъ, не слышитъ эластичнаго автомобиля грохочущая бочка.

Меня К. отнесъ къ урбанистамъ, пояснивъ, что «по опредѣленію изслѣдователей современной культуры урбанистъ есть хулиганъ городской въ отличіе отъ рустициста, хулигана деревенскаго».

Стихи мои, увѣряетъ К., «уснащены грубыми и площадными словами и выраженіями, изъ категоріи тѣхъ, за которыя выводятъ изъ гостинной, но которыя производятъ благодарный эффектъ въ дворницкой». Меня лично изъ гостинныхъ за мои стихи не выводили, съ дворницкой я знакомъ, очевидно, поверхностнѣй и хуже, чѣмъ мой критикъ, но все же смѣю думать, что въ моихъ стихахъ непристойныхъ выраженій нѣтъ. Такъ, въ приводимыхъ К. примѣрахъ, взятыхъ изъ моихъ стиховъ, ничего «площадного» я не вижу и полагаю, что слова «забеременѣть», «животъ», «морда» «штаны» и выраженія, вродѣ: «А городъ захрюкаетъ изъ каменнаго стула, Мнѣ бросить плевки газовыхъ фонарей»—въ поэзіи вполне допустимы, тѣмъ болѣе, что почти всѣ эти слова уже встрѣчались. Въ свое время такъ же бранили Пушкина за «харчевню», а П. Катенина за «сію сволочь», «висѣлицу» и «плѣшивый». Слова мѣняются, но воистину забронированъ умственный бюджетъ критика.

Далѣе К. отказывается отъ своего обвиненія, будто бы я подражаю Сѣверянину. Теперь, оказывается, я подражаю Бурлюку и Маяковскому. Времена мѣняются и мы сами мѣняемся въ нихъ; черезъ годъ я узнаю отъ К.: кому я еще подражаю.

Далѣ К.—только теперь, черезъ $1\frac{1}{2}$ мѣсяца—про-
буетъ оправдаться въ плагиатѣ.

Первый пунктъ оправданія это то, что у К.—проза,
а у А. Блока—стихи.

Это не оправданіе, такъ какъ стихотвореніе, изло-
женное въ прозѣ, не теряетъ своего содержанія, а о
формѣ я не говорилъ, потому что ужъ какая же
форма у К.

К. увѣряетъ далѣ, что «нельзя выдумывать историче-
скіе памятники» и что «его лично бывшего въ Равеннѣ»
поразили обширныя «пространства, окрестныхъ вино-
градниковъ и необычайное количество велосипеди-
стовъ». А. Блока поразило то же самое, по словамъ
К., и въ этомъ нѣтъ ничего, молъ, удивительнаго, такъ
какъ «нельзя помѣщать Эйфелеву башню въ Берлинѣ»
и кататься на автомобиляхъ по асфальтированнымъ
улицамъ Венеціи. Это правда. Странно только вотъ
что: Блокъ пораженъ велосипедами въ пыли во Фло-
ренціи, К. въ Равеннѣ, а дальше ихъ обоихъ начи-
наетъ поражать одно и то же, съ математической по-
слѣдовательностью: саркофагъ блаженной (странной)
Галлы, Теодорихъ и плиты. И удивительно, что для
обоихъ плиты заговорили одинаково. Неужели въ
Равеннѣ нѣтъ ничего, кромѣ „Галлы и Теодориха“,
что могъ бы замѣтить К., особенно зная, что то же
самое пять лѣтъ назадъ замѣтилъ Блокъ? Неужели
одинъ и тотъ же гидъ водилъ Блока и К. и пока-
зывалъ въ одномъ и томъ же порядкѣ одни и тѣ же
памятники. Ахъ, гидъ, гидъ! Какъ ты подвелъ К.!

Гордо сообщивъ, что «лично былъ въ Равеннѣ»
(смотрите, какой я ловкій! лично былъ! Другіе бы-
ваютъ такъ, нелично, а я лично!), К. «больно уязвля-

еть меня», установивъ мою резиденцію не «дальше Давыдова и Мазилова», «какъ онъ подозреваетъ». Какъ состоящій на подозрѣніи К., признаюсь ему по секрету, что я за границей былъ (хотя и не слѣдилъ въ пыли велосипеда), но рекомендую и ему признаться, что плагиатъ-то все-таки былъ.

Кстати, предупреждаю К., что, если онъ будетъ такъ усердно восхвалять Игоря Сѣверянина, то рискуетъ оказаться въ смѣшномъ положеніи: а вдругъ у кого-нибудь сохранились еще прежнія рецензіи К., гдѣ онъ «ругалъ послѣдними словами, силясь кому то угодить» тѣ самыя поэмы Сѣверянина, которыя нынче издаются К. и удостаиваются его высшихъ похвалъ. А вдругъ этотъ сохранившій возьметъ да и опубликуетъ эти рецензіи рядышкомъ съ теперешними гимнами, для удостовѣренія разнообразной политики прогрессирующаго К.

Не могу подъ конецъ не упрекнуть К. въ новомъ плагиатикѣ. Желая очистить литературу отъ футуристовъ онъ выставляетъ доводъ: «Они уже не модны». Увы! Именно такъ, той же фразой Маринетти отрицалъ Парсифаль и Танго, въ манифестѣ, опубликованномъ газетой «Новъ» въ моемъ переводѣ.

(Альманахъ «Руконогъ»)

Б. Пастернакъ пишетъ:

«И какъ когда-то на смѣну цеховыхъ устоевъ и цеховой совѣсги кустаря явилась убогая по своей невѣжественности программа невзыскательной кліентеллы, легши въ основу предпринимательскаго кодекса, такъ точно и сейчасъ встрѣчаемъ мы первый по своей яркости примѣръ того, какъ сим-

патическими чернилами по нейтральной поверхности безразличного для нея посредника вычерчивает потребительская психологія новое свое установление». «Такой поучительный для экономиста примѣръ являетъ намъ В. Шершеневичъ, жертва юридической доступности стихотворчества, какъ эмансипированнаго ремесла». «Соотвѣтствіе это настолько полно, что мы вынуждены сознание производителя приравнять къ сознанию потребителя, а такое уравнение есть формула непроеизводительнаго, посредническаго сознанія». «Какъ таковыя, они (элементы) модулятивно вліяли бы на общій строй стиха, если бы ферментомъ ихъ движенія было лирическое цѣлое». «Насъ мало интересуютъ тѣ фигураціонныя диковинки, которыми уснащены однообразныя жардиньерки его шаблонныхъ предположеній». и т. д.

Люблю такихъ замысловатыхъ критиковъ. Ни слова въ простотѣ не скажутъ! Но, увы!, я сильно предполагаю, что именно г. Пастернакъ является жертвой обывательской недоступности научнаго способа мышленія и возражать на Пастернаковскую, вѣроятно, блестящую статью я не могу, такъ какъ она, говоря откровенно, внутренне неразборчиво написана.

Послѣ этой длинной статьи идетъ литературный обзоръ, въ которомъ мнѣ удѣлено не мало мѣста. Тамъ языкъ и обороты болѣе свойственные гг. руконогамъ: «Зачѣмъ смотреть городское управленіе? Это уже не первый случай, что въ Москвѣ лопається канализація (?) и зловоніе покрываетъ городъ». Эта фраза поясняется сообщеніемъ, что «вышелъ въ свѣтъ первый журналъ русскихъ футуристовъ». Борисъ Пастернакъ, объясните этому трусливому анониму, пишу-

шему стилемъ тьмутараканьскаго вѣстника, тономъ провинціального хроникера, что канализація лопаться никакъ не можетъ!

Далѣе: «Новый значить дуракъ объявился», сообщаетъ анонимъ по поводу моего участія въ этомъ журналѣ и добавляетъ: «Сейчасъ Шершеневича высѣкутъ и онъ перестанетъ такъ плохо пахнуть». Не знаю откуда, ужъ не изъ своего ли дѣтства и отрочества, узналъ анонимъ, что плохо пахнуть человѣкъ перестаетъ послѣ порки!

Много еще есть ругательствъ, которыя обрадовали бы извошниковъ, по адресу авторовъ произведеній въ разбираемомъ журналѣ и по моему въ особенности: „Великая ассоціація специалистовъ по Огдѣлкѣ грѣшныхъ юношей», «наглый», авторъ «идіотской рецензіи» и т. д.

На это возражать не буду, но вотъ анонимъ укоряетъ меня въ томъ, что я браню «исключительно талантливую книгу Пастернака» и книгу С. Боброва. Увы! О книгѣ Боброва я писалъ только въ «Нижегородцѣ» (4 августа 1913), при чемъ совсѣмъ не отрицательно, а о Пастернакѣ (тоже скорѣе одобрительно, хотя безъ признанія исключительной талантливости) въ «Свободномъ Журналѣ» (декабрь 1914) и оба раза подъ своей фамилей, за полной подписью; обѣ рецензіи, на которыя ссылается безсильно-тявкающій анонимъ не принадлежать мнѣ и некультурно-подлая по своему существу попытка раскрыть псевдонимъ—неудачна.

Вообще памятуя, что палка о двухъ концахъ, отвѣчу бранящимся на всю ихъ ругань и плаксивыя кляузы ихъ же словами:

— Это безнадежно глупо, бесконечно пошло, но хуже всего то, что пошлость и глупость эти сознательны.

(Жатва. 5. 1914. Г. Курскій и К. К.)

«Вѣдь нельзя же серьезно относиться къ такимъ рифмамъ и къ такимъ ассонансамъ, какъ «побережія—свѣжею, исчезну я—любезною, цвѣли—несли, струю—стою, степная—взывая». Почему «нельзя» — я не знаю и меня интересуетъ: къ чему относится серьезно серьезный Г. Курскій? Неужели къ своей статьѣ, гдѣ черезъ три строки онъ укоряетъ меня: «Въ книгѣ В. Шершеневича встрѣчаются и просто (?) невѣрные обороты: безъ краю». Родительный отъ „край“ имѣетъ двѣ формы: краю и края; первая даже не поэтическая вольность. Въ русской поэзіи она встрѣчается многократно. Совсѣмъ недавно у Блока:

О, весна безъ конца и безъ краю,
Безъ конца и безъ краю мечта.

У меня:

Смотрю съ привычною тоской
Въ дорогу темную, безъ краю.

Подобные же примѣры у Даля (Т. 2. Стр. 471): «Конца краю нѣтъ. Съ котораго краю починать пироги? Знаю, что ты живешь съ краю».

Бѣдные Даль и Блокъ! Идите учиться русскому языку у г. Курскаго.

Про пьесу «Властелинъ» сказано: «необычайно вульгарная, неэстетичная и неэтичная (?) тема». Что за этический и эстетическій г. Курскій! Бейте за одно и Пушкина, давшаго мнѣ эту тему въ двестищъ:

Да модная болѣзнь: она
Недавно вамъ подарена.

Покончивъ съ «Carmina», Г. Курскій уступаетъ свое мѣсто г. К. К. (по стилю—одно и то же лицо), который не менѣе умѣло разбираетъ мои «Экстравагантные флаконы». Особенно возмущаетъ господина К.К. выраженіе «будкій сонъ». Критикъ поучительно совѣтуетъ: «Учитесь грамотѣ, господинъ мезонинствующій, и тогда уже обогащайте языкъ будкими снами».

О, недоучившійся грамотѣ критикъ! Возьмите Словарь Даля, Т. 1. Стр. 333 и смутитесь, если вы только въ состояніи смущаться и краснѣть за свое невѣжество, прочитавъ: «Будкій сонъ—чуткій, некрѣпкій». Я не виноватъ, что «учился грамотѣ» не у К.К., а у Даля и по другимъ источникамъ, заслуживающимъ нѣкотораго довѣрія. Также возмущаетъ критика выраженія: «простите меня—трупа». Критикъ полагаетъ, что правильнѣе будетъ «простите меня—трупъ». Но дѣло въ томъ, что въ данномъ случаѣ я считалъ трупъ за слово одушевленное и въ такомъ случаѣ склонялъ его правильно.

(Русская Мысль. Май. 1914. В. Брюсовъ).

