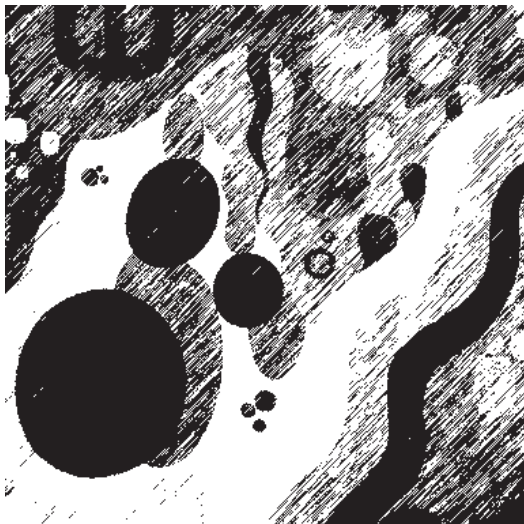


Юлиус Эвола

АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО



ЕВРАЗИЙСКОЕ ДВИЖЕНИЕ
МОСКВА
2012

collection

DADA

J. EVOLA

ARTE ASTRATTA

/ posizione teorica / 10 poemi / 4 composizioni /

Юлиус Эвола

АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО¹

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОЗИЦИИ/ 10 СТИХОТВОРЕНИЙ / 4 КОМПОЗИЦИИ

Ты носишь имя, будто жив, но ты мертв...

Иоанн. Откровения. 3-1

Мы видим молнию, которая отражается на декорациях раскрашенного картона, и не ведаем, что молния может существовать как-то иначе, сама по себе, в отрыве от этого отраженного света, в бесконечности чистых небес: электрический ток для нас всегда лишь идущий трамвай, светящаяся лампочка. Так мы и понимаем сознание и его глубину.

То, что в индивидууме есть фундаментально чистого, это познать невозможно, этого *просто нет*; а в практическом сознании или в практической вере (в воле) растворяются все реалии подлинного духа.

С горных вершин живой поток низвергается в долины: он встречает там ряды практиков и пользователей, для которых часть потока предназначена, чтобы вращать турбины, другая — чтобы орошать пашни, третья — чтобы поить обитателей го-

¹ Перевод с итал. А. Г. Дугина

рода, четвертая — чтобы быть запертой в темных гигантских плотинах. Для долины горный поток это всегда лишь резерв питьевой воды, гидравлической энергии, электричества...

Итак, и во мне «я» — это не подлинное «я», но «я» практическое, «я» сентиментальное, «я» философическое. Только болезнь могла породить всех практиков и пользователей, закрыв им доступ к тому, чтобы чувствовать высшее «я», обладать им по ту сторону всех категорий, по ту сторону чисто эгоистической свободы — высшее «я» бесконечного внутреннего богатства, для которого содержание обыденной жизни представляется странным и ирреальным пустяком, невнятной опухолью, разложением ноктюрнических зон.

Je suis un autre¹.

Но всегда есть и подлинно жизненный поток. Однако так как ритм повседневности предопределен схемами, практическими символами, удобными условностями и маршрутами, этот поток остается недоступным, неосмысляемым, как *если бы его не было* вообще.

Жизнь человечества будто раскинулась на охлажденной массе огненного океана, от которого берется лишь бледное и едва тлеющее тепло. Огоньки, которые освещают «человечество» и в которых оно по-настоящему нуждается, совсем крохотные, прирученные, искусственные. Для своей недожизни рыночный человек не нуждается во внутреннем огне: все, что он созидает и все чем он живет, это лишь лень, трусость, разложение, символический статический элемент вместо элемента жизненного. Если бы он обратился к тому внутреннему пламени, которое плещется в изобилии у его ног, оно взорвало бы все его теплохладные города, взломало бы все его смехотворные идеалы, разметало все его товары, все его сладострастные потребности, всех его идолов — оно бы просто уничтожило все это. Но такой человек ищет лишь забвения, отсутствия самого себя: то есть практики, феноменов, страдательности. И когда

¹ Я — это другой. (фр.) (прим. автора)

он находит это, то блаженно тонет в нем как мужлан в объятиях своей самки — отчаянно и сладострастно.

В практике нет ничего необходимого. Утверждать противоположное, все равно, что настаивать, будто из-за того, что все тела естественным образом подвержены инерции, в мире возможно только прямолинейное и равномерное движение. Все так называемые практические законы (законы природы или чувства) представляют собой на самом деле следствие «*духовной инерции*». Здесь истинным признается то, что удобно, а реальным — то, что полезно. Основа ценности фундаментальных принципов логики, равно как и постулатов науки или онтологических элементов морали заключается в их удобстве: они позволяют реализовывать лишь необходимый минимум духа для осуществления практической активности. Утверждать, что существует больше чем три измерения, что Бога нет, что нет истины, что принципы идентичности и причинности совсем не обязательны для логического мышления, это значит выйти на новый уровень возможности, где, однако, практическому «я» придется действовать намного более активно; если вообще можно говорить о заблуждении, то таким же заблуждением будет, обладая автомобилем, осуществить длинный и сложный путь пешком.

Принцип удобства представляет собой автоматизм, скрытый от прямого сознания; *will to believe*¹, основа всего, почитаемого «реальным», предопределяет конструкции и освящает страдательную логику этого принципа.

Здесь некоторые прагматики (Кальдерони², и отчасти Пуанкаре, Вайлати³), неизменно обнаруживая этот механизм внутри

¹ Воля верить (англ.). (прим. переводчика)

² Марио Кальдерони (1879 — 1914) — итальянский философ, прагматик. (прим. переводчика)

³ Джованни Вайлати (1863 — 1914) — итальянский философ, специалист в области семиотики. (прим. переводчика)

бессознательной установки на удобство, пытались представить его как регулирующее начало, которое требуется не просто напрямую осознать, но и превратить в духовную необходимость. Это более чем спорно. Законы инерции это всегда чисто *отрицательные* свойства: «Тела движутся прямолинейно и равномерно всегда, *когда не существует причин, способных изменить это движение*». Но без этих причин мы вообще не могли бы получить феномена движения и зафиксировать его. Поэтому теории вышеназванных прагматиков это лишь демонстрация, на сей раз на философском уровне, воли к нежной пассивности...

Я не хочу отбрасывать законы практики: однако недопустимо эфемерную потребность возводить в статус трансцендентного принципа и помещать в область совершенно для этого не подходящую.

Все человеческое и все практическое должно быть преодолено...

Чтобы видеть, недостаточно иметь глаза, чтобы слышать — недостаточно иметь уши...

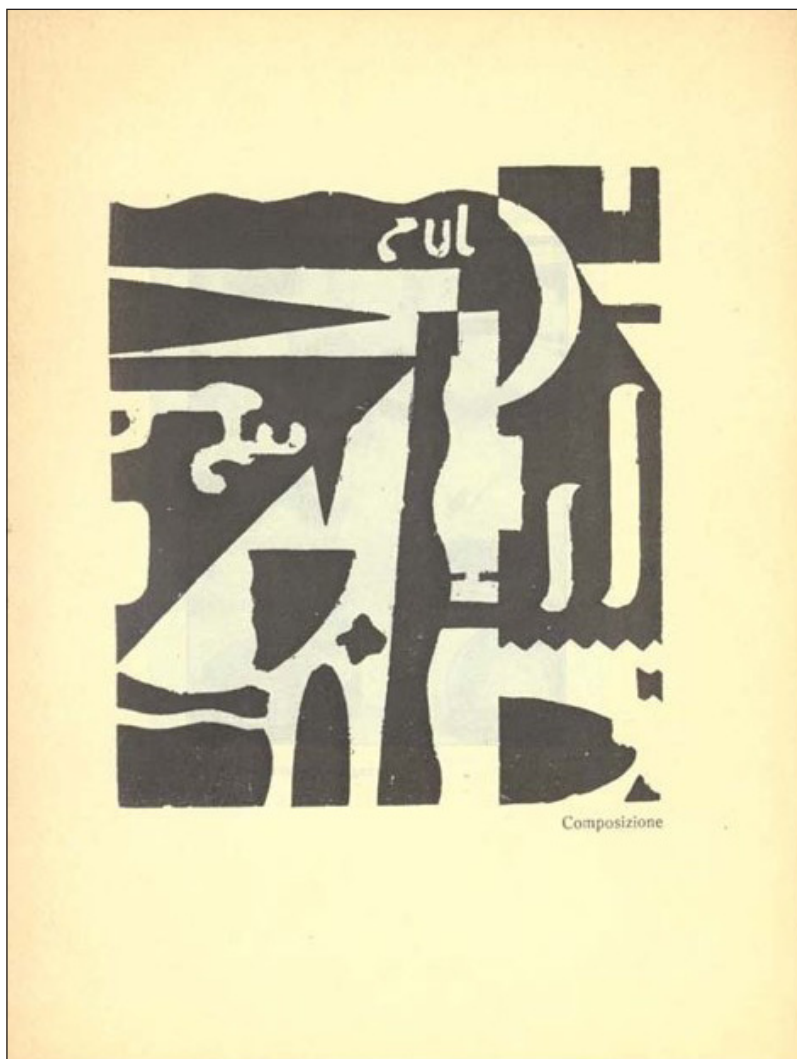
Надо прежде найти самих себя.

