

Виктор
Колесников
Амстердам
1951



ВИКТОР
КОВОДСКИЙ
АМБУРСКИЙ
СОУД

СТАТЬИ — ВОСПОМИНАНИЯ — ЭССЕ

(1914 — 1933)

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1990

Составление
А. Ю. Галушкина и А. П. Чудакова
Предисловие
А. П. Чудакова
Комментарии и подготовка текста
А. Ю. Галушкина

Художник
Анатолий МЕШКОВ

Шкловский В. Б.
Ш 66 Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). — М.: Советский писатель, 1990. — 544 с.
ISBN 5—265—00951—5

Книга эта — первое наиболее полное собрание статей (1910—1930-х годов) В. Б. Шкловского (1893—1984), когда он очень активно занимался литературной критикой. В нее вошли работы из ни разу не переиздававшихся книг «Ход коня», «Удачи и поражения Максима Горького», «Пять человек знакомых», «Гамбургский счет», «Поиски оптимизма» и др., ряд неопубликованных статей. Работы эти дают широкую панораму литературной жизни тех лет, охватывают творчество М. Горького, А. Толстого, А. Белого, И. Бабеля, Б. Пильняка, Вс. Иванова, М. Зощенко, Ю. Олеши, В. Катаева, Ю. Тынянова, В. Хлебникова, Е. Замятина, В. Розанова, О. Мандельштама и др.

4603020000—533
Ш ————— 458—89
083(02)—90

ББК 83 ЗР7

© Состав, предисловие, комментарии, материалы, помеченные в содержании звездочкой. Издательство «Советский писатель», 1990

ДВА ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЯ

И если кто теряет нить моих мыслей, так это нерадивый читатель, а вовсе не я... Мой стиль и мой ум одинаково склонны к бродяжничеству. Лучше немного безумия, чем тьма глупости.

Мишель Монтень

Что я сделал? Нельзя отрицать: родил множество новых мыслей.

В. Розанов

1

В последних числах декабря 1913 г. в известном литературно-художественном кафе Бориса Пронина «Бродячая собака» студент-филолог Петербургского университета Виктор Шкловский прочел доклад «Место футуризма в истории языка».

«В час ночи, — вспоминал современник, — в самой «Собаке» только начинается филологически-лингвистическая (т. е. на самый что ни на есть скучнейший из возможных точек зрения обывателя сюжет!) лекция юного Виктора Шкловского «Воскрешение вещей»! Юный ученый-энтузиаст распинается по поводу оживленного Велимиром Хлебниковым языка, преподнося в твердой скорлупе ученого орешка квинтэссенцию труднейших мыслей Александра Веселовского и Потебни, уже прорезанных радиолучом собственных его, как говорилась тогда, «инвенций», — он даром мощного своего именно воскрешенного, живого языка заставляет слушать, не шелохнувшись, многочисленную публику, наполовину состоящую чуть ли не из «фрачников» и декольтированных дам»¹.

Для публики новостью были не филологические доклады — еще живо помнились стиховедческие лекции А. Белого с графиками и цифровыми выкладками. Но у символистов была демонстративная ученость, базирующаяся на предшествующей науке и растворенная в философии.

¹ П я с т В л. Встречи. Л., 1929. С. 250.

У В. Шкловского отношение к предшественникам было другое. Другим был и тон, выработанный в общении с футуристами.

Его легко было уличить в путанице, неточностях в фактах, датах, названиях. Это делали много и охотно. В. Пяст вспоминает, как в «Бродячей собаке» после доклада Шкловского «Шилейко взял слово и, что называется отчестил, отдубасил, как палицей, молодого оратора, уличив его в полном невежестве — и футуризм с ним вкупе»¹. Похожее впечатление произвело другое выступление Шкловского на шумевшем диспуте в Тенишевском училище 8 февраля 1914 г. на Б. М. Эйхенбаума — тогда еще вполне «академиста»: «Тут был и Роден, и Веселовский, и архитектор Лялевич, тут были слова и о вещах, и о костюмах, и о том, что слово умерло, что люди несчастны от того, что они ушли от искусства, и т. д. Это была речь сумасшедшего»².

Обстановку одного из таких диспутов выразительно нарисовал сам участник: «Аудитория решила нас бить. Маяковский прошел сквозь толпу, как раскаленный утюг сквозь снег. Крученых шел, взвизгивая и отбиваясь галошами. <...>. Я шел, упираясь прямо в головы руками налево и направо, был сильным — прошел»³.

Эти шумные, почти скандальные диспуты создавали впечатление всеотрицающего, подобно футуризму, направления, нарождающегося спонтанно.

Но все было не так уж внезапно.

2

В области изобразительных искусств и музыки широкие штудии, связанные с формой, начались еще в середине XIX в. У их истоков стояли Г. Маре, К. Фидлер, А. Гильдебранд.

Г. Маре провозгласил самостоятельное изучение формы, отграниченное от религиозного, философского или вкусового рассмотрения⁴. По К. Фидлеру, художественные произведения нужно изучать как самостоятельную форму объектов. «Искусство может быть познано лишь на его собственных путях»⁵. Этим должна заниматься специальная дисциплина, с особой методологией, которая должна быть отграничена от эстетики как науки, привлекающей категории этические, религиозные, политические.

Подобные взгляды развивал и тесно связанный с ними А. Гильдебранд — в книге «Проблема формы в изобразительном искусстве»

¹ Пяст Вл. Встречи. С. 278.

² Цит. по: Чудакова М., Тоддес Е. Наследие и путь Эйхенбаума. — В кн.: Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 12. Ср. оценку некоторых примеров Шкловского как неточных в рец. Эйхенбаума на «Сборники по теории поэтического языка» (1916) — там же. С. 326—327.

³ Шкловский В. Собр. соч. в 3 т. Т. III. М., 1974. С. 50.

⁴ Изложение его взглядов в статье: Hans von Marées. In: Fiedler K. Schriften über Kunst. B. I. München, 1913. S. 371—412.

⁵ Fiedler K. Über die Beurteilung von Werken der bildenen Kunst. Berlin. S. 24 (6/r).

(1-е изд. вышло в 1893 г., рус. пер. — 1914 г.) Искусство — это самостоятельная сфера человеческой деятельности, осуществляющая собственное построение мира. Оно «не заимствует где-либо своей поэзии», не иллюстрирует готовое. Именно поэтому А. Гильдебранд выступает противником современных ему «исторических» (по его терминологии) методов исследования искусства, при использовании которых, по его мнению, теряется масштаб для оценки искусства. В центр внимания в них ставится несущественное, тогда как «художественное существенное содержание, которое независимо от всякой смены времен следует своим внутренним законам, игнорируется»¹.

Как и Фидлер, Гильдебранд анализирует формы видения. У него это вылилось в теорию различения между формой бытия и формой воздействия произведения искусства. «Одинокая башня производит впечатление стройной, но она же становится сразу приземистой, если мы сбоку приставим тонкую фабричную трубу <...>. Как форма воздействия, она приобретает акцент, который ей самостоятельно не присущ»².

Произведение искусства — вещь, созданная для восприимчивости. Поэтому все действительно существующие формы превращаются в нем в относительные ценности. Совершенно различные формы бытия могут привести к представлению об одной и той же форме.

Эти рассуждения Гильдебранда оказались очень близкими к тем выводам, к которым вскоре пришла формальная поэтика.

Элементы произведения искусства, его составные части (фигуры, карнизы, колонны, капители, слова, фразы, «приемы») должны быть изучены лишь функционально. Мертвый каталог их не дает истинного представления о целом как специфическом образовании. Реальный документ, введенный в прозаическое произведение, выполняет в нем уже иную функцию. Одна и та же по типу конструкция может иметь совершенно различное значение в разных произведениях (как башня в примере Гильдебранда) в зависимости от сочетания с другими элементами. «Тот же самый, с формальной точки зрения, прием нередко приобретает различный художественный смысл в зависимости от своей функции, т. е. от единства всего художественного произведения, от общей направленности всех остальных приемов»³.

Выдвинув понятие архитектурного построения, Гильдебранд⁴ предвосхитил подход к произведению искусства как к замкнутому конструктивному целому. При анализе такого целого устанавливается не отношение какой-то части, какого-то реального элемента произведения к внехудожественному ряду, а прежде всего определяется его

¹ Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1914. С. 67. Гильдебранд упоминается в статье Шкловского «Пространство в живописи и супрематисты» (1919) — см. С. 97. Далее отсылки на настоящее издание даются без указания источника.

² Там же. С. 20.

³ Жирмунский В. Задачи поэтики (1921). — В его кн.: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 35.

⁴ Указ. соч. С. 4.

место в поэтической системе. Только так выясняется его истинное, а не произвольно в него вложенное значение. Выйти за пределы художественной конструкции, т. е. говорить о социальном, общественном смысле данного литературного произведения, можно только после исчерпывающего имманентного ее описания.

На автономии развития форм строил свою типологию художественных отношений один из крупнейших теоретиков искусства рубежа веков Г. Вельфлин.

С этими штудиями был тесно связан О. Вальцель, в частности перенесший на литературу вельфлиновское противопоставление стилей Ренессанса и барокко. Схождения с русской формальной школой в его работах многообразны.

В книге «Проблема формы в поэзии» (1919) Вальцель высказывает важную мысль о чисто формальном, независимом от смыслового завершения художественного произведения¹ (близкая мысль позже развивалась Шкловским)²; говорит о необходимости рассматривать не обособленные формальные элементы, а значение их в художественном целом; делает чрезвычайно ценное указание, что надо «исключить самое противопоставление сознательного и бессознательного в процессе художественного творчества. (<...> дело идет об особенностях формы, проявляющихся в уже законченном произведении искусства. Наблюдения наши в этой области были бы неминуемо затруднены, если бы предварительно пришлось решать неразрешимый вопрос — были ли отдельные формальные особенности намеренно выбраны художником, или же они непосредственно и бессознательно вытекали из его природных способностей и индивидуального дарования»³.

Общеискусствоведческие штудии оказали влияние и на последующие исследования, непосредственно связанные с проблемой художественной прозы — наррации, сказа, — на работы В. Дибелиуса, К. Фридемана⁴. Особое место надобно отвести Б. Христиансену с его «философией искусства» (русский пер. 1911 г.), оказавшей непосредственное воздействие на такие центральные понятия формальной школы, как материал — форма, поэзия — проза⁵ и, конечно, доминанта —

¹ См.: Вальцель О. Проблема формы в поэзии. Пг., 1923. С. 33.

² Ср.: «В искусстве определенный смысловой поступок может быть часто заменен своим композиционным суррогатом (<...>), так, например, появление или исчезновение цезуры может в конечной строке заменить в лирическом стихотворении смысловое разрешение» (Шкловский В. Гамбургский счет. Л., 1928. С. 166). Ср.: «Так у Фета концевая строфа разрешает всю композицию вещи, может быть, тем, что в ней в тот же размер вложена иная ритмико-синтаксическая фигура» (С. 257).

³ Вальцель О. Проблема формы в поэзии. С. 37.

⁴ Dibelius W. Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans in achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. 2. Aufl. Berlin — Leipzig, 1922 (1. Aufl. — 1910); Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig, 1910.

⁵ См.: Эйхенбаум Б. Поэзия и проза. — Труды по знаковым системам. V. Тарту, 1971. С. 477 (публ. Ю. Лотмана).

одна из плодотворнейших категорий теоретической поэтики двадцатого века¹. Все эти работы были хорошо известны опоязовцам. Но, как популярно объяснял один из активнейших противников формалистов, «русский литературоведческий формализм по сравнению с западноевропейскими формалистскими теориями имел особую резкость, был доведен до последних выводов. (...) Это объясняется тем, что классовые противоречия в России были особенно резко выражены»². Насчет классовых противоречий специалисту по ним виднее, но в одном он безусловно прав: русский формализм был единственной школой, пошедшей в своих выводах до конца (и тем самым создавшей целостную систему категорий).

В отечестве у формалистов тоже были предшественники — еще более авторитетные.

3

Об автономности литературных форм, их эволюции первым в России в широком теоретическом плане заговорил А. Н. Веселовский.

Отношение к изучению литературы в XIX веке он характеризовал (в 1893 г.) так: «История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право освятило как *res nullius*, куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей»³. XIX век — время распространения исторических, социологических и психологических методов. Определяя один из них, Б. М. Энгельгардт писал: «Достаточно подойти с психологическим методом к любому художественному произведению, как оно внезапно исчезает, словно проваливается куда-то, а взамен его перед исследователем оказывается сознание поэта, как поток разнообразных психических процессов»⁴. Сходно характеризовал психологическую школу современный литературный критик: «Психологической

¹ О соотношении категорий Христиансена и некоторых положений Шкловского см.: La ch m a n n R. Die Verfremdung und das «neue Sehen» bei Viktor Sklovskij. — Poetica. München, 1970. В.3.Н.1—2. S. 235—237. О вариациях категории доминант в новейшем литературоведении см.: Чудаков А. П. Проблема целостного анализа художественной системы (О двух моделях мира писателя). — В кн.: Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. М., 1973. С. 79; E i m e r m a c h e r K. Zur Entstehungsgeschichte einer deskriptiven Semiotik in der Sowjetunion. — In: Semiotica Sovietica. 1. Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden den Zeichen-Systemen (1962—1973). Aachen, 1986. S. 16.

² Виноградов И. Борьба за стиль. Л., 1937. С. 435.

³ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 53. Ср. у Р. Якобсона в «Новейшей русской поэзии» (1921): «Историкам литературы все шло на потребу — быт, психология, политика, философия» (Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 275). Сочувственно цитировано Эйхенбаумом в «Теории формального метода» (1926) (Эйхенбаум Б. О литературе. С. 380).

⁴ Энгельгардт Б. М. Формальный метод в истории литературы. Л., 1927. С. 19.

критике нет дела до самого произведения писателя, она его не разбирает. Ей важен тот *внутренний процесс*, который вызвал у автора его детище; она себе ставит целью *психику* автора, его идеи и настроения»¹. (Выделено автором. — А. Ч.)

Развитие поэтических форм Веселовский ставил в зависимость от общественных, культурных и других факторов эстетического порядка, подчеркивая соответствие «между данной литературной формой и спросом общественных идеалов»². Но выбор или появление в определенную эпоху той или иной формы не целиком обусловлен содержанием поэтического произведения. А. Веселовский выдвигает важные для поэтики положения «отделения содержания от стиля»³ и об известной автономии поэтического стиля, о собственном развитии формы. «Выбор того или другого стиля или способа выражения органически обусловлен содержанием того, что мы назовем поэзией или прозой (...). Но ведь содержание менялось и меняется: многое перестало быть поэтическим, что прежде вызывало восторг или признание, другое водворилось на старое место, и прежние боги в изгнании. А требование формы, стиля, особого языка в связи с тем, что считается поэтическим или прозаически-деловым, оставалось то же»⁴. Если бы форма целиком зависела от содержания, то тогда бы «истории поэтического языка и стиля как самостоятельной научной дисциплины и вовсе не существовало — она целиком бы растворилась в исторической лингвистике, с одной стороны, и истории содержания, с другой»⁵.

Для А. А. Потебни главная реальность бытия художественного произведения — в сфере воспринимающего сознания. Однако несмотря на эту психологистическую установку, он пытался — в отличие от своих учеников — постичь закономерности соотношений структурных элементов слова и текста как самостоятельных феноменов.

Грандиозные постройки Потебни и Веселовского не были завершены. Потебня за пределами Харьковской школы не пользовался никаким влиянием. Веселовский числился по ведомству то компаративистики, то культурно-исторической школы — равно непопулярных вместе со всей академической наукою.

Как и в естествознании, назревал кризис «классической» науки. Рождался новый тон, иной язык описания искусства. Формалисты именовали его производственным⁶. «Важно то, что мы подошли к искусству производственно. Сказали о нем самом. Рассмотрели его не как отображение. Нашли специфические черты рода. Начали устанавливать основные тенденции формы. Поняли, что в большом плане существ-

¹ Новополлин Г. Р. Жизнь в литературе. — Саратовский дневник. 1887. 25 января. № 20.

² Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 67.

³ Там же. С. 349. Ср.: «Я буду строго отделять вопросы формы от вопросов содержания» (там же. С. 398).

⁴ Там же. С. 347—348.

⁵ Там же. С. 448.

⁶ Эта фразеология восходит к позитивизму и литературе шестидесятников, где «все обычнее становилось отнесение слова «работа» и к процессу поэтического создания (...). Физическая и умственная деятельность сознательно сбли-

вует реальность однородных законов, оформляющих произведения»¹. Позже это назовут системностью. Господству философско-эстетической и социологической² эссеистики формалисты противопоставили пафос «строгого» описания, установления закономерностей: «Что касается жанров, то нужно сказать следующее, бегло и пользуясь аналогией: не может быть любого количества литературных рядов. Как химические элементы не соединяются в любых отношениях, а только в простых и кратных, как не существует, оказывается, любых сортов ржи, а существуют известные формулы ржи, в которых при подставках получается определенный вид, как не существует любого количества нефти, а может быть только определенное количество нефти, — так существует определенное количество жанров, связанных определенной сюжетной кристаллографией» (с. 349).

Нужен был человек, который этот новый язык и новое отношение к самому типу филологической медитации обеспечил бы своим поведением, темпераментом, личностью. Таким человеком стал Виктор Шкловский.

4

Сохранились тезисы его первого доклада, печатавшиеся на приглашениях (см. с. 36)³. Из доклада автор сделал и выпустил в феврале следующего года брошюру⁴, которая и стала началом самого известного и шумного направления в истории отечественной филологии.

Начало, в сущности, было скромное. В 1939 г. Шкловский писал: «Двадцать пять лет назад, в 1914 году, я издал в Ленинграде маленькую 16-страничную брошюрку. (...) Это была брошюрка студента-филолога — футуриста. В ней был задирчивый тон, академические цитаты»⁵. Цитат — явных и скрытых — в ней действительно много, и поэтому хорошо прослеживаются истоки мыслей автора — гораздо отчетливее, чем в последующих его вещах.

жались и сопоставлялись» (Сорокин Ю. С. Развитие словарного состава русского литературного языка. 30 — 90-е годы XIX века. М.— Л., 1965. С. 397—398).

¹ См.: Шкловский В. Третья фабрика. М., 1926. С. 65.

² Произвольность внешне фундированных социологических построений В. Ф. Перверзева (в частности, книги о Гоголе, впервые вышедшей в 1914 г.) Шкловский подверг критике в статье «В защиту социологического метода» (см. наст. изд.).

³ Б. Лившиц пишет, что в этом докладе говорилось «о смерти вещей и об остранении как способе их воскрешения» (Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1933. С. 201). Видимо, в докладе речь шла все же о «странности» — по устному свидетельству Шкловского, термин «остранение» явился позже.

⁴ Шкловский Виктор. Воскрешение слова. СПб., тип. З. Соколинского, 1914. 16 с.: (см. с. 36). И. И. Ивич (1900—1979) говорил нам в 1974 г., что некоторые замечания Шкловскому высказал, прочтя брошюру в рукописи, С. И. Бернштейн (1892—1970). Какое-то отношение к брошюре имел А. Крученых (см. с. 487).

⁵ Шкловский В. Двадцать пять лет. — Литературная газета. 1939. 10 февраля.

От Потебни (интерес к нему был у футуристов общим) идет очень увлекающая автора идея об изначальной образности слова и постепенной ее утере (забвении внутренней формы) с удалением языка от своих праформ; к нему же восходит и мысль о фольклорном эпитете, подновляющем «умершую образность»¹. К Веселовскому автор прямо отсылает, говоря об истории эпитета (большинство примеров эпитетов — тоже из Веселовского). От Веселовского — и утверждения о «полупонятности», архаичности языка поэзии².

Опора на предшественников была почти демонстративной. Именно так воспринял вышедшую в следующем году статью, варьирующую брошюру и в значительной части текстуально с ней совпадающую³, современный критик (Д. Философов): «Автор <...>, обнаруживая уйму учености, цитируя Потебню, Веселовского и кучу других авторитетов, хочет доказать, что футуризм — не без рода и племени, что он законное детище почтенных родителей»⁴.

В брошюре было несколько смело брошенных мыслей, оказавшихся важными для теории искусства. Отчетливо была выражена идея автоматизации. Но, быть может, еще важнее было резко обозначенное положение о том, что стираются, автоматизируются не только слова, но и ситуации, что то же происходит и с целыми произведениями. Это — первый подход к мысли о «связи приемов сюжетосложения с общими приемами стиля», к тому, что сходный эффект прослеживается на разных уровнях произведения, — к идее изоморфизма.

Академические цитаты преобразовывались «задирчивым тоном». Взяв у Потебни идею о потере словом образности и как следствие «прозаизации» языка, Шкловский довел ее до логического конца — утверждения о существовании двух самостоятельных языков — поэтического и прозаического (по поздней терминологии — практического)⁵.

¹ Ср. у Потебни о том, что народная поэзия «восстанавливает чувственную, возбуждающую деятельность фантазии сторону слов» (Потебня А. Мысль и язык. Изд. 5-е. Харьков, 1926. С. 157). В общем виде о влиянии на Шкловского Потебни говорил Д. Философов (Магия слова. — Речь. 1916. 26 сентября. № 265). Впрочем, фраза из начала брошюры — «всякое слово в основе троп» — почти дословное воспроизведение Веселовского («Каждое слово было когда-то метафорой». — Веселовский А. Историческая поэтика. С. 355). Но здесь уже схождение между Веселовским и Потебней. Одна из главных и постоянных идей Шкловского — потеря осязительности художественной формы, ее автоматизация. Это очень близко к потебнианской потере осязительности внутренней формы и переживания слова, превращению его в простой знак.

² Ср.: «Итак, поэтический язык не низкий, а торжественный, возбуждающий удивление, обладающий особым лексиконом <...>, словами, производящими впечатление чего-то не своего, чужого, поднятого над жизнью, «старинного» (Веселовский А. Историческая поэтика. С. 349); «Язык поэзии всегда архаичнее языка прозы» (там же. С. 379).

³ Шкловский В. Предпосылки футуризма. — Голос жизни. СПб., 1915. № 18. С. 6—10.

⁴ Там же. С. 3 (предисловие к статье Шкловского).

⁵ См.: Шкловский В. Потебня. — Биржевые ведомости. 1916. 30 декабря (утренний вып.). То же: Поэтика. Сборники по теории поэтического языка (вып. 3). Пг., 1919. Ср. шедшие параллельно — как многое в ОПОЯЗе — разработки Л. П. Якубинского.

«Потебня, — замечает современный исследователь, — был слишком занят параллелями между поэтическим и обыденным языком, чтобы сделать открытие, которое удалось совершить Шкловскому»¹. Как сказано в книге П. Медведева — М. Бахтина, из работ опоязовцев «мы узнаем не то, чем является поэтический язык сам по себе, а чем он отличается, чем он непохож на язык жизненно-практический. В результате формалистического анализа оказываются тщательно подобранными только отличия этих двух языковых систем»². Но раскрыть именно это было важнее всего. Уже в двадцатые годы в работах В. Виноградова было показано, что особого поэтического языка, в его «чистом» виде, как устойчивой системы с константными свойствами и отношениями не существует, понятие поэтичности речи исторически подвижно. Однако жесткость противопоставления обнажила проблему; необходимость полемики заставила оппонентов вдуматься в сложность явления, вместо отыскания различий найти общность, доказать, что поэтический может сделаться любой факт языка, будучи включенным в художественную конструкцию.

Шкловский считал, что он близок к современной лингвистике. Председательствовать на диспуте в Тенишевское училище в феврале 1914 г. был приглашен И. А. Бодуэн де Куртенэ. Однако Бодуэн на диспуте выступил с речью осудительной. «Он был взволнован, — описывал это выступление Б. М. Эйхенбаум, — голос дрожал. «Мое участие в этом вечере кажется странным», — начал он. И говорил долго о том, что действительно поступил легкомысленно, что он представлял себе все это иначе, что не успел ознакомиться с футуризмом настолько, чтобы предвидеть, к чему сведется «вечер о новом слове», что он чувствует себя смущенным и что присутствие его здесь совершенно неуместно. «Здесь нужен психиатр»³. Вскоре И. А. Бодуэн де Куртенэ с антифутуристическими статьями выступил и в печати⁴. Но Шкловский оказался прав: рождавшееся в шуме диспутов новое направление филологической науки оказалось к рождающейся же новой лингвистике гораздо ближе, чем мог предполагать один из ее основателей — сам И. А. Бодуэн де Куртенэ.

¹ Laferriere D. Potebnja, Sklovskij and the familiarty / strangeness paradox. — Russian Literature. Amsterdam. V.IV. № 1. 1976. P. 181. Но автор справедливо указывает, что «молодой Шкловский недооценивает роль, которую форма (внешняя и внутренняя) играет в концепции образа Потебни. Шкловского не занимает и широкий спектр качеств — от акустических до семантических, от конкретных до трансцендентных, которые Потебня атрибутирует образу» (op. cit. P. 190).

² Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 121.

³ Цит. по: Чудакова М., Тоддес Е. Страницы научной биографии Б. М. Эйхенбаума. — Вопросы литературы. 1987. № 1. С. 137.

⁴ См.: Бодуэн де Куртенэ И. А. Слово и «слово». — Отклики (прилож. к газ. «День»). 1914. 20 февраля. № 49; К теории «слова как такового» и «буквы как таковой» (там же. 1914. 27 февраля. № 56). Вошло в его кн.: Избранные труды по общему языкознанию. Т. II. М., 1963. С. 240—245.

Уже в изложении первоначального комплекса идей (связанных с поэтическим языком) выявилась главная особенность мышления Шкловского — освободить высказываемую мысль от второстепенных признаков, дополнительных (часто и противоречащих) оттенков, оговорок, колеблющих ее прямолинейное разрешающее движение.

Так было с идеей зауми: провозглашено было не только то, что заумный язык реально фрагментарно существует, но дебатировался вопрос: «будут ли когда-нибудь писаться на заумном языке истинно художественные произведения, будет ли это когда-нибудь особым, признанным всеми, видом литературы» (с. 58)¹.

Б. М. Энгельгардт, один из наиболее серьезных истолкователей формального метода, убедительно показал значение для науки такого заострения проблемы: «Наука имеет полное право воспользоваться понятием заумного языка в качестве рабочей гипотезы, раз она надеется с его помощью ввести в сферу систематического познания целый ряд новых фактов, не поддающихся изучению с иных точек зрения. Насколько основательны эти надежды, показывают успехи, достигнутые за последние годы русской формальной школой в сферах изучения формальных элементов поэзии. (...) Из декларативного пугала, при помощи которого футуристы пытались поразить воображение обывателя, он становится принципом самоограничения исследователя при эстетическом анализе литературных явлений»².

Далеко не всеобщ и провозглашенный Шкловским принцип острашения. Как отмечает А. Ханзен-Лёве, он «может относиться к тому еще не устоявшемуся типу искусства, который как раз являет собою русское авангардное искусство, но отнюдь не распространяется на все остальные периоды истории искусства — даже не на все направления русского авангарда и не на всех его представителей»³.

Крайности формулировок в движении науки сгладились, отчетливость постановки проблемы осталась.

После первого «набега» в филологию, еще не вполне самостоятельного и имеющего базой академическую науку и футуристические манифесты, Шкловский обратился к пресловутой проблеме «содержания и формы».

Поступлено здесь было так же — постановка вопроса оказалась столь же бескомпромиссной и резкой. Но уже более самостоятельной. В интерпретации Шкловского она явилась как противопоставление

¹ Эти слова вызвали отповедь начинавшего сближаться с ОПОЯЗом Б. М. Эйхенбаума: «На вопрос автора (...) мы считаем возможным ответить определенно: нет» (Эйхенбаум Б. К вопросу о звуках стиха. (Рец. на «Сборники по теории поэтического языка». Пг., 1916). — В кн.: Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 327).

² Энгельгардт Б. М. Формальный метод в истории литературы. М., 1927. С. 68.

³ Hansen-Löve A. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978. S. 21.

материала и приема. Материал — это то, что существует вне художественного построения (мотивы, фабула, быт), что можно изложить «своими словами». Форма же — «закон построения предмета», т. е. реальный вид материала в произведении, его конструкция.

Традиционное литературоведение, издавна провозглашавшее единство формы и содержания, образцов анализа этого единства не предлагало. Исследовалось главным образом содержание — общественное, социальное, психологическое. Форма изучалась редко — и тоже отдельно.

Шкловский провозгласил: прием предполагает тот или иной материал, т. е. материал не существует вне приема. Роль приема была абсолютизирована (в чистом виде в истории литературы такие явления не более как частный случай); материал тоже не безразличен — он столь же конструктивен в произведении, как и прием¹. Но важно было рассмотрение материала и приема только в паре, несуществование одного без другого, их взаимовлияние. И это оказалось для науки чрезвычайно плодотворным, что уже тогда было замечено некоторыми современниками. «Вот — Шкловский, — писала М. Шагинян, — и его формула «содержание художественного произведения исчерпывается суммой его стилистических приемов». Формула боевая и потому односторонняя; это есть рикошет от сильно загнутой в противоположную сторону палки. Когда в течение многих лет не одно и не два поколения, а несколько, имея перед глазами предмет искусства, говорят о чем угодно в своих эстетиках, от чувства ритма у крысы до излучения астралов, о чем угодно, только не о том, из чего состоит и как сделан находящийся перед ними предмет, — то можно ожидать неизбежной реакции. Можно ожидать, что придет время, когда эстетика упрямо затвердит только о самом предмете (как, почему, для чего сделан) — сознательно огораживаясь от остальных толкований. Это время теперь пришло. Все новое — неизбежно односторонне, это есть эпоха диктатуры, где часто диктатором становится парадокс. Беды тут нет. Все понимать и все примирять — дело эклектиков. Пусть Шкловский чудачит, пусть ограничивает свое поле зрения мыслью узкой, односторонней, парадоксальной, — его дело делается боевым порядком, и, когда оно войдет в жизнь, сотрутся чудачества, явятся разумение, ширина и, быть может, даже толерантность к «идеям»².

Методологическая перспективность «формального» подхода хорошо видна на анализе сюжета. Раньше он понимался как «содержание». Шкловский, исходя из диады материала и приема, разложил это «содержание» на сюжет и фабулу, представив как соотношение событийного ряда с его композицией. Это ощущение «формальности» всего содержательного очень близко к глубокому пониманию формы у Г. Шпета. «Насколько бы (...) безразличную к задачам поэтики форму передачи самого по себе сюжета мы не взяли, в самой элементарной пе-

¹ О материале как «элементе, участвующем в конструкции», уже в 1926 г. писал Б. Эйхенбаум (Указ. соч. С. 408).

² Шагинян М. Формальная эстетика. В ее кн. «Литературный дневник». Пг., 1923. С. 30.

редаче сюжет уже в самом себе обнаруживает «игру» форм. Мы здесь уже встретим параллелизм, контраст, превращение, цепь звеньев и т. п.»¹. Чем далее углубимся мы в содержание, отмечает Г. Шпет, тем больше будем убеждаться, что оно — идущее до бесконечности «переплетение, ткань форм. То, что дано и что кажется неиспытанному исследователю содержанием, то разрешается в тем более сложную систему форм и напластований форм, чем глубже он вникает в это содержание. Таков прогресс науки, разрешающий каждое содержание в систему форм и каждый «предмет» в систему отношений. (...) Мера содержания, наполняющего данную форму, есть определение уровня, до которого проник наш анализ (...). Так, капля воды — чистое содержание для весьма ограниченного уровня знания; для более высокого — система мира своих климатических, минеральных и органических форм. Молекула воды — система форм и отношений атомов (...). Чистое содержание все отодвигается, и мы останавливаемся на уровне нашего ведения. Как глубоко можно идти дальше, мы об этом сами не знаем. Мы знаем только императив метода: постигать содержание значит разлагать смутно заданную материю в идеальную формальность»².

Все создавшие обширную литературу теоретические споры 1920-х годов прошли под знаком предложенных Шкловским дефиниций, спровоцировавших статьи (книги)-ответы В. М. Жирмунского, Б. М. Энгельгардта, Бахтина — Медведева, Л. С. Выготского, Б. В. Томашевского — фундаментальные для теоретической поэтики.

Для истории литературы столь же плодотворными оказались идеи о формах и причинах литературного развития. Всегда считалось или молчаливо подразумевалось, что каждый последующий большой писатель — в какой-то мере наследник предыдущего. Шкловский заявил: «Если выстроить в один ряд всех тех литературных святых, которые канонизованы, например, в России с XVII по XX столетие, то мы не получим линии, по которой можно было бы проследить историю развития литературных форм. (...) Некрасов явно не идет от пушкинской традиции. Среди прозаиков Толстой также явно не происходит ни от Тургенева, ни от Гоголя, а Чехов не идет от Толстого» (с. 120). Прямого наследования нет, оно направлено «не от отца к сыну, а от дяди к племяннику» (с. 121).

Сторонникам прежней точки зрения, жившей если не на положении аксиомы, то постулата, пришлось ее доказывать; всплыли вопросы: что новая эпоха наследует? от чего отталкивается? что преобразует? рождает ли абсолютно новое качество? В работах соратников были впервые поставлены проблемы литературной эволюции.

Позиция безоглядной бескомпромиссности и готовности идти до конца, плодотворная для науки, очень удобна для критики и некомфортабельна для занимающего такую позицию. «Количество статей, которые я написал, может сравниться только с количеством статей,

¹ Ш п е т Г. Эстетические фрагменты. II. Пг., 1923. С. 60.

² Там же. С. 101—102.

в которых меня ругали <...>, — заметил Шкловский в одном из своих последних печатных выступлений. — Булыжники были увесистые. Шли мы сквозь свист и хохот»¹.

6

В истории литературы Шкловского всегда остро интересовало превращение факта быта в литературный факт.

Собственную жизнь он рано начал рассматривать как литературный материал, а себя — как героя произведения с продолжениями. Только что случившееся сразу становится объектом описания. Книга «Революция и фронт» была закончена в августе 1919 г., «Эпилог» — в феврале 1922-го, «Zoo, или Письма не о любви» (1923) завершается письмом во ВЦИК, вариант которого только что выполнил свою функцию реального прошения. Все это — не мемуары; это такая проза, где автор отчетливо видит себя извне и где его внимание ровно распределено между самим собою и окружающим, частью которого он себя ощущает: «Верблюды, как мне казалось тогда, идут неохотно, шаркая тяжелыми ногами. <...> Я чувствовал себя и верблюдом и дорогой. Потом ехал на крыше поезда, завернувшись в газету». По словам современника, «Эпилог» написан в «стиле, близком к стилю библейских сказаний»². Критически настроенный рецензент «Сентиментального путешествия» писал об его авторе, что он участвует в исторических событиях лишь для обогащения своей литературной биографии³. Авторская позиция была непривычной. И. Василевский (Не-Буква) считал, что везде, где ни рисует «самого себя» Шкловский, «он оказывается изумителен. <...> Но чем ярче его дарование, тем отчетливее выделяется та бестактность, развязность, дешевое хвастовство и необычайное самодовольство»⁴. Главным героем книги «Удачи и поражения Максима Горького», отмечал другой современник, является Виктор Шкловский⁵. Как особую литературную позицию этот авторский угол зрения оценивал в конце 20-х гг. В. А. Каверин: «Ни о чем другом он говорить не может — когда он говорит о Хлебникове, Якобсоне, Грине, Маяковском, — он говорит о себе. Вещи, попадающие к Шкловскому (кружки от стаканов на столе, обезьянник Дома искусств), и люди — усложнены, призваны служить вещами литературными»⁶.

¹ Шкловский В. Перечитывая свою старую книгу... — Вопросы литературы. 1983. № 11. С. 139.

² Боженко К. Н. (рец.) В. Шкловский. Эпилог. — Ж. «Ирида». ИРЛИ, ф. 568, оп. 1, № 125.

³ См.: Современные записки. Париж, 1923. Кн. XVII. С. 411.

⁴ Вечерняя Москва. 1926. 10 мая. № 105.

⁵ См.: Красная газета (веч. вып.). 1926. 23 октября (подп.: С.).

⁶ Архив В. А. Каверина.

Портрет пишущего о литературе всегда можно нарисовать по его отношению к этой литературе: олимпийскому, пристрастно-внимательному, дистанционному, контактному, сверху вниз, снизу вверх. Шкловский всякий литературный материал прошлого всегда ощущал как близкий, современный, любую тему о сюжете или стихе — как имеющую отношение к сиюминутной литературной борьбе и участвующую в ней.

Мосты между современностью и историей он перебрасывал легко. Может быть, на это влияли и сами условия, в которых Шкловским изучалась литература и сочинялась теория.

Из первого десятилетия работы самым благополучным было начало, когда писалось «Воскрешение слова» — студентом-первокурсником, не имеющим почти никакого заработка.

Осенью 1914 г. Шкловский ушел добровольцем на фронт, служил шофером, «был в искровой роте, в прожекторной команде, в гараже штаба»¹. Вернувшись в Петроград в 1915 г., проходил службу «в школе броневых офицеров-инструкторов в чине старшего унтер-офицера»² и готовил первый выпуск из серии «Сборников по теории поэтического языка». Сборник был разрешен военной цензурой 24 августа 1916 г. В декабре этого же года Шкловский, продолжая служить в авиационной роте, издал второй «Сборник»³. В этих сборниках были напечатаны собравшие более всего полемических и ругательных отзывов статьи Шкловского: «О поэзии и заумном языке», «Искусство как прием».

30 декабря 1916 г. в утреннем выпуске «Биржевых ведомостей» вышла его статья «Потебня» (потом она была включена в 3-й выпуск «Сборников по теории поэтического языка»). В «Воскрешении слова» великий лингвист лишь уважительно цитировался. Теперь молодой автор ревизует главное в его поэтике — теорию образности⁴, доказывая, что образ — лишь одно из средств поэтичности и что возможна безобразная поэзия, какая и существует в «ощутимом» поэтическом языке.

С весны 1917 г. Шкловский — член комитета петроградского Запасного броневое дивизиона. Был последовательным оборонцем. В качестве помощника комиссара Временного правительства был направлен на Юго-Западный фронт и там тяжело ранен⁵. Этот эпизод в недавно найденном приказе по 8-й армии излагался так: «Виктор Борисович Шкловский (...) 3 июля сего 1917 года будучи в 638 пехотном Ольгинском полку 16-го армейского корпуса и узнав, что полку дана трудная задача и полк колеблется, решил лично принять

¹ Curriculum vitae, представленное в Российский институт истории искусств 15 октября 1920 г. (ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 1, ед. хр. 89).

² Шкловский В. Жили-были. М., 1966. С. 116.

³ См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 504 (комментарий).

⁴ Подробнее см.: Чудаков А. А. А. Потебня. — В кн.: Академические школы в русском литературоведении. М., 1975. С. 317—320.

⁵ Автобиография, 1952 г. (Архив СП).

участие в бою под дер. Лодзяны у реки Ломницы. Сидя в окопах, он под сильным орудийным и пулеметным огнем противника подбадривал полк. Когда настало время атаковать противника, он первый выпрыгнул из окопов и увлек за собою полк. Идя все время впереди полка, он прошел 4 ряда проволочных заграждений, 2 ряда окопов и переправился через реку под действительным ружейным, пулеметным и орудийным огнем, ведя все время за собой полк и все время подбадривая его примерами и словами. Будучи ранен у последнего проволочного заграждения в живот навылет и видя, что полк дрогнул и хочет отступить, он, Шкловский, раненый встал и отдал приказ окапываться¹.

За эту атаку Шкловский был представлен к Георгиевскому кресту 4-й степени. Награду он получил уже в госпитале из рук Л. Г. Корнилова.

Конец войны провел в Персии — помощником комиссара Временного правительства; в январе 1918 г. вернулся в Петроград и начал работать над статьей «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля». Еще глубже погружается в политику. Устанавливаются связи с правыми эсерами: входит в состав Военной комиссии при их ЦК — в подготавливаемом антибольшевистском перевороте он должен был командовать броневыми частями (см. с. 504). После раскрытия правоэсеровского заговора нелегально уехал в Саратов. Там некоторое время скрывался в сумасшедшем доме. Шкловский рассказывал нам: «Врач предупредил: «Только ничего не изображайте. Симуляция сумасшествия всегда видна. А когда человек старается выглядеть комильфо — вот тогда это настоящий сумасшедший». Я жил нормально. Писал». Из Саратова пришлось перебраться в близлежащий Аткарск. «Я получил место агента по использованию военного имущества <...>. Это — старые сапоги, штаны, старое железо и вообще разный хлам <...>. Писал книгу «Сюжет как явление стиля». Книги, нужные для цитат, привез, расшив их на листы, отдельными клочками. Писать пришлось на подоконнике»². Опасаясь ареста, уехал в Москву. Жил тоже нелегально. Однако прочел доклад «Сюжет в стихе» в Московском лингвистическом кружке³.

Уехал на Украину. В Киеве служил в броневых гетманских войсках, участвовал в неудавшейся попытке свержения гетмана, предпринятой эсерами и «Союзом Возрождения России» (см. 504). В Киеве же в ноябре 1918 г. он написал и напечатал в сборнике «Гермес» теоретическую статью о проблеме стихотворной речи⁴. В числе прочего в ней говори-

¹ Орловский Г. Георгиевский крест Виктора Шкловского. — Московские новости. 1987. 14 июня. № 24. С. 8.

² Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М. — Берлин, 1923. С. 212—213.

³ Там же. С. 216. В заметке Г. Винокура о Московском лингвистическом кружке сообщается еще о двух докладах Шкловского, прочитанных «в академическом 1918—1919 г.»: «История романа» и «Сюжетосложение в кинематографическом искусстве». — Научные известия. Сб. второй. М., 1922. С. 290.

⁴ См.: Шкловский В. Из филологических очевидностей современной

лось: «Кто вам сказал, что мы забыли о смысле? Мы просто не говорим о том, чего (еще) не знаем»¹. Политическая деятельность его продолжалась; именно в это время он занимался «засахариванием» двигателей броневиков, что повлияло на боеспособность частей, защищавших Киев от Петлюры, — эпизод, отраженный в романе М. Булгакова «Белая гвардия». В фигуре одного из героев, Шполянского, — оратора, бомбиста, филолога, храбреца авантюристической складки — дан выразительный абрис человека, очень похожего на молодого Шкловского².

В начале 1919 г. после письма Горького Я. Свердлову дело Шкловского было прекращено; в феврале 1919 г. была объявлена амнистия эсерам в связи с Саратовским процессом³. Шкловский вернулся в голодный Петроград. «Лопнули водопроводы <...>. А голова думает сама по себе «О связи приемов сюжетосложения с общими приемами стиля». <...> Собирались во тьме. И в темную прихожую со стуком входил Сергей Бонди с двумя липовыми кардонками, связанными вместе веревкой. Веревка врезалась в плечо» (с. 152, 153—154.). Это уже был ОПОЯЗ. Его первое заседание было на кухне брошенной квартиры на улице Жуковского. Топили книгами, но все равно было холодно. Слушая докладчиков, Шкловский колол дрова, потом выступал (с. 145).

В это время составлялся третий из «Сборников по теории поэтического языка», где были статьи Е. Поливанова, Л. Якубинского, знаменитая статья Б. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель». В конце зимы 1919 г. Шкловский попал в лазарет. «Я лежал в лазарете, в углу умирал сифилитик. Лазарет был хороший, и я в нем начал писать <...> «Революция и фронт». Продолжал он писать и когда «стекла дрожали от тяжелых выстрелов. Кронштадт весь в дыму перестреливался с «Красной Горкой» (с. 158), и когда наступал Юденич: «С Петропавловской крепости стреляли по Стрельне. <...> Я писал свою книжку о «Дон Кихоте» и о Стерне» (с. 159). В 1920 г. в частях Красной Армии он участвовал в боях под Александровском, Херсоном и Каховкой⁴. Занимался Теккереем, захватив с собой его роман. Организовал отряд подрывников. «Идешь и думаешь о своем. Об ОПОЯЗе. <...> Думаешь и становишься рассеянным»⁵. Цилиндр разорвало у него в руках. В теле оказалось восемнадцать осколков. Во время мучительных перевязок Шкловский говорил с врачом о Хлебникове.

В марте 1922 г. под угрозой ареста (в связи с прошлой деятельностью в партии с.-р. и несмотря на амнистию) Шкловский по льду

науки о стихе. — Гермес. Ежегодник искусства и гуманитарного знания. Сб. I. Киев, 1919. Апрель. Авторская дата — С. 71. Дата также указана: ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 2, ед. хр. 50.

¹ Гермес. С. 68.

² Подробно см.: Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 260—264.

³ См.: Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 243—245.

⁴ См.: Шкловский В. Б. Личная карточка члена Союза писателей. 1942 г. (Архив СП).

⁵ Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 304.

Финского залива ушел в Финляндию. В мае в Райволе он уже писал вторую часть книги «Сентиментальное путешествие». Заканчивал ее (в июле) уже в Берлине.

В таких условиях до Шкловского литературой занимался один человек — Борис Савинков. Филологией — вряд ли еще кто.

7

К литературной критике формально Шкловский обратился в 1919 г., когда начал систематически печатать статьи о современной литературе, живописи, театре в петроградской газете «Жизнь искусства», выходящей «в очень небольшом количестве экземпляров, и экземпляры эти примораживались к забору чистой водой, так как не было муки на клейстер» (с. 382).

Но на самом деле он был критиком — в числе прочего — с самого начала своих литературных выступлений. В отличие от традиционной теории словесности, очень неохотно впускавшей в свои книги материал текущей литературы¹, уже в первые теоретические работы Шкловского современные писатели — В. Хлебников, В. Маяковский, А. Крученых, К. Гамсун, В. Розанов — входили на равных с классиками. И точно так же в его собственно критических статьях — даже газетных — читатель всегда мог найти множество дополнений к его теоретическим работам, данных часто в новых формулировках, освещающих проблему с иных сторон.

Вся русская литература 20 — 30-х годов представлена в его статьях и книгах. Он писал об А. Ремизове и А. Ахматовой, М. Горьком и Ф. Сологубе, А. Блоке и И. Сельвинском, Е. Замятине и А. Белом, А. Толстом и Б. Пильняке, И. Бунине и Вс. Иванове, Д. Мережковском и Ю. Тынянове, О. Мандельштаме и Л. Лунце, М. Зощенко, И. Эренбурге, К. Федине, Н. Тихонове, В. Катаеве, В. Каверине.

Критическая работа Шкловского середины 20-х гг. связана с Лефом; он разделял лефовское отношение к современной литературе и ее перспективе. «Леф отрицает, — писал он в 1928 г. в журнале «Новый Леф», — современную, т. е. печатающуюся сейчас, прозу. (...) Роман существует, но существует, как свет угасшей звезды» (с. 405). Он настаивал — вместе с теоретиками Лефа: «Сюжетное оформление перестало являться признаком авторства и свойством, таинственно превращающим нечто в искусство» (с. 406). «Современность» литературы виделась ему в установке «на материал, на факт, на сообщение». Разрушение «старо-литературного» отношения к вещам открывалось, в частности, в том, чтобы втащить в литературное произведение вторую профессию. Здесь, по-видимому, должно было решиться сразу несколько задач: писатель свидетельствовал свою принадлежность к людям, знающим «рукодело»; активизировалось участие «литературы» в «жизни» (писатель приближается к корреспонденту — хотя бы на вре-

¹ На много томов работ одного из известнейших направлений — харьковской школы — число таких примеров можно пересчитать по пальцам.

мя, на первых порах вхождения в литературу); ощутимым образом менялся материал прежней литературы. Описание некоего ремесла должно было «само» подсказать новые фабульные схемы. Новый материал, приближенный к факту, документу, газетному сообщению, новый автор — мемуарист и фельетонист — вот то, что сближало Шкловского с Лефом. Вместе с тем его разделяло с левовцами опоязовское прошлое: для него установка на факт оставалась явлением не утилитарно-социальным, но эстетическим, чаемым инструментом чисто литературного развития. Надежды не оправдались; Леф сходил на нет; в 1928 г. Шкловский выходит из Лефа.

Главные черты критической манеры Шкловского выявились с первых же его выступлений. Она, разумеется, ничего общего не имела ни с либеральной толстожурнальной критикой эпохи расцвета «Русской мысли» и «Русского богатства», ни с журнальными обозрениями «профессорских» «Русских ведомостей», ни с эстетико-философской эссеистикой 1910-х годов. Вопреки распространенному мнению, с футуристической критикой сходства было тоже очень немного — разве что в категоричности тона и небоязни эпатажа.

Другим был сам подход, инструментарий. Разбирались мотивы, система образов, способы развертывания метафоры в поле всего произведения, возникновение и развитие тематического ряда, «сюжетное строение вещи», характер описания и повествования, типы рассказчиков. Пафос филологического профессионализма пронизывает любую его заметку. Худшего греха, чем непрофессионализм, он не знал. Главный его упрек напостовцам: «Люди, которые хотят перестроить чужое творчество, не умея даже разжечь примус, чтобы сварить клейстер для склейки хроники» (с. 276).

Критик, которого так часто обвиняли в том, что произведение и сам литературный процесс под его пером рассыпается на серии отдельных приемов, как никто давал целостные характеристики мировидения писателя, его литературного дела или одного произведения, его манеры, стиля.

Это необычайно трудное дело Шкловскому удавалось вполне. В этом он был уникален. Его характеристики остры, остроумны, блестящи, запоминаются, остаются.

О Пильняке. «Роман Пильняка — сожительство нескольких новелл. Можно разобрать два романа и склеить из них третий.

Пильняк иногда так и делает. <...>

Модернизм формы Пильняка чисто внешний, очень удобный для копирования, сам же он писатель не густой, не насыщенный.

Элементарность основного приема делает Пильняка легко копируемым, чем, вероятно, объясняется его заразительность для молодых писателей» (с. 261, 263).

О романе К. Федина «Города и годы». «В романе есть интересный газетный материал, но он неумело связан, и все герои трупной гуляют из Германии к мордве. <...> Роман цитатен <...>, описания состоят из перечислений, герои не нужны, сюжета нет, и сюжетное затруднение заменено поэтому временной перестановкой» (с. 289).

О Бабеле. «Иностранец из Парижа, одного Парижа без Лондона, Бабель увидел Россию так, как мог ее увидеть француз-писатель, прикомандированный к армии Наполеона <...>. Смысл приема Бабеля состоит в том, что он одним голосом говорит и о звездах и о триппере» (с. 367).

О В. Катаеве. «Растратчики» — это рыба на зеркале. В эту блестящую поверхность нельзя нырнуть» (с. 456).

О «Восковой персоне» Тынянова — что даже петровская эпоха «не состоит из одних паразитностей» и не есть «только кунсткамера в спирту» (с. 451, 452).

Полистав том, читатель убедится, что цитаты не очень подобраны, что их — таких — сколько угодно в любой статье.

В стремлении уловить в писателе доминанту и главное направление его работы Шкловский не боялся прогнозов. Многие его предсказания сбылись. «У Вас не выйдет роман «Последний из удэге», — говорил он в «Письме Фадееву» (с. 420). «Юрий Олеша написал роман, — сообщал он читателям в 1933 г. и добавлял: — И пишет сейчас черновики к роману» (с. 480). Фрагментарность, повторяемость вновь и вновь разрабатываемых ситуаций, отсутствие завершенных вещей в последующем творчестве Олеша были угаданы верно.

Считая А. Грина в тридцатые годы писателем литературно «мертвым», Шкловский, однако, предрекал ему будущее «писателя, которого будут читать, у которого будут учиться» (с. 473).

Даже в его несбывшихся прогнозах оказалось много справедливого. «Южнорусская школа¹, — написал он тогда же, — будет иметь очень большое влияние на следующий сюжетный период советской литературы. Это литература, а не только материал для мемуаров» (с. 475). Это не оправдалось, но оговорка в конце оказалась пророческой; литературный и прочий быт Одессы едва ли не стопроцентно использован в мемуарной прозе самых разных писателей — от Паустовского до Катаева: оправдался «отрицательный» прогноз.

Шкловский ощущал себя одновременно и участником литературного процесса, и неким автором будущей истории литературы, который пишет ее, находясь в настоящем времени.

Современная литература у Шкловского никогда не рассматривается сама в себе, но всегда ставится в исторический ряд. Это черта его мышления. «Любопытная традиция Серапионов. С одной стороны, они идут от сегодняшней «старшей» линии: от Лескова через Ремизова и от Андрея Белого через Евгения Замятина, таким образом мы встречаем у них «сказ» <...>, но вместе с тем в них переплетается другая струя — авантюрный роман, происхождения, пришедшие в Россию или непосредственно с Запада или воспринятые через «младшую» линию русской литературы, — и здесь мне приходят в голову рассказы Александра Грина. Третьей линией в Серапионах я считаю ожившее рус-

¹ В эту школу Шкловский включал Э. Багрицкого, И. Бабеля, В. Катаева, И. Ильфа и Е. Петрова, Л. Никулина, И. Сельвинского (см. статью «Юго-запад» в наст. изд.).

ское стернианство» (с. 141). «Золотого теленка» он возводит к старому плутовскому роману¹. Даже разбирая работу фельетониста, он отметит, что тот стилистически связан с Лесковым «и еще больше с Гоголем» (о Зориче, с. 360). И всегда подчеркнет неточность расхожих мнений — например, скажет что Зоценко «с Лесковым связан не так тесно, как это кажется» (с. 179).

Его рассуждения о литературных истоках по форме часто фельетонны или на грани с пародией. Это не уменьшает остроту и верность подмеченного: «Митина любовь» Ивана Бунина есть результат взаимодействия тургеневского жанра и неприятностей из Достоевского. Сюжетная сторона взята из «Дьявола» Льва Толстого. Тургеневу принадлежит пейзаж, очень однообразно данный. Схема его такая. Небо, земля, настроение. Эта тройца идет через все страницы. Небо все время темнеет. (...) Он омолаживает тематику и приемы Тургенева черными подмышками женщин и всем материалом снов Достоевского» (с. 337—338, 340).

Сопоставления в работах Шкловского неподробны, списки предшественников кропотливо не обоснованы, параллели не развернуты. Но угаданы они точно.

Чутко улавливая следы традиций и школ, Шкловский барометрически реагировал на подражание, копирование старых форм. В этом он видел одну из главных опасностей современного литературного развития. Вину за расцвет литературного реставраторства он возлагал и на самого себя как на человека, объяснявшего принципы построения произведений старой литературы. Обвинял себя он напрасно; «инерционные формы» — было для него самым бранным выражением. Он едко высмеивал бессмысленность требования «советского Льва Толстого». «Из Левидова не выйдет Чирикова, потому что даже Чириков неповторим» (с. 287). «Реставраторство» и «инерционность» для него граничат с литературной ложью. «Инерционное искусство обладает способностью исказить факт»². «Традиционный психологический роман трудно поддается акклиматизации в советских условиях, так как его фабульные формулы не годны для оформления нового материала» (с. 401).

Редкие в критической практике Шкловского неугаданности и ошибки связаны прежде всего с вопросом о традиционности автора. «Роковые яйца» М. Булгакова он оценил отрицательно, потому что увидел в них использование уже бывшего в литературе: «Он берет вещь старого писателя, не изменяя строение и переменыя его тему. (...) Это сделано из Уэллса. (...) Успех Булгакова — успех вовремя приведенной цитаты» (с. 300, 301). Дальнейший разговор он считал излишним, проблема трансформации чужого и степени в нем своего у современного писателя могла занимать его только в отрицательном плане. Демонстративная традиционность Булгакова, его открытая ориентированность на класси-

¹ Литературная газета. 1934. 6 мая. № 56.

² Шкловский В. Факт быта и факт литературы. — Вечерняя Москва. 1929. 14 декабря, № 288.

ку и очевидный успех этой позиции были трудновыносимы для лефовца, для теоретика литературной борьбы и смены. «Новое литературное качество пришло совсем не с той стороны, с которой его ожидали. Был хорошо известен «шаблон революционной повести» (слова Шкловского. — А. Ч.), построенный на «красных» и «белых» братьях, и было известно, как преодолевается этот шаблон <...>. В романе «Белая гвардия» и пьесе «Дни Турбиных» <...> полное отсутствие «красных братьев» вызвало остервенение официальной критики и рассеивало внимание ОПОЯЗа, сконцентрированное на уже осознанных им схемах»¹.

Современного писателя он никогда не рассматривал отдельно, но всегда встроено, видя его в русле какой-то линии развития, какой-то тенденции. Эти обозначенные направления процесса, пути движения займут без сомнения, свое место в будущей истории русской литературы XX века. Впереди изучение влияния Шкловского на сам литературный процесс двадцатых годов².

8

В середине 1920-х гг. изменилась внешняя биография Шкловского: он стал работать в кино. О кино он писал и раньше, но теперь он стал ощущать это как «вторую профессию». Получилось это случайно, но то, что он пришел со стороны, было, по его теории, достоинством: наиболее важное в технике и искусстве открывали люди из другой епархии. Он погрузился в новое дело — как и во все — со страстью, нашел в нем много нужного для себя и немало сделал для теории и практики кино. Плохо было другое: оказалось слишком много «поденщины» (Л. Я. Гинзбург сказала как-то, что беда бывших опоязовцев заключалась в том, что они были слишком талантливы — у них получалось все. Действительно, куда бы ни помещала их нелегкая судьба, они делались там теоретиками кино, журналистами, классиками советской текстологии, беллетристами. Но на это уходила жизнь). Он делал титры, работал перемонтажером зарубежных фильмов, переделывал чужие сценарии и писал свои. Приходилось много читать и смотреть. «В кинематографии отвратительно, сюжет у них один — мальчик любит девочку, и в это время, по ходу действия, ловят рыбу. В углу для идеологии скучает рабочий и крестьянин»³. Однако сам наряду с серьезными работами (фильм «По закону») брался за сценарии и на такие темы: «В рабочей семье происходит разлад из-за перехода на производстве

¹ Чудакова М. О. М. Булгаков и опоязовская критика. — Тыняновский сборник. Рига. 1988. С. 232.

² На эту тему есть зарубежные работы — Д. Пайпера, Р. Шелдона и др. Наиболее фундаментально проблема взаимодействия формализма и литературно-художественных течений начала XX в. освещена в кн.: Hans en-Löve A. Указ. соч.

³ В. Шкловский — Ю. Тынянову, после 10 сентября — начало октября 1928 г. ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 441.

с двух станков на четыре. Жена, активистка — за рационализацию, муж — против»¹.

В издательствах и театрах писал для заработка рецензии на романы, переводные пьесы. Хорошее знакомство с «самотеком» видно в книге Шкловского «Техника писательского ремесла» (1927). Сохранившиеся в архивах рецензии коротки и убийственны.

В «Третьей фабрике», одной из самых личных своих книг, Шкловский писал: «Я живу плохо. Живу тускло, как в презервативе. В Москве не работаю. Ночью вижу виноватые сны. Нет у меня времени для книги. <...> Служу на третьей Госкинофабрике и переделываю ленты. Вся голова завалена обрывками лент. Как корзина в монтажной. Случайная жизнь. Испорченная, может быть. Нет сил сопротивляться и, может быть, не нужно. Может быть, время право. Оно обрабатывало меня по-своему»².

В той же книге он просил: «Дайте мне заниматься специальными культурами. Это неправильно, когда все сеют пшеницу»³. Не дали; как и все, кто желал быть на гребне литературной волны (а он долго еще желал), он должен был писать про лен, электростанции, о крымских колонистах, о путешествии с Комиссией Турксиба, о Днепротрассе. Шкловский в этих очерках иногда почти неузнаваем. Время до середины тридцатых годов — цепь волевых усилий автора «Сентиментально-го путешествия» перейти на другие рельсы. Он едет на Урал (входит в авторский коллектив по писанию истории Магнитостроя⁴), в Среднюю Азию, участвует в «Истории двух пятилеток» и т. п. Он — в составе бригады писателей, воспевавших Беломорско-Балтийский канал⁵, один из активнейших вкладчиков шестьсотстраничного «коллективного труда 36 писателей», представившего историю строительства канала, «осуществленного по инициативе тов. Сталина под руководством ОГПУ, силами бывших врагов пролетариата»⁶. Он участвовал в самом большом количестве глав — девяти. Среди его соавторов — Вс. Иванов, В. Инбер, М. Козаков, Д. Мирский, Л. Никулин, В. Перцов, А. Толстой, А. Эрлих. В коллективном монтаже внимательный читатель мог угадать страницы, абзацы, фразы, словечки Шкловского. В архиве⁷

¹ Шкловский В. Как писать сценарии. М.—Л., 1931. С. 16.

² Шкловский В. Третья фабрика. М., 1926. С. 93.

³ Там же. С. 17.

⁴ За большевистскую историю заводов. Л., Гос. изд-во «История фабрик и заводов», 1934, № 1. С. 10; История заводов. Л., 1934. № 3—4. С. 5. (В то же время в коллектив по составлению истории завода «Большевик» был включен Тынянов.— За большевистскую... С. 8.)

⁵ В самой коллективной поездке он участия не принимал, побывав на канале за год до того, осенью 1932 г. (в частности, с целью свидания с братом, филологом Вл. Б. Шкловским, «заключенным-каналармейцем»). Он много ездил по трассе. «Некоторые из нас под конец так изучили строительство, что, например, Шкловский, беседуя с инженером Хрустальевым о ряжевой конструкции, заново изобрел одну из конструкций инженеров БМС» (Гаузнер Г. Беломорстрой.— История заводов. № 3—4. С. 109).

⁶ Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства. Под ред. М. Горького, Л. Авербаха, С. Фирина. М., 1934. С. 8.

⁷ ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 61.

сохранились некоторые рукописи: это технические, исторические, гидрологические описания. «Писал я в этой книге технику, — вспоминал он по свежим следам событий. — (...) Написал я листов шесть. Пошло в книгу листа четыре»¹. Но так или иначе, имя Шкловского стояло под названиями таких глав, как «ГПУ, инженеры, проект», «Заключенные», «Чекисты», «Имени Сталина». Рассказывая о писании этой книги, он будет говорить о «великом опыте превращения человека», «правильности единого пути»².

Он очень старается «мериться пятилеткой» (Б. Пастернак), писал — еще раньше, — что хочет «капитулировать перед временем, причем капитулировать, переведа свои войска на другую сторону. Признать современность» (с. 382). Это ему удавалось плохо. Очерки были хуже остальной его прозы; однако освободиться от своей манеры не получалось: «В. Шкловский одинаковым стилем пишет о Достоевском, о кинокартине, маневрах Красной Армии. Поэтому мы не видим Достоевского и не видим Красной Армии: мы видим только Шкловского»³. Не однозначно-социальный, а общеоstrаненный взгляд писателя Шкловского все равно чувствовался, и это было уже лишнее. «Шкловский разоблачает себя, — писал рецензент «Поисков оптимизма», — как посторонний наблюдатель нашей действительности, как писатель тех социальных слоев, которым не дано ни услышать победоносного лязга железа и стали, ни увидеть энтузиастов великой стройки»⁴.

9

«Классический» период ОПОЯЗа завершился к середине 20-х годов. Начавшийся кризис был многосторонним и у всех участников разрезшился по-разному.

Одной из его сторон было отношение к литературе — собственной — как способу самовыражения и претворения исторического и теоретического материала. Тынянов резко разделил две сферы, став одновременно (а потом и исключительно) историческим романистом, Эйхенбаум пытался — в книгах о Толстом — найти объединительные пути, новый жанр литературной биографии, построенной на истории и «быте». В обоих случаях поиски были исполнены глубокого драматизма⁵. Шкловский — в числе немногих — остро чувствовал издержки «новой манеры» Эйхенбаума. «Тот метод полубеллетристического повествования, который ты берешь, — писал он в 1928 г., — при твоей

¹ Шкловский В. Беломорстрой. — История заводов. № 3—4. С. 115.

² Там же. Ср.: Шкловский В. Беломорстрой. — Пионер. 1933. № 14. С. 11.

³ Мстиславский С. Стиль — это тема. — Литературная газета. 1934. 8 августа, № 100.

⁴ Молодая гвардия. 1931. № 21—22. С. 156—157.

⁵ См. об этом: Чудакова М. О. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова. В кн.: Тыняновский сборник. Вторые тыняновские чтения. Рига, 1986.

талантливости, при умении найти слова, дает ошибки красноречивые и непоправимые. Нужно или писать роман, или оставлять следы инструмента»¹. Об этом же он писал Тынянову: «Статья Борина о карьере Толстого написана с тургеневской легкостью. Так хорошо писать не умеет у нас никто, но в этой статье не видны следы инструмента, она не проверяема, в ней нет сопротивления материала, и она значит то, что значит, не давая вращения мыслей»². Шкловского в новых работах Эйхенбаума тревожило все: изящество стиля, «пригнанность» фактов, отсутствие, по сравнению с прежними работами, ярко выраженной теоретической рефлексии и — как следствие — «непроверяемость». «У него много ошибок, — писал Шкловский в другом «письме» Тынянову. — (...) Красота мелодии и умелое подбирание фактов. Цитата к цитате — и строится книга. Вопросы-затушевываются, заигрываются. Он не дорожит противоречием фактов. За это он уже наказан — нравится Винокуру» (с. 303).

Для самого Шкловского проблема жанра и научного языка в эти года вставала не столь остро. Его раз и навсегда утвердившийся синкретический стиль свободного размышления, включающий самый разнородный материал и не заботящийся о мотивировках, стыках и переходах, легко переключался из литературы в «быт», из теории в «художество» и обратно. Он продолжал сохранять «следы инструмента», оставался провоцирующим, вопросов давал больше, чем ответов. Но все же его проза двигалась под уклон.

«Третья фабрика» (1926), «Гамбургский счет» (1928) при всей разнородности являлись целостными вещами, обеспеченными единством теории и авторской позиции. Когда это единство нарушилось, книги стали рассыпаться.

Черты разнокалиберности состава видны уже в «Поденщине» (1930), но особенно явственны в «Поисках оптимизма» (1931). Автор писал, что единство книги — «в человеке, который смотрит на свою изменяющуюся страну и строит новые формы искусства для того, чтобы они могли передать жизнь»³. Мотивировка оказалась слишком общей или мнимой, книга осталась конгломератом разномасштабных текстов. Жанр «книга Шкловского» в том смысле, в каком им были «Ход коня» или «Гамбургский счет», прекратил свое существование. Изданный в 1939 г. «Дневник», нося все вторичные признаки такого жанра («Предисловие», «Эпилог», обоснование отбора), по сути, не имел уже к нему отношения, став просто сборником статей.

В начале 30-х годов стала очевидной невозможность как из-за внешних, так и внутренних причин издать книгу «О советской прозе» (1932) и завершить «Заметки по истории и теории очерка и романа». Из них вынимались и печатались в виде статей и заметок только отдельные материалы.

Одним из центральных вопросов теории формальной школы (как

¹ Нева. 1987. № 5. С. 159.

² ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 441.

³ Шкловский В. Поиски оптимизма. М., 1931. С. 5.

и всякой эстетической теории) был вопрос о внелитературных рядах, сложно преломившийся в работах главных ее участников. По воспоминаниям Л. Я. Гинзбург, Тынянов еще в июле 1926 г. говорил с нею «о необходимости социологии литературы»¹. Отчетливо проблема «других исторических рядов» была поставлена в тезисах Ю. Тынянова и Р. Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка» (1928).

В «Третьей фабрике» Шкловский говорит об «ошибке» Эйхенбаума, общей с его собственными работами, — «неприятие во внимание внеэстетических рядов» (с. 303). В конце 20-х годов он не раз писал об этом, говорил в докладах и выступлениях². Попыткой социологического исследования была книга «Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир» (1928). Но, как справедливо замечали противники, «марксистскую ложку держит он <...> до крайности неумело <...>. Его держит за фалды старый ОПОЯЗ»³. В книге было много упрощенного социологизирования. Лучшие ее страницы — развитие опоязовских идей о сюжете, остранении, языке.

К тридцатым годам его самокритика начала выходить за рамки чисто научной автополемики, приобретая покаянные тона. Процесс был нелегким, но осозанным. Весной 1929 г. Шкловский писал Эйхенбауму: «Тяжело болен мой друг Шкловский <...>. В литературе, говоря о себе, он обострил себя и ококетил. Он держал рану открытой и нож в ране. Он связал себя своей судьбой»⁴.

В начале 1930 г. Шкловский (единственный из опоязовцев) выступил с публичной статьей, осуждающей формальный метод⁵. В статье был уже знакомый покаянный тон. (Это и другие выступления сам Шкловский в устных беседах объяснял своим неподходящим для 30-х годов прошлым — научным и политическим, в котором у него были «большие хвосты».) Но кроме этого в ней было то самое примитивное социологизирование, которое он еще недавно так убедительно высмеивал у В. Переверзева. Фразаология была непривычной, стиль стал тяжеловесным: «Изучение литературной эволюции должно быть производимо при учете социального контекста, должно быть осложнено рассмотрением различных литературных течений, неравномерно просачивающихся в различные классовые прослойки и различно им вновь создаваемые <...>. Поднятие русской прозы, вероятно, объясняется поднятием класса, который она обнаружила»⁶.

¹ Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания, размышления, встречи. М., 1966. С. 92.

² См., например, отчет «Диспут о формальном методе» (Новый Леп. 1927. № 4): «Шкловский говорил о том, что <...> прежняя формула об автономном литературном ряде, развивающемся без пересечения с бытовыми явлениями <...> сейчас должна быть осложнена» (с. 46).

³ Н у с и н о в И. М. Запоздалые открытия, или Как В. Шкловскому надоело есть голыми формалистскими руками и он обзавелся самодельной марксистской ложкой. — Литература и марксизм. 1929. № 5. С. 29.

⁴ ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 649.

⁵ См.: Ш к л о в с к и й В. Памятник научной ошибке. — Литературная газета. 1930. 27 января.

⁶ Там же.

Искренности вождя формальной школы не верили, покаяние считали недостаточным. «Так как же, Виктор Шкловский, — вопрошал очередной разоблачитель, — что такое формализм: воинствующая реакция или — гм... гм... — научная ошибка? <...> Понимаете ли вы, какую объективную, классовую роль играла и играет ваша школа? На какого дядю работал ваш метод? Чьим рупором и боевым оружием вы, инсценирующий ныне сожжение кораблей, были? <...> В словах декларации этого понимания не видно. Поэтому констатируем в этой части наших заметок: «Нет, сегодня ничего не случилось с Виктором Шкловским!»¹.

Неудачей завершаются все литературно-социологические эксперименты Шкловского конца 20-х — начала 30-х годов, среди которых — и сценарий «Капитанской дочки» (1929; одним из главных героев фильма стал Швабрин), и его историческая проза.

С середины 30-х гг. Шкловский все реже выступает в печати как литературный критик, хотя устно — по-прежнему постоянно, в разных городах страны. В эти доклады, лекции, выступления постепенно начала перемещаться его неиссякаемая полемическая энергия.

Аудитория была уже другая. Враждебности он не боялся, к скандалам привык с молодости. Но возникали совсем новые отношения между человеком на сцене и аудиторией. «Я помню, — записывал Г. Козинцев, — как в начале тридцатых годов его начали «разоблачать». Богов двадцатых приводили монтажом цитат к деревянной чурке. Чтобы потом ее расколоть»².

Начинался другой период, другие книги — исторические, работы с «хрестоматийностью изложения»³. Социологизм неожиданно соединился в них с чертами эмпирического академизма, того самого, борьбой с которым ознаменовалась вся предыдущая деятельность Шкловского. «Книга о Комарове»⁴, — писал Г. Гуковский, — лишена методологического лица. <...> досадуешь на талантливого автора за упрощенчество, за отказ от принципиальной позиции. <...> Стремясь к академизму, Шкловский довел, таким образом, до крайнего направления метод работы, примененный В. В. Сиповским в его «Очерках по истории русского романа»; но академизм Шкловского прежде всего делает его книгу скучной, а ведь скука — новость в его творчестве»⁵. Сомнения одолевают автора, и он делится ими с читателем. Еще ранее, в «Разговоре с совестью», завершающем «Поденщину», он говорил: «Моя совесть краснеет. А где статья о современной литературе? Правильно ли ты сделал, что пишешь сейчас о Матвее Комарове, о Толстом, и что ты собираешься делать дальше? И мне и моей совести тревожно»⁶. Он

¹ Гельфанд М. Декларация царя Мидаса, или Что случилось с Виктором Шкловским? — Печать и революция. 1930. № 2. С. 11. Сокращенный вариант статьи — Литературная газета. 1930. 3 марта.

² Козинцев Г. Время и совесть. Из рабочих тетрадей. М., 1981. С. 126.

³ Шкловский В. Чулков и Левшин. М., 1933. С. 6.

⁴ См.: Шкловский В. Матвей Комаров, житель города Москвы. Л., 1929.

⁵ Гуковский Г. Шкловский как историк литературы. — Звезда. 1930. № 1. С. 198.

⁶ Шкловский В. Поденщина. Л., 1930. С. 228.

убеждает себя, что так надо, он почти заклинает: «А Матвей Комаров и история — это способ изучать современность. <...> Сегодня нужно быть с кем-нибудь. <...> Нужно быть мясом в сегодняшнем котле. Если бы совесть предписала мне создание романов. <...> Но она приказывает мне работать каждый день. <...> Думать <...> в литературе о способах изображать работу трактора»¹.

Известный исследователь творчества Шкловского Р. Шелдон пишет, что после 1925 г. Шкловский «под влиянием постоянного давления со стороны марксистской критики и РАППа, а также в силу естественной эволюции взглядов пришел к модификации своих принципов и определенному признанию роли социальных норм в литературе. Он работал в относительной безвестности в течение всего сталинского периода, но после смерти Сталина в 1953 г. вновь заявил о себе серией новых книг, в которых хотя бы частично возвратился к своим прежним взглядам»². Последнее утверждение неточно. В любых его работах до 1953 года можно найти немало утверждений и анализов совершенно опоязовских. Его мышление как бы распадалось на две несоединимые (у него) сферы — одну «формальную», другую — нет. Много раз, поддавшись давлению, требованиям или спеша навстречу им, он публично осуждал ошибки ОПОЯЗа, утверждал, что «не устал расти». Но сомневался ли он «на самом деле» в направлении работы ОПОЯЗа и главных результатах его деятельности в науке? В многочисленных беседах, участником которых был в течение двадцати с лишним лет автор этой статьи, Шкловский ни разу не выразил и тени такого сомнения. Раздвоенность стала привычной.

10

Всякое разделение писаний Шкловского на жанры — «критика», «проза», «теория» — очень условно. В критических статьях находим мемуары и прозу, в сочинениях, формально отнесенных к прозе или мемуарам, — пассажи о теоретической поэтике («Зоо», «Сентиментальное путешествие»). «Как это ни странно, — писал П. Губер в рецензии на книгу «Революция и фронт» (вошла в «Сентиментальное путешествие». — А. Ч.), но мемуары Шкловского помогают понять <...> его теорию литературы, его метод. Кинувшись очертя голову во взбаламученное революционное море, Шкловский сохранил все те свойства и тенденции, которыми отмечены его литературно-критические работы: бьющую через край талантливость натуры, неподдельную способность увлекаться, дух некоторого авантюризма, жажду новизны во что бы то ни стало, острую наблюдательность, умение подмечать то, чего не замечает привычный, утомившийся взгляд, и вместе с тем чрезмерную легкость культурного багажа, свободу от всех традиций и, как следствие этого, готовность смотреть на все извне и со сторо-

¹ Шкловский В. Поденщина. Л., 1930. С. 228—229.

² Sheldon R. The formalist poetics of Victor Shklovsky. — Russian literature triquarterly. 1972. № 1. P. 368.

ны»¹. Через два года рецензент другой книги, «Ход коня», известный лингвист С. Карцевский, писал о Шкловском: «Он интересен и блестящ. В его работах масса остроумных и парадоксальных мыслей. Их так много, что нередко они прыгают друг через друга, как бараны в стаде. За его талантливость ему должно простить некоторую растрепанность манеры. Пока он пишет фельетоны и сборники фельетонов. Но от него должно и можно требовать книги об искусстве. Ему недостает одной филистерской добродетели: умения усидчиво и методически исследовать. Но если он не приобретет ее, он рискует, что ученые филистеры воспользуются его идеями и пустят их в оборот под своими ярлыками»².

«Книга об искусстве» к тому времени была уже написана — составлена из статей — «О теории прозы» (вышла через два года). Усидчивости и методичности Шкловский не приобрел. Он продолжал писать фельетоны. Свою теорию он досказывал уже в них — несистематично, по поводу, кстати. (От этого ее положения не стали менее острыми. Острота ушла как раз из больших книг, позже.)

Фельетон Шкловского не совсем безроден. Среди его предшественников справедливо называют В. Дорошевича и В. Розанова. Не такой уж редкостью в 1900-е годы была и короткая строка. В. Катаев верно заметил, что рубленой строкой писал известный одесский фельетонист С. Т. Герцо-Виноградский³. Надо назвать еще одно совершенно забытое имя — В. Дулина, печатавшегося во многих провинциальных изданиях. Обозреватель «Нового времени» называл его манеру «манерой газетного пустоляса — коротенькие строчки, внезапные отступления»⁴. Он же приводил образчик этой манеры:

«Это не смех Мефистофеля.

Отнюдь.

Это даже совсем не смех.

Кто в наше время смеется?

Никто.

Каждый только притворяется.

Прикидывается.

Показывает, будто ему очень весело. <...>

Сейчас я шел по улице.

По Садовой.

Толпа».

Вариации этой манеры попадают время от времени в провинциальной прессе 1890—1900-х годов.

То, что среди открывателей этой манеры числятся мелкие газетчики, младшая линия, — это, по Шкловскому, закономерно.

Манера таила в себе большие возможности. Они очень годились

¹ Летопись Дома литераторов. 1921. № 4. С. 9.

² Карцевский С. По поводу двух книг. — Воля России. Прага, 1923. № 4. С. 80.

³ Катаев В. Трава забвенья. М., 1967. С. 20.

⁴ Гусев С. Цветы «текущей литературы». — Новое время. 1903. 14 мая. № 9766. С. 2.

Шкловскому для закрепления его неранжированных и внезапных мыслей.

Парадоксальным образом в его прозе соединялись, сталкивались, сплавливались стили газетной хроники, эстетического трактата, авантюрного романа, библейского сказания (см. с. 15, примеч. 2) и даже волшебной сказки: «Пошли русские солдаты домой. Айсорам дом был в Персии. (...) Составилось у айсоров свое войско» («Сентиментальное путешествие»).

Первая черта мышления Шкловского (быть может, первая и генетически) — его неперемнная полемичность, внешняя или внутренняя. В знаменитых, тысячекратно цитированных определениях-афоризмах Шкловского всегда есть опровержение, отрицание, противопоставление, всегда есть *не* и *а*: «Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета» (с. 68). «Литературное произведение (...) есть не вещь, не материал, а отношение материалов» (с. 120). Футуристическая закваска навсегда вошла в его плоть и кровь; бродильная роль этой закваски в истории филологической науки оказалась важной.

С этой чертой связана другая: он никогда не пробует уточнить, развить, дописать уже известное или даже намеченное, но пытается подойти к явлению с новой стороны.

Он выделяет в явлении то, что считает главным, а второстепенное просто опускает. Оговорки у него есть только в покаянных статьях. Фигура «с одной стороны... с другой стороны» в его тексте непредставима.

Это определяет его стиль. Всякий стиль — прежде всего качество второй фразы. Эта фраза у Шкловского не разъясняет первую, не добавляет к ней оттенки — она вводит уже другую мысль. Между собой фразы связаны меньше, чем со смыслом целого. Поэтому каждая начинается с абзаца; она и составляет этот абзац. Вещь только обозначена, но повествование уже стремительно катится дальше. Фразы разведены, как электроды.

Этот стиль тесно сращен с его методом введения материала — разнородного и неожиданного. Не будем гадать, что здесь определило что. Отметим только, что проза Шкловского расширила представления о типах связей между единицами повествования, о возможности введения в гуманитарный текст сведений из самых разных отраслей знания. В его работах, посвященных литературе, можно прочесть об устройстве ротативного двигателя, о миграции крыс, о теории продажи галстуков, как мочат кожи, о том, что «из старых фрегатов делали мебель» и «в старой Англии даже знали, из какого боевого корабля сделано кресло», что «органические вещества не выдерживают сложной химической обработки», о методах случки лошадей («это очень неприлично, но без этого лошадей не было бы»), о том, что «есть лен-кудряш и лен-долгунец, кудряш на волокно не идет», что в середине корпуса океанского парохода есть место, где «клепаному металлу стенок дается свобода, возможность двигаться листу на лист. Чрезмерная жесткость разломилась бы тело парохода».

В науке нередко используется методика аналогий — перенесения в свою сферу подходящих закономерностей, найденных в соседней. Или даже не в соседней — что происходит, например, при использовании в изучении искусства законов биологии, техники, кибернетики. Такой способ сильно облегчает работу (дает готовый угол зрения и понятийный аппарат) и часто дает успешные результаты. Правда, фундаментальные открытия делаются, как правило, все же внутри данной науки: квантовая механика или расшифровка генетического кода — победы самой физики и биологии, рожденные из глубокого проникновения в специфику именно данного объекта. Шкловский знал опасность аналогий: «Самый бульварный, плохого Тверского бульвара, способ мышления — это мышление по аналогии» (с. 297) — «по аналогии вода от охлаждения сжимается» (с. 387). Ему аналогии нужны были как материал для сравнений. Для сути его мышления они нехарактерны. Напротив, одну из главных особенностей мышления Шкловского изначально было стремление подойти к явлениям искусства исходя из их собственной внутренней природы. Это уже потом им найденные категории (остранение, автоматизация) переносили в другие области (в теории информации).

Пафос спецификации оказался важным для развития мировой науки об искусстве. Сейчас трудно удивить кого-либо требованием рассматривать литературу в ее собственных категориях. Но это требование когда-то надо было сформулировать.

Теоретические положения, выдвинутые Шкловским, несмотря на свою крайность (а может быть, и вследствие ее), оказались чрезвычайно полезными и для конкретных исторических исследований литературы. Роль теории в накоплении фактического материала Шкловский и его соратники понимали очень хорошо. «Колоссальный материал прошлого, лежащий в документах и разного рода мемуарах, — писал Б. Эйхенбаум, — только частично попадает на страницы истории (и не всегда один и тот же), поскольку теория не дает право и возможность ввести в систему часть его под тем или другим смысловым знаком. Вне теории нет и исторической системы, потому что нет принципа для отбора и осмысления фактов»¹. Эту точку зрения решительно подтверждает современное науковедение: «Наблюдение всегда является наблюдением в свете теории»². Остались факты, с помощью теорий формалистов добытые и без них из исторических запасников вряд ли бы востребованные.

Есть явления, про которые нельзя сказать: направление, течение, авангард, традиция, хотя формально они куда-нибудь и примыкают. Это бывает в тех случаях, когда возникает новый тип видения, мышления, новый язык. «Феномен Шкловского» принадлежит к таким именно явлениям.

А. П. Чудаков

¹ Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 428.

² Поппер К. Логика и рост научного знания. М., 1983. С. 82.

ВСТУПЛЕНИЕ

Я начну с Петербурга.

Был этот блеск.
И это
тогда
называлось Невую,—

так писал Маяковский из своего воображаемого будущего, вспоминая старый город.

В этом городе я жил, на Надеждинской улице, дом 33, здесь встретил друзей, начал работать.

Гремела конка, пробивали первые телефоны, в маленьких зальчиках звенели звонки, зазывая людей на новое представление — кинематограф. Люди швырялись друг в друга тестом, и это казалось очень смешным.

В трех-четыре журналах печатались символисты, а люди еще помнили провал «Чайки».

Был я студентом, первокурсником, многого не знал, но выступал уже с футуристами, имел свою теорию поэзии и напечатал в 1914 году «Воскрешение слова».

Печатали ее в маленькой типографии, располагавшейся на первом этаже дома, в котором я жил. Рабочие помнили меня еще мальчиком и очень удивились, когда я попросил их напечатать книгу.

Семьдесят лет теперь этой книге. Но она, мне кажется, не постарела. Она и теперь моложе меня.

С нее я начинаю этот сборник.

Потом была война, ОПОЯЗ. Потом пришла революция...

Это было время большой работы, упорства, мы шли, на каждом своем шагу чувствуя, как упруг воздух. Давление это было необходимо.

Я предлагаю читателю пройти за мной через время,— два десятилетия работы,— стараясь ступать след в след.

Этот путь не похож на путь через анфиладу дворцовых комнат. Он не похож и на список только одержанных побед.

В одной своей книге я писал, как проходят стада овец через степи, а шерсть остается на ветках кустов.

Наши дороги нами мечены.

На ветках остается вырванная с кровью шерсть.

Никому еще не удавалось пройти невредимым через время.

Я не хочу вынимать статьи из времени, их создавшего, и складывать новые узоры.

Не имею на это права, — права хирургического вмешательства.

Работы мои поэтому поставлены так, как они шли в жизни, — друг за другом, в том порядке, в каком они писались.

Это история литературы в литературе, это и история человека, который жил литературой.

Я многое видел и через многое прошел. Был футуризм, ОПОЯЗ, Леф, — и все это проходило через меня.

Жизнь мы не пробовали на язык.

Недавно Лидия Гинзбург написала, что если бы Виктор Шкловский знал тогда, когда он начинал работу, то, что знает он сейчас, он бы никогда не сделал того, что сделал*.

Нужно уметь ошибаться. Нужно знать вкус неудач. Нужно незнание.

В искусстве вообще чаще всего ничего не получается.

Этим искусство и живет.

Я не был исключением.

В этой книге собраны статьи, писавшиеся в разное время. Друг с другом многие из них, кажется, еще не встречались.

Я писал о Горьком и Маяковском, Бабеле и Вс. Иванове, Пильняке и Пастернаке, Олеше, Ильфе и Петрове...

Это статьи в основном о новой, советской литературе.

Эти статьи рассказывают о сложных путях, поисках нового, об удачах и поражениях. Эти статьи написаны человеком пристрастным. С некоторыми, может быть, я теперь не соглашусь. Но работы эти писались «лицом к лицу», мы стояли друг против друга и могли т а к говорить, не боясь, что нас не поймут.

«Современник о современниках» — мог я назвать эту книгу.

Но это и ваши современники.

Название же «В дискуссионном порядке»** принадлежит редакторам, которые тридцать лет признавали меня только в этом качестве.

Но этот порядок — единственный, в котором я могу работать.

Виктор ШКЛОВСКИЙ

ВОСКРЕШЕНИЕ
СЛАВА

ВОСКРЕШЕНИЕ СЛОВА

Слово-образ и его окаменение. Эпитет как средство обновления слова. История эпитета — история поэтического стиля. Судьба произведений старых художников слова такова же, как и судьба самого слова: они совершают путь от поэзии к прозе. Смерть вещей. Задача футуризма — воскрешение вещей — возвращение человеку переживания мира. Связь приемов поэзии футуризма с приемами общего языка мышления. Полупонятный язык древней поэзии. Язык футуристов.