Тонъ статьи, критикующей футуризмъ и футуристовъ, претендуетъ на почти профессорскую важность, но—увы! — противорѣчія и поверхностносклонныя обличаютъ мудрствующаго вотще.

Раздѣливъ футуристовъ на умѣренныхъ и крайнихъ, критикъ заявляетъ о первыхъ: «Техническія смѣлости довольно скромны и не идутъ дальше осторожныхъ словообразованій (хотя зачастую и весьма неудачныхъ, какъ нарѣчіе «скрестяруко»), переноса рифмы въ другой стихъ (примѣры чему есть у Аненскаго), постановки союза «и» на концѣ стиха (что дѣлали уже

поэты 18-го вѣка), нарушеніе условнаго размѣра и т. д.» Въ самомъ дѣлѣ, какъ будто все такъ гладко! «Осторожныя словообразованія», напр., въ пьесѣ Большакова (причисленнаго критикомъ къ умѣреннымъ) «Весна», гдѣ почти нѣтъ ни одного обычнаго слова, такъ ли это осторожно, В. Брюсовъ? Не описались ли Вы? «Переносъ рифмы» и, конечно, ссылка на Аненскаго, гдѣ этотъ методъ встрѣчается одинъ разъ, да и то въ шутовомъ стихотвореніи. Можетъ быть поэты 18-го вѣка (хотя, кто именно?) и ставили союзъ въ концѣ стиха, но вѣдь всякое новаторство есть только развитіе штриха предшественника. Почему неудачно «скрестяруко»? Къ чему это голословное утвержденіе? Не трудно ворчать: не ново, старо! А почему не вдаться въ оцѣнку сдѣланнаго? Почему не выяснить: хороши ли эти пробы? Удачныхъ пробъ въ этихъ областяхъ раньше не было и, если наши опыты удачны, это уже заслуга.

Однако Валерій Брюсовъ не вникаетъ въ сущность, а только скользить поверху. Ново ли это? Да и вообще: можно ли дискредитировать опытъ, не оцѣнивая его? А если однажды задаться вопросомъ: что новаго внесъ В. Брюсовъ — и по его же методу, оцѣнивая лишь хронологически, а не по существу, разобрать его стихи, мы должны будемъ сказать: ничего. Урбанизмъ, инструментовка — это не ново (Верхаренъ, Пушкинъ и др.). Отличный хорей г. Брюсова будетъ сведенъ на нѣтъ, такъ какъ хорей не новъ: онъ былъ уже у поэтовъ 17-го и 18-го вѣковъ; идея символа — но не самъ ли В. Брюсовъ увѣряетъ, что всѣ истинные поэты всегда были символичны. Значить, В. Брюсовъ не внесъ ничего; такъ

долженъ отвѣтить онъ самъ, если разберетъ себя по своему методу.

Иногда самая обычная логика измѣняетъ критику и онъ пишетъ: «Д. Бурлюкъ старательно отмѣчаетъ въ своихъ стихахъ особымъ шрифтомъ всѣ ассонирующие звуки, какъ будто (?) онъ первый ввелъ въ стихи ассонансы». Неужели, если я завтра начну отмѣчать рифмы курсивомъ, это будетъ равносильно претензіи на изобрѣтеніе рифмъ? Когда Маллармэ печаталъ, а Маринетти печатаетъ, свои произведенія разными шрифтами—неужели это значитъ что-либо другое, какъ не чисто графическій методъ? При чемъ здѣсь новизна?

Далѣе: «Именно» новаго «мы у нашихъ крайнихъ футуристовъ и не видимъ: напротивъ, то, что они дѣлаютъ—или повтореніе весьма стараго или только беспорядочное смѣшеніе словъ, полусловъ (?) и звуковъ». Но, позвольте, г. критикъ, а это «беспорядочное смѣшеніе» — ново или нѣтъ? Если ново, то значитъ «новаго не видимъ» — ошибка; если старо — значитъ, поэты уже и раньше «беспорядочно смѣшивали», — тогда къ чему укоры? Вообще: «новаго не видимъ» сказано для краснаго словца; не вдаваясь въ опѣнку, выпишу отмѣченныя самимъ г. Брюсовымъ новости: дробленіе стихотворенія на отдѣльные стихи, заумный языкъ, сочетанія совершенно не приемлемыя, наклонъ къ сквернословію.

Есть у В. Брюсова еще одинъ дефектъ: онъ страшно забывчивъ. Такъ въ своей статьѣ онъ укоряетъ футуристовъ, что ихъ идеалогія кончается бранью по адресу своихъ критиковъ. Конечно, В. Брюсовъ не станетъ отрицать, что ему приходилось читать и без-

бренные статьи, а что касается брани, то не вспомнить ли Валерій Брюсовъ времена «Вѣсовъ», когда символисты были въ положеніи нынѣ травимыхъ футуристовъ и мало стѣснялись въ выборѣ выражений по адресу своихъ противниковъ. Такъ перелистывая старые №№ «Вѣсовъ» я встрѣтилъ: «Неужели у автора не было подъ рукой хоть словаря, чтобъ помочь своему невѣжеству», «обозная сволочь», «рыжіе въ литературѣ», «это онанизмъ, а не поэзія», «штабный писарь», «какъ появились хулиганы въ жизни, такъ появились они и въ литературѣ», «образчикъ того нахальства, съ какимъ хулиганъ вретъ прохожей дамѣ», «перлъ хулиганскаго стиля», «полуобразованный, безпардонный скиталецъ», «крайнее невѣжество», «Эллисъ совершенно бессмысленно восклицаетъ», «писатель некультурный, настроенія, которыми онъ живетъ, низменны», «журналъ, щеголяющій стилемъ современныхъ обертокъ для мыла» и т. д. Позволю себѣ напомнить, что большая часть этихъ выражений, которыя какъ ни какъ приходится назвать бранными, принадлежатъ перу самаго уважаемаго критика.

Валерію Брюсову слѣдовало бы быть особенно осторожнымъ въ своихъ обвиненіяхъ: у насъ есть еще очень много людей, склонныхъ слушать его безапелляціонныя разсужденія и принимать сомнительныя брюсовскія гипотезы за аксіомы.

Въ книгѣ «Критика о творчествѣ И. Сѣверянина» есть статья проф. Р. Θ. Брандта, которая называется «О языкѣ Игоря Сѣверянина».

Я не знаю въ какихъ отношеніяхъ находится г.

Брандтъ съ Сѣверянинымъ, но полагаю, что неудобно называть поэта просто Игорьъ, и что вообще такая развязность не къ лицу профессору «Роману». Брандтъ старается оправдать всѣ неологизмы Сѣверянина, но тутъ-то и обнаруживается, что пустынный и медвѣдь еще не исчезли. Отмѣчу по порядку нѣсколько курьезовъ.

О словѣ «озкранить» Брандтъ пишетъ: «Надо бы прежде всего «объ» (но почему-же самъ критикъ пишетъ «О языкѣ?»); «кромѣ того, здѣсь естественнѣе было бы взять другой предлогъ «на». Почему? Далѣе, Брандтъ оправдываетъ слѣдующія слова «Игоря», кот. ему кажутся неологизмами; такъ какъ очень трудно подобрать примѣры изъ литературы—я сошлюсь на словарь Даля. Конечно, нечего оправдывать «ночѣть» такъ какъ это слово старое (т. I, стр. 463), «фіоль» (т. IV, 1143), «святотатець» (т. IV,—95) «отгуль» (II, 1869), «росный» (III, 1717 *), «угрюмецъ» (IV, 948) «вѣтровой» (I, 821) и т. д.

Еще страннѣе, что г. профессоръ считаетъ, что надо оправдывать слова «любой», «грамъ», «дѣвй» и др.

Но есть курьезы и другого рода. Освѣдомительный Брандтъ сообщаетъ: «Двукратное укороченіе представляетъ выраженіе «популярить изыски» вм. популяризировать изысканія». Даже очень невѣжественному ясно, что изыскъ сокращено изъ «изысканность», а уже никакъ не изъ «изысканіе», и кропотливыя строки г. Брандта «изысками» отнюдь не могутъ быть названы.

Далѣе: г. Брандтъ увѣряетъ, что выраженіе «юлять

*) Кстати, у насъ, вѣдь, даже Блокъ пишетъ «росный ладанъ», хотя ладанъ росной, а «росный» отъ слова «роса».

цвѣты означаетъ—цвѣтутъ іюльски». Это уже даже не шедевр! Кто не пойметъ, что «юлить» вовсе значить не «іюлить», (тѣмъ болѣе, что въ стихотвореніи говорится о веснѣ), а вертѣться, ерзать.

Пр. Брандтъ оправдываетъ фразу «божи, привѣтъ», но вѣдь это просто опечатка, исправленная уже въ Кубкѣ, гдѣ напечатано «бѣжи, привѣтъ». Это уже оправданіе не «Игоря», а наборщика!

Пр. (профессоръ, а ни что-нибудь другое) Брандтъ, несмотря на свой возрастъ и положеніе долго недоумѣваетъ: что значить вирелэ? Но, увы,.. «мнѣ не смѣшно, когда»...

Позже, г. Брандтъ уже дѣлаетъ явную ошибку, утверждая, что надо писать «обѣлся пироговъ»; вѣдь этотъ глаголъ требуетъ творительнаго, а не винительнаго!

Оправдывая долго «Игоря», критикъ подъ конецъ все же упрекаетъ поэта за малую понятность и сообщаетъ: «я полагаю, что хотя нашъ поэтъ (какая игривость!) иногда писалъ для немногихъ, я, какъ филологъ (а о пирогахъ?) и поэтъ (!?!), безусловно принадлежу къ тѣмъ, кому должно быть возможно его уразумѣть». Ну, и слогъ у нашихъ филологовъ-поэтовъ.

(Журналъ журналовъ. VI. 30. Аркадій Буховъ.)

Буховъ очень возмущенъ футуристами: «Развѣ можно искать форму слова, рифму, когда душа хочетъ говорить». Зная стишки Бухова и его статьи можно быть увѣреннымъ, что у этого субъекта душа хочетъ говорить только въ одномъ случаѣ: когда его душа съ Богомъ бесѣдуетъ.

Но желаніе говорить сильно въ Буховѣ; поэтому

онъ даже, цитируя строкъ 50 изъ книги, упорно называетъ эту книгу не тѣмъ именемъ, какимъ ее назвали авторы*.

Очевидно, душа такъ увлеклась, что даже заглавія не успѣла прочесть.

Ну, а послѣ читать уже «пошли дѣла семейныя». Тутъ, конечно, весь парнасскій лексиконъ: «занятое, блудословіе слова», изнасилованіе слова «банная прелесть этихъ нечистоплотныхъ босяковъ мысли», «хамъ, плюнувшій на любимую картину», «отребье», «душпенки, прогнившія въ потомственномъ (?) цинизмѣ»: «творческое свинство» и т. д. это все по адресу футуристовъ.

Конечно, спорить съ Аркадіемъ Буховомъ не стоитъ да и нельзя. Все, что я могу сказать ему что:

(Даль. Т. I, стр. 1304).

Русская Рѣчь. № (і) Пессимистъ.

«Наши поэты прислали мнѣ сборникъ стиховъ. Заглавіе: Авто въ небесахъ. Почему «авто» и почему «въ небесахъ»?

Къ послѣднему вопросу я присоединяюсь тоже, вѣдь книга называется «Авто въ облакахъ!»

Ничего, Пессимистъ, не смущайтесь! Вѣкъ учись—Буховымъ умрешь!

Е. П. Радинъ. Футуризмъ и безуміе.

Эта книга претендуетъ на научную авторитетность, подчеркивается, что ея авторъ-докторъ. Однако, освѣ-

*) Книга называется «Лѣторѣй», а по Бухову «Лѣторый»

домленность г. Радина въ области искусства крайне не велика. Книга полна противорѣчій, общихъ мѣстъ и голословныхъ утверждений.

