



Станіслав Винавер в Берліні, 1933 р.

Станіслав Винавер

Маніфест експресіоністичної школи

|

Усі ми експресіоністи. Для нас усіх дійсність становить за-сіб нашої творчості. Нашою метою є творення, а не створене. Створене створила природа, відповідно до своєї логіки, за законами своєї психології. Ми ж у природі шукаємо не цю логіку і не цю її психологію. Беремо і їх, але подеколи, як одну з ігор нашого творення. Від природи ми вимагаємо, щоб вона надала нам елементів, того, що нею було від когось успадковано, а можливо, й вкрадено.

Із цих елементів ми формуємо упряжі думок, сув'язі почуттів, сплетення світів, рух духовного буття, який долає органічну конкретність.

Ми є творці, як і природа. Ми належимо до пантеону бунтівників, про яких виголошував у проповіді сточуттєвий плюралізм, від Вавилону й Мексики до Джеймса та Моріса. Ми стаємо богами, як це передбачав Верхарн і передчував Ван Лерберг. (Натомість Бог, за винятком лише геометричного чудовиська Спінози, бере участь у творенні). Так було й до нас. Бетховен створював світ спочатку, світ величезних вулканів звуків, світ катаклізмів модуляцій і давнього жаху, що клекотав і волав про допомогу, бо не міг бути вищим чи крилатішим за самого себе: бо не було нікого іншого, крім нього, у тому всесвіті. Бах також створював свої світи в безкрайніх перспективах – зачарованих бажань, у безодні мурованих склепінь невблаганних і гармонійних ритмічностей.

І всі інші, якщо вони були найбільші, створювали світ, а не реконструювали його, будували всесвіт, а не

перемальовували те, до чого, у кращому разі, інший митець уже доклав зусиль.

Тому ми найбільше обожнюємо Шекспіра, який від природи брав і траву, і змію, і Цезаря, і Сонце, і щебет птахів, і брязкіт зброї, й створив свого Аріеля, Проспера, Пука, й оселив їх на острові, який він, Шекспір, тріумфом своїх шалених ямбів звабив у безмежному океані трохея, йоника, хорей й білої прози простих хвиль слова.

Ми прийшли до усвідомлення того, хто ми є, й завдяки тим, хто був до нас, у Європі та Америці. Ми вилуцилися з них, будучи їхньою антитезою, за невблаганним законом діалектики, яким нас Гегель пов'язав із минулим.

Імпресіоністи (ми є їхньою перевернутою можливістю та протилежно реалізованим наслідком) хотіли витягти з природи, кліщами свого особистого рівняння, цвяхи, що сковують предмети.

Імпресіоністи хотіли самі дати ту саму природу, що була навколо них. І вони вірили, що таким чином, завдяки двом абсолютам – самих себе й природи, досягнуть останнього абсолюту вислову та відкриють, на чому тримається матерія й дух. Натомість два абсолюти – наш власний та той чужий, поруч із нами, що їх насильно поєднали в один взаємозв'язок, не здатні були висловити духовну сутність ані оточеного, ані того, що оточує.

Ми, експресіоністи, не запитуємо, до чого прагне природа, ми це лишаємо, остільки воно стосується вислову: слугам природи – її полохливим коханцям, які вивчають забаганки природи й керуються ними.

Ми, експресіоністи, нікого не висповідаємо, щоб через сповідь дізнатися про чийсь таємницю. Ми таємницю досягаємо, проте вона є тією вершиною, на якій нам хотілося б позагоряти. Ми не читаємо анонімних листів, що компромету-

ють чи звеличують природу в різних випадках повсякдення. Ми є тим самим, що й природа, і ми творимо з тих уламків, що нам пощастить притягти з Космосу на свою орбіту, наче цеглу для будівлі, що її ми безупинно зводимо й руйнуємо. Ми й себе руйнуємо, бо ми, як і природа, знаходимо задоволення не у визначеності чогось досягнутого, а в повторенні перемог і поразок.

У цьому куті нашої планети існуємо лише ми. Ще тоді, коли ми відчули біль народження нашої гравітації та хіть мурувати з самих себе, ми не застали у Югославії попередників-імпресіоністів у вакханальній розпусті за незнаними й оманливими слідами природи. У нас не було імпресіоністів, яких можна ще зустріти на цій планеті, наче історичні залишки відмираючого виду. Тут у нас, у літературі, їх майже не було. Вони боялися навіть іти за природою, за якою ми більше не йдемо.

Вони боялися піти за будь ким – щоб не загубитися; вони не обрали жодного шляху – щоб не збитися з нього...

Ми не можемо помилитися у всеосяжності нашого прагнення.

Наші похибки цілком відносні стосовно нашого абсолюту. У наш план будівництва й розбудови, наче натхнення та гірка спонука, у праці якоїсь все більш і більш органічної логіки, входить і похибка, і незграбність, і нездійсненність, і контраст, і суперечність.

Наша єдина небезпека, наша доля, полягає у можливості динамічної досконалості, яка б заклала нас божевільними вибухами своєї космічної містики й привела в безвихідь зачарованого кола, на периферії якого перебуває усвідомлення, що всі хаоси й усі гармонії належать творенню, і лише випадковість – музиці...



Стосовно дечого треба внести пояснення, а саме – щодо реалізму (тобто й психологізму).

Справжній реалізм, переважно, не є спробою подати речі такими, якими вони є, а переконати, що насправді вони є саме такими.

Уся снага реалізму полягає в переконанні, в переконливості. Читачів (глядачів, слухачів) необхідно переконувати, що це є дійсністю. Переконливість досягається двома шляхами: акцентом і вибором теми. Тема береться з самої глибини, з дна конкретики – щоб виникла ілюзія, наскільки те, що розвивається, є конкретне. Натомість ця конкретність є лише висхідною точкою. Поєднання конкретностей вживають як *points de repere* *, як точки проходження, як станції, як якісь матеріальні ситуації, через які має пройти лінія. Лінія може відповідати цій умові, втім, може бути фантастичною, оскільки число конкретностей завжди є обмежене. Акцент досягається завжди силою таланту. Існують фантастичні таланти, є талант Едгара По, який пише про звичайнісінькі речі, а в нас народжується впевненість, що це не є дійсністю, що це поза світом наших відчуттів. І Едгар По, і Сезан – чим вони точніші, вірогідніші, тим видаються нам усе менше реальними, усе більше віддаленими від звичайного буття. Проте ще В'ячеслав Іванов і Мережковський з'ясували, що Достоевський не був реалістом там, де здається найреалістичнішим.