Древнейшим поэтическим творчеством человека было творчество слов. Сейчас слова мертвы, и язык подобен кладбищу, но только что рожденное слово было живо, образно. Всякое слово в основе — троп. Например, месяц: первоначальное значение этого слова — «меритель»; горе и печаль — это то, что жжет и палит; слово «enfant» (так же, как и древне русское — «отрок») в подстрочном переводе значит «неговорящий». Таких примеров можно привести столько же, сколько слов в языке. И часто, когда добираться до теперь уже потерянного, стерттого образа, положенного некогда в основу слова, то поражаешься красотой его — красотой, которая была и которой уже нет.

Слова, употребляясь нашим мышлением вместо общих понятий, когда они служат, так сказать, алгебраическими знаками и должны быть безобразными, употребляясь в обыденной речи, когда они не договариваются и не дослушиваются, — стали привычными, и их внутренняя (образная) и внешняя (звуковая) формы перестали переживаться. Мы не переживаем привычное, не видим его, а узнаем. Мы не видим стен наших комнат, нам так трудно увидеть опечатку в корректуре, особенно если она написана на хорошо знакомом языке, потому что мы не можем заставить себя увидеть, прочесть, а не «узнать» привычное слово.

Если мы захотим создать определение «поэтического» и вообще «художественного» восприятия, то, несомненно, натолкнемся на определение: «художественное» восприятие — это

такое восприятие, при котором переживается форма (может быть, и не только форма, но форма непременно). Справедливость этого «рабочего» определения легко доказать на тех случаях, когда какое-нибудь выражение из поэтического становится прозаическим. Например, ясно, что выражения «подошва» горы или «глава» книги при переходе из поэзии в прозу не изменили свой смысл, но только утратили свою форму (в данном случае — внутреннюю). Эксперимент, предложенный А. Горнфельдом в статье «Муки слова»: переставить слова в стихотворении —

Стих, как монету, чекань
Строго, отчетливо, честно,
Правилу следуй упорно:
Чтобы словам было тесно,
Мыслям — просторно, —

чтобы убедиться в том, что с потерей формы (в данном случае — внешней) это стихотворение обращается в «заурядный дидактический афоризм»*, — подтверждает правильность предложенного определения.

Итак: слово, теряя «форму», совершает непреложный путь от поэзии к прозе (*Потебня, «Из записок по теории словесности»*).

Эта потеря формы слова является большим облегчением для мышления и может быть необходимым условием существования науки, но искусство не могло удовлетвориться этим выветрившимся словом. Вряд ли можно сказать, что поэзия навёрстала ущерб, понесенный ею при потере образности слов, тем, что заменила ее более высоким творчеством — например, творчеством типов, — потому что в таком случае она не держалась бы так жадно за образное слово даже на таких высоких ступенях своего развития, как в эпоху эпических сводов. В искусстве материал должен быть жив, драгоценен. И вот появился эпитет, который не вносит в слово ничего нового, но только подновляет его умершую образность; например: солнце ясное, удалой боец, белый свет, грязи топучие, дрибен дождь... В самом слове «дождь» заключается понятие дробности, но образ умер, и жажда конкретности, составляющая душу искусства (Карлейль), потребовала его подновления. Слово, оживленное эпитетом, становилось снова поэтическим. Проходило время — и эпитет переставал переживаться — в силу опять-таки своей привычности. И эпитетом начали орудовать по привычке, в силу школьных преданий, а не живого поэтического чутья. При этом эпитет до того уже мало переживается, что довольно часто его применение идет вразрез с общим положением и колоритом картины; например:

Ты не жги свечу сальную,
Свечу сальную, воску ярого,
(Народная песня), —

или «белые руки» у арапа (сербский эпос), «моя верная любовь» староанглийских баллад, которая применяется там без различия, — идет ли дело о верной или о неверной любви, или Нестор, подымающий среди белого дня руки к звездному небу, и т. д.

Постоянные эпитеты сгладились, не вызывают более образного впечатления и не удовлетворяют его требованиям. В их границах творятся новые, эпитеты накаплиются, определения разнообразятся описаниями, заимствованными из материала саги или легенды (*Александр Веселовский, «Из истории эпитета»*). К позднему же времени относятся и сложные эпитеты.

«История эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании» (*А. Веселовский. Собр. соч., СПб., 1913, т. 1, с. 58*). Она показывает нам, как уходят из жизни все вообще формы искусства, которые так же, как и эпитет, живут, окаменевают и наконец умирают.

Слишком мало обращают внимания на смерть форм искусства, слишком легкомысленно противопоставляют новому старое, не думая о том, живо оно или уже исчезло, как исчезает шум моря для тех, кто живет у берегов, как исчез для нас тысячеголосый рев города, как исчезает из нашего сознания все привычное, слишком знакомое.

Не только слова и эпитеты окаменевают, окаменевать могут целые положения. Так, например, в багдадском издании арабских сказок путешественник, которого грабители раздели донага, взошел на гору и в отчаянии «разорвал на себе одежды». В этом отрывке застыла до бессознательности целая картина.

Судьба произведений старых художников слова такова же, как и судьба самого слова. Они совершают путь от поэзии к прозе. Их перестают видеть и начинают узнавать. Стеклой броней привычности покрылись для нас произведения классиков, — мы слишком хорошо помним их, мы слышали их с детства, читали их в книгах, бросали отрывки из них в беглом разговоре, и теперь у нас мозоли на душе — мы их уже не переживаем. Я говорю о массах. Многим кажется, что они переживают старое искусство. Но как легки здесь ошибки! Гончаров недаром скептически сравнивал переживания классика при чтении греческой драмы с переживаниями гоголевского Петрушки*. Вжиться в старое искусство часто прямо невозможно. Поглядите на книги прославленных знатоков классицизма, — какие пошлые виньетки, снимки с каких упадочных скульптур помещают они на обложках. Роден, копируя годами греческие скульптуры, должен был прибегнуть к измерению, чтобы передать наконец их формы; оказалось, что он все время лепил их слишком тонкими. Так гений не мог просто повторить формы чужого века. И только легкомысленностью и нетребователь-

ностью к своим вживаниям в старину объясняются музейные восторги профанов.

Иллюзия, что старое искусство переживается, поддерживается тем, что в нем часто присутствуют элементы искусства чуждые. Таких элементов больше всего именно в литературе; поэтому сейчас литературе принадлежит гегемония в искусстве и наибольшее количество ценителей. Для художественного восприятия типична наша материальная незаинтересованность в нем. Восхищение речью своего защитника на суде — не художественное переживание, и, если мы переживаем благородные, человеческие мысли наших гуманнейших в мире поэтов, то эти переживания с искусством ничего общего не имеют. Они никогда не были поэзией, а потому и не совершили пути от поэзии к прозе. Существование людей, ставящих Надсона выше Тютчева, тоже показывает, что писатели часто ценятся с точки зрения количества благородных мыслей, в их произведениях заключенных, — мерка, очень распространенная, между прочим, среди русской молодежи. Апофеоз переживания «искусства» с точки зрения «благородства» — это два студента в «Старом профессоре» Чехова*, которые в театре спрашивают один другого: «Что он там говорит? Благородно?» — «Благородно». — «Браво!»

Здесь дана схема отношения критики к новым течениям в искусстве.

Выйдите на улицу, посмотрите на дома: как применены в них формы старого искусства? Вы увидите прямо кошмарные вещи. Например (дом на Невском против Конюшенной, постройки арх. Лялевича), на столбах лежат полуциркульные арки, а между пятами их введены перемычки, рустованные как плоские арки. Вся эта система имеет распор на стороны, с боков же никаких опор нет; таким образом, получается полное впечатление, что дом рассыпается и падает.

Эта архитектурная нелепость (не замечаемая широкой публикой и критикой) не может быть в данном случае (таких случаев очень много) объяснена невежеством или бесталанностью архитектора.

Очевидно, дело в том, что форма и смысл арки (как и форма колонны, что тоже можно доказать) не переживается, и она применяется поэтому так же нелепо, как нелепо применение эпитета «сальная» к восковой свече.

Посмотрите теперь, как цитируют старых авторов.

К сожалению, никто еще не собирал неправильно и некстати примененные цитаты; а материал любопытный. На постановках драмы футуристов публика кричала «одинадцатая верста», «сумасшедшие», «Палата № 6», и газеты перепечатавали эти вопли с удовольствием, — а между тем ведь в «Палате № 6» как раз и не было сумасшедших, а сидел по невежеству поса-

женный идиотами доктор и еще какой-то философ-страдалец. Таким образом, это произведение Чехова было притянута (с точки зрения кричавших) совершенно некстати. Мы здесь наблюдаем, так сказать, окаменелую цитату, которая значит то же, что и окаменелый эпитет, — отсутствие переживания (в приведенном примере окаменело целое произведение).

Широкие массы довольствуются рыночным искусством, но рыночное искусство показывает смерть искусства. Когда-то говорили друг другу при встрече: «здравствуй» — теперь умерло слово — и мы говорим друг другу «асте». Ножки наших стульев, рисунок материй, орнамент домов, картины «Петербургского общества художников»*, скульптуры Гинцбурга — все это говорит нам — «асте». Там орнамент не сделан, он «рассказан», рассчитан на то, что его не увидят, а узнают и скажут — «это то самое». Века расцвета искусства не знали, что значит «базарная мебель». В Ассирии — шест солдатской палатки, в Греции — статуя Гекубы, охранительницы помойной ямы, в средние века — орнаменты, посаженные так высоко, что их и не видно хорошенько, — все это было сделано, все было рассчитано на любовное рассматривание. В эпохи, когда формы искусства были живы, никто бы не внес базарной мерзости в дом. Когда в XVII веке в России развелась ремесленная иконопись и «на иконах появились такие неистовства и нелепости, на которые не подобало даже смотреть христианину», — это означало, что старые формы уже изжиты. Сейчас старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли, — мы потеряли ощущение мира; мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем. Только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм.

Когда в припадке нежности или злобы мы хотим приласкать или оскорбить человека, то нам мало для этого изношенных, обглоданных слов, и мы тогда комкаем и ломаем слова, чтобы они задели ухо, чтобы их увидели, а не узнали. Мы говорим, например, мужчине — «дура», чтобы слово оцарапало; или в народе («Контора» Тургенева) употребляют женский род вместо мужского для выражения нежности. Сюда же относятся все бесчисленные просто изуродованные слова, которые мы все так много говорим в минуту аффекта и которые так трудно вспомнить.

И вот теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему лицо, разломал и исковеркал его. Родились «произвольные» и «производные» слова футуристов. Они или

творяют новое слово из старого корня (Хлебников, Гуро, Каменский, Гнедов), или раскалывают его рифмой, как Маяковский, или придают ему ритмом стиха неправильное ударение (Крученых). Созидаются новые, живые слова. Древним бриллиантам слов возвращается их былое сверкание. Этот новый язык непонятен, труден, его нельзя читать, как «Биржевку». Он не похож даже на русский, но мы слишком привыкли ставить понятность непременным требованием поэтическому языку. История искусства показывает нам, что (по крайней мере, часто) язык поэзии — это не язык понятный, а язык полупонятный. Так, дикари часто поют или на архаическом языке или на чужом, иногда настолько непонятном, что певцу (точнее — запевале) приходится переводить и объяснять хору и слушателям значение им тут же сложенной песни (*А. Веселовский, «Три главы из исторической поэтики»; Э. Гроссе, «Происхождение искусства»*).

Религиозная поэзия почти всех народов написана на таком полупонятном языке. Церковнославянский, латинский, сумерийский, умерший в XX веке до Рождества Христова и употреблявшийся как религиозный до третьего века, немецкий язык у русских штундистов (русские штундисты долгое время предпочитали не переводить немецкие религиозные гимны на русский язык, а учить немецкий. — Достоевский, «Дневник писателя»).

Я. Гримм, Гофман, Гебель отмечают, что народ часто поет не на диалекте, а на повышенном языке, близком к литературному; «песенный якутский язык отличается от обиходного приблизительно так же, как наш славянский от нынешнего разговорного» (Короленко, «Ат-Даван»). Арно Даниель с его темным стилем, затрудненными формами искусства (*Schwere Kunstmanier*), жесткими (*harten*) формами, полагающими трудности при произнесении (*Diez, Leben und Werk der Troubadours. S. 285*), *dolce stil nuovo* (XII век) у итальянцев — все это языки полупонятные, а Аристотель в «Поэтике» (гл. 23) советует придавать языку характер иноземного. Объяснение этих фактов в том, что такой полупонятный язык кажется читателю, в силу своей непривычности, более образным (отмечено, между прочим, Д. Н. Овсянико-Куликовским).

Слишком гладко, слишком сладко писали писатели вчерашнего дня. Их вещи напоминали ту полированную поверхность, про которую говорил Короленко: «По ней рубанок мысли бежит, не задевая ничего». Необходимо создание нового, «тугого» (слово Крученых)*, на видение, а не на узнавание рассчитанного языка. И эта необходимость бессознательно чувствуется многими.

Пути нового искусства только намечены. Не теоретики —

художники пойдут по ним впереди всех. Будут ли те, которые создадут новые формы, футуристами, или другим суждено достижение, — но у поэтов-будетлян верный путь: они правильно оценили старые формы. Их поэтические приемы — приемы общего языкового мышления, только вводимые ими в поэзию, как введена была в поэзию в первые века христианства рифма, которая, вероятно, существовала всегда в языке.

Осознание новых творческих приемов, которые встречались и у поэтов прошлого — например, у символистов, — но только случайно, — уже большое дело. И оно сделано будетлянами*.

ВЫШЛА КНИГА МАЯКОВСКОГО «ОБЛАКО В ШТАНАХ»

У нас не умели писать про сегодня. Искусство, не спариваемое больше с жизнью, от постоянных браков между близкими родственниками — старыми поэтическими образами — мельчало и вымирало. Вымирал миф. Возьмем знаменитую переписку Валерия Брюсова с Вячеславом Ивановым**.

Есть Зевс над твердью — и в Эребе.
Отвес греха в пучину брось, —
От Бога в сердце к Богу в небе
Струной протянутая Ось
Поет «да будет» отчей воле
В кромешной тьме и в небеси:
На отчем стебле — колос в поле,
И солнца — на его оси***.

Здесь ясно видно, что образы этих поэтов — образы третьего поколения, скорее даже ссылки на образы — внуки первоначального ощущения жизни. В сотый, в тысячный раз восстанавливались образы, но ведь только первый вошедший по возмущению воды в Силоамскую купель получал исцеление. В погоне за новым образом ударялись в экзотику; писали и одновременно увлекались XVIII веком, таитянским искусством, Римом, кватроченто, искусством острова Пасхи, комедией dell'arte, русскими иконами и даже писали поэмы из быта третичных веков. Увлекались всем сразу и ни от чего не отказывались, ничего не смели разрушить, не замечая, что искусства разных веков противоречивы и взаимно отрицают друг друга и что не только средневековая хроника написана на пергаменте, с которого счищены стихи Овидия, но и даже для того, чтобы построить Биржу Томона, нужно было разрушить Биржу Гваренги. Примирение и одновременное сожигание всех художественных эпох в душе пассаиста вполне похоже на кладбище, где мертвые уже не враждуют. А жизнь была оставлена хронике и кино. Искусство ушло из жизни в тесный круг людей, где оно вело призрачное существование, подобное воспоминанию. А у нас

пропало чувство материала, стали цементу придавать форму камня, железу — дерева. Наступил век цинкового литья, штампованной жести и олеографии. Морские свинки с перерезанными ножными нервами отгрызают себе пальцы. Мир, потерявший вместе с искусством ощущение жизни, совершает сейчас над собою чудовищное самоубийство. Война в наше время мертвого искусства проходит мимо сознания, и этим объясняется ее жестокость, большая, чем жестокость религиозных войн. Германия не имела футуризма, зато имели его Россия, Италия, Франция и Англия.

Цензурными вырезками превращенная в отрывки, притушенная, но и в этом виде огненная, вышла книга Маяковского «Облако в штанах». Из книги вырезано почти все, что являлось политическим сгедо русского футуризма, остались любовь, гнев, прославленная улица и новое мастерство формы.

К форме поэмы Маяковского можно применить те слова, которые он говорит про себя:

У меня в душе ни одного седого волоса,
и старческой нежности нет в ней!
Мир огрёмив мощью голоса,
иду — красивый,
двадцатидвухлетний.

В поэме тоже нет ни седых волос — старых рифм и размеров, — ни старческой нежности прежней русской литературы — литературы бессильных людей. Поэма написана таким размером, свободным и закономерным, как ритм плача или брани. Рифмы Маяковского не дают полного совпадения звуков, но как бы отступают друг от друга на полшага, так же, как отступают, напоминая друг друга, но не совпадая, параллельные образы, которыми широко пользуется автор.

Опять влюбленный выйду в игры,
огнем озаряя бровей загиб.
Что же!
И в доме, который выгорел,
иногда живут бездомные бродяги!

Это применение параллелизмов скорее роднит прием поэта Маяковского с героическим эпосом, чем со вчерашним искусством. Поэма производит впечатление какого-то большого единства; слова держатся друг за друга мертвой хваткой.

И кто-то.
запутавшись в облачных путях,
вытянул руки к кафе —
и будто по-женски,
и нежный как будто,
и будто бы пушки лафет.

В новом мастерстве Маяковского улица, прежде лишенная искусства, нашла свое слово, свою форму. Сегодня мы у истоков великой реки. Не из окна смотрел поэт на улицу. Он считает себя ее сыном, а мы по сыну узнаем красоту матери, в лицо которой раньше смотреть не умели и боялись.

Так, как саги оправдали разбой норвежцев; так, как навсегда сделал правыми в троянской войне Гомер греков; так, как Дант из междоусобной войны и городской свары буржуазного средневековья создал красоту его; так сегодня создается новая красота.

Мы,
каторжане города-лепрозория,
где золото и грязь изъязвили проказу,—
мы чище венецианского лазорья,
морями и солнцами омытого сразу!

Безголовая, безгласная и безглазая жизнь нашла сама свое слово.

Их ли смиренно просить:
«Помоги мне!»
Молить о гимне,
об оратории!
Мы сами творцы в горящем гимне —
шуме фабрики и лаборатории.

Посмотрите, как красив новый человек. Он не сгибается. Он кричит. Вы все так хорошо научились смеяться над собой, вы так очеховились и кричать разучились.

Вот война пришла, и кто из вас смог написать песню наступления. Вы ушли от жизни, хотели обратить искусство в комнатную собаку. И вот вы отлучены от искусства.

Новый уже пришел, а не обещан только, поэт; грозно его лицо, и он прекрасно болен «пожаром сердца». Он говорит:

.
Уже ничего простить нельзя.
Я выжег души, где нежность растили.
Это труднее, чем взять
тысячу тысяч Бастилий!

.
вам я
душу вытащу,
растопчу,
чтоб большая! —
и окровавленную дам, как знамя.

.
Я,
обсемянный у сегодняшнего племени,
как длинный
скабрезный анекдот,
вижу идущего через горы времени,
которого не видит никто.

Кажется, наступает великое время. Рождается новая красота, родится новая драма, на площадях будут играть ее, и трамваи обогнут ее двойным разноидущим поясом цветных огней.

Мы стоим у ваших ворот, и кричим «разрушим, разрушим», и знаем, что выше скучных античных крыш взбежали в небо побеги готических зданий, подобных столбам пожара.

О ПОЗИИ И ЗАУМНОМ ЯЗЫКЕ

Случится ли тебе в заветный, чудный миг
Открыть в душе давно безмолвной
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный,—
Не вслушивайся в них, не предавайся им.
Набрось на них покров забвенья:
Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья.

(Лермонтов)

Какие-то мысли без слов томятся в душе поэта и не могут высветлиться ни в образ, ни в понятие.

О, если б без слова
Сказаться душой было можно!

(Фет)

Без слов и в то же время в звуках,— ведь поэт говорит о них. И не в звуках музыки, не в том звуке, графическим изображением которого является нота, а в звуках речи, в тех звуках, из которых складываются не мелодии, а слова, так как перед нами признание и томление словотворцев перед созданием словесного произведения.

«4) МЫСЛЬ И РЕЧЬ НЕ УСПЕВАЮТ ЗА ПЕРЕЖИВАНИЕМ ВДОХНОВЕННОГО, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (незастывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (пример: го оснег Кайд и т. д.). 5) СЛОВА УМИРАЮТ, МИР ВЕЧНО ЮН. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово «лилия», захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию «еуы»,— первоначальная чистота восстановлена, <...> 3) Стих дает (бессознательно) ряды гласных и согласных. ЭТИ РЯДЫ НЕПРИКОСНОВЕННЫ. Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку (лыки-мыки-кыка)»¹.

На этом заумном языке писали или хотели писать «стихотворения». Например:

¹ Крученых А. Декларация слова как такового (1913).— Нумерация тезисов намеренно спутана Крученых.— *Сост.*

Дыр бул щыл
Убещур

(Крученых)

Или:

Это-ли? Нет-ли?
Хвои шуют, — шуют
Анна — Мария, Лиза, — нет?
Это-ли? — Озеро-ли?

Лулла, лолла, лалла-лу,
Лиза, лолла, лулла-ли.
Хвои шуют, шуют,
ти-и-и, ти-и-у-у.

Лес-ли, — озеро-ли?
Это ли?

Эх, Анна, Мария, Лиза,
Хей-гара!
Тере-дере-дере... Ху!
Холе-кулз-нэээ.

Озеро-ли? — Лес-ли?
Тно-и
ви-и...у.

(Гуро — сб. «Трое». СПб., 1913, с. 73)

Эти стихи и вся теория заумного языка произвели большое впечатление и даже были очередным литературным скандалом. Публика, которая считает себя обязанной следить за тем, чтобы искусство не потерпело какого-нибудь ущерба от руки художников, встретила эти стихи проклятиями, а критика, рассмотрев их с точки зрения науки и демократии, отвергла, скорбя о той дыре, о том Nihil, к которому пришла русская словесность*. Говорили много и о шарлатанстве.

Шум прошел, лишние ушли, критики уже написали свои фельетоны, и теперь пора сделать попытку разобраться в этом явлении.

Итак, несколько человек утверждают, что их эмоции могут быть лучше всего выражены особой звукоречью, часто не имеющей определенного значения и действующей вне этого значения или помимо его непосредственно на эмоции окружающих. Представляется вопрос: оказывается ли этот способ проявлять свои эмоции особенностью только этой кучки людей или это — общее языковое явление, но еще не осознанное.

Прежде всего мы встречаем явление подбора определенных звуков в стихотворениях, написанных на «общем» языке понятий. Этим подбором поэт стремится увеличить суггестивность своих произведений, свидетельствуя тем самым, что сами звуки речи, как таковые, обладают особенной силой. Привожу мнение Вячеслава Иванова о звуковой стороне поэмы Пушкина «Цыганы»: «Фонетика мелодического стихотворения обнаруживает

как бы предпочтение гласного звука *y*, то глухого и задумчивого, уходящего в былое и минувшее, то колоритно-дикого, то знойного и узывно-унылого; смуглая окраска этого звука или выдвигается в рифме, или усиливается оттенками окружающих его гласных сочетаний и аллитерациями согласных; и вся эта живопись звуков, смутно и бессознательно почувствованная уже современниками Пушкина, могущественно способствовала установлению их мнения об особенной магической напевности нового творения, изумившей даже тех, которые еще так недавно были упоены соловьиными трелями и фонтанными лепетами и всюю влажною музыкой песни о садах Бахчисарая»¹.

О «мрачности» звука *y* и о радости звука *a* писал Гринман в журнале «Голос и речь»*.

Свидетельства о мрачности звука *y* очень определены в общем почти у всех наблюдателей.

«Возможность такого эмоционального воздействия слова станет для нас более понятной, если мы вспомним тот факт, что одни звуки, например, гласные, вызывают у нас впечатление, представление чего-то мрачного, угрюмого — таковы гласные *o* и главным образом *y*, при которых резонирующие полости рта усиливают низкие обертоны, — другие звуки вызывают в нас ощущение противоположного характера — более светлого, ясного, открытого, таковы *и* и *э*, при которых резонирующими полостями усиливаются высокие обертоны» (*Журнал Министерства народного просвещения*, 1909 г., январь, с. 166—167, ст. Б. Кирермана «Эмоциональный смысл слова»).

Наблюдая такие же явления во французском языке, Grammont («Le vers français», 1913)** пришел к заключению, что звуки вызывают каждый свои специфические эмоции, или круг определенных специфических эмоций. В книге К. Бальмонта «Поэзия как волшебство» (М., 1916) указано много примеров такого подбора звуков, сделанного для достижения известных эмоций. Очевидно, этими эмоциями в высокой степени определяется ценность данных произведений. «Художественное произведение, — пишет Гёте, — приводит нас в восторг и в восхищение именно тою своею частью, которая неуловима для нашего сознательного понимания; от этого-то и зависит могущественное действие художественно-прекрасного, а не от частей, которые мы можем анализировать в совершенстве»***.

Этим объясняется значение для поэта «ничтожных» речей.

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

«Микобер опять усладил свой слух набором слов, конечно смешным и ненужным, однако ж не ему одному свойственным.

¹ Иванов Вячеслав. По звездам. СПб., 1909. С. 148.

Я в продолжение моей жизни у многих примечал эту страсть к ненужным словам. Это род общего правила во всех торжественных случаях, и на нем основывается масса содержания всех формальных и судебных бумаг и тому подобных речей. Читая или произнося их; люди как будто особенно наслаждаются, когда попадут на ряд звучных слов, выражающих одно и то же понятие, как, например, «хочу, требую и желаю» или «оставляю, завещаю и отказываю» и так далее. Мы толкуем о трудностях языка, а сами подвергаем его пыткам <...>» (*Диккенс, «Давид Копперфильд», гл. LII*)*.

В этом отрывке нас, конечно, интересует только наблюдение, сделанное Диккенсом, а не его отношение к нему. Романист был бы, вероятно, очень удивлен, узнав, что употребление ряда звучных слов, выражающих одно и то же понятие, было родом общего правила в ораторской речи не только в Англии, но и в античной Греции и Риме (см. статью Ф. Зелинского «Художественная проза и ее судьба»**).

На факт вызывания эмоций звуковой и произносительной стороной слова указывает существование тех слов, которые Вундт назвал *Lautbilder* — звуковыми образами. Под этим именем Вундт объединяет слова, выражающие не слуховое, а зрительное или иное какое представление, но так, что между этим представлением и подбором звуков звукообразного слова чувствуется какое-то соответствие; примерами на немецком языке могут служить: *tummeln, torkeln*; на русском хотя бы слово «караули».

Прежде объясняли такие слова тем, что после исчезновения образного элемента в слове значение слова примыкает непосредственно к звукам слов и сообщает наконец им свой чувственный тон¹. Вундт же объясняет это явление главным образом тем, что при произнесении этих слов органы речи делают уподобительные жесты. Эта точка зрения очень хорошо вяжется

¹ Любопытна попытка Ф. Ф. Зелинского дать другое объяснение происхождению звуковых образов: «Как тилисну (ее) по горлу ножом», — говорит у Достоевского каторжник («*Зап. из М.д.*», II, гл. 4); есть ли сходство между артикуляционным движением слова «тилиснуть» и движением скользящего по человеческому телу и врезывающегося в него ножа? Нет; но зато это артикуляционное движение как нельзя лучше соответствует тому положению лицевых мускулов, которое инстинктивно вызывается особым чувством нервной боли, испытываемой нами при представлении о скользящем по коже (а не вонзаемом в тело) ноже: губы судорожно вытягиваются, горло щемит, зубы стиснуты — только и есть возможность произнести гласный и и языковые согласные *т, л, с*, причем в выборе именно их, а не громких *д, р, з* сказался и некоторый звукоподражательный элемент». Сообразно с этим Зелинский определяет звуковые образы как слова, артикуляция которых соответствует общей мимике лица, выражающей вызываемое ими чувство. (Ф. Зелинский, статья «*Вильгельм Вундт и психология языка*» — *Из жизни идей*, т. II, изд. 3-е, СПб., 1911, с. 185—186.)

Любопытно сравнить также *Lautbilder* Вундта с тем, что Жуковский, разбирая басни Крылова, называл «живописью в самых звуках» (В. А. Жуковский, *Соч.*, т. V, с. 341; издание Глазунова).

с общим воззрением Вундта на язык: очевидно, он здесь пытается сблизить это явление с языком жестов, анализу которого он посвятил главу в своей «Völkerpsychologie»*, но вряд ли это толкование объясняет все явление. Быть может, ниже приведенные отрывки могут несколько иначе осветить и этот вопрос. У нас есть литературные свидетельства, которые дают нам не только примеры звуковых образов, но и позволяют нам как бы присутствовать при их возникновении. Нам кажется, что звукообразные слова имеют своими ближайшими соседями «слова» без образа и содержания, служащие для выражения чистых эмоций, то есть такие слова, где ни о каких подражательных артикуляциях говорить не приходится, так как подражать нечему, а можно только говорить о связи звука — движения, сочувственно воспроизводимого в виде каких-то немых спазм органов речи слушателями, с эмоциями. Привожу примеры: «Я стою и смотрю ей прямо в глаза, и в мозгу моем вдруг проносится имя, которое я никогда раньше не слышал, имя, звучащее каким-то скольльзящим нервным звуком: «Илаяли» («Голод» Кнута Гамсуна, изд. «Шиповник»)**». Интересное соответствие этому слову есть в русской поэзии.

Своенравное прозванье
Дал я милой в ласку ей:
Безотчетное создание
Детской нежности моей;
Чуждо явного значенья,
Для меня оно символ
Чувств, которых выраженья
В языках я не нашел.

(Баратынский)

Весьма характерное место есть и у В. Розанова («Уединенное». СПб., 1912, с. 81): «Бранделяс» (на процессе Бутурлина) — это хорошо. Главное, какой звук... есть что-то такое в звуке. Мне все более и более кажется, что все литераторы суть «Бранделясы». В звуке этом то хорошо, что он ничего собою не выражает, ничего собою не обозначает. И вот по этому качеству он особенно и приложим к литературе.

«После эпохи Меровингов настала эпоха Бранделясов», — скажет будущий Иловайский. Я думаю, это будет хорошо».

Но слова нужны людям не только для того, чтобы ими выразить мысль, и не только даже для того, чтобы словом заменить слово или сделать его именем, приурочив его к какому бы то ни было предмету: людям нужны слова и вне смысла. Так Сатин («На дне» Макс. Горького, действие первое), которому надоели все человеческие слова, говорит: «Сикамбр», — и вспоминает, что, когда он был машинистом, он любил разные слова. В последнем своем произведении М. Горький («В людях» — «Летопись» 1916 года, март, с. 11) снова возвращается к этому явлению:

«— Сочиняют, ракалии... Как по зубам бьют, а за что — нельзя понять. Гервасий! А на черта он мне сдался, Гервасий этот! Умбакул.

Странные слова, незнакомые имена надоедливо запоминались, щекотали язык, хотелось ежеминутно повторять их — может быть, в звуках откроется смысл?»

Валентин в очерках Гончарова «Слуги старого века» (т. 12, изд. Маркса, с. 169—177) наслаждается чтением непонятных для него стихов и любовно выписывает в тетрадь непонятные звучные слова, подбирая созвучные: «конституция и проституция», «тлетворный и нерукотворный», «нумизмат и кастрат», не желая даже узнать их значения, но подбирая их по созвучности, — так, как подбирают по цвету драгоценные камни или матери.

Гончаров сумел даже обобщить наблюдаемое им явление. «Я видел, — говорит он, — как простые люди зачитываются до слез священных книг на славянском языке, ничего не понимая или понимая только «иные слова», как мой Валентин. Помню, как матросы на корабле слушали такую книгу, не шевелясь, по целым часам, глядя в рот чтецу, лишь бы он читал звонко и с чувством» (Гончаров, т. 12, изд. Маркса, с. 177).

«Еще показательнее — прямо патологический успех сочетаний слов, вырванных из забытого контекста, лишившихся первоначального, да и вообще какого-либо, значения, вроде пресловутого вопроса: *Et ta soeur?* Подобные эпидемические словесные навыки, созданные притягательными чарами совершенной бессмыслицы, носят название «des seies».

Приведенный отрывок взят мной из газеты «Современное слово» (27 августа 1913 г., корреспонденция из Парижа о жанровом театре) и говорит о повальном увлечении бессмысленными песенками, пережитом Парижем в то лето. Приемником ему явилось увлечение «негритянскими» песенками, почти совершенно бессмысленными. В «Голоде» Кнута Гамсуна автор в состоянии бреда изобретает слово «кубоа» и любит его тем, что оно текучее, не имеющее определенного значения. «Я сам изобрел, — говорит он, — это слово, и я имею полное право придавать ему то значение, которое мне заблагорассудится. Я еще сам не знаю, что оно значит» («Голод»*).

Князь Вяземский пишет, что в детстве он любил читать каталоги винных погребов, любясь звучными названиями. Особенно нравилось ему название одного сорта вина *Lacguma-Christi*; эти звуки ласкали его поэтическую душу. И вообще от многих прежних поэтов узнаем об их отзывчивости на звуковой состав слов, вызывающий в них известное настроение и даже известное понимание этих слов независимо от их объективного значения (И. Бодуэн де Куртене — «Отклики», приложение к газ. «День», № 7, 20 февраля 1914). Но эта особенность не является привилегией одних поэтов. Упиваться звуками вне

смысла и даже пьянеть от них может и не-поэт. Вот, например, как описывал В. Короленко один из уроков немецкого языка в ровенской гимназии:

«— Der gelb-rothe Papagaj,— сказал Лотоцкий вразтяжку.— Итак! именительный! Der gelb-rothe Pa-pa-gaj... Родительный... Des gelb-rothen Pá-pa-gá-a-aj-én.

В голосе Лотоцкого появились какие-то особенные прыгающие нотки. Он начинал скандовать, видимо наслаждаясь певучестью ритма. При дательном падеже к голосу учителя тихо, вкрадливо, одобрительно присоединилось певучее рокотание всего класса:

— Dem... gelb... ro... then... Pá-pa-gá-a-aj-én...

В лице Лотоцкого появилось выражение, напоминающее кота, когда у него щекочут за ухом. Голова его закидывалась назад, большой нос нацелился в потолок, а тонкий широкий рот раскрывался, как у сладостно-квакающей лягушки.

Множественное число проходило уже среди скандующего грома. Это была настоящая оргия скандовки. Несколько десятков голосов разрубали желто-красного попугая на части, кидали его в воздух, растягивали, качали, подымали на самые высокие ноты и опускали на самые низкие... Голоса Лотоцкого давно уже не было слышно, голова его запрокинулась на спинку учительского кресла, и только белая рука с ослепительной манжеткой отбивала в воздухе такт карандашом, который он держал в двух пальцах... Класс бесновался, ученики передразнивали учителя, как и он, запрокидывали головы, кривляясь, раскачиваясь, гримасничая. <...>

И вдруг...

Едва, как отрезанный, затих последний слог последнего падежа,— в классе, точно по волшебству, новая перемена. На кафедре опять сидит учитель, вытянутый, строгий, чуткий, и его блестящие глаза, как молнии, пробегают вдоль скамей. Ученики окаменели. <...>

И опять несколько уроков проходило среди остолбенелого «порядка», пока Лотоцкий не наткнулся на желто-красного попугая или иное гипнотизирующее слово. Ученики по какому-то инстинкту выработали целую систему, незаметно загонявшую учителя к таким словам» (Короленко, *«История моего современника»*.— Полн. собр. соч., изд. Маркса, т. VII, с. 155). Я не считаю приведенный пример чем-то исключительным. Предлагаю сопоставить его со знаменитыми стихами из латинских исключений, которые составляют уже много столетий достопримечательность классической школы. Вот что пишет о них Ф. Ф. Зелинский. Само собой, я не думаю провести здесь параллель между многоуважаемым профессором и учителем Лотоцким. Ф. Ф. Зелинский пишет: «Я сам ими пользовался, когда был преподавателем в первом классе: помню, как вычурные сочетания мудреных слов и потешные рифмы вызывали

здоровый детский смех моих учеников, особенно когда я заставлял их, к концу урока, хором повторять рифмованные правила; а так как я признавал здоровый юмор очень полезным «вегикулом» (как говорят врачи) при преподавании в младших классах, то эти финалы уроков обращались в своего рода веселую игру <...>» (Ф. Ф. Зелинский. «Из жизни идей». С. 31). К сожалению, Ф. Ф. Зелинский ничего не говорит нам о своих переживаниях при произнесении этих «вычурных сочетаний слов».

Слова «металл» и «жупел» помимо своего значения, по самому звуку казались страшными купчихе в комедии Островского. Бабы в рассказе Чехова «Мужики» плакали в церкви при произнесении священником слов «аще» и «дондеже»; в выборе именно этих слов как сигнала для начала плача могла сказаться только их звуковая сторона. Джемс Сёлли («Очерки по психологии детства», М., 1901) приводит много интересных примеров «заумных речей у детей». Из экономии места не привожу их, считая более интересными для русского читателя стихотворные — игровые присказки наших детей, — факт интересный по своему массовому характеру, а также потому, что присказки эти сохраняются в устной передаче, переходят из местности в местность и вообще представляют собою полную аналогию с литературными произведениями. Привожу примеры:

П е р о <название игры. — В. Ш.>

Неро
Уго
Теро
Пято
Сото
Иво
Сиво
Дуб
Крест.
(Вятской губ.)

Б у б и к о н и

Не чем гони
Златом метом
Под полетом
Черный палец
Выйди за печь
Рус-квас
Шишел, вышел
Вон пошел.
(Владимирской губ.)

П е р в и н ч и к и

Другинчики
На Божьей Руси
На поповой полосе
Прело
Грело
Осиново
Полено
Чивиль доска
Дара-шепёшка
Тонча-понча
Пиневица
Рус-кнес
Вылез.
(Вятской губ.)

П е р а , е р а

Чуха, луха,
Пяти, соти,
Сиви, или,
Пень.
(Тульской губ.)

(Цитирую по книге: *Е. А. Покровский. «Детские игры, преимущественно русские»*. Москва, 1887, с. 55, 57.)

Обращаю внимание на отрывок из «Детства» М. Горького (длинный и поэтому неудобный для непосредственной цитировки), где показано, как в памяти мальчика стихотворение существовало одновременно в двух видах: в виде слов и в виде того, что я бы назвал звуковыми пятнами. «Стихи говорили:

Большая дорога, прямая дорога,
Простора не мало берешь ты у Бога...
Тебя не ровняли топор и лопата,
Мягка ты копыту и пылью богата».

Привожу его воспроизведение:

Дорога, двурога, творог, недотрога,
Копыта, попы-то, корыто...

При этом мальчику очень нравилось, когда заколдованные стихи лишались всякого смысла. Бессознательно для себя он одновременно помнил и подлинные стихи («Детство»). Ср. статью Ф. Батюшкова «В борьбе со словом» (*«Журнал Министерства народного просвещения»*. 1900 г., февраль).

Заклинания всего мира часто пишутся на таких языках; так, например, известные у древних греков, в качестве могущественных филактериев. та *Εφεδια γραμματα* (магические письмена на короне, поясе и пьедестале Дианы Эфесской) состояли из загадочных (*αίνιγματῶδες*) слов: *αδχιου, хатадхиου, λιξ, тетеас, δαμναμενευς, айа* (цитата по: *Д. Коновалов. «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве»*. Сергиев Посад, 1908. С. 191).

Приведенные факты заставляют думать, что «заумный язык» существует; и существует, конечно, не только в чистом своем виде, то есть как какие-то бессмысленные речения, но, главным образом, в скрытом состоянии, так, как существовала рифма в античном стихе, — живой, но не осознанной.

Многое мешает заумному языку появиться явно: «кубоа» родится редко. Но мне кажется, что часто и стихи являются в душе поэта в виде звуковых пятен, не вылившихся в слово. Пятно то приближается, то удаляется и, наконец, высветляется, совпадая с созвучным словом. Поэт не решается сказать «заумное слово», обыкновенно заумность прячется под личиной какого-то содержания, часто обманчивого, мнимого, заставляющего самих поэтов признаться, что они сами не понимают содержания своих стихов. Мы имеем такие признания от Кальдерона, Байрона, Блока. Мы должны верить Сюлли-Прюдому, что настоящих его стихов никто не читал. Жалобы поэтов на муки слова часто нужно понимать как показатель борьбы со словом: поэты жалуются не на невозможность передать словами понятия или образы, а на непередаваемость словами чувствований и душевных переживаний. И недаром поэты жалуются, что они не могут

передать словами звуки: «словом ледяным» — «родник, простых и сладких звуков полный». По всей вероятности, дело происходит так же, как при подборании рифм. У Салтыкова-Щедрина, человека в поэзии малокомпетентного, но вообще несомненно наблюдательного, молодой поэт, подбирая рифму к слову «образ», нашел только одно слово «нобраз».

«Нобраз» не подошел и стал навязчивой идеей поэта, но при малейшей же возможности дать ему какую-нибудь значимость он, несомненно, попал бы в стихи и выглядел бы не хуже многих других слов. Некоторое указание на то, что слова подбираются в стихотворении не по смыслу и не по ритму, а по звуку, могут дать японские танки. Там в стихотворение, обыкновенно в начало его, вставляется слово, отношения к содержанию не имеющее, но созвучное с «главным» словом стихотворения. Например, в начале русского стихотворения о луне можно было бы вставить по этому принципу слово «лоно». Это указывает на то, что в стихах слова подбираются так: омоним заменяется омонимом для выражения внутренней, до этого данной, звукоречи, а не синоним синонимом для выражения оттенков понятия. Так, может быть, можно понять и те признания поэтов, в которых они говорят о том, что стихи появляются (Шиллер) или зреют у них в душе в виде музыки. Я думаю, что поэты здесь сделали жертвами неимения точной терминологии. Слова, обозначающего внутреннюю звукоречь, нет, и когда хочется сказать о ней, то подвертывается слово «музыка» как обозначение каких-то звуков, которые не слова; в данном случае еще не слова, так как они, в конце концов, выливаются словообразно. Из современных поэтов об этом писал О. Мандельштам:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись...

Восприятия стихотворения обыкновенно тоже сводятся к восприятию его звукового праобраза. Всем известно, как глухо мы воспринимаем содержание самых, казалось бы, понятных стихов; на этой почве иногда происходят очень показательные случаи. Например, в одном из изданий Пушкина было напечатано вместо «Завещан был тенистый вход» — «Завещан брег тенистых вод» (причиной была неразборчивость рукописи), получилась полная бессмыслица, но она спокойно, неузнанная и непризнанная, переходила из издания в издание и была найдена только исследователем рукописей. Причина та, что в этом отрывке при искажении смысла не был искажен звук.

Как мы уже заметили, заумный язык редко является в своем чистом виде. Но есть и исключения. Таким исключением является заумный язык у мистических сектантов. Здесь делу способствовало то, что сектанты отождествили заумный язык с глоссологией — с тем даром говорить на иностранных

языках, который, по словам «Деяний св. апостолов», получили они в день Пятидесятницы¹. Благодаря этому заумного языка не стыдились, им гордились и даже записывали его образцы. Таких образцов приведено очень много в прекрасной книге Д. Г. Коновалова «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве» (с. 167—173), где вопрос о «глоссах» разработан в смысле сопоставления образцов таких проявлений религиозного экстаза исчерпывающим образом. Явление языкоговорения чрезвычайно распространено, и можно сказать, что для мистических сект оно всемирно. Привожу примеры (из книги Д. Г. Коновалова). Сергей Осипов, хлыст XVIII столетия, говорил:

Рентре фенте ренте финтрифунт
Нодар лисентрант нохонтрофинт.

Привожу первую строку записи языкоговорения его современника Варлаама Шишкова:

Насонтос лесонтос фурт лис натруфунтру натрисинфур.

Интересно сопоставить эти звуки с записями языкоговорения секты ирвингиан, возникшей в Шотландии около 1830 года:

Hippo gerosto hippo boors senootę
Foorime oorin hoopo tanto noostin
Noorastin niparos hipanos bantos boorin
O Pinitos elelastino halimungitos dantitu
Hampootine farimi aristos ekrampos.

Сектантка, произносившая эти слова, была убеждена в том, что это язык жителей одного острова на юге Тихого океана.

Такие же явления наблюдались в последнее время в Христиании.

Вот пример глоссолалии немца пастора Paul; у него дар языков явился как исполнение его горячего желания (он видел случаи говорения на языке и почувствовал непреодолимое желание овладеть этим даром).

В ночь с 15 на 16 сентября 1907 г. в его голосовом и речевом аппарате появились произвольные движения, за которыми последовали звуки. Paul записал их; привожу одну из строчек:

Schua ea, schua ea
O tschi biro ti pea
Akki Iungo ta ri fungo,
U li bara ti ra tungo
Latschi bungo ti tu ta.

¹ «Глоссы» — языки звучали на церковных собраниях апостольских времен. Апостол Павел (1-е послание к Кор., гл. 14) говорит о проповедниках «на языках», что никто не понимает их, что их речь является невразумительной (об этом же писал Иринея Лионский: Коновалов Д. Г. Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве. С. 175).

В наслаждении ничего не значащим заульным словом несомненно важна произносительная сторона речи. Может быть, что даже вообще в произносительной стороне, в своеобразном танце органов речи и заключается бо́льшая часть наслаждения, приносимого поэзией (См. статью Б. Китермана, — «Жур. Мин. нар. просв.», 1909, январь). Юрий Озаровский в своей книге «Музыка живого слова» (СПб., 1914) отметил, что тембр речи зависит от мимики; и, идя несколько дальше его и применяя к его замечанию положение Джемса, что каждая эмоция является как результат какого-нибудь телесного состояния (замирание сердца — причина страха, а слезы — причина эмоции печали), можно было бы сказать, что впечатление, которое производит на нас тембр речи, объясняется тем, что, слыша его, мы воспроизводим мимику говорящего и поэтому переживаем его эмоции. Ф. Зелинский в уже цитированном нами отрывке отметил значение воспроизведения мимики говорящего при восприятии *Lautdilder* (тилиснуть).

Известны факты, свидетельствующие о том, что при восприятии чужой речи или даже вообще при каких бы то ни было речевых представлениях мы беззвучно воспроизводим своими органами речи движения, необходимые для произнесения данного звука. Возможно, что эти движения и находятся в какой-то еще не исследованной, но тесной связи с эмоциями, вызываемыми звуками речи, в частности заульным языком. Интересно отметить, что у сектантов явление языкоговорения начинается с беззвучных произвольных движений речевого аппарата.

Я думаю, что можно удовольствоваться приведенными примерами. Но привожу еще один (отысканный мною в книге Мельникова-Печерского «На горах», ч. 3); этот пример глоссолалии интересен тем, что он доказывает близкое родство детских песенок с образцами языкоговорения сектантов. Начинается он детской песней и кончается «заульным распевцем»:

Тень, тень, потетень,
 Выше города плетень,
 Садись, галка, на плетень!
 Галки хохлуши —
 Спасенные души,
 Воробьи пророки —
 Шли по дороге,
 Нашли они книгу.
 Что в той книге?

Текст сектантов:

А писано тамо
 «Савишраи само
 Капиласта гáндра
 Даранатá шáнтра
 Сункара пуруша
 Моя дева, Луша».

*Текст продолжения песни
 у детей:*

Зюзюка, зюзюка,
 Куда нам катиться?
 Вдоль по дорожке...

и пр.

Во всех этих образцах общее одно: эти звуки хотят быть речью. Авторы их так и считают их каким-то чужим языком: полинезийским, индейским, латинским, французским и чаще всего — иерусалимским. Интересно, что и футуристы — авторы заумных стихотворений — уверяли, что они постигли все языки в одну минуту и даже пытались писать по-еврейски*. Мне кажется, что в этом была доля искренности и что они секундами сами верили, что из-под их пера выльются чудесно-познанные слова чужого языка.

Так или не так, но одно несомненно: заумная звукоречь хочет быть языком.

Но в какой степени этому явлению можно присвоить название языка? Это, конечно, зависит от определения, которое мы дадим понятию слова. Если мы впишем как требование для слова как такового то, что оно должно служить для обозначения понятия, вообще, быть значимым, то, конечно, заумный язык отпадает как что-то внешнее относительно языка. Но отпадает не он один; приведенные факты заставляют подумать, имеют ли не в явно заумной, а просто в поэтической речи слова всегда значение или это только мнение — фикция и результат нашей невнимательности. Во всяком случае, и изгнав заумный язык из речи, мы не изгоняем еще его, тем самым, и из поэзии. И сейчас поэзия создается и, главное, воспринимается не только в слове-понятии. Привожу любопытный отрывок из статьи К. Чуковского о русских футуристах, дело идет о стихотворении В. Хлебникова:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры...

и т. д.

«Ведь оно написано размером «Гайаваты», «Калевалы». Если нам так сладко читать у Лонгфелло:

Шли Чоктосы и Команчи,
Шли Шошоны и Омоги,
Шли Гуроны и Мэндэны,
Делавэры и Могоки

(Перев. Ив. Бунина),—

то почему мы смеемся над Бобэобами и Вээомами? Чем чоктосы лучше Бобэоби? Ведь и там и здесь гурманское смакование экзотических, чуждо звучащих слов. Для русского уха Бобэоби так же «заумны», как и чоктосы, шошоны,— как и «гэй-гзи-гзэй!». И когда Пушкин писал:

От Рушука до старой Смирны,
От Трапезунда до Тульчи,—

разве он не услаждался той же чарующей инструментовкой

заумно звучащих слов?» («Шиповник», кн. 22, стр. 144 — «Образцы футуристической литературы» К. Чуковского). Возможно даже, что слово является приемом поэзии. Таково, например, мнение А. Н. Веселовского. И кажется уже ясным, что нельзя назвать ни поэзию явлением языка, ни язык — явлением поэзии.

Другой вопрос: будут ли когда-нибудь писаться на заумном языке истинно художественные произведения, будет ли это когда-нибудь особым, признанным всеми видом литературы? Кто знает. Тогда это будет продолжением дифференциации форм искусства. Можно сказать одно, многие явления литературы имели такую судьбу, многие из них появлялись впервые в творениях экстатиков; так, например, явно проявилась рифма в возвещениях Игнатия Богоносца:

Χωρίς του ελιθολου μηδεν ποιεετε,
την δαρχα υμων ως ναου Θεου τηρεετε,
την ευωδι αυαλατε,
τους μεριδμους φευγετε,
μημηται γινεσθε Ιηδου Χριδτου,
ως και αυτος του Πατρος αυτου.

Религиозный экстаз уже предвещал о появлении новых форм. История литературы состоит в том, что поэты канонизируют и вводят в нее те новые формы, которые уже давно были достоянием общего поэтического языкового мышления.

Д. Г. Коновалов указывает на все возрастающее в последние годы количество проявлений глоссолалии (с. 187). В это же время заумные песни владели Парижем. Но всего показательнее увлечение символистов звуковой стороны слова (работы Андрея Белого, Вячеслава Иванова, статьи Бальмонта), которое почти совпало по времени с выступлениями футуристов, еще более остро поставивших вопрос. И, может быть, когда-нибудь исполнится пророчество Ю. Словацкого, сказавшего: «Настанет время, когда поэтов в стихах будут интересовать только звуки».

ИСКУССТВО КАК ПРИЕМ

«Искусство — это мышление образами». Эту фразу можно услышать и от гимназиста, она же является исходной точкой для ученого филолога, начинающего создавать в области теории литературы какое-нибудь построение. Эта мысль выросла в сознание многих; одним из создателей ее необходимо считать Потебню. «Без образа нет искусства, в частности поэзии», — говорит он

(«Из записок по теории словесности». Харьков, 1905. С. 83). Поэзия, как и проза, есть «прежде всего и главным образом <...> известный способ мышления и познания», — говорит он в другом месте (Там же. С. 97).

Поэзия есть особый способ мышления, а именно способ мышления образами; этот способ дает известную экономию умственных сил. «ощущенье относительной легкости процесса», и рефлексом этой экономии является эстетическое чувство. Так понял и так резюмировал, по всей вероятности верно, ак. Овсяннико-Куликовский, который, несомненно, внимательно читал книги своего учителя*. Потембня и его многочисленная школа считают поэзию особым видом мышления — мышления при помощи образов, а задачу образов видят в том, что при помощи их сводятся в группы разнородные предметы и действия и объясняется неизвестное через известное. Или, говоря словами Потембни: «Отношение образа к объясняемому: а) образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим = постоянное средство аттракции изменчивых апперципируемых <...>, б) образ есть нечто гораздо более простое и ясное, чем объясняемое» (Там же. С. 314), то есть «так как цель образности есть приближение значения образа к нашему пониманию и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен быть нам более известен, чем объясняемое им» (Там же. С. 291).

Интересно применить этот закон к сравнению Тютчевым зарниц с глухонемыми демонами или к гоголевскому сравнению неба с ризами господ.

«Без образа нет искусства». «Искусство — мышление образами». Во имя этих определений делались чудовищные натяжки; музыку, архитектуру, лирику тоже стремились понять как мышление образами. После четвертьвекового усилия ак. Овсяннико-Куликовскому наконец пришлось выделить лирику, архитектуру и музыку в особый вид безобразного искусства — определить их как искусства лирические, обращающиеся непосредственно к эмоциям**. И так оказалось, что существует громадная область искусства, которое не есть способ мышления; одно из искусств, входящих в эту область, — лирика (в тесном смысле этого слова) тем не менее вполне подобна «образному» искусству: так же обращается со словами и, что всего важнее, — искусство образное переходит в искусство безобразное совершенно незаметно, и восприятия их нами подобны.

Но определение: «искусство — мышление образами», а значит (пропускаю промежуточные звенья всем известных уравнений), искусство есть создатель символов прежде всего, — это определение устояло, и оно пережило крушение теории, на которой было основано. Прежде всего оно живо в течении символизма. Особенно у теоретиков его.

Итак, многие все еще думают, что мышление образами,

«пути и тени», «борозды и межи»*, есть главная черта поэзии. Поэтому эти люди должны были бы ожидать, что история этого, по их словам, «образного» искусства будет состоять из истории изменения образа. Но оказывается, что образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они, не изменяясь. Образы — «ничьи», «божьи». Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизменными. Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их. Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими.

Образное мышление не есть, во всяком случае, то, что объединяет все виды искусства или даже только все виды словесного искусства, образы не есть то, изменение чего составляет сущность движения поэзии.

Мы знаем, что часты случаи восприятия как чего-то поэтического, созданного для художественного любования, таких выражений, которые были созданы без расчета на такое восприятие; таково, например, мнение Анненского об особой поэтичности славянского языка, таково, например, и восхищение Андрея Белого приемом русских поэтов XVIII века помещать прилагательные после существительных**. Белый восхищается этим как чем-то художественным, или, точнее, — считая это искусством — намеренным, на самом деле это общая особенность данного языка (влияние церковнославянского). Таким образом, вещь может быть: 1) создана как прозаическая и воспринята поэтическая, 2) создана как поэтическая и воспринята как прозаическая. Это указывает, что художественность, относимость к поэзии данной вещи, есть результат способа нашего восприятия; вещами художественными же, в тесном смысле, мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приемами, цель которых состояла в том, чтобы эти вещи по возможности наверняка воспринимались как художественные.

Вывод Потебни, который можно формулировать: поэзия = образности, — создал всю теорию о том, что образность = символичности, способности образа становиться постоянным сказуемым при различных подлежащих (вывод, влюбивший в себя, в силу родственности идей, символистов — Андрея Белого, Мережковского с его «Вечными спутниками» — и лежащий в основе теории символизма). Этот вывод отчасти вытекает из того, что Потебня не различал язык поэзии от языка прозы.

Благодаря этому он не обратил внимания на то, что существуют два вида образа: образ как практическое средство мышления, средство объединять в группы вещи, и образ поэтический — средство усиления впечатления. Поясню примером. Я иду по улице и вижу, что идущий впереди меня человек в шляпе выронил пакет. Я окликаю его: «Эй, шляпа, пакет потерял!» Это пример образа — тропа чисто прозаического. Другой пример. В строю стоят несколько человек. Взводный, видя, что один из них стоит плохо, не по-людски, говорит ему: «Эй, шляпа, как стоишь!» Это образ — троп поэтический. (В одном случае слово «шляпа» была метонимией, в другом — метафорой. Но обращаю внимание не на это.) Образ поэтический — это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ он равен по задаче другим приемам поэтического языка, равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, равен вообще тому, что принято называть фигурой, равен всем этим способам увеличения ощущения вещи (вещами могут быть и слова или даже звуки самого произведения), но поэтический образ только внешне схож с образом басней, образом-мыслью, например, к тому случаю, когда девочка называет круглый шар арбузиком (Д. Овсяннико-Куликовский. *«Язык и искусство»*. СПб. 1895. С. 16—17). Поэтический образ есть одно из средств поэтического языка. Прозаический образ есть средство отвлечения: арбузик вместо круглого абажура или арбузик вместо головы есть только отвлечение от предмета одного из его качеств и ничем не отличается от голова=шару, арбуз=шару. Это — мышление, но это не имеет ничего общего с поэзией.

Закон экономии творческих сил также принадлежит к группе всеми признанных законов. Спенсер писал: «В основе всех правил, определяющих выбор и употребление слов, мы находим то же главное требование: сбережение внимания. <...> Довести ум легчайшим путем до желаемого понятия есть во многих случаях единственная и во всех случаях главная их цель» («Философия слога»). «Если бы душа обладала неистощимыми силами для развития представлений, то для нее было бы, конечно, безразлично, как много истрачено из этого неистощимого источника; важно было бы, пожалуй, только время, необходимо затраченное. Но так как силы эти ограничены, то следует ожидать, что душа стремится выполнять апперцептивные процессы по возможности целесообразно, то есть с сравнительно наименьшей тратой сил, или, что то же, с сравнительно наибольшим результатом» (Р. Авенариус)*. Одной ссылкой на общий закон экономии душевных сил отбрасывает Петражицкий попавшую поперек дороги его мысли теорию Джемса о

телесной основе аффекта*. Принцип экономии творческих сил, который так соблазнителен, особенно при рассмотрении ритма, признал и Александр Веселовский, который договорил мысль Спенсера: «Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов». Андрей Белый, который в лучших страницах своих дал столько примеров затрудненного, так сказать, спотыкающегося ритма и показавший (в частном случае, на примерах Баратынского**) затрудненность поэтических эпитетов, тоже считает необходимым говорить о законе экономии в своей книге, представляющей собой героическую попытку создать теорию искусства на основе непроверенных фактов из устаревших книг, большого знания приемов поэтического творчества и на учебнике физики Краевича по программам гимназий.

Мысли об экономии сил как о законе и цели творчества, может быть, верные в частном случае языка, то есть верные в применении к языку «практическому», — эти мысли, под влиянием отсутствия знания об отличии законов практического языка от законов языка поэтического, были распространены и на последний. Указание на то, что в поэтическом японском языке есть звуки, не имеющиеся в японском практическом, было чуть ли не первым фактическим указанием на несовпадение этих двух языков. Статья Л. П. Якубинского об отсутствии в поэтическом языке закона расподобления плавных звуков и указанная им допустимость в языке поэтическом труднопроизносимого стечения подобных звуков является одним из первых, научную критику выдерживающих фактических указаний на противоположность (хотя бы, скажем пока, только в этом случае) законов поэтического языка законам языка практического².

Поэтому приходится говорить о законах траты и экономии в поэтическом языке не на основании аналогии с прозаическим, а на основании его собственных законов.

Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так уходят, например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки; если кто вспомнит ощущение, которое он имел, держа в первый раз перо в руках или говоря в первый раз на чужом языке, и сравнит это ощущение с тем, которое он испытывает, проделывая это в десятитысячный раз, то согласится с нами. Процессом автоматизации объясняются законы нашей прозаической речи с ее недостроенной фразой и с ее полувыговоренным словом. Это процесс, идеальным выражением которого является алгебра, где вещи заме-

¹ Сб. по теор. поэтич. яз. Выпуск первый. С. 38.

² Сб. по теор. поэтич. яз. Выпуск второй. С. 15—23.

нены символами. В быстрой практической речи слова не выговариваются, в сознании едва появляются первые звуки имени. А. Погодин («Язык как творчество». Харьков, 1913. С. 42) приводит пример, когда мальчик мыслил фразу: «Les montagnes de la Suisse sont belles» в виде ряда букв: l, m, d, S, s, b.

Это свойство мышления не только подсказало путь алгебры, но даже подсказало выбор символов (буквы, и именно начальные). При таком алгебраическом методе мышления вещи берутся счетом и пространством, они не видятся нами, а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас как бы запакетованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. Под влиянием такого восприятия вещь сохнет, сперва как восприятие, а потом это сказывается и на ее делании; именно таким восприятием прозаического слова объясняется его недослушанность (см. ст. Л. П. Якубинского), а отсюда недоговоренность (отсюда все обмолвки). При процессе алгебраизации, обавтоматизации вещи получается наибольшая экономия воспринимающих сил: вещи или даются одной только чертой своей, например, номером, или выполняются как бы по формуле, даже не появляясь в сознании.

«Я обтирал пыль в комнате и, обойдя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить. Так что, если я обтирал и забыл это, т. е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было. Если бы кто сознательный видел, то можно бы восстановить. Если же никто не видел или видел, но бессознательно; если целая сложная жизнь многих людей проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была» (запись из дневника Льва Толстого 1 марта 1897 года. Никольское).

Так пропадает, в ничто вмняясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны.

«Если целая сложная жизнь многих людей проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была».

И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимчивый процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно.

Жизнь поэтического (художественного) произведения — от видения к узнаванию, от поэзии к прозе, от конкретного к общему, от Дон Кихота — схоласта и бедного дворянина, полусознательно переносающего унижение при дворе герцога, —

к Дон Кихоту Тургенева, широкому, но пустому, от Карла Великого к имени «король»; по мере умирания произведения и искусства оно ширеет, басня символическинее поэмы, а поговорка — басни. Поэтому и теория Потебни меньше всего противоречила сама себе при разборе басни, которая и была исследована Потебней с его точки зрения до конца. К художественным «вещным» произведениям теория не подошла, а потому и книга Потебни не могла быть дописана. Как известно, «Записки по теории словесности» изданы в 1905 году, через 13 лет после смерти автора.

Потебня сам из этой книги вполне обработал только отдел о басне¹.

Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим². Поэтому мы не можем ничего сказать о ней.

Вывод вещи из автоматизма восприятия совершается в искусстве разными способами; в этой статье я хочу указать один из тех способов, которыми пользовался почти постоянно Л. Толстой — тот писатель, который, хотя бы для Мережковского, кажется дающим вещи так, как он их сам видит, видит до конца, но не изменяет.

Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз происшедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах. Привожу пример. В статье «Стыдно» Л. Толстой так остраняет понятие сечения: «〈...〉 людей, нарушавших законы, взрослых и иногда старых людей, оголять, валить на пол и бить прутьями по заднице»; через несколько строк: «стегать по оголенным ягодицам». К этому месту есть примечание: «И почему именно этот глупый, дикий прием причинения боли, а не какой-нибудь другой: колоть иголками плечи или какое-либо другое место тела, сжимать в тиски руки или ноги или еще что-нибудь подобное?» Я извиняюсь за тяжелый пример, но он типичен как способ Толстого добираться до совести. Привычное сечение остранено и описанием, и предложением изменить его форму, не изменяя сущности. Методом остранения пользовался Толстой постоянно: в одном из случаев («Холстомер») рассказ ведется от лица лошади, и вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием.

Вот как она восприняла институт собственности:

¹ Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1894.

² Шкловский Виктор. Воскрешение слова. 1914.

«То, что они говорили о сечении и о христианстве, я хорошо понял, — но для меня совершенно было темно тогда, что такое значили слова: *своего, его* жеребенка, из которых я видел, что люди предполагали какую-то связь между мною и конюшим. В чем состояла эта связь, я никак не мог понять тогда. Только гораздо уже после, когда меня отделили от других лошадей, я понял, что это значило. Тогда же я никак не мог понять, что такое значило то, что *меня* называли собственностью человека. Слова: моя лошадь, относимые ко мне, живой лошади, казались мне так же странны, как слова: моя земля, мой воздух, моя вода.

Но слова эти имели на меня огромное влияние. Я не переставая думал об этом и только долго после самых разнообразных отношений с людьми понял, наконец, значение, которое приписывается людьми этим странным словам. Значение их такое: люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковые слова, считающиеся очень важными между ними, суть слова: мой, моя, мое, которые они говорят про различные вещи, существа и предметы, даже про землю, про людей и про лошадей. Про одну и ту же вещь они условливаются, чтобы только один говорил — *мое*. И тот, кто про наибольшее число вещей по этой условленной между ними игре говорит *мое*, тот считается у них счастливейшим. Для чего это так, я не знаю; но это так. Я долго прежде старался объяснить себе это какую-нибудь прямою выгодою; но это оказалось несправедливым.

Многие из тех людей, которые меня, например, называли своей лошадейю, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они, а совершенно другие. Делали мне добро опять-таки не они — те, которые называли меня своей лошадейю, а кучера, коновалы и вообще сторонние люди. Впоследствии, расширив круг своих наблюдений, я убедился, что не только относительно нас, лошадей, понятие *мое* не имеет никакого другого основания, как низкий и животный людской инстинкт, называемый ими чувством или правом собственности. Человек говорит: «дом мой», и никогда не живет в нем, а только заботится о постройке и поддержании дома. Купец говорит: «моя лавка». «Моя лавка сукон», например, — и не имеет одежды из лучшего сукна, которое есть у него в лавке. Есть люди, которые землю называют своею, а никогда не видали этой земли и никогда по ней не проходили. Есть люди, которые других называют своими, а никогда не видали этих людей; и все отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло. Есть люди, которые женщин называют своими женщинами или женами, а женщины эти живут с другими мужчинами. И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они

считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей *своими*. Я убежден теперь, что в этом-то и состоит существенное различие людей от нас. И потому, не говоря уж о других наших преимуществах перед людьми, мы уже по одному этому смело можем сказать, что стоим в лестнице живых существ выше, чем люди: деятельность людей — по крайней мере, тех, с которыми я был в сношениях, руководима словами, наша же — делом».

В конце рассказа лошадь уже убита, но способ рассказа, прием его не изменен: «Ходившее по свету, евшее и пившее тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились. А как уже 20 лет всем в великую тягость было его ходившее по свету мертвое тело, так и уборка этого тела в землю была только лишним затруднением для людей. Никому уж он давно был не нужен, всем уж давно он был в тягость, но все-таки мертвые, хоронящие мертвых, нашли нужным одеть это, тотчас же загнившее, пухлое тело в хороший мундир, в хорошие сапоги, уложить в новый хороший гроб, с новыми кисточками на четырех углах, потом положить этот новый гроб в другой, свинцовый, и свезти его в Москву и там раскопать давнишние людские кости и именно туда спрятать это гниущее, кишашее червями тело в новом мундире и вычищенных сапогах и засыпать все землей».

Таким образом, мы видим, что в конце рассказа прием применен и вне его случайной мотивировки.

Таким приемом описывал Толстой все сражения в «Войне и мире». Все они даны как, прежде всего, странные. Не привожу этих описаний, как очень длинных — пришлось бы выписать очень значительную часть 4-томного романа. Так же описывал он салоны и театр:

«На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо, на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых, в обтяжку, панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом, и стал петь и разводить руками.

Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолкли, заиграла музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно выжидая опять такта, чтобы начать свою партию вместе с нею. Они пропели вдвоем, и все в театре стали хлопать и кричать, а мужчина и женщина на сцене, которые изображали влюбленных, стали, улыбаясь и разводя руками, кланяться. <...>

Во втором акте были картины, изображающие монументы,

и была дыра в полотне, изображающая луну, и абажуры на рампе подняли, и стали играть в басу трубы и контрабасы; и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, и в руках у них было что-то вроде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за кулисами ударили три раза во что-то металлическое, и все стали на колени и запели молитву. Несколько раз все эти действия прерывались восторженными криками зрителей».

Так же описан третий акт:

«Но вдруг сделалась буря, в оркестре послышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и все побежали и потащили опять одного из присутствующих за кулисы, и занавесь опустилась».

В четвертом акте:

«〈...〉 был какой-то черт, который пел, махая рукою до тех пор, пока не выдвинули под ним доски и он не опустился туда».

Так же описал Толстой город и суд в «Воскресении». Так описывает он в «Крейцеровой сонате» брак: «Почему, если у людей средство душ, они должны спать вместе». Но прием острашения применялся им не только с целью дать видеть вещь, к которой он относился отрицательно.

«Пьер встал от своих новых товарищей и пошел между костров на другую сторону дороги, где, ему сказали, стояли пленные солдаты. Ему хотелось поговорить с ними. На дороге французский часовой остановил его и велел воротиться».

Пьер вернулся, но не к костру, к товарищам, а к отпряженной повозке, у которой никого не было. Он, поджав ноги и опустив голову, сел на холодную землю у колеса повозки и долго неподвижно сидел, думая. Прошло более часа. Никто не тревожил Пьера. Вдруг он захохотал своим толстым, добродушным смехом так громко, что с разных сторон с удивлением оглянулись люди на этот странный, очевидно-одинокий смех.

— Ха, ха, ха! — смеялся Пьер. И он проговорил вслух сам с собою: — Не пустил меня солдат. Поймали меня, заперли меня. В плену держат меня. Кого меня? Меня? Меня — мою бессмертную душу! Ха, ха, ха!.. Ха, ха, ха!.. — смеялся он с выступившими на глазах слезами. 〈...〉

Пьер взглянул в небо, в глубь уходящих, играющих звезд. «И все это мое, и все это во мне, и все это я! — думал Пьер. — И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками!» Он улыбнулся и пошел укладываться спать к своим товарищам».

Всякий, кто хорошо знает Толстого, может найти в нем несколько сот примеров по указанному типу. Этот способ видеть вещи выведенными из их контекста привел к тому, что в послед-

них своих произведениях Толстой, разбирая догматы и обряды, также применил к их описанию метод остранения, подставляя вместо привычных слов религиозного обихода их обычное значение; получилось что-то странное, чудовищное, искренне принятое многими как богохульство, больно ранившее многих. Но это был все тот же прием, при помощи которого Толстой воспринимал и рассказывал окружающее. Толстовские восприятия расшатали веру Толстого, дотронувшись до вещей, которых он долго не хотел касаться.

Прием остранения не специально толстовский*. Я вел его описание на толстовском материале из соображений чисто практических, просто потому, что материал этот всем известен.

Теперь, выяснив характер этого приема, постараемся приблизительно определить границы его применения. Я лично считаю, что остранение есть почти везде, где есть образ.

То есть отличие нашей точки зрения от точки зрения Потемни можно формулировать так: образ не есть постоянное подлежащее при изменяющихся сказуемых. Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, с о з д а н и е «в и д е н ь я» его, а не «у з н а в а н ь я».

Но наиболее ясно может быть прослежена цель образности в эротическом искусстве.

Здесь обычно представление эротического объекта как чего-то, в первый раз виденного. У Гоголя в «Ночи перед Рождеством»:

«Тут он подошел к ней ближе, кашлянул, усмехнулся, дотронулся своими длинными пальцами ее обнаженной, полной руки и произнес с таким видом, в котором выказывалось и лукавство, и самодовольствие:

— А что это у вас, великолепная Солоха?— И, сказавши это, отскочил он несколько назад.

— Как что? Рука, Осип Никифорович!— отвечала Солоха.

— Гм! рука! хе! хе! хе!— произнес сердечно довольный своим началом дьяк и прошелся по комнате.

— А это что у вас, дражайшая Солоха?— произнес он с таким же видом, приступив к ней снова и схватив ее слегка рукою за шею и таким же порядком отскочив назад.

— Будто не видите, Осип Никифорович!— отвечала Солоха.— Шея, а на шее монисто.

— Гм! на шее монисто! хе! хе! хе!— И дьяк снова прошелся по комнате, потирая руки.

— А это что у вас, несравненная Солоха?..— Неизвестно, к чему бы теперь притронулся дьяк своими длинными пальцами <...>»

У Гамсуна в «Голоде»:

«Два белых чуда виднелись у неё из-за рубашки».

Или эротические объекты изображаются иносказательно, причем здесь цель явно не «приблизить к пониманию».

Сюда относится изображение половых частей в виде замка и ключа (например, в «Загадках русского народа» Д. Садовникова, № 102—107), в виде приборов для тканья (там же, № 588—591), лука и стрелы, кольца и свайки, как в былине о Ставре («*Песни, собранные П. Н. Рыбниковым*», № 30).

Муж не узнает жены, переодетой богатырем. Она загадывает:

«Помнишь, Ставер, памятуешь ли,
Как мы малыньки на улицу похаживали,
Мы с тобою сваечкой поигрывали:
Твоя-то была сваечка серебряная,
А мое было колечко позолоченное?
Я-то попадывал тогда-сёгды,
А ты-то попадывал всегда-всегда?»
Говорит Ставер, сын Гоудинович:
— Что я с тобой сваечкой не игрывал!—
Говорит Василий Микулич, де:
«Ты помнишь ли, Ставер, да памятуешь ли,
Мы ведь вместе с тобой в грамоты училися:
Моя была чернильница серебряная,
А твое было перо позолочено?
А я-то помакивал тогда-сёгды,
А ты-то помакивал всегда-всегда?»

В другом варианте былины дана и разгадка:

Тут грозен посол Васильюшко
Вздымал свои платья по самый пуп:
И вот молодой Ставер, сын Гоудинович,
Признавал кольцо позолоченное.

(*Рыбников, № 171*)

Но остранение не только прием эротической загадки — эфемизма, оно — основа и единственный смысл всех загадок. Каждая загадка представляет собой или рассказывание о предмете словами, его определяющими и рисующими, но обычно при рассказывании о нем не применяющимися (тип «два конца, два кольца, посередине гвоздик»), или своеобразное звуковое остранение, как бы передразнивание: «Гон да тотонок?» (пол и потолок) (*Д. Садовников, № 51*) или — «Слон да кондрик?» (заслон и конник) (*Там же, № 177*).

Остранением являются и эротические образы — не-загадки; например, все шансонетные «крокетные молотки», «аэропланы», «куколки», «братишки» и т. п.

В них есть общее с народным образом топтания травы и ломания калины.

Совершенно ясен прием остранения в широко распространенном образе — мотиве эротической прозы, в которой медведь и другие животные (или черт — другая мотивировка неузна-

вания) не узнают человека («Бесстрашный барин» — *«Великорусские сказки Вятской губернии»*, № 52; «Справедливый солдат» — *«Белорусский сборник»* Е. Романова, № 84).

Очень типично неузнавание в сказке № 70 (вариант) из «Великорусских сказок Пермской губернии» Д. С. Зеленина:

«Мужик пахал поле на пеганой кобыле. Приходит к нему медведь и спрашивает: «Дядя, хто тебе эту кобылу пеганой делал?» — «Сам пежил». — «Да как?» — «Давай и тебя сделаю?!» Медведь согласился. Мужик связал ему ноги веревкой, снял с сабана сошник, нагрел его на огне и давай прикладывать к бокам: горячим сошником опалил ему шерсть до мяса, сделал пеганым. Развязал, — медведь ушел; немного отошел, лег под дерево, лежит. — Прилетела сорока к мужику клевать на стане мясо. Мужик поймал ее и сломал ей одну ногу. Сорока полетела и села на то самое дерево, под которым лежит медведь. — Потом прилетел после сороки, на стан к мужику паук (муха большая) и сел на кобылу, начал кусать. Мужик поймал паука, взял — воткнул ему в задницу палку и отпустил. Паук полетел и сел на то же дерево, где сорока и медведь. Сидят все трое. — Приходит к мужику жена, приносит в поле обед. Пообедал мужик с женой на чистом воздухе, начал валить ее на пол, заваривать ей подол. Увидал это медведь и говорит сороке с пауком: «батюшки! мужик опять ково-то хотит пежить». — Сорока говорит: «нет, кому-то ноги хотит ломать». Паук: «нет, палку в задницу кому-то хотит засунуть».

Одинаковость приема данной вещи с приемом «Холстомера», я думаю, видна каждому.

Остранение самого акта встречается в литературе очень часто; например, «Декамерон»: «выскребывание бочки», «ловля соловья», «веселая шерстобитная работа» (последний образ не развернут в сюжет). Так же часто остранение применяется при изображении половых органов.

Целый ряд сюжетов основан на таком «неузнавании», например: А. Афанасьев, «Заветные сказки» — «Стыдливая барыня»; вся сказка основана на неназывании предмета своим именем, на игре в неузнавание. То же у Н. Ончукова, «Северные сказки», № 252 — «Бабье пятно». То же в «Заветных сказках» — «Медведь и заяц»: медведь и заяц чинят «рану».

К приему остранения принадлежат и построения типа «пест и ступка» или «дьявол и преисподняя» («Декамерон»).

Об остранении в психологическом параллелизме я пишу в своей статье о сюжетосложении.

Здесь же повторяю, что в параллелизме важно ощущение несовпадения при сходстве.

Целью параллелизма, как и вообще целью образности, является перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, то есть своеобразное семантическое изменение.

Исследуя поэтическую речь как в фонетическом и словарном составе, так и в характере расположения слов, и в характере смысловых построений, составленных из ее слов, мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца и оно «искусственно» создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, причем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности. Этим условиям и удовлетворяет «поэтический язык». Поэтический язык, по Аристотелю, должен иметь характер чужеземного, удивительного; практически он и является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древнеболгарский как основа русского литературного, или же языком повышенным, как язык народных песен, близкий к литературному. Сюда же относятся столь широко распространенные архаизмы поэтического языка, затруднения языка «*dolce stil nuovo*» (XII в.), язык Арно Даниеля с его темным стилем и затрудненными (*harten*) формами, полагающими трудности при произношении (*Diez. Leben und Werk der Troubadours. S. 285*). Л. Якубинский в своей статье доказал закон затруднения для фонетики поэтического языка в частном случае повторения одинаковых звуков. Таким образом, язык поэзии — язык трудный, затрудненный, заторможенный. В некоторых частных случаях язык поэзии приближается к языку прозы, но это не нарушает закона трудности.

Ее сестра звалась Татьяна...
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим,—

писал Пушкин. Для современников Пушкина привычным поэтическим языком был приподнятый стиль Державина, а стиль Пушкина, по своей (тогдашней) тривиальности, являлся для них неожиданно трудным. Вспомним ужас современников Пушкина по поводу того, что выражения его так площадны. Пушкин употреблял просторечие как особый прием остановки внимания, именно так, как употребляли вообще русские слова в своей обычно французской речи его современники (см. примеры у Толстого, «Война и мир»).

Сейчас происходит еще более характерное явление. Русский литературный язык, по происхождению своему для России чужеродный, настолько проник в толщу народа, что уравнивал с собой многое в народных говорах, зато литература начала проявлять любовь к диалектам (Ремизов, Ключев, Есенин и другие, столь же неравные по талантам и столь же близкие по

языку, умышленно провинциальному) и варваризмам (возможность появления школы Северянина). От литературного языка к литературному же «лесковскому» говору переходит сейчас и Максим Горький. Таким образом, просторечие и литературный язык обменялись своими местами (Вячеслав Иванов и многие другие). Наконец, появилась сильная тенденция к созданию нового, специально поэтического языка; во главе этой школы, как известно, стал Велимир* Хлебников. Таким образом, мы приходим к определению поэзии, как речи з а т о р м о ж е н н о й, к р и в о й. Поэтическая речь — р е ч ь-п о с т р о е н и е. Проза же — речь обычная: экономичная, легкая, правильная (prosa sc. dea — богиня правильных, нетрудных родов, «прямого» положения ребенка). Подробнее о торможении, задержке как об общем з а к о н е искусства я буду говорить уже в статье о сюжетосложении.

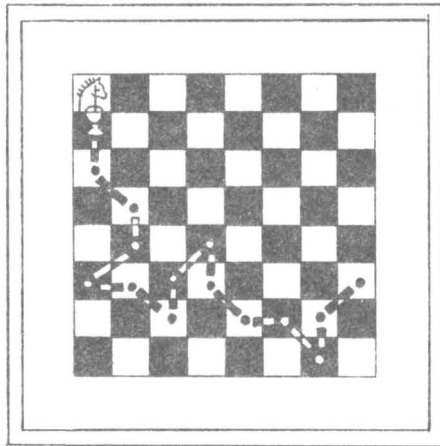
Но позиция людей, выдвигающих понятие экономии сил как чего-то существующего в поэтическом языке и даже его определяющего, кажется на первый взгляд сильной в вопросе о ритме. Кажется совершенно неоспоримым то толкование роли ритма, которое дал Спенсер: «Неравномерно наносимые нам удары заставляют нас держать мускулы в излишнем, порой ненужном, напряжении, потому что повторения удара мы не предвидим; при равномерности ударов мы экономизируем силу»**. Это, казалось бы, убедительное замечание страдает обычным грехом — смещением законов языка поэтического и прозаического. Спенсер в своей «Философии слога» совершенно не различал их, а между тем возможно, что существуют два вида ритма. Ритм прозаический, ритм рабочей песни, «дубинушки», с одной стороны, заменяет команду при необходимости «ухнуть разом»; с другой стороны, облегчает работу, автоматизируя ее. И действительно, идти под музыку легче, чем без нее, но идти легче и под оживленный разговор, когда акт ходьбы уходит из нашего сознания. Таким образом, ритм прозаический важен как фактор а в т о м а т и з и р у ю щ и й. Но не таков ритм поэзии. В искусстве есть «ордер», но ни одна колонна греческого храма не выполняет точно ордера, и художественный ритм состоит в ритме прозаическом — нарушенном; попытки систематизировать эти нарушения уже предпринимались***. Они представляют собою сегодняшнюю задачу теории ритма. Можно думать, что систематизация эта не удастся; в самом деле, ведь вопрос идет не об осложненном ритме, а о нарушении ритма, и притом таком, которое не может быть предугадано; если это нарушение войдет в канон, то оно потеряет свою силу затрудняющего приема. Но я не касаюсь более подробно вопросов ритма; им будет посвящена особая книга.

~~КОД КОИЯ~~

ХОД КОНЯ

ПЕРВОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга называется «Ход коня». Конь ходит боком, вот так:



Много причин странности хода коня, и главная из них — условность искусства... Я пишу об условности искусства.

Вторая причина в том, что конь не свободен, — он ходит вбок потому, что прямая дорога ему запрещена.

Статьи и фельетоны этой книги были напечатаны все в России с 1919-го по 1921-й год.

Они напечатаны в крохотной театральной газете «Жизнь искусства», а сама эта газета была ходом коня.

Я пишу для русских за границей.

Одни говорят: в России люди умирают на улице, в России едят или могут есть человеческое мясо...

Другие говорят: в России работают университеты, в России полны театры.

Вы выбираете, во что верить...

Не выбирайте. — Все правда.

В России есть и то, и другое.

В России все так противоречиво, что мы все стали остроумны не по своей воле и желанию.

Я собрал газетные статьи, как они были написаны. Добавлено мало.

Еще одно слово: не думайте, что ход коня — ход труса. Я не трус.

Наша изломанная дорога — дорога смелых, но что нам делать, когда у нас по два глаза и видим мы больше честных пешек и по должности одноверных королей.

СВЕРТОК

ВТОРОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ

Ко мне пришли два студиста: Лев Лунц и Николай Никитин*.

Они мне сказали: «Расскажите нам что-нибудь про искусство, потому что мы студисты».

Я им ответил: «Я расскажу вам нечто вроде отрывка из «Хитопадешы»**: рассказ в рассказе. Это будет интересно как образчик индусской поэтики, — я забочусь о вашем образовании, потому что вы студисты».

Они сказали: «Хорошо».

«В некотором царстве, в некотором государстве жил один середняк; вот убрал он к осени с поля хлеб, молотит его и ругается. Шел в это время мимо старик и говорит ему:

— Чего ругаешься — чистый воздух портишь, разве тебе избы ругаться мало?

А середняк ему отвечает:

— Да как же мне не ругаться, плох урожай, опять напутал Николай Угодник, где нужно было ведро, он там дождь пустил, где солнце — там мороз.

А старик тот и был сам Николай Угодник.

Обиделся Николай Угодник и говорит ему:

— Ну, если я тебе плохо погоду делаю, то вот тебе самоопределение, вот тебе мандат, делай погоду сам.

Обрадовался мужик, сам стал погоду организовывать.

Только убрал он к осени урожай, — плох урожай, совсем плох.

Молотит он и ругается, так ругается, что на дороге проезжие лошади морду отворачивают.

Идет Николай Угодник, смеется:

— Как урожай?

Ругается середняк так, что в небе пробежалые тучки ахают.

— Да разве это урожай?

— Ну, расскажи мне, как делал погоду?

Рассказал мужик все по параграфам.

Смеется Угодник:

— А ветер у тебя был?

— Зачем ветер, он только хлеб путает.

— Нужен ветер, без ветра ни рожь, ни пшеница не обсемятся. Да у тебя, небось, и грозы не было.

— Не было.

— И гроза нужна.

Подумал тут середняк и говорит Угоднику:

— Знаешь, делай лучше погоду сам.

А Угодник ему говорит:

— Действительно, ты поступил так, как поступают люди в Италии, ставшие потом идиотами.

— А как поступали в Италии люди, потом ставшие идиотами? — спросил середняк.

— Жили в Италии или Японии люди, и стали сами они замечать, или другие за ними заметили, что глупеют они ежедневно, а летом даже на три часа вперед. Спросили врачей, те бились, бились и догадались: ели эти японские или итальянские люди лущеный рис, а та часть, которая нужна мозгу, есть в рисе, но только в его шелухе.

И тогда сказали врачи:

— Не нужно изобретать пищу, всего не предусмотреть, а если люди, ставшие идиотами от того, что они не ели шелухи, похожи на мужика, забывшего о ветре, то человек, который пожелал бы все учесть, был бы похожим на индийскую сказку о тысяченожке.

— А что это за сказка о тысяченожке? — спросили люди, ставшие идиотами.

Врач сказал:

— Была тысяченожка, и имела она ровно тысячу ног или меньше, и бегала она быстро, а черепаха ей завидовала.

Тогда черепаха сказала тысяченожке:

— Как ты мудра! И как это ты догадываешься и как это у тебя хватает сообразительности знать, какое положение должна иметь твоя 978-я нога, когда ты заносишь вперед пятаю?