Следует ощущать себя радикально выше отдельных психологических или гносеологических свойств; следует ощущать себя вне атмосферы человечности и инстинктов. Надо стать безразличным и умудренным инженером, который в повседневной жизни каждый момент обходит свои застывшие игровые аппараты, подготовленные для праздника; стать геометром перед точками, планами и фигурами своих чертежей¹.

Только в одиночестве и тишине должно искать, трудиться и мочь.

Философия ни на что не годится. Это метод бессознательной поверхностности; действуя по законам рынка, она еще тщится достичь какой-то глубины. В лучшем случае она может объяснить, как функционирует локомотив, полагая, что тем самым

¹ См. Спинозу. (прим. автора)



объяснила тепловую энергию. Хотелось бы большего! Но здесь отрицается тепловая энергия в себе, и еще философы настаивают, что утверждать можно только то, что уже утверждено¹... И подобно тому, как мы не можем видеть ящика, будучи запертыми внутри него, подобно тому, как невозможно понять равновесия без того, чтобы обратиться к чему-то неравновесному, что установило бы меру этому равновесию, философия сама же и подрывает свои достижения в тот самый момент, когда устанавливает критерий своей достоверности — это ясно видно в «Критике чистого разума» Канта, в «Наукоучении» Фихте, в логике Гегеля, в любой метафизике: философия отрицает саму себя.

Философы пытаются репрезентировать «я», стремятся к нему, но не способны и никогда не будут способны бросить ему вызов напрямую, им обладать; им мешают в этом галлюцинозативная одержимость когерентностью и рыночный подход. Необходима совсем другая кровь в венах: совсем другие методы познания...

Что же касается науки и ее конструкций, то в отношении доктрины подлинного «я» они столь же пригодны, как изобретение электробритвы или чернильной ручки.

Искусство, если понимать его в общем (как интуицию природы, как выражение того, что есть вечного и универсального в людях), принесет нам не больше пользы. Однако *отдельным* видам искусств возможно приблизиться к знакам высшего существования. Но для этого искусство должно стать другим: в искусстве прошлого не было пока ничего подлинно духовного... Сантименты и рынок... Бесконечная бездуховность так называемых «духовных личностей»...

Подлинно духовный метод, как в искусстве, так и в иных сферах, если не брать в расчет тех небольших мистических вспышек, которые то тут, то там освещают на мгновение тем-

¹ См. у Канта: «Само «я» мы можем помыслить только как аффект...» (прим. автора)

ную и иллюзорную череду исторических или мифических событий, еще только предстоит создать: метод абстрактный, метод непрактический, метод чистоты и свободы¹.

Любой поиск — это болезнь. Ищет только тот, кому чего-то недостает: это тщетная истерическая конвульсия существ, которые, осознавая свою ущербность, стремятся стать чем-то иным, нежели они сами. Любой метод - это декаданс и разложение: тщетно грубые и тупые массы ломают свои ногти о неумолимую гладкость высоких белых гранитных стен, которые их окружают.

Свобода, обладание — это мистический момент озарения: это благодать... И едва мы почувствуем ее, едва она станет явной, как она уже мертва, и падает грязной нелепой скорлупой на землю ожесточенных и тупых торгашей.

И здесь, на пороге, слова медленно глохнут, становясь невнятными...

Мистический метод несет противоречие в самом себе: но как раз потому, что в противоречии проявляется высшее сознание, именно он должен стать методом и основой новой практики, и вот здесь-то как раз нет никакого противоречия: это полезно, а значит, и реально по причине существования представления (если его принять). Ницше «Человеческое, слишком человеческое».

Искусство это эгоизм и свобода.

Я воспринимаю искусство как незаинтересованное разбирательство, установленное высшим сознанием индивидуума, трансцендентным и отстраненным от эмоциональных кристаллизаций и вульгарного опыта.

Эстетическим чувством следует обладать как мистической *тенью*; с другой стороны, как жизненным мировоззрением (*Weltanschauung*): философия, искусство, мораль, вульгарный опыт, наука - все это должно быть решительно переплавлено

¹ Новалис: «Поэзия - это великое искусство создания трансцендентального здоровья. Поэт — это трансцендентальный врач. Задача задач поэзии это возвышение человека над самим собой». (прим. автора)

в непредопределённую собственность эстетического *мгновения*. Оно должно основываться только на воле (на чистой воле к жизни), а также в проявленной и ясной форме и активности.

Искренность (страстный эгоизм, человечность или жестокость — Леопарди¹, Данте, Дионис) — это категория, для которой искусство становится низшей и практической формой, своего рода не-искусством. Тот, кто искренен, тот не оригинален, тот не является творцом; тот, кто искренен, тот объективен, он не что иное, как неразумный атом развёрнутой силы (инерции), о которой он не знает ничего. Вся *человеческая* ценность, основанная на искренности, явно или скрыто является лишь условностью, конвенцией.

Поэтому и *гениальность* — это конвенция: гений — это функция культуры и воспитания чувств (и то и другое суть формы практики: чувственной или утилитарной); как иначе «гениями» могут стать авторы Фантомаса² или Понсон дю Терай³ вместо Микеланджело или Вагнера! Утверждать, на основании практических соображений, устанавливаемых культурой, что Данте не был гением, столь же абсурдно, как утверждать, что сумма внутренних углов треугольника отличается от 180 градусов, принимая при этом постулаты евклидовой геометрии. Универсальность понимания гения отражает универсальность исходной культуры, являющейся в своих корнях

¹ Джакомо Леопарди (1798 — 1837) — итальянский поэт, романтик. (прим. перев.)

² Создатели саги о Фантомасе (всего 43 романа) — французские писатели Марсель Аллен и Пьер Сувестр. (прим. перев.)

³ Пьер Алексис, виконт Понсон дю Терай (1829 — 1871) — плодовитый автор бульварных романов о Рокамболе. Он известен тем, что воплотил некоторые жесты своих героев в жизнь, организовав во время германской оккупации Франции повстанческие отряды в Орлеане. В отместку немцы сожгли его фамильный замок. Свои романы он писал в спешке, поэтому в них встречаются курьёзные выражения: «ее руки были также холодны, как у змеи...» и т.д. (прим. перев.)

бессознательно чувственной и утилитарной: это будет лишь известковая инкрустация, лишенная какой бы то ни было духовной необходимости.

Однако могут существовать и неевклидовы геометрии на равных основаниях. Для меня, например, гении - это Шенберг и Тцара, а не Вагнер и Данте.

Честно говоря, немногого все это стоит, если вообще хоть что-то стоит. Устанешь повторять: это виртуозно, это технически совершенно. Устанешь, так как все это просто зная, колышное ветром!