Достоевський має один геніальний і несвідомий трюк, а саме – він умисне інколи говорить канцелярською, точною, трохи міщанською мовою, щоб створити враження, наче все, про що він пише, є до банальності точним, реальним.

Гоголь нам видається, за акцентом, найбільшим реалістом там, де він говорить про речі, що ніколи не траплялися

-----•

* Орієнтир, точка опертя (фр.) – Ред.

й не могли трапитися. Так, усі ці розмови губернських пані про вбрання у «Мертвих душах» зовсім неможливі для тодішніх умов. Це довели російські професори, але це цілком ясно й а priori.

У багатьох театральних виставах сцени поставлено з певним реалізмом, що видається переконливим завдяки численним деталям і драматичному акценту загалом, хоча, по суті, ми майже не можемо знати, чи це є дійсно реалістично, чи ні. Звичайно ткачів кілька десятиліть тому показано (у п'єсі Гауптмана) надзвичайно реалістично та психологічно: взято характерні деталі – рухи, ходу, ритм мови ткачів, і створено ціле, що діє з переконливим реалізмом. Проте ми, не знаючи про цих людей, які жили так давно, не можемо стверджувати, навіть коли доходимо висновку (завдяки театральній техніці), що все було саме так, як відбувалося.

Таким чином, реальність не досягається тим, що нам лише нагадують про щось відоме, реальність є творчою, реальність досягається через переконання: нас переконують, що це є реальним. Тобто реальність становить певну художню категорію. Завдяки мистецтву нас переконують, що щось є реальним, а щось ні. Реальність не належить речам, вона перебуває у дії речей щодо нас. Існує мистецтво, яке нам створює ілюзію реальності, і якщо все є оманною – а є й мистецтво, що нас тримає в атмосфері ірреального незалежно від того, що все, про що йдеться, дійсно існує між людьми.

Реальність не належить жодному предмету, реальність є тим, що, наче якась прикраса, неначе якесь тремтіння чи гідність, привноситься в речі, щоб вони впливали на нас. У снах ми сповнені найнесумісніших пристрастей і пояснюємо їх логікою особливого виникнення (наслідки тут часто перевернуті, причини й наслідки міняються місцями). І у таких снах ми нерідко відчуваємо глибоке переконання, що все відбувається насправді. Дійсність для митця є лише переконанням, і нічого більше.

Щоразу, коли ми говоримо про здатність надавати дійсності атмосфери, ми водночас наголошуємо й на зворотній можливості, протилежному полюсі: принесення Карієровської, якоїсь ірреальної імлі у справжнє життя. Реальність і ірреальність однаково є реальними чи однаково нереальними – все залежить від митця.

Висновок був би такий: письменники особливого хисту дають нам вигадку реальності або вигадку ірреальності.

Вигадка завжди є сильнішою від самої дійсності, наскільки дійсність взагалі існує для митця. Митець використовує деталі дійсності для своєї мети, бо ні від кого іншого не може одержати матеріал.

Великі реалісти, по суті, є великими мрійниками, і ми помиляємося, коли гадаємо, що вони нам говорять про якусь там дійсність. Вони нам говорять те, що забажають або що їм заманеться, але так, щоб нас переконати саме в цьому.

Великі ідеалісти також, по суті, є великими мрійниками, чії фантазії мають переконливість не-дійсного або умисне не мають переконливості дійсного, й тим самим переносять нас в ілюзію – індіанців Майя або Шопенгауера.

Чиста ілюзія й чиста дійсність, врешті-решт, є результатом мистецтва.

Митець бере зі справжньої дійсності те, що йому необхідно, щоб його вигадка мала певну солідність, когерентність та виразність. Митець із дійсності відкидає все те, що заважає йому зробити дійсність еластичнішою, більш рельєфною й дійсною.

Ми, експресіоністи, відкриті перед цією оманливістю творення і ми не уникаємо її. Ми можемо створювати будь-які світи – неважливо, чи вони реальні, головне, щоб виникала

ілюзія реальності – якщо ми цього хочемо. Натомість, якщо хочемо, щоб виникало відчуття браку якогось реального тла, нам відомо, що це досягається не відкиданням цього тла, а введенням елементів непереконаливості, ілюзорності в нашу будову, в наші світи.

І все ж ми, експресіоністи, зробили ще один крок уперед, знайшли ще один момент художнього використання, а саме момент осциляції між двома екстремумами, між буттям і небуттям, між дійсністю й недійсністю.

Сьогодні ми будуємо наші світи ще одним гелієм, якого не було на дотеперішніх планетах: ми привносимо цей згаданий дроз дійсності та недійсності. Ми не відкидаємо назавжди екзистенцію, ми не стверджуємо назавжди екзистенцію; для нас гра із присутністю чи відсутністю екзистенції є ще однією принадою творіння, ще однією насолодою у створеному.

Ми перевершили дроз біблійного: *omni a vanitas* (усе є суєта, і сама суєта є суєтою). Після жахливої реальності, яку побачили пророки, проповідники, патріархи, після реальності, що вбивала покоління й століття матеріальністю своєї ходи через історію, прийшло заперечення реальності, сумнів у саму тінь реальності. Однак цей сумнів у своїй безнадійній гіркоті містить і лють нового сходження нескінченними сходами життя-буття.

І ми, експресіоністи, привносимо новий сумнів, страшніший, якщо нам стало до страху, чи божественніший, якщо до ясної радості, а саме: у мистецтві ми не залежимо від категорії реальності, ми звільняємося й від реальності, й від того, що її заперечує.

Ми є повністю вільні, і тому ми, якщо нам стало до щастя – щасливіші, якщо до відчаю – відчайдушніші, ніж ті, що були до нас у мистецтві.

Абстрактна думка давно вже дійшла цього висновку, який лише зараз починає проникати в мистецтво, бо в мистецтві відбулася еволюція, яка таке проникнення зробила можливим.

III

Математично можна було б довести, виходячи з подій, що відбулися, а також еволюції в літературі, що ми мушили прийти та бути такими, якими є. Проте ми не просто прийшли на вимогу історичної необхідності, наче поглиблення реалізму, як антитеза імпресіонізму та як результат чинника, що все старе у старих формах віджило й цілком природно лишило тільки можливість скористатися тими своїми рудами, які не було видобуто. Ми не лише літературний наслідок пройденого шляху. З нашим часом ми пов'язані до судом. Навіть коли прагнемо втекти з нього, ми змагаємося за свободу від природи, як і наш час. Треба було якогось випадку, щоб ми і за логікою літературних форм стали тим, чим могли бути й після якогось зовсім іншого формального минулого. Для нас минуле не має значення.

