

УДК [82.01:7.01] А. Крученых

DOI 10.52928/2070-1608-2023-66-1-109-113

ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ А.Е. КРУЧЕНЫХ
В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ ЧИСТОГО ИСКУССТВА

канд. филол. наук, доц. Т.В. ДАНИЛОВИЧ

(Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка, Минск)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2020-0857>

В статье предпринимается попытка раскрыть соответствие основополагающих творческих принципов А.Е. Крученых, его представлений о сущности и задачах художественного творчества основным положениям концепции чистого искусства. Рассматриваются особенности интерпретации ключевых понятий, используемых сторонниками «искусства для искусства», их постулатов в теоретико-литературных и литературно-критических работах поэта. Указывается, что характер того, как А.Е. Крученых трактует идеи, являющиеся основными положениями концепции чистого искусства, обуславливается авангардистскими исканиями поэта. Раскрывается подчиненность декларируемой А.Е. Крученых теории заумного языка принципам чистого искусства. Осмысливается характер эволюции в послереволюционный период творчества поэта его взглядов на взаимоотношения искусства и политики, художественные произведения, подчиненные решению внеэстетических задач. Выявляется роль А.Е. Крученых в развитии идей чистого искусства.

Ключевые слова: А.Е. Крученых, кубофутуризм, чистое искусство, «искусство для искусства», бестенденциозность художественного творчества, дегуманизация литературы, заумь.

Введение. Интегрирующими для представителей чистого искусства являются идеи творческой свободы и автономии художественной реальности. Однако единый взгляд на сущность этих понятий и путь к достижению провозглашаемого у апологетов «искусства для искусства» отсутствует, что обуславливает существование разных модификаций концепции чистого искусства¹. Её реализацию одни видят в изоляции художественного творчества от проблематики определенных сфер общественного сознания, другие – в отказе от установки в процессе творческой деятельности на дидактизм, акцентировании особых законов художественного творчества, третьи – в создании абстрактного искусства. Многообразие представлений о воплощении в жизнь принципов чистого искусства может приводить к тому, что писатель, отождествляя «искусство для искусства» с одной из моделей, но являясь выразителем другой, не позиционирует себя как защитник чистоты литературы и, более того, критикует эту концепцию. Красноречивый пример такого подхода – литературно-эстетические взгляды А.Е. Крученых. Несмотря на обилие научных работ о творчестве поэта, данный аспект его творческой деятельности не исследовался.

Основная часть. Некоторые кубофутуристы характеризовали собственные художественные искания как материализацию принципов чистого искусства. Крученых же, которого литературовед А.А. Шемшурин называл «матерью» российского футуризма [4, с. 61], критикует «искусство для искусства» и считает его чужеродным футуристской эстетике, отождествляет с доавангардистским путем развития художественного творчества. Так, отрицая возможность следования русской литературы в послеоктябрьскую эпоху укоренившимся эстетическим канонам, поэт пишет: «Все молодое и свежее, все, что не успели еще застыть в мешанском болоте “чистого искусства”, понемногу подтягивается к левому фронту» [5, с. 8]. Выражая негативное отношение к чистому искусству, характеризуя его как устаревшее явление, противопоставляя ему авангардизм, Крученых демонстрирует суженное представление о сущности «искусства для искусства». При этом многие эстетические идеи, которые отстаивает поэт, на самом деле составляют стержень концепции чистого искусства. Особенности их осмысления в теоретико-литературных и литературно-критических работах Крученых оказываются обусловлены его следованием кубофутуристской эстетике. Так, выступая против прагматического взгляда на литературу, рамки того, что является утилитарностью в художественном творчестве, поэт, в сравнении с большинством сторонников чистого искусства, максимально расширяет. Для Крученых она означает не обращение в литературе к вопросам каких-либо сфер общественного сознания, а нацеленность творца на воплощение реального мира как такового. Если многими адептами «искусства для искусства» понятие «копирование реальности» используется в значении ее фотографического отображения, то поэтом трактуется как любая попытка ее отражения в искусстве, даже в трансформированном виде.