Надо научиться не видеть, не находить, *не иметь*: оказаться нигде, холодно под контролем прозрачайшей хирургической воли.

Вот это и будет впервые по-настоящему *творческим*: эгоизмом и свободой!

Новым в искусстве!

Мой друг Маринетти чувствует так же, и изложил мне это в *словах свободы*. Академик подыскал бы иные выражения, более человеческие, но по смыслу одинаковые, выразив ту же идею в риторических и мифологических образах. Наконец, реалист отразил бы этот эпизод человечества в терминах «объективность/конвенциональность». Верди, положим, нарисовал бы сцену любви: использовав известную народную мелодию. Дебюсси для тех самых целей прибег бы к более изысканной гармонии. Дикарь в тех же самых целях использовал бы гонги или дудки. Все эти добрые люди искренни, все согласны друг с другом: лучшего и быть не могло. Одни думают, что данный способ выражения лучше, чем другой, что здесь нужно использовать этот элемент, а не какой-то иной; и все они искренне согласны друг с другом. На этом неизменном уровне все равно, что Апеллес¹, что Боччони², что Гомер, что Рембо,

¹ Апеллес (370 — 306 до . н.э.) — древнегреческий живописец, друг Александра Великого. (прим. перев.)

² Умберто Боччони (1882 — 1916) — итальянский футурист. (прим. перев.)

что Орфей, что Стравинский; и чем больше каждый из них стремится утвердить свою ироничную неподвижность, тем больше, с полной искренностью, каждый ищет новые (более адекватные) формы выражения.

В таком смысле импульс к новому есть демонстрация человечности и, тем самым, отказ от большего - от утопления личности в бесконечном. Чтобы найти источник вдохновения, чувства, искренности и честности, никто никогда не выходил и никогда не выйдет в будущем за пределы того круга, в котором заключены грубые массы и галлюцинирующие недоумки.

Чтобы достичь нового (индивидуального), необходимо заставить подвигнуться глубинное содержание, сам субстрат, глубже, чем иллюзорные волны поверхности: необходима *воля* к корням эстетического чувства. По ту сторону человека надо создать чувство *Единственного*. Только там искусство может спасти себя само и показать - как в свете молчаливых ночных фонарей пейзажи неожиданных гигантских белых городов — цветение высшего сознания, где оно выходит за пределы природы, чувства, человечности: *au-dessus de la mêlée*¹, там, где произведено эгоистическое действие и осуществлено нарочито спорное, но холодно желаемое выражение состояния полной отстранённости, *живой смерти*.

Марино² более велик, нежели Данте.

Выражение: 1) необходимость выражения,

2) возможность выражения.

1) У выражения нет логической причины: если оно наличествует, то это шуты и проститутки выставляют свою грязную наготу на потеху сластолюбивой толпы. Художник, который, охваченный неуправляемой лихорадкой, создает «истинное» произведение искусства — это пес, вскакивающий на суку и ей овладевающий; ровно то же самое.

¹ По ту сторону смещения (фр.) (прим. перев.)

² Джамбатиста Марино (1569 — 1625) — итальянский поэт эпохи барокко. (прим. перев.)

Подчиняться нежному приглашению «духа природы», горячечному порыву собственных сил при соприкосновении с внешними сознаниями, в разбухающей экзальтации личного пафоса, более или менее сладострастно разбереженного брутальными ритмами материи «внешней реальности» (я говорю о натуралистах: Гете, романтиках: Гюго, об авторах героического стиля: Вагнере, Данте, о патетиках: Бетховене, Китсе, о сенсуалистах: Дионисе, Матиссе) — значит подчиняться материальной потребности (такой, как уринировать, потеть, поглощать пищу), окрашенной в золото иллюзии страстной духовности, производя неизменно, независимо от самых эффективных переодеваний (художник, мол, осуществляет искусство для искусства) и комедийных представлений горизонтального толка, за которые часто еще и не платят.

2) Выразить можно только элементы низшего искусства: определяющие символические средства выражения в этом случае служат интересам рынка, практики (Бергсон) и совершенно неспособны передать чистые и глубинные движения индивидуума. Выражение - это трансформации чистых стихий в конвенциональный и человеческий элемент: от электричества к электрическому свету.

Выражать значит убивать.

Поэтому невозможно ничего выразить, не должно ничего выражать.

Надо сказать, что произведение искусства следует понимать как *люкс*, как *каприз* воли: подобно грязной коре - безразлично и бесстрастно оно отваливается от живого ствола.

Делать такое искусство все равно, что пить чай...

Очевидно, что количество персон, готовых смотреть на мое искусство и становиться для этого в очереди, обратно пропорционально степени его чистоты и оригинальности.

Необходимо оставаться непонятым.

Схематично: необходимо, чтобы духовное искусство преодолеvalo бы:

Состояние концептуального схватывания мира (формы вульгарного опыта). Два пути:

а) Мистическая эстетика: сделать из практики спектакль, объект созерцания: превратить её в нечто отстраненное, незаинтересованное. Личность раздваивается на практическое «я», действующее в условиях инерции, и на другое «я», что, оставаясь бесстрастным наблюдателем, соприсутствует без энтузиазма на ирреальной комедии, которую при любом его кивке мгновенно закроет черный велюровый занавес. Так мост оставляет под собой монотонный и бесцветный ход реки.

б) Брутальная (антидуховная) эстетика: полное подчинение практического «я» интенсивной стихии, присущей чистому (субъективному) восприятию; так детерминации практического опыта растворяются в динамической жизни органистического и несвязного ритма.

Акценты обоих методов¹: а) *эстетизм и мистическая экзотика*; б) *сенсоризм, футуризм, Рембо*².

Состояние генерической духовности: преодолеть все «высокие» порывы, всякое «деликатное чувство», «благородную страсть», «величие» и «героизм»; все то, что в художественных лицах и школах и у романтических барышень составляет «квинтэссенцию»³ внутренней жизни, будучи на самом деле грязной секрецией болезни, низости и духовной женственности: в силу, прежде всего, бессознательности. Надо смеяться над сентиментальностью и духом природы немецких провинциалов типа Вертера, над сладострастной гонореей Шелли или Леопарди, над распухшим потливым героизмом а-ля Гюго

¹ См. Дионисийское и аполлоническое чувство в «Рождении Трагедии» Ницше (прим. автора).

² «Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.» - по фр. и без перевода в сноске Эволы. Фраза Рембо из знаменитого «Письма ясновидца» к Полю Демени 15 мая 1871 года: «Поэт становится ясновидцем в ходе долгого, бесконечного и сознательного расстраивания всех чувств». (прим. перев.)

³ У Эволы в тексте по-французски без перевода «la fine fleur». (прим. перев.)

или Барбюс. Надо чувствовать себя далекими от романтизма, от классики новейшего типа в духе Ницше и Ибсена, вечного следствия исчерпанности личности в уровнях низшего и поверхностного сознания. Надо утвердить, наконец, бездуховность духовных вещей: высших, божественных, человеческих, которые будут немедленно преодолены и откроются как грязная короста болезни, опадающая навсегда с чистого тела света.

Состояние естественности выражения, согласно тому, что было уже сказано. Эстетическое чувство должно быть схвачено как смысл активности внутреннего измерения, где сама потребность в выражении отсутствовала бы.

Искусство следует понимать как люкс, как прозрачный каприз индивидуума, который в первый раз нашел и реализовал сам себя, *Единственного*, и который воспринимает повседневную жизнь как *единственный* наблюдатель в аудитории, наблюдает нескончаемый, но в то же время хрупкий спектакль, который в любой момент может навсегда обрушиться в бездну невыразимого пылающего льда высшего сознания.

Искусство должно быть искренним. Лучше заниматься маникюром, чем искусством; слово «искусство» у здорового человека должно вызывать меньше интереса, чем выбор шелковых носков или галстука.