Минуле втратило над нами свою силу саме тому, що воно залишило нам лише можливість шляху, яким ми вирушили. Ми не мусимо питати в нього поради, поки не підемо його шляхами. Нашим шляхом минуле не пішло свідомо. Воно його зберегло для нас.

Зміни настали. За своєю природою вони мають відповідати якомусь розладу центрів тяжіння Духу Всесвіту. У центрі створення, якщо такий існує, відбувається розподіл сил. Нашим єдиним митецьким завданням є з'ясувати, послугувуючись перетвореною у вислів інтуїцією, чи ті зміни є остаточними і для Духу Всесвіту, для самого Космосу, або ж їх сенс є важезний лише матеріально й духовно, проте космічно він є нікчемний.

Зміни трапилися не сьогодні чи вчора, зміни відбуваються символічно, в нас самих, як такі, як знак питання.

Ми в мистецтві маємо з'ясувати: чи ведуть ці або подібні зміни за собою також зміну Духу Всесвіту (коли б вона не настала, і коли б не з'явився Дух Всесвіту, якого, може, ще нема). Ми тільки розв'язуємо проблему, а коли вона виникне, коли треба буде приступати до неї на підставі наших рішень – це нам, узятим у полон категорією часу, не відомо.

Ми, як і більшість людей, вирішуємо за природу, завдяки багатолітності мистецтва, завдяки матеріальному перемішуванню чогось від нас залежного, цілої низки темних місць, мутних тлумачень тексту, якого, можливо, й не буде написано. Та природа – збирач даних, і Дух Всесвіту (навіть до своєї появи) передбачає можливості та дає нам завчасно розв'язувати завдання, які більш-менш є доленосними для нього, величнішими, ніж сама можливість. Ще Метерлінк передчував, що всі зусилля нашої свідомості, у якійсь своїй кінцевій еманацияї (яку ми не бачимо), є лише експериментом, необхідним богам задля розв'язання якихось їхніх суперечностей.

Нашим основним прагненням є звільнення від цього експерименту над нами.

Звільнення досягається цілковитою вищістю над тим, що нас мало зробити своїм знаряддям. Чим більше ми звільнилося, тим судомніше увійдемо у плани Богів, якщо ще моторошніше будемо тими, ким нас хотіла зробити природа. Тоді, нарешті, переростемо свою сутність, своє нав'язане єство.

Ми повинні сповна увійти в дух змін, у його зловісну динаміку. Мусимо з'єднатися з ним без залишку, без опору, й тоді динаміка не володарюватиме над нами, ми самі станемо тоді динамікою й зможемо вирушати у нові досягнення, у сенс нової сутності. Без будь-якого зусилля входитимемо в сутність, бо будемо її повітрям, її атмосферою. Ми,

яких мали здолати, станемо частиною перемоги, частиною того, що перемогло. Ми станемо переможним флюїдом, що в'ється всесвітами.

Яким чином нам узяти в себе той динамізм, як відкинути все те, що є грубим та матеріальним, що завжди перебувало в боротьбі з динамізмом і тим самим перешкоджало нашій переможній єдності?

Чи є зміни чимось, що нас перевершує? Як нам бути вдоволеними? Сферичну музику Піфагора живі істоти не змогли почути – через її гучність. Як цим звучним човнам наблизитися до пристані нашого чуття? Невже ми надто вже дрібні, щоб вибирати великі потрясіння?

Абстрактна думка давно вже розв'язала цю проблему. Неспроможні наблизитися до безконечності за допомогою безмежно великого, ми підходимо до неї за допомогою безмежно малого. По суті, жодної різниці.

Митецькій думці потрібні були віки, щоб своїми митецькими шляхами прийти до відкриттів Лейбниція і Ньютона в алгебрі та механіці. Дебюссі, Метерлінк, ван Лерберг, Равель, яких визнавали божевільними, знайшли світи споріднені з Космосом у диференціальному поросі почуттів.

Вплив природи на нас полягає в її остаточних ударах по наших органах чуттів. Вона відмірює остаточну кількість. Тим самим вона дає більше від того, чого вимагають наші чуття. Атом і космос перебувають над і під тією остаточністю, тією визначеністю. Космічність атома живе таким самим передчуттям, як і всесвіт. Щоб зрозуміти Космос, мусимо піднятися до нього, мусимо всесвітнитися у всесвіті. Це єдиний шлях. Інший шлях – спускання в атоми, які також є космосом, як стверджує хімія, і що надзвичайно відчував Паскаль.

Згідно з цим і Метерлінк – всесвітнянин, і тибетські містики, і персидські мініатюристи.

Згідно з цим – витончена, екзальтована імпресія переходить у експресію. Дати менше, ніж визначила природа, також означає знайти новий вислів, означає бути новою природою. Кандинський відкидає (інакше, ніж Хосе, ніж японці, проте з таким самим боєм і судорогою елімінацій), – усе те, що сприяє тому, щоб дія імпресії мала колір секундарності, випадковості поєднання та зв'язку з чимось іншим. Найчистіша імпресія стає експресією.

Експресіоністи, подібно до Хвітмана, беруть від природи більше, ніж вона дає в одному враженні. Хвітман навалює, наче велетні, Пелен відбиває на Осі відтиску і подає експресію. Такі експресіоністи дають нову цілісність, якої немає, а можливо, і не може бути в ритмі природи.

Такі експресіоністи перевершують логічність одного враження, поданого в остаточному, завершеному. Натомість рафіновані імпресіоністи, на зразок Дебюссі, розподіляють враження – якісно, наче хімічним аналізом.

Вони роз'єднують воду на водень і кисень – а це вже нове створення. Розчинення є також створенням. І оскільки створення – це вже експресія, вони вивільнюють зв'язки атомів, що з'єднані мають інші властивості, ніж коли вивільнені. Крім того, вивільнення атомів є безкінечним. Чи великими є мистецькі події, чи зовсім малими, чи увесвітнюється якась імпресія, чи розвесвітнюється якесь враження, усі вони завершуються знову таки космосом, знову ж всесвітом.

Якби природа була за нас, якби ми безпосередньо спілкувалися з природою, вона б давала нашим почуттям тільки розпорядження, а не натяки чи вказівки. Та природа не просто дає мінімум чи максимум потрібного подразнення. Брак чи надлишок подразнення дає нам можливість зрозуміти природу та перемогти її у мистецтві.