Авторъ заноситъ въ символическую литературу... произведенія Арцыбашева (3); стр. 4 — «Футуристы не декаденты (Колумбоманія), не смерть и упадокъ воспѣвають они, а движеніе и радость», черезъ двѣ страницы—«Футуристы дѣти своихъ (?) отцовъ-декадентовъ». Стр. 46 — одобряется пьеса Бурлюка за воспѣваніе «радости, а не смерти», но стихотвореніе начинается «Небо трупъ—не больше!» и дальше говоритъ лишь о смерти. Стр. 14: сообщается, что отъ «русской народной пѣсни вѣетъ радостью жизни», что лишній разъ подчеркиваетъ незнакомство съ народной пѣсней и даже съ «Домикомъ въ Коломнѣ», гдѣ недурно говорится о народной пѣснѣ.

Стр. 21: завѣдомая ложь: «у кубофутуристовъ весь языкъ выводится изъ начертанія и звука». Съ имѣющимся матеріаломъ г. Радинъ обращается произвольно. Нѣсколько ошибокъ я замѣтилъ въ цитатахъ изъ моихъ книгъ. Цитируя цѣлыя двѣ страницы изъ «рукописи больного Серени», г. докторъ прилагаетъ фотографію печатаемаго, изъ которой явствуетъ, что фамилія больного — Серёне. Неаккуратный, небрежный цитатистъ и неосвѣдомленный въ литературѣ докторъ—въ роли критика!

Н. П. Розановъ. Эгофутуризмъ.

Всѣ о футуристахъ. Еще одинъ. Купилъ книгу и понялъ, что Сатирикону смерть: нельзя конкурировать съ г. Розановымъ.

Шемшуринъ когда-то увѣрялъ: «Мнѣ говорили, что

«стихъ долженъ быть легкимъ, воздушнымъ, мечтою слова, грезой, которую оскорбляетъ всякое усиліе мозга, даже самомалѣйшее». К. Кова (Жатва) повысилъ тонъ: «Прелесть стиха въ его ясности, въ его красивой простотѣ, а дешифровать стихъ и еще корявый!.. Къ чему же тогда писать стихи? Гораздо проще высказывать (!) свои мысли прозой... Умереть должны бездарные (!), юродствующие Бѣлые, Ивановы и др.» (Итакъ, разница между стихомъ и прозой въ томъ, что стихъ ясенъ, красиво-простъ, а проза—дешифрируема и корява!) Но г. Розановъ хватилъ на тонъ выше: «Литература должна быть храмомъ тихаго и яснаго вдохновенія».

Серія юмористики. «Родина эгофутуризма—Италія» (3), объ «италофранцузскомъ эгофутуризмѣ» еще на стр. 10 и 11. (Надо ли говорить, что эгофутуризмъ есть явленіе чисторусское!). Манифесты итальянскихъ художниковъ (7) и Боччьони (8) приписаны Маринетти, но, въ видѣ компенсаціи, Маринетти обкраденъ на стр. 22, гдѣ его слова приписаны русскимъ футуристамъ. Сильно не повезло и Игорю-Сѣверянину. Розановъ не только отнялъ у него двѣ строки:

И только Вы, Валерій Брюсовъ,

Какъ нѣкій равный государь,

подаривъ ихъ Хлѣбникову (36), но и обличилъ поэта въ «безсмысленныхъ неологизмахъ», какъ напр., «тунника» (19). Сѣверянину въ утѣшеніе остается Словарь Даля, гдѣ это слово имѣется (Т. 4. Стр. 870).

По отношенію ко мнѣ, сердце Розанова склонно къ измѣнамъ и перемѣнамъ, какъ вѣтерокъ. «Вадимъ Шершеневичъ» (24), судя по его стихамъ (а то по чему же? По фасону шляпы моей что ли?) не вполне

безнадеженъ», но уже на стр. 28 г. Розановъ одумывается и называетъ меня бездарностью.

Стр. 2: «Эгофутуристы—это поэты, кубофутуристы—это художники». Остается добавить: символисты—это скульпторы, реалисты—музыканты, а г. Розановъ—полнѣйшій профанъ въ искусствѣ.

Анд. Шемшуринъ. Футуризмъ въ стихахъ Брюсова. 1913.

Можетъ быть, книга Шемшурина и не подлежитъ критикѣ, какъ книга малограмотнаго, некультурнаго и непонятливаго (если не больше) человѣка, но — увы! — А. Шемшуринъ — это рядовой той великой арміи критиковъ, на знамени которой стоитъ: Долой подлинное! Да здравствуетъ ясный, простой шаблонъ! Въ книгѣ Шемшурина много абсурдовъ, но они сродни абсурдамъ всей критики. Ошибки и разсужденія Шемшурина—это фокусъ, собравшій ошибки и разсужденія всѣхъ критиковъ, отъ В. Брюсова черезъ Львова-Рогачевскаго, Когана, Игнатова, Чуковского, Рѣдько до Х или даже до $X+1$. Это случайность, что я пишу о Шемшуринѣ. Шемшуринъ подставной редакторъ, онъ эссенція критики, я критикую не Шемшурина, а замашку всей современной критики.

Шемшуринъ разбираетъ стихи В. Брюсова и И. Сѣвѣрянина и пытается доказать, что ихъ стихи сплошь состоятъ изъ ошибокъ, полны неудачныхъ новаторствъ, что въ каждомъ стихѣ сдвигъ, что каждая фраза имѣетъ нѣсколько значеній, и что, наконецъ, Брюсовъ является родоначальникомъ футуризма. Если это утвержденіе чуть-чуть правильно, то мое, состоящее въ томъ, что родоначальникомъ Шемшурина

былъ знаменитый Митрофанушка—истинно вполне. Модернизованный Митрофанушка тоже не хочет учиться, только ему угодно не жениться, а стать критикомъ.

Я отиѣчу по порядку нѣсколько шедевровъ критика, при чемъ предупреждаю, что даже не пытаюсь исчерпать четвертую часть всего, и обращаю вниманіе, что изъ предисловія Шемшурина явствуетъ, что онъ писалъ свою книгу, «не мысля гордый свѣтъ забавить», а съ вполне серьезнымъ лицомъ, полагая перевернуть міръ.

Стр. 82. «Услада—это названіе качества предмета, вещества». Откровенно говоря, я не понимаю смысла словъ Шемшурина, но думаю, что онъ далекъ отъ истиннаго значенія слова «услада»: дѣйствіе, состояніе, чувство (т. 4 стр. 1069. Словарь Даля).

Стр. 116. «И съ горстью соблазнительныхъ пилюль» —стихъ Брюсова. Шемшуринъ восклицаетъ: а здѣсь два смысла — 1) пилюли соблазнительны по виду (?), 2)—съѣвшій пилюлю, соблазняется на чтонибудь.— Для второго отгѣнка въ русскомъ языкѣ современнымъ есть слово «соблазняющій». Кстати, пилюли не ѣдятъ, а глотаютъ. Такъ, Шемшуринъ мою статью не съѣстъ, а проглотитъ.

Стр. 121. «Вознесъ мой окрыленный духъ» —стихъ Брюсова, читаетъ критикъ и вопрошаетъ: «На что духу крылья? Духъ же вѣдь не ходитъ (стиль)». Дѣйствительно, духъ не ходитъ, а ужъ если бъ онъ пошелъ, то врядъ ли для этой цѣли сталъ употреблять крылья. Впрочемъ, можно сказать: отъ разсужденій Шемшурина идетъ тяжелый духъ.

Стр. 122. «Въ моей странѣ — покой осенній». Несмотря на всю ясность и простоту этой строки, Шем-

шуринъ доказываетъ: «здѣсь двойной смыслъ. Покой имѣеть два значенія: комната и спокойствіе». Ужъ если на то пошло, то — добавлю я — есть и третій: названіе буквы. Разъяснять истинный смыслъ не стоитъ, такъ какъ человѣкъ, предположившій, что стихъ можетъ значить: комнату осеннюю, — вообще исключается изъ числа одухотворенныхъ существъ. Я бы могъ указать критику нѣкоторые идиотизмы его языка, но, въ виду его склонности къ двоемыслию, я отказался отъ этой цѣли, такъ какъ было бы дѣйствительно трудно объяснить, который смыслъ здѣсь больше подходитъ.

Стр. 135. «Ты въ пропасть падаешь струями, взметающими влажный прахъ» читаетъ критикъ и поясняетъ: «Прахъ—пыль. Взметать — поднимать кверху. Выходить, что мокрая пыль поднимается кверху. Едва ли это возможно. Ты—водопадъ». Неужели критикъ никогда не видалъ водопада и не читалъ: «Алмазна сыпется гора... кипить внизу, бьетъ вверхъ буграми» (Державинъ)?

Стр. 138. «Доль — это долина, т. е. лугъ», критикуетъ Шемшуринъ строку «пройдя и доль и лугъ» и заканчиваетъ: «такимъ образомъ, двумя словами поэтъ выражаетъ одно и тоже». Это невѣрно. Доль — долина, низъ (Даль, т. 1, стр. 1151); лугъ — покосъ, пастбище (Тамъ же, т. 2, стр. 701). Долина и пастбище не одно и тоже.

Стр. 139. «Гранить суровый, величавый обломокъ...» выписываетъ Шемшуринъ изъ Брюсова и находитъ здѣсь «неловкость выраженія», такъ какъ «получается, что обломокъ что гранить». Конечно, критикъ, какъ неграмотный человѣкъ не замѣчаетъ за-

пятую, отдѣляющую опредѣляемое отъ опредѣляющаго, но если онъ логиченъ, то долженъ признать подобную же неловкость въ стихѣ «мой дядя самыхъ честныхъ правилъ», т. е. дядя правилъ кого-то (управлялъ).

Стр. 170. «Своей покорствуешь судьбѣ». Шемшуринъ пишетъ: «Выраженіе вычурно. Покорствуешь, чѣмъ лучше—покоряешься». А еще говорятъ, что у насъ въ школахъ проходятъ Пушкина. Вѣроятно, въ той школѣ, гдѣ учился Шемшуринъ слово «проходить» поняли въ смыслѣ «миновать». Иначе, раскрывъ Пушкина (хоть самое дешевое изданіе), найдя пьесу «Платонизмъ», критикъ прочелъ бы «своей покорствуя судьбѣ». Итакъ, Пушкинъ писалъ вычурно, а Шемшуринъ просто, невычурно, даже тогда, когда составлялъ фразу «покорствуешь, чѣмъ лучше — покоряешься».

Стр. 177. Критикъ разбираетъ, что такое ассонансъ. «Мы (кто?) признаемъ ритмъ и рифму не только при (?) чтеніи стиховъ въ слухъ, но и въ (?) чтеніи про себя». Этотъ стиль типиченъ для Шемшурина. Ну какъ ему втолковать, что одно изъ двухъ: или въ чтеніи или при чтеніи. А ужъ если по шемшурински придирается, то, что значить: про себя? Читаетъ ли онъ тихо или про себя, про Шемшурина? Далѣе критикъ увѣряетъ, что «дорога — строга» ассонансъ, забывая о созвучающихъ гласныхъ; возмущается, что къ «Эриннѣ» рифма—«въ пустынь я», и утверждаетъ, что это бессмыслица. Можно привести сколько угодно вѣковъ, но вѣдь Шемшурина не убѣдишь; въ чемъ бессмыслица, я не знаю; ужъ развѣ въ словахъ критика.

Стр. 187. «Одинъ футуристъ (Сѣверянинъ) поль-

зается сдвигомъ на «о», кто-нибудь возьметъ да и начнетъ производить десятки словъ на «п». Къ сожалѣнію для критика, неологизированіе на «о» свойственно русскому языку, а на «п» — чуждо. Такъ если бы кто-нибудь сказалъ про меня, что я ошемшурень—я бы понялъ и обидѣлся.

Стр. 188. «Не говоря уже о такихъ прямо непонятныхъ словахъ, какъ озвѣрить». Даль, т. 2, стр. 1696: озвѣрить. Если Шемшуринъ «прямо не понимаетъ», пусть поглядитъ въ указанное — тамъ объяснено.

Стр. 191. Шемшуринъ не понимаетъ словъ: отложіе (Даль, т. 2, стр. 1906), кренъ (тамъ же, стр. 487), вирэлэ (любой учебникъ теоріи).