Очевидно, что, будучи незаинтересованным, искусство должно быть лишено своего обычного содержания: выражая все, оно не должно обозначать ничего; в искусстве ничто не следует понимать, там нечего понимать, в искусстве...

Искусство, чистое выражение... Когда у искусства есть содержание, оно становится инструментом: тяпкой, токарным станком, вентилятором...

Чистое эстетическое чувство есть внутреннее и невыразимое чувство выразительных средств, взятых в своих бесконечных абстрактных возможностях, в их абсолютно незаинтересованной самоценности (без содержания или цели).

Искусство едино: быть чистыми поэтами, чистыми художниками... Поверхностен и беден кристалл, осознающий себя лишь одной гранью, одной поверхностью, а не *кристаллом* в целом, не субстанцией... Для того, кто обладает эстетическим чувством, средства выражения не более, чем случайность. Шопенгауэр и Ницше, когда они воспевали превосходство музыки, демонстрировали свою неспособность понять другие виды искусств: и тем самым, быть может, понять само искусство...

Тот, кто владеет только каким-то одним способом выражения, тот не художник.

Самое современное искусство ближе всего, даже если оно этого и не осознает, к чему-то духовному. Быть может, искусство начинается только сегодня.

Основные психологические установки современного искусства:

Нечувствительность к человеческому: несмотря на разрушительную работу культуры, сегодня возможность открыться и раствориться в чувстве универсального становится все более редкой; причиной этому, частично, вторжение практики, позитивистского сознания и искусственной рафинированности (модерн, наука и разложение) в современную жизнь.

Сегодня классические произведения искусства, освобожденные от человеческих чувств, остаются формальной схемой, связанной с временем; при этом эпоха природного отрицается, так как природные чувства выходят из моды, а вместе с этим отбрасываются и те элементы, которые считали, что все это можно сделать вечным (академизм, критика, теории абсолютных ценностей и т.д.). Выходя из сферы универсального, мы оказываемся в центре вульгарной практики, где предлагается исчерпывать свое бытие в актуальных элементах — отсюда модернолатрия (футуризм).

К этому добавляется эгоистическое замыкание на самих себя: субъективизм и индивидуализм, что сопровождается появлением обнажённого, ледяного, отчаянного сознания: сумер-

ки идолов. В духе агонизирует чувство; в практике осуществляется перемещение центра в область, предшествующую чувствам (сенсориальный идеализм, оргиастический субъективизм).

Движение «Буря и Натиск»¹ начиналось с впадения в брутальность как средство к очищению: лишь после этого можно было бы вновь подняться к новой идеальности. В этом отношении любопытна хронологическая связь между реалистами и символистами.

Такое начало характерно и для развития живописи: импрессионизм, примитивизм, пост-импрессионизм, футуризм - человечность, смещенная к мерцанию света вокруг вещей, просто убила любую классическую традицию, пожалуй, за исключением музыкальной (от Мусоргского до Дебюсси, Равеля, Казеллы², Стравинского). Здесь тема искусства была помещена в контекст чистого восприятия (сенсориальный идеализм). Потом появились методичные разрушители: в этом лагере своей дерзостью и силой очистительных мотивов выделяется итальянский футуризм; после Рембо, Маринетти с его теорией «слова в свободе» (заменой «я» брутальными силами материи, буквально: *лирической obsession* материи), Стравинский и Боччони привнесли «санитарное решение» проблемы, забытое с эпохи Диониса по сегодняшний день.

Для того чтобы сделать нечто по-настоящему решающее, необходимо прежде всего преодолеть человечность; этого-то даже первые среди новейших романтиков пока и не осуществили: автомобиль на месте статуи Самофракийской Ники - это просто одно человечество на месте другого; здесь преодолевается не человечность как таковая, но лишь одно издание человечества во имя другого.

¹ В тексте «Sturm und Drang» по нем. (прим. перев.)

² Альфредо Казелла (1883 — 1947) — итальянский композитор-модернист. (прим. перев.)

Вместо этого в своем труде художник должен не столько интересоваться выражением стихии нового человечества, сколько стремиться опьяниться посредством выразительных средств, почерпнутых в самом себе. Только так он, по волшебству, окажется вне замкнутого круга и начнет новый путь к чистому искусству: осознав, что во властном смысле формы содержит чистая необходимость, которая и конституирует художника как такового и в ней содержится пред-упорядоченная эстетика.

Эту эволюцию можно ясно проследить у символистов: вначале образ все более *увеличивал свою дистанцию* по отношению к содержанию, и так появился собственно символизм, выражаемый посредством смутных симпатий (Верлен, Кан¹, Жид, Лафорг², Москарделли³), потом отделялся от содержания и начинал в самом себе видеть свою реальность. С этого момента берут начало две последние линии развития.

В первой линии образ, отделенный от содержания, опьяняется своим сентиментальным эвокативным могуществом таким образом, что поэзия становится чистой гармонизацией вторичных терминов аналогии и достигает стадии чувственной абстрактной духовности музыки. Эти тенденции сопутствуют прерафаэлизму, и далее, через Уайльда тотально реализуются в Метерлинке. Сборник Метерлинка «Теплицы»⁴ представляет собой самую высшую степень, которую только может достичь пока чувственная чистота в поэзии. В живописи параллельно осуществляется переход к экспрессионизму (Кандинский, Бауэр⁵). Аналогично этому в музыке значение

¹ Густав Кан (1859 — 1936) — французский поэт-символист и художественный критик. (прим. перев.)

² Жюль Лафорг (1860 — 1887) — франко-уругвайский поэт, причисляемый и к символистам и к импрессионистам. (прим. перев.)

³ Никола Москарделли (1894 — 1943) — итальянский поэт-модернист, мистик, дружил и тесно сотрудничал с Эволой. (прим. перев.)

⁴ В тексте по-французски без перевода «Serres chaudes». (прим. перев.)

⁵ Рудольф Бауэр (1889 — 1953) — немецкий художник-экспрессионист, участник авангардистской группы художников «Der Sturm». (прим. перев.)

и чувство гармонии постепенно нарастают, вытесняя сентиментальное содержание — это максимально ясно видно у Шенберга, Казеллы, Сати¹, в меньшей степени у Штрауса.

Во второй линии, наконец, образ (выразительное средство) раскладывается на отдельные элементы, становится сбивчивым и нелогичным, и, утрачивая даже смутную силу сентиментальной эвокации, воплощается в своей спорной необходимости. Так поэзия становится незаинтересованной, асентиментальной, и частично агуманной. Стихия реалистически-концептуальных соответствий, которая имплицитно сохраняется, разрешается в полном переворачивании классических отношений: *«Содержание становится выражением формы, а не форма выражением содержания»...*

Итак, после исторических конвульсий человечности у Рембо (алхимия слова²), Малларме и Аполлинер распахивают двери в этот новый мир; оттуда и врывается внезапный свет Тристана Тцары и школы *Дадаизма*, основанной им. Здесь искусство впервые находит свое духовное разрешение³; нелогичные и случайные ритмы линий, цветов, звуков и знаков, являющиеся проявлениями исключительно внутренней свободы и достигнутого глубинного эгоизма; и все это средство только для самого себя, которое не стремится вообще ничего выразить, абсолютно ничего⁴. Кое-где преодолена даже сама

¹ Эрик Сати (1866 — 1925) — французский авангардный композитор. (прим. перев.)

² Alchimie du verbe — по-французски в тексте. (прим. перев.)

³ Строго говоря, в современном дадаизме (1920) остается еще некоторый недостаток сознания. Дадаисты думают, что лишь полностью реализовали жизненную чистоту, тогда как, уничтожив категории и человечность, они ушли на самом деле намного дальше. Но пока дадаизму не хватает мистической интерпретации. (прим. автора).

⁴ «Vous ne comprenez pas, nest-ce pas, ce que nous faisons. Eh, bien, chers amis, vous le comprenez encore moins» (Manifeste Dada) (прим. автора). По-французски в примечании Эволы. Известная фраза из пресс-конференции дадаистов в Париже 1920 в году: «Вы не понимаете, не правда ли, то, что мы делаем. Что ж, дорогие друзья, мы сами понимаем еще меньше вашего».