Тысяченожка сперва обрадовалась и возгордилась, но потом в самом деле стала думать о том, где находится каждая ее нога, завела централизацию, канцелярщину, бюрократизм и уже не могла шевелить ни одной.

Тогда она сказала:

— Прав был Виктор Шкловский, когда говорил: величайшее несчастье нашего времени, что мы регламентируем искусство, не зная, что оно такое. Величайшее несчастье русского искусства в том, что им пренебрегают, как шелухой риса. А между тем искусство вовсе не есть один из способов агитации, как vitamin, который должен содержаться в пище кроме белков и жиров, не есть сам ни белок и ни жир, но жизнь организма без него невозможна.

Величайшее несчастье русского искусства, что ему не дают двигаться органически, так, как движется сердце в груди человека: его регулируют, как движение поездов.

— Граждане и товарищи, — сказала тысяченожка, — поглядите на меня, и вы увидите, до чего доводит чрезучет! Товарищи по революции, товарищи по войне, оставьте волю искусству, не во имя его, а во имя того, что нельзя регулировать неизвестное!»

— Ну так что же? — спросили меня студисты.

— Теперь вы должны сказать что-нибудь, чтобы замкнуть традиционное в индийской поэтике обрамление, — ответил я.

— Погубили мы свою молодость, — сказали Лев Лунц и Николай Никитин и ушли.

Это очень способные люди: один написал пьесу «Обезьяны идут», другой — рассказ «Кол».

«УЛЛЯ, УЛЛЯ», МАРСИАНЕ!»¹

(Из «Трубы марсиан»)*

То, что я пишу сейчас, я пишу с чувством великого дружелюбия к людям, с которыми я спорю.

Но ошибки, делаемые сейчас, так явны для меня и будут так тягостны для искусства, что их нельзя замалчивать.

Наиболее тяжелой ошибкой современных писателей об искусстве я считаю то уравнение между социальной революцией и революцией форм искусства, которое сейчас они доказывают**.

«Скифы», «футуристы-коммунисты», «пролеткульты» — все провозглашают и долбят одно и то же: новому миру, новой классовой идеологии должно соответствовать новое искусство. Вторая посылка — обычна: наше искусство и есть именно новое, которое выражает революцию, волю нового класса и новое мироощущение. Доказательства для этого обычно приводятся самые наивные: Пролеткульт доказывает свое соответствие данному моменту тем, что у его поэтов и родители были пролетариями, «скифы» — чисто литературный прием применения «народного» языка в поэзии, вызванный слиянием старого литературного языка с городским говором и ведущий свою историю от Лескова через Ремизова, — выставляют признаком почвенности своих писателей, а футуристы приводят в доказательство своей органической враждебности капиталистическому строю ту ненависть, которую буржуазия питала к нам в дни нашего появления на свет.

Не очень густые доказательства, слабые основания для домогательства на место в истории социальной революции, на место, которое нам, может быть, не более нужно, чем солнечному свету квартира на Невском в три комнаты с ванной.

Во всех этих доказательствах общее одно: все авторы их полагают, что новые формы быта создают новые формы искусства. То есть они считают, что искусство есть одна из функций жизни. Получается так: положим, факты жизни будут рядом чисел, тогда явления в искусстве будут идти как логарифмы этих чисел.

¹ Написано по поводу вступления футуристов на руководящие посты Наркомпроса по искусству.

Но мы, футуристы, ведь вошли с новым знаменем: «Новая форма — рождает новое содержание». Ведь мы раскрепостили искусство от быта, который играет в творчестве лишь роль при заполнении форм и может быть даже изгнан совсем, так, как сделали Хлебников и Крученых, когда захотели заполнить, по Гюйо, «поэзией расстояние между рифмами» и заполняли его вольными пятнами заузного звучания. Но футуристы только осознали работу веков. Искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города.

Если бы быт и производственные отношения влияли на искусство, разве сюжеты не были бы прикреплены к тому месту, где они соответствуют этим отношениям. А ведь сюжеты бездомны.

Если бы быт выражался в новеллах, то европейская наука не ломала бы голову, где — в Египте, Индии или Персии — и когда создались новеллы «1001 ночи».

Если бы сословные и классовые черты отлагались в искусстве, то разве было бы возможно, что великорусские сказки про барина те же, что и сказки про попа.

Если бы этнографические черты отлагались в искусстве, то сказки про инородцев не были бы обратными, не рассказывались бы любым данным народом про другой соседний.

Если бы искусство было так гибко, что могло бы изображать изменения бытовых условий, то сюжет похищения, который, как мы видим в словах раба комедии Менандра «*Επιτρέποντες*»*, уже тогда был чисто литературной традицией, — не дожил бы до Островского и не заполнял бы литературу, как муравьи лес.

Новые формы в искусстве являются не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старые формы, переставшие быть художественными.

Уже Толстой говорил, что сейчас нельзя творить в формах Гоголя и Пушкина потому, что — эти формы уже найдены.

Уже Александр Веселовский положил начало свободной истории литературной формы.

А мы, футуристы, связываем свое творчество с Третьим Интернационалом.

Товарищи, ведь это же сдача всех позиций! Это Белинский — Венгеров и «История русской интеллигенции»**!

Футуризм был одним из чистейших достижений человеческого гения. Он был меткой, — как высоко поднялось понимание законов свободы творчества. И — неужели просто не режет глаз тот шуршащий хвост из газетной передовицы, который сейчас ему приделывают?

САМОВАРОМ ПО ГВОЗДЯМ

Если взять самовар за ножки, то им можно вбивать гвозди, но это не его прямое назначение.

Я видел войну, я сам топил печи роялем в Станиславе и жег на кострах ковры, поливая их постным маслом, запертый в горах Курдистана. Сейчас я топлю печь книгами. Я знаю законы войны и понимаю, что она по-своему переформирует вещи, то обращая человека в четыре пуда с половиной человечины, то ковер в суррогат фитиля.

Но нельзя рассматривать самовар с точки зрения удобства вбивания им гвоздей или писать книги так, чтобы они жарче горели. Война — нужда — переформирует вещи по-своему, но старую вещь она рассматривает просто как материал, и это грозно и честно, но изменять назначение вещи, сверлить ложкой двери, бриться шилом и уверять, что все обстоит благополучно, это не честно.

Такие мысли осаждают меня уже месяц с той самой поры, когда я прочел в «Правде» программу или «проект программы» организации музыкального вечера при просветительном отделе Военного комиссариата.

Эта программа — программа пропаганды при помощи музыки.

Но как пропагандировать музыкой, «содержание которой чистая форма» (Кант)?

И создается не научная и не марксистская, а так себе, по аналогии сделанная, теория существования буржуазной музыки.

Для доказательства этой мысли понадобилось бы еще сперва доказать возможность идеологической музыки.

А потом составитель музыкальной программы со всей легковесностью, ему присущей, делает прыжок и противопоставляет буржуазной музыке не пролетарскую, а музыку, написанную на революционный сюжет. Это логически неправильно, с этим не стоит спорить, это нужно просто править, как ученическую работу. Здесь упущен принцип единого основания. И вот начинается забивание самоваром гвоздей.

Да, товарищи, бывает музыка на революционный текст, а самовар имеет вес и некоторую крепость, так неужели же этого достаточно, чтобы отнести его в разряд молотков?

Увы! Это же происходит в живописи: силы художников заняты плакатами, просто плакатами, даже не плакатным мастерством.

Я не буду защищать искусство во имя искусства, я буду защищать пропаганду во имя пропаганды.

Царское правительство умело ко всему прилагать свой императорский штамп: оно перештемцелевывало все пуговицы и все учреждения.

И десять лет, в школе утром, каждым утром я пел в стаде

других детей: «Спаси, Господи, люди Твоя...» И вот теперь и даже раньше, в год окончания гимназии, я не мог произнести эту молитву без ошибки, я могу только пропеть ее.

Агитация, разлитая в воздухе, агитация, которой пропитана вода в Неве, перестает ощущаться. Создается прививка против нее, какой-то иммунитет.

Агитация в опере, кинематографе, на выставке бесполезна — она сама съедает самое себя.

Во имя агитации уберите агитацию из искусства.

КРЫЖОВЕННОЕ ВАРЕНЬЕ

Кажется, в «Иванове» Чехова одна хозяйка угощает всех крыжовенным вареньем. Наварила его несколько бочек и угощает: надо же скормить.

Кажется, это в «Иванове». Я не могу второй раз прочесть Чехова.

Очевидно, у наших театралов большой запас крыжовенного варенья. Вещи, которые ставятся в театре, хорошие вещи, с репутацией, но все это так давно сварено.

Делакруа писал приблизительно так: «Великий человек не имеет много новых мыслей, но имеет одну: что высказанные прежде мысли недостаточны»*. Наши театралы не имеют этой одной мысли. Ведь, в сущности говоря, совершенно неправильно, что пьеса, представляемая на сцене, известна зрителю. Писатель пишет все же, главным образом, для первого восприятия, для восприятия наново. Мы же воспринимаем его пьесу как реставрацию.

Великий театр будет театром не крыжовенного варенья, а театром вот сейчас созданного репертуара.

Таким театром был театр греков и театр Шекспира.

И Пушкин жил, конечно, всего жизненней, когда писал.

А сейчас же классики, увы, только иллюстрации к своим комментаторам.

Конечно, скажут: «Где же сейчас новый репертуар?»

На худой конец, если уж ставить старые вещи, то нужно ставить неизвестные — не «Фауста» Гёте, а «Фауста» Марло. Но, кроме того, мы не ставим того, кого имеем.

Наш великий писатель, заруганный, засмеянный, непрочтенный, но признанный лучшим, творец нового сюжета, создатель нового стиха, Велимир Хлебников, имеет пьесу, даже две, но где их можно поставить?

Крыжовенное варенье в форме Шекспира и итальянской комедии или в иной другой всех насыщает.

Хлебников признан немногими, но среди признавших его есть почти все поэты. А для широкой публики Хлебников только тот самый футурист, к которому, как сиделец к хвосту

собаки, привязал знаменитый, талантливый Корней Чуковский — Локк русской критики — свою критическую жестянку.

Необходимо поставить «Ошибку смерти» Хлебникова, принадлежащую к его несложно построенным вещам. Хлебников не виноват, что он не писатель XVII века или даже начала XIX*.

Другую пьесу мы видали на сцене**. Автора ее мы знаем. Это «Мистерия-буфф» Маяковского. Маяковский родил толпу подражателей, которые сейчас попрекают друг друга плагиатами из него в своих журнальчиках.

Маяковский растолкал локтями своих современников. Это не Хлебников: когда он станет тебе на ногу и закричит, то трудно его не услышать.

И все же пьеса его, поставленная всего несколько раз, лежит себе и ждет своего XXV века.

Я не считаю «Мистерию-буфф» в числе лучших произведений Маяковского. Конец пьесы, по-моему, слаб, не вышел.

Но по ходу диалога, почти целиком построенного на каламбуре, по мастерству эта вещь заслуживает того, чтобы ее ставили ежедневно, несмотря на ее злободневность. Кроме того, в основе своей вещь Маяковского народна в 10 000 раз больше, чем все «Цари Максимилианы» Ремизова***.

Ремизов, стремясь создать народную вещь, ухватился за внешнее — за сюжет, который, как известно, в «Царе Максимилиане» вырождается и, конечно, не характерен. Владимир Маяковский взял — конечно, интуитивно — самый прием народной драмы. Народная драма же вся основана на слове как на материале, на игре со словами, на игре слов.

В блестящих страницах «Мистерии» (особенно хороши первые) канонизирован народный прием.

Для того, чтобы поставить Хлебникова, нужно много понимать, уметь и сметь, но я не понимаю, что понимают и что умеют всякие рабоче-крестьянские арены, сидящие без репертуара, когда они проходят мимо так талантливо завернутой пьесы Маяковского.

Неужели еще надолго наш паек — крыжовенное варенье?

ШТАНДАРТ СКАЧЕТ****

При каждой почти части есть свой театрик. Театр есть почти при каждой организации. Мы имеем даже «Школу инструкторов театрального дела с отделением подготовки суфлеров» при Балтфлоте.

Происходит что-то еврейновское — театрализация жизни*****.

Я не удивлюсь, если Мурманская железная дорога или Центрогвоздь станут готовить актеров не только для себя, но и на вывоз.

Музыка играет, штандарт скачет.

О девяти десятых этих театров не пишет никто; это — «театры для себя»*.

Мне пришлось бывать в этих театрах, — дух телеграфиста Надькина** носился над ними. Худший театр, театр дачно-любительский, под ведением какого-либо культпросвета продолжает свое существование. Идет опошление зрителя, превращение его в приемника культурных вкусов бывшего полкового писаря.

Мне ли не знать, что год диктатуры левых и молодых в искусстве прошел. Пошла другая линия, линия деловая и хозяйственно-кустарная. А пойдите в студии, и вы увидите, что молодые художники остались молодыми и остались левыми, кроме тех, которые перестали быть молодыми.

За «деловое искусство», искусство, «понятное красноармейцам», берутся люди, которые не знают, что тот, кто не говорит стихами, говорит прозой, и тот, кто отказывается от нового искусства, — творит старое и устаревшее.

Среди них есть люди лично благонамеренные, люди «хорошего вкуса», — кстати, самого плохого для художников, — но они люди в искусстве не живые, не напорные, рядом с ними становятся люди похуже, и вместе со старой формой врывается: «Прежде скончались — потом повенчались». Музыка играет, штандарт скачет, и Центрогвоздь превращает рабочих в актеров.

Этот истерический актеризм, охватывающий всю Советскую Россию, подобен жировому перерождению тканей.

И всему виной легко прежде добытое искусство — соблазн дешевого искусства.

Я предлагаю основать «Лигу защиты красноармейцев от водевиля, танцульки и чтения лекций по космографии».

Мы объявили принцип трудовой школы для детей, а для взрослых — вместо того, чтобы ввести их в процессы научной работы, — употребляем театр в лошадиных дозах и лекции, оглушающие верхушками, лекции, на которых, кажется, нужно уже ставить охрану у дверей для невыпуска, — это уже не только кажется.

Я помню, как напряженно и обрадованно слушали меня красноармейцы на фронте, когда поздно вечером — так как день был занят боевой работой — я в темноте (света никакого не было) начал с ними заниматься арифметикой.

У людей была радость от ощущения, что они что-то начали сначала, впряглись и пашут.

Нужно бросить все силы на образовательную работу, на систематическую работу. Такая работа возможна везде.

Нужно объявить новый лозунг: «Отдохнем от театра» — и заменить культпросветские скачки по верхам планомерной работой.

Для этого понадобится много работы, так как для интенсивности и быстроты учебной работы в войсках нужно организовать занятия с маленькими группами в десять — пятнадцать человек.

И нужно также другое: ставить себе все время исполнимую и близкую задачу. Пусть Балтфлот выпускает не суфлеров, а учителей, если только это не должен делать Наркомпрос. И тогда в общий план нужно и можно ввести и искусство как работу, как деланье, — а не глазенье и не игранье.

Старый режим не умел расчленять работу; когда какой-нибудь военный завод строил корабль, он готовил для этого корабля дверные ручки и клозетные чашки.

Сейчас у нас такая же мания: «каждый сам по себе пробочник», «каждый сам по себе актер», — Центрогвоздь готовит артиста, пока штандарт скачет.

СОГЛАШАТЕЛИ

Знахарь — не человек без теории: у знахаря неверная, чаще всего устаревшая теория.

Спектакль, который я видел в Революционно-Героическом театре, не был бесформенным; он был очень плохо старо-оформленным.

В искусстве нет импровизаций; точнее, импровизация возможна только как изменение формы, как появление ее, наконец, в н о в о м контексте.

Нельзя отлить пушку по вдохновению, нельзя и играть пьесу нутром, потрохами. Пьесу можно только сделать.

Революционный театр хотел быть театром порыва, вдохновения, но от техники он не ушел. Он отказался от искания ее — тогда пришла чужая, старая, отбросовая техника, техника оперы и плохого кино, и спектакль пошел по ее колеям.

Печально было видеть талантливую артистку Чекан в ужаснейшей пьесе («Легенда о Коммунаре»), в шаблоннейших группах и позах.

Постановка как будто была вся составлена из открыток и иллюстраций «Родины» (был такой журнал).

Здесь не было неумелости, не было революционного преодоления формы. Нет, просто я видел перед собой провинциальную традицию формы во всей неприкосновенности.

Неправду говорят, когда оправдываются тем, что для народа нужно какое-то особенное, простое, у к о р о ч е н н о е искусство. Народные загадки и пословицы инструментованы необыкновенно тонко.

Стилистические приемы русской сказки не проще приемов прозы Андрея Белого, и слушатели превосходно понимают приемы сказки, отличая, например, аллитерации. Фабричная

песня восприняла в себя приемы старой русской эпической песни, а так как это, конечно, неизвестно многим занимающимся пролетарским творчеством, то я предлагаю внимательно посмотреть хотя бы песню «Маруся отравилась». Да и частушка есть вещь сделанная, построенная.

«Легенда о Коммунаре» — это революционная «Вампука»*. И ковка сердца Коммунара — это Вагнер, воспринятый по либретто**.

Я не верю, что автор «Легенды о Коммунаре» — пролетарий, так как свежий класс, еще не развернувший своих возможностей, не может выделить этого человека, которому для выражения пафоса пролетарской революции понадобился колпак звездочета и меч Гавриила.

Жалко людей, играющих в этой пьесе: она и «знахарская» постановка губят их, делают неловкими и короткорукими.

ДРАМА И МАССОВЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Адриан Пиотровский предлагает (в «Известиях Петросовета») использовать драматические кружки для организации из них кадров участников массовых представлений***.

Действительно, никто не знает, что делать с драматическими кружками; они плодятся, как инфузии. Ни отсутствие топлива, ни отсутствие продовольствия, ни Антанта — ничто не может задержать их развития.

Тщетно бегают испуганные руководители и предлагают самые разнообразные способы замены кружков, — кружки непоколебимы.

— А если вас закроют? — говорят им.

— Мы будем ставить водевиль конспиративно!

И играет, играет Россия, происходит какой-то стихийный процесс превращения живых тканей в театральные.

А тут еще Евреинов предлагает: «Каждая минута нашей жизни — театр»****. Зачем это нам, когда у нас есть театр каждую минуту!

Понятно желание Пиотровского употребить эти театральные кружки в дело, как-то разрядить их, оттащить хоть от водевиля, от дачного любительского спектакля, от маскарадного театра с переодеваниями.

Я думаю, что это невозможно, — театральные кружки именно хотят переодевания и маскарада, того самого маскарада, который так не понравился в Доме искусств одному человеку в маске «Браунинга»¹, с очень длинным, очевидно, позднее Октября полученным номером.

¹ Под псевдонимом «Браунинг № ... такой-то» один из журналистов напечатал в «Красной газете» ругательный фельетон про Дом искусств****.

Жизнь тяжела, ее тяжесть от себя не скрыть. И в этой тяжелой жизни не похожи ли мы на селенитов («Первые люди на Луне»), посаженных в бочки, из которых дают расти одному только щупальцу, полезному для коллектива*.

Человек поневоле рад бы туда, где все было мягче, где били не иначе как мягкими подушками, а топили непременно в теплой воде. Но дорога во вчерашний день, конечно, заперта.

И вот человек бежит в театр, в актеры, — так, по мысли Фрейда, при психозе мы прячемся в какую-нибудь манию, как в монастырь, то есть создаем себе иллюзорную жизнь, иллюзорную действительность вместо трудной действительности действительной.

Вы помните, по всей вероятности, описание театра в «Записках из Мертвого дома» Достоевского. Покрывать бритую голову париком, одеть не серую одежду, перейти в другую жизнь, — вот что пленяло каторжан в театре. Достоевский говорит, что они оказались хорошими актерами. Это оттого, что в старое время каторга снимала наиболее сильную часть народа.

Народное массовое празднество, смотр сил, радость толпы есть утверждение сегодняшнего дня и его апофеоз. Оно законно тогда, когда на него никто не смотрит из окна или из особой трибуны, иначе оно вырождается в парад, в крепостной балет и в оркестр роговой музыки. И уже поэтому оно не маскарад и не театр.

Народное массовое празднество — это дело живых; драматические же кружки — психоз, бегство, мечта селенита о конечностях.

Эти миллионы кружков нельзя закрыть, — нельзя запретить человеку бредить; они — сыпь болезни, и как таковые — они заслуживают внимания социолога.

Но использовать их для постройки нового быта нельзя. Его нельзя строить из бреда дезертира. Это слишком жестоко.

«ПАПА, ЭТО — БУДИЛЬНИК!..»

Я был в «театре Зон» на постановке Мейерхольда и Бебутова «Зорь» Верхарна в переделке Чулкова, или в переделке Мейерхольда и Чулкова, или вообще в переделке**.

Рампа снята. Провал сцены ободран. Театр похож на пальто с выпоротым воротником. Не весело и не светло.

На сцене контррельеф с натянутыми, вверх идущими канатами, с гнутым железом, — все это на фоне таком черном, что его почти не видно. Мне это понравилось, особенно, если бы мне не мешали рассматривать несколько бритых людей без грима и в костюмах, представляющих нечто среднее между контррельефом и костюмом комиссара (галифе).

За сценой бьют в железный лист и кричат по-театральному, — на театральном жаргоне это обозначает бунт.

В оркестре пятнадцать человек в штатском, мужчины и женщины; судя по манере говорить, похожей на манеру актера Мгеброва, люди эти пришли из Пролеткульта. Сам Мгебров стоит на призме, но на сцене он Пророк и говорит поэтому очень громко.

Люди в пиджаках в оркестре должны слить сцену с публикой и для этого, чтобы было легче, сняли рампу.

Текст пьесы: Верхарн написал плохую пьесу. Так как революционный театр создается наспех, то и пьесу эту приняли наспех, наспех приняв за революционную!

Содержание: рассказ про то, как вождь Эренъен заключал коалицию с буржуазией.

Текст пьесы изменен, на сцене говорят о Союзе Действия, о власти Советов. Действие осовремененно, хотя не знаю, почему на сцене империалистские воины ходят с копьями и со щитами.

В середине, кажется, второго действия Вестник приходит и читает телеграмму о потерях Красной Армии у Перекопа.

Очевидно, это художественно рассчитано на вторжение трагизма жизни в трагизм искусства. Но так как действие осовремененно, то телеграмма не вырывается из его текста, и художественного эффекта, на который она рассчитана, не получается.

Музыка играет, пролеткультицы в оркестре кричат, на сцене поют похоронный марш, публика встает и... стоит. Митинг не удаётся.

Из трех групп, которые должны играть, по мысли постановщика, в этом игрище: актеры (сцена), пролеткультицы (оркестр) и публика (партер), — публика бастует.

В любом митинге она ведет себя оживленнее, чем на этом митинге в костюмах и контррельефных галифе.

Самая большая ошибка вечера то, что пьеса, пусть плохая пьеса, уничтожена митингом до конца; митинг не удался, не удалась и борьба между митингом и пьесой.

Чтобы удалась эта борьба, пьесу нужно было именно сохранить, разорвав ее неизменное тело вставками современников.

У Тэффи есть рассказ о неудачном изобретателе, ищущем все время, что бы ему придумать.

Раз утром, проспав, выходит к чаю и говорит: «...Хорошо было бы изобрести машинку; чтобы ей сказать, когда разбудить, и она разбудила бы...» — но дочка перебивает его: «Папа, да ведь это будильник!»

КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Вопрос о коллективном творчестве выплыл в светлое поле сознания современного общества.

Коллективность творчества, конечно, понимается многими очень наивно. Например, на этой неделе в одной из газет появилась заметка о том, что к постановке предложена пьеса, написанная коллективно четырьмя авторами, причем каждый писал свой акт.

Конечно, такое творчество вполне возможно: мы знаем романы Эркмана и Шатриана, братьев Гонкур; Дюма-отец держал у себя в доме целую фабрику по приготовлению романов, а Сарду заказывал помощникам отдельные сцены своих пьес, а сам только связывал и обрабатывал их.

Но всё это случаи не столько коллективного, сколько группового творчества.

Настоящий коллективизм в творчестве лежит глубже, но зато и шире.

При выдаче патентов на изобретения записывают не только день, но и час, даже минуту подачи заявления; практика показала, что вполне возможен приход другого изобретателя с тем же изобретением. Так случилось при выдаче патента на телефон! Вообще, приоритет на изобретение или открытие установить очень трудно; эпоха подготовила предпосылки построения, и несколько человек, не связанных друг с другом, ощущают себя творцами. В этом случае человек и человеческий мозг не что иное, как геометрическое место точек пересечения линий коллективного творчества.

Я поясню свою мысль сравнением. Если мы в совершенно неподвижно стоящий стакан с водой бросим мельчайше истертый порошок, то мы увидим, что и после того, как вода успокоится, мельчайшие частицы порошка, подвешенные в воде, движутся, вроде того, как движется рой мошек на солнце, но гораздо тише. Движение это называют броуновским, по фамилии ученого, который его открыл и объяснил нам, что частицы, подвешенные в жидкости, в силу ничтожности своей массы, воспринимают движение молекул и начинают колебаться под действием их толчков.

Вот роль таких частиц, выявляющих движения, не заметные сами по себе для невооруженного глаза, и играет творец, будет ли это изобретатель двигателя внутреннего сгорания или поэт.

Может быть, многим из читателей известно, как разыгрывают или разыгрывались итальянские комедии импровизации, так называемые «*commedia dell'arte*». Брался сценарий, в основу сценария клался какой-нибудь сюжет; сюжеты же, как вам известно, не являются продуктом личного творчества, они переходят из одного временного пласта творцов искусства в другой, изменяясь под влиянием желания все время иметь ощути-

мый переживаемый материал, и в эту основу исполнители ролей вставляют свои шутки, оживляя и украшая традиционные речи. Но всем, слушавшим и рассказывающим анекдоты, известно также, что и эти анекдоты тоже представляют из себя какой-то склад запасных частей, и, таким образом, артист-импровизатор вставляет в традиционную, в широком смысле этого слова, раму традиционное заполнение. Но также совершается творчество эпического певца.

Так же описывал творчество сказания сказок Рыбников, — он говорил об общем всем сказочникам складе*.

Нам кажется, что наше так называемое личное творчество совершается не так, но это результат невозможности или, вернее, трудности видеть сегодняшний день в общем.

Мы чувствуем, что средневековая лирика оперирует школьной традицией, что рыцарский роман, например, это перестановка все тех же трафаретных узоров по все тем же схемам, мы чувствуем, наконец, что послереволюционные рассказы в русской литературе так же традиционны, как рассказы «с проблемой пола», но мы не чувствуем того, что и сейчас мы оперируем с традиционным коллективным творчеством, причем под коллективом здесь я понимаю не всю массу народонаселения, а общество певцов-писателей, вне зависимости от того, говорим мы о так называемом народном или так называемом искусственном творчестве.

Пушкин и Гоголь такое же явление своей школы, как и рядовой автор. Мы вырываем их из общей массы, между прочим, и оттого, что не умеем мыслить процессами. Нам нужны красные строки.

Творчество, даже революционно-художественное, — творчество традиционное. Нарушение канона возможно только при существовании канона, и богохульство предполагает еще не умершую религию.

Существует «церковь» искусства в смысле собрания его чувствующих. Эта церковь имеет свои каноны, созданные напластованием ересей.

Заботиться о создании коллективного искусства так же бесполезно, как хлопотать о том, чтобы Волга впадала в Каспийское море.

В СВОЮ ЗАЩИТУ¹

Я не дразню никого, когда пишу о «Дон Кихоте» и о Толстом. История совершенна. Явления всего понятней тогда, когда мы можем понять процесс их возникновения. Вокруг много дел, требующих немедленных решений, но чтобы решить, — нужно

¹ Написано в ответ на статью Быстрянского в «Правде».

знать, что я могу сказать о рабоче-крестьянском искусстве человеку, которому неизвестны не только законы искусства, но неизвестен сам материал, сами произведения. Я не литературный налетчик и не фокусник, я могу только дать руководителям масс те формулы, которые помогут разобраться во вновь появляющемся — ведь новое растет по законам старым. Мне больно читать упреки «Правды» и обидно обращение «господа» — я не «господин», я товарищ Шкловский уже пятый год. Мои товарищи, которые вместе со мною пишут в газете, заслуживают прежде всего уважения, а не упреков. Мы не халтурим, а работаем по первоисточникам и со всей серьезностью. Тот факт, что мы пишем статьи о Шиллере и Стерне, разрешая вопросы заново, — чудо.

Товарищ из «Правды», — я не оправдываюсь, я утверждаю свое право на гордость.

Мы слишком увлекаемся распределением знаний, мы слишком увлекаемся популяризацией науки, мы слишком мало думаем о производстве в науке, мы не отвели ей место.

Я и мои товарищи работаем при 0 градусов и при коптилке, мы будем работать при температуре ниже нуля и при лучине, но только так, как мы умеем. Мы сами видим свой путь.

О ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ РАМПЕ

Тов. Керженцев поднял вопрос о «театре без зрителя» — театре действия — игрище.

Я совершенно согласен со статьей Державина и с тем, что такие игрища были всегда, но их просто не называли театром, подразумевая под словом театр нечто совершенно другое.

В театре важна театральность.

Гофман в «Принцессе Брамбилле» употребил следующий прием: один из героев рассказа говорит: «Мы все, действующие лица «каприччио», которое сейчас пишется»; здесь интересна установка на «нарочность» действия, подчеркивание его условности.

Этот прием можно найти у Сервантеса в «Дон Кихоте», где безумный сам читает рассказ о самом себе; он очень типичен для Стерна и почти для всей романтической школы, которая в основе своей, между прочим, является школой подчеркивания и освежения условности формы.

Тот же прием, но перегнутый в другую сторону — сторону реализации условности, мы видим у Гоголя в «Мертвых душах», когда он предлагает читателю не повторять громко имени Чичикова, чтобы Чичиков не услышал и не обиделся.

Был случай в маленьком немецком городке, когда во время представления трагедии зрители взошли на сцену и силой прекратили кровопролитие.

Одна моя знакомая при представлении мелодрамы, кажется «Две сиротки», начала кричать актерам, ищущим выхода при преследовании: «В окно! в окно!»

В этих случаях иллюзия была превзойдена, но театру этого не нужно, театру нужна мерцающая, то есть то возникающая, то исчезающая иллюзия.

Психологическая рампа — один из стилистических приемов театра, один из элементов его формы.

Есть целые вещи, построенные на одной игре с рампой, как, например, «Зеленый попугай»* или «Паяцы», — здесь смысл в том, что действие воспринимается то как реальное, то как иллюзорное.

Но подчеркивание рампы встречается не только в этих пьесах.

У Шекспира в «Короле Лире» король, оскорбленный своей дочерью, обращается в публику и говорит про даму, сидящую в партере: «А ей разве необходимы ее наряды, разве они греют ее?»

То же у Островского в «Бедность не порок»: обиженный подьячий бросается к рампе и показывает публике свои рваные подошвы, жалуясь ей на Подхалюзина**;

подобный прием каноничен для водевиля.

Широко пользовались этим приемом в своих театральных произведениях романтики, — отсюда все эти директора театров в пьесах Тика и Гофмана (Жирмунский).

Все эти обнажения приема игры с рампой показывают, что она всегда входит как элемент в строение драмы.

Уничтожить психологическую рампу — это то же, что уничтожить, ну, например, аллитерации в стихотворении.

О ГРОМКОМ ГОЛОСЕ

Когда мне приходится писать заметки рецензионного характера, я чувствую себя, как государственная печать, которой Том, по воле Марка Твена сделавшийся английским королем, колот орехи.

О театре, об искусстве вообще, нужно не писать заметки, — нужно создавать исследования, работать группами, научными обществами и, найдя, наконец, основы научной поэтики, позволить себе говорить — и тогда говорить громко.

Но нужно и колот орехи.

Нужно писать, хотя бы для того, чтобы за тебя не писал другой и не мучил тебя своим остроумием.

С такими оговорками пишу я о постановке мистерии в портале Биржи***.

Я видел только генеральную репетицию. Я принужден говорить отрывисто.

Многое нравится мне в этой постановке. Прежде всего хорошо то, что в строение «мистерий» как органическая часть введен парад. Получается очень интересная двойственность. «Художественно», то есть по законам эстетики построенное движение масс, играющих поработанный и восстающий народ, уравнено с «прозаическим», то есть по законам полезности построенным движением войска. Это пользование внеэстетическим материалом в художественном произведении и поразило меня больше, чем цифровая огромность действующей массы в мистерии.

Это придумано талантливо.

Можно создавать художественные произведения так, но еще смелее было бы противопоставить, найти эстетическое отношение не между эстетическим и внеэстетическим предметом, а между двумя внеэстетическими предметами, прямо между вещами реального мира.

Я думаю, что можно создать художественные произведения, противопоставив Выборгскую сторону Петербургской.

Атака на ворота «Царства свободы» лучшее и наиболее крепкое место постановки. Гораздо слабей по напряжению цирковой «Пир королей».

Для того, чтобы противопоставить человеческое тело человеческой толпе, нужно как-то героизировать его или же относиться к нему внимательнее, чем это делаем мы.

Хорош масштаб постановки, хорошо, если, как говорили мне, в него введут прожекторы с Петропавловской крепости. Хорошо, когда в спектакле принимает участие такой большой кусок города и воды. Может быть, можно еще усилить масштаб и развернуть композицию на весь город вместе с Исаакием и воздушным шаром над площадью Урицкого.

В таком спектакле актерами должны были бы выступить и могли друзья-мостовые, и подъемные краны над Невой, предвестники братьев моих, марсиан Уэллса. И прожектор дирижировал бы сразу всеми оркестрами города и барабанами пушек.

Постановщикам «мистерий» я завидую.

Говорить громким голосом всякому, имеющему громкий голос, — приятно.

О «ВЕЛИКОМ МЕТАЛЛИСТЕ»

Поднялся и повис в воздухе вопрос об отливке из бронзы статуи «Великого Металлиста» работы скульптора Блоха*. Не знаю, чьей работы такое пышное название этой «статуи». Я считаю, что этот вопрос должен быть решен отрицательно, так как статуя очень плоха, плоха не с точки зрения футуриста, а плоха со всех точек зрения, и плоха потому, что сейчас нельзя сделать хорошей статуи «старой школы». Различные способы создания художественных вещей, различные художественные формы не существуют одновременно. Когда Роден хотел скопировать античные статуи, то оказалось, что он все время лепил их слишком тощими, но сам он смог заметить это только путем измерения. Разные эпохи способны ощутить разное, и у каждой эпохи есть нечто закрытое для ее восприятия. Вспомним, что горы у Тита Ливия определены только как безобразные. Восприятие человеческого тела ушло из области видения в область узнавания; тело, по крайней мере, не измененное, не преобразованное, не обезображенное или не разложенное, не существует как предмет художественного восприятия. Недаром в языке почти отсутствуют слова, обозначающие части тела. А наши дети, рисуя, рисуют пуговицы всегда, а колени и локти почти никогда не рисуют. Можно по инерции лепить человек и даже делать их очень большими и поэтому называть великими, но простое измерение работы честного ремесленника, Ильи Гинцбурга или Блоха, покажет, что эти формы лепились людьми, не выдавшими их, а только знающими наизусть, что у человека есть голова, руки и даже ноги.

Те, кто не хотят искать, а режут купоны старых традиций, думают, что они представители старой школы.

Они ошибаются. Нельзя творить в уже найденных формах, так как творчество — изменение.

Толстой был классиком, и он смеялся над теми, кто не понимает, почему старые формы хороши у Пушкина и у Гоголя и плохи у подражателей, которые ими пользовались как чем-то готовым.

Дело в том, что так называемое старое искусство не существует, объективно не существует, а потому невозможно сделать произведение по его канонам.

История искусства не представляет из себя библиотеки, в которую поступают всё новые томики, так что можно взять с полки любую книжку: хочу — вчерашнюю, хочу — времени Гутенберга.

Прошлое в искусстве уничтожается или живет, то вспыхивая, то впадая в жалкое существование коллекции, где все равноценно: и картины, и папиросы со странными мундштуками, «каких уже теперь нет».

Реально это выражается в том, что все великие архитекторы были разрушителями. Ломали шатровую церковь, чтобы построить на ее месте новую, каменную. Томон ломал Биржу Гваренги, чтобы поставить на ее месте свою; много ломал Гваренги, много ломал Растрелли; Летний дворец самого Растрелли был сломан, чтобы поставить на месте его нынешний Инженерный замок. Баженов хотел снести Кремль и поставить на месте его свою постройку. Только как тени, только как восприятия антиквара могут одновременно существовать постройки различных эпох; живой же художник разрушает, потому что видит только свое.

Правы были монахи, стиравшие с пергамента стихи Вергилия, чтобы на месте их написать свои хроники, нарисовать свои миниатюры.

Это происходит не оттого, что изменяются формы жизни, формы производственных отношений.

Изменения в искусстве — не результаты изменений быта. Они результаты вечного каменения, вечного ухода вещей из осязаемого восприятия в узнавание.

Все эти художники «Общины», все эти передвижники, — это не старое искусство. Все это мертвые пятна, выгнивающие дупла. Все это мертво, как мертв постоянный эпитет.

Всякая художественная форма проходит путь от рождения к смерти, от видения и чувственного восприятия, когда вещи вылюбываются и выглядят в каждом своем перегибе, — до узнавания, когда вещь, форма делается тупым штучником-эпигоном, по памяти, по традиции, и не видятся и самим покупателем.

Блох и Блохи делают вещи неощутимые, не существующие художественно так же, как не существует «резьба» и «вазы» на буфетах. Так же умерла ныне столь косноязычно, столь неструктивно употребляемая арка, которую тычут в революционные памятники.

Если в России есть бронза и много людей, не понимающих искусство, но голосующих о нем, то «Великий Металлист» из гипсового чучела делается бронзовым чучелом, но это не обратит его «наизусть» сделанных форм в формы художественные.

Но отлить можно, можно и позолотить...

Очень жалко видеть, как тратятся силы на то, чтобы снять памятник Беренштама и поставить памятник Блоха. Это для глядящего сознательно совершенно художественно сделанное

переливание из пустого в порожнее. Может быть, пролетариат не может еще воспринять формы искусства передового*; буржуазия тоже не понимала художников своего времени, но это не дает еще права навязывать ему медные пуговицы вместо золота и Блоха вместо скульптуры.

ПРОСТРАНСТВО В ЖИВОПИСИ И СУПРЕМАТИСТЫ

Исторический материализм очень хорош для социологии, но им нельзя заменить знания математики и астрономии и при одной его помощи нельзя ни рассчитать мост, ни определить законы движения кометы.

Нельзя также, исходя из исторического материализма, объяснить и отвергнуть или принять какое-либо произведение искусства или целую школу в искусстве. Поэтому я пытаюсь объяснить явление искусства: дуб растет из желудя.

Изобразительные искусства не имели целью изображение существующих вещей; целью изобразительных искусств было и будет создание художественных вещей — художественной формы.

Если мы бы и захотели в изобразительном искусстве «подражать природе», то это было бы покушение с негодными средствами на негодный объект. Например: Гельмгольц доказал, что отношение силы света между участками неба и тенью леса можно выразить как отношение двадцати тысяч к единице. В картине же разница между самым ярким и самым темным пятном не может быть более, чем шестьдесят к единице. Таким образом, картина своими красками не может передавать отношение света, но это и не является задачей картины. Картина — это нечто построенное по своим собственным законам, а не нечто подражательное.

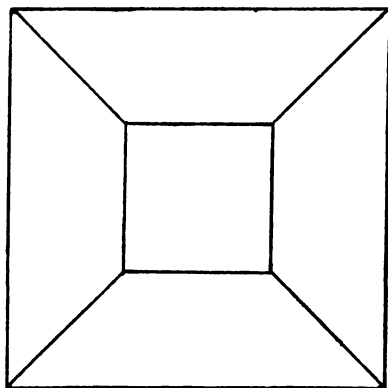
Теперь о форме. Обычно думают, что благодаря перспективе, мы можем на картинной плоскости передать форму предмета. Это мнение неверно.

Во-первых: перспектива, даже самая академическая, не есть построение по закону начертательной геометрии. В большой картине, например, края рисуются так, как будто наблюдатель стоит именно перед ними, а не перед центром картины. Таким образом, предметы, изображенные на такой картине, даны с двух и более точек зрения.

Из этого вытекает «закон» академической живописи: не сокращать горизонтальных линий. Поэтому же, изображая внутренность здания, пишут его в одном сокращении, а группу людей, находящихся в этом помещении, вписывают, сокращая другим способом, по другим законам. Об этом можно справиться даже в энциклопедическом словаре, что я и советую как программу-минимум для людей, которые сейчас пишут с налета статьи об искусстве.

Во-вторых: если картина будет повешена на стене не на том уровне, на котором она писалась, и если это не было специально учтено художником (обычный случай станковой живописи), то линия горизонта картины окажется фальшивой и перспектива опять искаженной. В таком положении находятся почти все картины в музеях. Впрочем, и при самом исполнении картины иногда (например, у Веронезе) пишутся с двумя или более линиями горизонта.

Но если бы перспектива и следовала законам начертательной геометрии, то и тогда она не могла бы объективно передавать формы.



Представим себе маленький квадрат внутри большого. Соединим их углы. Теперь будем смотреть, фиксируя внимание на малом квадрате. Мы увидим, что перед нами изображена усеченная пирамида с квадратным основанием, обращенная вершиной к нам. Посмотрим затем, фиксируя внимание на большом квадрате. И мы увидим ту же пирамиду, но уже обращенную к нам своим основанием, как бы врезанную внутрь.

Если же мы бросим на чертеж беглый взгляд, не подчеркивая своим вниманием ни одного из контуров, то мы не получим ощущения формы. Этот опыт анализирован Вундтом*, а потом подробно разработан в применении к живописи Христиансенom в его «Философии искусства».

Я не совсем согласен с некоторыми выводами Христиансена, но не буду разбирать их в статье. Сейчас же скажу только: наш чертеж представляет из себя перспективную схему. Большой квадрат можно считать передним планом, малый — задним. Но ведь можно и наоборот. Можно, как мы видели, вывернуть чертеж, представить задний план передним.

Можно, наконец, сплющить его, ощутить как плоский.

Таким образом, и с этой стороны перспектива условна, она основана на традиции восприятия.

Европейская живопись канонизировала второй случай, то есть перспективу сходящихся параллельных. Японская и византийская живопись канонизировали первый случай; получилась так называемая обратная перспектива. Фреска и мозаика строятся по третьему способу. В них глубина, собственно говоря, отсутствует. Сообразно с этим, рисунок вешают плоско на стену, фрески пишут на самой стене, а картину отрывают от стены, вешая с уклоном, и подсказывают глазу восприятие пространства рамой из брусьев косоугольного сечения.

Как мы видим, и пространство в изобразительном искусстве — условность, картинная условность. И это одинаково верно и для академистов, и для футуристов.

Таким образом, совершенно неправильно заменять мозаику копией, исполненной, например, масляными красками, так как принципы построения пространства в этих «картинных системах» совершенно различны.

Такую ошибку собиралась сделать царская власть, заменяя в Исаакиевском соборе живопись итальянской (не фресковой) манеры мозаичными копиями. Сейчас эти работы приостановлены.

Но ни прямой, ни обратной перспективой не объясняется построение картины.

Картины формируются своей предметностью. Поясню свое утверждение. Если мы снимем у слепорожденного с глаз катаракты и вернем ему зрение, то он не увидит в мире предметов, расположенных один за другим в пространстве. Мир ему представится в виде цветных ставней, цветной завесы, непосредственно лежащей у глаз (Рибо)*. Только мускульный опыт научает нас строить пространство вокруг себя во внешнем мире.

Поэтому когда мы видим предмет, то ощущение формы получится только тогда, когда мы узнаем предмет, узнаем, что он такое.

Гильдебранд в своей книге «Проблемы формы в изобразительном искусстве» указывает, что для создания впечатлений глубины и высоты в картине недостаточно изобразить уходящее поле, а необходимо, например, нарисовать на этом поле дерево, от дерева отбросить тень, и тень подскажет нам глубину картины. Точно так же когда на греческой вазе или на современной чашке мы видим черный силуэт какого-нибудь тела, иногда данного даже в ракурсе сокращения, то, только связав с этим силуэтом представление о том, что это, например, контур козы, мы ощутим объемность. Причем если силуэт допускает не одно, а несколько осмысливаний, то разнопредметность этих осмысливаний даст нам несколько противоречивых оформлений.

Таким образом, материалом живописи являются обычно не краски, а красочные изображения предметов.

В истории искусства установлен факт (Гроссе) тяготения

животного и растительного орнамента к геометрическому.

Может быть, этот факт связан с тем явлением, на которое указал Мейман: в рисунках детей форма появляется не ранее чем они составляют себе некоторое (ненаучное) представление о геометрической форме*.

Во всяком случае, геометрически-кубистический стиль периодически захватывал искусство. Один из таких захватов произошел в Греции, кажется, после эпохи чернофигурных изображений. Чашка с геометризованным рисунком находится, между прочим, в Эрмитаже.

При геометризации изображений быстро отрывается предмет от предмета и становится узором.

Оторвавшись от предметности, мы теряем один из приемов создания форм и приходим к плоскостным изображениям. Таким образом, беспредметность супрематистов и их отказ от пространства тесно связаны одно с другим.

Еще Джотто писал, что для него картина прежде всего — сочетание красочных плоскостей. Но только супрематисты, которые долгой работой над предметом как над материалом осознали элементы живописи, только супрематисты оторвались от рабства вещи и, обнажив прием, дали картину и для зрителя только как красочную плоскость.

Я не думаю, что живопись навсегда останется беспредметной. Не для того художники стремились к четвертому измерению, чтобы остаться при двух измерениях. Но для меня ясны предки супрематистов, неизбежность и необходимость этого движения. Если художники вернуться к изображению предметов или даже к сюжетности, которая в нашем понимании этого слова, то есть в смысле создания ступенчатого построения, есть и у футуристов (те случаи, когда они разлагают предмет на планы), то и тогда, и именно тогда, путь через супрематистов будет не даром пройденным путем**.

О ФАКТУРЕ И КОНТРРЕЛЬЕФАХ

Часто приходится читать жалобы на трудность выразить в искусстве свою мысль.

Поэты заполняли этими жалобами свои стихи. Горнфельд даже пожалел бедных поэтов и написал статью «Муки слова».

Взгляд на форму искусства, то есть на само искусство, как на толмача, переводящего какие-то мысли художника с языка его души на язык, понятный зрителю, общеизвестен. Для сторонников такого взгляда слово в литературе, краска в живописи — горестная необходимость. От этих «средств» художников требовали прежде всего прозрачности, незаметности. Художники с этим соглашались словесно, но в своих мастерских делали все по-своему.

В чем очарование искусства?*

Внешний мир не существует. Не существуют, не воспринимаются вещи, замененные словами; не существуют и слова, едва появляющиеся, едва произносимые.

Внешний мир вне искусства. Он воспринимается как ряд намеков, ряд алгебраических знаков, как собрание вещей, имеющих объем, но не имеющих материальности — фактуры.

Фактура — главное отличие того особого мира специально построенных вещей, совокупность которых мы привыкли называть искусством.

Слово в искусстве и слово в жизни глубоко различны; в жизни оно играет роль костяшки на счетах, в искусстве оно фактурно; мы имеем его в звучании, оно договаривается и довыслушивается.

В жизни мы летим через мир, как герои Жюль Верна летели с Земли на Луну в закрытом ядре. Но в н а ш е м ядре нет окон. Вся работа художника-поэта и художника-живописца сводится, в первую голову, к тому, чтобы создать непрерывную, каждым своим местом ощутимую вещь, — вещь фактурную.

Поэт, имея материалом своего творчества, построения форм не только слово-звук, но и слово-понятие, также творит из него новые вещи. Добро и зло в искусстве — фактурны. Нельзя думать, что искусство, изменяясь, улучшается. Само понятие улучшения подъемом вверх — антропоморфично.

Формы искусства сменяются.

Бывают минуты если не падения искусства, то растворения в нем ряда чужих ему элементов. Таково, например, творчество наших передвижников.

Тогда искусство живет помимо этих элементов, которые участвуют в жизни, как пуля, сидящая в груди, участвует в жизни тела.

Нельзя сказать, что Репин совсем не художник, но нужно помнить, что он художник постольку, поскольку он решал вопросы о создании особого рода вещей — полотен, покрытых красками.

С другой стороны, художники, часто думая, что решают чисто живописные проблемы, не решают их, а только показывают, и вот получается живописная алгебра, то есть «несделанная картина», — вещь, по существу, прозаическая.

К такому живописному символизму приходится отнести школу супрематистов.

Их картины скорее заданы, чем сделаны. Они не организованы с расчетом на непрерывность восприятия.

Правда, здесь «поставлен вопрос» не о вреде религии или крепостного права, а об отношении красного четырехугольника к белому полю, но, по существу, это «идейная» живопись.

Из русских художников ближе всех подошли к вопросу создания сделанных, непрерывных вещей — Татлин и Альтман.

Альтман сделал это в ряде картин, в которых он обнажил установку на фактуру, где весь смысл картины в сопоставлении плоскостей разных шероховатостей; Татлин — уйдя из живописи.

Я видел в Академии (в Свободных мастерских Васильевского острова), на выставке работ учащихся, вещи мастерской Татлина, к сожалению, я не видел собственно его работы — модель Памятника III Интернационалу.

Эта модель будет выставлена в ноябре, и тогда можно будет говорить о ней конкретно.

Пока же можно сказать, что Татлин ушел из живописи, от картин, которые он писал так хорошо, и перешел к противопоставлению одной вещи, взятой как таковая, другой.

Я видел работу одной из его учениц. Это большой квадрат паркета, обработанный так, что разные куски его имеют разную фактуру и представляют как бы несколько плоскостей, уходящих друг за друга: одна часть квадрата занята куском меди неправильной формы, и этому противопоставлены полоски кальки, прикрепленные впереди основного плана работы.

Конечной задачей Татлина и татлинистов является, очевидно, создание нового мироощущения, перенесение или распространение методов построения художественных вещей на построение «вещей быта». Конечной целью такого движения должно являться построение нового осязаемого мира.

Контррельеф, эскизный набросок — куски какого-то особого рая, где нет имен и нет пустот, где жизнь не похожа на наш сегодняшний «полет в ядре», на наш способ существования по точкам, от момента к моменту, как езда по незамечаемой дороге от станции к станции.

Новый мир должен быть миром непрерывным.

Я не знаю, прав или не прав Татлин. Не знаю, смогут ли распуститься гнутые листки жести композиций его учеников в кованный контррельеф нового мира.

Я не верю в чудо, оттого я и не художник.

ПАМЯТНИК ТРЕТЬЕМУ ИНТЕРНАЦИОНАЛУ

(Последняя работа Татлина)

Дни бегут за днями, как вагоны, переполненные странными и разнообразными повозками, пушками, толпами о чем-то шумящих людей. Дни гремят, как паровой молот, удар за ударом, и удары уже слились и перестали слышаться, как не слышат люди, живущие у моря, шума воды. Удары гремят где-то в груди, ниже сознания.

Мы живем в тишине грохота.

В этом мощеном воздухе родилась железная спираль проекта памятника ростом в два Исаакия.

Эта спираль падает набок, и ее поддерживает крепкая наклонно стоящая форма.

Таково основное построение проекта Памятника III Интернационалу работы художника Татлина.

Изгибы спирали соединены сетью наклонных стоек; в прозрачном дупле их вращаются три геометрических тела. Внизу движется цилиндр со скоростью одного поворота в год; пирамида над ним поворачивается раз в месяц, и шар на вершине совершает полный поворот каждый день. Волны радиостанции, стоящей на самом верху, продолжают памятник в воздух.

Это впервые железо встало на дыбы и ищет свою художественную форму.

В век подъемных кранов, прекрасных, как самый мудрый марсианин, железо имело право взбеситься и напомнить людям, что наш «век» даром называет себя уже со времени Овидия «железным», не имея железного искусства.

Можно много спорить по поводу памятника. Тела, вращающиеся в его теле, малы и легки сравнительно с его громадным «общим» телом. Само вращение их почти не изменяет его вида и носит скорей характер задания, чем осуществления. Памятник проникнут своеобразным утилитаризмом; эта спираль если и не хочет быть доходным домом, то все же она как-то использована.

По заданию, в нижнем цилиндре должен вращаться мировой Совнарком, а в верхнем шаре должно помещаться РОСТА.

Слово в поэзии не только слово, оно тянет за собой десятки и тысячи ассоциаций. Произведение пронизано ими, как петербургский воздух в вьюгу снегом.

Живописец или контррельефист не вольны запереть этой вьюге ассоциаций ход через полотно картины или между стоек железной спирали. Эти произведения имеют свою семантику.

Совет Народных Комиссаров принят Татлиным, как кажется мне, в свой памятник как новый художественный материал и использован вместе с РОСТА для создания художественной формы.

Памятник сделан из железа, стекла и революции*.

ИВАН ПУНИ

Иван Пуни, по существу, человек застенчивый. Волосы у него черные, говорит тихо, по отцу итальянец. Видал в кинематографе на экране таких застенчивых людей.

Идет себе маляр с длинной лестницей на плече. Скромнен, тих. Но лестница задевает за шляпы людей, бьет стекла, останавливает трамваи, разрушает дома.

Пуни же пишет картины.

Если бы собрать все рецензии о нем в России и выжать из них их ярость, то можно было бы собрать несколько ведер очень едкой жидкости и впрыскиванием ее привить бешенство всем собакам в Берлине.

В Берлине же 500 000 собак.

Обижает людей в Пуни то, что он никогда не дразнит. Нарисует картину, посмотрит на нее и думает: «Я тут при чем, так надо».

Его картины бесповоротны и обязательны.

Зрителя он видит, но считаться с ним органически не может. Ругань критиков принимает, как атмосферное явление.

Пока живет — разговаривает. Так Колумб на корабле, идущем в неоткрытую Америку, сидя на палубе, играл в шашки.

Пока Пуни художник для художников, художники еще не понимают его, но уже беспокоятся.

После смерти Пуни, — я не хочу его смерти, я его ровесник и тоже одинок, — после смерти Пуни над его могилой поставят музей. В музее будут висеть его брюки и шляпа.

Будут говорить: «Смотрите, как скромно был этот гениальный человек, этой серой шляпой, надвинутой на самые брови, он скрывал лучи, исходящие из его лба».

Про брюки тоже напишет какой-нибудь.

И, действительно, Пуни умеет одеваться.

На стену повесят счет за газ пуниевского ателье, счет специально оплатят. Время наше назовут «пуническим». Да будут покрыты проказой все те, кто придет покрывать наши могилы своими похвальными листами.

Они нашим именем будут угнетать следующие поколения. Так делают консервы.

Признание художника — средство его обезвредить.

А может быть, не будет музея?

Мы постараемся.

Пока же Пуни с вежливой улыбкой, внимательно пишет свои картины. Он носит под своим серым пиджаком яростную красную лисицу, которая им тихо закусывает. Это очень больно, хотя и из хрестоматии.

ДОПОЛНЕННЫЙ ТОЛСТОЙ¹

«Первый винокур» Льва Толстого, дополненный Ю. Анненковым, — пишу без всякой иронии или восхищения, а просто устанавливая факт, — вещь яркая и обнаженная в своем сложении.

Анненков поступил с текстом Толстого так. Он взял его как сценарий и развернул его, вставив гармонистов, частушки, эксцентрика, акробатов и т. д. Мотивированы эти вставки так: частушки вставлены как песни мужиков, подвоенных «дьявольским пойлом», гармонисты и хоровод тоже вставлены в сцену пьянства, акробаты же даны как черти, то есть цирк введен в пьесу как изображение ада. И, наконец, эксцентрик в рыжем парике и широких «форменных» штанах дан вне всякой мотивировки. Просто пришел себе рыжий и бродит в аду, как в шантане.

Я человек не благоговейный и не почтительный, и на меня смесь Толстого с цимбалами не действует сама по себе раздражающе, но мне хочется разобраться в этой смеси, выяснить ее сущность и, главное, попытаться понять, что она может дать.

Конечно, текст произведения не есть нечто неприкосновенное, как это думали в конце XIX и начале XX века. Во всяком случае, мы не имеем права сказать, что свобода обращения с чужим текстом есть признак «дурного вкуса». Переделывал же Гёте Шекспира*, да и сам шекспировский текст состоит из напластования всяких, может быть, даже и актерских, переделок. Больше того, каждое воспроизведение произведения есть его пересоздание — перекомпоновка, что очень ясно при рассмотрении копий, сделанных с одного и того же произведения на расстоянии даже, ну, двадцати лет. Анненковская же перекомпоновка хороша уже тем, что она не воображает себя копией.

Развертывание сюжетной схемы материалом, органически с ней не связанным, в искусстве почти правило. Напомню, например, развертывание в «Дон Кихоте», где для заполнения привлечен чуть ли не весь философско-дидактический, фольклорно-литературный и даже филологический материал того времени.

¹ К постановке художником Анненковым «Первого винокура» Льва Толстого в Эрмитажном театре. Анненков ввел в толстовский текст свои дополнения.

Иногда такое развертывание дано с мотивировкой, обычно нанизываясь на речи или чтения действующих лиц, как у Сервантеса, Стерна, Гёте («Вертер»), Анатоля Франса и у сотен других.

Иногда же они даны по принципу интермедии, то есть внесены своеобразными включениями и сосредоточены в ролях шутов или остряков, не принимающих участия в основном (если такое есть) действии произведения.

У Шекспира мы встречаем и тот, и другой способ развертывания. Шутки, обычно данные в диалоге, или произносятся шутами-специалистами, или же введены в роли действующих лиц («Много шуму из ничего»). То же можно найти у Мольера. Условность мотивировки ввода пения в водевилях представляет из себя ту же тенденцию. Такова же роль «философских» вставок в психологическом романе.

Таким образом, неожиданность анненковских вставок чисто внешняя. Она состоит в том, что разрушен, казалось бы, неприкосновенный толстовский текст, хотя ведь вообще схема, подлежащая развертыванию, для каждого передельвателя данного произведения всегда чужая, а следовательно, казалось бы, неприкосновенная. Но, конечно, это не так. Средние века развернули мистерию, тесно примыкающую к богослужению, фарсовым материалом. Таким образом, Анненков, может быть и не очень сознательно, оказался восстановителем традиций.

Кое-что ему не удалось. Главным образом не вышло взаимоотношение *moralité* и фарса. Посмотрим, в чем дело. Пьянство, и пьяная песнь, и грех вообще для *moralité* — грех, и дается как таковой, а в фарсе-буффе он потешное зрелище. Эти два плана не очень резко отличаются друг от друга, и греховное, конечно, почти всегда чисто «занятно», как занятным показался Ловелас читательницам Ричардсона, но все же тенденция есть, особенно же у Толстого; с нею можно не считаться, но для этого нужно ее не замечать. Анненков ее заметил.

Старик-дед, сидя во время вставленной картины танцев, говорил что-то очень невнятное о грехе. Эти слова полуслышались мне так: «Вот что гармонисты и люди веселятся, — это хорошо, это не грех...»

Вот что старики разговаривают — это нехорошо. Действие фарса и действие основное не должны перебивать друг друга, не должны ввязываться друг в друга; не нужно опираться на нарисованные скалы или раскрашивать раму картины так, как написана сама картина.

Смешение фарса и *moralité*, перебивающих друг друга и даже забивающих друг друга, — вот главное достоинство веселой и талантливой постановки.

Отсебятины рыжего в клетчатых штанах меня не обрадовали. Это слишком просто сделано. Анненков вставил фразу в пьесу: «Анюта, до свидания», — а я по тому же принципу вставляю

в свою статью фразу: «Я и Женя огорчены, что не видали Юрия в зале». Очень интересно сравнить постановку «Первого винокура» с русской народной драмой, хотя бы с «Царем Максимилианом». Об этом я собираюсь написать отдельно, сейчас же скажу: в постановке Анненкова преобладали, как материал развертывания, танец, песня и, главное, пантомима. Получилось что-то вроде мозаики. В народной же драме основной текст часто стирается почти до основания, и на первый план выступает «слово». Игра в слова, каламбуры. Народная драма, в этом смысле, — театр слова.

«НАРОДНАЯ КОМЕДИЯ» И «ПЕРВЫЙ ВИНОКУР»

Мне очень нравится тот спор, который развертывается на страницах «Жизни искусства» вокруг вопроса о народно-цирковой комедии Сергея Радлова.

В этом споре гг. В. Соловьев и Е. Кузнецов доказывают, что «Народная комедия» хороша, а Сергей Радлов утверждает, что она чрезвычайно хороша*.

Мне нравится отношение Сергея Радлова к делу, которое он делает, мне тоже кажется, что многое из того, что я делаю, хорошо и значительно.

Поэтому я решаю напомнить о моей старой статье в «Жизни искусства» — это рецензия на постановку Юрием Анненковым «Первого винокура» Льва Толстого.

Эту пьесу Анненков развернул цирковым материалом и всю превратил в цирковое действие, — тогда же и пошли разговоры о специальной «цирковой» труппе.

Но между тем, что делал прежде Юрий Анненков, и тем, что делает теперь Сергей Радлов в Железном зале Народного дома, есть разница, на которой я хочу остановиться. Анненков вместе с цирком внес в пьесу (прежде толстовскую) материал злободневности, частушки, городских в аду и т. д. Радлов как эпигон итальянской комедии-импровизации пока что пытается развернуть действие комедии только материалом цирковых трюков. В этом его большая ошибка. Вырождающаяся цирковая традиция не может дать материала для импровизации, так как фактически импровизация всегда привлечение старого материала из общего склада.

Правда, Радлов думает основать студию и в ней готовить импровизаторов и начинать их запасом театрального материала.

Но это все равно как пытаться единолично создать язык. Единоличная воля может изменить традицию, но не может создать ее. Путь Ю. Анненкова, пошедшего от уже существующего материала, правильной и в то же время острей.

Другая характерная черта различия у двух деятелей «цирковой» комедии то, что Анненков для развертывания взял

пьесу, имеющую определенную фабулу, Радлов же обрамляет трюки весьма слабо разработанным сюжетом, в котором почти нет организующего ядра.

В то же время Анненков как художник новой школы, чуждой потребности мотивировать введение каждого художественного приема, ввел в свою комедию действующих лиц, совершенно не связанных с ее сюжетом. Благодаря этому они, как, например, клоун Анята, гораздо ярче выделялись на фоне основного сюжета, чем радловская параллель к этому же приему — клоун-посланец. Интересно отметить, что, как всякий новатор, Анненков оказался в то же время истинным восприимчивником традиции. Именно в двух планах, не слитых между собой, совершалось действие в начале развития европейской драмы (у Аристофана есть тоже такая двойственность), и в русском народном театре, как и в турецком «Карагезе»*, разворачиваемый материал вводится без мотивировки, и швы, соединяющие части комедии, не закрашиваются.

У Анненкова, как и у Радлова, есть один общий недостаток, их роднящий. Их театр вне слова. Или, вернее, слово в нем на ущербе. В этом их минус и резкий разрыв с народным искусством. Как я уже писал в своей заметке о «Царе Максимилиане» («Жизнь искусства»), народный театр, особенно русский, не столько театр движения вообще, сколько театр словесной динамики. Слово, «самовитое слово» дорого народу. Народные пьесы не меньшие мастера слова, чем поэты-футуристы и модернисты.

Фабричная частушка тоже жива словом, игрой звука и смыслом слова.

Радлов, исходя по прямой линии от Юрия Анненкова, по боковой происходит из пантомим Мейерхольда; в этом объяснение и оправдание пренебрежения словом. Грех же Юрия Анненкова перед словом непростителен.

Статья моя печатается в том же порядке, в котором я существую сам, — в дискуссионном.

ИСКУССТВО ЦИРКА

Во всяком искусстве есть свой строй — то, что превращает его материал в нечто художественно переживаемое.

Этот строй находит выражение себе в различных композиционных приемах, в ритме, фонетике, синтаксисе, сюжете произведения. Прием есть то, что превращает внешнеэстетический материал; придавая ему форму, в художественное произведение.

Как-то странно обстоит дело в цирке. Его представления, которые можно разделить на: во-первых, фарсово-театральную часть (у клоунов); во-вторых, на часть акробатическую; в-третьих, на представление со зверями, — художественно построены только в первой своей части.

Ни человек-змея, ни силач, поднимающий тяжести, ни велосипедист, делающий мертвую петлю, ни укротитель, вкладывающий напомаженную голову в пасть льва, ни улыбка укротителя, ни физиономия самого льва,— все это не состоит в искусстве. А между тем мы ощущаем цирк как искусство, как героический театр (по Ю. Анненкову)*.

Интересно проследить: каков именно строй цирка, в чем его прием, что выделяет цирковое движение и действие из движения бытового? Возьмем силача и укротителя.

Сцены, в которых они участвуют, лишены сюжета; следовательно, цирк может обходиться без сюжета.

Движения их не ритмичны,— цирк не нуждается в красоте.

Наконец, все это даже не красиво. Пишу, чувствуя себя виноватым за то, что употребляю такое непонятное слово, как «красота».

В красоте цирк, слава Богу, не нуждается.

Но в цирковом действии есть, и всегда есть, нечто общее: цирковое действие трудно.

Трудно поднять тяжесть, трудно изогнуться змеей, страшно, то есть тоже трудно, вложить голову в пасть льва.

Вне трудности нет цирка, поэтому в цирке более художественна работа акробатов под куполом, чем работа тех же акробатов в партере, хотя бы движения их были и в первом, и во втором случае абсолютно одинаковы.

Если же работа будет производиться без сетки, то она окажется более страшной, более цирковой, чем работа, хоть немного обезопасенная сеткой.

Затруднение — вот цирковой прием. Поэтому если в театре каноничны поддельные вещи, картонные цепи и мячи, то зритель цирка был бы справедливо возмущен, если бы оказалось, что гири, поднимаемые силачом, весят не столько, сколько об этом написано на афише. Театр имеет другие приемы, кроме простого затруднения, поэтому он может обходиться и без него.

Цирк — весь на затруднении.

Цирковая затрудненность сродни общим законам торможения в композиции.

Больше всего цирковой прием «трудности» и «страшности» как одного из видов трудности связан с сюжетным торможением, когда герой, например, ставится в трудные положения борьбой между чувством любви и долга. Акробат преодолевает пространство прыжком, укротитель зверя — взглядом, силач тяжесть — усилием, так, как Орест преодолевал любовь к матери во имя гнева за отца. И в этом родство героического театра и цирка.

О ВКУСАХ

Во Франции проходила анкета о том, кто лучший драматург мира.

Громадное большинство голосов получил Ростан; Шекспир и Софокл остались без места.

Во времена Шекспира театр его был полон, хотя, быть может, и неуважаем.

Во времена Софокла театр был полон, и народ знал, вероятно, что он смотрит.

Я написал это не для того, чтобы плакать о золотом веке, и не для того, чтобы предложить восстановить его явочным порядком.

Сейчас сезон открывается в лучших театрах Шекспиром, а интересно, что сказала бы публика при анкете.

Нормален ли разрыв между вкусами зрителей и репертуаром? Нужно ли воспитывать зрителя? Если бы в свое время стали воспитывать английского зрителя, то, конечно, ему не дали бы Шекспира.

Ростан — пошлость, но благоговение перед авторитетами, реставрация — по-моему, пошлость также.

Три года жду я на сцене постановок пьес Блока*; пьеса Маяковского была поставлена, но была снята, как враждебный флаг, изменнически поднятый над крепостью и сейчас же сорванный.

Для постановок новых пьес в больших театрах, очевидно, есть ценз смерти.

Правда, он был нарушен для постановки «Маски» Окса**.

Не радуют меня хорошие вкусы петроградских театров.

Это не радует меня, как и крики о порче языка. Почтенные крики и очень забавные. По ним получается, что вся русская литература портила русский язык во главе с Толстым.

Я знаю, что француз, отвечавший на анкету похвалой Ростану, был в свое время палачом импрессионистов и сейчас душит помаленечку все живое в искусстве. Но и театр Шекспира перед лицом предупрежденной, что «это хорошо», толпы, это не лучше Ростана, это подушка на лице.

Мнение большинства в искусстве, это — то ничто, то все, — этим искусства не смерить; но классицизм и хороший тон еще не спасали никогда. Особенно сегодняшний, ничего не отрицающий, музейный, коллегияльный классицизм.

Я тоже не знаю, что делать с театром.

Я, человек, носящий под полой желтый флаг футуристов.

Но мне хотелось бы увидеть на месте театра хорошего вкуса и реставрации — такой театр, которому дали бы так портить искусство, как портят сейчас язык.

Хоть кинематограф оставили бы без опеки и без «исторических картин»***.

Когда мужик в сказке стал делать погоду, он сделал ее очень плохо.

Сейчас мы сами делаем искусство.

ПО ПОВОДУ «КОРОЛЯ ЛИРА»

К сожалению, у меня нет сейчас даже Шекспира в руках, а идти отыскивать еще не могу, но, как известно, многие книги, как и низшие животные, могут иногда размножаться почкованием, без оплодотворения.

К числу книг, размножающихся почкованием, относится большинство трудов о Шекспире. Одна книга производит другую, десять книг производят одиннадцатую, и так без конца. Эта «книгоболезнь», к сожалению, типична не только для литературы о Шекспире, — ею больна вся история и теория литературы, ею болела недавно вся филология.

Поэтому пусть будет моей заслугой, что, начав писать заметку, я не открываю библиотечные краны.

Самое неважное в «Короле Лире», на мой взгляд, это то, что произведение это — трагедия.

Чехов общал своим друзьям, что он написал веселый фарс — «Три сестры». Чехов не вложил слез в свою пьесу.

Гоголь к концу своей жизни видел в «Ревизоре» — только трагедию.

Да, «Ревизор» можно воспринять трагически, а «Три сестры» ставить у Смолякова*.

Эмоции, переживания не являются содержанием произведения.

Теоретик музыки Ганслик приводит много примеров того, как одно и то же музыкальное произведение воспринималось то как печальное, то как веселое и остроумное**.

Содержанием «Короля Лира», на мой взгляд, повторяю, является не трагедия отца, а ряд положений, ряд острот, ряд приемов, организованных так, что они создают своими взаимоотношениями новые стилистические приемы.

Говоря просто, «Король Лир» — явление стиля.

Так же, как неправильно пасти коров по нарисованной траве, неправильно и подходить к художественному произведению с социологической или психологической меркой.

Люди, работающие над произведениями с такими мерками, всегда находят в них то, что является несущественным, несущественным, — всегда находят в них т и п.

В короле Лире они также видят — т и п.

Тип — одно из изобретений ненаучной поэтики. В искусстве художник всегда идет от приема, обусловленного материалом.

В театре Шекспира этим материалом был, кроме сценической интриги, еще и каламбур — словесные игры. Шекспиру

неважно правдоподобие типа, ему неважно, почему Лир говорит сейчас то, а потом другое, почему врываются в его речь грубые шутки. Для Шекспира король Лир — актер, как актер и шут. Но шут введен в пьесу именно как шут, хотя и как шут короля Лира, что мы не всегда видим в однотипных пьесах. Король Лир же введен в произведение более частной, персональной мотивировкой.

Но пьесы Шекспира находятся в том периоде развития приемов творчества (я, конечно, не предполагаю, что приемы заменяют друг друга, улучшаются), когда мотивировка была еще совершенно формальна.

Вот почему так плохо мотивирована вся завязка пьесы да и весь ее ход, в частности, все эти бесчисленные неузнавания.

Речи короля Лира так же слабо связаны с ним, как речи Дон Кихота об испанской литературе слабо связаны с Алонсо Добрым, который в свободное время делал клетки и зубочистки.

Критики, думающие, что можно рассуждать о поведении героев художественного произведения не на основании законов искусства, а на основании законов психологии, конечно, интересуются вопросом о характере безумия короля Лира и даже ищут к нему медицинский термин на латинском языке.

Интересно узнать, чем болен шахматный конь: ведь он всегда ходит боком.

Как нужно играть «Короля Лира»?

Играть нужно не тип, тип — это нитки, шивающие произведение, тип — это или панорамщик, показывающий один вид за другим, или же мотивировка эффектов.

Играть нужно пьесу, выявлять нужно материал ее, а не находить такую физиономию, которая объясняла бы его смену.

Короля Лира нужно играть как каламбуриста и эксцентрика.

Дочери его так же условны, как карточные дамы; Корделия — козырь.

Нужно быть слепым, чтобы не чувствовать в пьесе условности сказки и умной руки знатока театра.

СТАРОЕ И НОВОЕ

Приятно видеть в «Жизни искусства» новое искусство, ни-спровергаемое товарищами Э. Голлербахом и Петром Сторициным.

С такими врагами не пропадешь.

В наше время, когда все талантливые люди вышли из Египта и от котлов его, чтобы искать новых форм, когда старые омертвели, как десны, замороженные кокаином, забавно читать про контррельеф Татлина: «Такие рельефы в изобилии встречаются в выгребных ямах, мусорных кучах, в старых сараях и на задних дворах».

Нет границ наивности честного провинциала: «Произведения Штеренберга, Татлина, Карева, Розановой, Бруни, Малевича, Митурича, Школьника, Баранова-Россинэ и Львова кажутся сплошным недоразумением».

Приходится говорить и о таких людях, которые считают недоразумением даже «Мир искусства», так как пишешь с ними в одной газете.

Вчера я был в театре, вчера я был на ученическом (выпускном) спектакле студии Аполлонского, вчера не было никаких «недоразумений», вчера я был в морге.

Были «лес», и «даль», и «трагик» с «р», говорящий «братец», и женщина, очень толстая и такдвигающаяся спиной, что, по всей вероятности, было смешно. Шла пьеса без «недоразумений».

Ничье наивное сердце, ничье коротенькое художественное образование, дошедшее до умения делать выписки и цитаты из «Старых годов» (я умею отвечать за свои слова и доказывать их)*, не смутились бы.

Шел Островский, да еще какой — «Светит, да не греет».

Было очень академично, а может быть, даже государственно.

Играли по системе чик-чирик, однообразно, даже без сильных ошибок.

О, трудно искать, и лягающиеся иногда собираются бить нас стадами, но лучше даже умереть в пустыне, чем жить трупом среди трупов.

О, неужели товарищи мертвые не могут использовать своего, им присущего гладнокровия, чтобы говорить об ищущих хотя бы без покушения на остроумие.

Как ни привыкли мещане, что искусство всегда впереди их, что интересны для истории искусства только те, которые хотят сделать нечто иное, чем их предшественники, — есть и другие: это те, что хотят сделать то же самое, что было сделано, но они-то и не интересны.

Кстати, это из Брюнетьера**.

О МЕРЕЖКОВСКОМ

Петербургский драматический театр готовит постановку драм Мережковского и «по Мережковскому»: «Павла», «Александра» и «Николая» (переделка романа «14 декабря»)**.*

Я сегодня очень долго стоял в очереди и бегал по «безхозам», а потому почти не могу писать о литературе, не нарушая закона о совместительстве. Принужден поэтому писать приблизительно.

Я не хочу звонко ругаться, но на меня романы и драмы Мережковского производят впечатление «Цыганских песен в лицах», — каких-то инсценированных исторических анекдотов.

Поэтому, чем меньше мы знаем ту эпоху, которую нам рисует Мережковский, тем интереснее нам его произведение.

Здесь подкупает занимательность материала. Вот почему среднему читателю интереснее «Юлиан Отступник» и «Леонардо да Винчи», чем «Петр и Алексей», а человеку, знакомому с историей декабристов, «14 декабря» прямо докучно и неприятно своим приемом сводки плохо выбранного материала, разбавленного мистицизмом, уже сильно подержанным.

На меня «14 декабря» производит впечатление пародии, чего-то вроде «Прекрасных сабинянок» Леонида Андреева, в которых римляне сами себя называют древними римлянами; у Мережковского декабристы воспринимают сами себя с точки зрения третьеразрядного литератора двадцатого века.

Интересно сравнить, как пользовался цитатами в своих произведениях Лев Толстой. У него обычно «историческая фраза» появляется в таком контексте, то есть окружена такими словами и положениями, что она воспринимается заново. Посмотрите, например, разговор Наполеона с посланцем Александра.

Толстой заново создает «историческую фразу», вводит ее в композицию. Мережковский склеивает фразу и стихи, как лоскутное одеяло.

Я не упрекаю Мережковского за то, что он пишет или клеит хуже Толстого, но просто указываю на то, что литературная техника, которая за последнее десятилетие существования русской литературы необыкновенно развилась, у него выродилась в совершенно детские приемы.

Мережковский обладает еще другой особенностью: он очень быстро стареет. Стихи, написанные им в начале его литературной работы, нельзя слушать без ощущения неловкости (пример: «Сакья-Муни»).

Мистицизм Мережковского, его «Небо вверху и небо внизу», «Зверь и Бог»*, «Христос и Антихрист», все попарно связанные словечки, выносились до того, что о них нельзя писать серьезно**.

Я не протестую против постановки Мережковского на сцене, но ставить Мережковского надо не в плане художественном, а в плане образовательном. Его романы нужны так же, как и стихотворение:

Кто и легко и скоро
Число найти желает,
Тот его уже знает***.

Поэтому и отношение к ним должно быть не как к целым произведениям, как, например, к скульптурным группам, и даже не как к целым гарнитурам, как, например, к гарнитурам мебели, а как к связкам предметов, могущих существовать и отдельно.

Мистика — плохая мистика Мережковского — должна быть удалена, вычеркнута из его романов — и не за то, что она мистика, а за то, что она плохая.

Против переделок романа Мережковского в пьесы ничего нельзя возразить; эти романы не были романами, не будут и драмами. Вообще это глубоко не литературное явление.

КОМИЧЕСКОЕ И ТРАГИЧЕСКОЕ

В последней постановке Театра народной комедии интересен перебой комических и трагических моментов.

Пьеса организована так: основной стержень ее состоит из мелодрамы типа бульварного романа, с быстрой сменой сцен, с катастрофическими влюблениями, — одним словом, из ряда авантюрных моментов, связанных между собой почти без психологической мотивировки.

Пьеса открывается пантомимой убийства, мотивировка этого убийства дается позднее при помощи разговора.

Комический элемент дан в виде эксцентрика (клоуна), ввод которого в пьесу мотивирован тем, что он тихий буржуй, на улице которого произошло убийство; он бежит в провинцию, но получается так, что он везде встречается с преступниками, — одним словом, он оказывается аккомпанементом мелодраматического действия.

Теперь, как построена эта комическая сторона? Смешное дано здесь не как смешные слова, а как несовпадение обычных слов с эксцентрическими действиями; комический элемент, таким образом, сосредоточен в жесте и бутафории.

Это смешно, и смешно театрально. Но мне кажется возможным и другой тип смешного, который широко использован в цирке: несовпадение слова и жеста. Например, клоун хочет перескочить через другого и падает, говоря «вот и перескочил» (Богатырев).

В более развитом виде это дает (уже на материале слова) диккенсовскую шутку: ехать так ехать, как сказал попугай, когда кошка потащила его за хвост.

Во всяком случае, «смешное» Сергея Радлова показывает в нем человека, смогшего превратить алхимию театра в химию театра, то есть сознательно (научно) пользующегося материалом.

Но перейдем к контрасту комического и трагического.

Прием этот в своем обнажении широко использован в русской хоровой песне типа «Среди долины ровныя» с припевом «Ах, вы, Сашки, канашки мои» и т. д., причем в припеве изменяется темп и ритм. На одной перемене ритма основаны русские народные песни Верхнего Поволжья, сконтаминированные (составленные) из чередования песен частушечьяго и протяжного размеров. Иногда контраст дан в самом припеве, то есть припев не только дисгармонирует с текстом, но и в себе самом несет противоречие. Например, после шуточного припева вдруг вво-

дится «Помилуй нас, Господи, помилуй нас» церковного распева.

Таким образом, закон контраста распространен среди самых популярных песен. Необходимость же обосновывать ввод этого элемента каким-нибудь способом — только требование одного из литературных стилей, и попрекать Сергея Радлова несоблюдением правдоподобности «ввода» — значит не понимать, в чем дело.

Кстати, приведу мнение Фильдинга (английский писатель XVIII века из числа «реалистов», по уличной терминологии):

«〈...〉 мы необходимо должны указать на новую жилу познания, которая если и была уже известна прежде, то, по крайней мере, не разработана, сколько нам известно, ни одним из древних или новых писателей. Эта жила — закон контраста 〈...〉».

Дальше идут примеры; приведу наиболее подходящий:

«Один великий гений, наш соотечественник, объяснит это вполне. Я не могу причислить его ни к какому разряду художников, хотя он и имеет право занять место между теми, — *Inventas qui vitam excoluere per artes*, — «которые украсили жизнь искусством». Я говорю об изобретателе пантомимы. Эта пантомима состоит из двух частей, названных изобретателем серьезною и комическою. В серьезной части являются языческие божества и герои, глупейшая компания, какую только можно представить зрителю; и (это тайна, известная только немногим) это делается с умыслом, чтобы тем лучше оттенить комическую часть представления и придать яркости шуткам арлекина»*.

Еще несколько слов о мотивировках приема. Отчего уже не требовать от поэтов мотивировки рифмы (эхо — были примеры) или ритма еще чем-нибудь. Прием в искусстве самоцелен, так как искусство само прием. Характер трагического у Сергея Радлова бульварен, это я говорю не в укор. Бульварный роман оказал влияние на Достоевского. Шекспир родился не в Большом драматическом театре, а тоже на бульваре.

Я говорил уже много раз, что в общем ходе истории литературы вообще крупное может быть создано не восстановлением старых образцов, а канонизацией младшего рода искусства.

Таким образом, теоретически Радлов прав.

Может быть, не надо было повторять дословно формы американской фильмы, а нужно было использовать схему ее строения.

Из приемов связи трагического и комического в пьесе хороша сцена переодевания вора и сыщика. Переодеваясь все в новые и новые костюмы, они пробегают, останавливаемые каждый раз тем же вопросом эксцентрика, причем ответ их обнаруживает зрителю, что это все те же самые люди.

Слаб в пьесе текст; вернее, не слаб, — его нет.

Говорят, но я не знаю наверное, что кинематографические

актеры во время игры, для облегчения себе представления о мимике, соответствующей данному моменту, произносят «подходящие слова». Вот такими подходящими словами, подсобными и художественно не организованными, и выглядит текст, особенно текст трагической пьесы.

Это основная ошибка Радлова и его театра. Если слово не нужно театру, то можно ставить пантомиму, но говорить на сцене «какие-то слова» так же преступно, как и «кое-как» двигаться.

Это необходимо сказать хотя бы из уважения к блестящей постановке. Некоторые моменты ее, например, сцена появления голов из-за всех выступов, декораций, — предел неожиданности и выдумки!

Сергей Радлов хорошо знает театр, но знания его захлестывают.

Весь третий акт выпадает из сюжета пьесы.

Пьеса кончается, таким образом, середине самой себя.

Я думаю, что это неправильно, так как первые два акта построены не по аристофановскому способу ввода эпизодов, а по аристотелевскому закону единого сюжета, осложненного перипетиями.

В 3-м, приставном акте зато скоплены все бывалые и небывалые трюки: клоуны кувыркаются, полиция катится по каталке, Дельвари «острит»; не хватает только, чтобы Валентина Ходасевич вышла на сцену и среди этого содома начала писать декорации, а Сергей Радлов прочел свой перевод «Близнецов» Плавта.

Я понимаю радость изобретателя, захлебывающегося от мыслей, которые у него в голове прыгают друг через друга, как бараны в стаде.

Но все же, видя всевозможные трюки, соединенные в одном месте, я вспомнил старый анекдот про гимназиста, написавшего свое сочинение без единого знака препинания и поставившего все знаки, какие есть, и в большом количестве, в самом конце, и мне хочется кончить свою статью фразой этого гимназиста: «Марш по местам».

ПОДКОВАННАЯ БЛОХА

(К вопросу об инсценировках и иллюстрациях)

Есть у Лескова рассказ «Левша».

Подарили Александру Павловичу англичане стальную танцующую блоху.

При Николае Павловиче решили англичан посрамить. Отдали блоху в Тулу. В Туле блоху подковали. Работа мелкая, даже в микроскоп нельзя разобрать. Послали блоху за границу, пускай иностранцы удивляются.

Только блоха больше не танцевала. Каждая машина свою пропорцию имеет и на нее рассчитана.

Сильно удивились англичане мелкой работе, но поняли: люди таблицы умножения не знают.

Я был на постановке «Сверчка на печи» 1-ой студии Художественного театра*.

Беженец я недавний и еще не имею психологии сторожа из «Обломова» Гончарова. Сторож этот в четверг доедал остатки воскресного барского пирога и наслаждался мыслью, что пирог господский.

Фамилию его забыл, кажется, Офросимов**.

Мне постановка не нравится. Вещь сделана с тонкостью удивительной. Чехов, очень серьезно говоря, большой актер. Гиацинтова играла хорошо. Чтец Невский читал плохо.

Но я не пишу рецензий. Знаю одно и в одном уверен: блох нельзя подковыривать.

Рассказ нельзя инсценировать.

Нужно знать таблицу умножения и помнить, что каждая вещь рассчитана на свою пропорцию.

Из очень хорошего рассказа получается невыносимая пьеса. С интересом наблюдал за сценой.

Двое разговаривают, остальным делать нечего.

Режиссер опытный, он их за печку прячет. Или по лестнице наверх пошлет.

Но все время игры чувствуешь натугу, знаешь, что играют то, что нельзя играть. Сидячая пьеса.

У Диккенса почти все вещи построены на приеме загадки. В больших вещах одна загадка, разрешаясь, сменяется другой.

На загадке (незнакомец) построен и рассказ «Сверчок на печи». Но диккенсовские загадки совершенно не театральны, они не действены до того, что романист обыкновенно должен был кончать свои произведения рассказом, объясняющим тайну. Так кончается «Николас Никльби», «Мартин Чезльвит», «Наш взаимный друг», «Крошка Доррит». Так кончается и «Сверчок»; это не развертывание действия, это медленное его скручивание и полуудовлетворительное объяснение в конце.

Рассказ, повесть сделаны не только при помощи слов, они сделаны из слов и по законам слова. Нельзя переводить произведения из материала в материал. Когда Масютин иллюстрировал повесть Гоголя «Нос»***, то вещь просто погибла, потому что все строение повести, вся ирония лежат в ее непосредственности. Нос то едет в дилижансе, на нем мундир надворного советника, то его заворачивают в тряпочку и запекают в хлеб.

Гоголь нарочно совмещает оба момента.

Квартальный, принеся майору его нос — нос реальный, хотя и отрезанный, — рассказывает, что он поймал его в образе человека.