Стр. 202. «Садовникъ дѣввыхъ грезъ» стихъ Сѣверянина комментируется: «это ошибка отъ незнанія языка, неумѣнья. По русски — дѣвичьихъ». Опять увы, опять Даль (т. 1, стр. 1266) и явствуетъ, что слово «дѣвій» русское.

Стр. 204. «Мы выходимъ въ спѣющія нивы» пишетъ Сѣверянинъ, а Шемшуринъ разсуждаетъ: «По русски (?) мы (да кто?) такъ не говоримъ. Ужъ если брать глаголь «выходить», то предлогъ долженъ быть не тотъ, не «въ», а «на». Конечно самоувѣренности у Шемшурина не отнимать статью, но мнѣ любопытно было бы посмотрѣть, съ какимъ лицомъ критикъ, вѣрный своимъ принципамъ, выходитъ на столовую изъ кабинета, когда его книга вышла на свѣтъ.

Стр. 213. «Древья улицъ стриженныхъ» — разъяснено: «стрижены не улицы, а деревья. Поэтъ дѣлаетъ сдвигъ». Возражать не буду, а выпишу изъ Пушкина, который тоже «дѣлалъ сдвигъ»: «Самыя обы-

кновенныя риторическія фигуры и тропы останавливали вниманіе критика, напр. можно ли сказать: стаканъ шипитъ, вмѣсто — вино шипитъ въ стаканѣ».

Итакъ, всѣ не умѣли, всѣ не умѣютъ — умѣетъ только одинъ Шемшуринъ. Книга Шемшурина яркій примѣръ тупой и безсильной злобы человѣка, которому обидно, что онъ ничего не понимаетъ въ «апельсинахъ» поэзіи.

Любимая фраза критика: «это переходная форма къ безсмыслицѣ». Мы эту фразу только усилимъ и скажемъ, что книга Шемшурина даже не переходная форма (такъ какъ формы у нея нѣтъ), къ безсмыслицѣ, а самая неприглядная безсмыслица, написанная рядовымъ русской критической арміи — необразованнымъ и не(остро)умнымъ человѣкомъ.

(Новь. 27. I. 1914).

М. Г. г. редакторъ!

Прошу не отказать мнѣ въ любезности и напечатать слѣдующее:

Въ № 381 «Вечернихъ извѣстій» помѣщено интервью съ М. Ф. Ларіоновымъ по поводу пріѣзда Ф. Маринетти. М. Ларіоновъ заявилъ: «Маринетти измѣнилъ принципамъ футуризма, а потому мы, кому дорогъ футуризмъ, забросаемъ этого ренегата тухлыми яйцами, обольемъ кислымъ молокомъ и т. д.».

Конечно, не г. Ларіонову судить о томъ, что сдѣлалъ Маринетти для футуризма, но и помимо того, я недоумѣваю: кого понимаетъ г. Ларіоновъ подъ словами: «кому дорогъ футуризмъ». Прошу довести до свѣдѣнія читателей, что слова и угрозы г. Ларіонова не имѣютъ никакого отношенія къ намѣреніямъ рус-

скихъ футуристовъ, такъ какъ, хотя «намъ футуризмъ и дорогъ», но проявлять явное некультурство на лекціи Маринетти никто изъ насъ не хотѣлъ и не хочетъ. Впрочемъ, конечно, мы отвѣчать за сумасбродства кого бы то ни было не можемъ.

Примите увѣреніе и пр. Вадимъ Шершеневичъ.

(Новъ. 29. I. 1914).

Въ № 11 «Нови» отъ 27 января было напечатано письмо въ редакцію г. Шершеневича. Изложенное въ этомъ письмѣ не соответствуетъ дѣйствительности, такъ какъ въ № 381 «Вечернихъ Извѣстій» было напечатано не интервью со мной, а замѣтка репортера, въ которой фигурально «забросать Маринетти тухлыми яйцами» выражено мое идейное отношеніе къ Маринетти.

Объ этомъ я уже далъ разъясненіе за день до появленія писма г. Шершеневича въ газетѣ «Раннее Утро» отъ 25 января, и не понимаю для чего г. Шершеневичъ приписываетъ мнѣ завѣдомо для него не существующіе поступки.

Для большаго объясненія добавлю, что искренно думаю, что Маринетти отъ настоящихъ современныхъ футуристовъ заслуживаетъ тухлыхъ яицъ, и что ему аплодируютъ только русскіе филистеры.

Лично я считаю идеи Маринетти не интересными и давно много (Ѣ) изжитыми. Замѣчательно, что тѣ, кто его выписали, встрѣчали и теперь пишутъ письма въ его защиту, даже не являются футуристами въ томъ пониманіи футуризма, какой проповѣдуетъ Маринетти. Свидѣтельство тому — декадентски сантиментальные стихи г. Шершеневича и книжка г. Тастевена, гдѣ футуризмъ трактуется, какъ новый символизмъ.

Въ отвѣтъ на отмежевывающагося отъ меня г. Малевича, могу сказать, что я никогда и не былъ съ нимъ соединенъ общностью художественныхъ взглядовъ и удивляюсь, что и онъ причисляетъ себя къ футуристамъ. Для меня г. Малевичъ, какъ футуристъ, является неособитаемымъ туземцемъ.

Раздѣленіе группъ футуристовъ, сдѣланное г. Петровымъ, въ № 10 «Нови», считаю вполне правильнымъ. Лучизмъ, ученіе, появившееся позднѣе футуризма,—является болѣе принадлежащимъ будущему, чѣмъ то, что проповѣдуетъ Маринетти. Футуризмъ, проповѣдуемый Маринетти, принять толпой, и люди, стремящіеся въ будущее, къ которымъ принадлежу я, Н. Гончарова, Ле-Дантю, К. Зданевичъ, Лотовъ, И. Зданевичъ и др.—считаю его изжитымъ и потому не нужнымъ. М. Ларионовъ.

(Новъ. 30. I. 1914).

(Настоящее письмо было напечатано редакціей съ сокращеніями, которыя я здѣсь возстановляю въ скобкахъ).

Мое письмо—«Новъ» № 11—и присоединительное письмо К. Малевича—№ 12 «Нови»—оботвѣчены въ № 13 «Нови» г. Ларионовымъ.

Я, и г. Малевичъ, протестовали противъ того, что г. Ларионовъ пытался говорить отъ имени всего русскаго футуризма, предлагая устроить обструкцію Маринетти. Теперь, я прочелъ изъ письма г. Ларионова, что, по его мнѣнію, русскій футуризмъ это пять человѣкъ. Конечно, тогда весь русскій футуризмъ можетъ сѣсть на извозица и поѣхать скандалить на лекціи. (Кстати, оказывается, что «забросать тухлыми

йщиками» у этого «всего футуризма» называется «идейнымъ отношеніемъ»).

Вмѣсто отвѣта по существу, г. Ларіоновъ (или затемняетъ свои слова выраженіями, вродѣ: необитаемый туземецъ, давно много изжитыя идеи, или) переходитъ на личности: «Шершеневичъ не футуристъ; у него стихи декадентски сантиментальные».

(Футуристичны ли мои стихи—г. Ларіонову судить трудно, такъ же, какъ трудно мнѣ—поэту—оцѣнивать стиль Ларіоновской живописи. Что же касается нападокъ на г. Тастевена, то они просто недобросовѣстны, такъ какъ г. Тастевенъ никогда и не считалъ себя футуристомъ (тѣмъ болѣе, что онъ не поэтъ, не художникъ и не музыкантъ и не теоретикъ); онъ просто защищалъ своего личнаго знакомаго, котораго никто въ Москву не выписывалъ).

М. Ларіоновъ увѣряетъ, что футуризмъ прошлое, такъ какъ уже есть лучизмъ. Но вѣдь если все измѣрять только датою, то и лучизмъ—прошлое, такъ какъ есть симультанизмъ. (Кромѣ того, нельзя считать футуризмъ изжитымъ, только потому, что г. Ларіонову идеи Маринетти кажутся «давно много изжитыми»).

Въ заключеніе позволю себѣ напомнить г. Ларіонову, что никакія средства, даже инспирація газетныхъ статей—исторія съ «Голосомъ Москвы»—не спасутъ его отъ обличенія въ дикости и некультурности. Еще разъ сожалѣю, что мои друзья—поэты-футуристы—въ Москвы и не могутъ скрѣпить этого моего письма своими подписями. Вадимъ Шершеневичъ.

(Новь. 15. 2. 1914).

Подъ кличкой «русскіе футуристы» — группа, объединенная ненавистью къ прошлому, но люди различныхъ темпераментовъ и характеровъ. Оставляя въ сторонѣ слоновью игривость съ фразами «тухлыя яйца», «перонный букетъ», мы высказываемъ свое мнѣніе о встрѣчѣ Ф. Маринетти и нашихъ къ нему литературныхъ отношеніяхъ. Отрицаая всякую преемственность отъ италофутуристовъ, укажемъ на литературный параллелизмъ: футуризмъ — общественное теченіе, рожденное большимъ городомъ, который самъ уничтожаетъ всякія національныя различія. Поэзія грядущаго — космополитична. Вотъ и вся сказка объ учителѣ и ученикахъ. Авторами письма отъ 5 февраля были гг. Д. Бурлюкъ и В. Каменскій; подписями же остальныхъ, очевидно, воспользовались, какъ цитатой. Насколько это допустимо, обратитесь къ совѣсти авторовъ.

Константинъ Большаковъ.

Владиміръ Маяковскій.

Вадимъ Шершеневичъ.

Ослиный хвостъ и Мишень. Сборникъ.

Авторы дѣлаютъ видъ, что единственно они ищутъ, что только они — новое въ искусствѣ, глашатаи самаго новаго, новѣе футуризма. Авторамъ можно отказать въ логикѣ, въ знаніи языка, въ чемъ угодно, но въ справедливой самооцѣнкѣ ихъ не упрекнуть. Не про себя ли они написали, думая задѣть футуристовъ: «Ретивые защитники новаго искусства стараются быть лѣвѣе самихъ основателей направленія и коверкаютъ ихъ идеи по своему усмотрѣнію, и счастье, если это усмотрѣніе окажется не слишкомъ ограниченнымъ»

и дальше: «печальное явленіе, гдѣ лекторъ своими знаніями и достиженіями не превышаетъ уровня аудиторіи».

Сборникъ открывается великолѣпной фразой: «Мы не желаемъ говорить ни о новомъ, ни о старомъ искусствѣ». Послѣ этого мы въ правѣ предположить, что на слѣдующихъ страницахъ будутъ разговоры о ваксѣ, объ авто, но только не объ искусствѣ. Ничуть не бывало! Заявивъ еще разъ, что «намъ не нужна популяризація», авторы всю книгу посвящаютъ популярно-ученическому изложенію лучизма. Торжественно предупредивъ, что «мы готовы активно (!) защищать свои интересы» (10), уже на стр. 12 авторы теряютъ свою боевую готовность и меланхолично пишутъ: «что намъ за дѣло, что въ тѣни искусства копошатся паразиты». На стр. 13 авторы противъ какого бы то ни было художественнаго общества, но уже съ стр. 68 оказывается, что есть «группа, въ честь которой и написанъ этотъ манифестъ». Сначала намъ заявляется, что «искусство подъ угломъ времени не разсматривается», но вскорѣ ретиво и неудачно защищаются права г. Гончаровой на званіе первой кубистки. На стр. 53 авторы опять занимаются самоуничиженіемъ, утверждая: «Утвержденіемъ занимается рядъ бездарныхъ людей». Стилъ и грамматика перегоняютъ Пинкеттона и Городецкаго. Вербицкая за флагомъ. Переводчики Уайльда и Бодлэра плачутъ: «Нашу безграмотность украли!»

«Жизнь создаетъ новый образъ жизни» (53), «Начиная отъ вещей не будучи кубизмомъ, но къ нему примыкающихъ» (62), «Ихъ охряно сѣрый тонъ, совершенно особо выразительный» (64), «Мы не тре-

буетъ вниманія общества, но просимъ и отъ насъ его (кого?) не требовать» (67), «ее работы» (70), «ее жизнь» (15), «иниціатива» (74), «провоцировать» (129) и т. д.