В противовес теории подражания искусству природе, Крученых отстаивает идею изоляции художественного мира от действительности, что актуально для защитников чистого искусства. Однако, если для последних герметичность литературы чаще всего означает её ограждение от отдельных сфер жизни (например, от политики), то для поэта – от предметного мира в целом. Установку на беспредметность искусства Крученых подчиняет задаче переориентации творца с осмысления человека как объекта творчества на искусство само по себе. Декларируя атематичность художественного творчества, поэт становится выразителем эстетических идей, которые являются радикальным вариантом чистого искусства, максимально удаляющего творца от реальности.

Новое смысловое наполнение обретает у Крученых и понятие «творческая свобода». Если для многих приверженцев чистого искусства оно означает неангажированность художественного творчества, то для поэта – максимальное раскрепощение художественной речи посредством её дистанцирования от обыденного языка. «Язык для всех – связывает речь рамками грамматического приличия, а в языке для себя все звуки в любом порядке

¹ Верные наблюдения по этому поводу есть в работах ряда ученых (см., например, [1–3]).

являются творческим материалом», – объясняет эстетическую позицию Крученых участница объединения заумников 41° Т. Толстая-Вечорка [6, с. 19]. Использование существующего языка воспринимается поэтом как стеснение творческой свободы, «сделка с художественной совестью» [7, с. 38].

Способом утверждения мысли о неподотчетности художественной речи законам логики и обыденного сознания, неприспособленности к «протоколированию» реальности для Крученых служит заумь. Цель заумного языка, согласно поэту, состоит в том, чтобы в творчестве выйти за границы содержания и, сконцентрировав внимание на форме, прозондировать ее возможности, исследовать ее специфику: «...мы употребляем произвольные слова, чтобы, освобождаясь от сюжета, изучить красочность, музыку слов, слогов, звуков» [8, с. 396]. Крученых оказывается сторонником формального эксперимента в чистом виде, подчеркивая принципиальную асемантичность собственных заумных стихов, хотя существовали, в том числе и среди футуристов, попытки «разумной» дешифровки произведений поэта².

Сфокусированность на форме и отказ от акцента на содержании Крученых мотивирует также несоразмерностью задач, которые традиционно ставят перед собой писатели, достигнутому в литературе техническому уровню: «Мы еще дети в технике речи, а беремся в произведениях за решение всех поголовно вопросов мироздания и стыдимся поучиться искусству, как таковому» [10, с. 3]. Очевидно, что нацеленность на создание абстрактных произведений не является следствием безразличия поэта к реальным жизненным проблемам, высокомерного нежелания снизойти до них. Она оказывается проявлением требовательности Крученых к творцу, обязанному сосредоточиться на совершенствовании средств художественной выразительности в искусстве.

Ориентир на формотворчество предопределяет специфику отношения поэта к утверждению о необходимости художественного воплощения темы современности. Если апологеты чистого искусства осмыслению злободневных проблем чаще всего противопоставляют обращение к вневременному, вечным ценностям человеческого бытия, то поэт-кубофутурист в равной степени отрицает и отстраненность от злобы дня, и воплощение текущего момента. «Болтовню о крайней современности» Крученых оценивает не выше любой другой темы, декларируя верность «слову как таковому», необходимость для творца концентрировать внимание на самом искусстве, «исходить из него, изнутри его задач» [7, с. 38].