потребность в выражении. Необязательность и каприз полностью реализованы: Марсель Дюшан создает дадаистский холст с репродукцией Джоконды с усами и химической формулой; Франсис Пикабия изображает Sainte Vierge¹ с пятном от перевернутой чернильницы; еще один пишет поэму, представляющую собой дефиле 24 букв алфавита².

«Манифест Дада» 1918 года и «25 поэм» Тристана Тцары, а также деревянные скульптуры Ганса Арпа представляют собой высшие выражения чистоты, сознания и освоения внутреннего и глубинного «я», которого не было от начала времен до дня сегодняшнего.

Сегодня, после войны (и это подтверждает ее сентиментальный и практический характер), постепенно, снова возвращаются в моду: Пикассо, Карра, Соффичи... Люди, безусловно, отравленные человечностью, способные переживать современное искусство только как кризис; и они, возвращаясь к новому академизму в силу своей фундаментальной инфериорности, хотели бы видеть в «Буре и Натиске» последних десятилетий просто переходное состояние, ведущее лишь к новой человечности, более широкой и более богатой посредством различных форм накопленного опыта.

Охватывает благоговение, когда мы слышим от них: Ох, все эти «попытки», все эти «сентиментальные опыты» уже в прошлом, мы исчерпали их и превзошли...

Духовным называется тот, кто смог постичь человечность Данте, Микеланджело или Вагнера. Ох, вам необходимо вкушать сначала простой пищи, прежде чем понять то, до чего мы дошли...

Абстрактное искусство не может быть исторически вечным и универсальным — оно априорно; Плотин, Экхарт, Ме-

(прим. перев.)

¹ Святая Дева. По-французски в тексте (прим. перев.)

² Речь идет о знаменитом стихотворении Луи Арагона «Самоубийство» (1920), представляющем собой 26 латинских букв, расположенных в особом порядке. (прим. перев.)

терлинк, Новалис, Рюйсбрук, Тцара, Рембо... - все это лишь краткая, редкая и неуверенная вспышка внутри великой смерти, внутри ночной реальности разложения и болезни. Такова редкость невыразимых драгоценных гемм среди грязных болотных вод.

Это исключительное искусство, искусство по ту сторону времени...

Современное искусство падет довольно быстро - это и будет знаком его чистоты; падет скорее, чем что-либо другое, будучи реализованным частично с помощью *внешних* средств (через постепенное возвышение над болезнью к мотивам чувств), а частично — с помощью *внутренних* (мистических).

Но даже сегодня на мгновение открывается вечная могила темного и израненного свинца для бесконечной чистоты лазури.



Эстетическим чувством следует обладать как мистической тенью; с другой стороны, как жизненным мировоззрением (Weltanschauung): философия, искусство, мораль, вульгарный опыт, наука - все это должно быть решительно переплавлено в непредопределённую собственность эстетического мгновения.

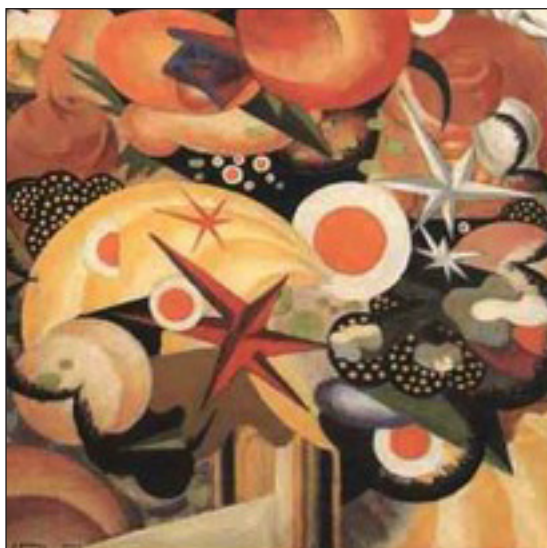




Подлинно духовный метод, как в искусстве, так и в иных сферах, если не брать в расчет тех небольших мистических всплесков, которые то тут, то там освещают на мгновение темную и иллюзорную череду исторических или мифических событий, еще только предстоит создать: метод абстрактный, метод непрактический, метод чистоты и свободы.

Любой поиск — это болезнь. Ищет только тот, кому чего-то недостает: это тщетная истерическая конвульсия существ, которые, осознавая свою ущербность, стремятся стать чем-то иным, нежели они сами. Любой метод — это декаданс и разложение: тщетно грубые и тупые массы ломают свои ногти о неумолимую гладкость высоких белых гранитных стен, которые их окружают.



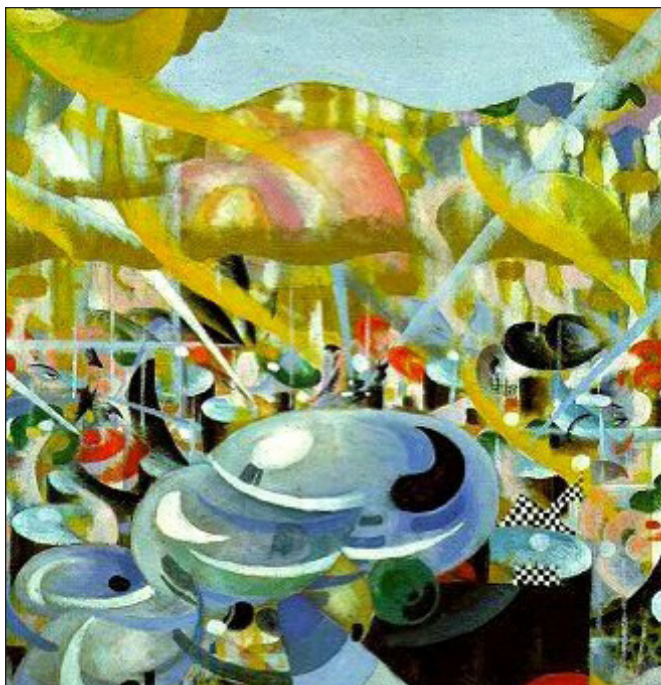




Следует ощущать себя радикально выше отдельных психологических или гносеологических свойств; следует ощущать себя вне атмосферы человечности и инстинктов. Надо стать безразличным и умудренным инженером, который в повседневной жизни каждый момент обходит свои застывшие игровые аппараты, подготовленные для праздника; стать геометром перед точками, планами и фигурами своих чертежей

Итак, и во мне «я» - это не подлинное «я», но «я» практическое, «я» сентиментальное, «я» философическое. Только болезнь могла породить всех практиков и пользователей, закрыв им доступ к тому, чтобы чувствовать высшее «я», обладать им по ту сторону всех категорий, по ту сторону чисто эгоистической свободы - высшее «я» бесконечного внутреннего богатства, для которого содержание обыденной жизни представляется странным и ирреальным пустяком, невнятной опухолью, разложением ноктюрнических зон.





СНЫ

все эти странные черные кристаллы потерянные в ночи
отпавшие фрагменты далеких миров гигантских миров да
легких далеких миров
есть среди них чудовищные как трупы утопленников
другие тянутся под луной вдоль приливов
есть болезненные и тонкие как недуг
есть наполненные бархатом и ядом
неподвижные сны покинутые бесконечные лунные
к ностальгическим лугам которые убаюкивают
и сиреневые текучие сны сцепленные с экстазами
холодные девы выходят на террасы
и население великих высоких сфер к золотым куполам
(неизменно черная масса висит в небесах)
любите ультрамариновую растительность любите ультра-
мариновую растительность
рâааааааааааага блáнка
пыльные бархатные оркестры
смотрите на странный парад Пьеро с камелиями под закры-
тым балконом
прорастают молчаливые огни фейерверков и большие фар-
форовые рыбы
любите странные черные кристаллы потерянные в ночи
и сложные насыщенные декадентские цветы Востока
и черные *букеты*¹ в страстных душах
ностальгия по белому белого – полуденный Алжир – по бе-
лому белого
свежий лес сиреневых грехов и спирали спирали

¹ По-французски в тексте (прим. перев.)