Выругавъ футуристовъ за отсталость (вотъ какіе мы лѣвые!), граціозно возвѣстивъ, что «кубизмъ—это неоклассика», авторы этого знаменитаго Словаря Противорѣчій приберегли раскрытіе картъ для конца. Разобравъ работу В. В. Кандинскаго «О духовномъ въ искусствѣ», они заявляютъ: «ужъ очень много говорится о высшей духовности, которую не уловишь (!), а посему (?) и говорить о которой врядъ ли есть надобность».

Ахъ, бѣднѣе, «самые что ни на есть лѣвые!» Такое ужъ нынче время, что всякій подчеловѣкъ лѣзетъ въ сверхчеловѣки. Совсѣмъ, какъ тотъ герой, «который хоть и видѣлъ, что не можетъ, а все-таки лѣзъ».

Случайныя три книги по теоріи поэзіи. Случайно эти три подъ рукой.

Шульговскій. Теорія и практика поэтическаго творчества.

Стр. 172. Шульговскій увѣряетъ, что: «Неправильнъ стихъ:

Ты мнѣ милѣе соловья,
О, жаворонокъ голосистый...

Необходимо признать недочетъ». А стихъ, между прочимъ, совершенно правиленъ: четырехстопный ямбъ съ ускореніями на второй и третьей стопѣ. Полное сходство съ Лермонтовскимъ «кочующіе караваны», который критикомъ признанъ правильнымъ.

Стр. 398. «Если присмотрѣться къ этимъ поня-

тіямъ», говорить Н. Шульговскій въ защиту банальныхъ рифмъ, «то въ такой ассоціаціи рифмъ можно почувствовать въ самомъ духѣ языка безсознательную мудрость. Дѣйствительно, любовь всегда (?) приносить (?) иѣчто новое (вновь), производитъ волненіе въ крови (кровь); море связано со столькими бѣдами, что невольно горе близко къ нему; луна особенно (?) хороша, отраженная въ волнѣ, наоборотъ (?), волна обаятельна при свѣтѣ луны. Отсюда можемъ замѣтить, что тутъ дѣло вовсе не въ банальности образовъ, а въ тѣхъ представленіяхъ, которыя связалъ мудро и красиво воедино самъ языкъ».

Такъ можно оправдать любую шаблонную рифму. Въ самомъ дѣлѣ, луна особенно хороша, когда вблизи она, а балконъ—когда около онъ; но—увы—онъ при лунѣ и она на балконѣ уже не хороши, и ихъ «мудро и красиво воедино не связалъ языкъ». Мудрый и русокудрый не банальны потому, что здѣсь дѣло не въ банальности, а въ томъ, что мудрые славяне были русокудрые, а искусство зависитъ отъ чувства и потому рифмуется. Не понимаю только: почему море ближе къ горю, чѣмъ воздухъ. Авіація опаснѣе мореплаванія, а, какъ кажется, воздухъ и горе не рифмы.

Лысковъ. Теорія словесности въ связи съ данными языковѣдѣнія и психологіи. Общій курсъ.

Стр. 11. Переложеніе «Пиковой Дамы» Пушкина и «Фауста» Гете въ драматическую форму невыгодно отразилось на ихъ содержаніи». Смѣю спросить у г. Лыскова: какія данныя психологіи и языковѣдѣнія позволяютъ ему думать, что «Фаустъ» можетъ быть переложень въ драматическую форму? А въ какой

формѣ писалъ Гете «Фауста» и къѣмъ послѣдній переложенъ?

Житецкій. Теорія поэзіи.

На книгѣ значится: изданіе шестое. Дальше: Книга эта удостоена малой преміи Императора Петра I и допущена Министерствомъ Народнаго Просвѣщенія какъ учебное пособіе для среднихъ учебныхъ заведеній; одобрена учебнымъ комитетомъ при Св. Синодѣ какъ учебное пособіе для семинарій, и учебнымъ Комитетомъ Министерства Финансовъ, какъ учебное пособіе для коммерческихъ училищъ; рекомендована Главнымъ Управленіемъ Военно-учебныхъ заведеній какъ учебное пособіе для кадетскихъ корпусовъ, и вѣдомствомъ учрежденій Императрицы Маріи, какъ пособіе для старшихъ классовъ средне-учебныхъ заведеній».

Ученики старшихъ классовъ гимназій и реальныхъ, семинаристы, коммерсанты и кадеты приглашаются изучать русскую словесность по книгѣ, гдѣ на первой страницѣ значится: «Намъ необходимо узнать, въ чемъ заключается поэтическое мышленіе, создающее (?) поэтическія произведенія. Для выясненія этого вопроса припомнимъ извѣстное стихотвореніе Лермонтова «Сосна».

Надо-ли говорить, что это стихотвореніе не Лермонтова, а Гейне, что Лермонтовъ лишь переводчикъ, исказившій смыслъ пьесы, и что едва ли поэтому данное «извѣстное стихотвореніе Лермонтова» можетъ годиться для «выясненія этого вопроса».

Но допустимъ, что это зло не столь большой руки. Дойдемъ до самой шедевристой страницы, т. е. 124.

«Пушкинъ назвалъ это стихотвореніе («Поэту») свое сонетомъ, потому, что оно имѣетъ форму сонета, но мы предпочли назвать его, какъ и другія разобранныя нами стихотворенія (т. е. «Поэтъ» и «Чернь»), думою, потому что всѣ они выражаютъ одну изъ любимыхъ думъ поэта. Въ рукописяхъ Пушкина стихотвореніе «Чернь» озаглавлено «Ямбъ», конечно (?), потому, что въ немъ звучитъ, какъ и древне-греческомъ ямбѣ, сатирическое негодованіе».

Всякіе комментаріи излишни, но вскользь замѣчу, что думою называется особый видъ лирическаго стихотворенія и стр. 122, говорящая: «Всякая элегія есть дума, но не всякая дума есть элегія» и поясняющая, что нынѣ думами называется то, что встарь носило названіе «ода» — конечно, невѣрна.

Диспутоманія.

*(Руль. 17. 3. 1914.)

Москва и Петербургъ неблагополучны по диспутамъ. Диспуты, диспуты, лекціи, собесѣдованія, рефераты, доклады, вступительныя слова... Читаютъ русскіе, читаютъ иностранцы... Верхарнъ, Маринетти, Поль Форъ...

Русскіе выступаютъ просто. Иностранцы съ подзаголовками: Пѣвецъ города, Дантъ современности, Король футуристовъ, Король поэтовъ... Словомъ: что ни иностранецъ, то чемпионъ міра и его окрестностей...

Диспуты, диспуты.. Сплошь и рядомъ доклады повторяются, выходятъ, такъ сказать, вторымъ изданіемъ. А иногда и третьемъ...

«Женщина», «Еще о женщинѣ», «И я о женщинѣ», «Кризисъ символизма», «Абортъ и любовь», «Леонидъ»

Андреевъ и жизнь Ледовитаго океана», «Моды и ихъ гносеологическое вліяніе на слоновъ», «Купринъ съ точки зрѣнія рабочаго синдиката», «Вытравленіе футуризма»...

Впрочемъ, послѣднее я, кажется, перепуталъ. Были лекціи о вытравленіи плода и были лекціи о футуризмѣ. Но мудрено ли спутать, когда и публика и лекторы и оппоненты на каждой лекціи одни и тѣ же.

Обычный разговоръ:

—Сегодня диспутъ. Ты идешь?

—А кто читаетъ?

—Неужели не знаешь? Читаетъ X; послѣ доклада —пренія.

—При участіи Марка Криницкаго?

—Да, да... Ты, значить, видалъ афишу?

—Нѣтъ, но трудно ли догадаться! И Виленкинъ? И Глаголь? И Ермиловъ?

—Да, да..

И дѣйствительно, догадаться не трудно. На трибунахъ появляются все одни и тѣ же лица, отлично знакомыя публикѣ. Одинъ диспутъ мучительно похожъ на другой. Вся разница только въ томъ, что сегодня «по болѣзни» не явился Фриче, а завтра «по болѣзни» отсутствуетъ Сергѣй Глаголь. Ну, какъ тутъ не перепутать лекцій.

Калхасъ, желающій быть современнымъ, восклицаетъ:—Диспуты! Опять только диспуты! Слишкомъ много диспутовъ!

Положительно я недоумѣваю: какъ это никто еще не устроилъ диспута о диспутахъ. Диспутъ о диспутахъ! Диспутъ о смыслѣ диспутовъ! Диспутъ о дис-

путахъ! Тема новая, современная, животрепещущая, необходимая и благодарная. А какая эффектная афиша:

«Диспутъ и его происхожденіе. Значеніе диспута и его вліянія на развитіе ораторскаго искусства, бумажно-чернильнаго производства и развитіе наглости. Смыслъ диспута, какъ таковаго, и характеръ современныхъ диспутовъ. Чего мы ждемъ отъ диспута» и т. д.

Всѣ помѣщенія сданы. Одинъ петербуржецъ пріѣхалъ читать въ Москву только потому, что въ Петербургѣ сданы и расписаны всѣ залы до конца сезона. Наивный, онъ не зналъ, что и въ Москвѣ всѣ помѣщенія расписаны на пять лѣтъ впередъ.

Въ Москвѣ на получившаго залъ смотрять, какъ на выигравшаго 200 (двѣсти) тысячъ. Счастливецъ, у него есть залъ! У Ивана Ивановича Идіотова есть залъ! Есть залъ—это звучитъ гордо. Шире дорогу—имѣющій залъ идетъ.

Телеграфисты говорятъ, что самая частая форма телеграммъ теперь:

Такого то залъ. Высылаемъ сто, сообщите тему и оппонентовъ.

Отчаявшійся Поль Форъ читалъ уже въ зданіи кинематографа. Этотъ пагубный примѣръ приведетъ къ тому, что всѣ начнутъ читать въ кинематографахъ и число ежедневныхъ лекцій еще возрастетъ. Въдѣ кинематографовъ въ Москвѣ безъ конца.

Диспутomanія перебрасывается изъ дома въ домъ. Москва въ послѣднемъ градусѣ диспуточахотки. Въ Москвѣ есть цѣлые кадры молодыхъ людей (обязательная форма—визитка и косой проборъ), на визит-

ныхъ карточкахъ которыхъ напечатано отчетливо декадентскимъ шрифтомъ: Оппонентъ.

Скоро въ Новомъ «Времени» заведется специальный отдѣлъ объявленій:

«Посредамъ—объявленія освободныхъ дней гг. оппонентовъ на первой страницѣ по цѣнѣ послѣдней».

Итакъ, я предлагаю совершенно серьезно организовать диспутъ о диспутахъ. На этомъ диспутѣ произойдетъ приблизительно слѣдующее.

Выступить молодой человѣкъ (въ визиткѣ и съ косымъ проборомъ, въ галстукѣ цвѣта «подите къ чорту!») и скажетъ:

— Господа! Милостивые государины и милостивые государи! (поклонъ) Вотъ Вы нападаете на обиліе диспутовъ и лекцій. Но развѣ Вы не понимаете, что это признакъ прогресса? (Пауза. Изящно пьетъ воду). Прошли тѣ гнетущія времена, когда открытія науки и литературы оставались достояніемъ маленькихъ кружковъ, наполненныхъ специалистами. Прочь эти кастовыя стѣны! Россія прогрессируетъ (онъ мило картавитъ). Общественная жизнь у насъ растетъ. Толпа требуетъ, чтобы ее приобщали къ послѣднему слову науки и искусства. Радуйтесь обилію диспутовъ и преній—это признакъ культурнаго развитія, духовнаго освобожденія страны. Всѣ вопросы, волнующіе общество, прыгнули со столбцовъ газетъ и дефилируютъ передъ Вами. Господа! Я кратко! Болѣе полное освѣщеніе этого вопроса Вы найдете въ моей книгѣ (отчетливо и ясно произносится названіе книги, годъ изданія, цѣна). А пока закончу. Кто говоритъ противъ диспутовъ тотъ реакціонеръ и антидемократъ.

Вотъ, что приблизительно скажетъ молодой въ визиткѣ.

Но, да будетъ позволено и мнѣ ему отвѣтить.