Авангардистскую окраску имеет и интерпретация поэтом значимой для ряда адептов чистого искусства мысли об отделении литературы от морали. В то время как под внеморальностью литературы многие выразители идей «искусства для искусства» подразумевают либо отказ от морализаторства, либо равновеликость добра и зла в качестве источников творчества, Крученых – выпадение этих категорий из поля зрения творца. Искусство, согласно поэту, внеморально, поскольку не обращено к воплощению человеческой жизни, имеет дело с художественной формой, а не общественным бытием. Заумь, по Крученых, дистанцирует искусство от морали. Отрицая применимость категорий добра и зла к авангардистской литературе, мораль поэт причисляет к особенностям чистого искусства. Показательны в этом плане мысли Крученых о послеоктябрьской литературе. Поэт считает устаревшей, не приемлемой для нее связь с этикой и традиционное представление о красоте: «Но есть закоренелые упрямыцы, <...> по мнению которых литература должна быть красивой, доброй и “приятной во всех отношениях” дамой. Если в красивых и добрых личинах литературная эмиграция показывает всякую иную эмиграцию: фокстротирующих дамочек и их кавалеров, то это, в сущности, не опасно, потому что читателю смешно и ни в какую красоту и доброту буржуазны у нас не верят. Но вот, если современность нашу вместо кожаной куртки писатели наряжают в розовый флер – это гораздо похуже» [5, с. 8–9]. В представленных суждениях, наряду с этикой, объектом отталкивания для Крученых становится культ красоты в художественном творчестве, что кардинально отличает поэта от многих адептов чистого искусства, воспринимающих эстетизм в качестве одного из средств реализации принципов «искусства для искусства». Верным направлением деятельности современного художника Крученых считает стремление «удержать» в «творчестве революционность и отбросить красоту» [5, с. 8–9]. Противостояние поэта эстетизму находит отражение в самом звучании заумных стихов Крученых, который признавался, что в своей зауми отдавал предпочтение «грубому “мужицкому” рыку с южным привкусом на га» [5, с. 60]. Чужеродность для поэта ориентира на красоту звучания зауми, враждебность Крученых по отношению к «изящному, элегантному, будуарному» отмечал литератор С. Третьяков: «Он (Крученых. – Т. Д.) был далек от заумных построений романтических типа Илайяли (Гамсун), он был достаточно реалист и враг символистическому сахарину. Он создавал заумные речения, которые, по его же словам, должны были входить в сознание туго, коряво, как несмазанный сапог» [11, с. 336].

Противодействие установке на красоту творений искусства проявляется у Крученых и в отталкивании от поэтики символистов, которых он характеризовал как «уайльдистов», а футуристов как носителей «подлого», демократического языка [12, с. 19]. Наряду с высказываниями поэта о неактуальности понятия красоты для «левого» искусства, у Крученых есть и суждение о том, что для заумников «гений внешней красоты всего выше» [8, с. 195]. В данном случае поэт не противоречит самому себе, а вкладывает в понятие «красота» иной смысл, чем писатели-эстеты, отождествляя ее с нацеленностью приверженцев зауми на формальные эксперименты.

Специфичным в сравнении с традиционным для сторонников чистого искусства является и осмысление поэтом истории отечественной словесности. Присущее большинству из них выделение в русской литературе учительской линии и пушкинского бестенденциозного пути для Крученых неактуально. Вся доавангардистская русская литература в творческом сознании поэта едина в своем обращении к осмыслению жизни. Доавангардистское искусство утилитарно, согласно Крученых, в силу его предметности. До футуристов, утверждает поэт, «были жалкие попытки рабской

² Например, Д. Бурлюк так декодирует хрестоматийные стихи А. Крученых: «”Дыр Бул шол” – Дырой будет лицо счастливых олухов» [9, с. 43].

мысли воссоздать свой быт, философию и психологию (что называлось романами, повестями, поэмами и пр.), были стишки для всякого домашнего и семейного употребления...» [13, с. 23]. В манифесте, написанном Крученых в соавторстве с В. Хлебниковым, звучит упрек писателям-предшественникам в том, что они «слишком много разбирались в человеческой “душе” (загадки духа, страстей и чувств)» [7, с. 43]. Отказываясь от пути, проложенного русской литературой, поэт-футурист мысленно устремляется в пространство искусства, не привязанного к действительности, поднимаясь «выше всех церквей и моргов моралина» литературной классики [7, с. 3].

Восприятие классической литературы как «умершей» [7, с. 38], а следования творца укоренившимся литературным традициям, темам, приемам как «верности трупу» [5, с. 12] обуславливает то, что у Крученых отсутствует видение Пушкина в роли путевого маяка, свойственное многим представителям чистого искусства в русской культуре. При этом «сбрасывание» автора «Евгения Онегина» с «Парохода современности» для поэта-футуриста не является жестом отказа от признания пушкинских заслуг. «Крученых не разбирал, не входил в подробности, кто хорош, а кто нет, просто раздражало тупое сияние вокруг цилиндра Пушкина», – поясняет природу бунта поэта против «литературных самодержцев» Толстая-Вечорка [6, с. 19]. Пушкинские творческие искания воспринимаются Крученых как отправная точка для поиска новых путей в искусстве. Это направление движения формируется поэтом-заумником следующим образом: «Старое стершееся “литературное” слово академиков ныне оживляется народно-областной, чувственной или заумной фонетикой, – от Державина до Пушкина и от Пушкина до будетлян!» [14, с. 308].