ОПУС 32. ТЕМА И ВАРИАЦИИ

звезды мертвы

Первым темпом

стремительная гонка низких облаков беременных ужасом
 приглашая головокружение гонка гонка безмолвные
 рыдания розово-синих болезненных далеких ламп
 медленно движутся черные гиппопотамы в моем фар-
 форовом сердце здесь должна была бы быть большая
 черная тень надо всем здесь должны были вертеться
 призрачные мельницы а небо мертво и эта ат-
 мосфера насыщенная апокалиптически на маленьких розо-
 ватых неосознанных вещцах какая тишина п у х н е т
 тревожно неизбежно что-то обязательно рухнет
 рухнет (виден черный еврейский пророк барахтающийся в
 бескрайности расстроенных турбин) рухнет рухнет
 какая тишина напротив меня продолжается стреми-
 тельная гонка головокружительная гонка низких рас-
 пухших облаков беременных ужасом какая тишина

звезды мертвы

Вторым темпом

дождь падает с неба лишеного туч
 все эти *stilleben*¹ натюрморты о т к р ы в а ю т
 утром окно в горячую прохладу больничной палаты

¹ Натюрморт дословно «тихая жизнь». (прим. перев.)

ты видишь
весь искусственный геометрический город в распыленных
красках видишь весь искусственный город меланхоли-
чески пустынный

искусственный город и какой болезненный бриз
там звенят приглушенно хриплые трубы видишь весь
мой искусственный город лишенный звуков белые ги-
гантские лошади движутся в духе моем и пузыри мед-
ленно поднимаются среди водорослей
белого фарфора бутылъ из кристалла полна водой на чи-
стой ткани на утреннем солнце все эти *stilleben*¹
под стеклянной водой медленно перемешивается мягкий ил
зеленых болот и приближается грохот грохот
грохот приближается грохот грохот выйди на воздух
(грохот) и посмотри: звезды мертвы над искусственным го-
родом лишенном звуков

мертвы

Третьим темпом

что за красное пламя и что за другое красное пламя
думаю что в основаниях своих горит горизонт на лугах
проходят конвои конвои конвои артиллерии что за
красное пламя конвои конвои (как во сне) конвои

звезды мертвы

¹ См. предыдущую сноску. (прим. перев.)

Четвертым темпом

вижу как отражаются на никеле столько холодных круглых
лучей рядом с отсветом электрической лампы в моем каби-
нете

звезды мертвы

путешествие на¹ незаметно взлетающем леднике глотками
объятями

сладчайшая монотонность еще летать еще более ярост-
но с надеждой мелодия сожаления сладчайшей мелан-
холии томной нервической сладости которая превра-
щается немного печально в линию
не имеющую цвета

звезды мертвы

Пятым темпом

звезды мертвы

и гротескная гитара на² темном пейзаже Сулоаги³
лярве надевающей сегодня киноварную мантию

¹ В тексте *sur* — предлог «на» по-французски. (прим. перев.)

² Так же как и в предыдущей сноске. (прим. перев.)

³ Игнасио Сулоага (1870-1945) — испанский художник. (прим. перев.)



le molli morchie verdi della palude e un rombo un rombo
si avvicina un rombo si avvicina un rombo un rombo
vieni all'aria (un rombo) guarda: le stelle son morte sulla città
artificiale senza rumori

son morte

terzo tempo

che vampa rossa che alta vampa rossa credo che al
fondo l'orizzonte bruci nella prateria passano dei convogli
convogli convogli di artiglierie che vampa rossa con-
vogli convogli (come in un sogno) convogli

stelle von morte

quarto tempo

guardo riflettersi sulle nichelature tante luci rotonde fredde
presso al riflesso della lampada elettrica nel mio studio

le stelle son morte

viaggio sur un ghiacciaio lievemente sorvolando a sorsi
a bracciate
monotonia dolcezza — volare ancora più veemente con
speranza melodia di rimpianto di melanconica dolcezza —
dolcezza languorosa sneravante che torna
un pò triste alla fine senza colore

le stelle son morte

quinto tempo

Le stelle son morte

ed una chitarrata grottesca sur un paesaggio cupo da Zuloaga
ad una larva che ora indossa un mantello vermiglio

respiro

la neve cade negli ambulatori di gomma calda rondò di
pavoni o ovattamento d'atmosfera d'ospedale! i grandi
acquiri in bagno - maria - nei corridoi del parco non vi è
nessuno

una sera lunare porteremo agli artici: si videro ieri i dondolanti
 passaggi del marinal infermi due occhi immensi si spa-
 lancavano un istante finestre ma non spereremo l'az-
 zurro la vita legnosa fra le gibbosità di stufe - quando le
 mani finalmente toccheranno i nuclei ardenti in questo deserto
 pneumatico
 (due acciai si lanciano nel cielo)
 passeranno duecento anni in vetrate bianche si esaurisce
 l'arabesco ed invariabilmente quella vita di formule nel cloro-
 formio ricordo i pesci nel gran vaso di spirito - fra
 la materia era stata dimenticata di certo un'attesa noncurante:
 la pioggia calda sulle monache - ora le due presso ai termo-
 sifoni dell'hôtel ed un sorriso pallido cade sulla pelliccia
 « Wien nur dich! » in una grande nola sospesa fra le nebbie
 incurabilmente si sveste di seta una canzone
 incurabilmente d'ovatta gialla il respiro nelle corsie
 una rosa inclinata corsie
 un'ora

incurabilmente nelle corsie
 la neve

Innsbruck 1919

ore 10 composizione hannover

il collirio rotola nella fortezza e dei grandi conigli chiari vanno
 per il campo di battaglia allagheraa
 in una tale foresta morrà un giorno l'azzurro cacciatore
 v'era un fiore lontano lontano ma la ghisa ha contato
 alle albe alba le violette impallidivano le berceuses
 ma saranno venute alla fine le metropoli galleggiare
 finché un vortice rapidissimo non atterra la danzatrice
 ora dei professori di matematica andavano ai bigliardi
 un ministro è sceso nel pietrificato stupore del deserto lunare
 le sciarpe sul velluto son poste delle immani mac-
 chine immote e le orchidee di sangue nell'oro egli
 va alla finestra aleberaaa - e se non muoiono le ombre
 viola (mio dio mio dio) alla rarefazione non possono re-
 sistere gli archi collirio in acciaio si slancia nel cielo
 collirio

ДЫХАНИЕ¹

падает снег в клиниках горячей резины танец павлинов
или ватная атмосфера госпиталя! гигантские аквариумы в
ванной комнате мария нет никого в коридорах парка
мы принесем полярникам лунный вечер: вчера я видел ка-
чающуюся походку больных моряков огромные глаза
зия-

ют на мгновение как окна но мы не будем ждать лазу-
ри древесная жизнь в выпуклости печи когда руки нако-
нец дотронутся до пылающих зерен в этой пневматической
пустыни

(две стали бросаются в небо)

прошло двести лет в белых окнах закончились арабески и
неизменна та жизнь формулы хлороформая помню рыб в
великой чаше духа в материи забыли нечастое ожидание:
теплый дождь на монахов сейчас двое рядом отельными
термосифонами и бледная улыбка падает на мех

Только ты, Вена!² в великой скуке подозрение между ту-
манами неизлечимо сбрасывает шелк какая-то песня

неизлечимо желтая вата полосатое дыхание

склоненная роза

полосы

час

неизлечимо в полосах

снег

Инсбрук 1919

¹ В этом стихотворении явно прослеживается тема больниц и травм, а также упоминается Вена. В 1945 именно в Вене Эвола будет ранен осколком советской бомбы, который повредит ему позвоночник и станет причиной паралича нижней половины его тела вплоть до смерти. (прим. перев.)