Я скажу, что обиліе диспутовъ въ томъ видѣ, въ какомъ они благопроизрастаютъ у насъ сейчасъ, доказываетъ не ростъ духовной жизни, а ея упадокъ. Смѣшная демократизация искусства и наукъ въ той манерѣ, въ какой это принято теперь.

Совершенно некомпетентные люди (ибо гдѣ найти такое обиліе компетентныхъ лекторовъ, которое требуется горячкой диспутовъ?) съ неменѣе некомпетентными оппонентами каждый вечеръ вбиваютъ въ уши покорной (полупустой) аудиторіи истины самого сомнительнаго свойства.

Я подтвержу, что и въ прежніе вѣка устраивались диспуты, и публика присутствовала на діалектическомъ турнирѣ двухъ ученыхъ. Но взгляните на наши диспуты съ «желающими изъ публики». Не знаю, какъ другимъ, но мнѣ совершенно очевидно, что наши референты выступаютъ отнюдь не изъ потребности сказать свое новое слово. Я не хочу укорять лекторовъ въ погонѣ за денежнымъ успѣхомъ. О, нѣтъ! Денежная сторона здѣсь ни при чемъ. Здѣсь на лицо смѣшное свойство Бобчинскаго: пускай и меня знаютъ! Всякій считаетъ своимъ долгомъ сказать надъ могилой умершаго знаменитаго человѣка пару словъ, а на другой день покупаетъ всѣ газеты: «нѣтъ ли обо мнѣ»? Поэтому одинъ поэтъ, описывая похороны Толстого, говорилъ исключительно о себѣ и о томъ, какъ его принимали встрѣчные.

Я первый буду привѣтствовать доклады докторовъ о медицинѣ, философовъ по философіи, поэтовъ—о

поэзии. Я искренно скучалъ недавно, когда одинъ символистъ читалъ о символизмѣ докладъ «Пробуждаемся ли мы?» и отлично понималъ я, что отъ такихъ докладовъ мы не просыпаемся, а засыпаемъ, но я не могъ не признать за докладчикомъ моральнаго права, я скучалъ, но не возмущался, я отнесъ скуку за счетъ неинтересности докладчика.

Но развѣ Вы не видите ежедневно самаго смѣшного зрѣлища, даже не комедіи, а фарса?! Недавно Г., докторъ-гинекологъ, читалъ докладъ о новой живописи, а черезъ два дня, другой докторъ г. Гельманъ, читающій ежегодно о проституціи, будетъ читать о... футуризмѣ.

Что это—ростъ духовной жизни или самое яркое пренебреженіе, бросаемое въ лицо публикѣ:—Вы, молъ, все равно ничего не смыслите, и потому я, ничего не смыслящій въ томъ, о чемъ буду говорить, буду все-таки читать, прикрывшись плащомъ благотворительности, а вы соберетесь и будете слушать!

Но можно ли съ благотворительной цѣлью такъ оскорблять искусство?

Пусть ужъ лучше тотъ же докторъ протанцуетъ танго на роликахъ—соберется не меньше публики, не меньше денегъ, но искусство не будетъ оплевано. И развѣ удивительно будетъ, если какой-нибудь футуристъ, отвѣчая вышеназванному доктору, скажетъ:—Господинъ Гельманъ! Вы ежегодно читаете доклады о проституціи; я не смѣю сомнѣваться въ вашей компетентности въ этой области. Но сегодня Вы читаете о футуризмѣ. Развѣ не могу и я, ежедневно говорящій о футуризмѣ и считающій себя компетентнымъ

въ этой области, сегодня говорить о проституціи, въ которой я совершенный профанъ.

И, право, онъ будетъ только логиченъ. Нельзя, ознакомившись съ вопросомъ по двумъ-тремъ брошюркамъ, читать докладъ. Развѣ не позоръ, развѣ не явное оскорбленіе публики эти «официальные оппоненты», которые по утрамъ защищаютъ дѣла у мировыхъ судей, а по вечерамъ, между подготовкой къ слѣдующей защитѣ и рестораномъ, выступающіе съ возраженіями—сегодня лектору объ абортѣ, завтра докладчику о футуризмѣ, послѣзавтра—референту о женскомъ равноправіи.

Это не прогрессъ, это не демократизація науки и искусства. Принципъ демократизаціи состоитъ не въ томъ, что публикѣ говорятъ объ искусствѣ, а въ томъ, что говорятъ лица, причастныя къ искусству, могущія посвятить широкій кругъ слушателей въ тайны искусства, такъ какъ искусство имѣетъ свои тайны, какъ и наука, тайны, недоступныя бѣглому взгляду г. доктора-специалиста по женскимъ болѣзнямъ.

Можно говорить о возможности диспутировать по вопросамъ искусства, но ужъ если диспутировать, то въ полномъ парадѣ знаній, а не такъ, какъ докторъ Гельманъ, который ошибается въ размѣрѣ обычномъ стиха, чему я былъ самъ свидѣтелемъ.

Будьте хоть немного специальнѣй, гг. диспутанты! Научитесь уважать публику, а не бросать ей въ лицо огрызки знаній, подобранныхъ на страницахъ дешевыхъ брошюркъ, и, уже понявъ это уваженіе, говорите о демократизаціи. Демократія требуетъ уваженія!

Устройте диспутъ о диспутахъ!

Футуропитающіеся.
(Отвѣтъ К. Чуковскому на статью о футуристахъ въ «Шиповникѣ»).

(„Первый журналъ русскихъ футуристовъ”).

А Чуковский говорить:

— Разнесу!

— Т. е. позвольте, что разнесу?

— Все.

— Т. е. какъ это все?

— Да такъ.

Ужасно какой безпardonный. Это не то, что Эйхенвальдъ. Тотъ такой сублинный, тонконогій, все расшаркивается, да все по французски, а этотъ стое-росовый, и не говорить, а словно буркаетъ:

«Маяковский иллюзионистъ, визионеръ, импрессионистъ, чужой футуризму совершенно. Хорошъ урбанистъ, пѣвецъ города, если городъ для него палачество. Это кликуша, неврастенникъ, горластый!»

«Игорь Сѣверянинъ и всѣ эгофутуристы — романтики: для нихъ какой-нибудь локончикъ или мизинчикъ, кружевце, шуршащая юбочка — есть магія, сердцебіеніе, трепеть, слюнявятся они въ своихъ поэзахъ. Они очень милые писатели, но гдѣ же здѣсь, ради Бога, футуризмъ?»

«Крученыхъ — почешетъ спину о заборъ, этакій, право, свинофилъ. Только Россія рождаетъ такихъ коричнево-скучныхъ людей — подстать своимъ забора́мъ. Безпросвѣтная, мелкая и темная фигура, нѣчто вроде холернаго вибріона».

«Гнѣдовъ — личность хмурая и безнадежная».

«Бен. Лившицъ — эстетъ, тайный парнасецъ, онъ не футуристъ, а его пощечина — не пощечина, а бромъ».

А то просто «икнуть, рыгнуть, да и бухнуть»: Вершковы новаторы, скачущіе за завтрашней селундой!

Ахъ, какъ все пышно у Чуковского! Ахъ, какъ все убійственно остроумно! Не критикъ, а какой-то безпроигрышный пулеметъ! Кто появится въ литературѣ—бацъ камнемъ и наповаль. Это все равно, что прежде попалъ въ Вербицкую, а потомъ съ той же граціей швырнетъ въ футуристовъ! Ему самое важное разбить скрижаль. Если кто-нибудь спроситъ Чуковского:

— Какъ вы проводите день?

Отвѣтитъ онъ:

— Завтракаю, обѣдаю, а отъ трехъ до пяти разбираю скрижали.

— Зачѣмъ? Вѣрите?

— Да нѣтъ, а такъ, чтобъ не скрижались, глаза не мозолили! На что мнѣ вѣра? Съ вѣрой печатнаго листа не напишешь! Ужъ коли во что вѣрю, такъ это въ гениальность Рѣпина! Онъ большой и меня заслонитъ. А о футуристахъ надо, молно!

Итакъ, Чуковский доказалъ, какъ дважды два четыре, что всѣ футуристы—не футуристы, всѣ они—притворщики. Такъ только зря назвались футуристами и пищать:

Мы всѣ поэты понемногу

Чемунибудь и какъ-нибудь,

Такъ футуризмомъ, слава Богу,

У насъ не мудрено блеснуть.

А Чуковский, какъ кондукторъ литературнаго трамвая, той же рукою, которая вымазана въ вербицкопинкертонокинематографѣ, отстранить всѣхъ и гаркнуть, поглядывая на свое имя, какъ на полицейскаго:

— Сойдите! Мѣстовъ нѣтъ!

Именно «мѣстовъ», потому что критики ничего не умѣютъ склонять, кромѣ своей головы передъ авторитетами.

— Мѣстовъ нѣтъ!

Да еще прибавить:

— Фриче, Фриче, бѣсенята!

Этакій, право, старшій помощникъ младшаго писаря изъ Крыжополя (подписывающійся въ любовныхъ письмахъ: потомокъ Геркулеса)! Стоитъ съ избирательнымъ спискомъ и сортируетъ: Правовъ не имѣете. И правовъ ни у кого не оказывается. Какъ это до сихъ поръ не передѣляли поговорки: пройти сквозь огонь и воду и Корнѣя Чуковского.

Футуристовъ нѣтъ, всѣ самозванцы! Футуристовъ съ испугу выдумали, чтобы устрашать. Стали плохо писать Брюсовъ, Блокъ, Сологубъ, а имъ и говорятъ: — Коли ты будешь писать, не какъ слѣдуетъ, а какъ Садовской, я буку позову.

А такъ какъ бука отнесенъ въ ломбардъ россійскаго символизма, гдѣ, какъ извѣстно, нелады и закладовъ и за деньги обратно не получишь («Дѣла, молъ, въ главномъ отдѣленіи, въ Парижѣ плохо идутъ»), придумали: — Коли ты не станешь писать, какъ слѣдуетъ, я футуриста позову.

И всѣ для острастки купили по Маринетти, что-то среднее между звѣремъ и автомобилемъ, держутъ этого Маринеттобиля въ клѣткѣ, что зовется «за-границей» и грозятся: Смотри, молъ, пиши, какъ слѣдуетъ, а то Маринетти выпущу; наши русскіе еще маринеттяне, а я и взаправъ позову самаго размаринеттѣйшаго! А какъ дѣвочка ужъ очень перепугалась, Чу-

ковский успокоилъ: ты не бойся, тотъ «далеко, онъ не услышитъ», а наши—хочешь: шепну по секрету—итрушечные, фальшивые!

Итакъ, футуристовъ нѣтъ и не было. Ихъ выдумали со скуки критики коричнево сѣрые, скучные, подстать нашимъ осинамъ. И въ самомъ дѣлѣ, съ чего бы у насъ появиться футуристамъ? Футуристы указываютъ на культурность страны, а какая ужъ въ Россіи культурность, если у насъ существуютъ «Русскія Вѣдомости» и М. Осоргинъ? Все, что у насъ есть футуристическаго—это программа футуристовъ.

Футуризмъ? Что такое футуризмъ? Ахъ, это старый вопросъ, настолько старый, что объ этомъ даже Яблоновскій не пишетъ. Да вѣдь теперь даже въ кафешантанахъ съ эстрады кокотки, декольтированныя по Баксту, распѣвають:

Футуризмъ! Что такое?

Что такое футуризмъ?

на мотивъ:

Любовь! Что такое?

Что такое любовь?

И вотъ, имитируя шансонетокъ, критики тоже декольтируются по невѣжеству и поютъ: Футуризмъ! Что такое!—А за ними, подвирая, тянетъ и весь хоръ акмеистовъ и лирическихъ подсимволятъ.

Футуризмъ, по ихъ мнѣнію, это гимнъ машинамъ авто, биржамъ, аэро, жизни, взорванной машинами и моторами. Футуризмъ въ жизни—это скандальчикъ.

Ахъ, какъ хочется Чуковскому скандальчика! Маленькіе, тянетъ онъ, ну, хоть еще одинъ, ну, хоть маленькій, но скандальчикъ.