В послереволюционный период творческой деятельности литературно-эстетические взгляды Крученых претерпевают отдельные изменения. Так, поэт не демонстрирует неприятие художественных произведений, обращенных к предметному миру. Кроме того, Крученых нередко благосклонно отзывался о взаимодействии искусства и политики. Поэт пишет о будетлянах как предвестниках Октября, которые «слышали шаги эпохи, чувствовали время, ждали социальных потрясений» [14, с. 138], были «первыми деятелями октябрьского искусства», сохранившими верность собственным декларациям, получившим «новую силу в революции» [5, с. 8]. Суждения об аполитичности кубофутуризма Крученых характеризует как легенду, созданную благодаря «подлеповатости» некоторых критиков: «Наша будетлянская определенная общественно-политическая ориентация, органически связанная с революционными установками в искусстве, никогда не подавалась нами оголенной. Но она обуславливала содержание наших художественных вещей» [15, с. 32]. Поэт рассуждает с позиций человека, который чувствует себя своим в послереволюционном обществе или пытается создать такое ощущение у читателя, демонстрируя собственную «советскость».

Взгляд Крученых на искусство с точки зрения советского гражданина ощутим и в книге «Гибель Есенина» (1926), в которой автор «Анны Снегиной» характеризуется как творческая личность, не сумевшая по-настоящему принять революцию: «...советская культура ему не далась» [12, с. 8]. Крученых обвиняет литературное окружение Есенина в том, что оно прививало поэту «дурные замашки и навыки богемы» вместо того, чтобы «помочь ему установиться, организовать, творчески сработаться с революцией» [12, с. 9]. При этом по отношению к есенинским произведениям на революционную тему Крученых использует отстаиваемый апологетами чистого искусства эстетический критерий оценки художественных творений, отмечая, что «только большому и настоящему мастеру по плечу тяжелая задача – сделать свои стихи революционными» [12, с. 8].

Само понятие революционности поэт-футурист редко использует для обозначения революционных событий, чаще всего осмысливая как новаторство в области художественной формы. О заумном языке он пишет: «Заумь, как литературная форма, **революционна** ...» [16, с. 58]. В данном случае под революционностью Крученых не имеет в виду популяризируемую утилитаристами творческую установку на создание стихов, пропагандирующих ценности нового общества. При этом в послереволюционный период творчества у поэта исчезает свойственное большинству адептов чистоты искусства категорическое отрицание прагматического подхода к литературе. Так, рассматривая деятельность Лефа как продолжение традиций футуризма, Крученых понимает их шире, чем ориентир на формотворческие эксперименты: «Мы умеем делать и делаем на потребу Октября – лозунги, фельетоны, монтажи, марши для шествий... перевинчиваем старые пьесы и строим новые, инструктируем речевиков и будем делать это вперед» («Новый Леф», № 8–9, 1927 г.)» [5, с. 8–9]. Утилитарное направление деятельности лефовцев Крученых не только не отрицает, но воспринимает как фронт работы, который должен осуществляться ими и в будущем. Однако прагматическое отвлечение Лефа воспринимается поэтом в качестве самостоятельного, но не единственного вида деятельности футуристов. Крученых дифференцирует работу лефовцев, выделяя среди участников объединения тех, кто пропагандирует средствами искусства идеологию «нового мира», и тех, кто сосредотачивается на художественных экспериментах: «Каждая из этих частей владеет разными видами оружия, так, напр., среди поэтов имеются: 1) специалисты лабораторники, готовящие модели слова, 2) поэты “будовитые”, пишущие главным образом для завтрашнего дня, и есть, наконец, 3) агитаторы и плакатисты, работающие на злобу дня» [17, с. 3]³.

³ П. Коган тоже отмечал существование в лефовской среде полярных эстетических установок, но в отличие от Крученых подчеркивал несоответствие творческих поисков, подчиненных решению собственно художественных задач, декларациям объединения: «Лозунги журнала гласят:

”Леф“ будет бороться за искусство-строение жизни”.