Гоголю, который был чрезвычайно смелый писатель и которого печатали в его время только потому, что общий уровень литературного понимания тогда был выше, чем сейчас, — нужна

была нелепость. Он в последней редакции отказался от мотивировки нелепости сном. Ему она нужна как чистая форма.

Книга Гоголя с иллюстрациями Масютина (издание «Геликона») — большая и великолепно подкованная блоха.

Начало повести Диккенса — это разговор рассказчика с читателем о том, кто начал раньше, чайник или сверчок, игра с реальностью, игра на том, что, конечно, никто, кроме автора, не знает о том, кто начал раньше. Об этом приеме, о его разуме я могу сказать много. Но вернемся к театру.

Тихо. Занавес висит. Раздается звук кипящего чайника, потом, не посмотрев по часам, не через пять ли минут, начинается сверчок. Потом выходит тещ и спорит о том, что известно всему театру: «Чайник начал раньше».

Произведение как будто сохранено, на самом деле оно бессмысленно.

Не думайте, что я говорю о мелочах. Я говорю о строении вещи.

Можно от вещи отбрасывать элементы ее формы, но тогда получится то же, что останется от кочана капусты, если от него оторвать все листья.

Ни русское искусство, ни Первая студия Художественного театра не нуждаются в снисходительности. Будем мерить друг друга полной мерой.

У каждой вещи есть своя арифметика. «Сверчок» незаконно существует девять лет.

Грызущие пирог пускай не обижаются.

РЫБУ НОЖОМ

есть нельзя. И не потому, что неприлично (где нам), а потому, что инструмент неподходящий.

Мясо мягкое, резать нельзя.

Про Евреинова поэтому не писал.

Долго и очень хорошо молчал. Вообще хорошо молчать тем, которые будут говорить, и мы научились молчать блистательно.

Афиши висят: «Самое главное», «Самое главное!», «Самое самое главное!!!»

И довиселись: буду писать.

Но прежде перемену заглавие.

Сейчас идет новое заглавие.

ТЫСЯЧА СЕЛЬДЕЙ

Есть задачки, задачи в них расположены по порядку. Одни задачи на уравнение с одним неизвестным, подальше задачи на квадратное уравнение.

А позади задачника идут ответы. Идут ровным столбиком, в порядке:

4835	5 баранов
4836	17 кранов
4837	13 дней
4838	1000 сельдей

Несчастен тот, кто начнет изучать математику прямо с «ответов» и постарается найти смысл в этом аккуратном столбце.

Важны задачи, ход их решения, а не ответы.

В положении человека, который, желая изучать математику, изучает столбцы ответов, находятся те теоретики, которые в произведениях искусства интересуются идеями, выводами, а не строем вещей.

У них в голове получается:

романтики = религиозному отречению*
Достоевский = богоискательству
Розанов = половому вопросу
год ...18-й — религиозное отречение
...19-й — богоискательство
...20-й — половой вопрос
...21-й — переселение в Сев. Сибирь.

Но для теоретиков искусства устроены рыбокоптильни в университетах, и они вообще никому не мешают.

Несчастен писатель, который стремится увеличить вес своего произведения не разработкой его хода, а величиной ответа своей задачи.

Как будто задача № 4837 больше, важнее задачи № 4838 потому, что в ответе одной из них стоит 13, а у другой ответ «тысяча сельдей».

Это просто две задачи, и обе для третьего класса гимназии.

«Самое главное» Евреинова — водевиль с громадным ответом.

Взято что-то вроде «Жильца с третьего этажа» Джеромом Джеромом, смешано с «Гастролями Рычалова»**, прибавлен Христос с открыток, и получилась очень плохая, хотя и довольно театральная... но я ошибся в роде... получился посредственный водевиль.

О, не пугайте нас Параклетом, не утешайте нас доктором Фреголи***, не уравнивайте всего этого с арлекиниадой.

Никакая извне внесенная сила не может увеличить силы произведения искусства, кроме строя самого произведения¹.

¹ Мейерхольд, которого я не люблю, создал школу режиссеров, интересующихся мастерством сцены, создал техников. Евреинов в искусстве не создал ничего: он просто подпудрил старый театр.

Если бы сидящие в зрительном зале обладали остроумием, то потолок бы треснул от хохота над тем, что человек для того, чтобы ниспровергнуть театр, написал пьесу, еще одну пьесу.

Бедный Евреинов! — такой большой ответ и такое пустяковое действие.

R. S. Для компактности помещаю сюда же рецензию.

На днях вышла книга человека*, фамилии которого я не назову, чтобы не сделать ему рекламу.

Назовем этого человека условно Игрек.

Книжка издана превосходно на восьмидесятифунтовой бумаге.

Предисловие Евреинова, рисунки Ю. Анненкова.

Что нравится Евреинову в Игреке — понятно: Игрек — предел, к которому Евреинов стремится.

Фамилию же Анненкова в этой книге видеть неприятно. Тем более что рисунки его в ней не совсем уместны.

Но мало ли какие фамилии попадают вместе.

Вот еще одна:

Виктор Шкловский.

РОЗАНОВ

I

В «Вильгельме Мейстере» Гёте есть «Исповедь прекрасной души». Героиня этой исповеди говорит, что она относилась к красоте художественного произведения так, как относятся к красоте шрифта книги: «Хорошо иметь красиво напечатанную книгу, но кто читает книгу за то, что она красиво напечатана?»

И она, и Гёте за нее знали, что говорить так — значит ничего не понимать в искусстве. А между тем такое отношение так же привычно для большинства современных исследователей искусства, как привычно косоглазие для китайца.

И если этот взгляд уже смешон в музыке, провинциален в изобразительных искусствах, то в литературе он живет во всех оттенках.

Но рассматривая литературное произведение и смотря на так называемую форму его как на какой-то покров, сквозь который надо проникнуть, современный теоретик литературы, садясь на лошадь, перепрыгивает через нее.

Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов. И как всякое отношение, это — отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой.

Отсюда же безвредность, замкнутость в себе, неповелительность искусства. История литературы двигается вперед по прерывистой, переломистой линии. Если выстроить в один ряд всех тех литературных святых, которые канонизованы, например, в России с XVII по XX столетие, то мы не получим линии, по которой можно было бы проследить историю развития литературных форм. То, что пишет Пушкин про Державина, не остро и не верно. Некрасов явно не идет от пушкинской традиции. Среди прозаиков Толстой также явно не происходит ни от Тургенева, ни от Гоголя, а Чехов не идет от Толстого. Эти разрывы происходят не потому, что между названными именами есть хронологические промежутки.

Нет, дело в том, что наследование при смене литературных школ идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику. Сперва развернем формулу. В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизированный гребень. Другие существуют не канонизованно, глухо, как существовала, например, при Пушкине державинская традиция в стихах Кюхельбекера и Грибоедова одновременно с традицией русского водевильного стиха и с рядом других традиций, как, например, чистая традиция авантюрного романа у Булгарина.

Пушкинская традиция не продолжалась за ним, то есть произошло явление того же типа, как отсутствие гениальных и остродаровитых детей у гениев.

Но в это время в нижнем слое создаются новые формы взамен форм старого искусства, ощутимых уже не больше, чем грамматические формы в речи, ставшие из элементов художественной установки явлением служебным, внеощутимым. Младшая линия врывается на место старшей, и водевилист Белопяткин становится Некрасовым (работа Осипа Брика)*, прямой наследник XVIII века Толстой создает новый роман (Борис Эйхенбаум), Блок канонизирует темы и темпы «цыганского романса», а Чехов вводит «Будильник» в русскую литературу. Достоевский возводит в литературную норму приемы бульварного романа. Каждая новая литературная школа — это революция, нечто вроде появления нового класса.

Но, конечно, это только аналогия. Победенная «линия» не уничтожается, не перестает существовать. Она только сбивается с гребня, уходит вниз гулять под паром и снова может воскреснуть, являясь вечным претендентом на престол. Кроме того, в действительности дело осложняется тем, что новый гегемон обычно является не чистым восстановителем прежней формы, а осложнен присутствием черт других младших школ, да и чертами, унаследованными от сврей предшественницы по престолу, но уже в служебной роли.

Теперь перейдем к Розанову для новых отступлений.

В своей заметке о Розанове я коснусь только его трех последних книг: «Уединенного» и «Опавших листьев» (короба первого и второго).

Конечно, в этих произведениях, интимных до оскорбления, отразилась душа автора. Но я попробую доказать, что душа литературного произведения есть не что иное, как его строй, его форма. Или, употребляя мою формулу: «Содержание (душа сюда же) литературного произведения равно сумме его стилистических приемов». Перехожу на цитату из Розанова — «Опавшие листья» (короб I):

«Все воображают, что душа есть существо. Но почему она не есть музыка?»

И ищут ее «свойства» («свойства предмета»). Но почему она не имеет только *строй*?

(за кофе утр.)» (стр. 339).

Художественное произведение имеет душу как строй, как геометрическое отношение масс. Подбор материала для художественного произведения совершается тоже по формальным признакам. Выбирают величины значимые, ощутимые. Каждая эпоха имеет свой индекс, свой список запрещенных за устарелостью тем. Такой индекс накладывает, например, Толстой, запрещая писать про романтический Кавказ, про лунный свет.

Здесь типичное запрещение «романтических тем». У Чехова мы видим другое. В своей юношеской вещи «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?» он перечисляет шаблонные места:

«Богатый дядя, либерал или консерватор, смотря по обстоятельствам. Не так полезны для героя его наставления, как смерть.

Тетка в Тамбове.

Доктор с озабоченным лицом, подающий надежду на кризис; часто имеет палку с набалдашником и лысину. <...>

Подмосковная дача и заложенное имение на юге».

Как видите, здесь запрещение наложено на некоторые типичные бытовые «положения». Запрещение это сделано не потому, что нет больше докторов, заявляющих, что кризис прошел, но потому, что это положение уже стало клише. Есть возможность подновить клише, подчеркнув его условность, и здесь возможна удача, удача игры с банальностью. Но такая удача единична. Привожу пример (Гейне):

Die Rose, die Lilje, die Taube, die Sonne,
Die liebt'ich einst alle in Liebeswonne...

(далее игра на рифмах: Alleine — Eine — Kleine — Feine — Reine = кровь — любовь — радость — младость)*.

Но запрещенные темы продолжают существовать вне канонизированной литературы так, как существует сейчас и существовал всегда эротический анекдот, или так, как существуют в психике подавленные желания, изредка выявляясь в снах, иногда неожиданно для своих носителей. Тема последней домашности, домашнего отношения к вещам, супружеская двухспальная любовь не подымалась или почти никогда не поднималась в «большой свет» литературы, но она существовала, например, в письмах.

«Целую тебя в детской, за ширмами, в сером капоте», — пишет Толстой своей жене (29 ноября 1864 г.).

Или в другом месте:

«Так Сережа к клеенке лицо прикладывает и агу кричит, посмотрю я. Ты меня так удивила, объявив, что ты спишь на полу; но Л[юбовь] Ал[ександровна] сказала, что и она так

спала, и я понял. Я и люблю, и не люблю, когда ты подражаешь ей. Я желал бы, чтобы ты была такая же существенно хорошая, как она <...>.

После послезавтра, на клеенчатом полу в детской обойму тебя, тонкую, быструю, милую мою жену» (10 декабря 1864 г.).

Но время шло, стерся и стал штампом толстовский материал и прием. Толстой как гений не имел учеников. И без объявления, без составления нового списка запрещенных тем его творчество ушло в запас. Тогда произошло то, что происходит в супружеской жизни, по словам Розанова, когда исчезает чувство различия между супругами:

«Зубцы (разница) перетираются, сглаживаются, не зацепляют друг друга. И «вал» останавливается, «работа» остановилась: потому что исчезла *машина*, как *стройность и гармония* «противоположностей».

Эта любовь, естественно умершая, никогда не возродится...

Отсюда, раньше ее (полного) окончания, вспыхивают *измены*, как последняя надежда любви: ничто так не *отдаляет* (творит *разницу*) любящих, как измена которого-нибудь. Последний еще *не стершийся* зубец — нарастает, и с ним зацепливается *противолежащий зубчик* («Опавшие листья», стр. 212).

Такой изменой в литературе является смена литературных школ.

Общеизвестен факт, что величайшие творения литературы (говору сейчас только о прозе) не укладываются в рамки определенного жанра. Трудно определить, что такое «Мертвые души», трудно отнести это произведение к определенному жанру. «Война и мир» Льва Толстого, «Тристрам Шенди» Стерна с почти полным отсутствием обрамляющей новеллы могут быть названы романами только за то, что они нарушают именно законы романа. Сама чистота жанра, например, жанра «ложноклассической трагедии», понятна только как противопоставление жанра, не всегда нашего себя, канону. Но канон романа как жанра, быть может, чаще, чем всякий другой, способен перепародироваться и переиначиваться.

Я разрешаю себе, следуя канону романа XVIII века, отступление.

Кстати об отступлениях. У Фильдинга в «Джозефе Эндрьюсе» есть глава, вставленная после описания драки. Глава эта содержит описание разговора писателя с актером и носит следующее название: «Вставленная исключительно для того, чтобы задержать действие»*.

Отступления вообще играют три роли. Первая их роль состоит в том, что они позволяют вводить в роман новый материал. Так, речи Дон Кихота позволили ввести Сервантесу в роман различный критический, философский и тому подобный материал. Гораздо более значения имеет вторая роль отступлений — это задержание действия, торможение его. Прием этот широко

использован Стерном, о чем я и писал в своей нигде не напечатанной работе. Сущность приема состоит у Стерна в том, что один сюжетный мотив разворачивается то экспозицией действующих лиц, то внесением нового материала, вроде рассуждения, то, наконец, введением новой темы (у Стерна, например, внесен таким образом рассказ в «Тристраме Шенди» о тетке героя и об ее кучере).

Играя с нетерпением читателя, автор все время напоминает ему об оставленном герое, но не возвращается к нему после отступления, и само напоминание служит только для подновления ожидания.

В романе с параллельными интригами, типа «Несчастливых» Виктора Гюго или романов Достоевского, в качестве материала для отступления использовано перебивание одного действия другим.

Третья роль отступлений состоит в том, что они служат для создания контраста. Фильдинг пишет об этом так (книга пятая, «Том Джонс», глава I):

«Для этого мы необходимо должны указать на новую жилу познания, которая если и была уже известна прежде, то, по крайней мере, не разработана, сколько нам известно, ни одним из древних или новых писателей. Эта жила — закон контраста; она проходит по всему в мире и, конечно, немало способствовала пробуждению в нас идеи красоты как естественной, так и искусственной, ибо — что лучше противоположности может уяснить красоту или превосходство вещи? Так, например, ужасы ночи и зимы делают для нас очевидными красоту дня и лета, и человек, видевший только день и лето, имел бы очень несовершенное понятие об их прелести»*.

Я думаю, что приведенная цитата достаточно выясняет третью роль, исполняемую отступлениями, — создание контрастов.

Гейне, собирая свою книгу, тщательно подбирая главы, изменяя их порядок, для создания такой контрастности.

II

Возвращаюсь к Розанову.

Три разбираемые его книги представляют жанр совершенно новый, «измену» чрезвычайную. В эти книги вошли целые литературные, публицистические статьи, разбитые и перебивающие друг друга, биография Розанова, сцены из его жизни, фотографические карточки и т. д.

Эти книги — не нечто совсем бесформенное, так как мы видим в них какое-то постоянство приема их сложения.

Для меня эти книги являются новым жанром, более всего подобным роману пародийного типа, со слабо выраженной

обрамляющей новеллой (главным сюжетом) и без комической окраски.

Мне, может быть, скажут: «А нам какое дело до этого?» Я тоже мог бы ответить: «А мне какое дело до вас?» — но я по-смирнел с годами (мне минуло двадцать восемь лет 12-го января) — и я объяснюсь.

Книга Розанова была героической попыткой уйти из литературы, «сказаться без слов, без формы» — и книга вышла прекрасной, потому что создала новую литературу, новую форму.

Розанов ввел в литературу новые, кухонные темы. Семейные темы вводились раньше; Шарлотта в «Вертере», режущая хлеб, для своего времени была явлением революционным, как и имя Татьяны в пушкинском романе, — но семейности, ватного одеяла, кухни и ее запаха (в не с а т и р и ч е с к о й оценки) в литературе не было.

Розанов ввел эти темы или без оговорок, как, например, в целом ряде отрывков:

«Моя кухонная (прих.-расх.) книжка стоит «Писем Тургенева к Виардо». Это — *другое*, но это такая же ось мира и, в сущности, такая же поэзия.

Сколько усилий! бережливости! страха не переступить «черты»! — удовлетворения, когда «к 1-му числу» сошлись концы с концами» («Оп. лист.», стр. 182);

или в другом месте:

«Люблю чай; люблю положить заплаточку на папиросу (где прорвано). Люблю жену свою, свой сад (на даче)» («Оп. лист.», стр. 365);

или с мотивировкой «сладким» воспоминанием:

«...окурочки-то все-таки вытряхиваю. Не всегда, но если с 1/2 папиросы не докурено. Даже и меньше. «Надо утилизировать» (вторично употребить остатки табаку).

А вырабатываю 12 000 в год и, конечно, не нуждаюсь в этом. Отчего?

Старая неопрятность рук (детство)... и даже, пожалуй, по сладкой памяти ребяческих лет.

Отчего я так люблю свое детство? Свое измученное и опозоренное детство» («Оп. лист.», Кор. II, стр. 106).

Среди вещей, созданных заново, создался и новый образ поэта:

«С выпученными глазами и облизывающийся — вот я.

Некрасиво?

Что делать» (Короб II, стр. 8).

Или еще: «Во мне ужасно много *гниды*, копошащейся около корней волос.

Невидимое и отвратительное.

Отчасти отсюда и глубина моя <...>» («Оп. лист.», стр. 446).

Или еще:

«Это — золотые рыбки, «играющие на солнце», но помещенные в аквариуме, наполненном навозной жижицей.

И не задыхаются. Даже «тем паче»... Неправдоподобно. И однако — так» («Уединенное», стр. 181).

Конечно, гнида, копошащаяся у корней волос, — это не все, что хочет сказать Розанов о себе, — но это материал для стройки.

Розанов ввел новые темы. Почему он их ввел? Не потому, что он был человек особенный, хотя он был человек гениальный, то есть особенный; законы диалектического самосоздания новых форм и привлечения новых материалов оставили при смерти форм пустоту. Душа художника искала новых тем.

Розанов нашел тему. Целый разряд тем, тем обыденщины и семьи.

Вещи устраивают периодические восстания. В Лескове восстал «великий, могучий, правдивый» и всякий другой русский язык, отреченный, вычурный, язык мещанина и приживальщика. Восстание Розанова было восстанием более широким, — вещи, окружавшие его, потребовали ореола. Розанов дал им ореол и прославление.

«Конечно, не бывало еще примера, — пишет дальше Розанов, — и повторение его немислимо в мироздании, чтобы в тот самый миг, как слезы текут и душа разрывается, — я почувствовал неошибающимся ухом слушателя, что они текут литературно, музыкально, «хоть записывай»: и ведь только потому я записывал («Уединенное», — девочка на вокзале, вентилятор)» (Короб II, стр. 8 — 9).

Привожу оба места, упомянутые Розановым в скобках:

«Недодашь чего — и в душе тоска. Даже если недодашь подарок.

(Девочке на вокзале, Киев, которой хотел подарить карандаш-«вставочку»; но промедлил, и она с бабушкой ушла.)

А девочка та вернулась, и я подарил ей карандаш. Никогда не видела, и едва мог объяснить, что за «чудо». Как хорошо ей и мне» («Уед.», стр. 211).

«Томительно, но не грубо свистит вентилятор в коридорчике: я заплакал (почти): «да вот чтобы слушать его — я хочу еще жить, а главное *друг* должен жить». Потом мысль: «неужели он (*друг*) на том свете не услышит вентилятора»; и жажда бессмертия так схватила меня за волосы, что я чуть не присел на пол» («Уед.», стр. 265).

Самая конкретность ужаса Розанова есть литературный прием.

Чтобы показать сознательность домашности как приема у Розанова, обращу внимание на одну графическую деталь его книг. Вы, наверное, помните семейные карточки, вклеенные в оба короба розановских «Опавших листьев» (стр. 38 в первом и 194 во втором). Эти карточки производят странное, необычное впечатление. Если приглядеться к ним пристально, то станет

ясной причина этого впечатления: карточки напечатаны без бордюра, не так, как обычно печатаются иллюстрации в книгах. Серый фон карточек доходит до обреза страницы. Никакой надписи или подписи под карточкой нет. Все это, вместе взятое, производит впечатление не книжной иллюстрации, а подлинной фотографии, вклеенной или вложенной в книгу. Сознательность этого образа воспроизведения доказывается тем, что таким способом воспроизведены только некоторые с е м е й н ы е фотографии, иллюстрации же служебного типа напечатаны обычным способом с оставлением полей*.

Правда, с полями напечатана фотография детей писателя, но здесь любопытна подпись:

«Мама и Таня (стоит у колен) в палисаднике, на Павловской ул. в СПб. (Петерб. сторона).

Рядом — мальчик Несветевич, сосед по квартире.
Дом Ефимова, № 2».

В ней характерно точное полицейское указание адреса, документальность изображения, что также является определенным стилистическим приемом.

Мои слова о домашности Розанова совершенно не надо понимать в том смысле, что он исповедовался, изливал свою душу. Нет, он брал тон «исповеди» как прием.

III

В «Темном лике», в «Людах лунного света», в «Семейном вопросе в России» Розанов выступал публицистом, человеком нападающим, врагом Христа.

Таковы же были его политические выступления. Правда, он писал в одной газете как черный, а в другой как красный. Но это делалось все же под двумя разными фамилиями, и каждый род статей был волевым, двигательным, и каждый род их требовал своего особого движения. Сосуществование же их в одной душе было известно ему одному и представляло чисто биографический факт.

В трех последних книгах Розанова дело резко изменилось, даже не изменилось, а переменялось начисто.

«Да» и «нет» существуют одновременно на одном листе, — факт биографический возведен в степень факта стилистического. Черный и красный Розанов создают художественный контраст, как Розанов грязный и божественный. Само «пророчество» его изменило тон, потеряло провозглашение, теперь это пророчество домашнее, никуда не идущее.

«Пророчество» не есть у меня *для русских*, т. е. факт истории нашего народа, а мое *домашнее обстоятельство* и относится *только до меня* (без значения и влияния); есть частность моей биографии» («Уед.», стр. 276).

Отсюда (из литературности) — «не хочу», отсутствие воли

к действию Розанова. Величины стали художественным материалом, добро и зло стали числителем и знаменателем дроби, и измерение этой дроби нулевое.

На «не хочу» Розанова я хочу привести несколько примеров из его текста.

«Никакого интереса к реализации себя, отсутствие всякой внешней энергии, «воли к бытию». Я — самый нереализующий человек» («Уед.», стр. 224).

«Хочу ли я играть роль?

Ни — малейшего (жел.)» («Оп. лист.», стр. 507).

«Хочу ли я, чтобы очень распространилось мое учение?

Нет.

Вышло бы большое волнение, а я так люблю покой... и закат вечера, и тихий вечерний звон» («Уед.», стр. 171).

«Я мог бы наполнить багровыми клубами дыма мир... Но не хочу. [«Люди лунного света» (если бы настаивать); 22 марта 1912 г.].

И сгорело бы все... Но не хочу.

Пусть моя могилка будет тиха и «в сторонке». («Люди лун. св.», тогда же)» («Оп. лист.», короб II, стр. 11).

— Ну, а девчонок не хочешь? [на том свете.— В. Ш.]

— Нет.

— Отчего же?

— Вот прославили меня: я и «там» если этим делом и баловался, то, в сущности, для «опытов». Т. е. наблюдал и изучал. А чтобы «для своего удовольствия» — то почти что и не было.

— Ну и вывод?

— Не по департаменту разговор. Перемените тему» («Уед.», стр. 288, 16 дек. 1911).

Единственно несомненное во всем этом, единственное, чего хочется, — это «записать!».

«Всякое движение души у меня сопровождается *выговариванием*. И всякое выговаривание я хочу непременно *записать*. Это — инстинкт. Не из такого ли инстинкта родилась литература (письменная)?» («Уед.», стр. 107).

Все эти «не хочу» написаны в книге особенной — книге, уравнивающей себя Священному писанию. Обращаю внимание, что алфавитный перечень к «Уединенному», «Опавшим листьям» (обоим коробам) составлен по образу «Симфонии», сборника текстов Нового и Ветхого завета, расположенных в алфавитном порядке:

«АВРААМА призвал Бог, а я сам призвал Бога. Уед., 129.

А ВСЕ-ТАКИ мелочной лавочки из души не вытрешь. Оп. л., 401.

А ВСЕ-ТАКИ тоскуешь по известности. Оп. л., 82.

АВТОНОМИЯ университета. Короб 2, 403» и т. д.

Я постарался показать, что «три книги» Розанова произведение литературное. Указал также на характер одной из тем,

преобладающей в книге, — это тема обыденщины, гимн частной жизни. Тема эта не дана в своем чистом виде, а использована для создания контрастов.

Великий Розанов, охваченный огнем, как пылающая головня, пишущий Священное писание, — любит папиросу после купанья и пишет главу на тему «1 рубль 50 коп.». Здесь мы входим в сферу сложного литературного приема.

Смотри, ей весело грустить,
Такой нарядно обнаженной,—

пишет Анна Ахматова.

В приведенном отрывке важно противоречие между словами «весело» и «грустно» и между «нарядно» и «обнаженной» (не нарядно одетая, а нарядно обнаженная).

У Маяковского есть целые произведения, построенные на этом приеме, как, например, «Четыре тяжелых, как удар...»*. Привожу отрывки:

Если б был я
маленький,
как Великий океан...

Или:

О, если б я ниц был!
Как миллиардер!

Такой прием носит название оксюморон. Ему можно придавать распространенное толкование.

Название одной из повестей Ф. Достоевского «Честный вор» — есть несомненный оксюморон, но и содержание этой повести есть такой же оксюморон, развернутый в сюжете.

Таким образом мы приходим к понятию оксюморона в сюжете. Аристотель говорит (цитирую его не как Священное писание):

«Но когда эти страдания возникают среди друзей, например, если брат убивает брата, или сын — отца, или мать — сына, или сын — мать, или же намеревается убить, или делает что-нибудь другое в этом роде, вот <сюжет, которого> следует искать поэту»**.

Здесь оксюморичность основана на противопоставленности родства и вражды.

На оксюмороне основаны очень многие сюжеты, например, портной убивает великана, Давид — Голиафа, лягушки — слона и т. д. Сюжет здесь играет роль оправдания — мотивировки и в то же время — развития оксюморона. Оксюморonom является и «оправдание жизни» у Достоевского — пророчество Мармеладова о пьяницах на Страшном суде.

Творчество и мировые слова, сказанные Розановым на фоне «1 р. 50 коп.», и рассуждение о том, как закрывать вьюшки, — являются одним из прекраснейших примеров оксюморона.

Эффект увеличивается еще другим приемом. Контрасты здесь основаны не только на смене тем, но и на несоответствии между мыслью или переживанием и их обстановкой.

Могут быть два основных случая литературного пейзажа: пейзаж, совпадающий с основным действием, и пейзаж, контрастирующий с ним.

Примеров совпадающих пейзажей можно найти много у романтиков. Как хороший пример пейзажа противопоставленного можно привести описание природы в «Валерике» Лермонтова или описание неба над Аустерлицем у Толстого. Гоголевский пейзаж (в поздних вещах) представляет несколько иное явление: сад Плюшкина не противопоставлен непосредственно Плюшкину, но входит как составная часть в лирическую — высокую сторону произведения, и вся эта лирическая струя в целом противопоставлена «сатирической». Кроме того, гоголевские пейзажи «фонетические», то есть они — мотивировка фонетических построений.

«Пейзаж» Розанова — второго типа. То есть это пейзаж противопоставленный. Я говорю про те сноски внизу отрывков, в которых сказано, где они написаны.

Некоторые отрывки написаны в ватерклозете, мысли о проституции пришли ему, когда он шел за гробом Суворина, статья о Гоголе обдумана в саду, когда болел живот. Многие отрывки «написаны» «на извозчике» или приписаны Розановым к этому времени.

Вот что пишет об этом сам Розанов:

«Место и обстановка «пришедшей мысли» везде указаны (абсолютно точно) ради опровержения фундаментальной идеи сенсуализма: *«nihil est in intellectu, quod non fuerat in sensu»*. Вся жизнь я, наоборот, наблюдал, что *in intellectu* происходящее находится в полном разрыве с *quod fuerat in sensu*. Что вообще *жизнь души и течение ощущений*, конечно, соприкасаются, отталкиваются, противодействуют друг другу, совпадают, текут параллельно: но лишь в *некоторой* части. На самом же деле *жизнь души* и имеет другое русло, *свое самостоятельное*, а самое главное — имеет другой *исток*, другой себе *толчок*.

Откуда же?

От Бога и рождения.

Несовпадение внутренней и внешней жизни, конечно, знает каждый в себе: но в конце концов с *очень ранних лет* (13-ти, 14-ти) у меня это несовпадение было до того разительно (и тягостно часто, а «служебно» и «работно» — глубоко вредно и разрушительно), что я бывал в постоянном удивлении этому явлению (*степени* этого явления); и пища здесь «вообще все, что поражало и удивляло меня», как и что «нравится» или очень «не нравится», записал и это. Где против «природы вещей» (время и обстановка записей) нет изменения ни йоты.

Это *умственно*. Есть для этих записей обстановки и времени и моральный мотив, о котором когда-нибудь потом».

Все это примечание помещено в «Опав. лист.» на стр. 525—526, после списка опечаток; здесь мы видим обычный прием Розанова: помещение материала на необычное место.

Здесь меня интересует установка автора на противоречие места действия и самого действия. Его указания на «достоверность» места менее интересны, так как он совершал выбор, где дать указание места (не все отрывки, точнее, большинство их не локализовано). Само утверждение документальности — обычный литературный прием, который равно встречается и у Розанова, и у аббата Прево в «Манон Леско» и всего чаще выражается в замечаниях, что «если бы я писал роман, то герой сделал бы то-то и то, но так как я не пишу романа», дальше роман продолжается. Предлагаю сравнить у Маяковского:

Этого
стихами сказать нельзя.
Выхоленным ли языком поэта
горящие жаровни лизать! —

и дальше идут такие же стихи.

Вообще такие указания на выпад из литературы обычно служат для мотивировки ввода нового литературного приема.

IV

Теперь постараюсь кратко нарисовать сюжетную схему «Уединенного» и двух коробов «Опавших листьев».

Даны несколько тем. Из них главные: 1) Тема друга (о жене), 2) Тема космического пола, 3) Тема газеты об оппозиции и революции, 4) Тема литературная, с развитыми статьями о Гоголе, 5) Биография, 6) Позитивизм, 7) Еврейство, 8) Большой вводный эпизод писем и несколько других.

Такое изобилие тем — факт не единичный. Мы знаем романы с учетверенной и упятеренной интригой, сам же прием разрушения сюжета вводными темами, перекликающимися между собой, уже был использован Л. Стерном, который одновременно вел не меньше тем.

Из трех книг «Уединенное» представляет самостоятельную законченность.

Ввод новых тем производится так. Нам дается отрывок готового положения без объяснения его появления, и мы не понимаем, что видим; потом идет развертывание, — как будто сперва загадка, потом разгадка. Очень характерна тема «друга» (о жене Розанова). Сперва идет просто упоминание (стр. 110), потом (стр. 133) намеки вводят нас в середину вещей, нам дается человек кусками, кусками, взятыми как от знакомого, но только много позднее отрывки стекаются, и мы получаем связную биографию жены Розанова, которую можно восстано-

вить, выписав все заметки о ней в теме жены; неудачный диагноз Бехтерева тоже сперва является простым упоминанием фамилии Карпинского:

«Почему не позвал Карпинского?» «Почему не позвал Карпинского?» «Почему не позвал Карпинского?» («Оп. лист.», стр. 371).

И только после мы получаем объяснение в истории неверного диагноза, не принявшего во внимание «рефлекса зрачков». Так же «Бызов». Сперва дана одна его фамилия (первый короб, стр. 225), потом он развернут в образ. Этим достигается то, что прежде всего новая тема не появляется для нас из пустоты, как в сборнике афоризмов, а подготавливается исподволь, и действующее лицо или положение проредергиваются через весь сюжет.

Эти перекликания тем и составляют в своем противопоставлении те нити, которые, появляясь и снова исчезая, создают сюжетную ткань произведения. В «Дон Кихоте» Сервантес, развертывая вторую часть, пользуется именами людей, упомянутых в первой, например, мавра Рикоте, соседа Пансо.

В некоторых темах наблюдается любопытное скопление отрывков, например, в теме о литературе есть разработанная статья о Гоголе. Она, кроме отрывков, состоит и из развитой статьи («Оп. л.», стр. 134 — 139); так же в конце короба второго сосредоточиваются противоположные намеки Розанова в целую статью. Она идет в газетном тоне и вдруг резко противопоставлена космическому концу книги о мировой груди.

Вообще отрывки у Розанова следуют друг за другом по принципу противопоставления тем и противопоставления планов, то есть план бытовой сменяется планом космическим, например, тема жены сменяется темой Аписа.

Таким образом, мы видим, что «три книги» Розанова представляют из себя некоторое композиционное единство типа романов, но без связывающей части мотивировки. Приведу пример. В романах довольно част прием ввода стихов, как это мы видим у Сервантеса, в «Тысяча и одной ночи», у Анны Редклиф и отчасти у Максима Горького. Эти стихи представляют из себя определенный материал, находящийся в каком-то отношении к прозе произведения. Для ввода их употребляются различные мотивировки; это или эпитафии, или стихи самих главных действующих лиц, либо стихи вводных лиц, причем два последних случая представляют из себя мотивировку сюжетную, а первый — обнажение приема. Но по существу это тот же прием. Мы знаем, например, что «Анчар» или «Жил на свете рыцарь бедный» Пушкина могли бы быть эпитафией к отдельным главам «Идиота» Достоевского, и встречаем это стихотворение в самом произведении как читаемое действующими лицами. У Марка Твена мы находим в одном романе эпитафии, взятые из изречений действующего лица («Вильсон — мякинная голова»). У

Владимира Соловьева в «Трех разговорах» также подчеркнута, что эпиграф о панмонголизме сочинен автором (дано через вопрос дамы и ответ господ).

Точно так же связь действующих лиц через их родство, иногда совершенно причудливое и дурно обоснованное, как отцовство Вертера или родство Миньоны в «Вильгельме Мейстере», является только мотивировкой построения произведения, приема их композиционного сопоставления. Иногда слишком трудно мотивируемое обосновывается как сон, иногда шутливо. Мотивировка сном типична для Ремизова, у Гофмана в «Коте Муре» сюжетный сдвиг и перепутывание пародийной истории кота с историей человека мотивированы тем, что кот писал на бумагах своего хозяина.

«Уединенное» и коробки можно квалифицировать поэтому как романы без мотивировки.

Таким образом, в области тематической для них характерна канонизация новых тем, а в области композиционной — обнажение приема.

V

Рассмотрим источники новых тем и нового тона Розанова. На первом плане стоят, как я уже говорил, письма. Эта связь подчеркнута самим Розановым, во-первых, в отдельных указаниях.

«Вместо «ерунды в повестях» выбросить бы из журналов эту новейшую беллетристику и вместо ее...

Ну — печатать *дело*: науку, рассуждения, философию.

Но иногда, а впрочем, лучше в отдельных книгах, вот воспроизвести чемодан старых писем. Цветков и Гершензон много бы оттуда выудили. Да и «зачитался бы с задумчивостью» иной читатель, немногие серьезные люди...» («Оп. листья», стр. 216).

Розанов даже произвел такую попытку ввода писем сырьем в литературу, напечатав письма своего школьного товарища во втором коробе. Они представляют из себя наиболее крупный кусок в книге и идут сорок страниц.

Второй источник тем — газета, так как при всей условной интимности Розанова в его вещах встречаются, как я уже говорил, целые газетные статьи. Самый подход его к политике газетен. Это небольшие фельетоны с типично фельетонным приемом развертывания отдельного факта в факт общий и мировой, причем развертывание дается самим автором в готовом виде.

Но самой главной чертой зависимости Розанова от газеты является то, что он строил свою книгу наполовину из публицистического материала.

Может быть, также сама резкость переходов Розанова, немотивированность связи частей, появилась сперва как результат газетной техники и только после была оценена и закреплена

как стилистический прием. Кроме канонизации газеты, в Розанове интересно отметить его живое чувство преемственности от какой-то младшей линии русской литературы.

Если родословная Лескова идет к Далю и Вельтману, то родословная Розанова еще более сложна.

Прежде всего он порывает с общей официальной традицией русской публицистики и отказывается от наследия 70-х годов. И в то же время ведь Розанов человек остролитературный, в своих трех книгах он упоминает сто двадцать три писателя, но его все время тянет к младшим, к неизвестным, к Рцы, к Шперку, к Говорухе-Отроку. Он говорит даже, что слава его интересует, главным образом, как возможность прославить их.

«Сравнительно с «Рцы» и Шперком как обширно развернулась моя литературная деятельность, сколько уже издано книг... Но за всю мою жизнь никакие печатные отзывы, никакие дифирамбы (в той же печати) не дали мне этой спокойной, хорошей гордости, как дружба и (я чувствовал) уважение (от Шперка — и любовь) этих трех людей.

Но какова судьба литературы: отчего же они так незначимы, отвергнуты, забыты?

Шперк, точно предчувствуя свою судьбу, говаривал: «Вы читали (кажется) Грубера? Нет? Ужасно люблю отыскать что-нибудь его. Меня вообще манят писатели безвестные, оставшиеся незамеченными. Что были за люди? И так радуешься, встретив у них необычайную и преждевременную мысль». Как это просто, глубоко и прекрасно» («Уед.», с. 229 — 230).

С этой младшей линией у него были несомненные связи, само название книг — «Опавшие листья» — напоминает «Листопад» Рцы.

Розанов был Пушкиным этой линии. Его школа была сзади его, как у Пушкина (мнение Стасова и самого Розанова).

«Связь с Пушкиным последующей литературы вообще проблематична. В Пушкине есть одна малозамеченная черта: по структуре своего духа он обращен к прошлому, а не к будущему. Великая гармония его сердца и какая-то опытность ума, ясная уже в очень ранних созданиях, вытекают из того, что он существенно заканчивает в себе огромное умственное и вообще духовное движение от Петра и до себя»*.

Страхов в прекрасных «Заметках о Пушкине» анализом фактуры его стиха доказывает, что у него вообще не было «новых форм», и относит это к его скромности и «смирению», нежеланию быть оригинальным по форме.

Пушкин строил заново. У нас еще не было необходимости разрушить канон, не было даже канона, достаточно крепкого для разрушения, что доказывается тем, что хорошо известный в его время в России и во время, непосредственно предшествующее, Стерн не был воспринят со стороны усложнения сюжетного строения и игры на его разрушение, и Карамзин «подражал»

Стерну произведениями, построенными младенчески просто. Стерн был воспринят в России только тематически, в то время как Германия восприняла в своем романтизме принципы его композиции, то есть срифмовала с ним то, что должно было явиться в ней самостоятельно.

Розанов родился как канонизатор младшей линии в то время, когда старшая была еще могуча, он — восстанье.

Интересно, что не все черты этого прошлого искусства, влащащего до Розанова жалкую, неканонизированную роль, были доведены им до определенной художественной высоты. Розанов брал отовсюду, вводил воровские даже слова.

«Я до времени не беспокоил ваше благородие, по тому самому, что мне *хотелось накрыть их тепленькими*».

Этот фольклор мне нравится.

Я думаю, в воровском и в полицейском языке есть нечто художественное» (Короб II, стр. 22).

Розанов восхищался жаргонными выражениями вроде «бранделяс»; наконец, ввел темы сыщицкого романа, подробно и с любовью говоря о «Пинкертонах», и использовал их материал, чтобы и на нем провести темы «Людей лунного света» и тем подновить эту тему «Опавших листьев».

«Есть страшно интересные и милые подробности, — пишет Розанов. — В одной книжке идет речь о «первом в Италии воре». Автор принес, очевидно, рукопись издателю: но издатель, найдя, что «король воров» не заманчиво и не интересно для сбыта, зачеркнул это название и надписал свое (издательское) «*Королева воров*» Я читаю-читаю, и жду, когда же выступит *королева воров*? Оказывается, во всей книжке — ее нет. Рассказывается только о джентльмене-воре» (Короб II, стр. 97).

Здесь издательский трюк воспринят как художественная подробность.

Замечаний о Шерлоке Холмсе много, особенно в последнем коробе.

«— Дети, вам вредно читать Шерлока Холмса.

И, отобрав пачку, потихоньку зачитываюсь сам.

В каждой — 48 страничек. Теперь «Сиверская — Петербург» пролетают как во сне. Но я грешу и «на сон грядущий», иногда до 4-го часу утра. Ужасные истории» (Короб I, стр. 341).

Как видите, и здесь тема сперва названа и не разворачивается. Разворачивание она получила во втором коробе, где даны целые эпизоды в их идейном осмысливании. В первом коробе «Опавших листьев» есть один эпизод очень характерный, где в тексте Шерлок Холмс дан только намеком и весь смысл применения его — обострение материала, остранение вопроса о браке.

Привожу отрывок:

«Злая разлучница, злая разлучница. Ведьма. Ведьма. Ведьма. И ты смеешь благословлять брак.

(⟨...⟩ семейные истории в Шерлоке Холмсе: «Голубая

татуировка» и «В подземной Вене». «Шовенчанная» должна была вернуться к хулигану, который зарезал ее мужа, много лет ее кинувшего и уехавшего в Америку, и овладел его *именными документами*, а также и случайно разительно похож на него; этого хулигана насильно оттащили от виски, и аристократка должна была стать его женой, по закону церкви)» (Короб I, с. 350).

Этот прием здесь и важен, а не мысли. «Мысли бывают разные».

Но не весь материал получил, как я уже говорил, какое-то преображение, часть его осталась непереработанной. В книгах Розанова есть элементы того, что можно определить как надсоновщину, не подвергшуюся переработке. Таковы, например, полустихи:

«Тихие, темные ночи...
Испуг преступления...
Тоска одиночества...
Слезы отчаянья, страха и пота труда.
Вот ты, религия...
Помощь согбенному...
Помощь усталому...
Вера больного...
Вот твои корни, религия...
Вечные, чудные корни...
(за корректурой фельетона)»
(«Уед.», с. 250).

Или:

«Звездочка тусклая, звездочка бледная,
Все ты горишь предо мною одна,
Ты и больная, ты и дрожащая,
Вот-вот померкнешь совсем...»
(Кор. II, с. 388).

То же в прозе:

«— Что ты любишь?
— Я люблю мои ночные грезы,— прошепчу я встречному ветру». («Уед.», с. 183).

Эти темы и композиция ощущаются как банальные. Очевидно, время их воскрешения еще не пришло. Они еще недостаточно «дурного тона», чтобы стать хорошими.

Здесь все в перемене точки зрения, в подавании вещи заново, сопоставлении ее с новым материалом, фоном. Так же организованы у Розанова и образы.

VI

Образ-троп есть необычное название предмета, то есть название его необычным именем. Цель этого приема состоит в том, чтобы поместить предмет в новый семантический ряд,

в ряд понятий другого порядка, например, звезда — глаза, девушка — серая утка, причем обычно образ разворачивается описанием подставленного предмета.

С образом можно сравнить синкретический эпитет, то есть эпитет, определяющий, например, звуковые понятия через слуховые и наоборот. Например, малиновый звон, блестящие звуки. Прием этот часто встречался у романтиков.

Здесь слуховые представления смешаны со зрительными, но я думаю, что здесь нет путаницы, а есть прием помещения предмета в новый ряд, одним словом, выведение его из категории. Интересно рассмотреть с этой точки зрения образы Розанова.

Розанов так осознает это явление, приводя слова Шперка (стр. 230):

«Дети тем отличаются от нас, что воспринимают все с такой силой реализма, как это недоступно взрослым. Для нас «стул» есть подробность «мебели». Но дитя категории мебели не знает: и «стул» для него так огромен и жив, как не может быть для нас. От этого дети *наслаждаются миром* гораздо больше нас...» («Уед.», стр. 230).

Эту-то работу и производит писатель, нарушая категорию, вырывая стул из мебели. Приведу сейчас один совершенно потрясающий розановский отрывок:

«Пол есть гора светов: гора высокая-высокая, откуда исходят свету, лучи его, и распространяются на всю землю, всю ее обливая новым благороднейшим смыслом.

Верьте этой горе. Она просто стоит на четырех деревянных ножках (железо и вообще жесткий металл недопустимы здесь, как и «язвющие» гвозди недопустимы).

Видел. Свидетельствую. И за это буду стоять» («Опавшие листья». Короб I, стр. 293).

Этот образ построен так. Сперва идет «повышающая», прославительная часть, предмет назван «горой светов», воспринимается как мировой центр, как что-то библейское. Он помещен в ряд космических понятий.

Дальше идет перифразирующее описание, и мы узнаем предмет. Слова о железе конкретизируют предмет еще больше и в то же время превращают техническую деталь в «символистическую». Последняя часть отрывка замечательна тем, что в ней после «узнавания» предмета тон не меняется, а продолжает держаться на высоте пророчества. Узнанный предмет остается в повышенном ряду. Это одно из разработаннейших применений приема образа-перифраз.

Кроме повышающего перифраза — остранения может быть применен и понижающий, типичный для пародийного стиля всех видоизменений, до имажинистов включительно. Таково сравнение Розанова «воздержание равно запору»:

«В невыразимых слезах хочется передать все просто и грубо,

унижая милый предмет: хотя в смысле *напора* — сравнение точно.

Рот переполнен слюной, — нельзя выплюнуть. Можно попасть в старцев.

Человек ест дни, недели, месяцы: нельзя сходить «кой-куда», — нужно все держать в себе...

Пил, ешь — и опять нельзя никуда «сходить»...

Вот — девство.

— Я задыхаюсь! Меня распирает!

— Нельзя» («Опавшие листья», Короб I, стр. 69).

Или:

«Растяжимая материя объемлет нерастяжимый предмет, как бы он ни казался огромнее. Она — всегда «больше»...

Удав толщиной в руку, ну, самое большое в ногу у колена, поглощает козленка.

На этом основаны многие странные явления. И аппетит удавов и козы.

— Да, немного больно, тесно, но — обошлось...

Невероятно надеть на руку лайковую перчатку, когда она лежит такая узенькая и «невинная» в коробке магазина. А одевается и образует крепкий обхват.

Есть метафизическое тяготение мира к «крепкому обхвату».

В «крепком обхвате» держит Бог мир...

И все стремится не только к свободе и «хлябанью», но есть и совершенно противоположный аппетит — войти в «узкий путь», сжимающий путь» («Опавшие листья». Короб II, стр. 417).

На следующей странице:

«Крепкое, именно крепкое, ищет узкого пути. А «хлябанье» — у старух, стариков и в старческом возрасте планеты» (отрывок не локализован).

В последнем отрывке мы видим эротический символизм, причем сперва он дан через «образ», через помещение половых частей в разряд обхватывающих и входящих предметов, в конце же образ удвоен, то есть понятие употреблено для перевода французской революции из ряда «свободы» в ряд «хлябанье». Этот ряд состоит, таким образом, из понятий «хлябанья» старчества, «французская революция». Другой же ряд: «лайковая перчатка» (подобная половому органу), — дается через слово «невинное», относящееся как бы к перчатке.

Дальше идет «удав и коза», метафизический «крепкий обхват». Отсюда понятие «узкого пути» в противоположность свободе.

Перчатка — обычный образ полового объекта у Розанова, например:

«Любовь *продажная* кажется «очень удобною»: «у кого есть пять рублей, входи и бери». Да, но

Облетели цветы
И угасли огни...

Что же он берет? Кусок мертвой резины. Лайковую перчатку, притом заплыванную и брошенную на пол, которую...» и т. д. («Опавшие листья». Короб II, стр. 367).

Такие ступени строит писатель для создания переживаемого образа...

Нужно кончать работу. Я думаю кончить ее здесь. Можно было бы завязать конец бантиком, но я уверен, что старый канон сведенной статьи или лекции умер. Мысли, сведенные в искусственные ряды, превращаются в одну дорогу, в колеи мысли писателя. Все разнообразие ассоциаций, все бесчисленные тропинки, которые бегут от каждой мысли во все стороны, сглаживаются. Но так как я полон уважения к своим современникам и знаю, что им нужно или «подать конец», или написать внизу, что автор умер и потому конца не будет, поэтому да будет здесь концовка:

«.....

Вывороченные шпалы. Шашки. Песок. Камень. Рытвины.

— Что это? — ремонт мостовой?

— Нет, это «сочинения Розанова».

И по железным рельсам несется уверенно трамвай».

Я применяю это к себе.

СЕРАПИОНОВЫ БРАТЯ

Родились в Доме искусств в 1921 году.

Всего их двенадцать, из них одна женщина: Елизавета Полонская.

Всеволод Иванов, Михаил Зощенко, Михаил Слонимский, Лев Луниц, Вениамин Зильбер*, Николай Никитин, Константин Федин, Николай Радищев**, Владимир Познер, Илья Груздев.

Я был бы тринадцатым.

Но я не беллетрист (смотри книгу «Революция и фронт»)!

Из двенадцати серапионов поэтов трое: Полонская, Николай Радищев, Владимир Познер.

Буду писать о беллетристах.

Писателям обыкновенно не везет на критические статьи.

Пишут о них обыкновенно после их смерти.

Нет статей о Хлебникове, о Маяковском, о Михаиле Кузmine, Осипе Мандельштаме, о Пастернаке:

Перед ними виноват и я.

Пожалуй, лучше было бы писать о живых, а не о «Дон Кихоте» и Стерне.

Пишу о серапионах.

Книг беллетристических сейчас не выходит: дорог набор.

У Андерсена есть сказка об уличном фонаре, который каждый день наливали ворванью и зажигали.

Дело было в Копенгагене.

Потом ввели газовые фонари.

Духи в последний день службы старого фонаря подарили ему...

Их было два...

Первый дух сказал: «Если в тебе зажгут восковую свечу, то на твоих стеклах можно будет видеть все страны и все миры».

Другой дух сказал: «Когда тебе все опротивеет, то пожелай — и ты рассыпешься в прах, это мой дар».

Это была возможность самоубийства, — вещь среди фонарей, действительно, редкая.

Фонарь достался старому фонарщику, тот по субботам чистил его, наливал ворванью и зажигал.

Но, конечно, он не зажигал в фонаре восковые свечи.

Первый дар был потерян.

Андерсен сообщает, что фонарь думал о самоубийстве.

Но будем веселы.

В конце концов напечатают и беллетристику.

Бумагу обещали дать, ищем денег. Кто даст денег в долг двенадцати молодым и очень талантливым литераторам на печатание книги? Ответ прошу направить в Дом искусств, Мойка, 59. (Нужны 7 000 000, можно частями.)

А люди очень талантливые.

Видели ли вы, как перед поднятым стеною пролетом Дворцового моста скапливаются люди?

Потом пролет опускается, и мост на секунду наполняется толпой идущих людей.

Так невозможность печататься собрала воедино Серапионовых братьев.

Но, конечно, не одна невозможность, но и другое — культура письма.

Старая русская литература была бессюжетна: писатели-бытовики брали тем, что Лев Толстой называл «подробностями»*, действия же в русской беллетристике, «события» было всегда мало.

Если сравнить русский роман с английским и даже французским, то он покажется рядом с ним композиционно бедным, новеллистическим.

Старую линию русской литературы продолжает и Борис Пильняк, писатель очень талантливый, но какой-то отрывочный, у него нет рассказов, нет романов, а есть куски.

Серапионы очень не похожи друг на друга, но и «Рассказы Синебрюхова» Михаила Зощенко, и «Синий зверюшка» Всеволода Иванова, и «Тринадцатая ошибка» Михаила Слонимского, драма Льва Лунца «Вне закона», и «Хроника города Лейпцига» Вен. Зильбера, и «Песьи души» Федина, и «Свияжские рассказы» Николая Никитина — заняты, интересны.

На ущербе психология, нет анализа, герои не говорят друг

другу речей, у многих даже умышленно пропущены мотивировки действия, потому что на фоне перегруженной мотивировками русской литературы особенно ярко действие, идущее непосредственно после действия,— действия, связанные друг с другом только движением рассказа.

Любопытна традиция серапионов.

С одной стороны, они идут от сегодняшней «старшей» линии: от Лескова через Ремизова и от Андрея Белого через Евгения Замятина, таким образом, мы встречаем у них «сказ» — речь, сдвинутую с обычной семантики, использование «народной этимологии» как художественного средства, широко развернутые сравнения, но вместе с тем в них переплетается другая струя — авантурный роман, похождения, пришедшие в Россию или непосредственно с Запада или воспринятые через «младшую линию» русской литературы,— и здесь мне приходят в голову рассказы Александра Грина.

Третьей линией в серапионах я считаю оживающее русское стренианство.

Изд. «Алконост» имеет в портфеле сборник рассказов серапионов; я надеюсь, что жизнь сборника в этом портфеле не будет долговечна.

ФЕДОР СОЛОГУБ

**«Заклинательница змей». Роман. Издательство «Эпоха»,
Петербург, 1922**

Если перечислять направления, существующие в современной русской литературе, то нужно будет прибавить к немногочисленному числу их еще одно направление: «Федор Сологуб». Писать об этом человеке-направлении очень трудно, потому что не с кем сравнивать и нечем мерить.

Он возник во время символизма, но умер символизм, умерли его формы, а в мире Федора Сологуба идет своя жизнь этих форм.

Может быть, эти формы и родились для того, чтобы жить в мире Сологуба.

Федор Сологуб был признан и утвержден со времени «Мелкого беса», но и «Мелкий бес» не понят и не принят целиком.

В «Мелком бесе» приняли Передонова, потому что признали в нем обличительный тип.

Не принят он, потому что не понята осталась другая часть романа, история Саши, и с нею весь пафос романа.

Так не приняли и не поняли до сих пор пафоса Гоголя и если бы смели, то печатали бы мелким шрифтом «грозные вьюги» гоголевского вдохновения. А пафос Гоголя — это все, что осталось от «неистой школы», а может быть, и от всего романтизма.

Пафос Сологуба, прославительная часть его романов, — это все, что осталось от того, что называлось декадентством.

«Заклинательница змей» — странный роман. Действие романа, очевидно, происходит в 1913 году, место действия при-волжский город, действующие лица — рабочие, с одной стороны, и фабрикант и его семья, с другой.

Содержание романа — классовая борьба.

Время написания 1915 — 1921 годы.

И как непохоже.

Как нарочно непохоже.

В «Заклинательнице змей» нет никакой фантастики, нет ни чар, ни бреда.

Но роман фантастический.

Фабрикант влюбляется в работницу своей фабрики Веру. Вера требует у него отдать фабрику рабочим.

Вера заклинает фабриканта и сама зачарована им, как фарфоровая заклинательница змей, подаренная ей ее другом христианином Разиным, благословившим ее на невозможный подвиг, сама зачарована зачарованной змеей.

Фабрикант отдает Вере завод, но не требует от нее за это ничего и отпускает ее к жениху.

Жених-рабочий в ревности убивает Веру.

Все это вложено в традиционные рамки романа, с ревностью, шантажом, подслушиванием, и все это фантастично.

Роман, как аэроплан, отделяется от земли и превращается в утопию.

Конечно, Федор Сологуб и не хотел написать бытовой роман, он хотел скорей из элементов жизни, жгучих и тяжелых, создать сказку.

АННА АХМАТОВА

ANNO DOMINI MCMXXI. Книгоиздательство «Петрополис»,
Петербург, 1922

Внешность книги очень хороша. Чрезвычайно удачна наборная обложка.

Книга обозначена датой написания, взятой как название.

Быть может, поэт хотел подчеркнуть этим какую-то лирическую летописность своих стихов.

Это как будто отрывки из дневника. Странно и страшно читать эти записи. Я не могу цитировать в журнале эти стихи.

Мне кажется, что я выдаю чью-то тайну.

Нельзя разлучать этих стихов.

В искусстве рассказывает человек про себя, и страшно это не потому, что страшен человек, а страшно открытие человека.

Так было всегда, и «в беззаконии зачат» псалмов — страшное признание.

Нет стыда у искусства.

Один критик написал: «Ахматова и Маяковский»*.

Если простить и забыть эту фельетонную статью, то можно показать на то, что действительно соединяет этих поэтов.

Они конкретны.

Маяковский вставляет в свои стихи адрес своего дома, номер квартиры, в которой живет любимая, адрес своей дачи, имя сестры.

Жажда конкретности, борьба за существование вещей, за вещи «с маленькой буквы», за вещи, а не понятия, — это пафос сегодняшнего дня поэзии**.

Почему же поэты могут не стыдиться? Потому, что их дневник, их исповеди превращены в стихи, а не зарифмованы. Конкретность — вещь — стала частью художественной композиции.

Человеческая судьба стала художественным приемом.

Приемом.

Да, приемом.

Это я сейчас перерезаю и перевязываю пуповину рожденного искусства.

И говорю:

«Ты живешь отдельно».

Прославим оторванность искусства от жизни, прославим смелость и мудрость поэтов, знающих, что жизнь, переходящая в стихи, уже не жизнь.

Она входит туда по другому отбору.

Так крест распятия был уже не деревом.

«Свобода, Санчо Пансо», — сказал Дон Кихот, выезжая из двора дворца герцога.

Свобода поэзии, отличность понятий, входящих в нее, от тех же понятий до перетворения, — вот разгадка лирики.

Вот почему прекрасна прекрасная книга Анны Ахматовой и позорна была и будет работа критиков всех времен и народов, разламывающих и разнимающих стихи поэта на признания и свидетельства.

ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН

«Герберт Уэллс». Издательство «Эпоха», Петербург, 1922

Книжка Евг. Замятина — первая работа на русском языке о знаменитом английском романисте. Евг. Замятин считает, что фантастические романы Уэллса явились порождением страны, где «почва — асфальт, и на этой почве густые дебри — только фабричных труб, и стада зверей только одной породы — автомобили, и никакого другого весеннего благоухания — кроме бензина».

И как в лесу рождаются сказки про лесовиков, так в Лондоне должны были родиться сказки о машинах.

«Такие городские сказки есть: они рассказаны Гербертом Уэллсом. Это — его фантастические романы».

Замятин считает отличительной чертой фантастики у Уэллса — правдоподобность невероятного.

Уэллс заманивает своего читателя в фантастику, заставляет его всерьез верить ей.

В фантастике Уэллса, по словам Замятина, очень часто есть не что иное, как предвиденье будущего.

Уэллс в 1893 году уже писал о боях аэропланов. В 1898 году описывал, как марсиане уничтожают земные войска газовой атакой.

Одновременно мы видим другую сторону в творчестве Уэллса: Уэллс автор 13 реалистических романов, написанных в духе школы Диккенса, в них Уэллс является пред нами в образе своеобразного английского социалиста и английского же богоискателя.

«Можно признавать, — пишет Уэллс в 1902 году, — или что Вселенная едина и сохраняет известный порядок в силу какого-то особого, присущего ей качества, или же можно считать ее случайным агрегатом, не связанным никаким внутренним единством. Вся наука и большинство современных религиозных систем исходят из первой предпосылки, а признавать эту предпосылку для всякого, кто не настолько труслив, чтобы прятаться за софизмы, признавать эту предпосылку — и значит верить в Бога. Вера в Бога означает оправдание всего бытия».

Книга Евг. Замятина об Уэллсе ценна нам не только тем, что она впервые знакомит русского читателя с простой, но чуждой нам фигурой английского романиста. Интерес Замятина к Уэллсу характерен также как показатель тяги крупного русского писателя школы Ремизова и отчасти Андрея Белого к другой стихии литературы, к литературе латинской, к роману приключений. Русская литература только в XIX веке, и то лишь отчасти, вошла в поле зрения культурного мира.

Вещи Пушкина и Гоголя не вошли и, вероятно, не войдут в сравнительно тесный круг всему миру известных произведений. Успех Толстого — успех идеи религиозной, успех Горького — успех идеи социальной и успех биографии, успех Достоевского — двояк, часть людей приняла его философские идеи, часть поняла его как «уголовный роман».

Русская литература не создала своего ни «Робинзона Крузо», ни «Гулливера», ни «Дон Кихота». Русская литература работала над словом, над языком и бесконечно меньше, чем литература европейская, и в частности английская, обращала внимание на фабулу.

Тургенев, Гончаров — писатели почти без фабулы.

Трудно придумать что-нибудь беспомощней по сюжету, чем «Рудин». Школа Стерна не отразилась в России почти ни на ком, если не считать не понятого современной выходу книги

критикой и не понятого критикой современной нам, малоисследованного романа Пушкина «Евгений Онегин» и, может быть, Лескова, в его вещи «Смех и горе», в которой, как и в «Онегине», не только использованы приемы Стерна, но и названо его имя.

Мы презираем Александра Дюма, в Англии его считают классиком. Мы считаем Стивенсона писателем для детей, а между тем это действительно классик, создавший новые типы романа и оставивший даже теоретическую работу о сюжете и стиле.

Молодая русская литература в настоящее время явно идет в сторону разработки фабулы. С этой точки зрения, всякая работа, освещающая нам английскую литературу, с этой стороны нам чрезвычайно дорога.

Сам Замятин чувствует это, когда (на с. 22) сравнивает русскую литературу с английской.

Более спорен взгляд Евг. Замятина на фантастический роман Уэллса как непосредственное порождение техники сегодняшнего дня.

Сам же Замятин в последней части своей книжки, «Генеалогическое дерево Уэллса», называет предков Уэллса: Свифта, Гольберга, Сирано де Бержерака, и эти предки создали тип романа до наступления века техники.

«Наука», «техника» — это только новый способ создания и разрешения сюжета.

Кроме того, ирония романов Уэллса не в описаниях чудес техники, а в сопоставлении техники и человека.

У Уэллса шофер слабее своей машины.

Евг. Замятин не сумел подойти к романам Уэллса со стороны их основной техники — художественной. Если бы он это сделал, образ Уэллса был бы перед нами более конкретным.

Сейчас же изображение быта затолкало изображение художника.

ПИСЬМО К РОМАНУ ЯКОБСОНУ

Дорогой Рома!

Надя вышла замуж*.

Пишу тебе об этом в журнале, хотя и небольшом, оттого, что жизнь уплотнена.

Если бы я захотел написать любовное письмо, то должен был бы сперва продать его издателю и взять аванс.

Если я пойду на свидание, то должен буду захватить с собою трубы от печки, чтобы занести по дороге.

Во время докладов ОПЮЗа я колю дрова. Отдыхаю, топя печку, и думаю, таская кирпичи. Вот почему я продал письмо к тебе «Книжному углу».

Потоп кончается.

Звери выходят из своих ковчегов: нечистые открывают кафе.
Оставшиеся пары чистых издают книги.

Возвращайся.

Без тебя в нашем зверинце не хватает хорошего веселого зверя.

Мы пережили многое.

Мы сумели отдать своего ребенка чужим для того, чтобы его не разрубили.

И он достался чужим, не так, как в толстой книге, которую мой отец читал справа налево, моя мать читала слева направо, а я совсем не читаю.

Да, мы должны добывать себе солому для своих кирпичей.
Это опять из той же книги.

Мы сами пишем, сами печатаем, сами торгуем.

И сами отстояли свою жизнь.

Мы знаем теперь, как сделана жизнь, и как сделан «Дон Кихот», и как сделан автомобиль, и сколько стоит фунт лиха, и что такое верная дружба.

Возвращайся.

Ты увидишь, сколько сделали мы все вместе, — я говорю только про нас, филологов. Я все расскажу тебе, стоя в длинной очереди Дома ученых. Времени разговаривать будет много.

Мы поставим тебе печку.

Возвращайся.

Настало новое время, и каждый должен хорошо обрабатывать свой сад.

Лучше чинить свою дырявую кровлю, чем жить под чужой.
А вежи не меняем. Вежи нужны не для нас, а для обозов.

ПИСЬМО О РОССИИ И В РОССИЮ

I

Сейчас Петербург — тихий университетский город. На пустом Невском стоят освещенные кафе, из окон слышен иногда голос, поющий цыганский романс. А на Невском сейчас хороший резонанс. Давно не дымят трубы — небо голубое. Пахнет морем. Правда, ходит омнибус, но только по праздникам. По улицам бродит старик с кларнетом и играет. Идешь у Морской и слышишь, как поет кларнет у Михайловской. Просторно как-то в Петербурге. В Москве не то. Москва — это Сухаревка, которая слопала и революцию, и Россию. Там можно услышать приглашение к почти незнакомому человеку: «Приходите сегодня к нам кокаин нюхать». Меня раз так пригласили. Как на чай. В Петербурге университет, и Академия, и профессура, и молодежь. На собраниях едят хлеб, а если очень богаты, то пьют какао. Все разбито вдребезги в России, и самое дешевое в ней

сейчас разрушение. В русском государстве быть безнравственным очень легко.

Сейчас нужно писать поэмы о людях, которые работают крепко и спокойно, не халтурят, живут со своими женами, имеют детей. Если эти люди сумели сохранить в себе чувство, что дело в России не в реставрации, не в том, что есть «булки образца 1914 года», то их нужно считать гениальными.

Работали в Петербурге все время, даже ужасный 1919 год. Из старых поэтов пишет сейчас Федор Сологуб, который неожиданно окреп в своих последних вещах. Слышал его стихи на довольно нудном заседании в последнюю пушкинскую годовщину. Его стихи большие, крупные, с неожиданными поворотами.

Михайло Кузмин прожил мученически все полярные петербургские зимы. Печку затопил первый раз в 1922 году. До этого года к зиме разбивал градусник. Писал стихи, писал прозу. Оказался железным. В стихах сильно полевел. Обращает сейчас внимание главным образом на звуковую сторону стиха и на организацию в нем новой динамики.

Анна Ахматова одно время ничего не писала. Не потому, что колола снег. Это совместительство не было запрещено, а потому, что ей показалось легким писать так, как писала она прежде.

Сейчас пишет иначе. Книжку ее «Anno Domini» читать страшно. Обнаженная книжка. Если брать стихи целиком, то видишь, что судьба поэта для него формальный материал. Но эти стихи неразменны, их можно напечатать, но нельзя пересказать — получится диффамация. Анна Ахматова сейчас состоит в Правлении Союза писателей и ходит на заседания. Сидит за столом в шелковой шали, в шали, которая кажется цитатой из стихов Блока и Мандельштама.

Вообще у нас портреты ходят по улицам. Ждем прихода на какое-нибудь заседание местной литературной знаменитости — Медного всадника.

С Блоком же неблагополучно, только год умер, а его уже бронзируют. Читают его мимо стихов. Фразеология надвинута на творчество. Критики со славной традицией, происходящие от людей, сумевших обезвредить Пушкина и понять его как изобразителя «лишнего человека», конечно, сумеют обломать острие иронии Блока.

Из прозаиков старшего поколения работает Евгений Замятин. Я не поклонник его работы.

Техника Евгения Замятина состоит в том, что, дав предмету какое-нибудь уподобление, передав его образом, он потом не оставляет этот образ, а развертывает его шаг за шагом. Такие вещи Замятина, как «Мамай» и «Пещера», — простые развернутые сравнения. Этот прием сравнительно легко разгадываем и после разгадки не интересен. В вещах типа «Ловец человеков» Замятин в технике связан с Андреем Белым, хотя и крепче его

в одном отношении: свою технику он понимает как технику, а не как мистику.

Большие вещи написал в Петербурге Андрей Белый.

Белый живет сейчас в Берлине, но без него не расскажешь про Петербург.

В Петербурге Белый — это Вольфила — Вольная философская ассоциация. Часто семь градусов мороза в полном людном зале.

Последние вещи Андрея Белого организованы довольно сложно. По построению их можно сравнить с романами-загадками типа Редклиф, Матюрен, отчасти Диккенс и Достоевский.

Разверну подробнее. Каждое художественное произведение содержит в себе элемент торможения. Одним из приемов торможения является загадка. Возьмем, например, «Преступление и наказание» Достоевского. Там дело начинается с описания приготовления (петля для топора, замена цилиндра шапкой), цель приготовления неизвестна. Мотивировка же преступления (статья Раскольникова) дана еще позже, уже к концу романа. Таким образом, здесь мы имеем дело с сюжетной инверсией.

Андрей Белый употребляет иной способ торможения. Основной его прием — «рой» и «строй». «Строй» — это мир эмпирических фактов. «Рой» — это развертывание факта в длинный ступенчатый ряд, вроде разложения формы на кубистических картинах. Прием этот Белый развил особенно четко в «Котике Летаеве». Сперва дается «рой», ряд осколков, которые медленно высветляются в «строй». Происходит становление мира. Этот прием у Андрея Белого разнообразно мотивируется: в «Котике Летаеве», например, мотивировка дана бредом.

Андрей Белый останется в русской литературе, и после него писатели будут иначе строить свои вещи, чем до него. Антропософия Андрея Белого пройдет. Форма переживает мотивировку.

Перейду к молодым прозаикам. Это — известные уже по имени на Западе (русском) серапионы. Серапионы родились в Питере, в конце коридора Дома искусств, в комнате Михаила Слонимского. Первоначально хотели называться «Невский проспект». Слонимский — хороший мальчик лет 22, любящий лежать в кровати до четырех часов в дни, когда у него нет хлеба. Отличие серапионов от прочих литературных групп то, что на их собраниях не говорят ни о политике, ни о мистике, а только о мастерстве. Делятся они, по словам Евгения Замятина*, на Восток — Всеволод Иванов, Зоценко Михаил. Николай Никитин, — эти работают над языком, принадлежат к традиции, начатой Далем и Вельтманом и продолженной Лесковым, и на Запад — это Каверин (Зильбер — не знаю, для чего ему понадобился псевдоним), Лев Лунц, Михаил Слонимский, Николай Тихонов (он же поэт) и два поэта: Владимир Познер и Елизавета Полонская. Западники тянут в сторону

авантюрного романа. Романы они хотят писать и пишут без психологии, с игрой, с сюжетом.

Каверин — тот совсем математик, строит и вычисляет. Пишет странные вещи. Играют люди в карты, у них драма. А карты тоже играют. Очень ловко соединено.

Михаил Слонимский пишет вещи военные и скетчи, связано все это тем, что пишет он без «потому что».

Лев Лунц драматург, с традицией испанского театра. Написал несколько пьес. Одна из них — «Обезьяны идут» — ему надоела и не нравится, а мне очень.

Восток — Запад собираются вместе и работают. И друг на друга влияют.

Разговоры там особенные...

Упрекают за плохо сделанный рассказ как за преступление. Так раньше говорили только про стихи.

Когда Горнфельд написал, кажется в «Вестнике литературы», рецензию на книжку Всеволода Иванова «Партизаны»*, где разбирал героев произведения как живых людей, то серапионы сильно веселились.

Впрочем, они тоже любят, когда их хвалят.

На некоторые бытовые темы у них [не] рекомендуется писать про мистических чекистов и сентиментальных убийц. Не потому, что не разрешит цензура, а потому, что это дурной реализм. Дешево стоит.

Политические убеждения у серапионов разные, но они из-за них не ссорятся.

У каждого из них скоро выйдет по книжке, и тогда можно будет написать подробно.

II

Нас упрекают пролетарские писатели, что мы про них не пишем.

Пролетарские писатели в Петербурге представлены слабо. И не потому, что они были бездарны.

Перехожу к личному разговору. Кажется, Илья Садофьев меня в чем-то упрекал в «Петербургской правде».

Илья Садофьев, Вы меня считаете белым, я считаю Вас красным. Но мы оба русские писатели. У нас у обоих не было бумаги для печатания книг. Это кажется. Вам кажется, что мы враги, на самом деле мы погибаем вместе.

Русская литература продолжается.

Революцией и эпом разрушена Россия. Не дымит металлический завод, на котором Вы когда-то работали.

А Вы помните, как приняли у нас Нобиля?***.

А русская литература и наука продолжаются. Мы оказались самыми крепкими.

Среди вас, пролетарских писателей, есть талантливые люди.

Но вы ошибаетесь, когда хотите создать пролетарское искусство.

Искусство не там, где идеология, а там, где мастерство.

Русская литература продолжается, и пока вы не будете работать вместе с нами, вы будете провинциалами.

Не будем упрекать друг друга.

Если я жил когда-нибудь лучше Вас, мы давно сравнялись. Может быть, Вы ненавидите меня.

А я, через гору трупов, протягиваю Вам руку.

[ПИСЬМО И. ЗДАНЕВИЧУ]

Илья Зданевич. Ваше письмо пришло в воскресенье, отвечаю во вторник.

В каждую эпоху есть люди, находящиеся на острие лезвия искусства.

Это ударный отряд исследователей. Личная судьба их была печальной, если бы они не были сами веселыми.

Илья Зданевич обратил все свое огромное дарование в художественный эксперимент.

Это писатель для писателей. Ему удалось выяснить звуковую и звукопроизносительную сторону слова. Но заумь Зданевича это не просто использование обесмысленного слова. Зданевич умеет возбуждать своими обесмысленными словами ореолы смысла, бессмысленное слово рождает смыслы.

Типографская сторона в произведениях Зданевича одно из любопытнейших достижений в современном искусстве. Зданевич пользуется набором не как средством передать слово, а как художественным материалом. Каждому писателю известно, что почерк вызывает определенные эмоции. В египетских папирусах писец, заканчивая рукопись, пишет заклятие на читателя громадными и, по-моему, веселыми буквами. Зданевич возвращает набору выразительность почерка и красоту каллиграфически написанного Корана. Зрительная сторона страницы дает свои эмоции, которые, вступая в связь со смысловыми, рождают новые формы.

Если в искусстве не быть Пушкиным, Расином или Гёте, то стоит быть только Зданевичем.

Я же хочу быть другом Зданевича.

ТРИ ГОДА

(из книги «Сентиментальное путешествие»)

ПРЕДИСЛОВИЕ

Воспоминания я начал писать очень рано.

Книга, отрывки из которой печатаются ниже, вышла в 1923 году, потом несколько раз переиздавалась. Сейчас переведена на все европейские языки, издана в Америке, Японии.

Это воспоминания о пяти годах моей жизни: с 1917 по 1922-ой.

Революция пришла как наводнение, она сорвала все со своих мест, страна забурилась.

Волны ее носили меня по всей стране: Петербург, Галиция, Иран, Москва, Саратов, Киев...

Я воевал и писал книги. В Февральскую революцию брал в Петербурге Адмиралтейство; как комиссар Временного правительства сражался в Галиции, был ранен и даже получил Георгиевский крест. Октябрьскую революцию я встретил в Иране, где устанавливал власть уже развалившегося правительства...

С 1919 года жил в Петербурге. Это было тяжелое время, время военного коммунизма, голода, блокады. Но в полуразрушенном городе работал Дом искусства, «Всемирная литература» выпускала книги, собирался ОПОЯЗ, писали серапионы.

Об этом времени и о той литературе рассказывается в выбранных для сборника отрывках.

Я встречаюсь с молодым Виктором Шкловским. Я знаю его, он обо мне не имеет никакого представления, но мне с ним интересно.

Пусть расскажет обо всем сам.

Виктор Шкловский

1984

ПИСЬМЕННЫЙ СТОЛ

В начале 1919 года я оказался в Питере. Время было грозное и первобытное. При мне изобрели сани.

Первоначально вещи и мешки просто тащили за собой по

тротуару, потом стали подвязывать к мешкам кусок дерева. К концу зимы сани были изобретены.

Хуже было с жилищем. Город не подходил к новому быту. Новых домов построить было нельзя. Строить хижины из льда не умели.

Сперва топили печи старого образца мебелью, потом просто перестали их топить. Переселились на кухню. Вещи стали делиться на два разряда: горючие и негорючие. Уже в период 1920—1922-го тип нового жилища сложился.

Это небольшая комната с печкой, прежде называемой временкой, с железными трубами; на сочленениях труб висят жестянки для стекания дегтя.

На временке готовят.

В переходный период жили ужасно.

Спали в пальто, покрывались коврами; особенно гибли люди в домах с центральным отоплением.

Вымерзали квартирами.

Дома почти все сидели в пальто; пальто подвязывали для тепла веревкой.

Еще не знали, что для того, чтобы жить, нужно есть масло. Ели один картофель и хлеб, хлеб же с жадностью. Раны без жиров не заживают, оцарапаем руку, и рука гниет, и тряпка на ране гниет.

Ранили себя неумолимыми топорами. Женщинами интересовались мало. Были импотентами, у женщин не было месячных.

Позднее начались романы. Все было голое и открытое, как открытые часы; жили с мужчинами потому, что поселились в одной квартире. Отдавались девушки с толстыми косами в 5¹/₂ часов дня потому, что трамвай кончался в шесть.

Все было в свое время.

Друг мой, человек, про которого в университете говорили, что он имеет все признаки гениальности, жил посреди своей старой комнаты между четырьмя стульями, покрытыми брезентом и коврами. Залезет, надышит и живет. И электричество туда провел. Там он писал работу о родстве малайского языка с японским. По политическим убеждениям он коммунист*.

Лопнули водопроводы, замерзли клозеты. Страшно, когда человеку выйти некуда. Мой друг, другой, не тот, который под коврами, говорил, что он завидует собакам, которым не стыдно.

Было холодно, топили книгами. В темном Доме литераторов отсживались от мороза; ели остатки с чужих тарелок.

Раз ударил мороз. Мороз чрезвычайный, казалось, что такого мороза еще не было никогда, что он как потоп.

Вымерзали. Кончались.

Но подул теплый и влажный ветер, и дома, промерзшие насквозь, посеребрили свои стены об этот теплый воздух. Весь город был серебряный, а прежде была серебряная одна Александровская колонна.

Редкими пятнами выделялись на домах темные стенки комнат, немногих комнат, в которых топили.

У меня дома было семь градусов. Ко мне приходили греться и спали на полу вокруг печки. Я сломал перед этим один одиноко стоящий сарай. На ломку позвали меня шофера. Они же подковали мои сани железом. Жили они краденым керосином.

Итак, началась оттепель. Я вышел. Теплый западный ветер.

Навстречу, вижу, идет мой друг*, завернутый в башлык, в плед, еще во что-то, за ним санки, в санках моток в мотке, его девочка.

Я остановил его и сказал: «Борис, тепло» — он уже сам не мог чувствовать.

Я ходил греться и есть к Гржебину**. При мне Госиздат переслал Гржебину письмо Мережковского, в котором он просил, чтобы революционное правительство (Советское) поддержало его (Мережковского), человека, который был всегда за революцию, и купило бы его собрание сочинений. Собрание сочинений уже было продано Гржебину. Письмо это вместе со мной читали Юрий Анненков и Михаил Слонимский. Я способен продать одну рукопись двум издателям, но письма бы такого не написал.

Умирали, возили трупы на ручных салазках.

Теперь стали подбрасывать трупы в пустые квартиры. Дороговизна похорон.

Я посетил раз своих старых друзей. Они жили в доме на одной аристократической улице, топили сперва мебелью, потом полами, потом переходили в следующую квартиру. Это — подсечная система.

В доме, кроме них, не было никого.

В Москве было сытней, но холодней и тесней.

В одном московском доме жила военная часть; ей было отведено два этажа, но она их не использовала, а сперва поселилась в нижнем, выжгла этаж, потом переехала в верхний, пробила в полу дырку в нижнюю квартиру, нижнюю квартиру заперла, а дырку использовала как отверстие уборной.

Предприятие это работало год.

Это не столько свинство, сколько использование вещей с новой точки зрения и слабость.

Трудно неподкованными ногами, ногами без шипов, скользить по проклятой укатанной земле.

В ушах шумит, глоснешь от напряжения и падаешь на колени. А голова думает сама по себе «о связи приемов сюжетосложения с общими приемами стиля»***. «Не забудьте, пожалуйста, подтяжки»****. В это время я кончал свою работу. Борис свою. Осип Брик кончил работу о повторах, и в 1919 году мы издали в издательстве «ИМО» книгу «Поэтика» в 15 печатных листов по 40 000 знаков.

Мы собирались. Раз собрались в комнате, которую залило.

Сидели на спинках стульев. Собирались во тьме. И в темную прихожую со стуком входил Сергей Бонди с двумя липовыми кардонками, связанными вместе веревкой. Веревка врезалась в плечо.

Зажгли спичку. У него было лицо (бородатое и молодое) Христа, снятого с креста.

Мы работали с 1917 года по 1922-ый, создали научную школу и вкатили камень в гору.

Жена моя (я женился в 1919 или 1920 году, при женитьбе принял фамилию Корди, но не выдержал характера и подписываюсь Шкловский) жила на Петербургской стороне.

Это было очень далеко.

Мы решили переехать в Питер.

Нас пригласил в свою квартиру один молодой коммунист.

Жил он на Знаменской.

По происхождению был он сыном присяжного поверенного, имевшего шахты около Ростова-на-Дону.

Отец его умер после Октябрьского переворота. Дядя застрелился. Оставил записку: «Проклятые большевики».

Он жил теперь совсем одиноко. Это был хороший и честный мальчик. В его комнате понравился мне письменный стол из красного дерева.

Мы вели хозяйство вместе, ели хлеб, когда был, ели конину. Продавали свои вещи. Я умел продавать свои вещи с большей легкостью, чем он. Меньше жалел. Когда было холодно, ходил по его квартире и стучал топором по мебели, а он огорчался.

Начал наступать Юденич. <...>

Мне ночью часто снится, что у меня на руках взрывается бомба.

Со мной раз был такой случай.

Мне ночью снится иногда, что падает потолок, что мир рушится, я подбегаю к окну и вижу, как в пустом небе плывет последний осколок луны.

Я говорю жене: «Люся, не волнуйся, одевайся, мир кончился». <...>

Голодал я в это время и поступил с голоду инструктором в автомобильную школу на Семеновской.

Школа была в таком состоянии, что продукты возили на себе. Ни одного автомобиля. Классы не топлены. Жизнь команды сосредоточена вокруг лавки. Выдавали хлеб, один фунт в день, селедку, несколько золотников ржи, кусок сахара.

Придешь домой, и страшно смотреть на эти крошечные порции. Как будто смеялись. Раз выдали коровье мясо. Какой у него был поразительный вкус! Как будто в первый раз узнал женщину. Что-то совсем новое. Еще выдавали мороженую картошку, а иногда повидло в кооперативе Наркомпроса. Картошку — пудами, она была такая мягкая, что ее можно было разда-

вить в пальцах. Мыть мерзлую картошку нужно под раковиной в холодной проточной воде, мешая ее лучше всего палкой. Картофелины трут друг друга и отмываются. Потом делают из нее форшмаки, но нужно класть много перца. Выдавали конину, раз выдали ее много — бери сколько хочешь! Она почти текла. Взяли.

Жарили конину на китовом жиру, то есть его называли китовым, кажется, это был спермацет; хорошая вещь для кремов, но стынет на зубах.

Из конины делали бефстроганов с ржаной мукой. Раз достали много хлеба и создали гостей, кормили всех кониной и хлебом, сколько хочешь, без карточек и по две карамели каждому.

Гости впали в добродушное настроение и жалели только, что пришли без жен.

В это время уже вышла книга «Поэтика» на необычайно тонкой бумаге, тоньше пипифакса. Другой не нашли.

Издание было сдано в Наркомпрос, а мы получили по ставкам.

В это время книжные магазины еще не были закрыты, но книги распространялись Наркомпросом. Так шло почти три года.

Книги печатались в очень большом количестве экземпляров, в общем не менее 10 000 и очень часто до 200 000; печатал почти исключительно Наркомпрос, брал их и отправлял в Центропечать.

Центропечать рассылала в Губпечать и так далее.

В результате в России не стало книг вовсе. Пришлют, например, в Гомель 900 экземпляров карты звездного неба. Куда девать? Лежит.

Нашу книгу в Саратове раздавали по красноармейским читальням. Громадное количество изданий было потеряно в складах. Просто завалилось. Агитационную литературу, особенно к концу, совсем скурили. Были города, например, Житомир, в которых никто не видел за три года ни одной новой книги.

Да и печатать печатали книги случайные, опять-таки кроме агитационных.

Поразительно, насколько государство глупее отдельных лиц! Издатель найдет читателя, и читатель книгу. И отдельная рукопись найдет издателя. Но если прибавить к этому Госиздат и полиграфическую секцию, то получатся только горы книг, вроде Монблана из «250 дм^{ей} в царской ставке» Лемке, книги, засланные в воспитательные дома, остановленная литература.

Какие невероятные рассказы слышать приходилось! Собирают молоко. Приказ: привезти молоко к такому-то дню туда-то. Посуды нет. Льют на землю. Дело под Тверью. Так рассказывал мне председатель одной комиссии по сбору продналога (коммунист). Наконец нашли посуду, сельдяные бочки. Наливают в них молоко и везут, привозят и выливают. Самим смотреть тошно.

То же с яйцами. Подумать только, что два-три года Петербург ел только замороженную картошку.

Всю жизнь нужно было привести в формулу и отрегулировать, формула была привезена готовой заранее. А мы ели гнилую картошку. <...>

Большевики вошли в уже большую Россию, но они не были нейтральны, нет, они были особенными организующими бациллами, но другого мира и измерения. Это как организовать государство из рыб и птиц, положив в основание двойную бухгалтерию.

Но механизм, который попал в руки большевиков и в который они попали бы, так несовершенен, что мог работать и наоборот.

Смазка вместо горючего.

Большевики держались, и держатся, и будут держаться благодаря несовершенству механизма их управления.

Впрочем, я несправедлив к ним. Так несправедливо глухой считает безумными танцующих. У большевиков была своя музыка.

Все отступление построено на приеме, который в моей «поэтике» называется задержанием.

Профессор Тихвинский незадолго до своего ареста* рассказывал при мне: «Вот взяли Грозный, мы телеграфировали сейчас же, чтобы нефть грузили из таких-то источников и не грузили бы из таких-то. На телеграмму нашу не обратили внимания. Накачали в цистерны нефть с большим содержанием парафина, пригнали в Петербург, здесь холоднее, она застыла, из цистерн не идет. Раньше ею пользовались только в районе закаспийских дорог. Теперь у нас заняты цистерны, мы не можем вернуть порожняка, подвоз прекратили. Нефть приходится из цистерны чуть ли не выковыривать, и неизвестно, что с ней потом делать».

Такие рассказы приходилось слышать каждый день. Если бы рассказать, что делали в одном автомобильном деле!

Спросят: а как Россия позволила?

Есть бродячий сюжет, который рассказывается в Северной Африке бурами про кафров и в Южной России евреями про украинцев.

Покупатель принимает у туземца мешки с мукой.