І ця перемога для нас, можливо, є настільки ж важливою, ніби ми перемогли і якимось більш доленосним

матеріальним чи сугестивним духовним чином – у боротьбі за наше духовне спроможнення.

Поряд із великими подіями на нашій планеті, її мистецтво, у певному розумінні, сьогодні ще герметичне (а у найближчому майбутньому через примітивізм підійде до того, щоб здолати природу).

Це трохи нагадує зусилля лукавства, що їх Кант приписав Коперніку. У ті часи домагалися прозріння природи, що дало б побороти її, прагнули знайти питання, на яке природа буде змушена відповісти (наче індійське божество, чие ім'я нарешті відкрили).

Сьогодні, знову в час звільнення, мистецтво заповзялося розв'язувати те, що тоді розв'язувала метафізика: проблему не лише свободи, а й звільнення.

Мистецтво наше, що сьогодні запалило планету вогнями, яких, можливо, ще не видно, але які пломеніють, – прагне владарювати, навіть супроти логіки. Проти сили самих речей воно використовує не розум, а силу творчості.

Ми загубили силу творчості, бо занадто задивлялися у створене, що не було здатне вже навіть зберегти само себе. Без постійного народження навіть минуле є неможливим.

IV

Людина завжди закликала на поміч Сили Природи. Завжди мріяла, що розгадає таємницю, як чарівними формулами сплутати дух природи і примусити його працювати. Те, що ми бачимо в усіх примітивних народів, знайшло своє моторошне відображення у Манфреді і Фаусті, які намагалися природу полонити. Їм узагалі не треба працювати, за них працюють сили, які вони навіть не повинні розуміти. Манфред не мусить розуміти чи осмислювати дух, який

йому має прислуговувати. Манфред повинен лише підійти до формули, що зробить його господарем. Володар Перстенів (у 1001 ночі) набагато нижчий від духу, якого слухає перстень. Також і Просперо багато в чому нижчий від Аріеля, проте Аріель є його рабом.

Мистецтво завжди тяжіло до того, щоб бути і Проспером і Манфредом, і Володарем Перстенів. Мистецтво намагалося знайти схеми, за якими б змушена була працювати слухняна природа. Мистецтво прагнуло винайти шляхи, що стали б розгадкою природи, тими вітрилами, тим кораблем, який би природа мусила нести вже тому, що корабель створений для плавання. Корабель не мусить розуміти море, та море мусить його нести. Не треба бути вищим від стихії, щоб її використовувати, треба лише бути тим, що пливе за течією стихії. Метою мистецтва завжди було зробити так, щоб наші почуття плили за стихією життя. Життя саме мало б нести те, що особливим чином збудовано, відкрито інтуїцією генія. В одному зі своїх романів я розповідаю, як якісь люди спромоглися використати Дух Всесвіту у своїх цілях.

Дух Всесвіту є резервуаром загальної свідомості духовних світів – проте людські істоти, що набагато нижчі від нього, використовують і спорожнюють резервуар. Резервуар цей має збиральну, соборну силу, та він не захищений від бандитизму з боку нижчих свідомостей.

Він не має захисного органічного панциру, бо не створений боротися з сильнішим чи слабшим за себе, він є метою і тому йому не дісталось щита. Найнебезпечніше – це інколи бути найсильнішим.

Справді, ми можемо скористатися життям, навіть не входячи у таїнство життя. Головне – знайти ту чарівну формулу або той плаваючий-пливучий образ. У великому потопі подій і вражень, щоб залишатися на поверхні, не треба нічого ані розуміти, ані знати – достатньо мати Ноїв ковчег.

Якщо взяти найпростіший приклад – поезію – побачимо, як завжди природу намагалися, так би мовити, схопити на гарячому, заманити у свої тенета та полонити.

Перші містичні співи арфістів, що лунали майже поза повсякденним змістом, були покликані подати певну містично завершену реальність, до якої справжня реальність просто мусила увійти, наче в луску. Завжди в поезії з хвилі почуттів, що б'ють у груди людей, згадуються, наголошуються лише деякі, саме з них створюється цілісність, до якої входить природа, надаючи їй життя. Ніхто не кохає так, з тим ритмом і осциляцією невеликої кількості визначених понять, про які згадує Сапфо, або будь-який інший поет Грецької антології. Проте порядок почуттів і порядок слів, що мають подати якись межі цих почуттів, розміщено так, що природа входить у них, оживляє, і перед нами постає реальність. Ми маємо вже щось сильніше, ніж реальність, – бачення, тобто квінтенсенцію реальності.

Віктор Гюго з усією розкудланістю свого вербалізму хапає сили природи за коси й не пускає їх, і вони дають життя творам Віктора Гюго.

Кожна епоха ставить тенета на сили природи, кожна епоха будує на гідному місці митецький млин, який обертає сила плинного гірського потоку.

Разом із тим кожна епоха знаходить спосіб, у який змушує природу наймитувати, але лише доти, доки форми є міцними, доки вони спроможні витримати опір і напруження полоненого духу, наче закоркована пляшка. Тільки-но форми розпукнуться, сила природи залишить їх, і дарма, що ті форми на зразок гарно побудованого резервуару, – зміст щезнув.

Через те наступна епоха, якщо вона захоче скористатися енергією певної природної сили, мусить знайти й нові форми, щоб заманити в них природу. Великі духом, силою та величчю генія можуть творити й без втручання природи – але

навіщо, коли ми знаємо, як полонити природу та змусити її працювати так, як нам хочеться?

Природа повинна за нас виконувати усю чорну роботу збирання матеріалу. Природу треба заманити.

Свінберн колись зрозумів, у чому полягає сенс: надати певної музичної послідовності слову, надати колоратури флюїдності – зміст прийде сам. Браунінг відкрив, що головне – це гальванізувати поняття одним загальним, проте невідомим і невизначеним спазмом: зміст мусить з'явитися, додатково.

Золя гадав, і інколи йому це вдавалося, що необхідно якись громіздким логічним чином насильно розставити у ряд (наче це поступовості) матеріал різних крайнощів: життя увійде, надавши всьому повного пару руху й гуркоту. Шекспіру вдавалося так заплутати речі, що вони потім своєю силою мусили розплутуватися й давати відчуття життя.

Бальзак побачив, що існують принципи, які треба зчавити в одному періоді, в одній генерації, одному типі, і тоді втілення цих основних принципів напевне інші принципи, й вони самі по собі запусають увесь механізм.