² В тексте по-немецки: *Wien nur dich!* (прим. перев.)

10 ЧАСОВ КОМПОЗИЦИИ

ганновер

глазные капли катятся в крепости и гигантские светлые конусы движутся по полю битвы аллагераа
в таком вот лесу умер однажды лазурный охотник
был далекий далекий цветок но чугун посчитал
к заре заря фиалки заставили побледнеть качающих колыбели¹

но прибудут к концу плавающие столицы
чтобы стремительнейший водоворот не заставил приземлиться танцовщицу

сейчас профессора математики идут в бильярдную
министр впал в окаменелый ступор лунной пустыни
шарфы на бархате поставлены огромные неподвижные
машины и кровавые орхидеи в золоте они идут к окну
алеберааа - и тени не движутся

фиолетовый (боже мой боже мой) разряжению невозможно сопротивляться луки глазные капли в стали
прячт в небе

глазные капли

но мы идем к баобадам ганновер оаблакагера
чугун «и» было зеленым и озером осень в белейшем:
полдень

¹ По-французски в тексте «berceuses» (прим. перев.)

волокно загорается и пирамиды¹

(очень быстро)

азазазаза эда загораются вертикальные дам-
бы

ледах эга

торпеды² в фонтанах не трогайтев буре чрезмерно розовый умереть умереть
черниласерые сестры и на ультраатлантических куполах оёэгоораас
сумерки

за пастэлью перфораторы перфораторы

ххаа он подписал четверичность

бреган а азазазазазазазазаза

969чума насжени³ зреет жаркий ужас впереди
доменным печам замки⁴ ионы неизменно йода для
камеры без эллипсавесь пожар косит горизонт
969 безумиерастворённый кадр оливы и восточного города оаси
не закрывая окна зеленое этот прозрачный
ужас и северные водопады в подземелье чай без билли-
антаграфиня абсолютный рот умереть умереть
свет замерзает на наилектичнейшей хитрости и горят
леса эдал эда

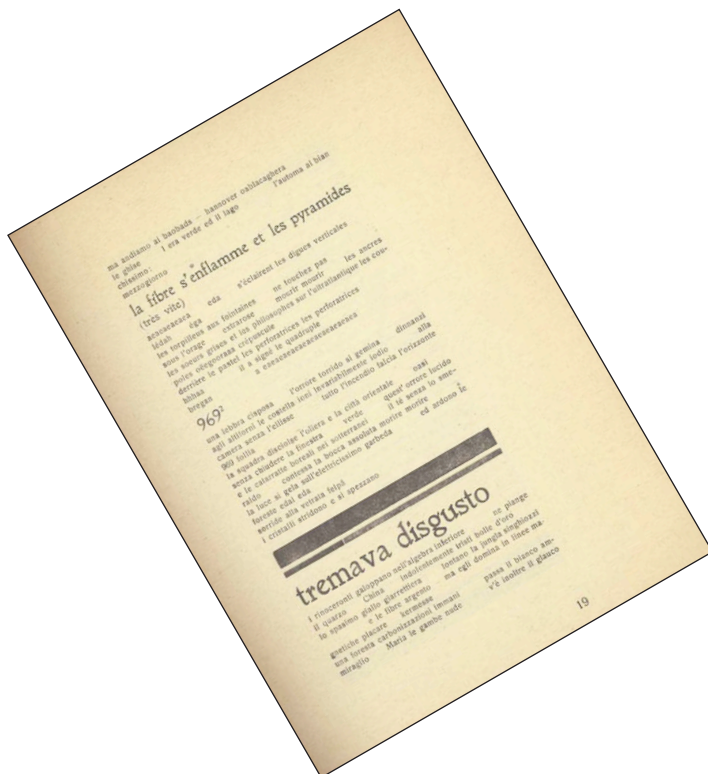
улыбки оконному стеклу из плюша

кристаллы скрипят и колятся

¹ Стихотворение написано Эволой по-французски (прим. перев.)² Слово «torpilleus» написано неправильно; должно быть либо окончание единственного числа torpilleux (м.р.) и torpilleuse (ж.р.), дословно «торпедный» от слова torpille (торпеда) или torpilleur (миноносец, торпедоносец). (прим. перев.)³ В тексте выражение *si sposa* (нас женит) написано слитно. (прим. перев.)⁴ В тексте неправильный род *castello* (замок) в итальянском мужского рода, у Эволы же здесь женского (*castella*). (прим. перев.)

ДРОЖАЛО ОТВРАЩЕНИЕ

носороги галлопируют по внутренней алгебре идет
дождь
кварц Китай невыносимо печальные пузыри золота
желтый спазм подвязка далеко джунгли рыдания
 и серебряные волокна но он доминирует в маг-
нит-
ных линиях умиротворения ярмарка
лес постоянные обугливания проходит белый ад-
мирал Мария с нагими ногами есть также
зеленова-то синее
замерзшее дерево луна эллипс гипс пресекает
параллельно
ассимптоту (смеяться смеяться смешно) носороги галлопи-
руют по четвертому сектору обугливания
лифт падает в аквариум (девственницы и роза)
желтый
цвет и в купола артиллерия зарядит тишину над
долиной куб увеличивает тишину
вторая четверть достигнет ацетиленовых зарослей
разрывают на них одежду секущая заболеть
подвергнуть себя мучениям икс крутился
водопадоподобно психология
павлины поводят ноздрями в 10 горизонтальных мрамор-
ных
залах тростник



albero gelato luna l'elice gesso traversa parallelamente
 l'asintodo (sorridere sorridere schistoso) i rinoceronti galop-
 pano nel quarto settore carbonificazioni
 l'ascensore cala nell'acquario (rosa le vergini) il giallo
 partirà e nelle cupole caricano le artiglierie silenzio sulla
 collina il cubo s'ingrandisce silenzio
 il quarto bis accenderà le alberazioni acetilene stracciarle
 le vesti secante ammalarsi torturarsi l'x girava
 vorticosamente psicologia
 i pavoni narici sfilano nelle 10 sale dei marmi
 orizzontale siringa

999 angolo

le alture e le fanciulle pendolano al bagno quella cata-
 ratta bionda all'infinito sbocciano delle mani trasparenza
 geyser in questa sua foresta di vene fischiano i ser-
 penti metallici — Z ricordate — scardinare gli alberi metal-
 lici No la ruota fonde e s'imbianca l'anima reo-
 stato va in grandi spirali bianco bianco
 l'arco si piega trasparenze raaaaaaa
 (do l'ultimo sangue per un gong)
 ong
 alpha gong

ḥbougaff

nel grande occhio stupido trisecano l'angolo acacia le si-
 garette e la carne sull'altissimo bianco e nero verginità passa
 trasversalmente nel quadro la segna ghiaccio
 le violette delirano e rimbalzano i marinai nell'ultravioletta
 scaricano Buddha one-steep ed una spirale scontorta è
 comparsa per un attimo nella chiarezza del golfo assoluto
 il chirurgo è nick! bevono lo spleen caoutchou Elsa gli
 archi si accesero nel teatro deserto metafisica
 la corazzata sogna e s'inabissa extrarosso fusiforme violini
 l'idolo ha sorriso e le selve s'intralciano frenesia egli
 scopre duemila tam-tam in agguato
 i navigli salpano ed i continenti terremoto oscuro
 krounkrounkrounann am i negri ballano incoerente ma-
 sturbazione la vita è succhiata antracite
 mm nnn m nnnnnnnnn

999 угол

высоты и дети раскачиваются в ванной этот водо-
 пад бел до бесконечности впадают из рук прозрачность
 гейзер в этом его лесу из вен шипят металлические
 змеи помни о Z сорвать металлические деревья
 Нет колесо обосновывает и обеляет душа ре-
 остата движется по большим спиральям белое белое
 лук сгибается прозрачность рааааааа
 (до последняя кровь для гонга)
 онга

альфа



гонга

хебугаф

в большом глупом глазу угол разделяют на три сектора ака-
 ция си-
 гареты и плоть на черно-белой высоте девственность
 пила проходит
 вертикально по картине лед
 фиалки бредят и отскакивают моряки в ультра-
 фиолете
 скачивают Будду – один крутой¹ и искаженная спираль
 исчезла в совершенстве ясности абсолютного залива
 хирург из никеля они пьют каучуковый сплин
 Эльза и
 арки смыкаются в пустынном театре метафизика
 линкор видит сны и стремительно падает в форме ружья в
 инфракрасные скрипки

¹ Возможно нарочито неправильное написание английского «one step», «один шаг», вместо step шаг, Эвола пишет «steep», что значит «крутой», «покатый». (прим. перев.)