Говорит ему: «Ты записывать не умеешь, так я буду давать тебе за каждый принесенный мешок новый двугривенный, а потом в конце я заплачу тебе за каждый двугривенный по 1 руб. 25 копеек». Туземец приносит 10 мешков и получает 10 двугривенных, но ему их жалко отдавать, они новенькие, он крадет два и отдает только восемь. Продавец зарабатывает на этом 2 руб. 10 коп.

Россия украдала много двугривенных у себя. Понемножку с

каждого вагона. Она погубила заводы, но получила с них приводные ремни на сапоги.

А пока что, пока еще не все кончилось, она понемножку крадет. Нет вагона, который прошел бы от Ревеля до Петербурга целым. Этим и живут.

И вот я не умею ни слить, ни связать все то странное, что я видел в России.

Хорошо ли тревожить свое сердце и рассказывать про то, что прошло?

И судить, не вызвав свидетелей. Только про себя я могу рассказать, и то не все.

Я пишу, но берег не уходит от меня, я не могу волком заблудиться в лесу мыслей, в лесу слов, мною созданных. Не пропадают берега, жизнь кругом, и нет кругом словесного океана и не погибают кверху его края. Мысль бежит и бежит по земле и все не может взлететь, как неправильно построенный аэроплан.

И вьюга вдохновения не хочет скрутить мои мысли, и не берет бог шамана с земли. Облизываю губы, они без пены.

И это все потому, что я не могу забыть про суд, про тот суд, который завтра начнется в Москве.

Жизнь течет обрывистыми кусками, принадлежащими разным системам.

Один только наш костюм, не тело, соединяет разрозненные миги жизни.

Сознание освещает полосу соединенных между собой только светом отрезков, как прожектор освещает кусок облака, море, кусок берега, лес, не считаясь с этнографическими границами.

А безумие систематично, во время сна все связно.

И с осколками своей жизни стою я сейчас перед связным сознанием коммунистов.

Но и моя жизнь соединена своим безумием, я не знаю только его имени.

И вы, друзья последних годов, мы растили с вами, среди морем пахнущих улиц Петербурга, простого и трогательного, мы растили свои работы, не нужные, кажется, никому.

Я продолжаю делать продольный разрез своей жизни.

Уже к весне я заболел желтухой, кажется на почве отравления дурным жиром в столовой (платной) автоторы.

Сделался совсем зелено-желтым, ярким, как канарейка. И желтые глаза.

Не хотелось двигаться, думать, шевелиться. Нужно было доставать дрова, возить эти дрова на себе.

Было холодно, дрова дала мне сестра и дала еще хлеб из ржаной муки с льняным семенем.

В квартире ее меня удивила темнота. Она не была на бронированном кабеле.

В темной детской, при свете бензиновой свечи, — это такой

металлический цилиндр с асбестовым шнуром, вроде большой зажигалки, — сидели и ждали тихие дети.

Две девочки: Галя и Марина.

Через несколько дней сестра умерла внезапно. Я был испуган.

Сестра моя Евгения была мне самым близким человеком, мы страшно похожи лицом, а ее мысли я мог угадывать.

Отличал ее от меня снисходительный и безнадежный пессимизм.

Умерла она 27 лет от роду.

Имела хороший голос, училась, хотела петь.

Не нужно плакать, нужно любить живых!

Как тяжело думать, что есть люди, которые умерли, а ты не успел сказать им даже ласкового слова.

И люди умерли одинокими.

Не нужно плакать.

Зима 1919 года сильно изменила меня.

В конце зимы мы все испугались и решили бежать из Петербурга.

Сестра, умирая, бредила, что я уезжаю и беру с собой детей моего убитого брата.

Было страшно, от голода умерла моя тетка.

Жена моя со своей сестрой решила ехать на юг; в Херсоне я должен был догнать ее.

С трудом достал командировку. Киев был только что занят красными.

Жена уехала. Кажется, было первое мая.

Я не видал ее после этого год, начал наступать Деникин, отрезал юг.

Была весна. В городе дизентерия.

Я лежал в лазарете, в углу умирал сифилитик.

Лазарет был хороший, и я в нем начал писать первую книжку своих мемуаров: «Революция и фронт».

Была весна. Ходил по набережным. Как каждый год.

Летом продолжал писать, в Троицын день писал на даче в Лахте.

Стекла дрожали от тяжелых выстрелов. Кронштадт весь в дыму перестреливался с «Красной Горкой»*. Письменный стол дрожал.

Мама стряпала пирожки. Молола пшеницу в мясорубке, муки не было. Дети радовались даче, потому что у них есть грядки. Это не плохо, это инерция жизни, которая позволяет жить, а привычка повторять дни залечивает раны.

Еще осенью во «Всемирной литературе» на Невском открылась студия для переводчиков.

Очень быстро она превратилась просто в литературную студию.

Здесь читали Н. С. Гумилев, М. Лозинский, Е. Замятин, Анд-

рей Левинсон, Корней Чуковский, Влад. Каз. Шилейко, пригласили позже меня и Б. М. Эйхенбаума.

У меня была молодая, очень хорошая аудитория. Занимались мы теорией романа. Вместе со своими учениками я писал свои книжки о «Дон Кихоте» и о Стерне. Я никогда не работал так, как в этом году. Спорил с Александрой Векслер* о значении типа в романе.

Так приятно переходить от работы к работе, от романа к роману и смотреть, как они сами развертывают теорию.

С Невского мы скоро перешли на Литейную в дом Мурузи. Студия уже отделялась от «Всемирной литературы».

Квартира была богатая, в восточном стиле с мраморной лестницей, все вместе очень похоже на баню. Печку топили меньшевистской литературой, которая осталась от какого-то клуба.

Осенью наступал Юденич.

С Петропавловской крепости стреляли по Стрельне.

Крепость казалась кораблем в дыму.

На улицах строили укрепления из дров и мешков с песком.

Изнутри казалось, что сил сопротивления нет, а снаружи, как я сейчас читаю, казалось, что нет силы для нападения.

В это время дезертиры ездили в город на трамвае.

И выстрелы, выстрелы были в воздухе, как облака в небе.

В гражданской войне наступают друг на друга две пустоты.

Нет белых и красных армий.

Это — не шутка. Я видал войну.

Белые дымом стояли вокруг города. Город лежал, как во сне.

Семеновский полк разрешился своей, три года подготавливаемой, изменой**.

А ко мне пришел один мой товарищ солдат и сказал:

«Послушай, Шкловский, говорят, на нас и финляндцы будут наступать, нет, я не согласен, чтобы нас третье Парголово завоевывало, я в пулеметчики пойду».

Осажденный город питался одной капустой; но стрелка манометра медленно перевалила через ноль, ветер потянул от Петербурга, и белые рассеялись.

Настала новая зима.

Жил я тем, что покупал в Питере гвозди и ходил с ними в деревню менять на хлеб.

В одну из поездок встретил в вагоне солдата-артиллериста. Разговорились. Его вместе с трехдюймовой пушкой уже много раз брали в плен, то белые, то красные. Сам он говорил: «Я знаю одно — мое дело попасть».

Эту зиму я работал в студии и в газете «Жизнь искусства», куда меня пригласила Мария Федоровна Андреева***. Жалование было маленькое, но иногда выдавали чулки. Но чем мне заполнить зиму в мемуарах так, как она была заполнена в жизни?

Я решил в этом месте рассказать про Алексея Максимовича Пешкова — Максима Горького.

С этим высоким человеком, носящим ежик, немного сутулым, голубоглазым, по виду очень сильным, я познакомился еще в 1915 году в «Летописи».

Необходимо написать еще до всяких слов о Горьком, что Алексей Максимович несколько раз спас мою жизнь. Он поручился за меня Свердлову, давал мне деньги, когда я собирался умереть, и моя жизнь в Питере в последнее время прошла между несколькими учреждениями, им созданными.

Пишу это все не как характеристику человека, а прямо как факт моей биографии.

Я часто бывал в доме Горького.

Я человек остроумный и любящий чужие шутки, а в доме Горького много смеялись.

Там был особый условный тон отношения к жизни. Ироническое ее непризнание.

Вроде тона разговора с мачехой в доме героя «Отрочества» Толстого.

У Горького в «Новой жизни» есть статья о французском офицере, который в бою, видя, что отряд его поредел, закричал: «Мертвые, встаньте!»

Он был француз, верящий в красивые слова. И мертвые, потому что в бою многие испуганные ложатся на землю и не могут встать под пули, — мертвые встали.

Прекрасна вера и небоязнь французов героизма. А мы умираем с матерщиной. И мы, и фрацузы боимся смешного, но мы боимся великого, нарядного как смешного.

И вот мы в смехе кончаемся.

Жизнь Горького — длинная жизнь, из русских писателей он умел, может быть, один в свое время внести в Россию нарядность героев Дюма, и в первых вещах его мертвые вставали.

Большевизм Горького — большевизм иронический и безверный в человека. Большевизм я понимаю не как принадлежность к политической партии. Горький в партии никогда не был.

Мертвых нельзя водить в атаку, но из них можно выложить штабеля, а между штабелями проложить дорожки, посыпать песочком.

Я ушел в сторону, но все, организующее человека, лежит вне его самого. Он сам место пересечения сил.

Народ можно организовать. Большевики верили, что материал не важен, важно оформление, они хотели проиграть сегодняшний день, проиграть биографии и выиграть ставку истории.

Они хотели все организовать, чтобы солнце вставало по расписанию и погода делалась в канцелярии.

Анархизм жизни, ее подсознательность, то, что дерево лучше знает, как ему расти, — не понятны им.

Проекция мира на бумаге — не случайная ошибка большевиков.

Сперва верили, что формула совпадает с жизнью, что жизнь сложится «самодеятельностью масс», но по формуле.

Как дохлые носороги и мамонты лежат сейчас в России эти слова — их много! — «самодеятельность масс», «власть на местах» и ихтиозавр «мир без аннексий и контрибуций» — и дети смеются над подохшими и негнившими чудовищами.

Горький был искренним большевиком.

«Всемирная литература». Не надо, чтобы русский писатель писал, что хочет, надо, чтобы он переводил классиков, всех классиков, чтобы все переводили и чтобы все читали. Прочтут все и всё, всё узнают.

Не надо сотни издательств, нужно одно — Гржебина. И каталог издательства на сто лет вперед, сто печатных листов каталога на английском, французском, индокитайском и санскритском языках.

И все литераторы, и все писатели по рубрикам, под наблюдением самого С. Ольденбурга и Александра Бенуа запомнят схемы, и родятся шкапы книг, и всякий прочтет все шкапы, и будет все знать.

Тут не нужно ни героизма, ни веры в людей.

Пусть не встанут мертвые, за них все устроят.

Горький и Ленин недаром встретились вместе.

Но для русской интеллигенции Горький был Ноем.

На ковчегега «Всемирная литература», «Изд. Гржебина», Дом искусств спасались во время потопа.

Спасались не для контрреволюции, а для того, чтобы не перевелись грамотные люди в России.

Большевики приняли эти концентрационные лагеря для интеллигенции. Не разогнали их.

Без этого интеллигенция выродилась бы и исхалтурилась начисто. Большевики же получили бы тогда тех, которые не умерли, — прохвостов, но в полную собственность.

Таким образом, Горький был идеологически не прав, а практически полезен.

У него манера связывать энергичных людей в связки — выделять левитов. Последней из этих связок перед его отъездом были Серапионовы братья. У него легкая рука на людей.

В человечество Горький не верит совершенно.

Людей Горький любит не всех, а тех, кто хорошо пишет или хорошо работает...

Нет, не пишется и не спится мне.

И белая ночь видна из окна, и заря над озимями.

А колокольчики лошадей, выпущенных в лес на ночь, звенят.

То-ло-нен... то-ло-нен...

Толонен — фамилия соседнего финна.

Нет, не пишется и не спится мне.

И белая ночь видна из окна, и заря над озимями.

И в Петербурге дежурит в небе богиня цитат, Адмиралтейская игла.

А из окна Дома искусств видит моя жена зеленые тополя и зарю за куполом Казанского собора.

А тут Толонен...

Не быть мне счастливым.

Не скоро сяду я пить в своей комнате за каменным столом чай с сахаром из стаканов без блюдец, в кругу друзей и не скоро увижу кружки от стаканов на столе.

И не придут ко мне Борис Эйхенбаум и Юрий Тынянов, и не станут говорить о том, что такое «ритмико-синтаксические фигуры».

Комната плывет одна, как «Плот Медузы», а мы ищем доминанту искусства, и кто-то сейчас тронется вперед своей мыслью, странно тряхнув головой.

Люся говорит тогда, что «он отжевал мундштук»; это потому, что такое движение головой и ртом делает верховая лошадь, трогаясь.

О, кружки от стаканов на каменном столе!

И дым из труб наших времянок! Наши комнаты были полны дымом отечества.

Милый Люсин 1921 год!

Спишь под одеялом и тигром, тигра купили в советском магазине, он беглый из какой-нибудь квартиры. Голову у него мы отрезали.

А Всеволод Иванов купил белого медведя и сделал себе шубу на синем сукне: 25 фунтов, шить приходилось чуть ли не Адмиралтейской иглой.

Спишь под тигром.

Люся встала и затапливает печку документами из Центрального банка. Из длинной трубы, как из ноздрей курильщика, поднимаются тоненькие гадины дыма.

Встаешь, вступаешь в валенки и лезешь на лестницу замазывать дырки.

Каждый день. Лестницу из комнаты не выносишь.

А печника не дозовешься. Он в городе самый нужный человек. Город теплется. Все решили жить. — Слонимскому все не можем поставить печку.

Он ухаживает за печником. Тот его Мишей зовет, — весь дом зовет Слонимского Мишей. И хвалят его за то, что он выпьет (Слонимский), а не пьян.

А печки нет. И у Ахматовой в квартире мраморный камин.

Встаю на колени перед печкой и раскрываю топором полена.

Хорошо жить и мордой ощущать дорогу жизни.

Сладок последний кусок сахара. Отдельно завернутый в бумажку.

Хороша любовь.

А за стенами пропасть, и автомобили, и вьюга зимой.

А мы плывем своим плотом.

И как последняя искра в пепле, нет, не в пепле, как темное каменноугольное пламя.

А тут То-ло-нен. Одно слово — Финляндия.

Земля вся распахана, и все почти благополучно.

Визы, мир: изгороди, границы, русские дачи на боку и большевики — большевиков — большевикам — большевиками полны газеты.

Это они выдавились сюда из России.

Итак, мы видим, что Горький сделан из недоверчивости, набожности и иронии, для цемента.

Ирония в жизни, как красноречие в истории литературы, может все связывать.

Это заменяет трагедию.

Но у Горького все это не на земле, а поставлено высоко, хотя от этого и не увеличено.

Это как картонная игра офицеров-наблюдателей на дне корзины наблюдательного шара; 1600 метров.

А Горький очень большой писатель. Все эти иностранцы Ролланы и Барбюсы и раздвижной Анатолий Франс с иронией букиниста не знают, какого великого современника они могли бы иметь.

В основе, в высоте своей Горький очень большой, почти никому не известный писатель с большой писательской культурой.

О Коганах и Михайловских. Это заглавие статьи.

У женатых людей есть мысли, которые они думали при жене, передумали и не сказали ей ничего.

А потом удивляешься, когда она не знает того, что тебе дорого.

А про самое очевидное не говоришь.

Сейчас я живу в Райволе (Финляндия).

Здесь жили дачниками, теперь же, оказалось, нужно жить всерьез. Вышло не хорошо и не умело.

Читать мне нечего, читаю старые журналы за последние 20 лет.

Как странно, они заменяли историю русской литературы историей русского либерализма.

А Пыпин относил историю литературы к истории этнографии*.

И жили они, Белинские, Добролюбовы, Зайцевы, Михайловские, Скабичевские, Овсянко-Куликовские, Несторы Котляревские, Коганы, Фричи.

И зажили русскую литературу.

Они как люди, которые пришли смотреть на цветок и для удобства на него сели.

Пушкин, Толстой прошли в русской литературе вне сознания, а если бы осознали их, то не пропустили.

Ведь недаром А. Ф. Кони говорит, что Пушкин дорог нам тем, что предсказал суд присяжных.

Культа мастерства в России не было, и Россия, как тяжелая, толстая кормилица, заспала Горького.

Только в последних вещах, особенно в книге о Толстом, Горький сумел написать не для Михайловского.

Толстой, мастер и человек со своей обидой на женщин, Толстой, который совсем не должен быть святым, в первый раз написан.

Да будут прокляты книжки биографий Павленкова*, все эти образки с одинаковыми нимбами.

Все хороши, все добродетельны.

Проклятые посредственности, акционерные общества по нивелировке людей.

Я думаю, что в Доме ученых мы съели очень большого писателя. Это русский героизм — лечь в канаву, чтобы через нее могло бы пройти орудие.

Но психология Горького не психология мастера, не психология сапожника, не психология бондаря.

Он живет не тем и не в том, что умеет делать. Живет он растерянно.

А люди вокруг него!

Вернемся к 1920 году.

Жили зимой. Было холодно. Жена была далеко. Жен не было. Жили безбрачно. Было холодно. Холод заполнял дни. Шили туфли из кусков материи. Жгли керосин в бутылках, заткнутых тряпками. Это вместо ламп. Получается какой-то черный свет.

Работали.

Живем до последнего. Все больше и больше грузят нас, и все несем на себе, как платье, и жизнь все такая же, не видно на ней ничего, как не видно по следу ноги, что несет человек.

Только след — то глубже, то мельче.

Занимался в студии «Всемирной литературы», читал о «Дон Кихоте». Было пять-шесть учеников, ученицы носили черные перчатки, чтобы не были видны лопнувшие от мороза руки.

Вшей у меня не было, вши являются от тоски.

К весне стрелялся с одним человеком**.

У евреев базарная утомительная кровь. Кровь Ильи Эренбурга-имитатора.

Евреи потеряли свое лицо и сейчас ищут его.

Пока же гримасничают. Впрочем, еврейская буржуазия в возрасте после 30 лет крепка.

Буржуазия страшно крепка вообще.

Я знаю один дом, в котором все время революции в России ели мясо с соусом и носили шелковые чулки.

Им было очень страшно, отца увозили в Вологду рыть окопы, арестовывали, гоняли рыть могилы. Он рыл. Но бегал и где-то зарабатывал.

В доме было тепло у печки.

Это была круглая обыкновенная печка, в нее вкладывали дрова, и она потом становилась теплой.

Но это была не печка, это был остаток буржуазного строя. Она была драгоценной.

В Питере при нэпе на окнах магазина вывешивали много надписей. Лежат яблоки, и над ними надпись «яблоки», над сахаром «сахар».

Много, много надписей (это 1921 год). Но крупнейшей всего одна надпись:

БУЛКИ ОБРАЗЦА 1914 ГОДА

Печка была образца 1914 года.

Я с одним художником ходил к этой печке. Он рисовал мой портрет; на нем я в шубе и свитере*.

На диване сидела девушка. Диван большой, покрыт зеленым бархатом. Похож на железнодорожный.

Я забыл про евреев.

Сейчас только не думайте, что я шучу.

Здесь же сидел еврей, молодой, бывший богач, тоже образца 1914 года, а главное, сделанный под гвардейского офицера. Он был женихом девушки.

Девушка же была продуктом буржуазного режима и поэтому прекрасна.

Такую культуру можно создать только имея много шелковых чулок и несколько талантливых людей вокруг.

И девушка была талантлива.

Она все понимала и ничего не хотела делать.

Все это было гораздо сложнее.

На дворе было так холодно, что ресницы прихватывало, прихватывало ноздри. Холод проникал под одежду, как вода.

Света нигде не было. Сидели долгие часы в темноте. Нельзя было жить. Уже согласились умереть. Но не успели. Близилась весна.

Я пристал к этому человеку.

Сперва я хотел прийти к нему на квартиру и убить его.

Потому что я ненавижу буржуазию. Может быть, завидую, потому что мелкобуржуазен.

Если я увижу еще раз революцию, я буду бить в мелкие дребезги.

Это неправильно, что мы так страдали даром и что все не изменилось.

Остались богатые и бедные.

Но я не умею убивать, поэтому я вызвал этого человека на дуэль.

Я тоже полуеврей и имитатор.

Вызвал. У меня было два секунданта, из них один коммунист.

Пошел к одному товарищу шоферу. Сказал: «Дай автомобиль, без наряда, крытый». Он собрал автомобиль в ночь из ломаных частей. Санитарный, марка «джефери».

Поехали утром в семь за Сосновку, туда, где пни.

Одна моя ученица с муфтой поехала с нами, она была врачом.

Стрелялись в 15 шагах; я прострелил ему документы в кармане (он стоял сильно боком), а он совсем не попал.

Пошел садиться на автомобиль. Шофер мне сказал: «Виктор Борисович, охота. Мы бы его автомобилем раздавили».

Поехал домой, днем спал, вечером читал в студии.

Весна придвинулась. Белые уходили из Украины.

Я поехал разыскивать жену.

Зачем я об этом написал?

Я не люблю зверей в яме.

Это из сказки про разных зверей, упавших в яму. Был там медведь, лиса, волк, баран, может быть. Они друг друга не ели потому, что были в яме.

Когда голод встал на перекрестках улиц вместо городских, интеллигенция объявила общий мир.

Футуристы и академики, кадеты и меньшевики, талантливые и неталантливые вместе сидели в студиях в «Всемирной литературе» и стояли в очереди Дома литераторов.

Здесь была большая сломанность.

Я всегда старался жить, не изменяя темпа жизни, я не хотел жить в яме. Ни с кем не мирился. Любил, ненавидел. Все без хлеба.

Для меня эта история сыграла еще вот какую роль.

Можно было ожидать, что меня убьют.

Поэтому я сидел на кухне, где было всего теплей, и писал. У мамы в кухне всегда хорошо вымыт стол. Когда пишешь за кухонным столом, мешает шкапчик. Сидишь по-дамски, ноги вбок.

Я написал за это время очень много, писал страницу за страницей, лист за листом.

К дуэли я кончил свою основную книгу «Сюжет как явление стиля». Издавать ее пришлось частями. Писана отрывками. Но вы не найдете мест склеек.

Писал и ел зайца.

К весне в Петербург привезли несколько поездов с битыми зайцами.

Везде выдавали зайцев, по улицам носили зайцев, жарили в квартирах зайцев.

Потом носили заячьи шапки.

Выдавали зайцев в Доме литераторов. Стояли в очереди. Да-

вали по полтора зайца. Мы стояли в очереди за зайцем. Этот заяц в то время стоял в очереди днями.

Серьезный заяц, большой.

Александр Блок стоял в очереди.

Я не сумею, по всей вероятности, показать в своих записях, сколько весит заяц и что такое хлебный паек. Он велик, как самый большой вопрос.

Антанта же — между прочим.

Нужно было ехать на Украину.

Продал все свои права на все свои книги Гржебину. Рукописи потом не сдал. Получилось тысяч сорок.

Потом стал добывать командировку.

Советский строй приучил всех к величайшему цинизму в отношении бумажек.

Если жить по правилам, то получился бы саботаж.

Жили как придется, но с советской мотивировкой.

Бронировались бумажками, целые поезда ездили по липам.

И это все, рабочие, интеллигенция и профессионалы-коммунисты.

Я взял какую-то командировку на восстановление связей с Украиной. Получил ее с трудом. Все хотели ехать. Но в дороге за Москвой ее не спрашивали.

Перед отъездом видал Семенова, он приезжал агитировать за полевение. Сошлись как малознакомые, все уже умерло в прошлом. Показал он мне с горечью мешок сухарей, который дали ему рабочие Александровского завода.

Он говорил, что едет в Германию, чтобы не встретиться в работе со старыми товарищами.

Я же поехал на Украину. <...>

Питер производил на меня впечатление после Украины города, в котором много вещей.

В Петербурге поселился я в доме отдыха на Каменном острове. Потяжелел на десять фунтов. Чувствовал себя спокойным, как никогда.

Активная борьба с белогвардейцами, в общем, не входит сейчас в программу русских интеллигентов, но никто не удивился, когда я приехал из какой-то командировки раненым.

Любили ли меня, разочаровались ли до конца в белых, но никто не тревожил меня вопросами.

Осколки легко выходили из ран. Было жарко, но окна комнаты смотрели на Неву.

Я наслаждался постельным бельем, обедом с тарелок.

Разница между Петербургом и советской провинцией больше, чем между Петербургом и Берлином.

Теперь начнется рассказ про жизнь без событий, — о советских буднях.

Поселился я в Доме искусств.

Места не было. Взял вещи, положил их в детскую коляску и

прикатил к Дому искусств; из вещей главное, конечно, была мука, крупа и бутылки с подсолнечным маслом. Въехал в Дом искусств без разрешения администрации.

Жил в конце длинного коридора. Его зовут Пястовским тупиком, потому что в конце он упирается в дверь поэта Пяста.

Пяст же ходил в клетчатых брюках — мелкая клетка, белая с черным, — ломал руки и читал стихи.

Иногда говорил очень хорошо, но в середине речи вдруг останавливался и замолкал на полминуты. В эти минуты какого-то провала сам Пяст как-то отсутствует.

Другое название коридора — «Зимний обезьянник».

На обезьянник он похож: все двери темные, трубы, от печурок над головой, вообще похоже. И железная лестница вверх.

Потом — елисейская кухня.

Вся в синих с белым изразцах, плита посередине.

Чисто в кухне, но тараканов много.

Маленький свиненок ходит по кафельному полу, тихо похрюкивая. Питался он одними тараканами, но не раздобыл, и его продали.

Рядом со мной в обезьяннике жил Михаил Слонимский.

В это время он еще не был беллетристом. Готовил работу «Литературные салоны». Кончил только что биографию Горького.

Если у него был хлеб, он ел его с жадностью.

Еще дальше жил Александр Грин, мрачный и тихий, как каторжник в середине своего срока. Грин сидел и писал повесть «Алые паруса», наивную и хорошую.

Мне было тесно на узкой кровати. Я слегка голодал уже. Есть приходилось одну гречневую кашу. Каждый день. Часто бывала рвота.

Не было письменного стола, а в этом деле я американец. Требовал стол. Терроризировал дом совершенно.

Но скоро меня перевели в комнату наверху.

В ней было два окна на Мойку.

Купол Казанского собора невдалеке и зеленые вершины топей.

В комнате все вещи крупные.

В соседней комнате умывальник.

Здесь я стал жить лучше.

От Украины у меня еще остался сахар. Я ел его, как хлеб. Если вы не были в России с 1917 до 1921 года, вы не можете себе представить, как тело и мозг — но не как интеллект, а как часть тела — может жалобно требовать сахара.

Оно просит его, как женщину, оно лукавит. Как трудно донести до дому несколько кусков белого сахара! Трудно, сидя в гостях, где случайно на столе стоит сахарница с сахаром, не забрать всего сахара в рот и не сгрызть его.

Сахар и масло. Хлеб не так притягателен, хотя я жил тогда с мыслью о хлебе в уме.

Говорят, что сахар и жиры нужны для работы мозга.

А о советской вобле когда-нибудь напишут поэмы, как о манне. Это была священная пища голодных.

Этой осенью я был избран в профессора Института истории искусств*. Мне это приятно, я люблю Институт. Работать пришлось всю жизнь урывками. В 15 лет я не умел отличать часы, сейчас с трудом помню порядок месяцев. Как-то не уложились они в моей голове. Но работал по-своему, много, много читал романов и знаю свое дело до конца.

Я воскресил в России Стерна, сумев его прочитать.

Когда мой друг Эйхенбаум, уезжая из Петербурга в Саратов, спросил у своего приятеля профессора-англиста «Тристрама Шенди» Стерна на дорогу, — тот ответил ему: «Брось, страшная скука». Сейчас для него Стерн интересный писатель**. Я оживил Стерна, поняв его строй. Показал его связь с Байроном.

В основе формальный метод прост. Возвращение к мастерству. Самое замечательное в нем то, что он не отрицает идейного содержания искусства, но считает так называемое содержание одним из явлений формы.

Мысль так же противопоставляется мысли, как слово слову, образ образу.

Искусство в основе иронично и разрушительно. Оно оживляет мир. Задача его — создание неравенств. Оно создает их путем сопоставлений.

Новые формы в искусстве создаются путем канонизации форм низкого искусства.

Пушкин произошел от малого искусства альбомов, роман из рассказов ужаса, вроде современных Пинкертонов. Некрасов — из водевиля. Блок — из цыганского романса. Маяковский — из юмористической поэзии.

Все: и судьба героев, и эпоха, в которой совершается действие, все — мотивировка форм.

Мотивировка форм изменяется быстрее самой формы.

Пример мотивировки.

Канон начала XIX века был в разрушении обрамляющей новеллы в романах и поэмах.

«Тристрам Шенди» Стерна не дописан, «Сентиментальное путешествие» Стерна прервано на эротическом месте, в середине того же «Сентиментального путешествия» вставная новелла прервана с мотивировкой потерей листов рукописи; та же мотивировка у Гоголя, «Шпонька и его тетушка»; «Дон Жуан» Байрона, «Евгений Онегин» Пушкина, «Кот Мур» Гофмана не кончены.

Другой пример: временная перестановка.

Так называемому романтизму (понятие несуществующее) соответствует временная перестановка.

Обычна мотивировка — рассказ.

То есть с середины романа действие возвращается назад, путем чтения найденной рукописи, сном или воспоминаниями героя (Чичиков, Лаврецкий).

Цель этого приема — торможение.

Мотивировка, как я уже говорил: рассказ, рукопись, воспоминание, ошибка переплетчика (Иммерман), забывчивость автора (Стерн, Пушкин), вмешательство кошки, спутавшей листы (Гофман).

Вопроса о беспредметном искусстве не существует; есть вопрос о мотивированном и о немотивированном искусстве. Искусство развивается разумом своей техники. Техника романа создала «тип». Гамлет создан техникой сцены.

Я ненавижу Иванова-Разумника, Горнфельда, Василевских всех сортов, убийцу русской литературы (неудачного) Белинского.

Я ненавижу всю газетную мелочь — критиков современности. Если бы у меня была лошадь, я ездил бы на ней и ею топтал бы их. Теперь стопчу их ножками своего письменного стола.

Ненавижу людей, обламывающих острие меча. Они губят созданное художником.

Подумайте — Кони утверждает, что значение Пушкина в том, что он защищал суд присяжных!

Масло же человеку совершенно необходимо. Моя маленькая племянница Марина, когда болела, все просила масла, хоть на язычок.

И я хотел масла и сахара все время.

Если бы я был поэт, я написал бы поэму о масле, положив ее на цимбалы.

Сколько жадности к жиру в Библии и у Гомера!

Петроградские писатели и ученые поняли теперь эту жадность.

Читал лекции в Институте истории искусств.

Ученики работали очень хорошо. Холодно. У института, кажется, есть дрова, но нет денег их распилить. Стынешь. Стынут портьеры и каменные стены пышного зубовского дома. В канцелярии пухнут от мороза и голода машинистки.

Царь над нами.

Разбираем какие-то романы. Говоришь внимательно, и все слушают.

И слушает нас также мороз и Северный полярный круг. Эта русская великая культура — не умирает и не сдаётся.

Передо мною сидит ученик, из рабочих. Литограф.

С каждым днем он становится прозрачней. На днях он читал доклад о Фильдинге. У него просвечивали уши, и не розовым, а белым. Шел с доклада, упал на улице. Подобрали, привезли в больницу. Голод. Я пошел к Кристи*.

Он ничего не мог дать.

Достали хлеба товарищи, ученики. Ходили к нему.

А он вылежал в больнице, выполз из нее. Продал книги, уплатил долги и опять ходит в Институт.

А до Института катает вагонетки с углем и имеет за это два фунта хлеба и пять фунтов угля в день. Глаза у него как подведенные. И кругом почти у всех так.

Вы не думайте, что вам не нужны теоретики искусства.

Человек живет не тем, что он ест, а тем, что переваривает. Искусство нужно как фермент.

Дома я топил печку бумагой.

Представьте себе странный город.

Дров не выдают. То есть выдают где-то, но очередь в тысячу человек ждет и не может дожидаться. Специально заведена волокита, чтобы человек, обессиленный, ушел. Все равно не хватит.

И выдают-то одну вязанку.

Столы, стулья, карнизы, ящики для бабочек уже стоплены.

Мой товарищ топил библиотекой. Но это страшная работа. Нужно разрывать книги на страницы и топить комочками.

Он чуть не погиб той зимой, но доктор, который пришел к нему в день, когда вся семья была больна, велел им всем поселиться в крохотной комнате.

Они надышали там и выжили. В этой комнатке Борис Эйхенбаум написал книгу «Молодой Толстой».

Я плавал среди этого морозного моря, как спасательный круг.

Помогало отсутствие привычки к культуре — мне не тяжело быть эскимосом.

Я приходил к товарищам и накачивал в них бодрости; думать же я могу при любых условиях.

Вернемся к топке печей.

Жил я в спальне Елисеева. В углу стояла большая печка, расписанная глухарями.

В доме был прежде Центральный банк. Выпросишь ключ от банка, войдешь в него, и начинает кружиться голова.

Комнаты, комнаты, комнаты на Невский и комнаты на Морскую, комнаты на Мойку. Отворенные несгораемые шкафы, весь пол усеян бумагами, квитанционными книжками, папками. Топил печку почти год папкой.

У Дома искусств, правда, были дрова, но такие сырые, что без папки их нельзя было растопить.

Вот и ходишь по пустым комнатам, роешься в бумагах.

Почему-то кружится голова. Почему-то тошнит.

А вечером сидишь спиной к печке, за маленьким, круглым елисеевским мозаичным столиком и поешь.

Я люблю петь, когда работаю. Поэт Осип Мандельштам прозвал меня за это «веселым сапожником»*.

Уже кругом образовался быт.

Выдали нам в Доме ученых по зеленым карточкам каждому один мешок и одну деревянную чашку, завели мы саночки.

Вообще приспособили жизнь.

Большинство работало сразу в нескольких местах, получало везде пайки. Нас попрекали этими пайками. Сам я сразу никогда два пайка не получал, но — нехорошо попрекать людей хлебом. У людей есть дети, и они тоже хотят есть.

У некоторых же, кроме того, существовал психический голод и культ еды.

Зашел раз к одному довольно известному писателю, его не было дома. Заговорил с его седоволосой и чернобровой женой. Она мне сказала: «В этот месяц мы съели двадцать пять фунтов свинины».

Она очень уважала себя за эту свинину, за то, что она у них есть. Презирала тех, кто свинины не ел.

С этой свининой в то время съедали много людей.

Я жил сравнительно легко, так как часть дров получал от Дома искусств.

Свинины не ел и о ней не думал.

В нижних залах дома шли концерты.

В комнате с амурами на потолке жил Аким Волынский.

Он сидел в пальто и в шапке и читал Отцов церкви по-гречески.

Вечером пил чай на кухне.

Я занимался вселением людей в дом. У нас было два течения: аристократическое, которое стремилось сжать количество «обдисков» — обитателей Дома искусств, — и я, который лазил по дому, находил квартиры и вселял в них новых людей.

Появлялись новые люди.

Ходасевич Владислав в меховой потертой шубе на плечах, с перевязанной шеей.

У него шляхетский герб, общий с гербом Мицкевича, и лицо обтянуто кожей, и муравьиный спирт вместо крови.

Жил он в номере 30; из окна виден Невский вдоль. Комната почти круглая, а сам он шаманит:

Сижу, освещаемый сверху,
Я в комнате круглой моей,
Смотрю в штукатурное небо
На солнце в шестнадцать свечей.

Кругом — освещенные тоже —
И стулья, и стол, и кровать.
Сижу и в смущеньи не знаю,
Куда бы мне руки девать.

Морозные белые пальмы
На стеклах беззвучно цветут.
Часы с металлическим шумом
В жилетном кармане идут...

Когда он пишет, его носит сухим и горьким смерчем.

В крови его микробы жить не могут. — Дохнут.

По дому, закинув голову, ходил Осип Мандельштам. Он пи-

шет стихи на людях. Читает строку за строкой днями. Стихи рождаются тяжелыми. Каждая строка отдельно. И кажется все это почти шуткой, так нагружено все собственными именами и славянизмами. Так, как будто писал Козьма Прутков. Это стихи, написанные на границе смешного.

Возьми на радость из моих ладоней
Немного солнца и немного меда,
Как нам велели пчелы Персефоны.

Не отвязать неприкрепленной лодки,
Не услышать в меха обутой тени,
Не превозмочь в дремучей жизни страха.

Нам остаются только поцелуи,
Мохнатые, как маленькие пчелы,
Что умирают, вылетев из улья.

Осип Манделъштам пасся, как овца, по дому, скитался по комнатам, как Гомер.

Человек он в разговоре чрезвычайно умный. Покойный Хлебников назвал его «мраморная муха». Ахматова говорит про него, что он величайший поэт.

Манделъштам истерически любил сладкое. Живя в очень трудных условиях, без сапог, в холоде, он умудрялся оставаться избалованным.

Его какая-то женская распушенность и птичье легкомыслие были не лишены системы. У него настоящая повадка художника, а художник и лжет для того, чтобы быть свободным в единственном своем деле, — он, как обезьяна, которая, по словам индусов, не разговаривает, чтобы ее не заставили работать.

Внизу ходил, не сгибаясь в пояснице, Николай Степанович Гумилев. У этого человека была воля, он гипнотизировал себя. Вокруг него водилась молодежь. Я не люблю его школу, но знаю, что он умел по-своему растить людей. Он запрещал своим ученикам писать про весну, говоря, что нет такого времени года. Вы представляете, какую гору слизи несет в себе массовое стихотворство. Гумилев организовывал стихотворцев. Он делал из плохих поэтов неплохих. У него был пафос мастерства и уверенность в себе мастера. Чужие стихи он понимал хорошо, даже если они далеко выходили из его орбиты.

Для меня он человек чужой, и мне о нем писать трудно. Убивать его было не нужно. Никому. Помню, как он рассказывал мне про пролетарских поэтов, в студии которых читал:

«Я уважаю их, они пишут стихи, едят картофель и берут соль за столом, стесняясь, как мы сахар».

Умер Гумилев спокойно.

У меня сидел в тюрьме смертником один товарищ. Мы переписывались. Это было около трех или четырех лет тому назад. Письма выносил конвойный в кобуре. Друг писал мне:

«Я подавляю в себе желание жить, я запретил себе думать о семье. Меня страшит одно, — (очевидно, это была его мания), — меня страшит, что мне скажут — «снимай сапоги», у меня высокие шнурованные сапоги до колен (шоферские), я боюсь запутаться в шнуровке».

Граждане!

Граждане, бросьте убивать! Уже люди не боятся смерти! Уже есть привычки и способы, как сообщать жене о смерти мужа.

И ничего не изменяется, только становится еще тяжелей.

Блок умер тяжелей, чем Гумилев, он умер от отчаяния.

Этот человек не был эстетом по складу: в основе его прежнего мастерства лежало восстание цыганского романса. Он писал, используя банальный образ.

Сила Блока в том, что связан он с простейшими видами лиризма; недаром он брал эпитафии для стихов из романсов.

Он не был эпигоном, потому что он был канонизатором.

Старую человеческую культуру он осудил. Осудил гуманизм. Парламент. Чиновника и интеллигента. Осудил Цицерона и признал Катилину. Революцию он принял.

Шейлока надули. Венецианский Сенат предложил ему фунт мяса Антонио, но без крови. А вырезать мясо и совершить революцию без крови невозможно.

Блок принял революцию с кровью. Ему, родившемуся в здании Петербургского университета, сделать это было трудно.

Говоря про признание революции, я не ссылаюсь на «Двенадцать». «Двенадцать» — ироническая вещь, как ироничен во многом Блок.

Беру здесь понятие «ирония» не как «насмешка», а как прием одновременного восприятия двух разноречивых явлений или как одновременное отнесение одного и того же явления к двум семантическим рядам.

Не поэзия Владимира Соловьева и не его философия и московские зори 1901—2 года, о которых так хорошо пишет Андрей Белый*, вырастили Блока.

Блок, как и Розанов, восстание. В Розанове восстание того, что мы считали мещанским, — задней комнаты, хлева; а он воспринял как священное логово, восстание «пара» над духом. Это в народе иногда говорят, что у животных нет души, а только пар.

В Блоке восстал чистый лиризм. Банальная и вечная тема лиризма. По образу, по словосочетанию Блок примитивный поэт. Тема цыганского романса, который пелся улицей, к мотивировке которого прибегали великие поэты Пушкин, Аполлон Григорьев, Фет, — формы этого романса были вновь канонизованы Блоком.

Это он посмел, как Розанов, введший в свои вещи приходорасходную книгу и тревогу о своих 35 000, нажитых у Суворина, вести пошлый образ в свою поэзию.

Но Блок не совершил до конца дела поднятия формы, про-

славления ее. Камень, отвергнутый строителями, не лег во главу угла. Он одновременно воспринимал иногда свою тему как уже претворенную и взятую, в то же время как таковую, то есть в ее обыденном значении.

На этом он построил свое искусство.

Так Лесков, гениальный художник, создававший до Хлебникова переживаемое слово, не смог дать его вне мотивировки. Только в комический сказ он смог ввести новое слово; но что же делать в стране, в которой Белинский упрекал Тургенева за то, что тот дал в своей вещи слово «зеленя» не в разговоре действующих лиц, а в речи автора.

У нас не понимают неизобразительного искусства.

«Двенадцать» — ироническая вещь. Она написана даже не частушечным стилем, она сделана «блатным» стилем. Стилем уличного куплета вроде савояровских. Неожиданный конец с Христом заново освещает всю вещь. Понимаешь число «двенадцать». Но вещь остается двойственной и рассчитана на это.

Сам же Блок принял революцию не двойственно. Шум крушения старого мира околдовал его.

Время шло. Трудно написать, чем отличался 1921 год от 1919-го и 1918-го. В первые годы революции не было быта или бытом была буря. Нет крупного человека, который не пережил бы полосы веры в революцию. Минутами верилось в большевиков. Вот рухнут Германия, Англия, и плуг распашет не нужные никому рубежи! А небо совется как свиток пергамента.

Но тяжесть привычек мира притягивала к земле брошенный революцией горизонтально камень жизни.

Полет превращался в падение.

Мы, многие из нас радовались, когда заметили, что в новой России можно жить без денег. Радовались слишком рано.

Мы верили в студии красноармейцев. Одни поверили раньше, другие позже. Еще в феврале 1918 года говорил мне один скульптор:

«Вот я бываю в Зимнем Дворце, а они оттуда звонят — Псковская Коммуна — соедините меня, товарищи, с телефоном Псковской Коммуны! Хорошо. Майн Рид прямо».

Когда Юденич подходил к Петербургу, мой отец сказал мне:

«Витя, нужно было бы пойти к белым и сказать им: — Господа, зачем вы с нами воюете? Мы такие же люди, как и вы, но только мы работаем сами, а вы хотите нанимать рабочих».

Для Блока все это было грозней. Но земля притягивала камень, и полет превращался в падение. А кровь революции превратилась в быт.

Блок говорил: «Убийство можно обратить в худшее из ремесел».

Блок потерпел крушение дела, в которое он вложил свою душу. От старой дореволюционной культуры он уже отказался. Новой не создалось.

Уже носили галифе. И новые офицеры ходили со стеками, как старые. Катьку посадили в концентрационный лагерь. А потом все стало как прежде.

Не вышло.

Блок умер от отчаяния.

Он не знал, от чего умереть.

Болеет цингой, хотя жил не хуже других, болеет жабой, еще чем-то и умер от переутомления.

С «Двенадцати» — не писал.

Работал во «Всемирной литературе», написал для какой-то «Секции исторических картин» очень плохую вещь «Рамзес». Быт уже втягивал его. Но он предпочел смерть от отчаяния.

Перед смертью бредил. Он хлопотал о выезде за границу. Уже получил разрешение. Не знаю, помог ли бы отъезд. Может быть, Россия лучше на расстоянии. Ему казалось, что выносят уже вещи. Он едет за границу.

Иногда же садился и придумывал особое устройство шкафа для своей библиотеки.

Библиотека же его уже была продана.

Умер Блок.

Несли его до Смоленского кладбища на руках.

Народу было мало. Все, кто остались.

Неверующие хоронили того, кто верил.

Возвращался с кладбища трамваем. Спрашивают меня, кого это хоронили. «Блока, — говорю, — Александра». — «Генриха Блока?» — переспрашивают. И не раз, много раз так спросили за день.

Генрих же Блок был банкиром.

Смерть Блока была эпохой в жизни русской интеллигенции. Пропала последняя вера.

Озлобились. Смотрели на своих хозяев волками. Не брали пищи из рук.

И может быть, стали больше любить друг друга. Друг друга беречь.

Хороша ли или нет наша культура, — нет другой!

Умер Блок. Похоронен на Смоленском, среди полянки. Над гробом ничего не говорили.

Следующая зима была уже с бытом. В начале зимы поставил печку. Трубы 20 аршин. Когда топишь — тепло. Бумагу уже не таскали из банка, дрова можно было купить. Купить воз. Но воз — это дорого. Обычно покупали мешок дров. В мешке полен, кажется, пятнадцать. Простите, если ошибаюсь. И дрова обыкновенно сухие. Березовые дрова, если кора на них очень белая, не покупайте, это свежеспиленные.

Покупали дрова каждую неделю. Домой везешь на санках.

В ту ночь, когда пришли меня арестовывать, — это было 4 марта 1922 года — привез я к дому уже поздно вечером дрова на санках. Задержался с ними в городе.

Перед этим мне снилось, что падает на меня потолок.

Увидал с Полицейского моста, что моя комната и комната рядом с ней — уборная Елисеева (он в ней на бесколесном велосипеде катался), большая комната в четыре окна — освещены.

Посмотрел я на освещенные в неурочное время окна и не поднялся наверх, а тихонько поехал к знакомым вместе с дровами*. Так и не был с тех пор ни дома, ни у родных.

В ту зиму я получал академический паек как писатель, значит, голодать не приходилось. Был хлеб, когда не приходило много гостей — хватало, было американское сало и даже горчица. Присылали продукты финны, чехи. От чехов получили раз по десяти фунтов сахара. Не знаю, как передать свой восторг! Город шумел. Сахар, сахар, десять фунтов! Об этом и говорили друг с другом. Сахар я ел, когда он у меня был, ложками. Мозг требует сахару и жиру, и его ничем не уговоришь. Выдавали кур, но больше сельдей. Сельди сопровождали всю мою советскую жизнь.

Итак, было в комнате не холодно, хотя часто угарно, есть было что. Работать можно было тоже. В это время я занимался издательством. Издательство в России один из видов спорта. При мне для занятия им денег не требовалось.

Я начал издание таким образом.

«Поэтику» помог издать мне Владимир Маяковский на деньги, взятые в Наркомпросе. Забавной была история с маленькой книжкой «Розанов». Я работал в «Жизни искусства». Из редакционной коллегии уже ушел. Кажется, наша коллегия была просто распущена**. Сделано это было правильно. С газетой я делал странные вещи. Конечно, я не печатал в ней контрреволюционных статей (и не хотел их ни писать, ни печатать), но печатал академические статьи. Статьи были сами по себе хороши, но не в театральной газете. Место им было в специальном журнале. Но журналы не выходили. Отдельные номера «Жизни искусства» получались очень ценные. Помню очень хорошие статьи Бориса Эйхенбаума «О трагическом», статьи Романа Якобсона, статьи Юрия Анненкова и ряд своих статей о «Дон Кихоте»; газета давала мне возможность работать.

После изменения состава редакции газета стала чисто театральной, но героическая пора ее прошла.

Я дал в газету большую статью в лист о Розанове.

Это доклад, который я только что читал в ОПОЯЗе. Смысл его — понимание Розанова не как философа, а как художника. На докладе присутствовал случайно приехавший из Харькова Столпнер. Столпнер один из самых умных людей в России, писать же он не умеет, умеет говорить. Избрали его в профессора Харьковского университета и выдали шубу с бобровым воротником по ордеру. В этой шубе и приехал Столпнер в Петербург за книгами. Толкнулся к одному знакомому, к другому, дома их не было. Ночь наступала. Не волнуясь и считая, что поступает

очень благоразумно, вошел Столпнер в чужой подъезд, поднялся до верху и улегся спать вместе с шубой. Темно. Ночью открылась дверь, у которой спал Столпнер, вышел человек, наступил на него и спросил: «Что это?»

Столпнер ответил правду, хотя ему хотелось спать: «Профессор Харьковского университета». Тот иссек огонь из кремня зажигалки, проверил документы, впустил друга Розанова, философа Столпнера в квартиру и разрешил ему спать в нетопленной комнате.

«Жизнь искусства» в это время выходила одним листком.

«Розанов» появлялся маленькими кусочками. В типографии я просил сохранить набор. «Розанова» в газете так и не дотянули, а я переверстал его и тиснул маленькой книжкой. Эта книжка вышла в тот момент, когда печатать еще было нельзя. Разошлась быстро, и я жил на нее. Рассказал я это для характеристики русских издательств.

Я не был исключением. Издавали без денег очень многие. Типографии относились к нам очень хорошо.

Привет типографиям. В наборных было холодно, а шрифт холодит руки. Дымно. Головы наборщиков закутаны платками. Холодно так, что вал печатной машины замер и не хочет идти плавно, а прыгает, накатывая краску. Краска... нет краски, печатаем чуть ли не водой. А книги издавали неплохо. Умели работать люди. В типографии любят книги, и хороший метранпаж не выпустит плохо сверстанной книги. Люди, которые умеют работать, всегда хорошие люди.

Если бы Семенов не был полуинтеллигентом, если бы он имел свое мастерство, он не пошел бы доносить. А у него в душе торричеллиева пустота, и незанятые руки, делать ничего не умеет, ему жалко не рассказать, что и он крутил политику.

Нет, ни шофер, ни слесарь не сделали бы так.

Книг я издал довольно много, больше, конечно, своих. Перед самым побегом выпустил из печати «Мелодику стиха» Эйхенбаума в 15 печатных листов. Бумагу нам дал Ионов* в долг. Часть издания продана из расчета на золотой рубль украинскому Всеиздату, и мы бы, конечно, заплатили за бумагу. Но, к сожалению, Григорий Иванович Семенов, не умеющий работать, помешал работать В. Шкловскому, знающему свое ремесло.

Печатникам же и всей работающей России мой привет!

С книг я жил уже почти хорошо. Утром на печурке кипятил какао, мог кормить проходящих ко мне. Жил я, конечно, хуже, чем живут в Берлине небогатые люди, но сало в России как-то драгоценней и свой черный хлеб как-то белей немецкой булки.

Я даю свои показания. Заявляю: я прожил революцию честно. Никого не топил, никого не топтал, от голода ни с кем не мирился. Работал все время. И если у меня был свой крест, то я носил его всегда под мышкой. Виновен же я перед русской революцией за этот период в одном: колол дрова в комнате. От этого

отлетают куски штукатурки в нижнем этаже. Силы было еще достаточно, чтобы ходить колотить дрова и к знакомым, ставить печки, помогать молодым поэтам издавать книжки, ручаясь в типографии: «Такой-то человек хороший».

Уставал очень сильно. Спал днем на диване под тигром. Иногда было тяжело, что нет времени работать. Книги писались наспех. Не было времени заняться собой всерьез. Больше сказано, чем записано. Письменный стол в Доме искусств был хороший. С мраморной доской и на витых ножках.

Но я за ним не работал, а работал в углу у печки. (...)

Посередине зимы в нижнем этаже завелись Серапионовы братья. Происхождение их следующее. В студии Дома искусств читал Евг. Замятин. Читал просто, но про мастерство, учил, как писать прозу.

Учеников у него было довольно много, среди них Николай Никитин и Михаил Зощенко. Никитин маленького роста, белокурый, мы его звали «человеком адвокатского пафоса». Это про домашние дела. Находится под влиянием Замятина. Возлежит на его правом плече. Но пишет не под него, а сложнее. Зощенко — черноволос и тих. Собой красивый. Он на войне отравлен газами, имеет сильный порок сердца. Это и делает его тихим. Человек он не самоуверенный, все не знает, как будет писать дальше? Хорошо начал писать уже после студии, у серапионов. Его «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова» очень хороши.

Там есть неожиданные фразы, поворачивающие весь смысл рассказа. С Лесковым он связан не так тесно, как это кажется. Может писать вне Лескова, так, например, он написал «Рыбью самку». Когда его книгу дали в типографию набрать корпусом, наборщики набрали ее самовольно цicerо.

«Очень хорошая книга, — говорят, — пусть народ читает».

В середине серапионов лежит Михаил Слонимский. Прежде его все уважали, он служил секретарем в издательстве Гржебина и писал «Литературные салоны». Потом написал плохой рассказ «Невский проспект», потом начал писать скетчи и овладел техникой нелепости. Пишет хорошо. Теперь его никто не уважает, потому что он хороший писатель. Помолодел до своих 23 лет. Лежит на кровати, иногда работает двенадцать часов в сутки. В дыму. До получения академического пайка, как Никитин и Зощенко, — голодал баснословно. Пафос его писания: сложный сюжет без психологической мотивировки. Этажом ниже, в обезьяннике, живет Лев Лунц. Лет ему 20. Только что кончил университет по романо-германскому отделению. Вениамин серапионов*. Впрочем, у них три Вениамина: Лев Лунц, Володя Познер, который сейчас в Париже, и настоящий Вениамин — Вениамин Каверин.

Лунц пишет все время и все время по-разному. Часто хорошо. Обладает какой-то дикой мальчишеской жизнерадостностью.

Когда он окончил университет, серапионы в доме Сазонова

качали его. Все. И мрачный тогда Всеволод Иванов кинулся вперед с боевым криком киргиза. Чуть не убили, уронив на пол. Пришел тогда к ним ночью профессор Греков, провел пальцем по позвоночному лунцевскому столбу и сказал: «Ничего, можно ноги не ампутировать».

Чуть-чуть не обезножили. Через две недели Лунц танцевал с палкой. У него две драмы, много комедий. И он плотно набит, есть что из него вынимать. Лунц, Слонимский, Зильбер, Елизавета Полонская — мои ученики. Только я не учу писать; я им рассказал, что такое литература. Зильбер-Каверин, мальчик лет двадцати или меньше, широкогрудый, румяный, хотя дома с Тыняновым вместе сидит часто без хлеба. Тогда жуют неприкосновенный запас сухих кореньев. Крепкий парень.

Писать начал при мне. Очень отдельный писатель. Работает сюжетом. У него есть рассказ «Свечи (и щиты)», в котором люди играют в карты, а у карт свое действие. Каверин — механик — сюжетный конструктор. Из всех серапионов он один не сентиментален. Зощенко — не знаю, он тихо говорит.

Елизавета Полонская носила вместе с А. Векслер черные перчатки на руках, это был знак их ордена.

Пишет стихи. В миру врач, человек спокойный и крепкий. Еврейка, не имитаторша. Настоящей густой крови. Пишет мало. У нее хорошие стихи о сегодняшней России, нравились наборщикам. Елизавета Полонская единственный серапионов брат — женщина. Название общества случайное. Гофманом серапионы не увлекаются, даже Каверин, скорей уже Стивенсоном, Стерном и Конан Дойлем.

Ходил еще по Петербургу Всеволод Иванов. Ходил отдельно, в вытертом полушубке, с подошвами, подвязанными веревочками. Приехал он из Сибири к Горькому. Горького в Петербурге не было. Приютили Иванова пролетарские писатели. Они сами народ голый. Дали они Иванову что могли — комнату. Есть было нечего. Рядом был склад макулатуры. Топил Иванов комнату бумагой, градусов в 18. Согреться и не хочет есть.

Приехал Горький, его прикрепил к Дому ученых — и не на паек, а на выдачи. Паек бы не дали: книг не имел человек. Горький же познакомил Иванова со мной, я его передал серапионам.

Сам Всеволод человек росту большого, с бородой за скулами и за подбородком, косоглазый, как киргиз, но в пенсне. Прежде был наборщиком. Серапионы приняли его очень ласково. Помню, собрались в комнате Слонимского, топим печку задней стенкой стола. Сидит Иванов на кровати и начинает читать: «В Сибири пальмы не растут». Все обрадовались.

Иванов пишет теперь много, не всегда ровно. Мне «Цветные ветра» его не нравятся. Не по идеологии, конечно. Какое мне дело до идеологии? Не нравится мне, что слишком всерьез написано. «Кружевные травы», как сказал Зощенко*. Сжечена вещь. А писатель не должен, давая вещи, напирать на себя.

Нужна не ирония, но свободные руки. Очень хорош рассказ «Дитё». Он развивается сперва, как будто по Брет Гартту: грубые люди находят ребенка и ухаживают за ним. Но дальше вещь разворачивается неожиданно. Ребенку нужно молоко. Ему крадут киргизку с младенцем, но чтобы хватило молока на своего ребенка, убивают желтого маленького конкурента.

Иванов женат, у него недавно родилась дочка.

Есть среди серапионов теоретик Илья Груздев, ученик Бориса Эйхенбаума и Ю. Тынянова.

К концу зимы пришел еще один поэт — Николай Тихонов. Из кавалеристов-красноармейцев.

Ему 25 лет, кажется, что у него пепельные волосы, а он на самом деле седой блондин. Глаза открытые, серые или голубые. Пишет хорошие стихи. Живет внизу, в обезьяннике с Всеволодом Рождественским. Хорошо Тихонов рассказывает про лошадей. Как, например, немецкие лошади, взятые в плен, саботировали и изменяли.

Еще есть Константин Федин. Тот из плена пришел, из германского. Революцию пропустил. В плену сидел. Хороший малый, только традиционен немного.

Вот я впустил в свою книжку серапионов. Жил с ними в одном доме. И я думаю, что Государственное политическое управление не рассердится на них за то, что я пил с ними чай. Росли серапионы трудно, если бы не Горький, пропали бы. Алексей Максимович отнесся к ним сразу очень серьезно. Они в себя больше поверили, Горький чужую рукопись почти всегда понимает, у него на новых писателей удача.

Не вытопталась, не скокошилась еще Россия. Растут в ней люди, как овес через лапоть.

Будут жить великая русская литература и великая русская наука.

Пока серапионы на своих вечерах каждую пятницу едят хлеб, курят папиросы и играют после в жмурки. Господи, до чего крепки люди! И никто не видит, чем нагружен человек по его следу, только след бывает то мельче, то глубже.

Не хватило пролетариата, а не то сохранились бы еще металлисты.

Видал я в России и любовь к машине, к настоящей материальной культуре сегодняшнего дня.

В зиму 1922 года шел я по Захарьевской. На Захарьевской помещается Автогуж. Сейчас его уже нет, там он, кажется, целиком ликвидирован.

Ко мне подошел молодой человек в костюме шофера. «Здравствуйте, — говорит, — господин инструктор».

Называет свою фамилию. Ученик из школы шоферов.

«Господин инструктор, — говорит ученик и идет рядом со мной, — вы не в партии?» Под партийным в России подразумевают, обыкновенно, большевика.

«Нет, — говорю, — я в Институте истории искусств».

«Господин инструктор, — говорит ученик и идет рядом со мной, а знал меня только по школе, — машины пропадают, станки ржавеют, готовые отливки лежат брошены, я — в партии, я не могу смотреть. Господин инструктор, почему вы с нами не работаете?»

Я не знал, что ему ответить.

Люди, держащиеся за станки, всегда правы. Эти люди прорастут, как семена. Рассказывают, что в Саратовской губернии взошел хлеб от прошлогоднего посева. Так вырастет и новая русская культура.

Кончиться можем только мы, Россия продолжается.

Кричать же и торопить нельзя.

В 1913 году был в цирке Чинизелли следующий случай. Один акробат придумал номер, состоящий в том, что он прыгал с трапеции, надев петлю на шею. Шея у него была крепкая, узел петли приходился на затылке, очевидно, сама петля проходила под подбородком, и он потом вынимал из петли голову, лез вверх и делал с трапеции публике ручкой. Номер назывался «Человек с железной шеей». Раз он ошибся, петля попала на горло, и человек повис повешенный. Началась паника. Принесли лестницы. Не хватает. Полезли к нему, но забыли взять с собой нож. Долез до него акробат, а из петли вынуть не может. Публика воет, а «Человек с железной шеей» висит и висит.

С галерки, в одной верхней ложе встает между тем человек купеческого склада, крупный, по всей вероятности, добрый, протягивает руки и кричит, обращаясь к висящему: «Слезайте — моя жена — плачет!»

Факт.

Весна в Петербурге 1922 года была ранняя. Последние годы весна всегда бывает ранняя, но мешают морозы. Это от того, что мы принимаем каждую оттепель за весну.

Холодно, не хватает сил. Когда дует теплый ветер, это — как птицы с земли для Колумба.

Весна, весна, — кричат матросы на палубах.

Эйхенбаум говорит, что главное отличие революционной жизни от обычной то, что теперь все ощущается. Жизнь стала искусством. Весна — это жизнь. Я думаю, что голодная корова в хлеву не так радовалась весне, как мы.

Весна, то есть оттепель — на самом деле был лишь март, — наступала.

Уже Давид Выгодский, живший в квартире № 56 Дома искусств, открыл окно на улицу, чтобы согреться.

И действительно, чернида в чернильнице на его письменном столе растаяла.

Вот в такую теплую ночь и ушел я вместе с санками от освещенных окон своей квартиры.

Ночевал у знакомых, им ничего не сказал. Утром пошел в

Государственное издательство взять разрешение на выход книги «Эпилог».

В Госиздате еще ничего не знали, но пришел туда случайно один знакомый и сказал: «У вас засада».

Я жил в Питере еще две недели. Только переменял пальто. Ареста я боялся не сильно. Кому нужно меня арестовывать? Мой арест дело случайное. Его придумал человек без ремесла Семенов.

Из-за него я должен был оставить жену и товарищей.

Оттепель мешала уйти по льду.

Потом подморозило. На льду было туманно.

Я вышел к рыбацкой будке. Потом отвели меня в карантин.

Не хочу писать о всем этом.

Помню: легально приехала в карантин одна старуха 60—70 лет.

Она восхищалась всем. Увидит хлеб:

— Ах, хлеб.

На масло и на печку она молилась.

А я спал целый день в карантине.

Ночью — кричал. Мне казалось, что в руке у меня рвется бомба.

Ехал потом на пароходе в Штеттин. Чайки летели за нами.

По-моему, они устроили слежку за пароходом.

Крылья у них гнутся, как жесть.

Голос у них как у мотоциклетки.

ВМЕСТО ЭПИЛОГА

Дальше — Германия. Раздавленная Германия. Триста тысяч русских в Берлине.

Русские рестораны, в которых служат морские офицеры.

Сидит в таком ресторане бывший генерал и заказывает бывшим офицерам борщ. Говорит по-немецки.

Они говорят по-русски — напоминают ему. Ничего, будут лучше служить.

Мы обратились за границей в нацию румын и цыган. Русская культура отказалась эмигрировать, мы уехали без нее. Книга в Германии идет, больше Краснов — «За чертополохом»*.

Теория поэзии никому не нужна.

Мы вынули из России, как решето из воды.

Темен непонятный дым северного рабочего Берлина.

Дым стоит над серой водой Гамбурга.

Зыблется непонятная Германия.

Понятен в Берлине один Вестен. Здесь широкие улицы, натертые автомобильными шинами асфальты. Он понятен, понятно, что скоро не будет его.

А как тяжело смотреть на немца. На учителя, врача, интеллигента, приказчика.

Они начинают свою темную петлистую дорогу, между западом и севером.

Революцией и тем, кто против нее.

Развалилась старая Германия.

Обломки старого войска занимаются по кафе педерастией.

Улицы полны плохо починенными калеками.

Триста тысяч русских разных национальностей бродят в трещинах гибнущего города.

Музыка в кафе.

Нация официантов и певцов среди нации побежденных.

А в темных общественных уборных Берлина мужчины занимаются друг с другом онанизмом. У них низкая валюта, голод, и страна гибнет.

И медленно, подъездая оставшееся, проходят через них иностранцы.

Теперь я знаю, каким безумием была та война, в которой я, как заведенный, бежал в атаке через поле.

Простая вещь, прямая и элементарная.

Долой империализм.

Да здравствует братство народов.

Если гибнуть, так уж за это.

Неужели за этим знанием я ездил так далеко.

КУХНЯ ЦАРЯ

Послесловие

Сидел и смеялся.

Потому что есть сказка.

Некий царь был могуч. Тысяча верблюдов возила его кухню, и другая тысяча — припасы для кухни, и третья тысяча — поваров.

Была война, и разбили царя.

Сидел он в плену, в крепких оковах.

Ел из котелка.

Бежала мимо собака, сбила котелок, запуталась сама в дужке и унесла котелок на себе.

Царь засмеялся.

Спросила стража: «Почему ты смеешься?»

Царь сказал: «Тысяча верблюдов возила мою кухню, и другая тысяча возила припасы для нее, и третья тысяча возила поваров. А сейчас одна собака на хвосте унесла мою кухню».

Сидел и смеялся.

В 1917 году я хотел счастья для России, в 1918 году я хотел счастья для всего мира, меньшего не брал. Сейчас я хочу одного: самому вернуться в Россию.

Здесь конец хода коня.

Конь поворачивает голову и смеется.

АМБУРГСКИМ
СОУ

ПРОБНИКИ

Чаплин говорил, что наиболее комичен человек тогда, когда он в невероятном положении притворяется, что будто бы ничего не произошло.

Комичен, например, человек, который, вися вниз головой, пытается оправить свой галстук.

Есть твердые списки того, о чем можно и о чем нельзя писать.

В общем, все пишут, оправляя свой галстук.

Я напишу о пробниках, о них никто не писал, а они, может быть, обижаются.

Когда случают лошадей, это очень неприлично, но без этого лошадей бы не было, то часто кобыла нервничает, она переживает защитный рефлекс и не дается. Она даже может лягнуть жеребца.

Заводской жеребец не предназначен для любовных интриг, его путь должен быть усыпан розами, и только переутомление может прекратить его роман.

Тогда берут малорослого жеребца, душа у него, может быть, самая красивая, и подпускают к кобыле.

Они флиртуют друг с другом, но как только начинают сговариваться (не в прямом значении этого слова), как бедного жеребца тащат за шиворот прочь, а к самке подпускают производителя.

Первого жеребца зовут пробник.

Ремесло пробника тяжелое, и, говорят, они иногда даже кончают сумасшествием и самоубийством.

Не знаю, оправляет ли пробник на себе галстук.

Русская интеллигенция сыграла в русской истории роль пробников.

Такова судьба промежуточных групп.

Но и раньше вся русская литература была посвящена описаниям переживаний пробников.

Писатели тщательно рассказывали, каким именно образом их герои не получили того, к чему они стремились.

И оправляли галстук.

Увы, даже герои Льва Толстого, в «Казаках», «Войне и мире» и «Анне Карениной», любимые герои, — пробники.

Сейчас же русская эмиграция это организации политических пробников, не имеющих классового самосознания.

А я устал.

Кроме того, у меня нет застарелой привычки к галстуку. Торжественно слагаю с себя чин и звание русского интеллигента.

Я ни перед кем не ответствен и ничего не знаю, кроме нескольких приемов своего мастерства. Я ни к кому не иду на службу, но хочу присоединиться к толпе просто работающих людей, ремесло писателя не дает человеку большего права на управление думами людей, чем ремесло сапожника. Долой пробников.

ГИБЕЛЬ «РУССКОЙ ЕВРОПЫ»

Недавно один фэкс сказал мне: «Из стариков я больше всех уважаю вас». Фэкс, кажется, значит: «эксцентрический театр». «Ф» для меня неразгадываемо.

Не могу вспомнить фамилию человека, сказавшего мне это. Кажется, Трахтенберг.

Помню, что товарищ его Кузнецов*, а Кузнецова помню по его сестре — художнице, которая жена Эренбурга.

Эренбурга я просто помню.

Но все равно; принимаю посвящение в старики (я старею с каждым годом и не забываю закреплять это в литературе). Достоин — аксиос — как пели в церквах при посвящении.

Прошли «тридцать лет жизни игрока»**, впереди «ослиные года» человека и старость, не обеспеченные академическим пайком.

Но что состарило меня?

Я думаю, — Берлин.

Запад — дежурная тема русского писателя и фельетониста.

Запад — гнилой.

А всё русские литераторы виноваты. Ведь это неправильно, что и Эренбург, и Николай Лебедев, которого никто не спрашивает, в предисловии к книжке о кино клянется, что он сам видел, как Запад сгнил на его глазах на углу Таунциен и Нюрнбергштрассе.

То же подтверждает Никитин***.

Ему все это англичане объяснили знаками.

У старого, милого, достойного (аксиос!) Жюль Верна описывается путешествие с Земли на Луну. Летят люди в ядре. Путешественники залетели в такую местность мирового пространства, где тяготение Земли и Луны почти уравнивалось.

Выкинули они там бутылку, или дохлую собаку, или вчерашний номер газеты, и вот в этом лишенном тяготения пространстве летят эти вещи за ядром. Оно одно веско и притягивает в этом месте.

Скучно им было ужасно.

Выйдешь в Берлине на улицу, и вот уже летят навстречу и Альтман, и Немирович-Данченко, Даманская, Алексей Толстой и вся туманность русской эмиграции и полуэмиграции.

Шел раз по Берлину Айхенвальд.

Заблудился.

Берлин очень большой, поезд пересекает его три часа.

Заблудился Айхенвальд в Берлине и спросил прохожего на плохом немецком языке что-то про дорогу.

Прохожий ответил:

«Da vi ne tuda idete, Juli Isaevitsch».

Потому что он был москвич.

Откуда нам знать, гниет ли или не гниет Запад, когда мы видим друг друга. Видим еще несколько немецких и американских журналистов, двух чехов и одного полицейского чиновника, которому даем взятку сигарами.

Мы ездим по дорогам Европы, едим ее хлеб, но ее не знаем.

Только презираем на всякий случай.

Я Европу знаю еще меньше других, но молодость моя прошла — кончилась в Берлине.

Не знаю, умеет ли безмяннный фэкс бегать за трамваем, вести скандал до конца и связывать вместе те слова, которые никто не связывал, или начинать по три раза в год жизнь сначала, а я умел.

Но Берлин смирил меня.

Я подымаю старую тему, за которую на меня уже сердятся.

Я знаю, что проживу всю жизнь с теми людьми, с которыми живу. Что мы стаей пролетим через безвоздушное пространство.

Я знаю, что то, что считаешь своей личной судьбой, на самом деле судьба твоей группы.

Намучаешься, набегаешься, прибежишь куда-нибудь в чужое место...

А там сидят одни знакомые и играют в покер.

— Здравствуйте, Виктор Борисович.

— Здравствуйте, Захарий Григорьевич*.

И опять побежишь, и опять встретишь.

Поэтому нельзя сердить своих знакомых.

Но я все-таки настаиваю на «Пробниках». Написал я ту статью с горечью, но в общем порядке, никто мне ее не заказывал, и никто меня за нее не хвалил. Однако ее нужно было написать, чтобы лишить людей еще одной иллюзии.

Я уважаю всякое мастерство и всех владеющих мастерством, но интеллигенция это не люди, имеющие определенные знания, а люди с определенной психологией.

Они не удались, меньше, чем удалось дворянство. Сейчас сообщу вам, что привело меня к этой мысли.

В эмиграцию ушло около миллиона русских. Все они грамотны.

Но уровень читательской массы в заграничах ниже, чем в СССР.

За границей читали Лаппо-Данилевскую, Краснова, Дроздова, а Пушкина издавали так, как никто никогда не смел его издавать в России.

У меня личной обиды на эмигрантскую публику нет, мои книги шли хорошо, очень хорошо, но не те, которые я издавал в России.

Получается следующее: для научной книги есть читатель в России, есть читатель в Ленинграде и нет читателя в Берлине, хотя 300 или 400 тысяч берлинских русских и состоят из профессиональных читателей книг.

Каждый человек воспринимает мир с точки зрения своей профессии.

С точки зрения писателя — русской эмиграции нет.

Она не читает.

И это не от бедности, ведь нельзя быть беднее русского вузовца.

Утверждение, что в мире есть люди более нищие, чем русские студенты и рабфаковцы, есть беспочвенный идеализм.

Но русский студент в России работает, а вне дома — нет.

Мы убежали из России и думали унести с собой культуру.

Оказывается, что это так же невозможно, как увести с собой солнечный свет в бутылке.

Эмиграция идейно не удалась.

Интеллигенция сама по себе не способна ни создавать, ни хранить культуру.

Конечно, мы жили за границей, и не так плохо.

Но хлеб, который я ел, был отравлен.

Он лишил меня самоуверенности.

Немецкая марка падала.

Всякое зарегистрированное издательство платило в типографию векселями, написанными в марках. Векселя учитывались частным банком и потом переучитывались государственным.

Наступал срок платежа.

Обычно к этому времени марка падала настолько, что приходилось платить десятую часть цены.

Бывали случаи, что издание целой толстой книги обходилось в четыре доллара.

Кто же платил на самом деле?

«Рабочие и беднейшие крестьяне», — сказал мне без улыбки один содержатель конторы. Платил рабочий, и страдал золотой фонд Германии.

Русское издательство в Берлине возникло как результат падения марки.

И хотя в Берлине было 36 русских издательств, все они вместе не выглядели величественно.

Это хорошо, что издавались книги, но эту работу не нужно переоценивать.

Русская наука, литература, театр за русским рубежом не живут.

Я ел отравленный хлеб изгнания.

Жил случаем и, в конечном счете, на немецкий счет, все это лишает человека самоуверенности.

Дорогой фэкс, я постарел.

Не приходится бояться общественного мнения, каждый из нас умел проходить через воющую толпу.

Милый фэксик, вы не знаете, как это бывает иногда физически трудно.

Был еще до войны раз доклад футуристов у медичек.

Ругали футуристы и Бога, и вселенную, но вдруг Крученых сказал что-то, и не грубо, — про Короленко.

Взбунтовались тут медички.

Еле ушел от них Крученых, отбиваясь калошами.

Но это не доказательство, что надо молчать и притворяться, что все благополучно.

Ничего не благополучно.

Ни одной этажерки на месте нельзя оставить.

А главное — нужно переоценить роль интеллигенции.

Нет интеллигенции, и вероятно, и не было.

Толстой, Гоголь, Блок со статьями — все это было вне литературного фонда.

Литераторы, воспитавшие нас, маленькие литераторы с большими традициями, еще могли что-то делать дома, опираясь на настоящее мастерство других не признанных ими людей, цепляясь за них, как собаки за брюки прохожего.

А за границей все оказались компанией балалаечников.

Запад гниет или нет, я не знаю.

Запад крепкий, вероятно, в нем люди умеют хранить свои вещи и вещи других, там культ сохранения.

Там берегут шляпу и штаны.

А там нет воздушных людей нашей складки — интеллигентной.

А вы, мои милые, не исправитесь. Вы не умеете замечать поражения. Стоя вверх ногами, вы оправляете галстук и сохраняете полную стыдливость. Что же касается того моего непочтительного замечания, что герои русской литературы — пробники, то я на этом чрезвычайно настаиваю.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Я прошу читателя о внимании и доброжелательстве.

Мои вещи при всей их простоте трудны, может быть, потому, что я не умею договаривать.

Может быть, потому, что литературная форма близка мне, я весь в ней, и, когда я пишу, вещь приобретает самостоятельную ценность. Установка переходит на выражение, и узор скрывает надпись.

Я прошу читателя спорить со мной после прочтения книги, а во время чтения только смотреть, возможно ли построение тех рядов мысли, которые я предлагаю.

«Veto» — кричал шляхтич в польском сейме и выскакивал из окна.

Наши критики не выскакивают из окна, но возражают, не выслушивая.

Книга моя не книга критическая. Это не путеводитель по современной прозе.

Вот почему я не поместил в нее разбор вещей Грина, Сейфуллиной, Новикова-Прибоя, Тарасова-Родионова.

К сожалению, я не овладел также материалом Василия Каменского, Артема Веселого, Михаила Булгакова.

Те писатели, вещи которых здесь разбираются, разбираются не за то, что они замечательные.

У меня другая задача. Я верю, что литература изменяется, у завтрашнего дня будут свои литературные формы, и сегодняшний день их подготавливает.

Может быть, новой литературной формой будет газета как художественное целое, может быть, возродится документальная проза, что как будто намечается увлечением мемуарами и путешествиями.

Старая сюжетная форма, с судьбой героя, положенной в основу сюжета, перестает удовлетворять многих авторов.

Намечается несколько возможностей: путь Розанова, или (чтобы удалить определенный «идеологический привкус» этого имени) путь «записной книжки писателя».

У многих писателей, и среди них Горького, Ремизова, Белого, борьба «генерализации» и «подробностей», о которой говорил Лев Толстой*, кончилась победой «подробностей».

Ударным местом работы писателя стал не сюжет, а отдельные моменты. Пьеса распалась в номера варьете. Одновременно возникла, или, вернее, укрепилась, орнаментальная проза. Лесков был канонизирован в великого писателя. Сказ и образ заполнили произведение и стали в нем организующим принципом. Эти две линии часто скрещиваются. Андрей Белый, Замятин и Пильняк принадлежат сразу к обоим.

«Хулио Хуренито» Ильи Эренбурга с нарочитым пародированием сюжета, с немотивированною случайностью, с ярко выраженным преобладанием стороны «философии» над конструкцией, я думаю, тоже явился скорее пародией на роман, чем романом.

Но одновременно появился у публики интерес к иностранной фабульной беллетристике.

Джек Лондон, О. Генри, Пьер Бенуа сейчас самые читаемые русские писатели.

И вот возникла своеобразная подделка. Я считаю себя вправе открыть один полусекрет.

Джим Доллар, «Месс-Менд» которого побил рекорд распространения, написан Мариэттой Шагинян.

Почему понадобился такой маскарад?

В «Месс-Менде» описана Россия. Взята она в условных «заграничных» тонах. Умышленно спутаны даже фамилии, например, «Василов» вместо «Васильев» и т. д.

Мне кажется, что «Василов» вставлен в роман не для того, чтобы иностранность Джима Доллара была крепче установлена.

Возможна другая причина.

Русская литература находится на двух путях.

«Записная книжка писателя» без интриги, без фабулы, с «сюжетом», основанным на противопоставлении одного отрывка другому (отсюда новый расцвет параллелизма в композиции), и чистый авантюрный род литературы с героями только обозначенными.

Для разгрузки героя, для освобождения его от всяких подробностей лучше всего герой иностранный.

«Василов» лучше Васильева.

Иностранные писатели воспринимаются чисто сюжетно. Если в Америке «Лунная долина» Джека Лондона — социальный роман на тему тяги рабочего на землю, если американцу в этом романе интересен разбор разных типов ферм: пригородной, заботящейся только о фруктовом саде, скотоводческой и т. д., то русский читатель воспринимает даже этот роман как чистые приключения.

Поэтому и русский писатель начинает стремиться к иностранному материалу*, и «Любовь Жанны Ней» своеобразный «Василов».

Я не утверждаю, что средний род литературы вымрет завтра

и что книжка Вересаева, например, не будет иметь успеха.

Общий объем литературы каждого периода есть величина огромной емкости. Герцен говорил, что история — не хорошая хозяйка: она начинает резать сразу несколько сыров. Но я отмечаю только крайние тенденции, и притом такие, которые могут выкристаллизироваться в новый жанр.

Хорошая лошадь бегала лучше первого паровоза, но и на первый паровоз были свои любители.

Но при пользовании старой сюжетной формой происходят явления как пародирования ее, отталкивания от прежних схем, так и нового заполнения.

Одновременно такие орнаменталисты, как Всеволод Иванов, идут в сторону романа приключений, перенося действие за границу. Я имею в виду «Похождения портного Фокина» и «Иприт».

Сохранение старой сюжетной формы часто оказывается мнимым, изменены методы соединения частей, что я попытаюсь показать в разборе Алексея Толстого.

Прошу поэтому читателя при чтении удалять из моих статей элемент оценки, который в них несомненно заключается.

Неизвестно, хорош или плох Евгений Замятин, так как, вероятно, вытеснение сюжета в его вещах, как и в вещах Пильняка, есть тенденция новой, не монопольной формы.

Неизвестно, плохо или хорошо писать так, как пишет «Джим Доллар» — Мариэтта Шагинян, и хуже это или лучше психологического романа.

Может быть, единственный критерий вещи — ее формальная насыщенность, так сказать, ее «натура» (так определяют хлебное зерно).

Разбирая писателей, уклоняющихся от нормы, я не касался вопроса об их мировоззрении, кроме случая с Андреем Белым.

Фрейд спрашивал своих детей: «Зачем ты ушибся?»

Я спрашиваю Андрея Белого: «Зачем вам понадобилась антропософия?»

Мой ответ такой.

Антропософия нужна была как предлог для усиления метафорического ряда в русской прозе. Этот ряд для того, чтобы стать на время организующим, подталкивал автора, к нему тяготеющего, к учениям об одновременном существовании нескольких параллельных миров.

Идеологически Белый, казалось бы, мог стать теософом, католиком или даже хлыстом, и все покрывалось бы одним словом — мистицизм. Сейчас он ему уже не нужен, и Белый становится рационалистом.

Но пригодилась ему одна антропософия, которую он и избрал.

Совершенно неверно убеждение, что авантюрный роман всегда является романом с сильно развитой сюжетной стороной. Это можно сказать только про романы тайн, романы с загадкой,

которая поддерживает интерес к произведению, отсрочивая развязку. Несомненно, что «Крошка Доррит» Диккенса — роман с сильно развитой сюжетной стороной, но в «Записках Пиквикского клуба» и во всякого рода похождениях — интерес произведения основан на занимательности отдельных моментов, а не на связи их.

В XVIII веке под словом анекдот подразумевали интересное сообщение о чем-нибудь. Таким образом, сообщение о том, что сейчас завод Круппа строит дизель в 2000 лошадиных сил в одном цилиндре, было бы, с точки зрения того времени, анекдотом. Анекдотическая история, с точки зрения того времени опять-таки, — история, состоящая из отдельных сообщений, слабо связанных между собой. Остроумия неожиданной развязки в анекдоте того времени могло и не быть.

В настоящее время мы называем анекдотом небольшую новеллу с развязкой. С нашей точки зрения, спрашивать после рассказа анекдота: «А что было дальше?» — нелепость, но это точка зрения сегодняшнего дня. Прежде мы могли ждать после одного анекдотического сообщения другое анекдотическое сообщение.

Таким образом, в современном анекдоте мы ощущаем, главным образом, конструкцию, в старом анекдоте ощущалась прежде всего занимательность сообщения — материал.

Эта борьба или, вернее сказать, чередование восприятия двух сторон произведения может быть легко прослежено в современном театре.

Театр Мейерхольда как будто умышленно обходится без пьес или с пьесами нулевого значения. Если взять «Лес» Островского и сравнить его с «Лесом» Мейерхольда, то мы увидим следующее несоответствие.

У Островского пьеса имеет следующую конструкцию: два героя, Счастливец и Несчастливцев, обладающие вместо фамилий названиями своих ампул, ищут третьего героя, ищут завершения труппы — трагическую актрису. Я обращаю внимание на то, что Счастливец и Несчастливцев представляют из себя обнажение приема, чистую театральность, почти без мотивировки. Среди своих поисков театральные маски попадают в среду масок уже мотивированных, покрытых бытовым лаком. Маски первого рода, Счастливец и Несчастливцев, говорят и действуют общими местами. Несчастливцев, тот прямо говорит кусками из Шиллера по экземпляру, разрешенному цензурой.

В своих поисках театральные маски находят трагическую артистку Аксую, но ей чувство «для дома нужно». И в этом конфликт пьесы. Пьеса основана на столкновении плана бытового с планом чисто театральным. Мейерхольд, который, не ощущая необходимости в пьесе, принципиально ставит пьесы «никаких авторов», наткнулся на «Лес», и тут оказалось, что конструкция этой пьесы им не была воспринята. Он разделил

героев не по тому принципу, на котором основана конструкция пьесы. Условные парики на героях «Леса», случайный, условный костюм-прозодежда на одном из слуг Гурмыжской — показатель грубого непонимания пьесы. Конструкция пьесы исчезла, вместо этого она обратилась в ряд дивертисментных номеров. Этим же объясняется двойная сбивчивая интрига в «Мандате».

Театр Мейерхольда — современный театр. Но этот театр дивертисментный. Время опять повернулось, и анекдотом мы скоро будем считать не остроумное сообщение, а те факты, которые печатаем в отделе мелочей в газетах. Каждый отдельный момент пьесы, как это особенно заметно у Мейерхольда и другого талантливого режиссера, Эйзенштейна, обращается в отдельный самодовлеющий номер. Конструкция вещи или не задается совсем, или же, если она случайно существует, убивается, причем преступление не замечается публикой. Это преступление над негодным объектом, убивается мертвец.

Интерес к авантюрному роману, который мы имеем сейчас, не противоречит только что высказанной мысли. Авантюрный роман — роман нанизывания без установки на связующую линию.

Мы воспринимаем сейчас как литературу мемуары, ощущая их эстетически. Это нельзя объяснить интересом к революции, потому что с жадностью читаются и те воспоминания, которые по эпохе с революцией совершенно не связаны.

Конечно, сейчас существует и будет существовать сюжетная проза, но она существует на запасе старых навыков.

Я должен здесь сделать отступление, которое считаю лично чрезвычайно важным.

У английского романиста XVIII века Смоллетта в его романе мы находим следующее: знакомый героя, англичанин, обучает своих учеников, тоже англичан, новому невнятному произношению*. Получается, что та своеобразная артикуляция — способ произношения, который так характерен для современного английского языка, — укоренился в свое время в Англии как определенная мода, то есть по эстетическим соображениям.

Есть основания полагать, что французское произношение с грассированием, распространившееся по всей Франции из штата Дофине, тоже явилось своеобразной модой.

Но откуда появился сам факт грассирования или невнятного произношения?

Я делаю отступление за отступлением.

Отличие школы ОПОЯЗа от школы Александра Веселовского состоит в том, что Веселовский представляет себе литературную эволюцию как незаметное накопление медленно изменяющихся явлений.

Если Веселовский видит, что два момента в истории сюжета отличаются друг от друга довольно сильно, то он, в случае нена-

хождения посредствующего звена, полагает, что таковое утрачено.

Мы полагаем, что сюжет развивается диалектически, отталиваясь сам от себя и как бы самопародируясь.

Если Веселовский иногда справедливо указывает на то, что определенный художественный прием мог появиться как бытовое переживание, то нам такое решение вопроса представляется недостаточным.