Небагато ще років нас відділяє від того часу, коли вдавалося полонити красу кількома рядками: сенс і життя з'являлися як результат цієї краси.

Ібсен винаходив характерний символ і заглиблювався у нього, а сенс, ілюзія, драматичність, життя – усе це приходило само собою.

Візьмемо з нашої поезії Дучича, який у своїх кращих творах знаходив комбінацію понять, поєднаних якоюсь спільною пристрастю. Потім з'являвся смисл, з'являлося бачення, якого письменник сам не привносив.

Це немовби полювання на слонів: завдяки прирученим слонам ловили диких. Природі давали наживку і майже завжди заманювали й полонили... Сьогодні, коли старі форми вже є ніщо під цим небом і у старі плащі з гардеробу поетичних трюків (хоч хай вони гаптовані золотом і коштовним камінням музики, сентиментальності, пристрасті, романтики) сьогодні вже не вбереться жоден король чи ельф, ми мусимо, якщо хочемо використати сліпі сили для своєї мети, знайти щось інше.

Сьогодні ми входимо в дух роз'єднання, в дух плинності, в динаміку хаосу, в революцію вислову й висловленого. І коли ми в цю революцію ввійдемо, усе розвіється і без наших великих зусиль. Природні сили служитимуть нам і оживлятимуть цю нашу революцію.

Революцію не зробить той, хто цього просто прагнутиме. Необхідно знати: як почати давати свободу слову, поняттю, уявленню – вивільнюючи їх від тиску та кайданів. Ми, експресіоністи, розпочинаємо цю революцію, ми входимо в хаос, у безмежне вивільнення всього від усього.

Натиском інтуїції ми йдемо від однієї в'язниці до іншої і звільнюємо. А коли звільнимо частину рабів, вони далі самі продовжуватимуть нашу справу і йтимуть у в'язниці, і звільнять інших рабів. Сили природи слугуватимуть нам знову, цього разу тому, що нам вдалося їх пробудити для справи революції.

І настане час, коли такою революцією всіх висловів уже не можна буде дістати підтримки сил природи. Речі втратять той скупчений протест і протиріччя, чиею енергією ми жили для створення наших світів. Ті, після нас, змушені будуть вже самі працювати (як і ми на першому етапі, доки ще не здобули помічника – природу). А прийдешні покоління шукатимуть і знову знаходитимуть спосіб, яким чином підкорювати в мистецтві природу задля втілення нових людських планів.

V

Експресіонізм є революційним. Він шукає сенс у динаміці або в можливості динаміки. Він виходить з того, що рівновагу порушено. Величезні сили, що перебували у рівновазі, почали вивільнятися. Природою, на жаль, керували за допомогою якогось сплетіння сил. Найбільша частина енергії використовувалася не для краси буття, а для того, щоб хтось міг зв'язати іншого. Через те, можливо, що Бог не був настільки по суті могутньою Достатністю, але яка була понад рівновагою, і тому керувала ним. Щойно великі сили почали втрачати рівновагу, роль божества стала складнішою. Зараз той, хто контролює творення, потребує набагато більшої сили й могутності. До того ж і завдання усіх творців стало важчим, допоки вони прагнуть бути поза своєю творчістю. Раніше творити було легко: сили нейтралізували, і одним промінчиком енергії спрямовували їх, закутих і зв'язаних, напрямками простору, часу. Бути об'єктивним творцем, як колись, – сьогодні майже неможливо.

Завжди, поки вихід з рівноваги лишатиметься болісним, поки буде неможливо перемогти своє прагнення рівноваги, митцеві буде все важче. Він не спроможний повернути річку в її русло. Його роль є марною і донкіхотською. Можливо, колись ріка й сама повернеться в русло. От тобі хоча б одна надія – та це все, чого він може вимагати. Цей біль за рівновагою треба здолати і треба йти, як і раніше, як і завжди, у напрямку стихії. Стихія сьогодні намагається зірвати обручі: наше завдання полягатиме не в тому, щоб її стримувати, ще менше – щоб бути тими, кого вона нестиме. Наш обов'язок, наша сила й інтуїція прагнуть перехитрити стихію, звільнити Баш-Челика (Стального Героя) раніше, ніж він проситиме нас про це (рано чи пізно, з нашою допомогою, чи без нас, Стальний Герой мусить здобути волю). Ми йдемо перед визвольною хвилею. Ми не шкодуємо за втраченою рівновагою, бо мусимо бути стихійнішими й за саму стихію.

Предмети, поняття, слова набуті в рівновазі. Вимовляючи слова, пересікаючи їх, ми найчастіше поєднуємо між собою лише те, що є в них найменш виразним. Вони ж одне з одним, грою своїх принад і відмов, створили певний світ рівноваги, який дещо відповідав нашій творчості, бо ми могли той світ спрямовувати в нашому напрямку. Його власні космічні стосунки між частинами залишалися майже такими самими, визначеними й закладеними. Мова втратила будь-яку пластичність, слова й поняття не означали майже нічого, лише наша воля надихала й спрямовувала всю цілісність. Натомість нам відомо, що уламки живуть і сьогодні, що все сповнене руху Загального Броунівського мерехтіння, і що наш вплив на ціле як таке – майже марний – це була б ще одна сила серед нескінченності сил, що вийшли з рівноваги й увійшли в дію.

Через це ми, замість того, щоб вносити в мільярд схожого нову схожість, ідемо далі у звільненні – відчиняємо нові палати, де були полоненими нові чарівниці й змії, а звільнивши, кидаємо їх також у загальний бал спільної діяльності.

Візьмемо, наприклад, музику. Інструментальні тони, якими ми послуговуємося, становлять поєднання, комбінацію багатьох звуків. За допомогою цих складних тонів ми могли б і далі, усе складніше, творити. Проте ми інстинктивно прагнемо змінити не лише увесь звуковий удар, а й його складові. Ми хочемо подати нові тони, інакше складені, тони якихось інших важливих інструментів. Ми хочемо їх і симфоній, і тонів. Здається, що новий світ можна побудувати з нових, не лише частин, а й із частин частинок, із нових атомів.

Старим французьким олександрійським віршем також можна було передати після-Верленівський музичний неспокій, але олександрійський вірш виявився відкинутим. Оскільки нові почуття, хоча й можуть бути оспівані в межах старих форм, та все ж стають марною й парадоксальною працею.