“Мы очистим наше старое “мы” от всех, пытающихся революцию искусства – часть всей Октябрьской воли – обратить в оскар-уайльддовское самоуслаждение эстетикой ради эстетики, бунтом ради бунта”. А практика “Лефа”, устами Василия Каменского, определяет искусство в духе бальмонтовского “Волшебства”.

Искусство мира – карусель –
Блистайность над глиором
И словозвонная бесцель,
И надо быть жонглером.

Таким образом, Крученых допускает сосуществование в рамках одного литературного объединения ориентира на чистое искусство и установки на прагматизм. Благоклонность в отношении последней сближает взгляды Крученых и представителя «артистической школы» критики А. Дружинина, который указывал на то, что дидактическое начало, будучи само по себе не способным к «прочному отдельному существованию», в тандеме с чистым искусством, в качестве его компонента обретает смысл и силу: «Как ветвь одного могучего растения, как побочная отрасль теории свободного творчества, оно может принести великую пользу обществу, но для этого надобно, чтоб оно твердо прикреплялось к своему основанию, не отрываясь от корня, давшего ей рождение» [19, с. 175]. Однако в то время как Дружинин считал дидактизм действенным и жизнеспособным в форме вкрапления в чистое искусство, Крученых не придерживается идеи смешения художественного творчества, подчиненного внеэстетическим задачам, и собственно искусства. Поэт остается верен избранному ранее курсу на создание заумного языка. В работе, посвященной изучению того, как используется заумь в произведениях советских писателей, Крученых указывает на усиление в русской литературе тенденций, соответствующих исканиям футуристов, проявлением чего он видит смещение внимания с содержания на форму: «В современной русской литературе фонетика победила. Философствование и психологизм, напр., в духе Достоевского сейчас не прививается. И если герои Достоевского и Толстого при каждом случае принимались умствовать о мировых загадках и загробной душе, – то теперешние герои очень любят **петь, кричать, горланить**» [16, с. 38–39]. Элементы авангардистской поэтики в произведениях советских писателей Крученых рассматривает не в качестве временного явления, а как составляющее искусства, за которыми будущее литературы. О роли в ней зауми Крученых замечает: «...мы, будетляне, думаем не токмо о деесах настоящего дня, но в еще большей мере об искусстве будовитом, завтрашнем, и тут мы приказываем двигаться слову к яркой беспредметности, чистому словотворчеству, заумному языку» [20, с. 12].

Заключение. Не отождествляя собственные творческие поиски с чистым искусством, Крученых при этом декларирует литературно-эстетические идеи, являющиеся основными положениями этой концепции:

- критика утилитарного отношения к искусству;
- отрицание теории жизнеподобия литературы;
- неприятие сосредоточенности искусства на общественных проблемах;
- творческая независимость художника;
- автономия художественной реальности;
- значимость формы в произведениях искусства;
- важность работы над совершенствованием технического арсенала искусства;
- эстетический критерий оценки художественных творений.

Большинство из этих постулатов Крученых наполняет содержанием, разнящимся со смыслом, который вкладывали в них представители чистого искусства доавангардистской эпохи. Интерпретируя обозначенные положения в кубофутуристском ключе, поэт способствует формированию авангардистской модели этой концепции.

Характер эволюции литературно-эстетических взглядов А.Е. Крученых после революции свидетельствует о появлении в творческом сознании поэта, взамен прежнего неприятия прагматического взгляда на литературу, благоклонного отношения к взаимодействию искусства и политики. При этом, признавая право на существование утилитарной линии в литературе, сам поэт остается верен идеалу художественного творчества, базирующегося на принципах чистого искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. – СПб.: Аксиома, 1996. – 332 с.
2. Осповат А.Л. Короткий день русского «эстетизма» (В.П. Боткин и А.В. Дружинин) // Лит. учеба. – 1981. – № 3. – С. 186–193.
3. Вязова Е.С. «Искусство для искусства» во Франции, Англии и России XIX века. К истории термина // Искусствознание. – 2008. – № 3/08. – С. 44–95.
4. Шемшурин А.А. Слишком земной человек // Алексей Крученых в свидетельствах современников. – Мюнхен: Verlag Otto Sagner, 1994. – С. 61–63.
5. Крученых А.Е. 15 лет русского футуризма 1912–1927 гг.: Материалы и комментарии. – М.: Всероссийский союз поэтов, 1928. – 67 с.
6. Толстая-Вечорка Т. Слюни черного гения // Жив Крученых!: сб. ст. / Б. Пастернак, С. Третьяков, Д. Бурлюк, Т. Толстая, С. Рафалович. – М.: Изд. Всероссийского союза поэтов, 1925. – С. 19–37.
7. Крученых А.Е. Апокалипсис в русской литературе. – М.: Б. и., 1923. – 46 с.
8. Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых / Сост., посл., публ. текстов и комм. Н. Гурьяновой. – Беркли: Berkeley Slavic specialities, 1999. – 498 с.