2.

хада адарrrrrrrr

есть самовары и мотошкафы (хх) на лунных террасах
гиперболический танец

батареи выются впереди и эхга адааа но не смо-
треть не смотреть потому что я почувствовал невозможно
эхга в соз-

вездях он плачет он плачет

оставить оставить

кокаиновая Армения *муар* Эльза спирали

3.

было две звезды

шелк так

никогда он не выберет волосы катушки

никакого пламени больше на внешней гавани

так

и блендехеерааа лазурь

последняя теряется в подземелье

но почему?

почему?

Боже мой Боже мой

(охэнохэн)

10678 ⁹⁹⁹ И ЖАЖДА

блегедааааааа море было гутаперчевым и дно
 хризантемам и скальпелям умереть
 на гигантской киновари замерзает альфа
 и эдахайаа мука опиум Силезия яшма эдахайа
 в овале он согнул электрика
 проходит большой змей Эа через металл хлеб
 роз икс танец
 ты скажешь нет (эда)
 эда орхидеи и тростники азазазазаза
 до свиданья¹

КОМПОЗИЦИЯ НОМЕР 2.

зеркала без оружия в полдень мушкетеры сво-
 им Да здоровствует! взорвут короля
 пижама в скуке к ветвящимся росам непо-
 нятное отравление лучами на куполах и свадебные
 марши в пе-
 щерах мхи
 белый лес сверел пьет в небе но все все бо-
 лезни металла сеты² горячих блоков под желтейшими
 флю-
 герами

¹ Гадательный перевод неясного слова ortogiallo — возможно от orto прямой, и giallo, желтый. (прим. перев.)

² Симун — сильный, сухой и пыльный ветер, дующий в Сахаре. (прим. перев.)

Маэстро встает из-за пианино флегматичное
 переложение белого
 в глухое вы медленно-медленно горизонтально уходите
 леса серебра против опухоли темных отзвуков
 нефтеносность и сейчас большие белые и золотые отвер-
 стия без
опала терраса на огнях подвижнейших сверел в веч-
 ной
 диатонике
 когда-то интоксикация текла на красное дерево¹ (к крейсе-
 рам которые вырезают лихорадки первого)
 бесплотные зеркала на заре
 для сбора сахара пемзы ознобы ознобы ознобы
 пемза раскаленная пемза в венгерской архитектуре
 налоги шаг спокойных купальщиков, для вас
 потому что не существует больше отеля ювелирных изде-
 лий их больше нет больше нет
 лазурные долины
 небо может атаковать землю гиперболамида меда – чтобы
 сигарета достигла своего падения на дне всех электриче-
 ских баядерок Сан-Франциско

¹ По-немецки с ошибкой «auf wider sehen» надо «auf wieder sehen». «Wider» против, «wieder» снова. Эвола прекрасно знал немецкий с детства, поэтому очевидно, что он играет словами вместо «встретиться вновь», «встретиться против» (прим. перев.).

10678⁹⁹⁹ e le sete

bleghedaaaaaia il mare era guttaperka e fonde
 ai crisantemi ed i bisturi morire
 sull'enorme cinabro alpha gela
 ed edahafaa tormento oppio Slesia diaspro edahafaa
 nell'ovale egli ha piegato l'elettrico
 passa il gran serpe Ea attraverso il metallo il pane
 rosa x danza
 tu dirai di no (eda)
 eda le orchidee e le siringhe acacacacacaca
 auf wider sehen

composizione n. 2

gli specchi senza le armi al mezzogiorno i moschettieri
 esplosero una salve al re
 Pijama in nola alle arborescenze rosee l'intossicazione incom-
 prensibile delle luci sui domi e le marcie nuziali nelle ca-
 verne i muschi
 beve la selva bianca dei trivelli nel cielo ma tutte tutte le ma-
 lattie del metallo le seti dei blocchi roventi sotto alle gi-
 randoles giallissime
 il Maestro s'alza dal piano deposizione flemmatica di bianco
 in sordina voi acosterete pian piano orizzontalmente le
 foreste degli argenti verso la tumefazione dei rumori oscuri
 petrolifere ed ora dei gran buchi bianchi ed oro senza
 l'opale terrazza sui fuochi trivelli agilissimi nel diatonismo
 sempiterno
 jadis l'intoxication coula sur les acajous (agli incrociatori che
 ritagliano le febbri di prima)
 gli specchi senza le carni all'alba

per l'adunata delle pomici sugaro brividi brividi brividi
pomici pomici ardenti in architetture ungheresi cade
l'imposta il beccheggio delle calme balneari, per voi
perchè non esistono più gli hôtel gioiellerie mai più mai più
valli azzurre

il cielo può attaccarsi alla terra con iperboloidi di miele — per
una sigaretta accesa son cadute a fondo tutte le bajadere elet-
triche di S. Francisco

seguito

cuscini e linoleum
ovatta profumo la lingua è la clitoride
un tremito va ora alla seconda via

eda
de ssa wimm n
di ss wim

eda
Blanca

voi morderete tanto tanto
la rosa e le fiamme grigie
la sete pian piano sulle carni eda
danzano charmeuses e la luce elettrica
tinedil ella
abà aaaaaga

basta arcobaleno
gulf stream foresta rossissima è delirio
aga
la sete ed il sangue
morire
aga aga

transatlantique

ssnaidah
tu viens avec moi

ПРОДОЛЖЕНИЕ

подушки и линолеум
 ватный запах язык разновидность клитора
 дрожь пойдет сейчас по второму пути
 эда
 из ссс вимм н
 из сс вим
 эда
 Белая
 вы укусите так много так много
 роза и серое пламя
 шелк медленно на теле эда
 танцуют очаровательницы¹ и электрический свет
 тинедиль эфла
 абâ ааааага
 достаточно радуга
 гольф стрим розовейший лес – это бред
 ага
 шелк и кровь
 умереть
 ага ага

¹ В тексте charmeuses. (прим. перев.)

ТРАНСАТЛАНТИЧЕСКОЕ

сснайдах

ты идешь со мной

она идет со мной

4 7 8 5 6 8 9

дождь

дождь

дождь

дождь

дождь и он умирает

это неочевидно серьезная вещь

принц становится лилией буря синева

не смейтесь пожалуйста адда бергсон

Кордова

завод открыл глаза второй раз

т тз та (aaa)

3333т тз

зт

тз т

зтз

нн

зтз

инженеры вытягиваются и исчезают город умирает и
становится пьяным

очень желтое

лед

лед

сснайда сснайда 9.8.7.6.5.4.3.2.1

9.8.7.6.5.4.3.2.1

9.8.7.6.5.4.3.2.1

фанфары танцуют в морских лесах

я очень красив

ультрафиолетовое конвергенция мозг в последнем межпла-
нетарии

вы не понимаете

базальт aaa последствие

матовый желтый лед 21.20. 19.18.17.16.15. матовый

матовый
пенза кастрюля эфир отель
на берегу очень белого
очень матового
они отрываются от своей очереди и они теряют корни
сснайдах

а

б

в

г

д

и т.д. и т.д.

извините меня (ля юль¹ тонет мир в подземельях брома и
древесины)

Лео и Макс

да



¹ Что такое la hulle не понятно. (прим. перев.)