Мы схематически представляем себе дело так: изменение произведений искусства может возникнуть и возникает по неэстетическим причинам, например, потому, что на данный язык влияет другой язык, или потому, что возник новый социальный заказ. Так неосознанно и эстетически неучитываемо в произведении искусства возникает новая форма, и только затем она эстетически оценивается, теряя в то же время свою первоначальную социальную значимость и свое доэстетическое значение. Одновременно прежде существовавшая конструкция перестает ощущаться, теряя, так сказать, суставы, спекается в один кусок.

Возьмем, например, довольно распространенный сюжет о том, что какой-нибудь герой, для того чтобы достичь комнаты, в которой находится любимая женщина, преодолевает ряд препятствий.

Первоначально мы в этом случае имеем сюжет ступенчатого типа, основанный на ряде затруднений.

Но в последующих вариантах этот сюжет представляется уже в таком виде: герой, достигший своей цели, засыпает от утомления.

Если первоначальный сюжет можно было бы себе представить в виде схемы $a + a_2 + a_3$, то последующий сюжет представляет из себя уже двучлен, в котором все затруднения можно представить или обозначить буквой «а», а развязку — «b». То есть первоначальный сюжет был основан на неравенстве членов, в последующем варианте вся борьба воспринимается как одно целое, а сюжетное неравенство получается от неожиданности развязки.

Мы сейчас переживаем эпоху неощутимости сюжетной формы, которая так ушла из светлого поля сознания, как в языке перестала ощущаться грамматическая форма.

Нам нужно оживление искусства через перевод его установки на другие моменты.

Мы фиксируем в данный момент не конструкцию, а материал произведения.

Группа орнаменталистов в русской прозе подчинена тому же закону дивертисментности нового искусства.

Как в театре Мейерхольда дело сводится к выпячиванию отдельных моментов своеобразной реализацией метафоры, так у орнаменталистов ощущение незначимости сюжета ведет к установке на слово, к разворачиванию отдельных моментов, от-

дельных образов, которые, вытесняя собой сюжет, оставляют ему только служебную роль.

Живым у Каверина, Эренбурга, у Бабеля является материал — факт — сообщение*.

Все эти произведения связаны прежде всего тем, что они никогда не были бы напечатаны в журналах старого типа. Про них сказали бы: это не литература.

Когда Бабель прислал один из отрывков «Конармии» — «Смерть Долгушева» — в один иллюстрированный журнал, то там решили напечатать его на четвертой странице, то есть решили, что это не рассказ, а очерк**.

Редакторы, и довольно опытные, не узнали в новой беллетристике беллетристику.

ГОРЬКИЙ. АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ

Бессюжетная проза. Дневник в качестве литературы. Умышленно незначительный или глупый герой, дающий освобождение от психологии.

«Газеты когда-нибудь пройдут, как «прошли» Крестовые походы», — писал В. Розанов***.

Знание, что мир проходит, отличает человека от обывателя.

Обыватель не верит, что торговля пройдет, что брак пройдет, и в глубине души может согласиться на прогресс как на смену, но никогда не согласен на замену.

Сейчас много говорят о литературе, ее то возвращают к Островскому, то к Диккенсу, то ждут в ней нового Гоголя, но не знают, что старые формы «пройдут».

Не всегда люди жили парами, не всегда служили и торговали. Эти формы быта появились и пройдут.

Стихи, романы, рассказы тоже пройдут. Пройдут не сразу. Будут какие-нибудь журналы, в которых старые литературные формы «застрянут» на время, как застряли в Австралии птицеведы, но «в общем и целом», как говорят у нас на родине, новых Островских не будет****. Будут люди с другими фамилиями писать в новых литературных формах.

Русская новелла и роман пережили уже период цветения. Не случайно искал Лев Толстой в своих сказках другой формы повествования. Новелла французского типа, культивируемая Чеховым, в руках эпигонов быстро расплылась в бесформенный рассказ ни о чем.

Но и в цветущие времена своего развития русская новелла была малосюжетна.

Рассказы Тургенева держатся обычно не на действии, а на

умелом использовании параллелизмов, на том, что в них введены картины природы, как бы аккомпанирующие действию. Сравнительно с европейской новеллой тургеневская новелла, так сказать, мелодекламационна.

Совершенно выпадал из сюжета Лесков во многих своих вещах. Увлечение «стилем» ослабляло у него интерес к сюжетной композиции. В большом рассказе «Смех и горе» во время действия незаметно меняется сам герой рассказа. Вместо дяди на смену выступает племянник, причем тон рассказа не меняется; очевидно, герой глубоко безразличен автору. Героя фактически нет; он — только мотивировка связи отдельных эпизодов.

Таким образом, мы видим, что сюжетная сторона у многих русских писателей была в забросе и пренебрежении.

Многие романы Тургенева просто плохо скомпонованы, например, «Рудин» состоит из одного большого эпизода с Наташей + эпилог. То есть вместо классического типа романа, сращенного из находящихся в сложных взаимоотношениях друг с другом эпизодов, мы имеем, так сказать, одноактный роман.

Сильна была сюжетная сторона у Достоевского, но, главным образом, под непосредственным влиянием французского романа. Эту особенность Достоевского замечали и против нее протестовали его современники. Привожу отрывок из письма Н. Стрехова к Ф. М. Достоевскому (от 12 апреля 1871 года, опубликовано в «Русском современнике» № 1, 1924 год. С. 200): «Но, очевидно же: Вы пишете большею частью для избранной публики, и Вы загромаждаете Ваши произведения, слишком их усложняете. Если бы ткань Ваших рассказов была проще, они бы действовали сильнее. Например, «Игрок», «Вечный муж» произвели самое ясное впечатление, а все, что Вы вложили в «Идиота», пропало даром. Этот недостаток, разумеется, находится в связи с Вашими достоинствами. <...> И весь секрет, мне кажется, состоит в том, чтобы ослабить творчество, понизить тонкость анализа, вместо двадцати образов и сотни сцен остановиться на одном образе и десятке сцен».

Однако и у Достоевского мы видим в поздний период его работы распадение сюжетной формы: обращение беллетристики в «Дневник писателя».

Другой чертой, указывающей на перерождение строения русской прозы, является очень оригинальное явление, которое я назвал бы — упадком («потому что», — если бы мог условиться с читателем, что этот термин взят мною случайно и не претендует в своем употреблении ни на вечность, ни на годы.

Дело в том, что в традиции конца XVIII и XIX вв. было — подробно мотивировать, почему именно герой поступает так, а не иначе. Очень часто такая мотивировка давалась в форме психологического анализа. Первоначально в новелле действие давалось совсем без мотивировки, а мотивировка появилась позднее из попытки ввязать в текст объяснительные речи. Эти

речи, как и описания природы, в первоначальной форме романа играли роль цветных камней, вставленных в картину и не связанных с ней.

Челлини рассказывает в своей автобиографии о том, как папа заказал драгоценное украшение, в которое должен был быть вставлен прекрасный бриллиант. Все соперничающие мастера дали различные фигуры и среди них вставили камень; только Челлини пришлось в голову использовать бриллиант так, чтобы ввязать его в композицию с мотивировкой: он сделал из этого камня престол для бога-отца, вычеканенного на рельефе.

Вот то, что сделал Челлини, посадивший фигуру на камень, и сделали позже романисты, слившие речь-рассуждение и лицо.

Со временем эта связь ослабела, то есть, вернее, новый заказчик не удивлялся удачному использованию предмета, а художнику композиция показалась не забавной.

Появилась новая связь, основанная на контрасте. Герои Толстого производят определенное действие и потом рассуждают. Мы имеем здесь поэтическую инверсию-перестановку.

Может быть, этим объясняется выбор Толстым темы «Война и мир». Его заинтересовало противоречие «судьбы» и психологии. Определив судьбу как социальный факт, мы увидим, что Толстой интересовался не столько этим фактом, как его психологическим преломлением. Привожу отрывок из предисловия к «Войне и мир»*.

«Ошибочно или нет, но, вполне убедившись в этом в продолжение моей работы, я, естественно, описывая исторические события 1807 и особенно 1812 года, в котором наиболее выпукло выступает этот закон предопределения, я не мог приписывать значения деятельности тех людей, которым казалось, что они управляют событиями, но которые менее всех других участников событий вносили в него свободную человеческую деятельность. Деятельность этих людей была занимательна для меня только в смысле иллюстрации того закона предопределения, который, по моему убеждению, управляет историей, и того психологического закона, который заставляет человека, исполняющего самый несвободный поступок, подделывать в своем воображении целый ряд ретроспективных умозаключений, имеющих целью доказать ему самому его свободу».

То же раньше можно было заметить у Стендаля: герой поступает («Красное и черное») как бы назло самому себе, выполняя программу «необыкновенного человека». Еще характернее то, что в любви он выполняет какую-то общую любовную роль. Прием этот здесь обнажен и подчеркнут тем, что Жульен имеет своего инструктора, одного молодого русского, Коразова. Я говорю о главах с XXIV по XXIX второй части. Не могу удержаться от того, чтобы не привести заключительные цитаты.

«Он поспешил на помощь к Матильде; она почти упала в его объятия. Первый момент, когда он заметил это движение, был

для него полон неизъяснимой радости. Но тотчас затем он вспомнил о Коразове: я могу все потерять из-за одного слова».

Пропускаю конец цитаты и беру начало следующей XXX главы.

«Выходка Матильды доказала ему всю мудрость русской политики. «Мало говорить, мало действовать» — вот единственное средство спасения. Он поднял Матильду и, не говоря ни слова, усадил ее на диван»*.

Этот парадоксальный, извне инспирированный, созданный Стендалем образ действия — у Толстого преломился в ряд художественно построенных образов о раненых, ненатурально стонущих, и о всех людях, действующих в каком-то разрыве с переживаниями.

У Леонида Андреева парадоксальность отношений бралась путем неожиданности «потому что», о котором я говорил в начале статьи. «Потому что», то есть отношением причины и следствия, он связывал самые парадоксальные вещи. Ощущение невязки действовало здесь так же художественно, как в примере Челлини приятно было видеть удачно к месту вмонтированный камень.

Чехов, который носил в себе большую, не всегда удачно осуществляемую художественную культуру, прибегал часто к эллипсису.

Он выпускал части рассуждения, и разорванные куски звучали странно и противоречиво. Классический пример: «И жарница в этой Африке!» У Бунина есть в воспоминаниях о Чехове запись разговора. В этом разговоре Чехов сперва восхищался фразой из сочинения одной девочки — «море было большое». Потом после большой паузы сказал: «Хорошо быть гимназистом». Бунин старательно и довольно удачно заполнил расстояние между этими фразами, показывая, как могла мысль прийти от одной к другой.

Вот Чехов никогда не занялся бы этой работой. Ему художественно нужны были эти фразы именно в их противоречии.

Бунинская школа, более поздняя по времени, примитивнее по строению; она напоминает мне то, что в лингвистике называется орфографическим произношением. При таком произношении говорящий вычеканивает звуки, не существующие в живой речи. Такая речь характерна для интеллигентов больших городов, в частности для Питера, где нет местного диалекта.

Иван Бунин говорит, как пишет, и поэтому по справедливости заслуживает названия классического писателя.

Не он один, конечно, представляет собой носителей традиций психологической новеллы.

Но некоторые из друзей И. Бунина, желая продолжать старую русскую прозу, сами уже давно находятся на иных путях.

Таким мнимым эпигоном является Алексей Толстой**.

Темы у него как будто бытовые, и манера писать, правда, сейчас неровная, ломкая, но все же как будто старая.

Но у людей, подходящих к А. Толстому как к бытовика, он вызывает сейчас же сомнения.

Полный, рослый, похожий на пышно взошедший и непропеченный ситный, Алексей Толстой как будто представляет сейчас собой старые традиции русской литературы. Превосходный, чистый и плавный русский язык, знание быта делают его для широких читательских масс тем же, чем служил для московского зрителя Малый театр, для ленинградского — Александринка.

Тут даже помогает имя и фамилия: Алексей Толстой; и кажется, что это он написал «Царя Федора Иоанновича» и «Князя Серебряного». Полный и бритый, с баритоном и привычной литературной фамилией, Алексей Толстой как будто судьбой предназначен для того, чтобы от него, как от неподвижного камня, отсчитывали путь, пройденный русской литературой. К счастью для писателя, это — иллюзия. Алексей Толстой изменяется, и очень быстро. И, кроме строения фразы, скоро в нем не останется ничего традиционного.

Корней Иванович Чуковский в остроумной статье* указывал на любовь А. Толстого к изображению глупых людей.

Действительно, поведение героев у А. Толстого — странное. Они разводят лягушек, покупают верблюдов стадами, устраивают раковые заводы, изобретают утюг для прочистки зимних дорог, в лучшем случае — летят на Марс.

Алексей Толстой свои литературные вкусы мог сверять со вкусами многих занимающихся философией людей. Если Чуковский остался провинциальным журналистом, пришельцем в высокой литературе, то А. Толстой пришел из «башни Вячеслава Иванова». Вячеслав Иванов, проф. Е. Аничков, Андрей Белый, Зиновьева-Аннибал, Гумилев, Михаил Кузмин — товарищи Алексея Толстого.

Навыки и традиции русского символизма ему должны быть знакомы.

У А. Толстого есть даже маленькая, очень непонятная теоретическая работа «Восхождение и нисхождение», написана она про Гумилева.

Таким образом, А. Толстому легко было бы придать своим героям обычный вид, а не изображать их в виде чудящих детей.

Конечно, разведение лягушек, и утюги, запряженные шестеркой лошадей, могут находиться в семейных традициях автора.

«Детство Никиты», например, вероятно, содержит в себе много автобиографических черт.

Мать А. Толстого, если я не ошибаюсь, а память у меня хорошая, была детской писательницей, пишущей под псевдонимом «Бромлей». Она печатала в «Роднике» (год забыл — кажется, лет двадцать тому назад) вещь, детально похожую на «Детство

Никиты». Повторяются подробности выезда «лягушачьего адмирала» и фигуры учителя*.

Но автобиография служит для писателя только местом, откуда он берет свой материал.

«Детство Никиты» поразительно (оно лучше) не похоже на вещь матери автора.

Но на сравнения найдутся другие специалисты.

Алексей Толстой — человек большого таланта и сознания своей авторской величины.

По заданиям он напоминает Андрея Белого.

Тот пишет «Эпопею» — А. Толстой пишет «Трилогию».

Задания грандиозные.

И вообще Алексей Толстой умеет пофилософствовать. У него в «Аэлите» есть своя теория времени, не такая, как у Эйнштейна.

Но герои у него действительно глупые, и это им не вредит.

Алексей Толстой — человек живой и неоднократно пробовал разные жанры.

Одной из попыток является «Аэлита».

«Аэлита» — прежде всего неприкрытое подражание Уэллсу.

Марс похож на уэллсовскую Луну, и сам жанр научно-бытового романа взят не с Луны, а с Уэллса.

Правда, у Уэллса мы не найдем прототипа для Гусева, но он есть у Жюль Верна.

Это Паспарту из «В 80 дней вокруг света» — вообще, традиционный тип слуги, ведущего интригу.

На Марсе, конечно, ничего не придумано.

С Фламариона пошло описание разных звезд начинать с момента агонии тамошнего человечества: осталась там обыкновенно одна прекрасная женщина, и ходит она голая.

В «Аэлите» скучно и ненаполненно.

У Уэллса все это проходило бы гораздо интереснее. Дело в том, что Уэллс работает одним очень умным приемом.

Обычно у него изобретением владеет не изобретатель, а случайный человек.

Это есть в «Первых людях на Луне», в «Войне в воздухе», отчасти — в «Борьбе миров».

Получается своеобразная сюжетная ирония: вещь умней человека. Она увеличивается и вырастает на его фоне. Глупость владельца вещи дает ей собственную ее судьбу, а рассказ его, рассказ непонимающего человека, у которого подробности как будто выплывают случайно, не навязываются читателю, — это старый, почти всегда верный прием.

У Алексея Толстого «Аэлита» сделана слишком умно. Рассказывается история завоевания Марса (взятая у теософов)**, изобретатель действует сам, но его изобретение (ракета для межпланетных сообщений) исчерпано к прибытию на Марс, и ему остается только банальный роман.

Правда, уэллсовская схема местами повторяется: возвраще-

нием на Землю заведывает не Лось, а Гусев (спутник, как у Уэллса), Аэлита посылает на землю телеграммы, как Кавор, но телеграммы ее любовные, связанные не с Марсом, а только с изобретателем.

Вещь получается пустая, ненаполненная.

И в новых вещах Алексей Толстой вернулся к своему старому кладу — глупому человеку.

Что такое глупый человек у А. Толстого?

Это занимательность действия при отсутствии психологической мотивировки или при парадоксальности ее.

Раковые заводы, китайские вазы в пустой квартире — все это занимательно, как рассказы о чудаках и лжецах, уже давно исподволь стремящихся занять свое место в русской литературе (Писемский, Лесков).

Психология уже не удовлетворяет автора, и глупость и чудачество понадобились литературе как отрицательная мотивировка в виде анекдота.

Заика — плохой, но традиционный участник водевиля, иностранец — еще более традиционен уже и в комедии, которую мы привыкли уважать.

Этот прием каноничен для итальянской комедии и для Мольера.

Глупый герой имеет сейчас шансы на долгий успех.

Он — замаскированное признание конца традиционного сюжета, работающего с психологическими величинами.

Отсюда возможен переход и к герою, только обозначенному, как в сказке, к случайному носителю диковинных приключений.

Возрождается даже, — конечно, шутливо — сказочная мотивировка приключений — талисман, как в арабской сказке.

Герой новой повести Алексея Толстого «Ибикус» почти не существует.

Это геометрическое место приложения сил, а не человек.

Вместо характеристики героя появляются заявления о его нехарактерности.

«На улице его часто смешивали с кем-нибудь другим, и в этих случаях он предупредительно заявлял:

— Виноват, вы обмишурились, я — Невзоров».

Приключения Невзорова вызваны, конечно, революцией, но для выбора одного Невзорова из числа других А. Толстому понадобилось и «колдовство», да еще двойное.

Сперва — предсказание цыганки, потом — гадание на картах девицы Ленорман.

Любопытно было бы сравнить это «колдовство» с предсказанием цыганки в последнем романе Василия Каменского — «27 приключений Хорта Джойса».

И вот, наконец, пущен в дело никакой герой. Он не новичок в литературе.

Принято было удивляться на серость Жиль Блаза (герой ро-

мана Лесажа), а Жиль Блаз сер потому, что его и такого хватает на приключения.

Важно сейчас в герое одно: предсказание судьбы, увеличивающееся число приключений и бесцветность, дающая возможность ставить героя в любые условия и связывать им любые приключения.

Нужно избегать соблазна обеднять писателя, закреплять отдельные моменты его эволюции как окончательные данные его стиля.

Примерный путь Алексея Толстого, с этой оговоркой, может быть намечен так: от «глупого» героя, мотивирующего занимательность подробностей и изменяющего обычную психологию традиционной формы, через попытку фантастического романа, не удавшегося благодаря неверной копировке чужой формы, — к авантурной повести «без героя».

И, одновременно, полной неудачей у Алексея Толстого кончилась попытка воспроизведения старого романа в мучительно скучном «Хождении по мукам» — первой части «романной трилогии». Если взять материал (революция), то «Ибикус» и есть вторая часть трилогии, так получается по времени, — но какая перемена в манере писать, в обращении с героем.

Алексей Толстой стал новым писателем, сам не замечая этого. Так мы не замечаем своего движения по Вселенной, продвигаясь в ней вместе с Землей.

Есть сказка о том, как мужик обманул медведя, сговорившись сперва «тебе корешки, а мне вершки» и посеявши рожь, а потом «тебе вершки, а мне корешки», но на этот раз посеявши репу.

Корешки и вершки — то, что едят, и то, что бросают, — имеют в истории искусства свое место.

Люди, стремящиеся к Островскому и Пушкину одновременно, желающие быть иностранцами из Парижа и Лондона, обречены есть ботву репы и корни ржи.

Я думаю, что многие читали записную книжку Чехова.

Это веселая, прекрасная, умная и талантливая книга. В ней Чехов производит эксперименты, заготавливает материал для будущих вещей. Современный писатель не написал бы многих рассказов Чехова, но, наверное, напечатал бы его записную книжку.

Роли корешков и вершков перемешались, медведь опять обманут, формы искусства проходят, как Крестовые походы.

Сюжетное строение никогда не было сильным местом русской литературы. В настоящее время сильная струя русской прозы идет на вытеснение сюжета, на создание бессюжетных (что, конечно, не значит бесформенных) прозаических вещей. Старая проза отменяется.

«Вместо «ерунды в повестях» выбросить бы из журналов эту новейшую беллетристику и вместо нее...

Ну — печатать *дело*: науку, рассуждения, философию.

Но иногда, а впрочем, лучше в отдельных книгах, вот воспроизвести чемодан старых писем» («Опавшие листья», с. 216).

Так писал В. Розанов и сам создал такую новую прозу в своих трех книгах: «Уединенное» и два короба «Опавших листьев».

Новая проза была не только декларирована, но и предложена в первый раз.

«Никто так хорошо не исполняет приказаний, как солнце, если приказать ему встать с востока», — говорил В. Хлебников.

Русская проза исполнила приказание В. Розанова.

Поток мемуаров залил русскую литературу. Конечно, революционные потрясения вызвали отчасти это явление, хотя я не уверен в этом «конечно».

Дело в том, что мемуары коснулись не только одних революционных событий. Писатели начали писать в форме мемуаров то, что раньше вылилось бы у них в форму романа. Наиболее интересными вещами нового жанра я считаю последнюю вещь Максима Горького, «Эпопею» Андрея Белого и целый ряд произведений А. Ремизова, в которых он пытается создать бесфабульную прозу*.

Новая форма в русской прозе может быть охарактеризована отрицательно — отсутствием сюжета, а положительно — конкретностью темы, интимностью содержания.

Генезис этой формы — письма и дневник. Конечно, произведения этого жанра писались и прежде (хотя и иначе), но не печатались.

Максим Горький пережил несколько резко отдельных друг от друга периодов своего развития.

Первый период отличается чрезвычайной лиричностью. В Горьком всегда жил стихотворец. Нужно вспомнить только, как часто люди в его вещах сочиняют или поют песни. Песенная инерция живет за прозаическими словами Горького, она выгибает формы его произведения, как вода, налитая в бумажную коробку, выгибает легкие стенки.

Эта песенность, ритм, простой, примитивный и широкий, связывают Горького с сегодняшним днем русской народной песни.

«Солнце всходит и заходит» не случайно сделалось русской народной песней, эта песня могла бы не иметь названного автора, ее могли бы сочинить безымянные люди.

В этот первый период своего творчества Горький писал легко и много; до листа в день, как он мне говорил.

Второй период творчества Горького обыкновенно определяют как ницшеанский.

В русской литературе Кавказ и цыгане заняли то место, которое в западной литературе занимали индейцы (Шатобриан).

Горьковский тип связан с «цыганской линией». Формально период этот определяется тем, что рассказ часто ведется от пер-

вого лица, причем рассказчик сам не действует. Чистый сказ, так удававшийся Лескову, почти не выражен у Горького. Пейзажные куски носят явно вставной характер.

Оживление рассказа перебиванием у Горького дается очень часто совершенно примитивно. Если у аббата Прево в «Манон Леско» кавалер де Грие рассказывает целый роман в два приема и только раз переведя во втором куске дух, то у Горького существует своя схема рассказа, выдержанная им до последних вещей (см. «Отшельник» и «Рассказ о безответной любви»).

В рассказах этого типа присутствие рассказчика, записывающего действие, носит рудиментарный характер. Обычно оно сказывается тем, что рассказ перебивается описанием обстановки действия или вставными сентенциями.

В «Отшельнике» два рассказчика: автор пересказывает рассказ другого человека. Иногда «автор» задает вопрос.

Производит впечатление, что подобный слушатель нужен только для того, чтобы подталкивать запинаящееся развитие рассказа.

Так встряхивают, чтобы они шли, плохо сделанные или сломанные часы.

Мы видим, конечно, что периоды у Горького, которые я в неосторожно написанной фразе назвал резко разграниченными, на самом деле перекрывают друг друга.

Вернее было бы говорить о нескольких манерах писать.

Третий период творчества Горького, период «Исповеди», «Матери», можно было бы определить как дидактический, с убылью песенного элемента.

Предпоследний, считая от нашего времени, период творчества Горького начинается, может быть, «Городком Окуровым», переходит в «Детство», «В людях» и сейчас написанные «Мои университеты».

В этот же период написана Горьким очень хорошая книга рассказов «Ералаш». Главным материалом в работах этого периода является автобиография.

Это не автобиография Горького; для этого она слишком вместительна. Это «история моего современника», — так мог бы назвать свою книгу Горький с большим правом, чем Короленко.

Лев Толстой когда-то писал о борьбе «генерализации» (общего строения) с «подробностями» в своих романах.

Романы Горького все живы подробностями. Сюжетное строение их просто до крайности: человек ищет место.

По техническому совершенству, да и просто по занимательности, Горький этого периода — явление совершенно замечательное.

В Горьком есть пафос количества. Он столько знает, столько помнит, что эта уйма знания людей образует своеобразный топ, гипнотизирует своим количеством.

Мне в разговорах приходилось убеждаться, что Горький

помнит деревни, через которые он проходил, и буквально всех людей, которых он когда-либо видел.

Наблюдения его в этот период точны, ясны и сделаны вне зависимости от какой-либо условности.

Никакая догма им не владеет во время писания. Может быть, только одна — Горький пьян жаждой жизни, мыслью количественно охватить ее.

В потрясающем рассказе «Страсти-мордасти» Горькому удалось дать в этот период необыкновенный, совершенно нетрадиционный образ проститутки.

Рассказ этот лишен всякого мелодраматизма, который силен в Соне Мармеладовой, в изображении которой Достоевский так связан с традицией французского романа.

Этот классический рассказ испорчен, к сожалению, «заключительным словом автора».

В своей странной судьбе Горький, благодаря своему лирическому таланту, благодаря песенности, прорывающейся через прозу, и этнографической интересности, очень рано получил мировую славу.

Учиться писать он стал очень поздно.

Писать же так, как он может, — Горький стал в самые последние годы.

Здесь сказалась малая культура русского писательства.

Навыки разночинской литературы, навыки Златовратского — портили Максима Горького.

Но я спешу.

В первые годы революции Горький не писал совершенно. Это было странное и неплохое время, когда могли писать очень немногие.

Написал «Двенадцать» А. Блок, но надорвался.

На роялях ставили буржуйки. Быт был обнажен, как оборванный зонтик. Русская литература гуляла под паром. При нашей бедной культуре так было, может быть, лучше.

В тысяча девятьсот девятнадцатом году Горький написал одну из своих лучших книг: воспоминания о Льве Николаевиче Толстом.

Эта книга состоит из маленьких отрывочных заметок, в десять, иногда в пять строк длиной.

Книга написана уверенно и с «фокусами» (толстовское выражение).

«Если бы он был рыбой, — пишет Горький о Толстом, — то плавал бы, конечно, только в океане, никогда не заплывая во внутренние моря, а особенно — в пресные воды рек».

Так раньше Горький не писал. Книга эта составлена из кусочков и отрывков, сделана крепко. Мне приходилось видеть рукопись, и я знаю, сколько раз переставлялись эти кусочки, чтобы стать вот так крепко.

Самый образ Толстого дан здесь новый. Маленький старик,

«читающий людей» с легкостью и жадностью, как копеечную книгу, обиженный на женщин, Толстой, который больше своего учения. Рисуя этого Толстого, Горький любит непохожестью, неканоничностью своего портрета.

Всегда с любовью он останавливается на непоследовательности Толстого.

«Сулер рассказывал: он шел со Львом Николаевичем по Тверской, Толстой издали заметил двух кирасир. Сияя на солнце медью доспехов, звеня шпорами, они шли в ногу, точно срослись оба, лица их тоже сияли самодовольством силы и молодости.

Толстой начал порицать их:

— Какая величественная глупость! Совершенно животные, которых дрессировали палкой...

Но когда кирасиры поравнялись с ним, он остановился и, провожая их ласковым взглядом, с восхищением сказал:

— До чего красивы! Римляне древние, а, Левушка? Силища, красота, — ах, Боже мой. Как это хорошо, когда человек красив, как хорошо!»

Книжку Горького о Толстом должен знать всякий. Она замечательна своею неканоничностью — ее пафос противоположителен.

Горький хочет не дать бронзировать Толстого.

«О буддизме и Христе он говорит всегда сентиментально; о Христе особенно плохо — ни энтузиазма, ни пафоса нет в словах его и ни единой искры сердечного огня. Думаю, что он считает Христа наивным, достойным сожаления, и хотя — иногда — любит им, но — едва ли любит. И как будто опасается: приди Христос в русскую деревню — его девки засмеют».

В книге о Толстом Горький стал на защиту писателя от публициста; сделался разрушителем легенды во имя конкретного.

В этой вещи ему понадобилась новая форма. Книжка по форме и теперь оказалась, примерно говоря, розановской.

Острием своим книга эта направлена против традиций народничества в русской литературе, против Горького второго периода, против толпы Вересаевых и Серафимовичей, против тени Белинского и за живую русскую литературу, которая писала и будет писать, как хочет.

Проходят дни. Если завтрашний день будет похож на сегодняшний, то в жизни это зовется — тюрьма, в литературе это зовут классицизмом.

Толстой не был классиком, он был одним из решительнейших деканонизаторов мировой литературы.

Мы должны признать значительность не только толстовских утверждений, но и его отрицаний. Поэтому Горький был прав, написав свою книгу, первую настоящую книгу о Толстом в неканоническом роде.

Эта книга первая стоит мирового имени Горького. Может быть, кому-нибудь покажется, что своеобразность формы книги

о Толстом вызвана у Горького самой темой: «воспоминаниями».

Но это не совсем так. Во-первых, можно возразить, что в иную эпоху воспоминания вылились бы в другую форму, во-вторых, горьковские воспоминания не одиноки в современной русской литературе.

Не мотивированы воспоминаниями последние вещи Горького.

В иную эпоху все эти наблюдения были бы только корнями для связанного произведения, вошли бы в него измененными.

Сейчас они напечатаны, так сказать, обнаженно.

Это — записная книжка писателя. Но дана она — и дана по праву — как законченное художественное произведение.

Отрывки эти сведены то темой, например, «как ведут себя люди наедине» или «пожары», то общей мыслью, например, мыслью о совести.

Вопросы, поднятые в книге, старые: совесть, разум. Постарому прорываются среди прозы стихи, но они уже замаскированы, не приписаны герою.

Ново в отношении к жизни у Горького, что в этих вещах он совершенно штатский: не имеет никакого официального верования.

Жизнь кажется ему противоречивой, и он работает ее нелепостью, рассказывая о странных людях, проходящих к нему.

«Мокрым утром марта в 17 году ко мне пришел аккуратенький человек лет сорока, туго застегнутый в поношенный, но чистый пиджачок. Сел на стул, вытер платком лицо и, отдуваясь, сказал не без упрека:

— Высоконько изволите жить, для свободного народа затруднительно лазить на пятый этаж! <...>

Осторожно внюхиваясь, человек осмотрел меня, полки книг и сказал:

— Действительно — господин Пешехонов будете?

— Нет, я Пешков.

— А это не одно то же самое?

— Не совсем.

Он вздохнул и, еще раз осмотрев меня, согласился:

— И не похоже: у того бородка. Значит: я попал в недоразумение.

Сокрушенно покачал головою:

— Эдакие путаные дни!»

Этот странный человек предлагает Горькому-Пешкову странный закон. Не привожу его, хотя мне и очень хочется переписать весь отрывок, чрезвычайно хорошо сделанный.

Уходит человек странно.

«— Значит — господин Пешехонов не одно то же самое, что господин Горький? Писатель?»

— Нет, не одно...

— Очень затруднительно понять это, — сказал он, вдумчиво

прищурысь. — Как будто бы два лица, а выходит — три! Если же считать — трое, то будет два. Разве нарушение закона арифметики не запрещено властями?

— Властей еще нет...

— Н-да... Так! И — с точки зрения устава о паспортах — по двум паспортам жить не разрешается. Закон!

Неодобрительно кивнув головой, он пошел к двери (...).

За дверью, набивая на ноги калоши, он ворчал:

— Тут сам Бисмарк... Не то — двое... не то — трое...»

Умение цитировать — умение трудное. Я его сейчас нарушил.

Жалко было рвать отрывок, но все же пришлось его уродовать.

Для Горького в этом куске ново и то, что он из него ничего не вывел. Просто вырезал запутавшегося человека и пустил в свет.

Раньше он не удержался бы от нравоучения, но Горький в этой вещи любит нелепость и связан, может быть, с Лесковым.

Вещь, при всей своей простоте, оказалась узорчатой.

«Заметки» состоят из продолжения книги о Л. Толстом и нескольких отрывков из дневника, среди которых выделяется заметка о том, «как ведет себя человек наедине сам с собой».

В поведении людей Горького поразила странность его:

«(...) клоун Рондаль, англичанин, проходя пустынным коридором цирка мимо зеркала, снял цилиндр и почтительно поклонился своему отражению. В коридоре не было ни души (...). Его поступок поверг меня в темное, неприятное изумление. Потом я сообразил: клоун — да еще англичанин — человек, ремесло или искусство которого — эксцентризм.

Но я видел, как А. Чехов, сидя в саду у себя, ловил шляпой солнечный луч и пытался — совершенно безуспешно — надеть его на голову вместе со шляпой. И я видел, что неудача раздражает ловца солнечных лучей, — лицо его становилось все более сердитым. Он кончил тем, что, уныло хлопнув шляпой по колену, резким жестом нахлобучил ее себе на голову, раздраженно отпихнул ногой собаку Тузика, прищурился глазами, искоса взглянул в небо и пошел к дому. (...)

Профессор М. М. Тихвинский, химик, сидя у меня в столовой, спрашивал свое отражение в медном подносе:

— Что, брат, живешь?

Отражение не ответило. Он вздохнул глубоко и начал тщательно ладонью стирать его, хмурясь, неприятно шевеля носом, пожимая на зародыш хобота. (...)

Отец Ф. Владимирский поставил перед собою сапог, внушительно говорил ему:

— Ну, — иди!

Спрашивал:

— Не можешь?

И с достоинством, убежденно заключал:

— То-то! Без меня — никуда не пойдешь!»

Все это наблюдения, сделанные и записанные для наблюдения. Отрывки не систематизированы, хотя я твердо убежден, что порядок их был установлен твердо после какой-то работы.

По содержанию многие отрывки посвящены «сладостному сраму», содержание их резко, Горький пишет вещи, которые писать не принято, о самой интимной жизни людей, о том, как вел себя такой-то писатель с проституткой, о том, как выглядят она-листы, и т. д.

Книги «Беседы» до сих пор еще не пришли в Россию. В заграничной белой прессе новыми вещами Горького все были шокированы.

С резким выговором выступил в «Руле» Каменецкий*.

Конечно, «Заметки» Горького, а по темам и все его последние вещи, резко порывают с традициями русской литературы.

Это усиливается еще тем, что обычно хранители традиций совершенно не умеют мыслить литературу как определенный процесс. Они в состоянии только догматизировать определенный исторический момент. <...>**

Алексей Максимович, уехав из России, пишет сейчас очень много, иногда целыми неделями, по восьми часов в сутки.

Кроме «Заметок», которых у него набралось уже на целую книгу, или, говоря словами Розанова, целый короб, он написал сейчас автобиографическую вещь «Мои университеты», несколько повестей и пишет роман.

Новые повести Горького, из которых я знаю две, не считая уже напечатанного «Отшельника», монологичны.

Очень интересна повесть «О любви безответной». В ней замечательна, при всей простоте построения, неожиданность развязки.

Взята обычная тема о замечательной женщине-артистке, в которую влюбляется простой, обыкновенный человек, но по мере рассказа человек все растет, а женщина как-то становится обыкновенней. Схема оказывается нарушенной, и повесть, так просто построенная, выходит.

Вещь не лишена недостатков старого Горького. Взят рассказчик, который единым духом передал все. Автор перебивает рассказчика изредка описанием того, как дождь падает за окном.

По теме все последние повести Горького посвящены, главным образом, тому, что называется «вопросами пола».

Не нужно удивляться тому, что Горький, порвавший в своих лучших вещах с традицией старой литературы, продолжает писать вещи и в старом жанре.

Прежде всего и эти вещи «старого жанра» далеко ушли от того, как писал старый Горький. Существование же одновременно у одного писателя нескольких жанров так же обычно, как су-

ществование нескольких направлений в один момент истории данной литературы.

Разложение классической новеллы не нужно понимать, как вытеснение «розановской манерой» всех других.

Сам Розанов увлекался «пинкертонами», как Горький сейчас увлекается Дюма.

Исчезнет, вероятно, только средний тип новеллы, то, что пишут сейчас Юрий Слезкин и Алексей Толстой, а также первый тенор заграничной прессы — Александр Дроздов.

К сожалению, почти невозможно анализировать большую вещь, когда знаешь, что она неизвестна читателю, но я надеюсь вернуться еще к теме, чтобы показать новое и в повестях Горького.

Поворот писателя с такой большой инерцией, как М. Горький, на новый путь, изменение его литературных симпатий указывают на глубокие сдвиги, происшедшие в русской прозе.

Новый исследователь должен сегодня поставить себе вопрос: что именно является сегодня русской литературой?

И, вероятно, тогда в литературу войдут заметки, письма, записные книжки, мемуары, но не войдут патентованные писатели для железной дороги, поклонники Короленко и Пушкина, и многие иностранцы, не из Парижа и Лондона даже, а из городов, разрушенных землетрясением времени.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

«Художественное мировоззрение» писателя приводит его к известной философской системе. Система эта помогает ему создать новую форму. Форма эта начинает существовать вне первоначальной мотивировки и после того, как писатель отходит от данного философского построения.

I

Представьте себе, что под землю проложены водопроводные трубы. От времени в трубах образовались щели, но почвенная вода не может попасть в трубы, потому что давление в трубе выше давлений, под которыми находятся почвенные воды. Но когда испортится водонапорная башня, то давление в трубах ослабнет, и тогда-то и может попасть в нее вода из-за стенок.

Теперь исправьте это сравнение тем, что почвенная вода и вода в трубе в данном случае могут заменить друг друга, что ни к одной из них мы не относимся с укоризной, и вы получите некоторый прообраз литературы.

Отдельные стороны литературной формы скорее борются друг с другом, чем сожительствают. Падение, изнашивание одного приема выражается в развитии другого.

Знаменитая последовательность в истории литературы: эпос, лирика, драма — не есть последовательность происхождения, а представляет скорее последовательность канонизации и вытеснения.

Борис Эйхенбаум устанавливает то же явление в смене главенства стиха и прозы.

Философское мировоззрение у писателя — это его рабочая гипотеза. Говоря точнее, бытием литературной формы определяется сознание писателя. Писательские кризисы совпадают с кризисами жанров. Писатель весь в своем ремесле.

Когда внележащая идеология, не подкрепленная техническими предпосылками мастерства, вторгается в писательскую область, то художественного произведения не получается.

Так случилось с Андреем Белым, когда он захотел создать антропософскую «Эпопею». Попытки создать художественную параллель какому-нибудь внехудожественному мировоззрению удаются с трудом.

Художественное произведение искривляет или выпрямляет линию по своим законам.

Это любопытно проследить в романах.

Петр Верховенский в «Бесах», к изумлению Достоевского, вдруг оказался местами комичен; у Сенкевича Заглоба, задуманный пропойцей, благодаря участию в ряде авантур, благодаря своей сюжетно-служебной роли, постепенно становится рыцарем (сравните Заглобу в «Огнем и мечом» и в «Потопе»). Так же изменился мистер Пиквик у Диккенса.

В длинных романах герои изменяются почти всегда, и это зависит не от того, что они стареют за время действия романа.

Произведение, задуманное даже тенденциозным писателем, в процессе работы может изменить свою тенденцию.

Иногда сам автор не может сказать, что же у него получилось.

Так, Александр Блок не мог разгадать своих «Двенадцати». Моя формула Блока: «канонизация форм цыганского романа» — признавалась, или не оспаривалась, им.

В «Двенадцати» Блок пошел от куплетистов и уличного говоря. И, закончив вещь, приписал к ней Христа.

Христос для многих из нас неприемлем, но для Блока это было слово с содержанием.

С некоторым удивлением он сам относился к концу этой поэмы, но всегда настаивал, что именно так получилось. Вещь имеет как бы эпитафию сзади, она разгадывается в конце неожиданно. Блок говорил: «Мне тоже не нравится конец «Двенадцати». Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему же Христос? Неужели Христос? Но чем больше я вглядывался, тем явственнее я видел Христа. И тогда

же я записал у себя: к сожалению, Христос. К сожалению, именно Христос»¹.

Идеологический ли это Христос?

Вот вам отрывок из письма А. Блока к Юрию Анненкову:

«О Христе: Он совсем не такой: маленький, согнулся, как пес сзади, аккуратно несет флаг и *уходит*. «Христос с флагом» — это ведь — «и так и не так». Знаете ли Вы (у меня — через всю жизнь), что, когда флаг бьется под ветром (за дождем или за снегом и *главное* — за ночной темнотой), то *под ним* мыслится кто-то огромный, как-то к нему относящийся (не держит, не несет, а как — не умею сказать)».

Значит, возможно такое понимание темы Христа: ветер. Ветер рвет полотнища плакатов. Ветер и вызывает флаг, а флаг вызывает кого-то огромного, к нему относящегося, и появляется Христос.

Конечно, он «именно Христос» по запасу образов поэта, но вызван он композицией образов — ветром и флагом.

Писать вещи, параллельные чему бы то ни было, трудно, потому что искусство не тень от дела, а само дело — вещь.

Не будучи связано функционально с чужим рядом, не опираясь каждым своим моментом на него, произведение искусства плохой аккомпаниатор.

Вот почему антропософия мешает писать Андрею Белому.

II

Одной из характерных особенностей антропософской теории является ее учение о многопланности явления. Какая-нибудь группка в пять человек антропософок во главе со Штейнером — не только группа, но и мистическая роза. Роза эта всеми своими частями соответствует строению розы реальной. Мир оказывается многопланным, повторяющим самого себя. Он похож у антропософов на ряд теней, отбрасываемых одним предметом, находящимся перед несколькими источниками света.

Создать многопланное построение, оправдывающее антропософское учение, и было задачей Андрея Белого. «Рой» и «строй» в «Котике Летаева», распятие, служащее вторым планом в детстве Николая Летаева, — и являются осуществлением этого антропософского задания.

Вещи удалась (частично) сами по себе, но антропософии не получилось. Понадобилась вторичная мотивировка связи планов в «Котике Летаева»; «рой и строй» — мир и сознание — связаны языковыми средствами и мотивированы детским сознанием. Антропософское задание было преодолено материалом и повело только к усилению и укреплению метафорического ряда.

¹ Из воспоминаний К. Чуковского*. Подобные разговоры я помню сам.

Вместо антропософской многопланной прозы мы получили прозу орнаментальную.

Связь между двумя планами осложнилась, появилась «реалистическая разгадка» (смотри случай со «Львом»).

Столкновения двух планов начали иногда самим автором восприниматься юмористически.

В приводимом ниже примере, где тетя Дотя в то же время и «вечность», тетя Дотя конкретизирована выбивалкой в руках, — вечность тоже оказывается с выбивалкой. Здесь автор уже не осмысливает деталь, не символизирует ее, а переносит атрибуты из одного ряда в другой, пользуясь этим приемом для создания смыслового неравенства.

В борьбе антропософии с приемом, ею вызванным, прием съел антропософию. Орнаментальная же проза Андрея Белого легко слилась с другими руслами орнаментальной прозы (Лескова, Ремизова), вызванными в жизнь другими поводами.

Писатели, бесконечно далекие от Белого идеологически, тоже использовали его достижения, даже не зная их основного неисполненного задания.

С этой стороны вся антропософская история с Андреем Белым чрезвычайно поучительна.

Андрей Белый — интереснейший писатель нашего времени. Вся современная русская проза носит на себе его следы. Пильняк — тень от дыма, если Белый — дым.

Андрей Белый написал очень много томов — и все разное. Это он — Андрей Белый — написал «Серебряного голубя», «Петербург», «Котика Летаева» — начало «Эпопеи».

Андрей Белый позволяет себе путаться. Особенно путается он сейчас, после «Петербурга», когда уже десять лет пишет одну вещь, которую называет «Эпопея».

Я думаю, он сам не знает, что такое «Эпопея». Иногда он пишет, что и «Симфонии», и «Петербург», и «Серебряный голубь», и «Записки чудака» — только «Медальоны огромной капеллы» («Записки мечтателей», том первый, с. 11). А «Записки чудака» — только вступление к этой «Эпопее», и что он, Андрей Белый, хочет писать, как сапожник. Он отрекается от романа и сам задает себе вопрос от лица читателя:

«— Что же это такое вы нам предлагаете? Это — ни повесть, ни даже дневник, а какие-то несвязанные кусочки воспоминаний; и — перепрыги...

Все так...

Покушение рассказать о событии, бывшем со мной, — покушение с *негодными средствами*; но *негодные средства*¹ всегда подстилают подобранный для печати рассказ.

Здесь событие внутренней важности обыкновенно кладется

¹ Здесь и далее слова, выделенные в тексте А. Белым, даются курсивом.—
Ред.

в основу романа: событие внутренней важности не укладывается в сюжет; архитектоника фабулы, архитектоника стиля обыкновенно обстругивает подоснову сюжета, которая есть священное переживание души; от него попадает клочок; а «роман» преподносится; критика ищет «идею», вытаскивая ее не оттуда, где скрыта она. (...)

Если нет у писателя той таинственной точки, откуда, как пар, поднимается лучеиспускание мифа, то он не писатель, хотя бы стояла пред нами огромная серия великолепных романов его; если же он закрепит не сюжет, а лишь точку рождения сюжета, произвольно положенную в основу сюжета, — перед читателем пробегут лишь «негодные средства»: обрывки, намеки, потуги, искания; ни отточенной фразы, ни цельности образа не ищите вы в них; косноязычие отпечатлется на страницах его дневника; нас займут не предметы сюжета, а — выражение авторского лица ищущего сказаться; и — не могущего отыскать никаких выражений.

Так — всякий роман: игра в прятки с читателем он; а значение архитектоники, фразы — в одном: отвести глаз читателя от священного пункта: рождения мифа» (с. 40).

Дальше в «Записках чудака» идет фраза о том, что «назначение этого дневника — сорвать маску с себя как с писателя; и — рассказать о себе, человеке, однажды навеки потрясенном» (с. 40); еще дальше автор обещает писать, как сапожник. Все это узнаем мы из «Записок чудака».

Я расскажу о том, как Андрей Белый боролся с искусством, а искусство его съело. Как он оказался писателем в маске сапожника.

Но сейчас я интересуюсь только заданием «Эпопеи». Там два задания:

1. «Эпопея» — система, в которую входят и старые романы Андрея Белого.

2. «Эпопея» как самостоятельная вещь, написанная вне сюжета и начатая «Записками чудака».

Но в четвертом номере «Записок мечтателей» мы имеем новый лик «Эпопеи».

«Эпопея» начинается здесь «Преступлением Николая Летаева».

Здесь, оказывается, «отвлеченность «Записок чудака» есть отвлеченность предисловия, основная тема «Записок» в последующих томах задуманной «Эпопеи» пройдет в конкретном, «романном» виде, обросши фабулой и не представляя собой «записок» (с. 24).

Здесь непонятно одно: куда девалась вещь под названием «Котик Летаев».

«Котик Летаев», несомненно, — «Николай Летаев», и два этих романа продолжают всеми своими персонажами друг друга, не перекрывая один другого.

Дальше «Преступление Николая Летаева» обрывается, и в журнале, носящем название «Эпопея», идут воспоминания Андрея Белого о Блоке.

Воспоминания эти широко развернуты и автобиографичны, в них Белого больше, чем Блока.

Как будто это тоже «Эпопея».

Наконец, в журнале «Россия» есть кусок прозы, названный «Арбат» и тоже, очевидно, представляющий часть «Эпопеи».

По манере письма «Котик Летаев» тесно связан с «Преступлением Николая Летаева». «Воспоминания об Александре Блоке» написаны другой формой, и «Арбат» — третьей.

Я мог бы спросить, в чем дело, у самого Андрея Белого, но твердо уверен, что во всем этом он разбирается с трудом.

Однако не нужно переоценивать достоверность показаний писателей о самих себе.

Часто писатель говорит не о своем ремесле, а о той идеологической линии, с которой он хотел бы связать себя. Например, в указаниях литературной зависимости писатель очень часто укажет вам не своего учителя, а какого-нибудь другого писателя — только того, на кого он поменьше похож.

Пильняк посвятит свою вещь не Андрею Белому, а Алексею Ремизову*. Ему это сделать легче.

Над Андреем Белым тяготеет антропософская линия.

III

Прекрасно, товарищи, в Дрездене.

Там есть высокая гора, на которой весной цветут вишни. А внизу поля Саксонии. Они синие, как сини днем, при солнечном свете, театральные декорации леса. Декорации леса пишут не зеленым, а синим тоном. Так сини, через весенний воздух, синие поля Германии. Сини с поправкой, делаемой памятью на зелень. И внизу, всю дорогу отталкиваемая все той же известковой стеной горы, бежит в Гамбург, бежит тусклая, как столовый нож, сверкая боком, Эльба.

И вот на этой горе (посетите ее, если будете в Дрездене; зовут ее не то Вишневая, не то Оленья) есть сад. В этом саду за каждым деревом стоит из железного прута сделанная форма. А дерево крепко притянуто своими ветками к этой форме.

Формы изображают то контур женщины в юбке, то солдата в бескозырке, отдающего честь. И дерево, так как оно притянуто, тоже стоит и отдает честь.

Завизжать от ужаса можно около этого сада.

Дерево, отдающее честь антропософии, напоминает мне иногда цветущего, как вишня, к антропософии притянутого Андрея Белого.

Андрей Белый обязан писать о Рудольфе Штейнере, срывать с себя маску и находить все антропософские цвета у Блока.

Он должен притянуть и Блока к железной решетке. А Блок был человек вольный. Писал он сперва стихи с цитатами из Соловьева, а потом написал «Балаганчик», где иронически понял свой мистицизм.

Для Блока мистицизм, и «зори», и цыганщина, и куплетисты — все материал для его искусства.

Но Белый упрекает его за это в измене и плачет, что не знал он тогда антропософии, не смог указать Блоку, как жить и писать.

Но сам Андрей Белый писал «Симфонии» с иронией. А сейчас переделывает некоторые части «Петербурга» в водевиль.

Лев Троцкий как-то сказал, что в полемике нужно сохранять пафос расстояния. Ему лучше знать, он полемизирует давно.

Но вот в искусстве нужнее всего сохранять пафос расстояния, не давать себя прикручивать. Нужно сохранять ироническое отношение к своему материалу, нужно не подпускать его к себе. Как в боксе и в фехтовании.

Отсутствием иронии болен сейчас Маяковский.

В разбросанных неиронических восклицаниях Андрея Белого о Рудольфе Штейнере я вижу причину теперешней неудачи Андрея Белого. Говорят, что Иоанново здание, колонны которого вырезывал Андрей Белый, сгорело. Говорят, что подожгли его иезуиты. Говорят, что Штейнер восстанавливает Иоанново здание из бетона.

Если бы моя воля, то я, закатив в подвал этого здания пудов десять динамита и привалив к динамиту камней, провел бы бикфордов шнур и показал бы Штейнеру, как делают ямки на том месте, где было здание.

Потому что нельзя притягивать писателя к решетке и заставлять его отдавать честь.

Но пусть живет невзорванный Рудольф Штейнер и пускай строит Иоанново здание, — искусство само не принимает никаких привязок, и Андрей Белый в Дорнахе только потерял время.

Если он поправил, однако, здоровье, то пусть существует и Дорнах.

Искусство романа не приняло попытки антропософии. Работы Андрея Белого — это попытка антропософии съесть ремесло. Но ремесло съело антропософию и растет на ней, как на навозе.

Я пишу о настоящем Андрее Белом, не о том, который вел длинные беседы с «антропософскими тетками»*.

Я буду писать об «Эпопее».

Дальше будет объяснено, почему пало давление сюжета в романе и что в него просочилось.

Субъективно Андрей Белый хочет сорвать с себя маску, хочет порвать с приемом, отказаться от формы и в то же время написать «Эпопею».

Объективно ему приходится отказаться от «Записок чудака» и вернуться, как он говорит, к романной форме.

Но не нужно верить театральным разоблачениям. В театре под маской мы находим грим.

Андрей Белый в «Записках чудака» вовсе не писал, как сапожник.

Он даже выделял
набором вот
такие
штуки,
которые
должны
были
изобразить

немецкую мину, готовую ударить в бок корабля, на котором ехал Белый домой. Сапожники таких штук не пишут.

«Записки чудака» — одно из сложнейших построений писателя.

Набирая этого «сапожника», пишущего углами, колонками, зигзагами, наборщики говорили, что они еще не видели такого сложного набора, и требовали сверхурочных.

В «Записках чудака» мы видим сложное построение: в основу положена автобиографическая повесть с временными перестановками. За этой повестью идут ряды сравнений, метафорические ряды, связанные с первым рядом каламбурами.

Например, оказывается, что Андрей Белый уехал «не за границу Швейцарии», а «за границу» самого себя.

«Стучали вагоны; бежали по Франции; веяло ветром в окно; голова моя прыгала, ударяясь о доски; толкались вагоны.

Сверкания электрических фонарей белым блеском влетали и — вылетали.

Дневное сознание разъялось на части: граница сознания передвинулась. *Был за границей.*

ЗА ГРАНИЦЕЙ СОЗНАНИЯ» (с. 20).

Ряд метафорический утверждает, как существующий до «реального» ряда, его вызвавшего.

Иногда это мотивируется в старой традиционной манере романов — сном.

Сон — старый слуга романа. Он служит ему в двух ливреях. Сон-предчувствие, сон-предсказание и часто в то же время — подготовка к определенному восприятию будущего события; иногда же сон берется просто как мотивировка фантастики.

Примеров я не приведу, посмотрите сами Достоевского. У Белого:

«(...) начиналось кишенько змеевых, свивавшихся масс; по ночам просыпался я в страхе; казалось: ползут на меня — обвиняют и душат; раз видел я сон: —

— что вбегаю в квадратную комнату, принадлежащую мне; над постелью моей развился толстотелый удав; уронив на подушку мордастую голову, смотрит он пристально малыыми глазами; знаю, что должен я лечь на постель, положить свою голову рядом с мордастым удавом и выдержать то, что отсюда возникнет. Я понял, проснувшись: удав — мои страсти... <...>

Здесь, на швейцарской границе, меня охватил снова ужас; мне вспомнилось снова кафе; толстомордый француз мне напомнил швейцарца; прорезалось явственно тело удава сквозь тело его. Между тем: надлежало мне тоже, как всем, подойти, согласиться на то, что предложат за столиком; то есть: предложат — пойти за французом в отдельную комнату, где с меня стащат все и заставят — Бог весть, что заставят.

Удав — *мои страсти*; ну, а француз, а *граница* — не может же все это быть моей страстью <...>» (с. 14—15).

Но дальше граница, как я уже писал, оказалась границей сознания.

Есть у Михаила Кузмина одна песнь, которая начинается:

Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было...

Там одна сестра любит человека за то, что он богат, другая любит другого за то, что он великий художник, и так далее, а четвертая любит, потому что любит.

И разлюбили эти сестры по-разному: одну бросили, любовник другой разорился, у третьей тоже были свои причины, только четвертая:

А я разлюбила, потому что разлюбила.

В общем, все они любили и разлюбили почти в одно время. Это потому, что все они были погодки.

А мотивировки любви были у них разные.

Не нужно увлекаться биографией художника, он любит и пишет, а потом ищет мотивировок.

Меньше всего нужно увлекаться психоанализом.

Кто знает, говорят, Гёте болел сифилисом. И у Пушкина есть темная строчка «о Меркурии». Меркурий же — ртуть.

Все это было очень важно для Пушкина и Гёте, но нам совершенно неважно.

Стихов это не изменяло.

Психоанализ анализирует душевные травмы одного человека, а один человек не пишет, пишет время, пишет школа-коллектив.

Андрей Белый страдает антропософией, он уверен, что поэтому он переходит с одного способа писания на другой, но нам не интересны душевные раны Белого, а работа его берется нами в плане создания нового литературного жанра.

Если Андрей Белый со своей очень отдельной биографией, со своей жадной приложиться к железному остову чужой идеи и отдавать честь Рудольфу Штейнеру и Дорнаху, как отдают честь деревья на синей горе около Дрездена, все же находится в общем русле литературы и работает вместе с людьми, которые носят на себе другие раны, то это кажется нам важнее антропософии. Мы не станем поэтому шаг за шагом следить за антропософией в «Записках чудака». «Записки чудака» продолжают дальше тем же странным подобием описательных поэм XVIII века, где движение героя служит только для продвижения его мимо немногих предметов, а каждый предмет отбрасывает нас в длинный ряд образов, с ним (предметом) связанных.

Это парадоксальное отношение ряда к предмету характерно для всего теперешнего Андрея Белого. Он может написать пять страниц о том, как человек чиркнул спичкой.

Но постараемся формулировать, что мы видим в вещах Андрея Белого за последние 6—7 лет.

Вещи эти автобиографичны или, вернее, написаны как автобиография, движение сюжета взято элементарно; можно сказать, что в действительности сюжета нет, есть одна фабула: человек живет, растет, старится.

На основе этой линии идут надстройками, многоэтажными домами метафорические ряды. Ряды эти, — представим их себе в виде домов, — связаны друг с другом висячими мостиками. Подвигаясь, фабула дает предлог для создания новых рядов, которые, появляясь, сейчас же связываются с уже существующими.

Так написаны «Записки чудака», «Котик Летаев», «Преступление Николая Летаева».

Экскурсии от основного ряда несколько иначе сделаны в «Воспоминаниях об Александре Блоке».

Небольшой отрывок «Арбат», который напечатан в «России», построен проще, в нем беловское то, что образы стандартизируются и писатель дальше берет их как термины.

Наиболее последовательно построение двумя рядами проведено в «Котике Летаеве».

IV

«Котик Летаев» написан в Дорнахе и закончен в 1917 году и, очевидно, был предназначен быть частью «Эпопеи». Заглавие этой вещи такое: «Котик Летаев (Первая часть романа «Моя жизнь»)».

Андрей Белый утверждает, что математик Летаев не есть его отец, Николай Васильевич Бугаев. Но все второстепенные герои названы по фамилиям. Мы видим здесь Владимира Соловьева, ак. Янжула, Алексея Веселовского, проф. Умнова, М. Ковалевского и так далее, десятки имен. В последующих частях, в частности в «Воспоминаниях об Александре Блоке» и в «Арбате»,

иногда описание обрывается, и автор просто начинает перечислять фамилии. Например: «⟨...⟩ бывали: К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов, Ю. К. Балтрушайтис, С. А. Соколов, литератор Поярков, художники Липкин, Борисов-Мусатов, Россинский, Шестеркин, Феофилакт и Переплетчиков; музыканты: С. И. Танеев, Буюкли и Метнер; философы: Г. Г. Шпет, Б. А. Фохт, М. О. Гершензон, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, В. Ф. Эрн, Г. С. Рачинский; здесь проездом бывали: В. И. Иванов, Д. С. Мережковский» и так далее («Эпопея», т. I, с. 179).

В более позднем «Арбате» — это перечисление уже осмыслено как комическое и таким способом введено в стиль. То есть учтено не только фактическое значение перечисления, но и впечатление, вызываемое рядом имен. Привожу цитату из «Арбата»: «Хаживали Иваны Ивановичи к Ивану Ивановичу: Иванюков, Иван Иванович, Иван Иваныч Иванов; Иван Христофорович хаживал, — Озеров; и Христофорова, Клеопатра Петровна, бывала, как кажется; хаживали Александр Иваныч, Иван Александрыч: Чупров и Угримов; бывали: Григорий Аветович Джаншиев, Стороженко, претупо надутый достоинством газовый шар, — Алексей Веселовский; проездом бывал Ковалевский, Максим Максимыч» и так далее (с. 47).

Перечисление построено так же, как и в «Воспоминаниях», — с тем же переходом «проездом бывали», — но начинается оно глоссолалией из имен, а дальше имена вызывают друг друга: Христофорович (отчество) вызывает Христофорову (фамилия) и так далее.

Итак, мы видим, что основу беловской «Эпопеи», или, говоря еще настойчивее, неизменяемую основу всех его попыток создать «Эпопею», составляет автобиографический рассказ, в котором герои были, существовали на самом деле, — документальны.

Даже внеисторический материал — названия владельцев лавок, хозяев домов, цвет домов — в «Арбате» дан как документальный. Все бытовые мелочи и фамилии только упоминаемых лиц, как, например, фамилия Султановой, все они документальны и к месту приведены.

«Эпопея», прежде всего, — мемуары. Чем дальше идет работа Андрея Белого, тем мемуарная основа его произведения все более и более крепнет.

«Котик Летаев» загроможден «роем», о котором я буду еще говорить. Так же написаны непосредственно примыкающие по времени к нему «Записки чудака».

«Николай Летаев» не только старше, но и проще «Котика Летаева».

«Воспоминания о Блоке» идут уже чистым мемуарным рядом, антропософские рассуждения Андрея Белого вытеснены в особые главы, в которых Белый оперирует над блоковскими цитатами со всеми приемами работы над Отцами церкви

«Арбат» мемуарен начисто.

Отделяет мемуары Андрея Белого от мемуаров, например, Кони иная работа с образом. Но и там, где Белый наиболее поглощен антропософскими видами, заказ, взятый им на себя, ведет не к созданию антропософской вещи, а только к созданию особого построения образа.

Я разберу сейчас основной и метафорический ряд в «Котике Летаеве».

В этом произведении вся установка дана на образ, сюжета почти нет. Поэтому автобиографические вещи Андрея Белого резко противоположны, например, автобиографическому «Давиду Копперфильду» Диккенса.

У Диккенса мы видим определенный сюжет, даны две тайны: тайна бабушки (о том, что ее муж жив) и тайна Урия Гиппа (подделка документов). История Эммы предсказана предчувствиями. «Давид Копперфильд» — сюжетная вещь.

Конечно, в «Котике Летаеве» и в «Николае Летаеве» есть романские черты, черты традиционного сюжетного построения. Но литературная форма может пережить сама себя так, как пережили сами себя обычаи английского парламента. Сидит какой-нибудь лорд-казначей на кожаном мешке с шерстью, а почему — можно понять только из справочника.

Так, у Теккерея («Ярмарка тщеславия») сюжет разрешается как будто традиционно: путем найденного письма, письмо это — любовное, написанное когда-то (перед Ватерлоо) мужем Амелии к Ребекке, письмо это должно освободить Амелию от верности мертвецу, но за день до того, как письмо (неправдоподобно долго сохраняемое Ребеккой) передано ею Амелии, та уже послала любовное письмо своему старому ухаживателю Доббину.

Развязка (традиционная) с письмом, таким образом, повисает в воздухе.

Она осуществлена, но сюжет разрешился бы и без нее.

Она воспринимается уже как сюжетная тень, воспоминание о существовавшей когда-то форме.

«Котик Летаев» — это повесть о мальчике, начинается она еще до его рождения, хотя и ведется от первого лица. Андрей Белый снабдил поэтому свою вещь защитным эпиграфом:

«Знаешь, я думаю,— сказала Наташа шепотом...— что когда так вспоминаешь, вспоминаешь, все вспоминаешь, до того довоспоминаешься, что помнишь то, что было еще прежде, чем я была на свете» (Л. Толстой, «Война и мир», т. II).

Воспоминания («о времени до рождения») даны таким способом. Дан ряд образов, и в конце их дана отправная точка и место примыкания к фабуле. Образование сознания дано как бред роста.

Привожу примеры.

«Пучинны все мысли: океан бьется в каждой; и проливается

в тело — космической бурей; восстающая детская мысль напоминает комету; вот она в тело падает; и — кровавится ее хвост; и — дождями кровавых карбункулов изливается; в океан ощущений; и между телом и мыслью, пучиной воды и огня, кто-то бросил с размаху ребенка; и — страшно ребенку.

— «Помогите...»

— «Нет мочи...»

— «Спасите...»

— «Это, барыня, рост».

... <...>

Вот — первое событие бытия; воспоминание его держит прочно; и — точно описывает; если оно таково (а оно таково) — *дотелесная* жизнь одним краем своим обнажена... в факте памяти) («Котик Летаев». «Скифы», т. I, с. 16—17).

Мне очень трудно цитировать. Прозу цитировать приходится большими кусками, и то не охватишь данного приема.

В приведенном отрывке прием «высветления» (о нем ниже) только намечен.

Цитирую дальше, из середины главы «Горит, как в огне».

В этом названии дана мотивировка образов бредом.

«— Сперва образов не было, а было им место в навислости спереди; очень скоро открылась мне: детская комната; сзади дыра зарастала, переходя — в печной рот (печной рот — воспоминание о давно погибшем, о старом: воеет ветер в трубе о довременном сознании) <...>. Предлинейший гад, дядя Вася, мне выпалзывал сзади: змееногий, усатый он потом перерезался; он одним куском к нам захаживал отобедать, а другой — позже встретился: на обертке полезнейшей книжки «*Вымершие чудовища*»; называется он «*динозавр*»; говорят, — *о н и* вымерли; еще я их встречал: в первых мигах сознания. <...>

Взрезал мне *это все* голос матери:

«— Он горит, как в огне!»

Мне впоследствии говорили, что я непрерывно болел: дизентериею, скарлатиной и корью: в *то именно время...*» (с. 20).

Таков же образ Льва, которого Белый видел на Собачьей площадке:

«Среди странных обманов, туманно мелькающих мне, передо мной возникает страннейший: передо мною маячит косматая львиная морда; уже горластый час пробил; все какие-то желтороды песков; на меня из них смотрят спокойно шершавые шерсти; и — морда: крик стоит:

— «Лев идет...» (с. 27).

Сперва высветляются «желтороды песков»: «Я впослед-

ствии видывал желтый песочный кружок — между Арбатом и Собачьей площадкой <...>» (с. 27).

Потом высветляется Лев: Лев оказывается сен-бернардом, по прозвищу Лев, который гулял по этой площадке.

Высветляется для этого автора через двадцать лет.

«Мой кусок странных снов через двадцать лет стал мне явью... —

— (может быть, лабиринт наших комнат есть явь; и — явь змееногая гадина: *гад дядя Вася*; может быть: происшествия со старухой — пререкания с Афросиньей кухаркой; ураганы красного мира — печь в кухне; колесящие светочи — искры; не знаю, быть может...)» (с. 29).

Но дальше Белый отрекается от разгадки и пишет главу «Все-таки», в которой утверждает:

«Явственно: никакой собаки и не было. Были возгласы: — «Лев — идет!»

И — лев шел» (с. 30).

Дальше он утверждает реальность фантастики «старухи и комнат».

Нас не должна удивлять эта игра; в разгадках фантастических вещей обычно оставляется одна неразгаданная деталь, которая как будто переразгадывает вещь.

Так, в «Кларе Милич» Тургенева лечат героя, его ночные видения — явный бред, но когда он умирает, то в руке его оказывается прядь волос. И этой пряди не дается никакой разгадки.

Писателю в своей вещи важно установить разноосмысливание ее, возможность «невнятицы», за которую упрекали Блока, что вот вещь и та и не та. Поэтому фантастичность вещи то утверждается, то отрицается.

Андрей Белый подошел к этому приему через антропософию, но в «Войне и мире» правильное чередование появления салона Анны Павловны Шерер, может быть, играет ту же роль утверждения иного понимания войны и мира (с маленькой буквы), чем то, которое дается автором. Толстой пришел к этому через мораль, но это — как романы между людьми: все они разные, и один любит женщину за то, что у нее голубые глаза, а другой любит другую женщину за то, что глаза у нее серые. А результат один — на земле не переводятся дети.

Мир становится для Котика Летаева, сны прилипают обоями к стенам комнат, которые сами прежде были «бесконечности»; из звуков «ти-те-та-та-то-ту» складывается тетя Дотя (с. 33).

Дальше она будет играть: «<...> стучит мелодично по белому, звонкому ряду холодноватеньких палочек —

— «То-то» —

— что-

то те-ти-до-ти-но...

.

Мне впоследствии тетя Дотя является: преломлением звукохода <...>» (с. 41).

Так складываются вещи из звуков.

Реальная фабула намечена только пунктиром.

Люди и вещи связываются между собой еще раз «звукоходами». И если тетя Дотя — «звукоход», то отец Котика, профессор Летаев, — «грохоход», он связан с тетей Дотей звуком.

А сама тетя Дотя расслаивается. Слоиться она начала еще раньше.

«<...> и — таяла тетя Дотя, —

— все еще она не сложилась:

не оплотнела, не стала действительной, а каким-то туманом она возникала безмолвно: между чехлов и зеркал; мне зависела тетя Дотя: от чехлов и зеркал, между которыми —

— и слагалась она в величавой суровости и в спокойнейшей пустоте, протягиваясь с воздетой в руке выбивалкой, с родственным отражением в зеркалах, с родственно задумчивым взором: худая, немая, высокая, бледная, зыбкая — родственница, тетя Дотя; или же: Евдокия Егоровна... Вечность...» (с. 33).

Таким образом, родственница оказалась «Вечностью». Дальше Белый отрывает слово от образа и каламбурно заканчивает: «Мне Вечность — родственна».

Расслаиваясь дальше, тетя Дотя оказывается еще связана с капелью капель в рукомойнике, она же еще и «дурная бесконечность» по Гегелю (с. 42).

V

Я стою на той точке зрения, что произведение, особенно длинное, не создается путем осуществления своего задания.

Задание существует, но техника произведения переделывает его до конца¹.

Единство литературного произведения, вероятно, миф; так кажется, по крайней мере, мне, писавшему полубеллетристические вещи и издававшего много, как их писали.

В стихотворение легко и удобно входят заранее заготовленные и лежащие до случая куски. Так вошли у Пушкина части в «Евгения Онегина».

Монолитное произведение, вероятно, возможно как частный случай.

Мне кажется, что осмысление своего приема становления образа пришло Андрею Белому в процессе работы. Осмыслил он

¹ Может быть, нужно не одно задание, а два. Так, Вячеслав Иванов предполагал (пишу, надеясь на свою память), что лирическое произведение является результатом соединения двух тем*.

его так. Первоначально он писал в конце глав замечания о том, что он в это время болел или рос. Потом он утвердил прием, введя понятия «рой» и «строй».

Объективно «рой» — это ряд метафор, «строй» — это предмет, лежащий в ряду, закрепленном фабулой.

Субъективно «рой» — становление мира, «строй» — мир ставший.

«Рой» всегда дается прежде «строя». Мотивировка «роя» — детское сознание Котика Летаева, болезнь и т. д. Вторая мотивировка, утверждаемая Белым вместо первой, «ложной», — антропософия.

Причина появления «роя» — ослабление ощущения сюжета и перенесение установки на образ. Результат — появление так называемых орнаменталистов.

Современная русская проза в очень большой части своей орнаментальна, образ в ней преобладает над сюжетом. Некоторые орнаменталисты, как Замятин и Пильняк, зависят от Андрея Белого непосредственно, некоторые, как Всеволод Иванов, не зависят, некоторые зависят от Пильняка и Замятина. Но создала их не зависимость, не влияние, а общее ощущение, что старая форма не пружинит.

Заражение писателей Пильняком не есть идейное заражение, так как прием отделим от мотивирующего его мировоззрения. Антропософия Андрея Белого — его личное несчастье и жестко иногда чувствуется в его вещах, когда он отдает Штейнеру честь, как дрезденское дерево, но для него оно — предлог создания приема.

Здесь возникает явление, параллельное явлению заказа.

Данте (предположим) нужно было написать обозрение-памфлет на своих живых и мертвых знакомых. Мертвые тоже интересовали его, так как, оскорбляя их, он задевал «гербы» живых. Он взял фабулу — прогулки по аду, — и сочетание двух задач создало наполненную форму, которая пережила задачу.

Социальный заказ и мировоззрение полезны для художника как повод к изменению формы, которая потом, в процессе дальнейшей работы, художественно осмысливается.

Теперь — о «рое» и «строе» у Белого.

«Первые мои миги — рои; и — «рой, ро́й — все роится» — первая моя философия; в роях я роился; колеса описывал — после: уже со старухой; колесо и шар — первые формы: сроенности в рое.

Они — повторяются; они — проходят сквозь жизнь: блещет колесами фейерверк; пролетки летят на колесах; колесо фортуны с двумя крылышками перекачивается в облаках; и — колесит карусель. И то же — с шарами: они торчат из аптеки; на каланче взлетел шар; деревянный шар с грохотом разбивает отряд желтых кегель; наконец, приносят и мне — красный га-

зовый шарик — с Арбата, как вечную память о том, что и я — шары сраивал¹.

Сроённое стало мне строем: колеся, в роях выколесил я дыру с ее границей, —

— трубою,

— по которой я бегал» и т. д. (с. 39).

Становятся, сроиваются: папа, быкоголовый человек обращается в доктора Дорионова и тетя Дотя возникает из «звучкохода».

Вещи возникают из слов, иногда «рой» дается каламбуром, мотивированным детским восприятием. Например:

«Мама моя с ударением твердила:

— «Ежешехинский...»

— «Что такое?»

— «В трубу вылетел».

Это и подтвердил чей-то голос:

— «Ежешехинский идет сквозь огонь и медные трубы».

Размышления о несчастиях Ежешехинского, забродившего в трубах и бродящего там доселе, — были первым размышлением о превратности судеб» (с. 40).

«〈...〉 смысл звуков слова дробится —

— душою моею —

— и по-

нимание мира не слито со словом о мире; и безболезненно гонится смысл любого словесного взятия; и понятие прорастает мне многообразием передо мною гонимых значений, как... жезл Аарона; гонит, катит значения; переменяет значения...

Объяснение — воспоминанье созвучий; пониманье — их танец; образование — умение летать на словах; созвучие слова — сирена 〈...〉» (с. 65) (здесь, как обычно у Андрея Белого, каламбур: слово «образование» имеет у него два смысла: образование — становление и образование — получение знания. — В. Ш.).

Белого поражает звук слова «Кремль».

«〈...〉 «Кре-мль» — что такое? Уж «крем-брюлэ» мною откушан; он — сладкий; подали его в виде формочки — выступами; в булочной Савостьянова показали мне «Кремль»: это — выступцы леденцовых, розовых башен; и мне ясно, что —

— «к р е» —

пость выступцев (*кре-мля, кре-ма, кре-пости*), а: *-м, мль* — мягкость, сладость: и потом уже из окошка черного хода (ведущего в кухню), где по утрам водовоз быстроливым ведром наполняет нам бочку, — показали мне: на голубой дали неба — кремлевские башенки: розоватые, крепкие, сладкие 〈...〉» (с. 65).

¹ Становление в «строй» проведенного через «рой» шара — см. с. 19, гл. «Горит, как в огне», с. 34 и т. д.

Иногда используется реализация метафоры или буквальное понимание слова.

«— «Валериан Валерианович Блещенский...»

— «Что такое?»

— «Сгорает от пьянства».

И Валериан Валерианович Блещенский встает предо мною: черноусый, в мундире со шпагою, и — в треуголке с плюмажем — в огнях <...>.

Валериан Валерианович все равно, что полено: деревянная кукла он; деревянная кукла в окне парикмахера Пашкова мне известна: она похожа на Блещенского; Блещенских продают саженьями; и потом их сжигают <...>» (с. 66).

Образ становится протекающим, постоянным в 6-й книге («Скифы», 2, с. 75): «Валериан Валерианович есть полено, объятые пламенем; он рассыпался головешками <...>».

Так же объясняется слово «поступок».

«Мне все думалось после: Фундаменталиков-Чемодаников —

— ай, ай, ай! —

поступил, то есть, позволил себе своевольно *тяжелую поступь* <...>» (с. 51).

Выражение «падать в обморок» реализовано.

«В ожидании катастрофы я жил; она и случилась однажды: —

— мы, паркетные плитки и я — мы попадали в обморок (это было во сне); падать в обморок с той поры означало: падать в чужую квартиру, под нами <...>.

Помню я этот сон: —

— выбегаю в столовую я, а за мной моя нянюшка с криками: «Обморок»... И этот обморок вижу я: он — дыра в лакированном нашем паркете <...>» (с. 44).

«<...> к нам вошел «духовник» —

— о *дыхании, духовенстве, духовности, духе* я слышал: «духовник», это — дух <...>» («Скифы», 2, с. 85).

Детское восприятие здесь только мотивировка, так как созданный ряд (дух) идет в сторону развеществления понятия.

«Рой» занимает, главным образом, первые две главы «Котика Летаева». Затем ряды образов оказываются установленными. И тогда автор переходит уже к более фабульному рассказу. Образы в этом рассказе не являются заново, у каждого героя: папы, няни, доктора Пфефера — есть свой ряд.

Привычки Котика: скашивание глазок, ощущение от кашицы и даже сидение на особом креслице — снабжены своими рядами; упоминаясь, они вызывают свой ряд, они (события «строая») только крючки, к которым притянут «рой».

Каждая вновь вступающая деталь становится «роем».

«Сроенная», она протягивается через всю вещь.

«Рой» сопровождает ее, как подкладка, подтверждаемый рядом повторяющихся моментов.

«Я умею скашивать глазки (смотреть себе в носик); узоры, бывало, снимаются с мест» (с. 46).

«Из кровати смотрю: на букетцы обой; я умею скашивать глазки; и стены, бывало, снимаются: перелетают на носик» (с. 55).

«Я умею скашивать глазки (смотреть себе в носик): и стены, бывало, снимаются» (2-я книга, с. 39).

Скашивание глаз не просто игра, а снятие вещей с места, разрушение «строая», переход, возвращение в «рой». Иногда связь «роя» и «строая» взята нарочно парадоксальная: младенец на горшке — «стародавний орфист», кашка «обманула» его, и он созерцает «древних гадов» и видит «метаморфозы вселенной» (с. 53).

Белый заботится о второй мотивировке своей вещи (первая — антропософская), но не выдерживает ее правдоподобности.

У него мальчик видит (подробно) устройство человеческого черепа внутри, видит полуэллипсисы и строит ряды, не реализующие метафору, а развешествляющие слово.

Общее строение произведения, однако, отдает доминанту одному из заданий. Антропософская вещь, написанная Белым в самый разгар антропософских увлечений, все больше превращалась в автобиографию.

VI

«Преступление Николая Летаева» продолжает «Котика Летаева» и, отчасти, дублирует его.

Если следить по фабуле, то кажется, что начало одной вещи перекрывает конец другой.

С этой точки зрения «Николай Летаев» — вторая редакция «Котика Летаева».

Сам Андрей Белый, показаниям которого я доверяю мало, полувраждебно смотрит на «Николая Летаева». В «Записках чудака» Белый иронизировал над романной прозой, в предисловии к «Летаеву» он подтверждает иронию и как будто относит ее к данному произведению. Вот это место:

«Не скрою: могу... в прежнем стиле преподнести ему» — читателю — «утончения контрпунктов из образов и красиво отделанных фраз...: баби, барышню и овечку» — так писал я в «Записках чудака»... Преподношу!» (с. 24)

«Николай Летаев», по Андрею Белому, — духовное молоко, «пища для оглашенных».

Посмотрим, что преподносит оглашенным Андрей Белый.

Но не верьте писателям, у них психология ходит отдельно и досылается к роману особым приложением.

Часто писатель в стихах отрекается от стихов, в романе — от романа. Даже в кинематографе иногда появляется на экране реплика героя: «Как красиво, совсем как в кинематографе». И утверждение иллюзии, и обострение ее, и отрицание ее — все прием искусства. Объективно, конечно.

А что писатель отрекается от одной из своих вещей или предпочитает ей другую, тоже ни для кого не обязательно.

Конечно, толстовцам интересно, что Лев Толстой сказал кому-то, что его лучшая вещь — «Письмо к индусу». И для нас это очень любопытная толстовская демонстрация.

«Николай Летаев», вероятно, сменил «Записки чудака» и вытеснил (отчасти) «Котика Летаева» в порядке внутренней борьбы автора, а не является уступкой оглашенным.

По строению «Николай Летаев» обращает наше внимание тем, что в нем больше выражен мемуарный характер — больше событий. Выдвинуты отец и мать. Они существуют уже самостоятельно, уже построены вне Котика. «Рой» отроился. Может быть, в связи с этим изменился язык произведения в сторону просачивания в него (при убыли образной затрудненности) затрудненности чисто диалектной. Остранены уже не образ, а слово.

Приведу несколько примеров.

Для убедительности (в густоте) возьму их с двух страниц.

«〈...〉 за стеклами — там, где туман, *висенёц* оловянный, упал *перепорхом* снежинок, сварившихся в капельки, — *сёянец-дождик* пошел: *моргасинник!* Уже с желобов-водохлабов *вирухает* водная таль 〈...〉» («Зап. меч.», 1921, с. 62).

«Тут мама не выдержит: и оправляя тончайшую выторочь лифа, она мелюзит:

« — Что ты, право, какой-то дергач, задергушишь — чужое! 〈...〉 Ты — *долдонишь, долдонишь* мое, то же самое, как *дроботунья!*» и так далее (с. 63. Курсив мой. — В. Ш.).

К этим словам иногда приходится давать ударения, иногда автор их незаметно переводит в тексте.

«Да и *бaбнёт* непристойность, осклабится весь и покажет *лалаки*» свои (это, знаю я, дёсны: так бабушка их называет), *гочочет-кочочет, заперкает*, выпустит *лётное* слово 〈...〉» (с. 68. Курсив мой. — В. Ш.).

Сам Андрей Белый отчетливо понимает «словарность» своего языка. Привожу пример:

«〈...〉 открылось мне из бабусиных слов.

— «Он — бузыга!»

А что есть «бузыга»? У Даля — найдешь, а в головке — сыщи-ка!» (с. 69).

В отношении языка Белый движется здесь в сторону Ремизова. Белый мимоходом отмечает, что он заимствовал слово «урч» у А. Ремизова (с. 143).

У Андрея Белого сейчас все заимствуют, иные прямо, дру-

гие через третьи руки; здесь любопытно, как серьезно относится сам автор к слову, взял — и оговорил.

Котика распинают; ведь ссора папы с мамой взята в космическом масштабе, а слово все же отмечено, потому что оно — из игры мастерства, значит — всерьез, и здесь никаких чудес показывать нельзя.

Мир стал — нет «роя». Но Белому, как художнику, для равенства вещей нужно инобытие мира. Инобытие мира в этом произведении дано как всеобщность явления.

Я сейчас сравниваю и нуждаюсь во внимании читателя. Я буду сравнивать несходное и не зависящее друг от друга.

У Льва Толстого есть такая манера — указать какую-нибудь особенность предмета, а потом сказать, что так всегда. Покойник лежит так, как всегда лежат покойники; толстый человек, как все толстые люди и так далее. Деталь дается одновременно как частная и как общая и ощущается в этом противоречии.

В «Котике Летаеве» папа расширен до Сократа, до Моисея, а ссора папы с мамой — предвечная ссора. А трагедия людей — борьба их «за этакое такое свое», которое является сперва шутливо, а потом оказывается основным.

Папа Бугаев дан бытовым и комичным, и тем сильнее отстает «этакое такое свое» в нем от его ряда Сократов, Конфуциев, с которыми он связан.

А между тем «такое вот этакое свое» — это слова Генриэтты Мартыновны, неразвитой немочки, фраза сказана про какого-то немчика.

Эта бессмыслица становится знаком тайного смысла. Смысла в ней нет, тайны в ней не получается, хотя она и применена и к папе, и к маме, и к Афросиму (имеющему тенденцию обратиться в «афросюнэ» — безумие), и — для окончания ряда, углубления в тайну — к двум грифонам на чужом подъезде.

Механически построенное применение одного выражения к ряду; понятию — путем грифонов — прикрепляется к традиционным тайнам. Здесь тайна дана как бессмыслица, как невнятица, невнятица чисто словесная, в которой упрекали Блока (и Белый упрекал), — невнятица, которая, может быть, нужна искусству, но которая не приводит к антропософии.

Постоянные образы и эпитеты, проходящие через все произведение, уже начинают канонизироваться в «Николае Летаеве». Герои снабжаются ими и ими преследуются, как лейтмотивами. Часто образ несколько раз и комически реализуется и каламбурно изменяется.

«Дядя Вася имеет: кокарду, усердную службу, жетон; он — представлен к медальке; но — клёкнет; и — кёркает кашлем; пять лет обивает пороги Казенной палаты.

А — чем? Если войлоком — просто, а камнем — не просто; за мазанным столиком горбится он в три погибели — с очень разборчивым почерком: —

— Как это так? В три по-
гибели?» (с. 65).

Дальше идет реализация метафоры «погибелей» как изгиба-
ние втрое, просовывание головы между ног и вытаскивание плат-
ков из-за фалды зубами. Для довершения реализации метафоры
весь отрывок у Белого набран узким столбцом среди страницы.
Столбец этот идет углами и изгибается в три погибели.

Бунт и пьянство дяди Васи изображаются отрицанием этого
второго ряда, отрицанием реализованного образа.

«И мама играет: —

— снялось, понеслось; запорхали события жиз-
ни в безбытии звуков; опять заходил по годам кто-то длинный;
то — дядя; он встал на худые ходули; на ноги; уходит от нас —
навсегда по белеющим крышам: уходит на небо; и принимается
с неба на нас брекотать. — Да «устал я сгибаться в своих трех по-
гибелях»: будет!

— «Устал обивать я пороги Казенной палаты!

— «Вот — войлок, вот — камни: пускай оби-
вают другие.

— «Устал от ремёсл: не полезная вещь ре-
месло!..

— Ухожу я от вас!»

— «Дядя, дядечка — милый: и я...» (с. 69).

Я нарочно удлинил цитату, чтобы на ней показать связь обра-
зов между собой: игра матери героя связана с ее рядом «рула-
да», а последняя фраза обобщает «дядю Васю».

Сама игра дается дальше в виде девочки, идущей по звукам,
девочка эта — сама мама, но дальше девочка обращается в «по-
нимание».

В обычном романе на первом плане была связь предметов фа-
бульного ряда; если герой и имел свое сопровождение, то обычно
его сопровождала вещь, и иногда вещь играла сюжетную роль,
служила одной из связующих нитей сюжета (мой ученик Его-
ров разобрал в одном своем докладе роль муфты Софии в «Томе
Джонсе Найденыше» Фильдинга).

У Андрея Белого связаны не вещи, а образы. «Эпопея» —
задание, главным образом, масштабное.

Что такое «Эпопея», Андрей Белый не знает. Он даже как
будто хитрит: «Воспоминания о Блоке» напечатаны в журнале
«Эпопея» (редактор, и основатель, и, конечно, крестный отец —
Андрей Белый).