По теории Чужака, искусство есть производство вещей, высшая целесообразность, художник – производитель вещей по законам высшей целесообразности. А Василий Каменский так определяет назначение поэта:

Я – арамба пронзить сердцаль
 Готов до звезд вселента.
 Моя поэма созерцаль,
 Бряцальная словента» [18, с. 91].

9. Бурлюк Д.Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. – СПб.: Пушкин. фонд, 1994. – 381 с.
10. Крученых А. Е. Сдвигология русского стиха: Трактат обижальный (трактат обижальный и поучальный). – М.: Тип. ЦИТ, 1922. – 46 с.
11. Третьяков С.М. Бука русской литературы (об Алексее Крученых) // А.Е. Крученых. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы – М.: Гилея, 2006. – С. 333–345.
12. Крученых А.Е. Гибель Есенина: Как Есенин пришел к самоубийству. – М.: изд. авт., 1926. – 18 с.
13. Хлебников В., Кручёных А., Гуро Е. Трое. – СПб.: Журавль, 1913. – 96 с.
14. Крученых А.Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. – М.: Гилея, 2006. – 458 с.
15. Крученых А.Е. О Велимире Хлебникове // Литературное обозрение. – 1996. – № 5/6. – С. 29–36.
16. Крученых А.Е. Новое в писательской технике Бабеля, Артема Веселого, Вс. Иванова, Леонова, Сейфуллиной, Сельвинского и др.: продукция № 144. – М.: Всероссийский союз поэтов. – 1927. – 59 с.
17. Крученых А.Е. Леф-агитки Маяковского, Асеева, Третьякова. – М.: Изд-е Всероссийского Союза Поэтов, 1925. – 61 с.
18. Коган П.С. О «Лефе», о формалистах, Жирмунском и Маяковском Современная русская критика (1918–1924) // Современная русская критика (1918–1924). Сб. (образцы и характеристики). – Л.: Гос. изд-во, 1925. – С. 88–97.
19. Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. – М.: Современник, 1988. – 543 с.
20. Крученых А.Е., Петников Г.Н., Хлебников В. Декларация заумного языка // Заумники. – М.: Б. и., 1922. – С. 12–17.

Поступила 21.12.2022

LITERARY AND AESTHETIC VIEWS OF A. E. KRUCHYONYKH IN THE CONTEXT OF THE PURE ART CONCEPT

T. DANILOVICH

(Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank, Minsk)

The article attempts to reveal the conformity of the fundamental creative principles of A. Kruchyonykh as well as his ideas concerning the essence and aims of artistic creativity, with the basic provisions of the concept of pure art. The features of the interpretation of the key concepts used by the supporters of "art for art's sake", their postulates in the theoretical-literary and literary-critical works of the poet are considered. It is pointed out that the nature of how A. Kruchyonykh interprets the ideas that are the main provisions of the concept of pure art is determined by avant-garde searches of the poet. The subordination of the theory of abstruse language declared by A. Kruchyonykh to the principles of pure art is revealed. The nature of the evolution in the post-revolutionary period of the poet's creativity of his views on the relationship between art and politics, works of art subordinated to the solution of non-aesthetic tasks is comprehended. The role of A. Kruchyonykh in the development of the ideas of pure art is revealed.

Keywords: A. Kruchyonykh, Cubo-Futurism, pure art, «art for art's sake», not tendentiousness of artistic creativity, dehumanization of literature, zaum.