Коли змінюється основна гармонія всесвіту, мусить змінитися й найголовніший атом цього всесвіту, має відбутися соціальна революція в атомах, яка змінить і самі старі атоми.

Мусять змінитися атоми – це найкращий шлях, щоб знову легко розпочати творити. Натомість зі старими частинами потрібні величезні зусилля, і знову, й у крайніх випадках, трапляється щось навіть не нове, а лише ілюзія нового. А старий світ є мертвим і що найстрашніше, мертвим для самого себе, а також для нашого творення. Ми би брали й мертве, якби це давало, наче корали, основу для наших островів.

Багато чого лише тому не дійшло сьогодні до висловлення, що перебувало в боротьбі зі ще сильнішим від себе, що нейтралізувало його.

Рівновага закривала майже всі обрії. Кожна велика сила в ній була замаскованою, тому що всі великі сили мають або кидають виклик супротивнику, проте після сутичок і боротьби ми не побачили тих сил, що були в тій боротьбі чи в тому зіткненні.

Наше обличчя, наше тіло, уся природа, що нас оточує, – усе це так невиразно представлено на картинах ХІХ століття, бо на тих картинах усі контрасти потонули, кожен в обіймах іншого.

Скульптура, яка завжди дає результат, ошукує нас, бо цей її результат найчастіше не є остаточним: він є випадком нейтралізації двох титанічних принципів, тисячі титанічних принципів, тисячі зіткнень Іакова й Ангела. Під рівновагою ми не помітили моторошної ходи всесвітнього жаху, космічних корчів та гріха.

Тільки коли ми звільнимо сили, заляклі в одному вічному стосунку, ми зрозуміємо, нарешті, і природу (навіть якщо це не буде нашою метою, бо ми самі і для себе самих мали

енергію, яку витрачали марно, на гасання, гарцювання, на всеосяжність усього).

Коли вони змальовували якусь картину навколо нас, то робили це у функції ілюзорної рівноваги. Вони не помічали боротьби, якої в результаті не було. Усі ті митці від учора і позавчора були надто простими констататорами: наче судді на боксерському рингу. Вони лише констатували певний стан, не заглиблюючись у те, з чого він складається. Результат може бути й найзвичайнісіньким: додайте певній системі відносин ще одну силу, або ж відокремте її й спрямуйте в іншому напрямку, і все зміниться. Натомість розуміючи саму динаміку, ми розуміємо й те, з чого ці відносини складаються: як відносини, так і саму можливість усіх відносин. Ми не є фетишистами результату, що найчастіше є брехнею.

Чи змінюється сама динаміка у своїй суті?

Гете казав, що мистецтво мусить бути людським. Два моменти, що змусили його дійти такого висновку: елементи певного мистецького твору мусять бути людськими. Це для того, щоб люди, цілком природно й просто, заповнили існуючі порожнечі між цими поняттями.

Крім того, сама динаміка, механізм переходу від одного людського до іншого людського, не міститься у мистецькому творі.

Динаміка припускається. І вона, в силу обставин, людська – людська. Золя впродовж місяців вивчав різні світи: світ банкірів, чиновників, попів, боніванів, політиків. Усе, що він звідти виніс, – це поняття, картини й уявлення, – натомість ритм, який має усе це пов'язати, механізм, що мусить усе це зрушити, не є з цього специфічного світу – динаміка є персонально від Золя.

Лише у математиці: дано не лише елементи (як щось вихідне), але й динаміку (математичні методи) як те, що надає життя елементам.

Гете, можливо, несвідомо, але боровся за цю людську, життєдайну психологію. Вона потрібна художньому твору доти, доки, напевно, художній твір не матиме, чим її замінити. Мовчки береться, через брак іншого, людський механізм, який приводить у дію поняття. Візьмемо Метерлінка. Він описує інші світи. Разом з тим, його істоти помітно мають нашу психологію, дещо змінену. Шекспір це відчував тонкіше, тому що був великим художником:

Його Аріель діє зовсім з інших мотивів і в іншому, ніж ми, люди, ритмі. А Лотієва, японка, є європейкою, що закінчила бездоганну школу японізації. Велс, який також не є художником у певному розумінні, бере нові події, та люди у цих подіях психологічно зовсім не міняються. Вони, можна сказати, міняються, але якимось примітивно-наївним способом.

Немає глибокої, суттєвої зміни, зміни, яка б речі та їхній рух відкидала, або притягала в іншому темпі чи з іншою силою.

Тобто, нові атоми – це ще не все.

Нові атоми мусять і рухатися по-новому. Це, ймовірно, інколи трапляється й само по собі, одне зумовлюється іншим.

Абстрактна думка вирішила й це, ще за часи Лейбніца. Кожний атом представляє не лише субстанціальність, просторовість і час, але є також й носієм руху. Рух є його складовою частиною. Рух не є лише поза атомом. І таким чином ми підходимо до справжнього динамізму, й тим самим відкидаємо рівновагу не тільки як результат, але й як таку. Рівноваги, за Біблією, навіть на початку не було.

Лише у такому розумінні мистецтво зможе звільнитися і бути виключно людським. Усе те, що мовчки дає людина, зможе бути певним чином еліміноване і замінене чимось більш загальним чи окремим – чимось іншим.

Таке звільнення, у певному розумінні, вже розпочалося у кінематографі та в театрі, які створювали і новий світ, і нові діючі принципи у ньому.

Недостатньо створити новий світ.

Новий світ мусить рухатися, змінюватися, жити, існувати й тривати за своїми власними динамічними правилами. Новими мусять бути: і рух, і те, що рухається. І лише це виправдовує, і лише це зумовлює новий світ...

Існує ще одна можливість, дещо покликана містиккою, а саме:

Внести нову динаміку, а також нові обґрунтування, новий ритм і новий струм у стару дійсність – наскільки це є можливим.

Це означає бачити людей, отих, що перед нами, виходячи не з того, хто вони є і де знаходяться, але з чогось зовсім іншого, чогось, що не має до них безпосереднього відношення. Бачити Христа кольором і хвилею.

Цим шляхом у певному розумінні пішла модерна югославська експресіоністична література, – Крлежа, Црнянський і Андрич.

Црнянський називає це суматраїзмом. Адже ми живемо, щоб птахи співали інакше та рослини десь змінили спосіб, у який цвітуть, – проте не в нас. Позаяк перетворення бути у нас не може, – лише на Суматрі.