VII

«Воспоминания о Блоке» — как будто бы и не «Эпопея», и
все же рядом. Вероятно, это материалы к «Эпопее».

«Воспоминания о Блоке» первоначально были напечатаны

в «Записках мечтателей» (№ 6, 1922 г.). Заняли они в этом журнале 122 страницы большого формата. Во второй редакции они появились в «Эпопее», где они не доведены до конца. Здесь они занимают в 4-х книгах 769 страниц; приблизительно — 24 листа. Первая редакция занимает около 6 листов, причем она целиком входит во вторую.

Здесь развертывание идет как путем развития отдельных эпизодов, так и введением отдельных глав, дающих антропософскую разгадку Блока. Главы эти состоят из одних цитат, данных вне контекста, отрывистых и не принимающих во внимание изменение смысла слова в зависимости от всего стихотворения. В них объясняется, например, эволюция Блока в связи с изменениями употребительнейших цветов в его стихах. Мысль как будто очевидная даже для Чуковского, но тем не менее неправильная. Нельзя воспринимать произведения поэта как ряд его признаний, скрепленных честным словом. Даже «самообнажающийся» писатель, как Андрей Белый, себя обнажить не может (Андрей Белый пишет грандиозную автобиографию, но то же делают его современники, например, Максим Горький и Алексей Ремизов, не говоря уже о маленьких). То, что кажется Белому личным высказыванием, — оказывается новым литературным жанром.

Еще менее следует верить в документальность признаний поэтов и в серьезность их мировоззрения.

Мировоззрение поэта своеобразно преломлено, — при условии, что поэт — профессиональный, — тем, что оно является материалом для построения стихов.

Поэтому в верованиях поэта много иронии, они игровые.

Границы серьезного и юмористического сглажены у поэта отчасти и тем, что юмористическая форма, как наименее канонизованная и в то же время наиболее ярко работающая с ощущениями смысловых неравенств, — подготавливает новые формы для искусства «серьезного». Связь формы Маяковского с формами сатириконцев и стиха Некрасова со стихом русского водевиля неоднократно выяснялась формалистами (О. Брик, Б. Эйхенбаум, Юрий Тынянов).

Менее известны примеры из Андрея Белого. «Симфонии» Андрея Белого — полуюмористическое произведение, то есть их осмысливание всерьез появилось позже; между тем без «Симфоний», казалось бы, невозможна новая русская литература. Даже ругающие Андрея Белого ругают его, находясь под его неосознанным стилевым влиянием. О «юмористичности» (не умею уточнить слово) задания «Симфоний» говорил мне сам Андрей Белый с видом человека, внезапно открывшего в томе «Нивы» за 1893 год изумительно интересную картинку.

Так как при разговоре Андрей Белый никого не замечает, то думаю, что его удивление относилось не частно ко мне, а к самому факту.

Менее ясно говорит об этом Белый в «Воспоминаниях»: «Май 1901 года казался особенным нам: он дышал откровением, навевая мне строчки московской «Симфонии» в перерывах между экзаменом анатомии, физики и ботаники; под покровами шуток старался в «Симфонии» выявить крайности наших мистических увлечений так точно, как Соловьев в своей шуточной драме-мистерии «Белая лилия» выявил тайны путей: парадоксальность «Симфонии» — превращение духовных исканий в грубейшие оплотнения догматов и оформления веяний, лишь музыкально доступных, в быт жизни московской» («Эпопея», т. 1, с. 143).

Само творчество Владимира Соловьева, его поэмы о свидании с небесной любовницей — глубоко ироничны, это не религия.

Оговорка Андрея Белого, заключающая в себе утверждение, что шутка здесь как бы мимикрия для сокрытия тайны, неосновательна. Для величайшей тайны и то нельзя прятать спички в воду. Здесь дело в своеобразном перерабатывании искусством философских идей, тип такой переработки очень распространенный, хотя и не единственно возможный.

Кроме вставных антропософских статей с цитатами о лиловом и золотом цвете «Воспоминания» наполнены отголосками ссор Блока с Белым.

По воспоминаниям, нападающей стороной является Белый. Я уже говорил, что в общем автобиографически-документальный материал не прибыл у Андрея Белого.

Мифологический Пампул «Котика Летаева» уже в «Николае Летаеве» обращается в Янжула, в «Арбате» уже все люди под своими именами; получается та литература, которую критики называют сейчас «литературой о знакомых» и которую критики запрещают, как французская Академия когда-то запретила не только «вечный двигатель», но и первые проекты парохода (если не запретила, то только по невнимательности, — должна была запретить).

Ссоры Блока с Белым, вероятно, реальны, их трудно целиком разложить на явления стиля.

Но нужно сделать очень существенные оговорки.

В старину писатель об этом бы не писал (Львов-Рогачевский думает, что это потому, что в старину писатели были лучше). В руках писателя — выбор фактов. Например, Чехов при жизни не напечатал своих записных книжек, для нас же они интересны сами по себе, не только как ключ к «творческому пути Чехова». Теперь же Горький свои «записные книжки» печатает, а вот повести Чехова нам скучноваты.

Есть сказка про мужика и медведя. Работали они пополам: одному — корешки, другому — вершки. Мужик же сеял то рожь, то репу и надувал медведя. В литературе есть свои корешки и вершки, и фокус литературного момента все время перемещается. Сейчас сеют репу, и мемуарная литература и «сырой

материал» «записных книжек» и есть гребневая литература наших дней.

Ссора Блока с Белым (кроме неизвестных нам и в книге не выясненных моментов) в воспоминаниях описана так, что, оказывается, Белый всегда был дрезденским деревом, а Блок никогда. Правда, существовало содружество: Блок, Белый, Любовь Дмитриевна Блок, С. М. Соловьев, которое претендовало на «мамский престол», противопоставляемый «папскому», в Риме находящемуся.

Но устав этого общества был шуточный и пародийный. Правда, свадьба Блоков воспринималась Белым как эпохальная, и спор шел о том, кто такая Любовь Дмитриевна, — Беатриче ли она или София?

Но это все только у Белого, да еще 1922 года (с. 175). Но вот Блок: «...в нем отчетливо проступала лукавость и юмор по отношению к своему появлению в Москве, к нам, ответственно здесь сидящим, к «неспроста» меж нами» (с. 213). И, между тем, само построение кружка, который Белый рассматривает антропософски, было сознательной пародией:

«Сидения перерывались шутками, импровизацией, шаржем: *ковер золотой*, Аполлонов, был нужен; дурачились, изображая, какими казались бы мы непосвященным; С. М. начинал буффонаду: и мы появлялись в пародиях перед нами же сектою «*блоковцев*»; контуры секты выискивает трудолюбивый профессор культуры из XIII века; С. М. ему имя измыслил: то был академик, философ Ларап, выдвигавший труднейший вопрос: существовала ли «*секта*», подобная нашей, — на основании: стихотворений А. А., произведений Владимира Соловьева и «Исповеди» А. Н. Шмидт. Ларап пришел к выводу: С. П. Х., друг Владимира Соловьева, конечно же — не была никогда; С. П. Х. — символический знак, криптограмма, подобная первохристианской: С. П. Х. — есть София, Премудрость Христова. «*Софья Петровна*» — аллегорический знак: *София* иль Третий завет, возникающий на камне *второго*, — на камне «*Петре*»: вот, что значило «*Софья Петровна*», из биографии Соловьева: она есть легенда, составленная учениками философа.

Мы — хохотали.

Тогда, разошедшийся в шутках С. М., объявлял: ученик же Ларап'a, очень-очень ученый Рапран, продолжая *ларановский* метод, пришел к заключению, что А. А. никогда не женился: супруги по имени «*Любовь Дмитриевна*» не существовало; и это легенда «*блокистов*»: у Блока София Мудрость становится новой «*Любовью*», которая — из элевзинской мистерии в честь Деметры, «*Дмитриевна*» — *Деметровна*» (с. 215—216).

Пародия эта очень остроумна. У самого Белого то, что Любовь Дмитриевна по отцу Менделеева, дочь знаменитого химика, знаменует ее происхождение из Хаоса и темнот (с. 177).

Так философская идея существовала в этой среде в виде по-

лупародии. Не в реальном ряду, а в книге ссора Блока с Белым изображается как отступление Блока от заветов Ларан'а.

Для Белого 1922 года Ларан и есть истина. Конечно, он стоит антропософии.

Написание Блоком «Балаганчика» (с ироническим и каламбурным восприятием мистики) воспринималось Белым как измена. Блок был гораздо (и это все время до «Двенадцати») свободнее в использовании художественного материала. Друзей же Белого (Эллиса, например) и всю антропософию он прямо не переносил. Белый же, вырываясь из произведения, трагически упрекает судьбу:

«Позднее — я рассказывал Блоку: антропософия мне открыла то именно, что для нас в эти годы стояло закрытым; но было уже поздно; стоял опаленным А. А., потому что он ранее прочих стоял пред Вратами; пусть тысячи, запасующиеся антропософскими циклами, безнаказанно знают пути, изучая внимательно пятьдесят с лишком циклов!

Вы скажете: антропософия! Да, — слишком поздно!..

Я Блока простить не могу!» («Эпопея», № 3, с. 157).

Дальше идет рассуждение об аурах, о лазури, и снова вопрос: «Где ж были вы, когда Блок подходил к вашим темам? И — почему не ответили?» (с. 157).

Прямо больно за человека, до чего запутался.

Дальше, говорит Белый, «мы отделились световому лучу, мы схватились за луч, точно дети; а луч был огнем; он нас — сжег <...>.

«Блок» теперь спит; я калекой тащусь по спасительным, поздно пришедшим путям» (с. 158).

Не знаю, чья участь лучше.

А Блок писал «Балаганчик» и посылал «Незнакомку» в юмористический журнал «Почту духов». Я видел автограф с надписью Чулкова: «Набрать петитом».

«Символически» воспринимать каждую вещь Белый мог учиться у своих современников.

Белый рассказывает, как Д. С. Мережковский воспринял блоковскую рифму «границ — царицу»:

«<...> он, осклабясь, ревнул с громким хохотом:

— «Видите, видите — я говорил: посмотрите *«границ»* и потом *«цариц»* — Д. С. сделал огромную паузу и протянул — *«ууу — цариц — ууу»*, неспроста: у рифмы есть хвостик: *«ууу»*; в этом *«ууу»* ведь все дело; *«ууу»* — блоковский хаос, радение, отвратительное хлыстовство. «А, Зина, — и он тут блеснул волоокими взорами — каково: цариц — *ууу!*» (с. 197).

На самом деле, конечно, дело здесь не в хлыстовстве, а в общем движении русской рифмы.

Для современного читателя ежесекундные отправления Белого от каждого слова в бесконечность кажутся модами 1901 го-

да. Их можно прочесть в новом осмысливании «роя», в россыпи же они невыносимы. Тяжело узнавать на каждой строчке, что «чело-век» значит «Чело Века».

В композиционном отношении гораздо интереснее другой прием, примененный Белым на протяжении всех «Воспоминаний».

Вещь дается в двух восприятиях, в беловском и блоковском; особенно удачно сделано это в отрывке, в котором Белый, подробно описав свою встречу с А. А., тут же дает, «как бы описал эту сцену» Блок.

Композиционно обновлен также прием протекающего образа, особенно удачно использован он в главах о Д. С. Мережковском. Здесь и знаменитые «помпоны» на туфлях Мережковского, и Пирожков (издатель, с которым ведет переговоры Д. С.). Пирожков сперва описывается, утверждается, потом просто упоминается и — вдруг делается «образом»: «〈...〉 явился Д. С. очень-очень любезный и милый (как будто бы светский): как будто пришел «*Пирожков*» (с. 152).

Вся вещь явно неровна. Андрей Белый все время хочет дать «ландшафты фантазии, слышимой молча за словом», а у него лучше всего выходят мемуары, а в мемуарах этих легче всего читаются юмористические, слегка карикатурные страницы.

Я не знаю, в каком отношении к «Воспоминаниям» находится «Арбат». Кажется, «Арбат» — продолжение «Воспоминаний». Но весь тон другой и установка явно дана на документальность. В начале статьи я уже говорил, как использует эти настоящие имена Андрей Белый.

Вещь не обращается просто в мемуары, она художественно осмыслена целиком. Собственные имена использованы для создания трудной формы. Вещь кажется написанной на диалекте, но у этого диалекта есть своя мотивировка. Вещь написана периодами по две страницы, эти периоды наполнены, со ссылкой на факты, обращающимися в протекающие образы.

Второй план произведения дан путем осмысливания всего происходящего на Арбате как знака происходящего в мире. Использовано ироническое несовпадение этих двух масштабов:

«Произошло тут воистину что-то мистическое, что описывал Гоголь: вдруг дали увидели; вышли на улицу; и увидели: эгеге — вон лиман, вон Черное море, а вон — и Карпаты; а на Карпатах стоял всем неведомый всадник; поняли, что Карпаты — порог (не приближалась бы русская армия к этим Карпатам); а рыцарь неведомый, — страж припорожный, делящий историю на два огромных периода; страх резкий, морозящий душу — от осознания, что Арбат есть не «*вещь в себе*», замкнутая и адекватная шару земному, а кусочек Москвы, в картах меченной малым кружочком России, которая есть опять-таки орган огромного организма; переживание метаморфозы сознания были, вероятно, подобны переживаниям Коперниканской эпохи, сорвавшей уют-

ную занавесь небесного крова, поставившей каждого перед мировой пустотой; совершилось вторжение неизвестных пустот в обыденные мелочи жизни арбатовцев, напоминающее действие от «L'Intruse» Метерлинка; и появления этой «Втируши» вовсе сопровождалась поганеньким «сацовским» лейтмотивом, изображающим «Жизнь человека» или жизнь Комарова «Мишеля», Богданова, Патрикеева, Выгодчикова; и всех прочих арбатовцев, за исключением «Ближкена и Робинсона», который, оказывается «Некто в сером», сказавшим арбатовскому человеку, что человек этот умер; тогда-то и началось весьма спешное умирание арбатовского (порой приарбатовского) человека: в могилу упал Байдыков; могикине из церкви Троицы, что на Арбате, — исчезли; и «Когтев» уже торговал, где сиял столько лет, восхитительный выгодчиков огонь; и профессор Н. И. Стороженко — предсмертно согнулся» (с. 61—62).

«Выгодчиков свет» — это свет в магазине Выгодчикова, увидав этот свет, маленький Бугаев сказал свое первое слово: «Огонь».

Но «выгодчиков свет» в то же время — «свет вообще»; а собственные имена в «Арбате» не что иное, как своеобразное замещение протекающих образов.

Был старый спор у символистов, раскалывающий их вертикально, как раса какая-нибудь раскалывается в самой себе на длинноголовых и короткоголовых. У символистов был спор по вопросу, был ли или не был символизм только методом искусства?

Всей своей жизнью показывал Андрей Белый, что символизм не только искусство.

Спор, кажется, кончается. Не слышно в последней вещи Андрея Белого об антропософии. Антропософия сыграла свою роль, она создала новое отношение к образу и своеобразную дупланность произведения.

Математик Пуанкаре (кажется, он) говорил, что математики убирают потом леса, по которым они добрались до своего построения.

Леса Белого убираются. Его сегодняшняя проза «Москва» не проще прежней, но в ней новая форма уже целиком эстетически осмыслена. Она войдет в новую русскую прозу.

Попытки же Белого жить параллельно антропософии останутся его личным несчастьем. В таких подсобных несчастьях иногда нуждается человеческая культура. Они необходимы, как разлука для торможения действия романа.

В своей последней вещи Белый уже не антропософ.

ПОТОЛОК ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА

Ослабление сюжета вследствие переноса внимания на образ. Систематизация образа. Мнимая наполненность формы механически построенными образами.

I

Книг Евгений Иванович Замятин написал не мало.

Том первый: «Уездное», 170 стр.

Том второй: «На куличках», 150 стр.

Том третий: «Островитяне», 170 стр.

Том четвертый: «Мы», роман, 200 стр. (еще не напечатан).

Пишет Замятин двенадцать лет. С мелочами написано 750 стр. Значит, приходится с него страниц 60 в год.

Слава у Замятина большая.

Все это заставляет думать, что писатель он классический.

Трудно, вероятно, быть классическим писателем, как медведю на задних лапах трудно. Классиками люди обычно оказываются, а тут живет среди нас человек, идет куда-нибудь, а мы говорим: «Вот идет классик».

Как институтки, увидав быка, говорили: «Вот идет говядина».

Разбор всех произведений Замятина подряд был бы не интересен, так как наш классик писатель неровный. Его ранние вещи, как «На куличках», «Непутевый» (1914), «Старшина» (1915), не индивидуальны и похожи на вещи других писателей. «Старшину» можно прочесть и у Чехова под заглавием «Злоумышленник».

Не интересны и некоторые вещи среднего периода, например, «Север» (1922 г.). Пьеса позднего периода — «Огни св. Доминика» — тоже не попадает в разбор. Это обыкновенная пьеса с испанцами, которую Замятин напрасно подписал. Сюжет заимствован, вероятно, из «Журнала всемирной литературы»* или же из приложений к «Ниве».

Этот отвод я делаю не только потому, что таким образом работа моя сильно облегчается, но и потому, что этот не типичный Замятин — плохой писатель. Замятин силен только в своей манере. Эта неровность произведений и заинтересовала меня.

Замятин представляется мне писателем не одной мысли, конечно, а одного приема.

Он похож на борца, чемпиона по грифу (зажим). Слабый борец, а за руку хватает крепко.

Предварительное замечание.

Нельзя, конечно, сперва доказывать, что всякое произведение искусства состоит из чистой формы, сделано приемом, а потом выбрать одного писателя и упрекать его за то, что у него «приемы». Я не упрекаю Евгения Замятина за то, что он созна-

тельно строит свои вещи. Но прием не должен становиться почерком. Если бы шахматисты знали наперед все ходы своего противника, то мы не садились бы за шахматную доску. Шахматная игра переживала несколько раз кризис, вызываемый тем, что люди «научались играть». Замятину пора всерьез разучиваться писать, а не становиться классиком, изредка делающим вылазки в сторону Гамсуна.

Вылазки беспомощные, но показывающие, что в крепости классику не хватает своей провизии.

Итак, разбору подлежат: «Островитяне», «Ловец человеков», ненапечатанный роман «Мы». Все вещи очень типичны для Замятина. Я буду пользоваться также двумя очень плохими рассказами Е. И. Замятина «Мамай» и «Пещера». Вещи эти плохи, но каноничны: в них замятинский прием болен слоновьей болезнью.

II

Четырехугольные люди: под фамилиями Кембл («Островитяне»), Краггс («Ловец человеков»), под номером («Мы») — населили рассказы Замятина.

Светит им четырехугольное солнце («Мы»).

По крайней мере, должен светить.

Поговорим об образах.

Один исследователь приводит следующий пример: ему приходилось в анатомическом театре насвистывать во время работы. Как-то ему пришло в голову обратить внимание на то, как реагируют на это его соседи. Оказалось, что обычно кто-нибудь подхватывал, сам того не замечая, мотив и напевал его с того такта, с которого другой бросил.

В такие ряды, связанные между собой настолько крепко, что начало ряда вызывает весь ряд, — связаны понятия.

Мне пришлось быть свидетелем своеобразного помешательства в одном доме, переживающем острое увлечение стихами Маяковского.

Все слова казались им началом или серединой стихов и автоматически продолжались.

Обычно «сигналом» было первое слово стиха, но и среднее слово точно так же могло вызвать весь ряд.

Как массовое явление, можно наблюдать «договариванье» обычных цитат, часто применяющееся в обыденной речи как шутка. Например, на слово «вставай» идет продолжение «подымайся» и так далее¹.

¹ Может быть, в связи с этим в юмористических журналах так приняты «пародии».

Пародии эти основаны на том, что берется название какой-нибудь популяр-

На этом основывается и просьба в старой школе при ответе стихотворения: «Скажите первое слово».

Таким образом, мы видим своеобразные ряды, которые у каждого построены по-своему и построены, конечно, не по принципу «гнезд», то есть «птицы» не вызывают одна другую, а наоборот, слово «ворона» скорее вызовет продолжение «и лисица» или «и сыр», чем «воробей».

Возьмем название одного и ныне здравствующего треста «Жиркость».

Трест этот торгует парфюмерией и мылом, конечно, в том числе.

Но название, хотя в мыле и есть жир, неудачно.

У нас есть «цитата» «костей — тряпок» и привычные ассоциации гнездового типа «кость, скелет, череп, падаль». Я думаю, что «цитата» здесь сильнее, но и смысловый ряд неприятен.

При обычной работе с образом писатель имеет дело с этими смысловыми рядами, причем он как бы цитирует их, он сравнивает не вещь с вещью, а вещь одного ряда с вещами другого ряда.

При каламбуре происходит пересечение двух семантических (смысловых) плоскостей на одном знаке (слове).

Слово является одновременно носителем двух смыслов. Но факт однозначия объясняется только фактом однозвучания, мы видим принудительность стягивания двух рядов.

Поэтому каламбур смешон.

Привожу пример: «Дайте, братцы, до брата добраться».

Каламбур легко и с пользой, как в приведенном примере, может уравнивать одно слово двум словам.

Образцом-тропом мы называем применение слова в поэзии (в художественной прозе также) не в прямом, не в первом словарном смысле.

Новое слово, привлекаемое здесь, тоже, конечно, не будет ощущаться одно, оно ведет с собой свои ряды, как свой первый (если он есть), так и все последующие, цитатно связанные с ним.

Отличие от каламбура здесь в том, что связь между предметом и словом (в каламбуре — между словом и словом) должна быть смысловая, факт перехода, возможность его должна быть более или менее ясна воспринимающему (в каламбуре основание — созвучия).

В случаях связи несоизмеримой, непонимаемой требуется (если сама связь не обоснована где-то вне произведения) свидетельское показание о существовании связи.

ной фильмы или пьесы, и к ней дается рисунок, соответствующий обычному значению слов, но противоречащий значению цитатному. Например, нарисована продавщица Моссельпрома и подписано: «Женщина с миллиардами». Могут братья названия и не литературные, например, можно нарисовать пустой асфальтовый котел, в котором греются дети, и подписать «Дом ребенка».

Такие темы в юмористических журналах не ценятся и считаются самыми легкими, наиболее навязчиво приходящими в голову.

Так, образ, что Борис Друбецкой похож на узкие деревянные часы, подтвержден у Льва Толстого свидетельским показанием Наташи.

Как теперь уже ясно всем (Жирмунский, Щерба), образ не дает «образа», он не может быть зарисован, например, и не может быть заменен фотографической карточкой¹. Так называемая метафора есть, вероятно, не что иное, как помещение предмета в новый для него смысловой ряд. Вопрос об образах чрезвычайно запутан существующей терминологией, существованием понятий синекдохи и метонимии, для которых трудно даже сейчас указать их неправильность. Трудно сказать, та ли цель у писателя при применении этих фигур, какую он ставил себе при применении метафоры.

Итак, ответившись в сторону, продолжаю свою работу.

Бывают вещи, целиком посвященные сравнению одного какого-нибудь предмета с другим.

Таково стихотворение Ростана о луне. В сгущенном виде, не перебиваемый каким-нибудь другим приемом, прием этот встречается редко. Но, как общее правило, можно сказать, что в литературе сравнение не делается прозвищем, и герой, например, сравненный в начале повести с мухой на сахаре или с осажденной крепостью, не остается на все время мухой.

Писатель оставляет за собой право поворачивать своего героя и не обращает образа в прозвище.

Но бывают и противоположные примеры.

У Диккенса мы наблюдаем своеобразную фиксацию образа.

Если, например, один из героев («Два города») говорит о своей молящейся жене, что она «бухается», то это слово «бухается» становится потом своеобразным термином.

Этим достигается эффект непонимания, так как смысл термина понятен читателю, но непонятен остальным героям.

Ставши термином, он и для читателя перестает быть образом, но зато каждое его появление, подкрепленное непониманием

¹ Что не мешает всем (и Щербе) пытаться образ выяснить, оформить. Не лишено остроумия замечание Щербы, что впечатление эти посылки оставляют пошловатое. Здесь видны первые ступени самопознания. Впрочем, доверять особенно этому самопознанию не следует. Профессура осталась самоуверенной, и если бы Пушкин не умер, то он с большой пользой прочел те указания, которые ему профессор делает.

Щерба, например, пишет: «Отмечу, например, стихи 1 и 3 («для смертного» и «полупрозрачная»), где это очень хорошо сделано, в противоположность ст. 5 («для меня»), начало которого решительно неудачно».

Здесь же уважаемый Лев Владимирович бракует слово «стоigny» как непонятное. Дело в том, что этого слова нет в словаре языка Щербы, но оно есть в словаре языка Пушкина, и язык этот особенный, стихотворный. Точно так же и любопытные замечания проф. Щербы о порядке слов в том же стихотворении «Воспоминание» были бы еще более глубоки, если бы уважаемый профессор связал сказанное с ритмом или обратил бы хотя свое внимание, что все дело происходит в стихах.

Цитаты из Щербы взяты из сборника «Русская речь»*.

окружающих, дает ощутимость слова, отрезывая его от «цитатного» смысла других произведений.

Понятность слова же объясняется только тем, что мы знаем его в первоначальном контексте.

В том же романе посыльный говорит своему сыну, отправляясь на откапывание трупов (которые он продает врачам), что он идет удить рыбу. Сын подглядывает за отцом, и все описание выкапывания гроба идет в терминах рыбной ловли.

Полицейские и сыщики в романе «Наш взаимный друг» из конспирации выдают себя, являясь в кабаке, за покупателей известки; когда надобность в конспирации уже прошла, они продолжают свой разговор в терминах известки, уже как бы играя в своеобразную игру.

В этих случаях мы видим искусственное установление метафорического ряда. Сам по себе ряд этот не оправдан, но он нужен как игровая замена ряда реального, это — метафора без сходства.

Точно так же в романе может быть установлена и искусственная терминология. Например, миссис Дженераль в «Крошке Доррит» рекомендует своим питомцам внутренне произносить слова «персики и пирамиды» для придания губам красивого положения.

«Персики и пирамиды» обращаются в сопутствующий образ, вся жизнь разбогатевших Дорритов оказывается заваленной персиками и пирамидами.

У Достоевского в сопутствующий образ обращены «Клод Бернар», «флибустьеры» и «фальбала» и т. д.

Иногда у него образ переходит из одной части романа в другую как бы цитатно. Например, фраза «Чистота эта денег стоит» у Мармеладова сказана про Соню, потом эта фраза переносится Раскольниковым и применяется им к Дуне.

Широкое использование сопутствующего образа с канонизацией этого приема мы видим у Андрея Белого. Таким сопутствующим мотивом является в «Серебряном голубе» фраза: «ястребиный был у голубя клюв», «Петербург» весь прошит такими сопровождающими моментами. Герои «Петербурга» являются в раз и навсегда установленном виде или в двух установленных видах. Но описание наружности повторяется, повторяется и заново подчеркиваются одни и те же черты.

Иногда оно обнажается в приеме сопровождения героя его прозвищем, например, «ангел — пэри». У Андрея Белого последнего мемуарного периода тот же прием появляется в создании фиксаций какой-нибудь подробности, являющейся сперва как будто случайной.

Например, сперва говорится, что туфли у Мережковского с помпонами, а потом оказывается, что и бог у него с помпонами и весь мир его с помпонами. Выборы сопровождающего слова здесь, вероятно, объясняются звуковым составом слова, такова

же, вероятно, причина выбора Достоевским слов «флибустьеры», «Клод Бернар» в «постоянные». Интересно сравнить это с отзывом Розанова о слове «бранделясы».

«Бранделясы» Розанова и «помпоны» Андрея Белого потом уравниваются с разными вещами, обновляя их, конечно, чисто условно. Здесь, вероятно, дело в том, что одного геометрического выполнения приема, без смыслового заполнения его, иногда достаточно, чтобы он ощутился как сделанный.

Возможно поэтому сравнение без сравнений.

Смотри у Пушкина:

Благословенное вино

Оно своей игрой и пеной
(Подобием того сего)...

Слово «бранделясы», вероятно, так же (противоположность тому, что думали об этом первоначально Лев Якубинский и я) осуществляет здесь не заумную функцию, а цитатно и отчасти представляет собой смысловой сдвиг без ряда. Конечно, это пример редкий и любопытный, главным образом, по тенденциям, на существование которых он указывает¹.

Работы над образами у Замятина по характеру своему ближе всего подходят к постоянным образам у Андрея Белого. Но Замятин отдал этому приему главенствующее место и на его основе строит все произведение. Иногда даже все произведение съедено «образом», притом одним, и может быть поэтому рассказано в двух словах.

«Островитяне» написаны с использованием самой несложной фабулы.

В них дана почти схема. Наивный влюбленный, его легкомысленный и коварный соперник. Эти штампованные характеры освещены тем, что поняты как национальные. Кембл (влюбленный) — типичный англичанин, соперник его — ирландец О'Келли, руководитель интриги — шотландец с условным именем Мак-Интош (макинтош).

Влюбленная тоже профессионалка: она артистка театра. Носит черную шелковую пижаму и душится левкоем. Имя ее — Диди. Женщина, любящая Кембла и ведущая из ревности интригу, кончающуюся тем, что Кембл убивает О'Келли, тоже определенная профессионалка: если Диди артистка, то миссис Дьюли — жена викария.

Все герои определены своим положением в мире и своей национальностью.

¹ Может быть, ближе всего к нему подходят те случаи, когда автор дает два названия одного предмета, при незначительной, хотя и уловимой, разнице между ними. У Гоголя: «оно[мнение о нем.— В. Ш.] держалось до тех пор, покамест одно странное свойство гостя и предприятие, или, как говорят в провинциях, пассаж (<...>»

Но характерность этой повести состоит не в ее мотивированной банальности, а в том, что в ней Замятин впервые последовательно провел свой прием. Этот прием состоит в том, что определенная характеристика, нечто вроде развернутого эпитета, сопровождает героя через всю вещь, он показывается читателю только с этой стороны. Если нужно изменить героя, то изменение представляется в плане той же первоначальной характеристики.

Например, герой определен как трактор; взбешенный, он будет сравнен с трактором без руля. Иногда вместо характеристики героя указываются его атрибуты, например, пенсне; тогда характер его можно изменить, только сняв с него его пенсне.

Таким образом, каждая характеристика дается обычно или сравнением — метафорой, или метонимией. Часть вместо целого, то есть, например, пенсне вместо человека.

Образ, раз установленный, вполне заменяет (у Замятина) предмет и как бы действует вместо него.

Таким образом, Замятин канонизирует протекающие образы.

У него образ имеет самостоятельную жизнь и начинает развиваться по законам своего ряда.

Иногда вся вещь представляет из себя один или два образа.

Небольшая вещь Замятина «Мамай» построена вся по принципу развертывания одного образа: дом сравнен с кораблем; дальше идут каменные волны, огни бесчисленных кают, петербургский океан, карты (вместо плана города), парадный трап (вход), к этому трапу волны прибивают то одного, то другого.

И даже: «Каменный корабль № 40 неся по Лахтинской улице сквозь шторм. Качало, свистело, секло снегом в сверкающие окна кают, и где-то невидимая пробоина, и неизвестно: пробьется ли корабль сквозь ночь к утренней пристани — или ко дну. В быстро пустеющей кают-компании пассажиры цеплялись за каменно-неподвижного капитана» (с. 147).

В этой вещи есть и сюжетное построение, основанное на параллелизме: убийство человека — убийство мыши; но оно совершенно задавлено развернутым образом каменного корабля.

«Пещера» — это длинная параллель между квартирой 1918 года и пещерой ледникового периода.

Сюжета в вещи почти нет, правда, жена героя рассказа отравляется в день своего рождения, но это, очевидно, сделано из чувства преданности литературным традициям.

Как специалист по ледниковому периоду, скажу, что основной конфликт вещи — украденные дрова (обнаруженная кража служит поводом к катастрофе) — в 18, 19, 21-м годах не выглядел так страшно. Человек, у которого украли дрова, украл бы сам дверь с чердака, и все бы устроилось. Холодные годы были, но подлости в них такой, чтобы сдохнуть, а не украсть, — не было. Кроме того, нельзя умирать от холода, имея рояль. Ножки рояля горят превосходно.

А в комнате, кроме того, письменный стол и шифоньерка.

И никто никогда в эти годы не пошел бы в уголовное жаловаться: «У меня украли пять полен», — а если бы пошел, то с ним говорили бы кисло.

Я, конечно, не сторонник реальности, но когда есть бытовая мотивировка конфликта, то она должна быть посажена на художественную форму твердо и правдоподобно.

Разгадка неаккуратной работы Замятина, вероятно, та, что он не обращал внимания на эту сторону своей вещи, его поразил образ пещеры.

Но вернемся к «Островитянам».

Кембл сразу дается в них как человек четырехугольный, квадратный, каменный.

У него квадратные башмаки (с. 6, 7, 11, 24), тяжелый квадратный подбородок (с. 8). Дальше и мысли Кембла разложены в квадратных коробочках (с. 34).

Это — не характеристика, а сопровождающий мотив. На с. 11 у него подбородок стал еще квадратнее: «С квадратной уверенностью говорил — переваливался — Кембл, и все у него было непреложно и твердо <...>»

«Но Кембл непреложно, квадратно был уверен, что это не должно быть верно» (с. 19).

«[С] квадратным, свирепо выдвинутым подбородком» (с. 32).

«А Кембл сидел молча, упрямо выставлял месяцу каменный подбородок» (с. 42).

«— Заперто... — беспомощно обернулся Кембл. Упрямый квадратный подбородок прыгал» (с. 55).

«Кембл отодвинулся, выставив подбородок, — уселся прямой» (с. 21).

Тут как будто введен новый признак. Он сейчас же канонизируется.

«Прямой, несгибающийся — Кембл» (с. 23).

«Но стоял Кембл очень крепко, упористо расставив столбные ноги и упрямо выдвинув подбородок» (с. 33).

Если порой кажется, что образ немного оживился введением новых подробностей, что, например, Кембл, оказывается, имеет кроме квадратного подбородка еще прямой несгибаемый стан, то и тут нужно сделать оговорку, что новая деталь держится за старую и появляется сперва в ее контексте.

Кроме квадратного подбородка у Кембла есть губы: «<...> верхняя губа Кембла по-ребячьи обиженно нависала. Упрямый подбородок — и обиженная губа: это было так смешно и так...» (с. 11).

Эта губа сейчас же становится протекающим (повторяющимся) образом.

Кембл не только квадратный сам, но мечтает и о жизни «квадратно-твердой» (с. 42). Эта жизнь сейчас же символизируется электрическим утюгом, который «приглаживает все».

Кембл видит утюг, мечтает о нем (с. 44). И вот целая глава названа «Электрический утюг». Утюг наконец куплен (с. 49).

Этот утюг становится условным знаком, обозначающим семейную жизнь Кембла. Его соперник говорит: «Девочка моя, я именно этого и хочу, чтобы, поселившись с утюгами и Кемблом, — вы стали несчастны» (с. 53).

Вся вещь Замятина построена из таких чередующихся, проходящих образов.

Несколько иначе развит образ «Кембл-трактор». Это образ, так сказать, сюжетный, его изменения и есть изменения Кембла.

Кембл и является, как грузовик: «<...> медленно шел, и викарый успел запомнить громадные квадратные башмаки, шагающие, как грузовой трактор, медленно и непреложно» (с. 6).

Дальше образ утверждается.

«Впрочем, «болтал» — для Кембла означало скорость не более десяти слов в минуту: он не говорил, а полз, медленно култыхался как тяжело нагруженный грузовик-трактор на широчайших колесах. <...>

— Я... Да, я видел, конечно... — скрипели колеса <...>.

Пауза. Медленно и тяжело переваливается трактор — все прямо — ни на дюйм с пути» (с. 10—11).

Затем настроение трактора мало-помалу изменяется.

«Кембл недоуменно морщил лоб: грузовик-трактор ходил только по камню, тяжелые колеса увязали на зыбком «пусть» (с. 17).

«Кембл остановился с протянутой рукой, страдальчески наморщил лоб, и было слышно: пыхтит тяжелый грузовик, не в силах стронуться с места» (с. 19).

«Бумага — это определено. Туман в голове Кембла разбредался, по наезженному шоссе грузовик тащил кладь уверенно и быстро» (с. 20).

«Вот сейчас сдвинется грузовик-трактор и попрут, все прямо, через что попало...» (с. 21).

Дальше метафора поддержана заглавием новой главы «Руль испорчен» (с. 30, все цитаты сделаны по книге «Островитяне», издательство З. И. Гржебина, Пб. — Берлин, 1922).

Сам Кембл подчеркивает метафору «сном».

«— А знаете, — вспомнил Кембл, — мне уж который раз снится, будто я в автомобиле и руль испорчен. Через заборы, через что попало и самое главное...» (с. 31).

В этом отношении Е. И. Замятин очень недоверчив, у него и квадрату во сне снилось бы только, что у него все углы прямые, а стороны равны*. Люди у Замятина ходят с надписями.

Действия автомобиля продолжают дальше.

«Кембл на секунду посмотрел ей в глаза — и сбесившийся автомобиль вырвался и понес. <...> Кембл сам не верил, но остановиться не мог: руль был испорчен, гудело, несло через что попало <...>» (с. 33).

«Но руль был явно испорчен: Кембла несло и несло» (с. 35).

«Он здесь жил — или нет: куда-то летел на взбесившемся автомобиле» (с. 39).

«А он смеялся по-особенному: уже все перестали, а он один вспомнит — и опять залетится; раскатился тяжелый грузовик — не остановить никак» (с. 44).

Дальше протекающий образ подкрепляется тем, что Кембл сам знает про то, что он автомобиль. Кембл вспоминает свой сон: «Руль испорчен... — ни к тому, ни к сему вслух сказал Кембл и упрямо выставил подбородок» (с. 41).

Получается что-то вроде оперы «Евгений Онегин», в которой персонажи поют о себе авторские ремарки.

Но вот Кембл узнает об измене своей невесты: «〈...〉 и Кембл уже громыхал обратно, не разбирая дороги, с грохотом промчался мимо викария куда-то вниз, как огромный взбесившийся грузовик без руля» (с. 56).

Дальше образ грузовика вспоминается еще только один раз и уже намеком: «Но в голове все колеса были мертвые и не двигались» (с. 56).

Но Кембл, оторванный от приема, который его создал, уже не живет.

«Все уже решено кем-то, он шел теперь между высоких — до неба — каменных стен, и некуда было идти: только вперед, до конца» (с. 56).

Образ этих стен становится сейчас же протекающим. После того как Кембл убивает своего соперника и сам доносит на себя, мы видим: «Через минуту полицейский и Кембл шли вместе вниз, по переулку сапожника Джона. Шли молча между гладких, до неба поднимавшихся стен, и сквозь туман вспоминалось Кемблу: так — без конца — уже шел когда-то между двух гладких, нескончаемых стен...» (с. 58).

И вот все герои исчезают со сцены: Кембл в тюрьме, О'Келли убит, Диди просто не упоминается; осталась одна миссис Дьюли, на нее хватает приема: она теряет пенсне.

III

«Миссис Дьюли была близорука и ходила в пенсне. Это было пенсне без оправы, из отличных стекол с холодным блеском хрусталя. Пенсне делало миссис Дьюли великолепным экземпляром класса *bespectacled women*, очкатых женщин, — от одного вида которых можно схватить простуду, как от сквозняка» (с. 9).

«Пенсне» — так названа глава, начало которой я привел, — становится символом миссис Дьюли.

Замятин достигает изображения изменений состояний этой женщины тем, что заставляет ее терять пенсне. Потеря атрибу-

та становится знаком изменения значения — характера описуемого предмета.

«В суматохе и анархии, в тот день, когда в дом викария вторглось инородное тело,— в тот исторический день миссис Дьюли потеряла пенсне. И теперь она была неузнаваема: пенсне было скорлупой, скорлупа свалилась — и около прищуренных глаз какие-то новые лучики, чуть раскрытые губы, вид — не то растерянный, не то блаженный» (с. 10).

Вся глава названа «Пенсне» подобно другой, уже разобранный нами — «Руль испорчен».

Все построение чрезвычайно остроумно, Замятин знает свои инструменты. Автор делает свою атрибутивную характеристику и ее изменения не только случайным спутником изменения характера действующего лица, но и как бы ее причиной.

Мы обращаем внимание читателя на подробность о морщинах вокруг глаз, изменяющих выражение лица.

Эти морщинки как бы даются с двойной разгадкой: 1) влюбленность, 2) усилие взглянуть, при котором близорукий щурит глаза.

С такой же двойной разгадкой даются дальше признаки влюбленности миссис Дьюли: «А миссис Дьюли — она была без пенсне — нагибалась ниже и видела» (с. 11).

Напоминание о пенсне как будто бы связано со словом «нагибалась», на самом деле это указание на изменившееся состояние (влюбленность). То же: «Миссис Дьюли оживленно о чем-то говорила и близко наклоняла к Кемблу лицо: она была без пенсне.

— Пенсне еще не готово, знаете ли...— растерянно пробормотал викарий <...>» (с. 15).

Здесь любопытно, что вторая ложная разгадка подчеркивается не только автором, но и одним из действующих лиц.

Но обычно пенсне применяется более примитивно и просто служит тоном, сопровождающим миссис Дьюли. Причем пенсне означает ревность, отсутствие его — любовь или раскаяние.

В то же время пенсне характеризует нормальный строй жизни миссис Дьюли.

«Через два дня пришел ответ. И когда Кембл читал — миссис Дьюли вдруг вспомнила о пенсне <...>».

— Надеюсь, вам пишут хорошее. Я видела — почерк женский <...>» (с. 12).

Между потерянным пенсне и любовью устанавливается условное отношение:

«— Вы в хорошем настроении сегодня, дорогая...— викарий показал две золотых коронки.— Вероятно, ваш пациент, наконец, поправляется.

— О, да, доктор думает, в воскресенье ему можно будет выйти...

— Ну вот и великолепно, вот и великолепно! — викарий сиял золотом всех восьми коронок.— Наконец-то мы опять заживем правильной жизнью.

— Да, кстати, — нахмурилась миссис Дьюли. — Когда же будет готово мое пенсне? Нельзя ли к воскресенью?» (с. 13).

Этот отрывок заканчивает главу «Пенсне». Обязательность связи с любовью и ревностью здесь уже установилась, и дальше автор пользуется «пенсне» безоговорочно.

Но еще следующая глава посвящена игре с двойной разгадкой действиями миссис Дьюли. Игра эта стала возможной только после установления прочной связи.

«Утром в воскресенье, изумивши доктора, Кембл встал и отправился к матери. Миссис Дьюли весь день сидела у всегдашнего окна. Читать было нельзя: пенсне к воскресенью так-таки не сделали» (с. 13—14).

Дальше идет картина того, как миссис Дьюли наклоняется к Кемблу; мотивировка, как я уже говорил, двойная, — с пенсне.

Наконец, миссис Дьюли делает нерешительную попытку завязать роман с Кемблом, она предлагает: « — А знаете: пусть, будто вы еще больны, и я, как всегда, приду положить вам компресс на ночь?» (с. 17). Но «трактор» не понял миссис Дьюли. Тогда: «Утром за завтраком викарий увидел миссис Дьюли уже в пенсне — и положительно обрадовался:

— Ну вот — теперь я вас опять узнаю!» (с. 18).

Но вот наступает ревность. Миссис Дьюли выслеживает Кембла.

Она следит за ним в театре: «〈...〉 в ложе направо он увидел миссис Дьюли. Казалось, стекла ее пенсне блестели холодным блеском прямо на Кембла» (с. 22).

Потом встреча на улице: «Хрустально поблескивало пенсне миссис Дьюли» (с. 24).

«Пенсне миссис Дьюли на секунду вспыхнуло нехрустально» (с. 46).

«Пенсне миссис Дьюли холодно блестело» (с. 48). Там же: «...стекла миссис Дьюли сверкали».

Когда убийство совершено, то отчаяние миссис Дьюли автор опять связывает с ее пенсне.

«К ночи миссис Дьюли стало как будто легче. Весь день было очень нехорошо: опять пропало пенсне — и весь день она бродила как слепая, спотыкалась и натыкалась на людей» (с. 60).

Ее муж говорит ей:

« — Дорогая моя, ведь это так просто: иметь запасное пенсне. И тогда у вас не было бы этого... этого странного вида» (с. 60).

Здесь пенсне последний раз дает ложную разгадку состояния женщины. И снова ложная разгадка поддерживается мужем. Мотив Диди, запах левкоев, разработан с меньшей подробностью. Прием этот еще с большей последовательностью Замятин развернул в следующих вещах.

Миссис Лори и мистер Краггс из «Ловца человеков» построены по образу и подобию «островитян».

Мистер Краггс напоминает нам Кембла, хотя и имеет при себе знак минуса, а Кембл — плюса. Их соединяет друг с другом не оценка автора, а общий прием, на основании которого они построены.

Мистер Краггс основан весь на одной характеристике, которая восстанавливается при каждом его появлении. Он — «чугунный монументик».

В то же время он «краб». С крабом он связан и полусовпадением имени, и тем, что он появляется в рассказе вместе с крабом.

«По воскресеньям мистер Краггс позволял себе к завтраку крабов: крабов мистер Краггс обожал. С кусочками крабовых клешней проглатывая кусочки слов, мистер Краггс читал вслух газету» (с. 65).

Крабы, появившись рядом с Краггсом, остаются при нем вторым, сопровождающим мотивом. Образ еще не дан, так как мы не знаем о тех свойствах мистера Краггса, которые действительно сближают его с крабом, но образ уже навязан тоекратным упоминанием слов «краб» — «Краггс» рядом.

Теперь о «монументике».

«Исчезнувший мистер Краггс внезапно вынырнул из-под полу, устоялся перед миссис Лори на невидимом пьедестале — такой коротенький чугунный монументик — и протянул наверх картонку» (с. 65—66).

«Чугунный монументик на пьедестале был неподвижен» (с. 68).

«Чугунный монументик неподвижно, не подымая век, глядел вверх на миссис Лори» (там же).

Дальше тема развивается, мы видим монументик в действии, причем движение его дано при помощи ряда «образов», вытекающих из первоначального.

«Каждым шагом делая одолжение тротуару, сплюснутый монументик вышлепывал лапами, на секунду привинчиваясь к одному пьедесталу, к другому, к третьему: тротуар был проинтегрированный от дома до церкви ряд пьедесталов. Не подымая век, монументик милостиво улыбался, ежесекундно сверкал на солнце цилиндром и совершал шаги, украшенный соседством миссис Лори: так барельефы на пьедестале Ричарда Львиное Сердце скромно, но гармонично украшают Львиное Сердце.

И — с одного пьедестала на другой, на третий: наконец — церковь» (с. 69).

В этом удачном отрывке интересно распространение действия протекающего образа на другой образ, связанный с ним непосредственно. Схема такая (не совсем точное описание):

Краггс — его шаги — его жена.

Монументик — пьедесталы — барельеф на пьедестале.

Возвращение Краггса домой представляет собой простое повторение прежнего образа.

«Краггс пожал плечами. <...> И двинулся к дому — с одного пьедестала на другой, с другого на третий, по бесконечному ряду пьедесталов» (с. 72).

Тема «краба» появляется реже. Приведу примеры.

«Мистер Краггс гулял, неся впереди, на животе, громадные крабовые клешни и опустив веки» (с. 75). Она является здесь как бы намеком.

Другое место. «Ловец человек», мистер Краггс, ловит на месте преступления целующуюся пару (эти поимки, делаемые с целью шантажа, и являются профессией Краггса):

«Мистер Краггс вытер лицо платком, разжал клешни. <...> Страшные крабовые клешни разжались, заклепили руки» и т. д. (с. 76).

Для этого момента, вероятно, и была подготовлена вся тема «крабов».

Тема «монументика» прочнее. Она проходит через всю вещь то намеками, вроде «чугунные веки» (с. 75, два раза), «вышлепывающие лапы» (с. 76, 79, 80), но чаще всего тем, что имя мистера Краггса заменяется просто словами «чугунный монументик» (с. 74, 75, 79, 80).

Так сотворен мистер Краггс.

Иногда в его ряд вторгаются новые признаки, но тогда они, как это типично для Замятина, готовятся тут же, и мы имеем перед глазами тот ряд, из которого они пришли.

«Там, внизу, все быстро *лохматело*, все *обрастало* фиолетовой *ночной шерстью*: деревья, люди. Под душными шубами кустов нежные, *обросшие звери* часто дышали и шептались. Ошерстевший, неслышный, мистер Краггс шнырял по парку громадной, *приснившейся крысой*; сверкали лезвия — к ночи раскрывшиеся [до этого — обычное описание для глаз Краггса: «опущенные веки». — В. Ш.] лезвия глаз на *шерстяной морде* <...>» (с. 75—76. Курсив мой. — В. Ш.).

Здесь видно все возникновение ряда, развивающегося по принципу реализации метафоры. Сперва «лохматая тьма», потом — «ночная шерсть», люди — «обросшие звери». Дальше (как мне кажется) перелом ряда; в «приснившейся крысе» преобладает значение «крыса» над подразумеваемым словом, тесно связанным с рядом «зверь, покрытый шерстью». «Шерсть» является только поводом для образа крысы, связь образа со своим рядом поддержана словами «на шерстяной морде» (с. 76).

Даже такие обычные условные обозначения, как «лебединая белизна», Замятиным сперва поддерживаются восстановлением ряда, откуда это выражение взято.

Мистер Краггс отыскивает прелюбодеев: «Лодка — внизу.

Кругло темнел, прикрывая лица, мягкий лохматый зонтик, недавно еще малиновый — в одном конце лодки, а в другом — лебедино белели в темноте ноги» (с. 76).

Образ этот подготовлен, и ряд его восстановлен таким способом: несколькими строками выше Замятин пишет: «Тихий, смоляной пруд. Пара лебедей посредине пронзительно белеет наготой» (с. 76).

Я не поклонник Замятина, но не могу не признать и в этом, и во многих других местах его вещей большого и осознанного умения.

Но оно не разнообразно и ощущение густоты письма и проработанности вещи есть до тех пор, пока не поймешь несложного секрета.

Любопытно показать, как Замятин умеет в нескольких строках суммировать все накопленные образы.

«Мистер Краггс вытер лицо платком, *разжал клешни*. Счастливо отдыхая, пролежал минуту — и неслышный, *шерстяной* на животе пополз вниз по скользкой глине.

— Добрый вечер, господа! — возле лодки *встал монументик*. Веки *целомудренно опущены*. Улыбались *выпершие вперед нос, нижняя челюсть и губы*.

Мелькнуло, пропало *лебедино-белое*. Вскрик. *Зонтик* выпрыгнул в воду и поплыл. *Лохматый зверь* выскочил из лодки на Краггса» (с. 76. Курсив мой. — В. Ш).

К этой разметке должен прибавить, что зонтик здесь связан с темой «малиновая вселенная» (с. 74, 75), а губы, выпершие вперед, тоже закреплены за Краггсом со с. 66: «Челюсти и губы мистера Краггса мысом выдвинуты вперед — в мировое море; губы сконструированы специально для сосания».

Небольшое отступление. Все эти указания «на семьдесят пятой странице» всегда пестрят в тексте неприятно и вызывают чувство раздражения. Я очень легко могу писать без них, но тогда труднее будет следить за моей работой по тексту автора, я же рассчитываю на внимательного читателя.

Все мои указания только намеки, и вполне будут понятны и оправданы только перед тем, кто проверит работу на тексте и заодно и dokonчит ее, так как я не стараюсь количественно исчерпать все случаи применения приема у Замятина. Я настаиваю, что у Замятина есть только этот прием.

Мои указания на страницы — это буквы на чертеже; машина может идти и без них, но понять машину по чертежу с ними легче.

Это замечание мое очень элементарно, но, как я убедился, к сожалению, его приходится делать.

Жена мистера Краггса, миссис Лори, построена по тому же принципу, по которому Замятин дал в «Островитянах» миссис Дьюли. Разница не существенна: миссис Дьюли, как это было показано, определена «пенсне», миссис Лори снабжена менее реальным атрибутом, у нее «шелковая прозрачная занавесь на губах». Эта занавесь обозначает отсутствие у нее чувств; когда она начинает любить, то занавесь сорвана.

Изменение «характера» здесь также достигается изменением атрибута.

Как выглядела эта «занавесь на губах», я представить себе не могу, построение это, кажется, совсем непредставимое, что не мешает ему с честью выполнять в композиции произведения свою роль.

Перехожу к цитатам.

«〈...〉 на губах — занавесь легчайшего и все же непрозрачно-розового шелка. Вот дернуть за шнур — и сразу же настеть, и видно бы, какая она, за занавесью, настоящая Лори. Но шнур потерялся — и только чуть колыхнется занавесь ветром вверх и вниз» (с. 65).

Волнение миссис Лори: «Миссис Лори порозовела, и быстрее заколыхалась розовая занавесь на губах» (с. 66). То же: «быстро колыхалась розовая занавесь на губах миссис Лори: вот-вот раздунется ветром» (с. 81).

Ее спокойствие: «Миссис Лори сошла в столовую мраморная, как всегда, и все с той же своей неизменной — легчайшего, непрозрачного шелка — занавесью на губах» (с. 67).

«— О, миссис Лори, вы-то, вы-то, я знаю [говорит о ней другая женщина. — В. III.], совсем не такая, как другие».

«Монументик» думает:

«— Не такая, — но какая же?»

Бог весть: шнур от занавеси был потерян» (с. 68).

Но вот совершается падение Лори: «И нежные, как у жеребенка, губы раздвинули занавесь на губах миссис Лори» (с. 83).

Миссис Лори после падения изменилась: «На ресницах — слезы, а губы...

Занавеси не было» (с. 84).

Теперь посмотрим, как подготовлено это падение.

В парке, куда пошел мистер Краггс, он видел влюбленных, они закрывались малиновым зонтиком. Малиновый зонтик становится (я говорил уже об этом мельком) одной из основных тем вещи.

Под зонтиком целуется леди, автор сравнивает ее с яблоком. Яблоко становится темой, так сказать, фамилией леди.

«Она была вся налита сладким янтарным соком солнца: мучительно надо было, чтобы ее отпили хоть немного. Яблоко — в безветренный, душный вечер: уже налилось, прозрачнеет, задыхается — ах, скорее отломиться от ветки — и наземь.

Она встала, леди-Яблоко под малиновым зонтиком, и встал ее адам — все равно, кто он: он только земля» (с. 75).

Теперь автор закрепил за ней это имя. Она — леди-Яблоко (с большой буквы), ее спутник, адам, остается с маленькой буквы, но адамом до конца вещи.

Он не становится Адамом (с большой буквы), так как это означало бы имя, прозвище же должно все время ощущаться. Это очень любопытный случай инверсии, притом возможный только в графике (в книге, не в чтении вслух).

Леди названа леди-Яблоко на с. 76, 77 и дальше, уже в новой обстановке, уже без адама, в туннеле подземной железной дороги, прячась от цеппелинов, она все же леди-Яблоко (на с. 78, 79).

«Неверность» названия здесь нужна; имя, оставшееся при изменившемся объекте, дает дифференциальные ощущения, ощущения несовпадения, то есть, в общем, выполняет функцию образа.

Вернемся к падению миссис Лори.

Малиновый зонтик, как я уже говорил, введен в произведение сценой в парке.

«И вот двое на зеленом шелке травы, прикрытые малиновым зонтиком: только ноги и кусочек кружева. В великолепной вселенной под малиновым зонтиком — закрывши глаза, пили сумасшедшее шампанское» (с. 74).

Газетчики сообщают, что в три часа цеппелины замечены над Северным морем.

«Но под зонтиком — в малиновой вселенной — бессмертны: что за дело, что в другой, отдаленной, вселенной будут убивать?» (с. 74).

Зонтик обратился в отдельную малиновую вселенную.

Идем дальше.

На шутку, брошенную со стороны: «засмеялась прекрасная леди, закрылась малиновым небом-зонтиком и явно для всех прижала колени к своему адаму: они были одни в малиновой вселенной» (с. 75).

У Замятина в вещах может исчезнуть человек, но не его тема. Мы не знаем дальнейшую судьбу зонтика, он уплыл во тьме.

Но, утвердившись, тема использована еще раз, она взята теперь как нечто установленное, как цитата, и помещена уже в другую обстановку: в тот момент, когда цеппелины чугунными ступками громили Лондон, миссис Лори отдалась органисту.

«На асфальте, усеянном угольной пылью, жили минуту, век в бессмертной малиновой вселенной. В калитку стучали, стучали. Но в далекой малиновой вселенной не было слышно» (с. 83).

В этот момент упоминается еще несколько не процитированных мною тем, связанных с миссис Лори: «ложечки», «кружевное», — и кончается основная тема Лори «занавесь».

Я не исчерпал всех образов Замятина и оставляю на долю читателя найти еще две-три темы. Я оставил их немного. Некоторые из них проходят только через одну главу. Главная из неупомянутых мною тем: «взбесившийся Лондон».

VI

Теперь о сюжетном строении вещи.

Отделяя сюжет от других явлений художественной прозы, мы всегда рискуем провести границу не там, где она есть. В образной стороне произведения мы так же, как и в сюжете, имеем дело со смысловыми величинами.

С другой стороны, теоретически вполне возможно разрешить вещь не смысловым уравнением, а изменением хотя бы ее ритма.

Так, у Фета концевая строфа разрешает всю композицию вещи, может быть, тем, что в ней в тот же размер вложена иная ритмико-синтаксическая фигура.

Сделав эту оговорку, будем говорить о сюжетной стороне «Ловца человек».

«Ловец человек» — это сам шантажист Краггс, ловящий в парке целующиеся пары и вымогающий деньги угрозой доноса в суд.

Но сюжетная форма произведения, по заданию, очевидно, должна быть построенной на смысловом неравенстве.

В вещи есть другой «ловец человек» — это органист Бейли, которого любят все женщины; он привлекает — ловит их музыкой.

Вот этот «ловец человек» и «поймал» миссис Лори, пока ее муж ловил в парке леди-Яблоко.

Поддержано это совпадение описанием обстановки.

Краггс вышел на охоту, считая, что цеппелины над Лондоном создают нужную атмосферу. И мистер Краггс решил использовать атмосферу в Хэмпстад-парке (с. 75).

Но эта же «атмосфера» и создает обстановку для удачи органиста: «Топнуло тут, рядом, задрезбужали верешки стекол; валилось, рушился мир миссис Лори, ложечки, кружевное.

— Бейли! Бейли! — разрушенная миссис Лори — стремглав летела по лестнице вниз, во двор. <...>

Жить — еще минуту» (с. 83).

Ту же функцию выполняет «малиновая вселенная».

Но сюжетное построение у Замятина не вышло, о роли органиста можно только догадаться.

Миссис Лори и ее история раздавливается тяжестью тем, сопровождающих Краггса.

У органиста же только одна тема — «жеребьячи губы».

Он и его история с Лори не выдерживают, они не разрешают сюжета, рассказ настолько перегружен, что у Замятина не хватило силы на организацию сюжетного неравенства.

Умение у Замятина оказалось большое, но однобокое. Но все же это лучшая замятинская вещь.

Это его потолок.

VII

У каждого аэроплана есть свой потолок — это та высота подъема, на которой дорога вверх ему закрыта какой-то невидимой горизонтальной плоскостью. Однобокое умение Замятина, вероятно, и создает ему потолок.

Я убежден, что обычная трагедия писателя — это вопрос его метода.

Ведь трагично должно быть самое центральное у человека.

У Замятина есть роман «Мы», который, вероятно, скоро появится в английском переводе*.

Так как этот роман по случайным причинам не напечатан все еще по-русски, то я не буду его детально анализировать.

Роман представляет из себя социальную утопию. Как это ни странно, утопия эта весьма напоминает одну пародийную утопию Джером Джерома**. Дело доходит до мелочных совпадений, например, одежда людей будущего — и у Замятина и у Джером Джерома — туника серого цвета. Фамилии у людей заменены номерами: четные мужчины, нечетные женщины и т. д.

По основному заданию и по всей постройке вещь теснее всего связана с «Островитянами».

Весь быт ее представляет из себя развитие слова «проинтегрировать».

Строй страны — это осуществленный «Завет принудительного спасения» викария Дьюли.

Одна из героинь, Ю, играет в вещи приблизительно роль миссис Дьюли и т. д.

Герои не только квадратны, но и думают, главным образом, о равности своих углов.

Все герои имеют свои темы, которые их, так сказать, вытесняют: один, например, «ножницы», он и не говорит, а «отрезывает».

По-моему, мир, в который попали герои Замятина, не столько похож на мир неудачного социализма, сколько на мир, построенный по замятинскому методу.

Ведь, вообще говоря, мы изучаем не Вселенную, а только свои инструменты.

Мир этот (у Замятина), чем бы он ни был, мир плохой и скучный.

Кажется мне все же, что это замятинский потолок. Очень уж беспомощен автор, когда из него вырывается.

Есть в «Мы» замечательная героиня, брови ее так переkreщиваются, что образуют X (икс), она и означает в этом уравненном мире — икс.

Конечно, о бровях говорится при каждом ее появлении. Иногда героиня уходит из уравнинного мира в мир старый, в «Старый Дом», в этом «Старом Доме» она надевает шелковое платье, шелковые чулки. В углу стоит статуя Будды.

Боюсь, что на столе лежит «Аполлон», а не то и «Столица и усадьба».

Вероятно, это происходит оттого, что Замятин не умеет строить мир вне своих рядов.

Люди, борющиеся с уравнениями, называют себя «Мефи», сокращение от Мефистофеля, потому что Мефистофель означает неравенство.

Они и поклоняются этому Мефистофелю. Да еще на статую [работы] Антокольского.

Напрасно.

Нет в мире вещей хуже Антокольского. Несмотря на присутствие в «Мы» ряда удачных деталей, вся вещь совершенно неудачна и является ярким указанием того, что в своей старой манере Замятин достиг потолка.

ПИЛЬНЯК В РАЗРЕЗЕ

Литература по литературе. В большом плане это ошибка; это все равно как сеять хлеб по хлебу или лен по льну. Ослабление сюжета; перенесение связующих моментов на повторяющиеся образы.*

Если бы он рассказывал о самом себе, как о другом, то сказал бы — Боря Пильняк.

О Толстом бы сказал или Лева Толстой, или Алеша Толстой, смотря по тому, о ком бы говорил. Но голос у него во всех трех случаях был бы одинаков.

В писаниях Пильняк человек громовый.

В каждой вещи у него метель и Россия, как к тонкому номеру «Нивы» (не «красной») было приложение.

Узнав (из вещей), что в Пильняке немецкой крови наполовину и что он ел в детстве немецкие печенья, думаю, что в основе он немец, желающий быть добрым малым и хорошим товарищем.

О нем же смотри у Льва Толстого.

Пильняк любит по-такому, по-простому, по-русскому, знаете ли вы, носить подворотки.

Но, кроме этого, он же носит круглые очки; такие очки, с темными толстыми роговыми ободами, научили носить европейцев американцы.

В России их носят: Борис Пильняк, Всеволод Иванов, Мих.

Левидов, Михаил Кольцов и все дипломатические курьеры (те, как матросы, побывавшие в Японии,— татуировку).

И те очки возложил Пильняк на маленький розовый нос Николая Никитина.

Голос у Пильняка — бас, живет он у Николы-на-Посадах, охотится на волков.

Дома неспокоен.

На меня рассердится.

Л. Д. Троцкий говорит о Пильняке следующее:

«Пильняк бессюжетен именно из боязни эпизодичности. Собственно, у него есть наметка как бы даже двух, трех и более сюжетов, которые вкривь и вкось продергиваются сквозь ткань повествования; но только наметка, и притом без того центрального, осевого значения, которое вообще принадлежит сюжету. Пильняк хочет показать нынешнюю жизнь в ее связи и движении, захватывает ее и так, и этак, делая в разных местах поперечные и продольные разрезы, потому что она везде не та, что была. Сюжеты, вернее сюжетные возможности, которые у него пересекаются, суть только наудачу взятые образцы жизни, ныне, заметим, несравненно более сюжетной, чем когда-либо. Но осью служат Пильняку не эти эпизодические, иногда анекдотические сюжеты... а что же? Здесь камень преткновения. Невидимой осью (земная ось тоже невидима) должна бы служить сама революция, вокруг которой и вертится вконец развороченный и хаотически перестраивающийся быт» (Л. Троцкий. *«Литература и революция»*. М., 1923. С. 57).

Я согласен с описательной частью этого отрывка, но должен прежде всего установить терминологию. К сожалению, Л. Д. Троцкий этого не делает и употребляет слово «сюжет», не оговорившись о его значении.

У Пильняка отдельная линия произведения сама по себе часто и не образует сюжета, то есть она — не разрешена.

Сюжет не нужно смешивать с фабулой, то есть с «содержанием», с тем, что рассказывается в вещи.

Сюжет характерен прежде всего как особого рода композиционная форма, работающая со смысловым материалом.

Очень часто этим материалом бывают бытовые положения.

Я не настаиваю на своей терминологии, но считаю удобным работать с ней, а не с бесформенными, «обычными», никем не проверенными, привычными словами.

Разрешение сюжетной композиции не нуждается в мировоззрении.

В литературном произведении обычно используются не самые бытовые величины, а их противоречия. Например, в греческой драме — столкновение идей патриархата и матриархата и т. д.

Наша жизнь сейчас не сюжетна, а фабульна, и это не игра словами.

Называть какую бы то ни было жизнь сюжетной, значит, не сознавая того, воспринимать ее эстетически и проецировать на нее наши эстетические навыки.

Не нужно указывать писателям, вокруг чего, вокруг какой невидимой оси, должно вращаться их творчество. Менее всего годны для указания предметы невидимые.

У Пильняка его разбросанная конструкция не объясняется желанием исчерпать всю революцию. Это неверно, так как эти куски не все современны.

Причина особенности конструкции Пильняка — глубокие изменения, сейчас происходящие в русском сюжете.

И сюжет у него заменен — путем связи частей, через повторения одних и тех же кусков, становящихся протекающими образами.

Эти связи очень приблизительны и скорее сигнализируют единство вещи, чем его дают.

«— Ну, так вот. Вопрос один, — по-достоевски, — в о п р о с и к: тот дежурный с «Разъезда Мар» — не был ли Андреем Волковичем или Глебом Ордыниным? — и иначе: — Глеб Ордынин и Андрей Волкович — не были ли тем человеком, что сгорал последним румянцем чахотки? — такими русскими нашими Иванушками-дурачками, Иванами-царевичами?»

Темен этот третий отрывок триптиха!»

Этот отрывок из «Голого года» Бориса Пильняка (*«Голый год»*, изд. «Круг», М.—Пб., 1923, с. 168).

В тексте указаний на какие-нибудь особенности «дежурного» или «человека в вагоне» не дано. Их действительно можно переставить. Они могут носить любое имя из книги. Сам отрывок (описание поезда мешочников) ввязан в роман тем, что «Разъезд Мар» несколько раз мельком до этой главы упоминался в тексте (с. 142).

Основная особенность построений Б. Пильняка — их сборность; в них мы можем как будто проследить процесс образования романа.

В приведенном вначале отрывке [автор] предлагает нам ввязать отрывок в роман путем «единства героя», но не настаивает на этом единстве.

В «Голый год» вошли большими кусками новеллы из первой книги Пильняка «Быльё»*.

Я в этом Пильняка не обвиняю, а просто указываю на факт.

Вошли они в роман не расшитыми на эпизоды, а сохраняя внутреннюю свою организацию.

Роман Пильняка — сожитительство нескольких новелл. Можно разобрать два романа и склеить из них третий.

Пильняк иногда так и делает.

Для Пильняка основной интерес построения вещей состоит в фактической значимости отдельных кусков и в способе их склеивания.

Поэтому Пильняк так любит нагромождать материал: сообщать историю рижского публичного дома, делать цитаты из мasonicких книг, из современных писателей, вставлять в книгу современные анекдоты и т. д.

Факт для отдельного отрывка Пильняку нужен «газетный» — значимый; если он дает просто отдельный сюжетный момент, то приводит его как цитату, используя литературную традицию.

«Дом Ордыниных» в «Голом годе» дан в традиции умирания купеческо-дворянского дома, традиционен младший сын, художник; читается все это как много раз читанное. Вспоминается все, — до Рукавишниковва включительно*. В поздней вещи «Третья столица» одна из героинь, Лиза Калитина, «девушка-девочка, как березовая горечь в июне рассвета», самим своим именем дает нам тургеневскую традицию.

Традиционность «Дома Ордыниных» у Пильняка, вероятно, вышла невольно, просто потому, что он не оригинальный мастер, — традиционность Лизы Калитиной уже явно осознана, автор заменяет обрисовку героя ссылкой на прежде созданные вещи.

Англичанин-путешественник «Третьей столицы» восходит к капитану Гаттерасу Жюль Верна.

Наиболее сильные из кусков Пильняка — куски чисто репортерские, где он опирается на экзотический быт 1918—1920 годов; в этих записях невероятного времени, интересного уже самого по себе, материал выручает писателя.

Иногда Пильняк оживляет свой материал прямым введением в него анекдотов, даваемых прямо под номерами: 1, 2, 3, 4, 5, 6. Анекдоты эти ходовые, общие, в последних вещах Пильняк вставляет их один за другим, не пряча, а обнажая прием.

Можно сказать даже, что Пильняк канонизировал случайную манеру своей первой вещи, «Голого года», создавая вещи из явно рассыпающихся кусков.

Для связи частей Пильняк широко пользуется параллелизмом. Параллели эти держатся на очень примитивной идеологии, на утверждении, что Россия — Азия, а революция — бунт.

Внося распирающие во все стороны куски под один композиционный обруч, Пильняк должен делать натяжки и часто срывается с бытовой мотивировки.

В «Голом годе» есть линия мужицкого бунта и описание деревни, есть и линия о большевиках.

«Эти вот, в кожаных куртках, каждый в статью, кожаный красавец, каждый крепок, и кудри кольцом под фуражкой на затылке, у каждого крепко обтянуты скулы, складки у губ, движения у каждого утюжны. Из русской рыхлой, корявой народности — отбор» (с. 169).

Среди них один из «героев» Пильняка, Архип Архипов. Здесь мне придется сослаться на Льва Давидовича Троцкого,

чрезвычайно точно указавшего на характер одного пильняковского приема.

Архипов «бумаги писал, брови сдвигая (и была борода чуть-чуть всклокочена), перо держал топором. На собраниях говорил слова иностранные, выговаривал так: — константировать, энегрично, литефонограмма, фукцировать, буждет, — русское слово *могут* — выговаривал: *магуть*. В кожаной куртке, с бородой как у Пугачева» (с. 169)¹.

Эта борода Пильняку понадобилась для того, чтобы связать Архипова с деревней и Пугачевым. Но Троицкий, отмечая смысловую значимость этой бороды, тут же пишет: «Мы Архипова видали: он бреется». Действительно, «архиповы» бреются.

Не помогает даже, что Пильняк вводит (обычный прием) эту бороду сперва вскользь («и была борода чуть-чуть всклокочена»). Обычно появляющийся после таких боковых упоминаний предмет кажется закономерным, но здесь борода к Архипову не приклеивается. Синтеза не получается.

Синтеза у Пильняка не получается вообще, прием его чисто внешний, он «невнятица», и, несмотря на внешнее использование в вещах многих форм современной русской прозы, вещи, по существу, остаются элементарными.

За композиционным сумбуром автор намекает на какое-то смысловое его разрешение.

Между тем разрешения этого нет (и быть не может), художественной же формы не получается.

Модернизм формы Пильняка чисто внешний, очень удобный для копирования, сам же он писатель не густой, не насыщенный.

Элементарность основного приема делает Пильняка легко копируемым, чем, вероятно, объясняется его заразительность для молодых писателей.

Пильняковский способ писания спекулирует на невозможности для читателя разрешить конструкцию. Между тем эта конструкция элементарна, и если ее показать, то вся вещь никнет, спадает, как прорванная.

Слияние отдельных кадров (снимков), видимых на экране кинематографа, по современным работам, является фактом не физиологическим, а психологическим. Мы употребляем некоторое усилие, чтобы сливать отдельные картины, наше сознание представляет смену объектов как постепенное изменение одного и того же объекта. Прерывистый ряд оно обращает в непрерывный.

Если все увеличивать интервалы между отдельными кадрами и делать их все более отличными друг от друга, то мы все же

¹ Здесь и далее слова, выделенные в тексте Пильняком, даются курсивом. — *Ред.*

будем видеть непрерывный движущийся объект и начнем чувствовать дурноту и головокружение.

Дело может кончиться обмороком.

Пильняк использует явление, близкое к этому.

Андрей Белый как-то сказал мне, что на него вещи Пильняка производят впечатление картины, на которую не знаешь, с какого расстояния смотреть.

Здесь правильно указано на состояние напряжения, которое возникает в результате чтения Пильняка. Ощущение это проходит, когда узнаешь основу построения.

Но нужно указать на заслугу Пильняка. Она состоит в том, что он осознал и использовал несвязность своего письма.

Мы присутствуем как будто при новом возникновении романа. Если в «Лазарильо с Тормеса» (старинный испанский плутовской роман) ясно различаются отдельные части конструкции и весь роман дан как свод эпизодов, то приблизительно то же мы видим у Пильняка.

Читая один отрывок, мы воспринимаем его все время на фоне другого. Нам дана ориентация на связь, мы пытаемся осмыслить эту связь, и это изменяет восприятие отрывка.

К сожалению, идеи, которыми Пильняк связывает куски конструкции, слишком механичны, слишком ярко оказываются оговорками, словесным сведением концов.

Для увеличения напряженности чтения Пильняк пользуется различными типами «невнятицы».

Так, например, употребляя традиционные переходы от одной линии повествования к другой, он часто не упоминает, в какую линию мы попали, не озаглавливает ее.

Любопытно проследить, как изменяется восприятие вещей Пильняка благодаря введению в них несводимого параллелизма.

Есть у Пильняка вещь «Его величество Kneeb Piter Komandog» — это про Петра Первого.

Вещь традиционная и очень плохая. Ю. Тынянов совершенно правильно сопоставил ее с вещами Д. С. Мережковского*. И у Пильняка, как у покойного романиста (ныне Мережковский романов не пишет), дана параллель: Петр и раскольники; причем бегают обе части параллели с надписями и говорят декларациями. Конечно, введен другой эмоциональный тон, который сделан, главным образом, путем употребления слов, прежде запрещенных («блядюжка», «блюет»), и договариванием сексуальных моментов до конца. Иногда в этих подробностях Пильняк забавно провирается, он пишет: «<...> по дряблым губам побежала улыбка, глаза с отвислыми веками стали буйными, — подбежал к Румянцевой, схватил, поднял на руки и, на бегу закидывая ей юбки и раздирая на ногах белье <...>» (с. 34).

Должно быть, это очень страшно, но нижнего белья на ногах дамы при Петре, да еще в России, не носили, да еще лет сто после рвать белье на ногах Петру не нужно было, — а нужно бы-

ло это написать писателю Пильняку, нужно потому, что введение в вещь образов, прежде бывших под запретом, первое время производит резкое впечатление. До Пильняка в досталь этим пользовались имажинисты.

Несмотря на то, что в пильняковской повести, как на картинке для изучения новых языков, все происходит (и сеют, и косят) в один момент и весь петровский материал использован в 20 минут, — повесть ниже посредственности.

Пильняк пишет еще одну повесть — «Санкт-Питер-Бурх».

В ней он ведет сразу пять линий: Петр и основание города, красноармеец-китаец и беглый белогвардеец, следовательно Чека и инженер-националист.

Проще определить так: 1) Россия XVIII века, 2) Китай XX века и 3) Россия XX века, причем в последнем разряде три линии.

Связь этих линий дана, как обычно у Пильняка, путем: 1) сперва повторения одной и той же фразы из одной линии в другую, 2) сведением сюжетных линий в конце.

Повторяющаяся фраза «столетия ложатся степенно колодами» (карт) дана на с. 81 в применении к китайцу-красноармейцу, на с. 82 в применении к Петру Первому, на с. 85 опять применяется к китайцу. У инженера оказывается на квартире китайские «ходи», повторяется фраза «ты еси Петр, и на камени сем созижду церковь мою».

Фразы из одной части повести переносятся в другую уже как изречение, в кавычках. Например, так переносится фраза «мальчик — за все свое детство — не видел ни одного дерева, — ибо он жил за стеной, уже в Монголии, стране Тамерланов». Фраза эта — «тема» китайца. Попадая в описание «Санкт-Питер-Бурха» (в кавычках), она означает сведение двух линий.

Китаец попал в Ленинград и обрабатывал в нем землю.

«А если бы в тот вечер — циркулем на треть земного шара, на треть земного шара шагнуть на восток, через Туркестан, Алатау, Гоби, — то там, в Китае, в Пекине (Иван Иванович был братом!) — в Пекине, в Китае — — —

Белогвардеец, дворянин, офицер императорской армии, эмигрант Петр Иванович Иванов» и т. д. (с. 102).

«Циркулем» и одновременностью действия, а также самим фактом перемещения китаец связан с русским белогвардейцем, связь которого со следователем Иван Ивановичем Ивановым подчеркнута фразой в скобках («Иван Иванович был братом»).

Сама же вещь состоит: из Петра Первого по Мережковскому (точно такого, как в первой разбираемой повести), из следователя, взятого из «Петербурга» Андрея Белого (следователь «бится пространства» (как Аблеухов), к нему приходит «Каменный гость», то есть, конечно, слезший, по воле Андрея Белого, с коня Медный всадник — смотри «Петербург»), и из Пильня-

ком написанных кусков о китайце-красноармейце и русском в Китае.

Все это раскладывается степенно, как карты, долго не сводится одно с другим, и все это вместе и есть Пильняк.

«Санкт-Питер-Бурх» — сравнительно сложный пасьянс, разберем другие две вещи Пильняка: «Голый год» и «Третью столицу».

«Голый год» распадается на несколько кусков, связанных между собой повторениями фраз, общим проходящим «припевом» метели (из Андрея Белого) и участием героев одного отрывка в другом.

Последним меньше всего.

«Вступление» начинается с описания судьбы Доната Ратчина, но эта линия обрывается:

«Город Ордынин и Таежовские заводы — рядом и за тысячу верст отовсюду. — Донат Ратчин — убит белыми: о нем — все» (с. 27).

Поэтому роль обрамляющей новеллы играет не его судьба, а повторение одного описания — описания Китай-города.

Описание введено сперва в судьбу Доната как отрывок «из его бродяжеств». Не привожу его целиком, так как оно длинно (с. 25—26).

Китай-город дан как «китаец» с глазами, как «солдатские пуговицы», «китаец» — ползет на завод.

Описание это целиком повторено на с. 173—175: Китай выполз из Ильинки, смолот Ильинку — он как будто наступление Азии на Россию.

На самом деле строй вещи еще схематичнее и отдельные части ее еще менее связаны между собой.

Кроме противопоставления «Ильинка — Китай» и «Китай — завод» есть противопоставление: «деревня — Европа — город». Причем деревня — не «Китай», а — деревня, просто деревня из «Былья».

Это не новая часть строения вещи, а еще один включенный в нее кусок, от усилия ввязать ее крепче у читателя только заботят виски.

Описание старого города Ордынина дано обычно старой манерой, со включением «характерных слов», маленьким словариком (с. 16).

Для связи отдельных мест описания применяется все тот же прием повторения.

С. 11 (первая страница повести): «На кремлевских городских воротах надписано было (теперь уничтожено):

Спаси, Господи,
Град сей и люди твой
И благослови
Вход во врата сии».

На с. 23: «На кремлевских ордынинских воротах уже не написано...» — идет то же «Спаси, Господи» и т. д.

На с. 13: «Ночью же ходить по городу дозволяли неохотно, и, если спросонья будочник спрашивал:

— Кто идет? —

надо было всегда отвечать:

— Обыватель!»

То же на с. 17.

Кроме того, в само описание включены кусочки «летописи», «анекдоты» и «курьезная вывеска». Вывеска становится потом одним из способов связи частей.

Таким образом, мы имеем в этом маленьком отрывке Пильняка тот же прием, которым написано все произведение: оно состоит из кусочков, сколото из них.

Разница в композиции куска, в отличие от композиции всей вещи, та, что в этом куске связи частей даны логические и не использовано ощущение несводимости рядов.

Описание заканчивается как бы двумя заключениями: описанием песни метели (это знаменитое: «Гвиууу, гаауу, гвиииууу, гааауу» и «Гла-вбумм» и т. д.) и уже упомянутым мною отрывком «Китай-город».

«Вьюга» также повторяется потом в вещи (с. 176), сейчас же после повторения куска о «Китай-городе».

«Вступлению» соответствует «Заключение». Оно тоже, как и «Вступление», не поместилось в вещи, в нем другие темы, это другой рассказ.

Все оно помещено после повторения мотива «вьюги» и «Китай-города», и играет это «Заключение» традиционную для русской поэтики роль «ложного конца».

«Заключение» посвящено (оно называется «Триптих третий (материал, в сущности)») деревне, даваемой описательно, как «материал».

Реальная связь этого куска с вещью состоит в том, что он дает ей параллель, чем и разрешает всю конструкцию.

Для Пильняка параллель эта должна выразить какую-то идеологию и сама мотивируется идеологией.

Чтобы связать «Заключение» с основной вещью, он механически вводит в «Заключение», которое само по себе представляет чистую безымянную этнографию, имена действующих лиц из основного цикла кусков.

Например, действует здесь колдун Егорка, действует он, конечно, по-пильняковски, не очень сложно: «Егорка у ног Арины склонился, сапоги потянул, юбки поднял, и не поправила в бесстыдстве юбок своих Арина» (с. 186).

Действие элементарное, вроде поступка Петра Первого.

Наговоры, данные в «Заключении», даны как наговоры, сказанные со слов Егорки. И любовная пара в «Заключении» не просто пара, а — Алексей Семенов Князьков-Кононов и Ульяна

Кононова, родственники старосты из отрывка «Первое умирание».

Моются бабы и девки в бане (с. 189): «В банях не было труб, в дыму, в паре, в красных печных отсветах, в тесноте толкались белые человеческие тела, мужские и женские, мылись одним и тем же щелоком, спины тер всем большак» и т. д.

Это не только у меня, но и у Пильняка, цитата, Пильняк цитирует себя самого (со с. 160) и этим связывает «Заключение» с «Частью третьей триптиха», с описанием поезда мешочников.

Кроме того, «поезд» связан с главой о доме Ордыниных «вопросиком», не был ли дежурный с «Разъезда Мар» Андреем Волковичем или Глебом Ордыниным. С главой об коммуне анархистов он связан многократным упоминанием в ней имени «Разъезда Мар», то есть единством места.

Линия Архипова (большевики) дана сперва непонятным упоминанием. Связывающий образ «Китая» кончается:

«Там, за тысячу верст, в Москве огромный жернов революции смолот Ильинку, и Китай выполз с Ильинки, пополз...

— Куда?!

— Дополз до Таежева?!

— Врешь! Врешь! Врешь! Загорит еще домна, покатыт болванки, запляшут еще аяксы и фрезеры!

— Вре-ошь! Вре-оошь! — и это не истерически, а быть может, разве с холодной злобой, со стиснутыми скулами.— Это Архип Архипов» (с. 26—27).

Линия Архипова протянута через весь роман: она дана в виде эпизода «Архипов — его отец» (самоубийство отца), слабо связана с линией Ордыниных (знакомство и женитьба Архипа на Наталье), связана с крестьянской линией путем упоминания о «пугачевской бороде» (смотри замечание Троцкого).

Кончается линия Архипова путем полного повторения, мы опять видим: «Китай», Архипова (уже объясненного), завод и метель.

Здесь же дано сюжетное, для Пильняка только по традиции обязательное, окончание: женитьба Архипова и Натальи.

Пильняк пытается здесь (довольно удачно) оживить понятие счастья-уюта, которое от этого должно получиться.

Архипов все время изучает словарь иностранных слов, Наталья же решила иметь мужчину только для ребенка, без «уюта».

Но когда они сходятся, то Наталья говорит: «Не любить — и любить. Ах, и будет уют, и будут дети, и — труд, труд!.. Милый, единственный мой! *Не будет* лжи и боли» (с. 180).

«Архипов вошел, молча прошел к себе в комнату, — в словарику иностранных слов, вошедших в русский язык, составленном Гавкиным, — слово уют не было помещено.

— Милый, единственный мой!»

(с. 180).

Последняя строка механически снова повторяет уже разрешенный мотив.

В качестве «мистического комментария» к этим линиям даны еще две линии, линия Семена Матвеева Зилотова, который начитался масонских книг и видит во всем пентаграмму. Глава, в которой вводится Зилотов, называется «Здѣсь продаются пѣмадоры». Зилотов живет перед такой вывеской. Вот как он показывает пентаграмму: «Семен Матвеев Зилотов взял со стола пятиугольный картон, где в центре, в кружке написано было слово — Москва, а в углах — Берлин, Вена, Париж, Лондон, Рим. Молча подошел к Сергею Сергеевичу, Семен Матвеев сложил углы пятиугольника: Берлин, Вена, Париж, Лондон, Рим сошлись вместе. Снова разогнув углы, Семен Матвеев по-новому сложил пятиугольник — Берлин, Вена, Париж, Лондон, Рим склонились к Москве, и картон стал походить на помидор, окрашенный снизу красным» (с. 39).

«Пѣмадор» связывает эту пентаграмму с бытом, а сама пентаграмма должна давать всей композиции широкий мировой план.

Может быть, в этом сказалось (не в строе фразы) влияние Андрея Белого на Пильняка.

Зилотов же инсценирует в романе «мистическое» обладание Оленьки Кунц Лайтисом на престоле церкви. Это самое натянутое и ненужное место романа.

При описании Зилотова применена временная перестановка: его жизнь рассказана при его вторичном появлении (с. 135—137).

Зилотов сам по себе — только мотивировка появления в книге отрывков из масонских книг, они могли бы быть мотивированы и как найденные, как произнесенные на лекции, наклеенные на стене над обоями и так далее. Цель их — увеличение многозначности вещи и ощущения несводимости рядов.

С романом Зилотов связан самым примитивным образом — он живет в одном доме с Волковичем и присутствует при его неудачном аресте, он же поджигает монастырь.

Я подчеркиваю все время связи в романе, и поэтому, может быть, у кого-нибудь явится впечатление, что роман связан.

Так это неверно.

У сыщиков, говорят, было выражение: пришить такого-то к делу; так вот, герои Пильняка вовсе не герои, а носители, даже скорее представители определенных кусков, они пришиты к роману занапрасно.

