

СВОБОДНЫЕ ТВОРЯНЕ

Бенедикт Лившиц

В ЦИТАДЕЛИ РЕВОЛЮЦИОННОГО СЛОВА

I

Знак, под которым возникло, развилось и процвело все западноевропейское искусство конца девятнадцатого века и наше, русское, девятисотых годов, есть самодовление формы-содержания, как единственного и вместе с тем определяемого элемента каждого явления искусства. Такое понимание последнего исключает всякую его зависимость от каких бы то ни было вне его лежащих целей, отвергая служебную роль искусства не только как нечто последнего недостойное, но как противоречащее самой его природе. Исторический факт существования «высокого искусства» (*grand art*), вскормленного церковью, государством или частным меценатством, нисколько сего утверждения не опровергает, ибо с изложенной точки зрения все известные нам образцы «высокого искусства» представляются результатом борьбы между творческой волей художника и извне поставленными ей целями, вещественным доказательством его, художника, победы и вдохновенным свидетельством его свободы. В этой победе, как и во всяком преодолении частного общим, временного вечным — подлинная сущность искусства, всегда неизменного, всегда равного самому себе в том ощущении единства творческой личности, которое является и исходной точкой возникновения искусства, и конечной его целью.

Поэтому те художественные течения, с которых приходится начинать историю современного искусства, отнюдь не хотели начинать собою историю искусства вообще, обрекая на забвение и небытие создания своих предшественников; не только скромные и столь быстро академизировавшиеся французские импрессионисты не посягали на вековое наследие искусства, но даже самый неистовый итальянский футурист, призывавший к разрушению музеев и библиотек, не пожелал бы видеть свои призывы воплощенными в действительность. Если бы мы наконец обратили внимание на крупный пробел в области социальной психологии новаторства, боевые лозунги революционных школ искусства получили бы, вероятно, объективную оценку и, во всяком случае, не запугивали бы никого.

Мы заинтересовываемся новым явлением искусства в лучшем случае к тому времени, когда оно начинает агонизировать, обычно же этот интерес возникает к явлению, уже завершённому, к течению, уже умершему: мы привыкли и любим получать произведения искусства из рук историка, а не художника, и нужны поистине сверхъестественные усилия, чтобы нарушить нелепую привычку нашу приходить «на все готовое». И считать это судом истории. Чтобы добиться общественного признания, необходимо прежде всего обратить на себя общественное внимание, запаздывающее на добрую четверть века, и в этом отношении такой скверно пахнувший цветок, как «эпатирование» публики, имеет, несомненно, здоровый социальный корень.

Таким образом, противоположение искусства современному искусству эпох предшествующих, помимо общих, так сказать, родовых законов противоположения «нового» «старому», основывается на том, что процесс борьбы художника за свободу

творчества, протекавший дотоле в большинстве случаев бессознательно даже для самого творца, ныне переносится в недра коллектива, именно — школы, целого ряда течений, выдвигающих, в качестве основной предпосылки всякого искусства, самодовление формы-содержания, как необходимое двуединство определяющего и определяемого.

За этим спокойным, в наши дни уже безусловно-неоспоримым положением стоит полвека подлинной войны в искусстве, непрерывный ряд блестящих побед нового понимания искусства и вдохновенных его достижений. Впрочем, продолжая эту, вполне законную, аналогию, следует сказать, что не на всех фронтах дело обстоит одинаково. С наибольшей легкостью и безболезненностью новое понимание утвердилось в музыке, которую издавна привыкли определять как искусство чистой формы. Страстной путь современной Живописи как будто близится уже к концу: во всяком случае, принесла гекатомбу прикладного искусства, она предвосхищает для себя возможность золотого века.

В наиболее сложном положении оказывается современная поэзия. Даже отгородившись от навязываемых ей служебных задач («гражданской» лирики и т. п.), она постоянно находится под угрозой вторжения в ее пределы элементов чуждых и враждебных: область языка поэтического в значительной своей части совпадает с областью языка практического, т. е. с разговорной нашей речью; слово — материал поэзии есть вместе с тем и средство общения нашего друг с другом. Отсюда — опасность смешения, а часто и отождествления обоих языков — поэтического и практического, различествующих не только по целям своим, но в соответствии с этим и по форме.

Впервые утверждение самоценности слова, как материала поэзии, в противоположность слову, как средству общения, было выдвинуто девять лет назад группой поэтов «Гилея», в лице Давида и Николая Бурлюков, Бенедикта Лившица, В. Маяковского и Хлебникова, давшего в своих произведениях образцы нового языка. История этого литературного течения, по скорбному недоразумению принявшего ничем не обоснованное наименование «футуризма», на памяти у всех, интересующихся судьбами русского художественного слова, учет же его революционного значения в сфере поэзии в наши дни еще преждевременен.

Робкие попытки ввести далеко еще не исчерпавшее себя течение в лоно академии делает группа молодых петроградских филологов, объединившаяся в «Сборниках по теории поэтического языка». Прекрасное же свидетельство жизненности и силы самовитого слова являют своим творчеством поэты содружества «Лирень»: Николай Асеев, Григорий Петников и безвременно угасший Божидар.

II

Изложенное выше, являясь необходимым предварительным замечанием к кратким характеристикам некоторых поэтов, отнюдь не притязает быть вступлением, объединяющим фиктивным единством творчество всех поэтов, печатаемых в настоящем номере журнала.

Общераспространенный взгляд на Уитмэна как на родоначальника ряда новых поэтических школ, грешит чудовищным непониманием его эзотерического творчества: обладая космическим сознанием, Уитмэн, подобно всем носителям этой высшей формы сознания, сам свидетельствует о невозможности выразить языком понятий строй души, интеллектом непостижимый:

«Слова моей книги — ничто, порыв ее — все».