Андрич у буденності бачить певні «ймовірні» можливості, які створюють у ній поезію і філософію, не змінюючи її. Ці поети внесли у старий всесвіт нашу нову душу і прагнуть нас переконати: старий всесвіт має нову душу, і не варто нічого міняти – бо все вже є, тому що все, варто лише побажати, може мати нову душу. «Коли двоє моїх

очей сумних», – каже Црнянський. Це є Клінгсеровий сад перед самим Воскресінням. Вони вважають, що речі можна уникнути завдяки ілюзії створення. Це є страх втомлених (можливо, тимчасовий?) перед революцією духу, яка наближається, втомлених, що прагнуть переконати нас не робити революцію, оскільки віднайдено модус, спосіб мати її, не роблячи, що дерево нового життя вродить плодом, навіть не обігріте жодним новим сонцем. Але знають втомлені, що старе сонце є мертво.

Вони гадають, подібно до думки японських картин, що і фантом сонця пробуджує рослини й звільнює рух угору. Натомість, підсвідомо, їм, напевне, відомо, що компромісу немає... Це лише остання й відчайдушна, й так часто жахлива митецька спроба примирення з колишнім, з тим, що померло, чого більше немає.

Громовідвід Всесвіту.

Радіограми усім планетам, сателітам, кільцям й обручам сонячної системи.

Сторож Зеленої Вежі з Марса вітає усі сонячні світи: слухайте й поспішайте на допомогу.

Історія у три шари.

За старими науковими легендами існує десь, на якійсь зірці, такий порядок речей:

Внизу знаходиться звичайна земляна поверхня. На цій землі ростуть квіти, дерева, й стеляться зелені озера. Усюди, по цій землі, розсіяні електричні станції. На цих станціях висять чорні вивіски, з номерами. Кожна цифра на вивісці освітлена червоним світлом і означає якийсь змінне співвідношення із чимось, що відбувається на двох верхніх шарах:

Над землею знаходяться два верхніх шари. Вони, матеріально, можливо, і не існують; проте, на них предмети розставлені таким чином, начебто на чомусь стоять.

На першій горішній поверхні ковзають будинки і люди. Раз від разу, увесь перший шар обертається. Інколи він зупиняється – а люди й будинки несуться із карколомною швидкістю.

На другій горішній поверхні, що над першою, блудять і ковзають запахи негамовні, звучання музики тихої, оркестри знавіснілі й слява, мінливі і несамовиті. Коли люди, що знаходяться на першій горішній поверхні, запрагнуть миру, квітів і відпочинку, вони спускаються на землю свою зелену сходами, що рухаються. Але демон бажання привів людей до станцій електричних.

Людина входить в одну зі станцій і бачить вивіску, наприклад:

11, 135, 27, 84, 1222, 52,

9, 5, 7, 32, 1221, 52,

7, 84, 99, 11, 120, 38.

Кожне число означає певне співвідношення з горішніми поверхнями. Людина, завдяки спеціальним ручкам, може змінювати числа, як їй заманеться. Апарат дозволяє лише ті зміни, які не призведуть до його поломки. Апарат, автоматично, сам захищає себе та боронить світ від катастрофи. Людина, наприклад, пробує на дошці, про яку йде мова, змінити номер 27. Та апарат не дозволяє цю зміну, поки що. Людина тоді змінює, скажімо, номер 84 на 75.

Інші люди, на інших станціях, також змінюють числа. Вони не розуміють значення змін, але роблять зміни.

Проте, як відомо, існує наука змін, існує символіка чисел.

Той, що зменшив 84 й виставив 75, не розуміє свого вчинку. Сьогоднішня наукова школа стверджує:

I. Попередня школа помилялася. (Попередня школа вірила, що люди не можуть нічого змінити, позаяк зміни на одній дошці відповідатиме інша проведена зміна на іншій дошці, на іншій станції. Цебто, апарат лише грається з нами).

II. Справжній художник може просто інтуїцією так посунути числа на дошці (скориставшись допомогою кількох штучних рук), що звуки гармонії з якогось сектора третьої поверхні долинатимуть до певного місця нижчої поверхні, і залежно від настрою митця це може бути або ніжна милозвучність, або духмяний біль ноктюрну, або суворі заклики фуґи.

Шеф недавньої школи мислителів на Марсі був огидним шарлатаном. Він вихвалявся, що вчинить звідси, з Марса, завдяки комбінації чисел, які він повідомить усьому світові (а відтак і тій зірці з трьома поверхнями) якийсь геніальний оберт. Він вихвалявся, що так порозставляє в ряд числа на декількох станціях, що ця зірка уся задзвенить одним тоном, уся перетвориться на один звук...

Слухайте, планети. Я є засновником досконалішої школи. Я навчаю ось чому: машину можна здолати лише машиною.

Необхідно сконструювати новий механізм, який спіймає на гарячому попередній. Нехай ці два автомати сплетуться у двобої, у сліпій боротьбі чисел. Перед машиною людина є безпорадна. Мій механізм простою розстановкою й відкиданням чисел підводитиме до експерименту і до перемоги.

Щоб закінчити мій контр-апарат, мені потрібні помічники. Якщо ви не прийдете мені на допомогу і не пошлете достатню кількість хвиль розумової енергії, я передбачаю страшну катастрофу.

Інакше кажучи, за моїми підрахунками, існує вірогідність, що числа на дошках можуть бути приведені випадково у такий ряд, що у цілому всесвіті залишиться лише ця зірка, а усі інші згорять. Необхідно приборкати механізм цієї зірки, якнайшвидше. Ми приборкаємо його, якщо доведемо до найбільш невгамовного шаленства, до того моменту, коли усе відбуватиметься водночас. Його необхідно привести у такий стан (завдяки відповідній зміні чисел), щоб числа увійшли у хронічну гру, у займання змінностей. Його необхідно привести у такий стан, щоб усі числа, разом, у шаленому темпі, роз'єдналися, оскаженіли і почали плутатися. Тоді ця зірка буде усім кожної хвилини, буде і першою і тисячною можливістю, тобто буде Всесвітом.

А позаяк апарат цієї зірки боронить її від загибелі, то він захищатиме й Всесвіт, який вона обійматиме своїми можливостями. Тоді ми будемо певні на усі часи. Тоді стане неможливою катастрофа ані найменшого місяця, навіть найнезначнішого небесного атома.

Стане неможливою, оскільки знищення хоча б одного небесного атома означатиме знищення певної можливості апарату – а апарат, у нових умовах, захищає й виконує усі свої можливості.