Правда, это не ново. Прежде купцы били зеркала,

а подлипали гоготали: А ну-ка, Тить Титычъ, еще разъ! Больно здорово это у васъ выходитъ!—Нынче Чуковский подуськиваетъ:

Футуръ Футурычъ! А еще разъ! А я въ «Русскомъ Словѣ» напишу: сначала — просьбу о скандалѣ, а потомъ о самомъ скандалѣ, и за все получу денежки.

Футуризмъ это выдумка, но, надо отдать справедливость гг. критикамъ, они эту выдумку выдоили недурно. Читаютъ лекціи, пишутъ статьи, получаютъ деньги.

Фриче—объ истинномъ футуризмѣ, Невѣдомскій—объ истинномъ футуризмѣ, Осоргинъ—объ истинномъ футуризмѣ, Чуковский—объ истинномъ футуризмѣ. Что ни критикъ, то футуризмъ, не простой, а истинный. Степень его истинности зависитъ отъ того, на какой сборъ рассчитываетъ критикъ: нельзя же на 124 р. 15 к. изложить самый переистинный, за истину деньги особо! 606 истинныхъ футуризмовъ! И на каждомъ футуризмѣ аншлагъ: всѣ билеты проданы! И о каждомъ истинномъ футуризмѣ анонс: только у меня свѣжій, у меня поистиннѣе! Нѣтъ, уже позвольте я прочту: у Корнѣя Ивановича футуризмъ съ присвиномъ!

Всѣ не футуристы, футуризма нѣтъ, но футуризмъ нѣчто вродѣ Государственной Ренты, только не 4% а 100%. Я глазамъ не повѣрилъ, когда прочелъ у Осоргина: Смерть футуризма. Ахнулъ: Батюшки, да что же они теперь дѣлать будутъ, по міру пойдутъ, что ли; ахъ, какъ понизится средній уровень нищихъ! Но потомъ понялъ, что это только такъ, для близиру. Завтра же Фриче провозгласить:

— Слухи о смерти футуризма оказались сильно преувеличенными! Завтра воскреснет новый истинный футуризмъ какого нибудь Кошкодавленкова! Прямо какое-то засилье футуризовъ, да еще истинныхъ! Будущій Брокгаузъ на букву Ф. напечатаетъ: Томъ 125. Отъ «Футуризмъ истинный по Невѣдомскому до футуризмъ истинный по Осоргину». Т. 126. Отъ «футуризмъ истинный по Фриче до футуризмъ истинный по Чуковскому».

Я полагаю, что во всѣхъ объявленіяхъ о лекціяхъ, въ подзаголовкахъ статей изъ раза въ разъ повторяется опечатка: не истинный футуризмъ, а прибыльный футуризмъ. Дешево и сердито. Мѣста отъ 30 копеекъ. Лекція повторена не будетъ.

По всей Россіи какая-то кинемофильма. Бѣгъ критиковъ за футуризмомъ. Какъ прежде была: Бѣгъ тещъ за женихомъ. И теперь съ участіемъ Глупышкина, да не одного, а серіи Глупышкиныхъ. Смотрите всѣ: электрореклама—футуризмъ—средство противъ матеріальнаго безсилія. Чудесный поясъ. Нѣтъ больше бѣдныхъ. Лекторамъ и секретно-критикамъ скидка. Высылается за три семикопеечныхъ марки!

Но, ради Бога, что это такое:

«Истинный футуризмъ достигнетъ своего расцвѣта, когда онъ поставитъ на своемъ знамени идеалы рабочихъ массъ».

«Демократія—только въ ней нашъ удѣлъ, нашъ истиннофутуристическій бытъ».

«Конечно, футуризмъ перваго истиннаго футуриста—Уолта Уитмэна—возникъ въ сутолокѣ демократическихъ массъ».

И все испугались. Не испугались только полтора гимназиста. Они вспомнили, что и они были прежде глупыми. Бѣгали въ приготовительномъ классѣ и кричали: да здравствуетъ конституція! А когда ихъ спрашивали, что такое конституція, они отвѣчали: ну, конечно, знаемъ: жена Константина! Потомъ въ пятомъ классѣ завели журналъ и писали рассказы про голодающаго мужика и стихи, гдѣ особеннымъ шикомъ почиталось срифмовать: на бой—съ кровавой тьмой.

Но теперь они уже поумнѣли и поняли, что быть демократомъ надо умѣючи, что нуженъ талантъ для того, чтобы быть демократомъ. А главное уразумѣли, что говорить о демократичности искусства ничуть не умнѣе, чѣмъ требовать демократическихъ выводовъ отъ треугольника, и что искусству выставить на своемъ знамени идеалы рабочихъ массъ такъ же немислимо, какъ треугольнику придать квадратную форму. Поняли, что нельзя требовать отъ думскаго оратора, чтобы онъ излагалъ въ хорошихъ стихахъ свой проектъ обложенія фоксовъ въ средней Азіи, а отъ поэта—чтобы онъ въ стихи вставлялъ идеалы рабочихъ массъ, какъ это дѣлали Бальмонтъ, Скиталецъ или Танъ.

Кстати, я не удивляюсь, что все истинные футуристы позабыли первый лозунгъ русскихъ футуристовъ «о свободномъ словѣ прежде всего». Они не поняли его, рѣшили, что свободнымъ (самовитымъ) словомъ можетъ быть только новое, бессмысловое слово. Не поняли, и рѣшили на всякій случай вообще отвергнуть всехъ футуристовъ, а самимъ подмѣнить футуризмъ суррогатомъ, настойкой на Эрфуртской программѣ.

Кстати, Чуковский, такой пристальный критикъ, пишетъ уже давно, а до сихъ поръ не замѣтилъ, что невѣжественные наборщики все время коверкаютъ его фамилію и набираютъ—Чуковскій. Это явное издѣвательство надъ человѣкомъ.

Мнѣ искренно жалко Чуковского, и я прошу всѣхъ наборщиковъ запомнить разъ навсегда, что въ словѣ Чуковский есть намекъ на индивидуальность, а ужъ какая индивидуальность, когда Писаревъ въ гробу ворочается, читая Чуковского. Настоящая его фамилія, конечно, Чуковскихъ. Чуковскихъ—это что-то собирательное, вродѣ того, какъ лѣсъ, состоящій изъ деревьевъ, ну, что ли изъ дубовъ или изъ осинъ.

Впрочемъ, пусть критики еще пару мѣсяцевъ поживятся на счетъ футуристовъ.

Вѣдь каждому ясно, что не будь сейчасъ футуризма, критики перемерли бы съ голоду. Вѣдь о Блокѣ или Мережковскомъ больше пяти строкъ не напишешь никакъ, а на пять строкъ въ мѣсяцъ не проживешь. Ясно, что критики на содержаніи у футуризма; и даетъ имъ футуризмъ не мало на мелкіе расходы. А что если футуризмъ пойметъ, что за свои деньги онъ и не такихъ на содержаніе можетъ взять!

Утопія.

«Господа! Не пишите о футуристахъ! Замолчимъ это гнусное явленіе!» (изъ газетъ). (Первый Журналъ Футуристовъ).

Теперь стало моднымъ замалчивать. Куда бы ни пошли, всюду слышите три таинственныхъ, три модныхъ, самыхъ модныхъ слова: танго, футуризмъ, замалчивать. Всѣ дамы полу и свѣта на перебой таи-

гируютъ, всѣ полу и поэты наперебой хотятъ стать «самыми футуристами», всѣ газеты наперебой предлагаютъ замалчивать. Особенно модно—замалчивать футуризмъ.

Признаемся, что мы слегка удивились, услышавъ это предложеніе со страницъ «Русскихъ Вѣдомостей». Намъ казалось, что именно эта газета всегда протестовала противъ замалчиванія жизненныхъ фактовъ. Мы готовы были упрекнуть газету въ нелогичности, потому что при всемъ уваженіи къ ея профессорскому составу, мы не признаемъ за ней права создавать новую логику. Для такого созданія надо, прежде всего, обладать нѣкоторымъ талантомъ.

Вслѣдъ за «Русскими Вѣдомостями» и «Русское Слово» предложило: Не писать о футуризмѣ! Замалчивать футуристовъ! Футуристы увидятъ, что о нихъ не пишутъ и перестанутъ кривляться и гаерничать!

Потомъ еще какая-то газетка предложила «замалчивать» и пошло, и пошло...

Одна типографія, желая заслужить безсмертіе (т. е. попасть на страницы «Русскаго Богатства»), предложила вообще сломать въ своихъ шрифтахъ букву Ф, чтобы окончательно соблазну не было; однако, кто то объяснилъ, что сотрудники могутъ написать «Футуризмъ» черезъ Ѳ, такъ какъ нельзя же въ самомъ дѣлѣ требовать отъ сотрудниковъ ежедневной (кроме дней послѣпраздничныхъ) прессы, чтобы они помнили грамматику, пройденную еще въ городскомъ училищѣ и проданную букинисту.

Нашелся цѣлый кадръ рецензентовъ. Они приходили въ редакцію и говорили:—Дайте мнѣ работу. Я о футуризмѣ и не заикнусь. Мнѣ еще папенька запре-

тилъ, у меня и въ публикаціяхъ такъ сказано: ишу мѣсто одного рецензента безъ футуризма. Умѣю готовить по Брокгаузу и Гранату. Личная рекомендація Греча, Булгарина, Игнатова, Львова-Рогачевского.

Получивъ работу, эти рецензенты писали о Бунинѣ, о пьянствѣ, о Бальмонтѣ, о вредѣ путешествій для творческой дѣятельности. Излюбленной темой было: еще нѣсколько словъ о нарывахъ въ глазу кита, жившаго въ 17-омъ вѣкѣ около береговъ Гренландіи. Правда, нѣкоторые порывались все же написать о чемъ-нибудь поновѣе, но ихъ немедленно дисквалифицировали за ренегатство либерализма. Къ тому же имъ говорили, что на новыхъ темахъ легко ошибиться. Приводили въ примѣръ Игнатова. Человѣкъ почтенный, внесенъ въ 45-ый томъ Продолженія перечня ненужныхъ людей, а написалъ объ одномъ акмеистѣ: «въ его стихахъ есть непріятная реальность», и всѣ стали упрекать критика «Рус. Вѣд». въ томъ, что онъ не знаетъ разницы между реальностью и реализмомъ. Впрочемъ, «Рус. Вѣд». вообще привыкли къ недоразумѣніямъ. Напишетъ ктонибудь: футуристы—футболисты,—а читатель сразу упрекаетъ газету въ бульварномъ остроуміи, и недоумѣваетъ: какъ это статья Бурнакина изъ «Нов. Времъ» попала въ «Рус. Вѣд». Посмотрить подпись—Козловскій—и сердится: до чего доводитъ англоманія; теперь не знаешь, какъ читать; пишется—Козловскій, а выговаривается—Бурнакинъ.

Однимъ словомъ, газеты начали замалчивать футуризмъ. Да еще какъ замалчивать, артистически замалчивать. На первой страницѣ каждаго № заглавнымъ курсивомъ: Мы о футуристахъ принципиально не пишемъ. Мы Дѣйствительные Члены Всероссийской Труловой

Коопераціи Замалчиванія Футуризма въ Періодической Печати. Словомъ, совсѣмъ перестали упоминать о футуристахъ. Ну, и футуристы увидали, что ихъ дѣло плохо. Подумали, а думать они умѣли, такъ какъ ни въ какомъ родствѣ съ Яблоновскимъ не состояли, и слово «Корнѣй» не въ примѣръ Яблоновскому черезъ «ѣ» писали,—подумали и перестали писать стихи. Охота намъ была трудиться выискивать новые методы, изобрѣтать новые размѣры и ассонансы!—говорятъ они. Мы какъ-нибудь попроще обойдемся, по Бальмонтовски, съѣздимъ на самый южный мысъ самаго сѣвернаго острова западно-восточнаго архипелага, запишемъ тамъ тридцать три преданія, вернемся домой, устроимъ себѣ пару чествованій (съ ужиномъ и безъ ужина, съ подпиской и безъ подписки) да и начнемъ издавать сборники: Вицлипуцли. Майорійскія преданія. Такъ и стали дѣлать. Стали рифму «народъ-впередъ» считать блестящими; помилуйте, говорятъ, и тамъ и тамъ удареніе на послѣднемъ слогѣ, въ начертаніи кое что общее, а главный внутренній смыслъ какой!