Ми пов'яжемо свою долю із долею непереможного апарату. Апарат цієї зірки, замість того, щоб бути довічним страховиськом, став би захисником Всесвіту: він би, зберігаючи себе, боронив би і Всесвіт, гарантуючи йому, таким чином, безсмертя.

Сторож Зеленої Вежі на Марсі.

Радіограма Сторожу Зеленої Вежі на Марсі.

Сімсот тисяч інтегральних польотів розумових хвиль енергії надсилає для високої мети.

Центральна Рада планети Земля.

Радіограма Сторожу Зеленої Вежі на Марсі.

Земляни завжди мали гідність. Боїмося: ваше звернення цілком є імперіалістичним підступом, спрямованим на те, щоб знищити інші планети, позбавивши їх енергії, яку вони надсилатимуть вам як добровільний внесок задля вашої мети. Ви хочете витягти нашу силу!

Колегія духовного керівництва над радіограмою з планети Венера.

Радіограма з Марсу колегії керівників Венери.

Допоможіть, поки не пізно. Кожна хвилина зволікання... (удари сильних хвиль повідомлення з Урана).

Радіограма з Урана.

Усе запізно. За підрахунками п'ятого відділу сімнадцятої математичної групи, катастрофа вже відбулася, але в іншій, менш небезпечній формі. За повідомленнями з Чумацького Шляху, розшифрованим у сімнадцятій групі, на цій зірці вже трапилася остаточна зміна. Тамтешні радіостанції, наче під ударом магічної палиці, зникли. Здається, що якийсь науковець переставив саме те число, що потрібно. Зараз ця зірка подібна до решти зірок і нічим від них не відрізняється.

Власник мозку на Середньому Плато Урану.

Радіограма з Марса.

Це неточно. Електростанції не були забавкою для тамтешніх громадян. Через це неможлива цілковита зупинка електростанцій. Можлива лише тимчасова зупинка, як потьмарення, як параліч. Але станції знову з'являться, за будь-якої умови.

Зелена Вежа.

Радіограма з Венери.

Якщо це не обман і не брехня, то тоді це забобони. Нема електростанцій! Та це бездарна вигадка!

Первосвященик Венери.

Радіограма з Сонця.

Дивно, що нікому не прийде в голову, чого це раптом лише зараз Венера дійшла до згубної втішної думки. Видається, що ця втішна й соціально-патріотична думка на Венері є наслідком якихось видозмін на станціях. Ми мусимо завчасно оборонятися, а найбільше від удаваних, оманливих заспокоювачів. Венеру потрібно назвати вбивцею Лаокоона.

Сонце.

Радіограма з Марса.

Я це підтверджую. Ми усі вже відчули наслідки того, що відбувається на некмітливих станціях. Вже й самі станції починають впливати на наше життя. Допоможіть розплутати наше життя.

Зелена Вежа.

Радіограма з 56-го супутника Сатурна.

Геніальний Науковець нашої малої батьківщини повідомляє всесвітам:

Сторож Зеленої Вежі має рацію. Проте, потрібна така довідка:

Існує небезпека, що деякими перестановками чисел на станціях було змішано, перевернуто, вичавлено й переплута-

но також самі сторіччя. Чи зараз ми живемо, чи кілька сторіч тому? Чи, може, різні сторіччя зупинилися на льоту, і лише зараз, повторно, трапляються. Можливо, якісь наступні сторіччя були залучені до більш глибокої, старої дійсності, й відбулися передчасно?

Де ми є? Де знаходимося? У якому часі? Куди йдемо? Звідки прийшли?

Комітет Загального Добробуту.

Радіограма з групи Лебедя.

Усім навколишнім системам. Ультрочутливі сейсмографи ультрафіолетових колодязів-накопичувачів системи повідомляють, що у Сонячній системі відчуваються симптоми інтелектуального розладу. Повідомте сусідів задля необхідної ізоляції.

Подвійне Сонце Обох Трикутників.

Радіограма з Сатурна.

Усім, усім, усім... Які до бісу століття! Час геть переплутано, через зміни чисел на електростанціях. Із часу замислили мамалігу, зробили кашу, яку перемішують жахливі ополонки лиховісних служителів чисел. Ми ніколи...

Сатурн.

Радіограма з Марса.

Усім!

На допомогу! Ліки знайдено! Треба виявити один-єдиний атом, що насправді живе у сучасності, а не у минулому чи майбутньому.

«Він ерою буде, людському роду страшною».

Потрібно знайти справжню людяну сучасність, і вона стане віссю, навколо якої обертатиметься всесвіт, і він буде врятований, бо увійде у час, з якого почав був виходити та випадати, неначе пташеня з гнізда.

Зелена Вежа.

Радіограма з Землі! Усім мудрецям нашої планетарної системи. Може, взагалі вже нічого не можна ні для кого вдіяти? Вдіяти – означає піддати майбутнє якимось нашим вимогам. Означає: змусити, щоб майбутнє до чогось прийшло. Чого варте те, що буде зроблено, якщо цього ми не робимо для себе, для нашого майбутнього, а робимо для минулого, яке раптом може з'явитися серед сучасності? Через плутанину часу відбувся злам усіх надбань. Хто і для кого існує? Дійшло до того, що онуки працюють задля дідів. Ми не маємо, для кого працювати... Наші наступники – діди, вони не розумітимуть спадщину, яку ми їм передамо.

Центральна Рада.

Радіограма з Лебедя.

Сейсмографи нервової космічної клініки повідомляють:

Повне божевілля сонячної системи. Діагности стверджують, що це «манія гону часу в часі».

Подвійне сонце.

Супер радіограма з Альфи. Фахівці тутешньої центральної нервової космічної клініки стверджують, що інтелектуального розладу Сонячної системи немає. Вони переконані, що чуттєва інтуїція Сонячної системи є безкінечно тонкою, і що ця система відчула реальну всезагальну небезпеку, яку

ще не помічають інші космічні системи, бо їхнє нервово життя є більш грубим і нерозвинутим.

Доктор Миракел, Шеф усіх нервових клінік Всесвіту.

Радіограма Центрального Комітету усіх Чумацьких Шляхів й усіх Небулярностей: Мобілізація.

Оголошується загальна мобілізація розуму для віднаходження способу врятувати Простір від загибелі, що загрожує йому через злам Часу. (Центральний комітет усіх чумацьких шляхів та небулярностей).

*Станислав Винавер: Манифест експрессионистичке школе, у:
Громобран свемира. – Београд. – 1921.*

З сербської переклала Оксана Микитенко