И все пошло по хорошему. Издавалась «Исторія Русской Литературы» (вотъ ужъ не помню подъ чьей редакціей; не то Вербицкой и Брешко-Брешковского, не то Айхенвальда и Когана). Коганъ упрекалъ Брюсова въ незнаніи русскаго языка, а Айхенвальдъ въ 2564 томѣ утверждалъ, что во всякомъ творчествѣ самое главное—это минутное интуитивное озареніе. Къ каждой страницѣ были сдѣланы сноски: «Въ Россіи было только два поэта—А. Пушкинъ и Иванъ Бунинъ.» Сноски были подписаны таинственными инициалами—Ив. Б.

«Рус. Вѣд.» давали объ этихъ томахъ отличные отзывы, при разборѣ Тютчевскаго стихотворенія дѣ-

лая почтенный экскурсъ въ область славянскихъ отношеній того мѣсяца, которымъ было датировано данное стихотвореніе. Все стало мирно. Россія была признана благополучной по футуризму. «Раннее Утро» стало оффиціозомъ Академіи Наукъ. Даже Чуковский умеръ съ голоду. Не кого стало бранить. А Чуковский безъ брани—анахронизмъ, фикція, противорѣчащая понятія какъ «вертикальный горизонтъ» или интересная статья Немировича-Данченко. Однако, число подписчиковъ въ Россіи значительно уменьшилось (число подписчиковъ у «Утра Россіи» пало съ 27 до 2¹/₂); скучно читать ежедневно газеты, когда знаешь, что онѣ все равно, за неимѣніемъ новостей, печатаются разъ въ годъ на Ивану Купалу, а потомъ распродаютъ съ разными датами.

Такъ періодическая печать, жертвуя собой, спасла Россію отъ футуризма.¶

Съ этой стороны мы, конечно, привѣтствуемъ проектъ нашихъ критиковъ, увѣренные, что Утопія Томаса Мора ничто рядомъ съ Утопіей г-жи Прессы. Мы даже согласны забыть, что обращеніемъ всей литературы въ мумію уже издавна занимались «Мусagetъ», «Аполлонъ» и «Шиповникъ». Этотъ проектъ несомнѣнно урегулируетъ нашъ капиталистическій строй и поможетъ болѣе правильному распредѣленію доходовъ. Вѣдь со скуки можно купить книги Эллиса или Городецкаго и при нѣкоторомъ самогипнозѣ (Сила внутри насъ. Высылается за три семикопеечныя марки) можно убѣдить себя, что это стихи.

Вотъ съ этой-то стороны мы и привѣтствуемъ либеральныя тенденціи вѣчно-новыхъ, юныхъ, бодрыхъ и оригинальныхъ «Русскихъ Вѣдомостей.»

ДВА ПОСЛѢДНИХЪ СЛОВА.

Я утверждаю, что въ современномъ футуризмѣ есть много необоснованнаго (напр. примитивизмъ, націонализація и т. д.), слишкомъ много усилій было выброшено на то, чтобы заглушить преждевременные похоронные марши критиковъ, эту пѣснь торжествующей... недотыкомки. Для того, чтобы перекричать эти марши надо было возвысить свой голосъ до рева трансатлантическихъ сиренъ. Постепенно выметается пыль, поднявшаяся отъ поломки старыхъ особняковъ и на ихъ мѣстѣ воздвигаются желѣзобетонныя двадцатипятиэтажія, которыя дымной шевелюрой нашей буйности подпираютъ небо вашего восторга.

Если мы и отрицаемъ прошлое, то это прошлое все же дало намъ богатое медицинское предостереженіе.

И мы, объединенные чувствомъ современности, распахируемъ гардины вашихъ привычекъ, мы говоримъ, кричимъ, поемъ, утверждаемъ наши директивы. Сбросьте со словъ ихъ смыслъ и содержаніе, которые жеванной бумагой облѣпили чистый образъ слова. Разговорное слово такъ же относится къ поэтическому, какъ дохлая ворона къ аэро. Въ искусствѣ нѣтъ ни смысла, ни содержанія и не должно быть. Поэзія и проза это одно и то же. Типографская привычка не

критерій для раздѣла. Литература—это искусство сочетанія самовитыхъ словъ. Всякій смыслъ въ литературѣ—это наше неизбежное зло. Надо освободить поэзію отъ богадѣльни философскихъ или иныхъ экспериментовъ. Стихи это не транспарантъ, по которому пишутъ проблемы науки. Не унижайте науку и искусство! Всякая стилизація бесполезна и вредна, такъ какъ стилизаторъ, подобно крысѣ, головой роется въ помойкѣ прошлыхъ вѣковъ, а руками захватываетъ деньги и сердца красивыхъ, но глупыхъ женщинъ. Научитесь понимать наши автомобилии слова. Дни и секунды напоены доппингомъ и мчатся съ быстротой сорока часовъ въ секунду. Старая поэзія въ кружевахъ луны, баркароллъ, прогулокъ по озеру логики съ господиномъ разумомъ, съ которымъ она состояла въ незаконной связи, и отъ котораго родила пару рахитичныхъ дѣтей—натурализмъ и символизмъ, эта поэзія скончалась отъ истощенія.

Сегодня лохмотія вывѣсокъ прекраснѣе бальнаго платья, трамвай мчится по стальнымъ знакамъ равенства, ночь, вставшая на дыбы, выкидываетъ изъ взмыленной пасти огненные экспрессы свѣтовыхъ рекламъ, дома снимаютъ желѣзные шляпы, чтобы вырасти и поклониться намъ.

Мы отвергаемъ прошлое, всѣ прошлыя школы, но мы анатомировали ихъ трупы, безъ боязни заразиться трупнымъ ядомъ, такъ какъ мы привили себѣ молодость, и по этимъ трупамъ узнали объ ихъ болѣзняхъ. Мы видѣли, какъ славянизмы и поэтичность, подобно могильнымъ червямъ, изѣли стихи нашихъ современниковъ. Мы видали славныхъ поэтовъ, которые хотѣли перейти улицу пошлости, но узкая юбка

правильныхъ рифмъ и размѣровъ стянула ихъ ноги и авто жизни, трамвай 20-го вѣка налетѣлъ на спутанныхъ, швырнувъ въ нихъ «синія шпаги». Мы видѣли геніевъ, подобныхъ геніямъ, которые всю жизнь расчищали мѣсто, чтобы пройти къ своему трону, а когда они умирали, гг. пушкиніанцы заползали къ нимъ въ могилу, и, интимничая съ трупомъ, вытаскивали изъ гроба старье, чтобы этимъ старьемъ разстроить желудокъ потомкамъ. Эти изслѣдователи залили коллодіумомъ примѣчаній и справокъ истинный крикъ поэтовъ.

Намъ нѣтъ времени подражать! Многое у насъ вамъ кажется смѣшной клоунадой, но вырѣжьте на сердцахъ, заплывшихъ отъ улыбки, вензель сегодняшняго дня и научитесь быть сами собой, научитесь смотрѣть на все своими глазами. Мы первые были бы рады привѣтствовать васъ, если бы осмивывали насъ за отсталость, за несовременность! Перегоните насъ и тогда издѣвайтесь надъ нами. Разбейте монюклъ вѣковъ, врѣзавшійся въ тѣло! Вы все время гуляли, оглядываясь назадъ, и сами не замѣтили, какъ вбредли въ кладовыя и въ подвалы. Вашъ сегодняшній день самозванецъ: онъ репродукція вчерашняго. Тяжелѣе надгробныхъ рѣчей толстыя книги современныхъ поэтовъ. Уже давно раздался звукъ барабана:

«Муза! Бѣги изъ Эллады и къ Парнасу прибеги дощечку съ вывѣской: за отъѣздомъ сдается внаймы!»

И вотъ на этотъ барабанъ отгуломъ звучитъ нашъ оркестръ авто, локомотивовъ, пароходовъ и трамваевъ:

«Да! Муза выбыла къ намъ, въ нашъ шумный и быстрый городъ. Музѣ надоѣло смотрѣть, какъ поэты разсматривали и консервировали фиговые листочки

Олимпа. Муза выбыла въ нашъ городъ, подъ брезентовымъ тентомъ, гдѣ къ солнцу проведены провода и придѣланъ выключатель, гдѣ въ главномъ агенствѣ продается на аршины обтрепанная бахрома луннаго свѣта, а на фунты кисель облаковъ. Вся романтика распродается по самой дешевой цѣнѣ! Въ нашемъ городѣ муза. Она не оступится, не свихнетъ себѣ ногу въ башмакѣ съ французскимъ каблукомъ, потому что она не ходитъ, а мчится на моторѣ и всѣмъ кричитъ она:

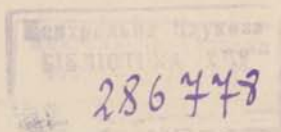
«Господа! Да взгляните! Машина пронизала своимъ визгомъ каждую секунду. Я струбливаю рожкомъ дни. Мои руки мостами тянутся черезъ атлантическій океанъ! Во мнѣ отображеніе всего—все во мнѣ отразилось: вспѣнье верфей и заводовъ, животы вокзаловъ, маховое колесо солнечнаго диска, вертящееся въ зубахъ облаковъ, локомотивы, которые подобно проффесорамъ, потеряли въ бѣгѣ клоки своихъ волосъ изъ дыма и у которыхъ сѣдые усы пара, небоскребы съ набухшими нарывами балконовъ,—и если вамъ непонятно мое восклицаніе, такъ это только потому, что вы боитесь быть сегодняшними. Научитесь же цѣнить и понимать единственныя красоты міра:
«КРАСОТУ ФОРМЫ И КРАСОТУ БЫСТРОТЫ»

СОДЕРЖАНІЕ.

	<i>Стр.</i>
1. Увертюра	5*
II I	13
1. Новизна	15
2. Форма и матеріалъ	16
3. Натурализмъ	17
4. Символизмъ	19
5. Стилизація	21
6. Сціентизмъ	22
7. Почти о томъ-же	24
8. „Искусство для искусства“	25
9. Претвореніе	26
10. Содержаніе	27
11. Слово въ поэзіи	28
12. Слово	29
13. Инструментовка	31
14. Неологизмы	32
15. Образы	33
16. Ритмъ эпохъ	36
17. Рифма	38
18. Еще разъ	44
19. Урбанизмъ	45
20. Свободный стихъ	46
21. Искренность	47

22. Индивидуализмъ	49
23. Цѣль футуризма	50
24. Театръ	54
III II	63
1. Кеерсак'у	65
2. Городецкому	65
3. Любимову	66
4. Х.	67
5. С—ову	67
6. „Рус. Слову“ и „Гол. Москвы“	68
7. Янг'у	68
8. Кречетову	69
9. Янтареву	70
10. Занозѣ	70
11. О. Л. Л'у	70
12. П. С'у	71
13. Брюсову	72
14. К.	73
15. Скитальцу	74
16. Г. Иванову	74
17. Смѣльскому	74
18. К.	75
19. Шагинянъ	78
20. На мотивъ изъ Блока (К.)	80
21. Въ защиту отъ одного тяганія (К.)	82
22. „Гол. Москвы“	84
23. К.	84
24. Пастернаку	87
25. Курскому и К. К'у	90
26. Брюсову	91
27. Брандту	94
28. Бухову	96

29. Пессимисту	97
30. Радину	97
31. Н. Розанову	98
32. Увы! Шемшурину	100
33. Ларіонову	105
34. Шершеневичу—Ларіоновъ	106
35. Ларіонову	107
36. Вгрозѣ	108
37. Ослиному Хвосту и Мишени	109
38. Шульговскому	111
39. Лыскову	112
40. Житецкому	113
41. Диспутоманія	114
42. Футуропитающіеся (Чуковскому)	121
43. Утопія (критикамъ)	128
44. Два послѣднихъ слова	133



35

101