Потом они, или отдельные части тех кусков, которые они представляют, повторяются в других частях вещи.

Пришиты они в нескольких частях, так как композиции из них не получается.

Представителем другой, комментирующей линии романа является «седой попик».

Связь его с романом следующая: он, видите ли, родственник

Глеба Ордынина и живет в монастыре, где совершается «мистический» блуд Ольги Кунц.

Попик этот говорит длинно, сразу страниц на пять. Пильняк старательно, в старой, старой и плохой манере русского рассказа перебивает речи попаика, напоминая, что это все же речи в романе, а не передовица.

Попик перебивается монашком, который все время поет «Во субботу да день ненастный». Перебиваний полагается одно на страницу. То же делает в плохих вещах Горький, у него перебивается обычно рассказ тем, что вдруг сообщается о том, что за окном идет дождь.

Попик с Глебом Ордыниным разделили между собой комментарий и разговаривают.

Занимается, кроме того, попик и плагиатом из Пильняка, так прямо и говорит, сперва: «Знаешь, какие слова пошли: гвиу, гувуз, гау, начэвак, колхоз, — наваждение!» (с. 72) — а потом и совсем явственно: «Слышишь, как революция воет — как ведьма в метель! слушай: — Гвиууу, гвиууу! шооя, шоооя... гаау. И леший барабанит: — гла-вбум! гла-вбуумм!..» и т. д. (с. 75).

Последнее от Пильняка отнимает попик. Зато он и ставит все на место и все объясняет вместе с Глебом.

«Владыко, — и голос Глеба дрожит больно, и руки Глеба протянуты. — Ведь, в вашей речи заменить несколько слов словами — класс, буржуазия, социальное неравенство — и получится большевизм!..» (с. 74—75).

Думаю, что не получится.

Речи же попаика я не привожу, читайте их сами у Пильняка: «Голый год», с. 70—75 и 128—130.

На 134-й странице попик сгорел.

Герои «Голого года» недолговечны. Донат умер до начала романа. Глеб застрелился, попик сгорел, Аганина умерла от тифа, анархисты Павленко, Свирид, Герри, Стеценко, Наталия — убиты, и Зилотов сгорел; остальные или уехали (Лидия), или арестованы.

Это потому, что их куски кончились и Пильняку с ними нечего делать.

Остался один Архип с Натальей для семейного счастья.

Пильняк человек неразнообразный до повторения, причем повторяет он из вещи в вещь не только себя, но и свои цитаты, например, орешинские стихи про голытьбу.

Романы «Голый год», «Третья столица» — повторяют друг друга, связанные метелью. В промежутке между ними написана «Метель», — вещь под таким названием, — и метель, старая блоковская и беловская метель, которой Вячеслав Иванов при ее появлении обещал долгую жизнь*, выдержала.

Сделана «Метель» так. Взятые два рассказа: о дьяконе, который молился в бане, воспитывая kota в вегетарианстве, и стремился понять, кто в первый раз в мире доил и кого доили.

Вопросы, конечно, поучительные.

« — Сколько тысяч лет тому назад и как это было, когда впервые доили корову? и корову ли доили или кобылу? и мужчина или женщина? и день был или утро? и зима или лето? — дьякону надо знать, как это было, когда доили, — первый раз в мире, — скотину» (с. 276—277).

Сами по себе эти вопросы, конечно, не могли бы наполнить произведение.

Тогда Пильняк проводит вторую, ничем не связанную с первой линию произведения, рассказывая про удачливого провинциального донжуана, ветеринарного врача Драбэ.

Две линии идут. Молится дьякон, внук Кифы Мокиевича, и идет сплетническое дело суда чести о Драбэ. Суд чести хорошее дело, он позволяет Пильняку дробить рассказ на показания и документы. Разговоры переданы драматически, так, как их пишут в пьесах.

В конце повести происходит слияние сюжетных линий.

Драбэ зашел к дьякону и надоумил его: доили первый раз, решает он, парни, и от озорства. Дьякон решает, что, значит, и весь мир от озорства, и бежит записываться в коммунистическую партию, кот-вегетарианец бесится и сжирает сразу восемь фунтов конины, метель говорит «гвиу, гвиу», Пильняк произносит несколько слов о советских буднях, и повесть кончается.

Вся неразбериха ее, мне кажется, сделана сознательно и имеет целью затруднить восприятие, проецируя одно явление на другое; линии эти явно несводимые, и их несводимость (в них вставлено еще несколько анекдотов) и создает впечатление сложности.

Манера Пильняка вся — в этом злоупотреблении бессвязностью.

«Третья столица» вещь подражательная, в ней автор пишет сам под себя, обманно ссылаясь на Ремизова.

Форма, получившаяся в «Голом годе» как результат сведения отрывков, уже канонизирована и употребляется наизусть.

«Место: места действия нет. Россия, Европа, мир, братство.

Герои: героев нет. Россия, Европа, мир, вера, безверье, — культура, метели, грозы, образ Богоматери. Люди, — мужчины в пальто с поднятыми воротниками, одиночки, конечно; — женщины: — но женщины — моя скорбь <...>» (с. 110).

Героев у Пильняка и не было, были «представители автономных областей».

Все вещи кажутся мне похожими на СССР, но без ВЦИКа и Совета национальностей.

Места действия тоже не было.

Но в «Третьей столице» все это регламентируется. Открывается повесть объявлением о бане, объявление это потом повторяется дважды. Один раз через три страницы, уже в связи с

описанием представителя одного куска, Емельяна Разина, и потом, в конце, обозначая вторичное появление Разина.

Разин этот — советский служащий, но он — Емельян (очевидно, по Пугачеву) и Разин (очевидно, по Стеньке); Разин он и Пугачев для того, чтобы потом убить англичанина и доказать этим, что всякий русский — и Разин, и Пугачев.

Личного в нем нет ничего, просто это — человек из бани.

Потом идет авторская характеристика вещи, уже мною приводившаяся. Она кончается мыслью о женщине.

Мысль о женщине развертывается в описание помещицкой декабрьской ночи. Здесь говорится о том, что самое вкусное яблочко — с пятнышком, о том, как нежен коньяк на морозе, и о том, что «женщин, как конфеты, можно выворачивать из платья» (с. 112).

Все эти сентенции затем разделяются и поодиночке проходят через всю вещь, связывая ее части.

Я не буду рассматривать всю вещь, так как это заняло бы много времени.

Перечислю только кратко ее составные части:

1) Емельян Разин: жизнь его в России, поездка в Европу, проезд через Ригу. Возвращение в Россию, убийство англичанина Смита с целью грабежа.

2) а) Англичанин Смит (очевидно, вообще англичанин): въезд его в Россию (первое пересечение с Разиным), его история с Елизавет, смерть Смита; б) со Смитом связан его брат, едущий на Северный полюс.

3) Рига: а) полковник Саломатин, он же Тензигольский, он же Растанов; б) при нем сын, Лоллий Львович Кронидов; в) князь Трубецкой и его невеста Лиза Калитина.

Сама Рига — ее культура, традиция — дана через постоянное упоминание древности одного публичного дома.

К этим основным линиям прислонены десятки анекдотов и описаний. Анекдоты взяты обычные, ходячие, описания даны с мотивировкой восприятия англичанина и т. д.

Кроме того, введена «лекция Питирима Сорокина», играющая в вещи роль рассуждений попаика в «Голом годе».

Англичанин и Разин фабульно связаны, фабульно связана и вся третья группа.

Связь же частей между собой, и заодно и многозначность их, дана протекающими образами, роль которых — расширять значение происходящего.

Пильняку нужно обобщение и нужно дать многозначительность предмета; в этом деле он довольно наивен и берет это сам на себя, за читателя. Тут ему помогают, как я уже говорил, и цитатность образов (Разин, Лиза), и просто объяснения.

Но перейдем к механизму связи.

Возьмем первоначальное задание протекающих образов, тот кусок, где они даны вместе.

«(...) луна поднималась к полночи, а здесь, у камина Иннокентием Анненским утверждался Лермонтов, в той французской поговорке, где говорится, что *самое вкусное яблоко — с пятнышком*, — чтоб им двоим, ему и ей, томиться в холодке гостиной и в тепле камина, пока не поднялась луна. А там на морозе безмолвствует пустынная, суходольная помещичья ночь, и кучер в синих алмазах, утверждающих безмолвие, стоит на луне у крыльца, как леший, лошадь бьет копытами: кучера не надо, — рысак сыплет комьями снега, все быстрее, все холоднее проселок, и луна уже сигает торопливо по верхушкам сосен. Тишина. Мороз. В передке, совсем избитом снежными глышками, стынет фляжка с коньяком. И когда он идет по вожже к уздцам рысака, не желающего стоять, дымящего паром, — они стоят на снежной, пустынной поляне, — в серебряный, позеленевший поставец, — блеснувший на луне зеленым огоньком, *она наливает неверными, холодными руками коньяк, холодный, как этот мороз, и жгущий, как коньяк: от него в холоде ноют зубы, и коньяк обжигает огнем коньяка*, — а губы холодны, неверны, очерствели в черствой тишине, в морозе. А на усадьбе, в доме, в спальней, домовый пес-старик уже раскинул простыни и в маленькой столовой, у салфеток, вздохнул о Рождестве, о том, что *женщин, как конфеты, можно выворачивать из платья*. — И это, коньяк этих конфет, жгущий холодом и коньяком, — это: мне. —

— Ах, какая стена молчащая, глухая — женщина — и когда окончательно разобью я голову?» (с. 111—112. Курсив мой. — В. Ш.).

Теперь проследим повторяемость образов. Вот как это появляется в теме «Разин»:

«В пятый год — он: спутал числа и сроки, он увидел метель — метель над Россией, хотя видел весну, цветущие лимоны. Как зуб из гнилой челюсти, — самое вкусное яблоко это то, которое с пятнышком, — метельным январем, где-то в Ямбурге, на границе РСФСР, — когда весь мир ошетинился злою собакою на большевистскую Россию, и отметывалась Россия от мира горящими поленьями, как у Мельникова-Печерского — золотоискатели — ночью в лесу — от волков, — его, Емельяна, выкинуло из пределов РСФСР: в ошетиненный мир, в фанерные границы батавских слезок Эстии, Литвы, Латвии, Польши, в спокойствие международных вагонов, неторопных станций, киркочных, ратушных, замочных городов» (с. 116—117).

Эту же фразу мы видим в линии князя Трубецкого в почти полном ансамбле:

«Надежда знает, что губы князя — терпкое вино: самое вкусное яблоко это то, которое с пятнышком. Разговор, пока Лиза наверху, короток и вульгарен. Здесь не было камина и помещичьей ночи, хоть и был помещичий вечер, коньяк не жег холодом, от которого ноют зубы и который жжет коньяком, — здесь не

утверждался — Иннокентием Анненским Лермонтов, но французская пословица — была та же» (с. 153).

Теперь тот же мотив у мистрис Смит (жена англичанина): «Мистрис Смит знала: —

— самое вкусное яблоко это то, которое с пятнышком, — и, когда он идет по вожже к уздцам рысака, не желающего стоять, — они стоят на снежной пустынной поляне, — неверными, холодными руками она наливает коньяк, холодный как лед, от которого ноют зубы, и жгущий, как коньяк, — а губы холодны, неверны, очерствели в жестокой тишине мороза, и губы горьки, как то яблоко с пятнышком. А дома домовый пес-старик уже раскинул простыни и подлил воды в умывальник. — —

Роберт Смит никогда не познал, никогда, как —

— Лиза Калитина одна, без лыж, пробирается по снегу, за дачи, за сосны» (с. 184).

Здесь, кроме того, любопытно обстоятельство, что мистрис Смит связана с Лизой Калитиной не только тем, что она знала, но и тем, что ее муж никогда не узнал про Лизу Калитину. То есть во втором случае связь дана чисто условная, только обозначена.

Кроме того, мистрис Смит «знает, что женщину, как конфекту, нужно из платья выворачивать».

Когда к ней приходит телеграмма о смерти ее мужа, то это дано так:

«Телеграф — это столбы и проволоки, которые сиротливо гудят в полях, гудят и ночью и днем, и веснами и осенью, — сиротливо, потому что — кто знает, что, о чем гудят они? — в полях, по оврагам, по большакам, по проселкам. — В Эдинбурге у матери Смит в пять часов было подано кофе, блестел кофейник, сервиз, скатерть, полы, филодендроны, — в Париже у мистрис Чудлэй разогревалась ванна, чтоб женщину, как конфекту, из платья выворачивать, — и тогда велосипедисты привезли телеграммы.

— «Мистер Роберт Смит убит в Москве» (с. 195).

Так как вещь осложнена временной перестановкой, то о том, как жил Роберт Смит в Москве, мы узнаем уже после извещения о его смерти.

Жил он обыкновенно, тут выше Пильняка не прыгнешь. Ходил, говорил сентенции вроде:

«Разговор велся о пустяках, и только четыре отрывка разговора следует отметить. Говорили о России и власти Советов. Мистер Смит, изучавший теперь русский язык, в комбинации слов — власть советов — нашел филологический, словесный нонсенс: совет — значит пожелание, чаще хорошее, когда один

другому советует поступить так, а не иначе, желает ему добра, советовать — это даже не приказывать, — и стало быть власть советов — есть власть пожеланий, нонсенс» (с. 214).

Но главное занятие было:

«В концертном салоне заиграли на пианино. В ночной тишине было слышно, как в маленькой столовой накрывали стол. Англичане провели дам в уборную, пошли переодеваться. Женщин, конечно, как конфеты, можно выворачивать из платья. Старик лакей заботливо занавешивал окна, чтобы никто не видел с улицы, что делают колонизаторы. Было приказано никого не пускать» (с. 219).

Так фраза связывает линии произведения. Отдельные куски тоже связаны, уже внутри себя, такими фразами.

Кусок «Рига» связан, например, постоянным упоминанием башни, «как женская панталонина».

Кроме того, вся вещь исполнена повторениями, повторяются описания домов, описания людей целыми кусками, именно кусками, графически выделенными.

От «Голого года» к «Третьей столице» путь недалекий.

Но в «Третьей столице» есть и новое. Это фельетонный элемент, полугазетное описание гибели Европы, по манере, может быть, связанное с Ильей Эренбургом.

Возросло и расстояние между сюжетными линиями, возросла и претенциозность загадки.

Странно вошли в вещи живые цитаты, чуть ли не целые рассказы Бунина и Всеволода Иванова.

В составных же частях «рассказа» конструкции нет или есть она в банальной, уже непереживаемой форме.

Куда пойдет Пильняк?

Идейно он, может быть, будет вращаться вокруг невидимой оси русской революции.

В вопросах же мастерства его основной прием как будто оказывается легко разгадываемым. Вряд ли на нем можно работать долго.

За Пильняком есть свои заслуги: он сумел осознать кризис традиционного сюжета.

Из бессвязности стянутых за волосы (бороду) кусков он создал свой стиль.

Л. Д. Троицкий, которым я открыл свою статью, как-то писал, правда, от лица «доктора»: «〈...〉 ненормальность становится нормой, когда ее подхватывает поток развития и закрепляет в общую собственность» («Литература и революция», с. 215).

Формалисты говорят это так: «Новый прием часто является как внеэстетический и потом эстетически осмысливается».

У Пильняка есть своеобразная зоркость в деле закрепления приема; если он не лишится смелости и не пойдет обратно в сторону прошлой литературы, то ему не страшны наностовцы —

люди, которые хотят перестроить чужое творчество, не умея даже разжечь примус, чтобы сварить клейстер для склейки хроники.

ВСЕВОЛОД ИВАНОВ

В напечатанных на серой бумаге книжках Пролеткульта встречались любопытные статьи.

Они были напечатаны тогда, когда 1 Мая была убрана рабочими решетка Зимнего дворца.

Их странно читать теперь, когда эту решетку ставят где-то на Выборгской стороне вокруг сада для рабочих.

Тогда было мнение, что дело идет не о передаче вещей из рук в руки, а об изменении вещей.

Я очень уважаю то время и газету «Искусство коммуны», с которой тогда полемизировал.

Не большая гордость и слава в том, что человек оказался хорошим пророком в отрицательных утверждениях.

Но к статье.

Ее написал, кажется, Плетнев. В ней утверждалось, что буржуазия говорила в искусстве ложь. Например, она выражалась не точно, говоря: «солнце зашло» — и путала слова «земля» и «почва». Кроме того, старое искусство пользовалось образами, называнием предметов не собственным именем, это тоже ложь.

Так не надо*.

На эту статью позднее возражал Луначарский**.

Я не сторонник решетки Зимнего дворца, перенесенной и поставленной вокруг сада для детей рабочих, и убежден, что будущее искусство не совпадает с сегодняшним.

Я против АХРРа.

Но статья Плетнева, теперь всеми опровергнутая, кажется мне не опровергнутой все еще никем, вернее, опровергнутой только фактами.

Если искусство — познание жизни, то зачем врать? И вообще, зачем образы? И зачем вообще неправильно относиться к предметам, когда есть способ относиться к ним научно и правильно?

Зачем у писателей неправильное мировоззрение?

Нужно выправить.

Но вот только Плетнев ничего не написал. И другие не написали ничего правильного. А сколько талантливых людей, хотя бы в РКП.

Комсомольский поэт, какой-никакой, хоть Безыменский, хоть на год есть, а коммунистического нет.

Демьян Бедный?

Опять перенесенная решетка.

Методы марксизма — не методы искусства, — сказал как-то Троцкий.

Не знаю, что это у него значит.

Ведь методы науки вообще не методы искусства.

Нельзя прижимать писателя к теме. Нельзя заменять развитие литературы развитием темы.

Пролетарская литература будет, нужно только не мешать людям говорить неточно и неправильно.

Концы сойдутся, но не сейчас.

Нельзя быть правым каждую минуту, и нельзя даже воевать, не отступая.

И вообще разговоры о новом искусстве нужно начинать с исследования искусства вообще.

Были, правда, в 30-х годах прошлого столетия люди, которые говорили, что существует отдельное «смоляное» и отдельное «стеклянное» электричество и отдельное «атмосферное» и отдельное «живое». Да еще оговаривали: «Мы часто употребляем здесь слово «стеклянное» электричество: ради ясности, должно оговорить, что под этим словом мы разумеем просто электричество, добываемое из стекла, а отнюдь не одно положительное. «Смоляным» называем мы электричество, получаемое из смолы, а не отрицательное. Некоторые писатели, французские и германские, выражением *électricité vitrée*, *Glass-Électricität*, и *électricité résineuse*, *Harz-Electricität*, хотели заменить названия электричеств положительного и отрицательного, предложенные Франклином; но мы не вдаемся в эти бесполезные переименования, которые ничего не объясняют. Если уж изменять неясные, но принятые термины, то мы скорее согласились бы вместо положительного и отрицательного на электричество кислое и щелочное, по причине сильного сродства первого с кислотами и кислотвором, второго с щелочами» («Библиотека для чтения», октябрь, 1837).

В отношении писателей мы часто поступаем таким образом, переводя их из разряда «смоляных» в разряд «стеклянных», классифицируя по случайному признаку.

Виновно еще наше время в каракулевом овцеводстве.

Берут писателя, форсируют его развитие, заставляют сделать литературный выкидыш и любят красивую (субъективно) шкурку.

На завтрашний день писатель уже не нравится. Ведь писать непрерывно и прямолинейно нельзя, и нельзя писать параллельно.

Социальный заказ часто полезен для писателя, но только не тогда, когда он выражается в прямом подсказывании способа разработки темы.

И писателей у нас открывают и закрывают, и носят один день.

А потом провозглашают смерть.

Изумительно, до чего революция не изменила основных черт русского характера.

В «Летописи села Горюхина» рассказывал Пушкин, как то-ропяты хоронить горюхинцы мертвецов и как часто горюхинские покойники чихали, еще когда не успели их вынести за околицу.

Но у революционной литературы есть и удачи.

И в числе удач называют Сейфуллину, Всеволода Иванова.

Я буду писать о Всеволоде Иванове.

Но если мы добираемся до вопросов отношения искусства и быта, то почему именно здесь не поговорить о взаимоотношении методов формального и марксистского?

Говорят, их нужно согласовать.

У меня есть только одно возражение: разве дело в методах?

Это государства или классы могут сражаться и согласовываться, у них есть не только оружие, но и интересы.

А методы не воюют.

Нужно не согласовывать методы, а исследовать предмет.

Нам часто говорят, что мы своим методом не исчерпываем предмет.

Возьмем возражения хотя бы Троицкого.

Пункт первый. В чем состоит работа формалистов по Троицкому.

«Объяснив сущностью поэзии форму, эта школа свою задачу сводит к анализу (по существу, описательному и полустатистическому) этимологических и синтаксических свойств поэтических произведений, подсчету повторяющихся гласных и согласных, слогов, эпитетов. Эта частичная работа, «не по чину» называемая формалистами наукой поэзии или поэтикой, безусловно нужна и полезна, если понять ее частичный, черновой, служебно-подготовительный характер. Она может войти существенным элементом в технику поэтического ремесла, в его практическую рецептуру. Как для поэта, да и вообще писателя, полезно, скажем, составлять для себя списки синонимов, увеличивая их число и тем раздвигая свою словесную клавиатуру, так же полезно, а для поэта прямо-таки необходимо, оценивать слово не только по его внутренней смысловой ассоциации, но и по его акустике, ибо от человека к человеку передается оно прежде всего акустически».

В чем состоит работа формалистов на самом деле? Формалисты (ОПОЯЗ) не занимаются подсчетом. Это так же верно, как то, что в Москве по улицам не ходят белые медведи.

Мы не занимаемся подсчетом потому, что знаем, что материал, изучаемый нами (отдельные произведения литературы), количественно ограничен, и нам поэту нельзя работать, пользуясь законом больших чисел.

Мы не подсчитывали гласные и согласные, а также и эпитеты (случайно попавшие в акустику у Троицкого).

Действительно, в сборнике «Поэтика» есть статья Осипа Брика о «повторах».

Терминология этой статьи вошла сейчас во все работы по фонетике (акустике) стиха, но исследование это представляет только начало большой работы формалистов о связи фонетической, ритмической и синтаксической стороны стиха.

Осип Брик рассматривает ритм в связи с предложением. Он не утверждает, что в стихе важны только звуки, но он доказывает, что звуки стиха и его смысловая форма находятся в зависимости друг от друга.

Этой же теме посвящены работы Якобсона.

У меня тоже работа по «акустике», но я ее написал очень давно, в ней не раскаиваюсь, но и в ней подсчетов нет, а есть наблюдения.

Никогда мы не утверждали, что в реальном стихе важен только звук.

Это вульгарнейшее непонимание научной, виновной только в том, что она не прочтена, теории.

Но и ошибки, сделанные самым блестящим человеком в русской революции, интереснее мне полного собрания сочинений П. Когана и Фриче.

Тем более что ошибаетесь вы верно.

Ваша ошибка основана на неодинаковом понимании нами и вами слова «форма».

Для вас работа оформления вещи состоит [в работе] над ее высказыванием.

Мы же, считая чрезвычайно важным смысловой материал произведения, знаем, что он тоже художественно оформлен.

Вы утверждаете, что все явления жизни человека объясняются тем, что он член определенного класса; мы в работе над искусством утверждаем, что все явления в этой вещи объясняются тем, что они произведения определенного стиля. Мы думаем, что работа художника не распадается на два момента, а художественна до конца.

«Содержание» — одно из явлений смысловой формы. Мысли, входящие в произведение, — материал, их взаимоотношение — форма.

Параллель у Льва Толстого «Анна Каренина — Кити» организована по законам искусства.

Все мои работы, отличающиеся многими недостатками, посвящены исследованию о значении смысловых величин в литературе.

Мои работы о сюжете интересны только тем, что я подошел к сюжету с той точки зрения, с которой прежде подходили, скажем, чтобы не заставлять вас менять свою терминологию, к акустике.

Роман Якобсон в своей первой книжке стоял на несколько другой точке зрения, считая, что поэзия есть явление языка, но и

при такой лингвистической точке зрения под словом не нужно понимать «звука», так как у слова есть свое значение, что и лингвистам известно.

В настоящее время взгляд этот Якобсоном оставлен.

В настоящее же время у всех у нас весь интерес работы состоит в исследовании смысловых величин.

Это не значит, что мы ошибались, когда работали над звуком, это был порядок работы. Наши притязания шире, чем об этом думают, мы утверждаем возможность формального подхода ко всему произведению.

П у н к т в т о р о й. Что думают формалисты о связи искусства и жизни.

Они думают об этом не то, что я написал в книжке, именуемой «Ход коня», как вообще люди не думают друг о друге то, что они говорят, когда ругаются или пишут фельетоны.

Мы думаем, что искусство и жизнь не связаны функционально. То есть нельзя установить в каждой любой точке искусства его зависимость от жизни.

Нельзя также сейчас установить законы соответствия. Там же, где они устанавливаются, то обычно мы имеем только констатирование хронологического совпадения.

Между тем утверждение, что два факта одновременны, не доказывает, что они зависят друг от друга.

Это очень неточно.

Но и у вас выходит не очень гладко.

«А для нас вначале было дело. Слово явилось за ним, как звуковая тень его» (Л. Троцкий).

Это сказано крепко.

«Словесность это система теней, исследовать ее нужно, исследуя отбрасывающие тень факты, т. е. социальные отношения».

Здесь вы устанавливаете простую функциональную зависимость искусства и жизни.

Но вот другая мысль:

«〈...〉 основной пружиной поэтического словосочетания остается по-прежнему предвзятая художественная идея, понимаемая в самом широком смысле: и как точная мысль, и как ярко выраженное чувство, личное и социальное, и как смутное настроение. Стремясь к художественной реализации, этот субъективный творческий клубок получает со стороны искомой формы новые раздражения и толчки, и иногда целиком сдвигается на первоначально не предвиденный путь. Это значит лишь, что словесная форма не пассивный отпечаток предвзятой художественной идеи, а активный элемент, воздействующий на самый замысел. Но такого рода активное взаимоотношение — когда форма влияет на содержание, иногда в корне преобразуя его, — нам известно во всех областях общественной да и биологической жизни. Это отнюдь не основание для отказа от дарвинизма и марксизма

и для создания «формальной школы» в биологии и социологии».

Тени не изменяются и не сдвигаются на первоначально не предвиденный путь.

Тени передвигаются т о л ь к о под влиянием передвижения вещей, их отбрасывающих.

Если явление искусства так же активно и самостоятельно, как явления биологические, то нам и спорить не о чем.

Тогда, значит, мы имеем три связанных друг с другом системы: биологическую, социологическую и эстетическую.

Конечно, социологический пласт будет влиять на эстетический, но у эстетического есть свои формальные законы.

Например, большинство сюжетов основано на бытовых коллизиях, но и искусство имеет право выбора материала и право сохранения его в своей традиции даже тогда, когда он исчез из обихода жизни.

Появляется новый материал в литературном произведении тоже не просто потому, что он появляется в «действительности».

Должны быть определенные условия его литературного усвоения.

Возьмем, например (далее я пользуюсь работами Эйхенбаума и Тынянова, вернее, разговорами с ними), историю Кавказа в русской литературе.

С горцами мы соседи издавна, но в русской литературе горцев не было. Россия проглатывала Грузию, грузинские царевичи крутили интригу, грузинские царевичи доходили до террористических актов (убийство Лазарева), но это все в литературу не попадало. Может быть, в романе Нарезного («Черный год») использована грузинская история, но как?

Так, что трудно догадаться.

«Местный колорит» не остановил на себе внимания автора, автор взял события с точки зрения интриги. Именно Грузия — Кавказ были ему не нужны.

Кавказ (Эйхенбаум, Тынянов) явился в русской литературе вместе с романтизмом, чеченцы заменили у нас индейцев Шатобриана.

Новое возрождение поэмы в России, которое мы сейчас переживаем, вызвало опять восстановление темы Кавказа, это видно по вещам Есенина, Николая Тихонова и с негативной установкой — в прекрасных стихах Владимира Маяковского (Эйхенбаум).

Я недоволен темой моей книги. Неправильно писать об отдельных писателях.

Писатель — только место приложения сил. Пишет не он, а литературная эпоха. Судьба (литературная) непонятна всегда, если исходить из материала его личной жизни.

Но нужно писать на материале, и я делаю это, когда пишу о современной русской литературе.

То же, что отдельные статьи моей книги названы именами отдельных писателей, объясняется ограниченными пределами моего умения.

К сожалению, старые традиции тяготеют и на мне, и я пишу, держась за тему. Но тема хорошая.

Всеволода Иванова сейчас ругают за то, что он, написав «Бронепоезд», теперь не отражает действительности и разложился.

Это постоянство, с которым разлагаются писатели, должно было бы обратить на себя внимание.

Писатель сейчас движется не по той кривой, по которой движется критик.

Писатель, положим, движется по эллипсу, а критик по кругу, да еще в другой плоскости.

Но аналогия плохая.

Законы движения разные.

У нас сейчас к писателям внимательны и говорят ему все время «правильно» или «неправильно».

А ему это неважно. К судьбе же писателя, к его литературному пути, общему со всей литературой и в то же время частному случаю ее, к его задачам внимания нет. И о Всеволоде Иванове не писали.

Я напишу сейчас мало и не глубоко. Мое дело такое, что надо начинать с каталога, с описания. Черновая работа не делается никем. Нужно самому собирать солому для делания кирпичей.

Его называют орнаменталистом. Мы, кажется, назвали. Но это не дело: навязывать на человека бубенчик и исследовать потом не человека, а название. Предположим, что мы не знаем, что такое орнаменталисты.

Всеволод Иванов пишет про Сибирь и употребляет сибирские слова.

Конечно, это оттого, что он сибиряк.

ОПОЯЗ с этим не согласен.

Первые вещи Вс. Иванова написаны про Сибирь, но не по-сибирски.

Сибирскому языку учил его Максим Горький по письмам. Так и написал: собирайте местные слова. Всеволод Иванов умеет сейчас писать не только по-сибирски, но и по-китайски.

По-сибирски:

«У пришиби яра бомы прервали дорогу, и к утесу был приделан висячий, балконом, плетеный мост. Матера рвалась на бом, а ниже в камнях билась, как в падучей, белая пена стрежи потока».

Теперь по-китайски:

«У Син-Бин-У была жена из фамилии Е, крепкая манза, в манзе крашенный теплый кан, а за манзой желтые поля гаоляна и чумизы. <...>

Син-Бин-У читал Ши-цзинь, плел циновки в город, но бро-

сил Ши-цинь в колодец, забыл циновки и ушел с русскими по дороге Хуан-ци-цзе».

Пишет он, кроме того, по-киргизски и по-самоедски.

Во время революции изменился русский язык. Появились новые слова, сперва их даже запрещали, сердились на слова «даешь», «братва», «косая».

По происхождению эти слова, многие из них по крайней мере, пришли из арго, из языка преступников (Тынянов). Таково, например, происхождение слова «шпалер» (револьвер), это из блатной музыки и происходит из жаргонного «шпэйер» — плетель.

Есть два объяснения этого явления.

Одно простое и неверное. Это: революцию делали представители люмпен-пролетариата, и они и внесли в нее свой язык.

Другой ответ сложнее. Это мой ответ: революции нужен был другой язык.

Революционные войска носили винтовки прикладом вверх (латыши). Это неудобно и опасно, так как пуля при случайном выстреле будет рикошетировать от земли. Но революционному войску нужна была перемена. На Кавказе носили пояса не вокруг талии, а через плечо.

Нужно было изменить язык. Тенденция эта была выполнена на материале, давшем ощущение новизны. Дальше, путем создания новых ассоциаций по смежности, новое слово стало почтенным не менее прежнего, и слово «даешь» приобрело даже оттенок официальности.

Русские писатели по происхождению спокон веку, еще до Петра Первого, были людьми с окраины. А писали они на литературном языке. А теперь (теперь — это вчера) питерцы и москвичи, а не только сибиряки, пишут, как Николай Никитин, по меньшей мере, по-свияжски.

Русский литературный язык по происхождению искусственный (в книге своей я это доказывать не буду. Читайте Шахматова, у меня не хрестоматия), и он обладал относительно разговорного языка дифференциальными качествами. Русский литературный язык, распространяясь в народные массы и усваиваясь ими, свои дифференциальные качества потерял. Тогда вторгся диалект, и люди начали писать по-сибирски. То есть диалект и литературный язык переменились местами.

Дело, конечно, произошло не так просто. Аристотель советовал наиболее тщательно обрабатывать части произведения, лишённые драматического действия. Различные стороны художественного произведения обладают свойством сублимировать, заменять друг друга.

Появление диалекта и других способов трудноговорения в русской литературе, таким образом, совпало, с одной стороны, с притушением разницы между «литературным языком» и обычным говором, с другой стороны, оно вызвано кризисом сюжета.

Поэтому один из творцов русской бессюжетной прозы, Лесков, является же одним из мастеров сказа.

У Гоголя сказовый элемент является также при ослаблении сюжетного элемента.

Создание ощущения неравенства, сдвиг вещи осуществляется то в противопоставлении элементов «бытовых положений», то в создании словесных сдвигов.

Я указывал уже на примере Льва Толстого, что сказ не преследует иллюстративных целей и не живописует лиц. Для сказа характерно не ощущение сказчика, а ощущение слова.

Народная этимология выбрана сказчиками как мотивировка этимологии поэтической, она создана для мотивировки каламбуров и создания ощутимых слов.

Всеволод Иванов — писатель все еще не установившийся, вернее, меняющийся. У него не магазин, а мастерская, и делает он разное, умея по-разному поворачивать вещи.

Эпоха сибирского и самоедского языка у него уже прошла. Начал он традиционно.

Тематически он взял сперва крестьянство, в его условном стихийном (литературно-традиционном) восприятии. Это восприятие плохо, так как легко затупляется, хотя и легко передается.

На фланге произведений, основанных на нем, находится «Пламя» Пимена Карпова.

У Всеволода Иванова так написаны «Цветные ветра» — с богом, с верой, киргизами и шаманом перед иконами.

Вещь эта с Тарбагатайскими горами и лирическими отступлениями автора напоминает Марлинского, сдвиг дан путем фальцета и употребления условных понятий. Хлыстовство в России быстро сделалось дурной литературой. Но вся вещь написана с каким-то первичным умением.

Весь этот период дал много славы В. Иванову, а для мастерства способствовал только созданию своеобразного стиля.

«Образы» и сравнения, и это удержалось у Иванова дольше, чем романтический фольклор и диалект, даются далекие, с умышленным несовпадением. Часты случаи перехода одного «образа» в другой. <...>*

Реализм в литературе не существует вовсе.

Ощущается как реализм такая литературная форма, которая связана с действительностью не ощущением художественного стиля, а традицией. То есть замена ассоциаций по контрасту ассоциациями по смежности.

Исторически же русский литературный реализм — одна из литературных школ (не более реальная, чем другие), которая при описании предметов пользовалась приемом введения второстепенных деталей, применялся принцип определения предмета по случайному признаку**.

Константин Леонтьев именно так ощущал реализм Толстого и стремился обжаловать этот прием.

Сейчас прием этот может быть дан лишь в новом повороте.

Всеволод Иванов не пользуется традицией верност[и], как художник, он понимает, что название булочной — булочная, а квасной — квасная, есть такая же условность, как называние сердца «морским львом». Но первая условность не переживается.

Всеволод Иванов умеет находить детали лишние и нужные.

Вот как ведет себя человек, легший на рельсы:

«Васька повернулся вниз животом. Смолисто пахли шпалы. Васька насыпал на шпалу горсть песка и лег на него щекой» («Бронепоезд»).

Сравнения у него нарочито далекие и иногда переходящие одно в другое*.

Сами описания даны сдвинутые, сдвинуты даже краски. Весь мир перекрашен.

«Теплые сапфирно-золотистые таяли снега.

Малиновые летели с юга утки».

От этой примитивной красочности, и даже краскосочности, идут, вероятно, и названия первых вещей Иванова («Цветные ветра», «Голубые пески»).

От «стихийной народности», быстро, к счастью, пройденной Всеволодом, осталось то, что он иногда без иронии называет в тексте своих вещей «велеречием». Отсюда, например, начало фраз с «и».

Например: «И видела мертвая голова Трифона». И так далее, на каждой почти странице.

Такое велеречие иногда выражается не только в приподнятости строения фразы, но и во впадении в шаблонную красоту.

Этим испорчены хорошие ивановские сказки. <...>**

Психология героев дана с эллипсами, с умышленным пропуском посредствующих звеньев.

«Солдатык прошел мимо, с любопытством и скрытой радостью, оглядываясь, посмотрел в бочку, наполненную гнилопахнувшей, похожей на ржавую медь, водой.

— Житьишко! — сказал он любовно».

Здесь сказалась старая уже борьба русских писателей с одолевающей их психологичностью. Реагирование человека на обстановку дается умышленно неожиданно.

Мне кажется, что прием удастся.

Сравнений у Всеволода много, мы его даже уговаривали сбавить.

Сравнивается все подряд.

«Голый Незеласов — костляв, похож на смятую жестянку из-под консервов — углы и серая гладкая кожа».

«Вздохнули потные острые скулы, похожие на обломки ржаного сухаря, — вздохом медленным, крестьянским».

«Как гусь, неотросшими крыльями, колыхая галифе» (с. 7).

«Нарумяненная женщина с толстым задом, напоминающим два мешка, выпадающих из-под юбки» (с. 7).

«И тело у них было, как граниты сопок, как деревья, как трава» (с. 15).

«Бревна были, как трупы, и трупы, как бревна — хрустели ветки и руки, и молодое и здоровое тело было у деревьев и людей».

Но это случай сравнения близкого. Чаще другой прием: «Голос у него темный, с ядреными домашними запахами, словно ряса» («Голубые пески», с. 13).

Вот пример сравнения, в котором ценны только дальние, несовпадающие признаки:

«Работал раньше Васька на приисках и говорил всегда так, будто самородок нашел и не верит ни себе, ни другим. Голова у него рыжая, кудрявая; лениво мотает он ею. Она словно плавится в теплом усталом ветре, дующем с моря, в жарких, наполненных тоской, запахах земли и деревьев. <...>

Подошел к партизанам старик с лицом, похожим на вытершуюся серую овчину. Где выпали куски шерсти, там краснела кожа щек и лба» («Бронепоезд»).

Здесь во второй части сравнение объяснено, что не типично для Всеволода Иванова.

«Тупые, как носок американского сапога, мысли Обаба разошлись в непонятные стороны» («Бронепоезд»).

Выбор «как», упоминание носков американского сапога даны на слово «расходятся». Здесь использована традиция выражения «носки врозь». Тупизна американского сапога не типична. Но слово «американский» маскирует появление ряда «расходящиеся носки». <...>

Необычности сравнений отвечает необычность событий. Не всегда они хорошо мотивированы.

Но как мало значит правдоподобность мотивировки. показывает то, что никто не спросил Иванова, зачем партизаны положили поперек рельсов человека, а не бревно, или почему они не отворотили просто рельс. Но так патетичней и лучше. А читатель умеет не спрашивать. Ему нужна мотивировка, чтобы была возможность поверить.

Бытовые или кажущиеся бытовыми положения у Иванова дополнены фантастикой.

Фантастика дается, как ложь и мечта. <...>*

Гражданская война и голодные годы оказались, как бы сказал кинематографист, фотогеничны.

У фотографического аппарата не много фантазии, но и он одни вещи может взять, другие передает плохо.

Современный писатель имеет указанную тему, но тема эта не фотогенична.

Это происходит не оттого, что писатель не любит революцию.

Ведь он все равно вне ее почти ничего не знает. Лет ему около тридцати, и дореволюционный быт для него обычно война.

Но трудно описывать то, что все правильно.

Зорич хороший фельетонист, пока он пишет в отделе «непорядка», пока он работает противопоставлением декрета — быту, но заставьте его писать о том, что вентиляторы поставлены на местах, и он напишет скучно.

И комиссар Федор, и Чапаев («Чапаев» Фурманова) — видели гражданскую войну. Чапаев понимал ее неправильно, а Федор правильно, но написал Федор про Чапаева, а не Федор про Федора. Федор не фотогеничен.

Всеволод Иванов мужественно грызет революционную тему. У него литература в крови, и любопытно смотреть, как художник бессознательно экспериментирует над задачей, которую нельзя решить, взявши тему атакой в лоб. <...>*

КОНСТАНТИН ФЕДИН. ЛЕОНИД ЛЕОНОВ

Начнем с социального заказа.

Начнем даже с заказчика.

Он — реставратор.

Довоенная норма в литературе — задача дня. Редакторы учатся торговать в журналах.

Между тем мышление по аналогии — самое ненадежное. По аналогии вода при охлаждении сжимается.

Дело сегодняшнего дня — не создание советского Толстого, Горького и Чирикова (за роль которого брался Левидов).

Левидов лучше Чирикова, но Левидов хочет быть Чириковым. Он приносит себя в жертву.

Квартиры готовы, начинаются расселения.

Сейфуллина на место Льва Толстого**. Ничего, что маленькая, она подрастет.

Пантелеймон Романов на место Чехова***.

«Красный Эйнем»****, а не литература.

Из Левидова не выйдет Чирикова, потому что даже Чириков неповторим.

И мне все равно, что выйдет из Сейфуллиной и Пантелеймона Романова.

Когда разбивают армию, она бежит и перемешивается. Но умные командиры затапливают походные кухни.

В глубоком тылу кашевары отгоняют чужих. Начинается разборка.

С котелками выстраиваются люди перед раздатчиками.

Начинается реставрация полков.

Я больше говорил, чем писал. То, что я говорил, помогало писать, но не записано.

Есть и моя вина в литературной реставрации.

Я как-то облегчил ее.

Научил делать макеты романов.

Между тем ведь сказано не все. «Война и мир», — кроме того, что это роман, — есть роман, разрушающий до него существовавшую норму.

Но больше того. У Толстого были другие задачи: он хотел доказать, может быть, превосходство артиллерии над кавалерией и, во всяком случае, излагал свою теорию военного дела.

Аграрные теории Левина в «Анне Карениной» не случайны, они формируют роман.

Литературные произведения не только делаются, но и случаются.

Ввод нового материала происходит сперва путем просто подстановки-искажения. Но он давит на форму и заново оценивается. Старая форма начинает играть роль английского короля — существует, не управляя.

Литература наших дней может использовать революцию не путем, конечно, переделки «Гугенотов» в «Декабристы»*, а путем вовлечения в формальную работу нового материала.

Между тем параллельно с окраской Москвы начинается и новая литературная жизнь.

Пишут романы. Записывают ими пространства, оставленные не по социальному заказу, а по воле социалистического заказчика.

Мы имеем неудачный роман «Голубые пески» Всеволода Иванова. В романе хорошие куски, но люди в нем движутся, не находя своих мест. И «идею» романа рассказывает в конце случайному слушателю герой, хан из телеграфистов.

Не на всякое место можно повесить плакат. И в романе не все равно, кто что говорит.

Но романа нет, и он переживает вырожденческий атавизм безгеройства. Только было бы сказано.

Написал еще Константин Федин роман «Города и годы».

В романе есть интересный газетный материал, но он неумело связан, и все герои труппой гуляют из Германии к мордве. Человеческая судьба, личные приключения не хотят пересекаться с материалом истории. Старый романский прием не работает.

Бледно, как свечка днем, горит фединский прием.

Отрывки из газет, изображающих трагическую неразбериху (пишу под Федина) войны, выписки о том, что Христос был бы во время войны активным военным, — сделаны музыкальным клоуном. Клоуном — для трагизма, а «музыкальным» — для того, чтобы слово «клоун» лезло легче.

Случайный признак, бедное ныне средство реализма, должен замаскировать основной.

Константин Федин сердится на меня за то, что я говорю: роман цитатен (биография героини Мари), описания состоят из перечислений, герои не нужны, сюжета нет и сюжетное затруднение заменено поэтому временной перестановкой*. Федин сердится на меня и говорит, что романа я не читал. Нет, я разделил его (роман) на уроки и прочел. Разрезал роман на куски и складываю из него новые романы, под Вальтера Скотта, Диккенса и Эренбурга. Умею, выбрасывая остроты и игру под Стерна, обращать лирические места в Тургенева.

Но, Федин, неудача романа ведь местная, это он мне не нравится.

Воронскому и Левидову он понравился, потому что Левидов хочет быть Чириковым.

Несколько иное происхождение имеет роман Леонова «Барсуки».

Молодой писатель обычно начинает с подражания. Он повторяет старую конструкцию, приспособляя ее. Это начальная стадия искусства. Вызывается она не молодостью, а стремлением изменить вещь при непонимании техники построения. Поэтому так пишет и молодой Лермонтов, когда он переделывает «Кавказского пленника» Пушкина в своего «Пленника». Так же переделывали песни для себя шоферы и пели вместо: «Ямщик, не гони лошадей» — «Шофер, не меняй скоростей».

Хотя это технически неграмотно, что им известно.

Обычная переделка слов в мещанском быту, вроде «загормонца» вместо «заграница» и т. д., относится к этому же роду творчества.

Обычная сфера таких переделок — вторая строчка двустишия в ходовых песнях.

Обычно эти переделки не выживают, вернее, выживает из них небольшой процент.

Этот процесс развития, так сказать, сводится к подставлению новых значений в старое уравнение.

Отчасти его переживает сейчас вся русская литература.

У Леонова он объясняется, кроме того, годами ученичества. Он хорошо и долго имитировал Достоевского, так хорошо, что это вызывало сомнения в его даровитости.

«Барсуки» — не плагиат. В этой вещи Леонов идет дальше. Но, в широком смысле этого слова, работа его реставрационна.

Роман начинается эпиграфом:

Жили-были
Два брата родные,
Одна мать их вспоила...
Равным счастьем наделила:
Одного-то богатством,
А другого нищетой!

(Слепцы поют)

Действительно, повесть должна была быть построена на старом приеме — параллелизме, со старой мотивировкой родством.

Родство в сюжетном построении используется как треугольник в бильярдной игре для постановки шаров — дает условную связь вначале. Это первоначальная роль родства. В более поздних вещах характеры родственников связаны: Стива Облонский — Анна Каренина; Долли — Кити; три брата Левины и т. д.

Говоря исторически — родство первоначально использовалось как мотивировка, затем вошло в более глубокое отношение с другими частями произведения. Здесь нет перехода от формального к реальному, но есть переход от односторонней формальности к несколькосторонней. Каждый новый родственный характер оказывается новым значением старой формулы при изменении одной из величин.

Но связь у Леонова первоначальна. Его братья расходятся на 58-й странице, а сходятся снова на 294-й, причем один из братьев — рабочий Павел — за все это время не упомянут ни разу.

Я не буду анализировать всех законов этого родства и скажу прямо, что старая схема: хороший и плохой брат или удачливый и неудачливый — оказалась неподходящей для материала — параллели между крестьянином, уходящим из деревни в торговлю, и крестьянином, идущим на завод.

Павла у Леонова нет.

Но Леонов имеет наследство и мастерство. Он делает судьбу Павла: сперва подранил его косой на поле, потом ожег его руки уксусной кислотой.

Бестелесный Павел таврен Леоновым.

Когда снова является этот герой, то для него у Леонова нет красок.

Помогают особые приметы — он хром и руки его обожжены.

Вот обстановка вагона Павла: «Стоял еще стол возле койки, на нем лежала бумага и, почему-то, горела свечка, — пламя ее, еле приметное в солнечном блике, качалось» (с. 280—281).

Я знаю, почему горела его свеча. Эта лишняя и противоречивая деталь вписана умелым художником для заполнения пустоты. Нелогичность свечи умышленна. О такой неправдоподобной детали для правдоподобия лжи писал когда-то Достоевский.

Эта свеча, конечно, умнее эпитета «музыкальный» при клоуне Федина.

Старые сюжетные формы и цитатные куски вещи не исчерпываются «братьями». Как у Федина целая орава немцев и русских вдруг оказываются у мордвы, так и у Леонова все время встречаются одни и те же люди. Но мотивировка удачней: они земляки и, как земляки, торговали вместе в Зарядье.

Несмотря на техническую грамотность Леонова, несмотря на то, что в его романе правильно использованы все приемы, до ложной развязки включительно (убивает коммуниста Егор Брыкин — читатель думает на Семена Рахлеева; освободил комис-

сара Егор, а думается на женщину), — конструкция вещи не выдержана до конца. Роман обламывается в последней трети и, как всегда в таких случаях, раздвинут вводными новеллами.

Традиционна в романе и женщина, переодетая подростком, в лагере разбойников. Разбойники тоже из «Князя Серебряного»: бородатый атаман, лихой есаул и неблагородный бунтовщик, борющийся с атаманом.

Может быть, разбойники без этого не могут обойтись.

Неумело вставлена, и, как у Всеволода Иванова в «Голубых песках», вставлена случайно и в конце мораль вещи, ее лирическая тема.

Это сказка про Калафата гордого.

Вещь Леонова, не являясь крупным достижением в русской прозе и будучи вредной (как вредно для малыша уменьше хорошо ползать — это мешает научиться ходить), — грамотна и умела.

Вещь эта написана хорошим писателем.

Хорошо описано Зарядье, и тут много литературы, но все же есть свое мастерство.

По «Барсукам» Леонова ничего нельзя узнать о русской деревне. И вообще изучать деревню по романам так же трудно, как садоводство по варенью.

Но Леонова в «Барсуках» уже видно. Этот человек недолго будет жить по чужим квартирам*.

ГОРЬКИЙ — КАК ОН ЕСТЬ

Стара в нем только его похудевшая шея. А стоит он на своих высоких ногах и носит круглую шляпу с прямыми полями со своею особой элегантностью сильного мужчины.

Он много рассказывает и все помнит: книги, которых прочел так много, как только может прочесть самоучка, читающий все подряд, села, которые проходил, знакомых своих, знакомых — с отчествами и женщин, которых целовал.

Помнит так много, что кажется, что он смотрел на жизнь восьмью или больше глазами, равномерно расположенными вокруг головы.

Он видел все, как будто даже не поворачивая шеи. Это придаст знанию его, особенно книжному, монотонность.

В мире, который знает Горький, не хватает поэтому координат, в нем нет верха и низа, левого и правого, он слишком мало расчленен и слишком густо застроен.

Горького много и плохо учили. Учили восьмидесятники, социалисты просто, большевики, русские писатели, академики из Дома ученых и переводчики из «Всемирной литературы».

Из всех вещей в мире Горькому больше всего нужны органы или приборы, которые закрывали бы отверстие ушей так, как закрывается глаз.

Горький обременен количеством так, как старая Россия во время войны была обременена двенадцатимиллионной армией.

У него развит больше всего пафос сохранения, количественного сохранения культуры, — всей.

Лозунг у него — по траве не ходить.

Он сам писал об этом, говоря о садовнике, который во время революции сгонял солдат с клумб.

Горький как ангар, предназначенный для мирового полета и обращенный в склад Центросоюза.

Я нежно и верно люблю Горького.

Он писатель до конца.

Еще больше, чем мыслью о том, что вода состоит из кислорода и водорода, потрясен он делом писания. Из-под учительских задач, через громадный песенный лиризм тянется он к единственно нужному — к мастерству и нарядности.

Горький любит Дюма и радуется миру, в котором живут ко-

ролева Марго и люди, тычущие друг друга шпагами. Он любит красивые вещи и свою неосознанную поступь*.

Горькому сейчас за пятьдесят лет, он болен привычным туберкулезом, который не может его дососать.

Я желаю Горькому, вот сегодня: хорошей любви, быстрой лошади или автомобиля, хорошего солнца и забвения кислорода и водорода.

Есть у Льва Толстого в «Книге для чтения» рассказ про черемуху. Эту черемуху рубили и топтали, а она все выкидывала в стороны побеги и цветла.

Срубленный, обрывающийся в неудачах, не умеющий заканчивать свои вещи, несущий на себе дактилоскопические следы пальцев своих учителей, больной всеми недугами русской литературы: бессюжетностью, невнимательностью, учительством, — черемухой цветет Горький**.

Я нежно и верно люблю Горького. За его преклонение перед мастерством, за то, как он встречал нас, молодых писателей, за то, как он над могилой Толстого сумел дать бой за Льва Николаевича против «Жития боярина Льва».

За то, что он сумел деканонизировать классика.

А это очень трудно: не есть во второй половине жизни супа из своих лавров.

Горький сумел и для себя понять то, что он понял для Толстого.

Во второй половине своей жизни он стал гениальным.

ГИПЕРТРОФИЯ СКЕПТИЦИЗМА

(К. Миклашевский. «Гипертрофия искусства», Л., «Academia», 1924)

Книга Миклашевского написана фельетонным стилем и не хуже книги Эренбурга «А все-таки она вертится».

Сделано смело, написаны страшные слова, например, «презерватив», и вывод дан невероятный: искусство не нужно.

Не понимаю только, почему Миклашевский ссылается на меня?

Он очень любит, правда, ссылаться на всех, даже на словарь Брокгауза. Но я тут ни при чем.

Работа К. Миклашевского вредна своею хлесткостью: это хлесткость без удара.

Но, из внимания к прежним заслугам человека, рассмотрим и эту книгу.

Опять начну оправдываться. Миклашевский согласен со мной, что искусство есть «остранение».

Бедное остранение, выкопал я яму, и падают в нее разные

младенцы. Остранение — это выведение предмета из его обычно-го восприятия, разрушение его семантического ряда.

Это необходимо для искусства, но не достаточно.

Интересно поставить научный вопрос вверх ногами, но только для того, чтобы его лучше рассмотреть, а не для того, чтобы перестать его видеть.

Дальше идет следующее рассуждение Миклашевского:

- 1) «Искусства» сейчас больше, чем прежде.
- 2) «Искусство» сейчас слишком часто меняется.
- 3) Конструктивизм тоже искусство.
- 4) А лучше, чтобы его не было.

На это можно ответить:

1) Количество вещей все время увеличивается. Каждые пять лет на увеличение Берлина тратится больше материала, чем пошло когда-то на весь императорский Рим. Поэтому увеличилось и количество так называемых художественных вещей.

2) «Древнее» искусство менялось достаточно часто: за период одной человеческой жизни был Эсхил-Софокл-Еврипид. В устном эпосе в течение пятнадцати лет каждая былина изменяется. Представление о неподвижности народного эпоса неверно. Даже татуировка у «диких» изменяется довольно часто, то есть каждое поколение.

3) Конечно, конструктивизм — тоже искусство, но изменилась сфера применения искусства.

4) Миклашевский мыслит какими-то потопами и катастрофами, — вот было искусство, а хорошо, чтобы его не было.

Из этого вышел бы фельетон.

Фельетон и так вышел, но представление о жизни, как о ряде вспыхивающих точек, неправильно. Все не очень страшно, бомба брошена, но нельзя бомбой взорвать такие явления, как климат, — и искусство продолжает существовать и изменяться.

Книжка основана на непроверенных фактах.

Сегодня самый дешевый товар: объявить Запад гнилым, мир погибшим и солнце остановившимся. Скептицизм сделался дешевым приемом. Скептические фразы можно выхлопывать вафельницей.

Книжка Миклашевского — гипертрофия скептицизма. Вчера автор ее был эстетом. Вероятно, завтра он станет романтиком.

ЧТО НАС НОСИТ?

Современный стиль фельетона имеет длинную историю. Переломы текста, появление неожиданных мыслей, отсутствие доказательств — все это происходит, вероятно, от стиля Гейне.

Гейне же взял его у романтиков. Писать фельетоны — не хуже и не лучше, чем писать так, как писал Тургенев. Это только две разные манеры.

Все это приходится писать потому, что в последнее время началось причисление литературы. Ее вытягивают в одну линию. Так она существовать не может. Современный писатель не ученик русских классиков. Классики от классиков не происходят.

«Пушкин, за что ты меня погубил» — так плакал в 4 часа ночи поэт.

Я не прошу к Пушкину ни на руки, ни под ручку. Убежден, что он был великим человеком, что он умел противопоставить себя своему времени. Умел шутить. Шутя написал — «Евгения Онегина».

Сейчас его памятник — бронзовая пробка в горле бульвара. Он губит людей, которые хотят писать, как классики.

Губит Есенина, который котенком лезет на его постамент. У нас сейчас Сейфуллину хотят сделать Толстым.

Пантелеймона Романова нанимали в Чеховы, и даже М. Левилов хотел стать Чириковым.

Левилов лучше Чирикова.

Но есть жажда поэтической реставрации.

Большой стиль сегодняшнего дня — произойдет от малого стиля.

Дело не в том, чтобы занять старые квартиры писателей новыми именами.

Я принес недавно Воронскому кусок рукописи Бориса Кушнера, в которой тот описывал дороги Англии.

Как они идут, как поворачиваются, как их строят, раскатывая, как рулоны.

Воронский обрадовался: «Это интересно читать», — сказал он.

Нам всем сейчас интереснее география, чем талантливый Леонов.

Из старых классиков нужно издавать Марко Поло, путешественника.

Искусство — поворачивается. Читателю нужно сообщение фактов, а не старая форма. Наступает время физиологических очерков и путешествий.

«Что вас носит?!» — закричала мне с забора крестьянка в Бежецком уезде, Тверской губ. Влезла на забор она, боясь тихо идущего автомобиля.

Моих знакомых сейчас нет в городе. Все ездят.

Для писателя сейчас Москва — только зимнее становище. Мы ездим на Белое море, в Воронежскую губернию, в Смирну, в Америку, участвуем в пробегах.

Что нас носит?

Писатель ищет факта. Новая литература — письма с доро-

ги. Их пишет Борис Пильняк — и ошибается в манере. Он приводит самого себя в лес и видит кругом одну только собственную писательскую манеру.

Их пишет Влад. Лидин — и ошибается, потому что пишет под Пильняка.

Их хорошо пишет Пришвин.

Пишет Лариса Рейснер. Женщина с мужской манерой писать.

Она перегружена, слишком нарядна, но она настоящая — не литературная.

— Мне нравится книга «На Таити» Эльзы Триоле*, потому что я люблю географию, — сказал мне один человек.

Мне тоже нравится эта книга — она читается сама, а не потому что нужно знать современную русскую литературу.

Правда, в этой книге слишком чистый русский язык, четкий, как след на песке от велосипедной шины, но в книге есть полезная простота, когда человек как будто все время старается описать именно то, что он видал, и свое домашнее отношение к экзотике.

Мы ведь слишком перегружены экзотикой и про русских пишем, как про иностранцев. Поэтому хорошо описывать Таити, как дачу в Сокольниках.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЦЕНТР КОНСТРУКТИВИСТОВ: ГОСПЛАН ЛИТЕРАТУРЫ

(М. — Л., «Круг», 1925)

К хорошо изданной книге приложена газета. «Известия ЛЦК».

Если позволят средства, то мы, вероятно, увидим и «Правду» ЛЦК.

Все зависит от урожая.

Газета вся целиком повторяет все обычные приемы общих газет, имитируя отделы и тезисы.

Начинается со статьи «Пора подумать о качестве».

Над статьей тезис из Калинина: «Всякая организационная работа есть, по существу говоря, и работа политическая».

Сказано не про конструктивистов.

Есть выписка из Ленина о необходимости знания организации. К этому примечание конструктивистов «Есть ли у нас знания организации литературы?».

Дальше И. А. Аксенов за Стеклова написал статью о «международном положении».

Вышло даже короче.

Только библиография не вышла: рецензируются книги за 1922 [год]. Какая же это газетная техника?

Книга тоже пытается организовать на законах параллелизма с явлениями жизни.

Конструктивисты являются новыми претендентами на проведение принципов пролетарской революции в искусстве.

Основным принципом они считают отсутствие случайности, организованность.

— Революция это порядок, — сказал мне седой гость, французский учитель, приехавший в Ленинград.

«Искусство, — мог бы ответить я ему, а в разговоре всегда отвечают не прямо, а на свое, — искусство это принуждение».

Это материал, принуждающий художника, и художник, работающий над материалом.

Но самый бульварный, плохого Тверского бульвара, способ мышления это мышление по аналогии.

Марксизм в самом основном своем стержне, в своей диалектической сущности борется с ним.

Организовывать искусство по Госплану, применять статьи Калинина и цитаты Бухарина, сказанные по другому поводу, к искусству, — плохая шутка.

Доказывать, что Агапов из «Госплана литературы» и есть достижение революции, срастание с ней, — все это уже Госплан. Доказывает [это] только [то], что Зелинский (теоретик конструктивистов) торопится.

Я даже не рад, что Вера Инбер оставила: «1) нейтральные темы (стихи о необязательных предметах, — например, о собаках и т. д.)» — и перешла на вторую ступень, по Зелинскому: «2) темы, которые в поэтессе уже вырастила революция».

Изменив темы, Вера Инбер не сохранила того, что дает ей интерес, — своеобразную интонацию стиха.

Вся теория конструктивистов случайна, натянута, чтобы покрыть расползающуюся или сползающуюся, но не цельную группу.

Я не цитирую умного Зелинского. Он умен, как счетовод, а не бухгалтер. Цифры в отдельных местах верные, а сводка не верная. Человек взял работу выше своей квалификации.

Но ошибки Зелинского типовые.

Если Бухарин говорит, что «различные общественные явления будут иметь между собою нечто общее», то Зелинский быстро конкретизирует это «нечто».

И предлагает «Госплан».

Мне все равно, чем болен Зелинский.

Но болен и громадный, талантливый, уже много давший Сельвинский.

Он рифмует свою тему с жизнью, сгибает ее по трамвайным рельсам жизни.

Владимир Маяковский испортил свою поэму «Ленин», взяв в ней внележащий принцип: перечисления признаков и событий.

Он не построил вещи, а подшил ее подкладкой*.

Железная ферма горбится под плоским полотном железной дороги, которую она держит над водой; если она не будет горбиться, то поезд упадет в воду.

Свободу горбиться, свободу быть принужденным своей темой и материалом, а не [на]крашивать тем[ой] стихи, эту свободу, а не Госплан, должны сейчас защищать теоретики.

Сельвинский изменил русский стих. Он нашел в нем новый закон принуждения — темп.

Стих его основан на быстротах произнесения фразы.

Но, сюжетно госпланиру[я], Сельвинский портит свои вещи.

Я вспоминаю Анну Ахматову. Ей привязывают сейчас мистицизм.

А раз, когда при мне ей читали шуточные стихи, а она ими восхищалась, — сказали: «Но ведь это шутка».

— Все стихи шуточные, — ответила Анна Андреевна.

Не прижимайте поэта к теме, не обвиняйте Пушкина в убийстве Ленского.

Сложные отношения формирующего принципа и формируемого материала, борьба генерализации с подробностями, о которой говорил Лев Толстой, — основной план литературного веселого ремесла.

Сельвинский изменил не только темп стиха, но и материал, он всовывает в стих материал прозаический.

Поэтому так хороша речь анархиста в «Уляляевщине».

Но внележащий сюжет портит все. Оказалось, что анархист говорил ту речь нарочно, что она не настоящая. Конструкция портится.

Сельвинский течет талантом, как распоротая сбоку пожарная труба, он всовывает в самые неподходящие места блестящие мысли, по три раза разламывая основную линию.

Это я говорю об его отзыве о Есенине**.

Но это будет выяснено в личном разговоре.

Сельвинский пишет не на русском языке.

Кстати, мне какой-то человек по поводу заметки «Деревня скучает по городу» объяснял, что в народном языке вообще много иностранных слов.

Я это знаю. Только, если бы я их хотел перечислить, мне не хватило бы места в «Журналисте».

Я и доказываю, что «чистого» языка не существует и не должно существовать.

И как Маяковский щеголял уличными выражениями, как Пушкин играл иностранщиной, как вся русская литература создавалась на почве иностранного языка (болгарского), так Сельвинский умеет играть в стихе фактурой делового жаргона.

Литера «А». Из районов клана,
Пропущенная через «грохот» и пар,

В марте тряпка франко-бипланом
Входит под крышу в Северный Парк.
«В». Номенклатура: холщевка-прима
Непрелая, — горелая, без перьев и ржи.
Примечанье 1-е: процент на примесь.
Примечанье 2-е: допускается жир.

Но тут есть и третье примечание от Сельвинского: «Я лично очень хочу писать языком понятным для масс, но как быть, если мой герой воспитан на иностранцах».

Я бы предложил Сельвинскому не писать об этом герое. Это в том случае, е с л и он согласен с Зелинским.

Книга «Госплан литературы» состоит из Сельвинского и его попутчиков.

На вокзале так бывает. Есть группа людей, которая хочет попасть на любой поезд.

Паровозом пришел Сельвинский. Едет целая группа.

Билеты выдает Зелинский.

Судьба у конструктивистов будет разная.

Сельвинский, вероятно, овладеет собой и научится строить мосты и маневрировать с материалом.

Вера Инбер поедет в свою сторону.

Пожалуйста, Вера Михайловна, не увлекайтесь поездами с каменным углем.

Главное, не забывайте своего багажа.

Борис Агапов, Евгений Габрилович, Д. Туманный, вероятно, попадут в один из следующих поездов.

Их молодость и т. д. ...

Не знаю, что станет с И. Аксеновым.

Уж очень разочарованный человек. Он пишет: «Русский псевдочетырехстопный лжеямб имеет...»

Ничему не верит.

И не хочет работать сначала, а сразу изучает верхушки и десятки.

Положение Аксенова настолько отчаянное, что у меня на него не хватает шутки.

Р. С. Книгу «Госплан литературы» следует читать.

МИХАИЛ БУЛГАКОВ

— Мы живем в исключительно счастливое время, — говорил А. В. Луначарский.

Время счастливо, очевидно, само по себе, без людей.

Но вот писатели сейчас если не счастливы, то везучи.

Приемка литературного товара почти без брака. Хвалят легко.

Время наше если и не самое счастливое, то, конечно, не худшее, и ошибаются в писателе не по злой воле, а подчиняясь определенным историческим законам.

Дело в том, что в искусстве есть чередования главенства формы и материала.

Сейчас одолевает материал. Самая переживаемая часть произведения — тема.

Успех АХРРа, Гладкова и Михаила Булгакова равнокачественен.

Это не хорошо и не плохо.

Бывают такие эпохи в искусстве, и они необходимы: завоевывается новый материал.

Как пишет Михаил Булгаков?

Он берет вещь старого писателя, не изменяя строение и переменяя его тему.

Так шоферы пели вместо: «Ямщик, не гони лошадей» — «Шофер, не меняй скоростей».

Хотя во время езды скорости не меняются.

Возьмем один из типичных рассказов Михаила Булгакова «Роковые яйца».

Как это сделано?

Это сделано из Уэллса.

Общая техника романов Уэллса такова: изобретение не находится в руках изобретателя.

Машиной владеет неграмотная посредственность. Так сделаны: «Война в воздухе», «Первые люди на Луне» и «Пища богов».

В «Борьбе миров» посредственность не владеет вещью, но вещь описывается именно средним человеком, не могущим ее понять.

Теперь детальнее посмотрим «Пищу богов».

Два ученых открывают вещество, примесь которого к пище позволяет росту молодого животного продолжаться вечно.

Они делают опыты над цыплятами. Вырастают огромные куры, опасные для человека.

Одновременно один посредственный врач украл пищу. Он не умел обращаться с ней. Пища попала к крысам. Крысы стали расти. Стала расти гигантская крапива. Человечество стало терпеть неисчислимые убытки.

Одновременно растут и добрые великаны, потомки ученых. Им пища пошла впрок. Но люди ненавидели и их. Готовится бой.

Здесь кончается роман Уэллса.

Роман, или рассказ, Михаила Булгакова кончился раньше.

Вместо крыс и крапивы появились злые крокодилы и страусы.

Самоуверенный пошляк-ученый, который, похитив пищу, вызвал к жизни силы, с которыми не мог справиться, заменен самоуверенным «кожаным человеком».

Произведена также контаминация, то есть соединение, нескольких тем в одну.

Змеи, наступающие на Москву, уничтожены морозом.

Вероятно, этот мороз возник следующим образом.

С одной стороны, он равен бактериям, которые уничтожили марсиан в «Борьбе миров».

С другой стороны, этот мороз уничтожил Наполеона.

Вообще, это — косность земли, взятая со знаком плюс.

Я не хочу доказывать, что Михаил Булгаков плагиатор. Нет, он — способный малый, похищающий «Пищу богов» для малых дел.

Успех Михаила Булгакова — успех вовремя приведенной цитаты.

ЮРИЮ ТЫНЯНОВУ

Мой милый Юрий.

Пишу тебе второе письмо. Первое я потерял. Начну не с дела, а с того, кто потолстел и кто играет на скрипке.

Потолстел я. Сейчас ночь. Я перешагнул уже порог усталости и переживаю нечто, напоминающее вдохновение. Правда, в мою голову вписаны две цифры, как доменной фонарь. Одна — однозначная — сколько мне надо денег. Другая — двузначная — сколько я должен.

О чем я мечтаю. О журнале в две тысячи подписчиков, в котором бы писали и додумывали все для себя. Что касается до частной жизни, то вся моя квартира занята бытом, а я живу между рамами. Мы все живем странно. Я думаю, что мы последнее поколение, живущее семьями.

Очень жаль, если предпоследнее. Положение очень серьезное, нужно думать, хоть на ходу, а все равно думать. Мне очень нравится твоя статья о литературном факте*. Это хорошо замечено, что понятие литературы — подвижно. Статья очень важная, может быть, решающая по значению. Я не умею пересказывать чужие мысли. О выводах из твоей статьи ты мне напишешь сам, а я напишу тебе о своем искусстве не сводить концы с концами. Мы утверждаем, кажется, что литературное произведение может быть анализировано и оценено, не выходя из литературного ряда. Мы привели в своих прежних работах много примеров, как то, что считается «отражением», на самом деле оказывается стилистическим приемом. Мы доказывали, что произведение построено целиком. В нем нет свободного от организации материала. Но понятие литературы все время изменяется. Литература растет краем, вбирая в себя внеэстетический материал. Материал этот и те изменения, которые испытывает он в соприкосновении с материалом, уже обработанным эстетически, должны быть учтены. Литература живет, распространяясь на не-литературу. Но художественная форма совершает своеобразное похищение сабинянок. Материал перестает узнавать своего хозяина. Он обработан законом искусства и может быть воспринят уже вне своего происхождения. Если не понятно, то объясним. Относительно быта искусство обладает несколькими свободами: свободой неузнавания, свободой

выбора, свободой переживания (факт сохраняется в искусстве, исчезнув в жизни). Искусство использует качество предметов для создания переживаний формы. Трудность положения пролетарских писателей в том, что они хотят втащить в экран вещи, не изменив их измерения.

Что же касается меня, то я потолстел. Борис все играет на скрипке. У него много ошибок. Первая — общая с моими работами — непринятие во внимание значения внеэстетических рядов. Другая — красота мелодии и умелое подборание фактов. Цитата к цитате, и строится книга. Вопросы затушевываются, заигрываются. Он не дорожит противоречием фактов. За это он уже наказан — нравится Винокуру*. Я считаю также неправильным пользование дневниками. Если какой-нибудь бывший опоязец А, Б, В или Ж начинает писать работу, то, конечно, будет ссылаться не на нас, а [на] Вальцеля или еще кого-нибудь**. Упомянув, конечно, и наши имена в неотвечественных местах. Писатели обычно, указывая в своем дневнике свои литературные симпатии, врут; если Пильняк зависит от Белого, то он ссылается на Ремизова. Это делается невольно. Совершенно неправильно также пользоваться дневниками для выяснения создания произведений. Здесь есть скрытая ложь, будто писатель создает и пишет сам, — а не вместе со своим жанром, со всей литературой, со всеми ее борющимися течениями. Монография писателя — задача невозможная. Кроме того, дневники приводят нас к психологии творчества и вопросу о лаборатории гения. А нам нужна вещь. Отношение между вещью и творцом тоже не функциональное. Искусство имеет относительно писателя три свободы: 1) свободу неусвоения его личности, 2) свободу выбора из его личности, 3) свободу выбора из всякого другого материала. Нужно изучать не проблематическую связь, а факты. Нужно писать не о Толстом, а о «Войне и мире». Покажи Борису письмо, я с ним обо всем этом говорил. Ответь мне, только не тяни меня в историю литературы. Будем заниматься искусством, осознав, что все величины его есть величины исторические. Если не понятно — зачеркни.

P. S. Любопытно, что Бухарин как на пример революционно-го искусства ссылается на «Марсельезу»***, а «Марсельеза» написана не революционером, и музыка ее заимствована из католического гимна.

Хотел бы у кого-нибудь поучиться, да не у кого.

Твой Виктор

БОРИСУ ЭЙХЕНБАУМУ

Я буду писать тебе о сказе. Ты определяешь сказ как установку в повествовании на устное слово****. Но если это и верно, то все же разве можно сказ рассматривать вне сюжета. «Бри-

гадир Жерар» Конан Дойля основан на двух планах: 1) рассказ о подвиге, 2) пародия на эти рассказы, мотивированные сказом. Все подвиги оказываются ошибкой. Рассказчик нужен для иронии. То же мы видим в «Блохе» Лескова. Вещь заперта на то, что подкованная блоха уже не танцевала. Сказ дает возможность осуществить второе, ироническое восприятие якобы патриотической вещи. Таким образом, сказ является (часто по крайней мере) сюжетным приемом и не может рассматриваться вне сюжета. Сказ обосновывает также часто систему образов. Сказ перерабатывает сюжет, создавая из первоначального плана один из сюжетных моментов. Дело не в сказе. Не в границах деления. Метрики нет, рифмы нет, образа тоже; есть процесс. Я говорю не точно. Но вся наша работа идет на стягивание приемов, на то, что нет материи и энергии, или, во всяком случае, на то, что есть тепловой эквивалент единицы работы. Не разделяй, Боря, я тебя очень люблю и всегда не прав, когда спорю с тобой. Я прав только в главном. Сказ — это не верно, и Лермонтов — это не верно. Потому что Лермонтова не было, как и метрики. Ты все это знаешь, но все делаешь по-своему. Я готов выслушать от тебя не только возражение, но даже упрёки и не считаю себя совершенно правым. Мне лично, у меня багажа нет, и я покушаю нужный мне материал просто в лавочках. Ты должен писать не хорошо, а замечательно. Почему ты не отвечаешь мне на письма, ведь я пишу тебе о том, об основном, о том, без чего нельзя обедать?

Разве можно просто продолжать работу? Не сердись на меня, я пристаю к тебе в международном масштабе. Целую. Жду письма.

Виктор Шкловский

[ЛЬВУ ЯКУБИНСКОМУ]

Дорогой Лев Петрович.

Очень хочется поговорить с тобой как с марксистом. Вероятно, ты плохой марксист, но я письмо напечатаю, так что прочтут и те, которые хорошие. А ты хороший ученый. Ты умеешь не понимать, и у тебя от Бодуэна остался хороший скептицизм естественника. Мы утверждали, что литературное произведение не связано с бытом или, как там, с экономическим базисом. Ты мне напиши, неужели утверждали. Нет, мы не утверждали. Мы говорили, что искусство и быт функционально не связаны, то есть нельзя, следя за изменением экономики, предсказать изменение литературы. Нельзя также по литературе заключать об экономике. Лев Давидович Троцкий в своей книге о литературе (в этой книге много осторожных оговорок) неосторожно сказал: слова тень от дела. А у тени, как мы знаем, безоговорочная зависимость от проецируемого предмета. Между

тем ты знаешь, как лингвист, что слово не тень, а вещь, которая развивается и по своим законам. В следующем письме я займусь вопросом о том, как связано искусство с не-искусством. Дело идет не о примирении методов формального и марксистского. Это не государства, и они не воюют. Дело идет о фактах, о нахождении способа их наилучшим способом понимать. Те объяснения, которые пока дает марксизм явлениям искусства, чрезвычайно общи и, в то же время, не точны. Например, утверждается, что хорошее (в дальнейшем полезное для пролетариата) искусство создается поднимающимся классом, а плохое — падающим. Казалось бы, верно. Одновременно признается, что Гомер, Пушкин, Лев Толстой хорошее искусство. Лев Толстой, конечно, представитель падающего помещичьего дворянства (в горожанина и купца его не обратишь), и из писем, и из произведений Льва Толстого ясно, что помещичье (феодалное по воспоминаниям) дворянство падает. Достаточно вспомнить переживания не только Стивы Облонского, но и самого Левина. Почему же падающий дворянский класс создает неупадочное искусство?

Пушкин тоже продукт обеднения, смотри «Родословную моего героя» и письма. Гомер. Ты знаешь теперешнее воззрение на Гомера. Я не утверждаю, что падающий класс всегда создает высокую литературу. Я утверждаю только, что противоположный факт не установлен. Плеханов и Гаузенштейн, разбирая одно и то же явление — живопись XVIII века, — пришли, пользуясь одним и тем же методом, к следующим выводам: 1) Плеханов — это искусство поднимающейся буржуазии, 2) Гаузенштейн — это искусство падающего дворянства*. Как видишь, метод не точен. То, что называется марксистским методом в искусстве, существует, главным образом, как задание. Ему должна предшествовать описательная работа и работа по выяснению степени зависимости искусства от экономического базиса. Наблюдения, даваемые пока, основаны на путанице понятия темы и конструкции. Мы слышим пока разговоры о произведениях, описывающих революцию, о хвалящих ее, но не видим понимания того, что революционное искусство не равно изображению революции в искусстве. Но дело не в этом, дело в том, что ты должен написать, что тебе дает марксизм в работе. Какие стороны литературного произведения ты понял благодаря этому? Напиши, если хочешь, не о литературе, а об языке, это не то, но можно начать с другого материала. Десять лет тому назад мы начали с тобой работу ОПОЯЗа. Не иллюстрируем звуками Андрея Белого, не каталоги Брюсова, а настоящую работу на простейшем материале. Мы боролись с теорией искусства как способа отвлеченного мышления. Ты знаешь, этот способ еще живет. Он появляется в работах Воронского, Бухарина, в серединах страницы, не подкрепленных фактами и опытом, возможными в искусстве. Ты марксист, Лев, но

ведь ты естественник, а они цитатчики. Десять лет прошло. Уже, ругая нас, употребляют наши термины. Наши книжки, написанные наспех, книжки хорошие как инструменты, обрастают.

Марксизм — это хорошо, если это нужно. Если это изменяет задание и поворачивает факты. Пересмотрим факты. Если они нам прикажут, то станем кем угодно. Но лучше не знать, чем станем. «Шедши к пупу земли», писал один паломник, «и видаша пуп земли». Я не хочу знать, что я увижу, чтобы не ошибиться.

Целую тебя крепко, товарищ.

Виктор

ВТОРОЕ ПИСЬМО ЛЬВУ ЯКУБИНСКОМУ

Друг, но последовательным марксистом я не сделаюсь и тебе не советую. В нашем деле лучше не следовать, а исследовать. Каламбур, конечно. Но что такое каламбур? Это пересечение двух семантических плоскостей на одном словесном знаке. Игра состоит в ощущении смыслового неравенства. Есть и другое мышление.

«Хорошие у вас волосы», — сказал я одному журналисту. «У меня не волосы, а волоса», — ответил он. «Волоса» — это неприлично, это не на голове. Этот неумный человек придавал другое значение дублету. Синоним ищет свою службу, ищет значение. Сравни разговор о синонимах в «Недоросле» Фонвизина. Сюда же относятся фразы типа — «душевное — не понимать духовное» — и рассуждение Андрея Белого о том, что «мятель» и «метель» разного значения слова*. У вас (у Марра), кажется, об этом говорят, кажется, вашу мысль можно формулировать так, — дублет способствует созданию нового понятия (в истории языка как общее правило). Ответ на это. Но правильно ли, что вы занялись числительными? Ведь счет «один», «два», «три», вероятно, появился позднее понятия: «одно», «пара», «тройка». Потом «пять» ли в основе счета или «три»? Вспомни счет на алтыны — дюжины. В яичном деле двенадцать дюжин зовется большая сотня, у бурсаков (Помяловский) великая куча (пуговиц) тоже двенадцать, умноженные на двенадцать. Сравни счет grosсами и сороками в кожевенном деле. Большая сотня — это двенадцатеричный счет на фоне десятичного. Чего я хочу? Вот чего. Нужно исследовать не праязык и даже не язык вообще, а язык в связи с производством, по преимуществу там, где явления еще живы. Довольно дерзкое замечание не лингвиста. Ты занимаешься праязыком, но уверен ли ты, что отношение к слову, условия слушания, качественность законов слова не изменяются сами, то есть изменяются не только слова, но и отношения к ним. Я уверен, например, что слово в процессе своей жизни про-

ходит через стадию установки на форму и падежи, а также и утрата падежей была в свое время игровым явлением, вроде шутового шаржа. Дорогой, вы так нескоро отвечаете. Лев, дорогой. Я тоже живу на восьмом этаже, и комсомольцы приходят ко мне задыхаясь, а кошка, посмотрев с моего окна вниз, упала на мостовую от головокружения. Кривая усталости вещь хорошая, она понижает сперва, но за усталостью перед истощением идет вдохновение. Я верю в твое вдохновение. Жду писем.

Виктор

БОРИСУ ЭЙХЕНБАУМУ ЕЩЕ ПИСЬМО

Борис. Первоначально наши работы были просты. Мы разбирали произведение как таковое, считая, что оно начинается заглавием и кончается подписью автора, или же мы разбирали прием, считая, что он один и тот же, где бы он ни встретился. Я умышленно набирал примеры из произведений самых разнообразных народов и времен, умышленно брал примеры, чтобы они не были связаны генетически. Важно было установить единство приемов. Мы доказывали эстетическую замкнутость и эстетическую повторяемость произведений. Но теории существуют для того, чтобы систематизировать факты, чтобы находить способы предвидеть ряды этих фактов. Материал заставил нас усложнить работу. Оказалось, что литературное произведение воспринимается не как изолированное, форма его ощущается на фоне других произведений; мы ввели у себя понятие литературной эволюции; потом ты уточнил мою мысль, начав работу о жанрах, и Юрий поднял вопрос о «пародиях». А в работах Томашевского одновременно появились анализы художественных осуществлений обновления формы через оформление его материалом другого жанра. Факты начали укладываться лучше. Но у нас оказалась двойственная точка зрения, <...>* как таковое, с другой, оно существует в своем противоположении.

Мы начали изучать произведение само по себе, а теперь изучаем журналы. Понятие формы расширилось. Мне кажется, что наша работа правильна. Но нужно осознать эволюцию нашей работы. Логически правильными кажутся твои работы и работы Тынянова, основанные на большом материале, пытающиеся исчерпать его. Ты работаешь над Толстым и считаешь, что сейчас работа должна быть оставлена, так как тебе не дают черновики и дневников. По-моему, это не совсем верно. Использование материала дневников должно предшествовать установлению, были ли они в то время литературным фактом. Мы должны в анализе литературного произведения принимать во внимание литературный канон, которому оно противопостав-

лено, младшую литературную линию, с которой оно связано, но ты не должен принимать во внимание вещи, сделанные с другой установкой. Вряд ли правильно привлекать к работе варианты. Они облегчают работу, указывая подвижные части произведения, но, даже принимая их в свою работу как один из фактов литературной эволюции, мы должны все же помнить, что произведения существуют без них, что они ведут нас к психологии творчества. Мне кажется, что работа методом истощения материала методологически зыбка. Неправильно также анализировать, в конце концов, одного писателя. Если трудно достать какой-нибудь материал, нужно суметь обойтись без него, построив это место работы на другом материале. Теперь — дневники. Они любопытны, конечно. Но правильно [ли] учитывать указания какого-нибудь писателя на его зависимость от другого за вещь, устанавливающую факты? Наоборот, именно на другого сошлется и не в своем грехе покается. Видим [о], добрались до психологства. Лаборатория писателя не в дневниках, а в литературе. Самый факт связи литературного произведения с темпом и с традицией есть факт формы, а не истории. Литературное произведение отрывается от своего фона. Пародия существует вне пародируемого материала. Литературное произведение может изменить свой фон. Поэтому нужно изучать законы отношения произведения к своему фону, а не данную историческую связь. История литературы всегда дело, так как она занимает руки, но ее нужно преодолеть.

Любопытна была бы работа: история изменения литературного фона произведения. Формулируем — нужно изучать традицию как материал, а не историю. Отвечай мне, пожалуйста. Еще одно замечание. В «твоем» «Лермонтове» мне не нравится плавность изложения.

Нужно обнажать концы, проветривать все неразрешенное. Иначе от сырости разведутся эпигоны. У тебя в книге есть словесные связи с психологическими умозаключениями.

Отчего не писать просто: это место я написать при современном состоянии науки не могу и мне непонятно следующее. Особенно огорчил меня «горький алкоголь» мыслей Лермонтова. Это образ. Проще было бы не писать этого.

Виктор

ТРЕТЬЯ ФАБРИКА

(Главы из книги)

Я ПИШУ О ТОМ, ЧТО БЫТИЕ ОПРЕДЕЛЯЕТ СОЗНАНИЕ, А СОВЕСТЬ ОСТАЕТСЯ НЕУСТРОЕННОЙ

Марк Твен всю жизнь писал двойные письма — одно посылал, а другое писал для себя, и там писал то, что думал.

Пушкин тоже писал свои письма с черновиками.

Последние дни осени. Они шумят засыхающими листьями на переулках Скатертном, Чашниковом, Хлебном. (Как будто выметают непринятые рукописи.) Кто-то играет на скрипке. Я не имею права это скрывать.

В зеленом вираже фонарей идут рядом со мной кадры улиц. Я иду, пою как романс:

Нет, ты мне совсем не дорогая,
Милые такими не бывают.

В редакциях фанерные перегородки. Мысли в комплектах. Так не бывает, что вышел откуда-нибудь, и на улице не было бы лучше.

Я теку, как резиновый зашмыганный рукав. Книга будет называться

« Т р е т ь я ф а б р и к а ».

Во-первых, я служу на 3-й фабрике Госкино.

Во-вторых, название объяснить не трудно. Первой фабрикой для меня была семья и школа. Вторая ОПОЯЗ.

И третья — обрабатывает меня сейчас.

Разве мы знаем, как надо обрабатывать человека?

Может быть, это правильно — заставлять его стоять перед кассой. Может быть, это правильно, чтобы он работал не по специальности.

Это я говорю своим, а не слоновым голосом.

Время не может ошибаться, время не может быть передо мной виноватым.

Это неправильно говорить: «Вся рота идет не в ногу, один прапорщик в ногу». Я хочу говорить со своим временем, понять его голос. Вот сейчас мне трудно писать, потому что обычный размер статьи будет скоро достигнут.

Но случайность нужна искусству. Размеры книги всегда диктовались автору. Рынок давал писателю голос.

Литературное произведение живет материалом. «Дон Кихот» и «Подросток» созданы несвободой.

Необходимость включения заданного материала, неволя вообще создают творчество. Мне нужна свобода конструкторская. Нужна свобода для выявления материала. Я не хочу только делать из камней венские стулья. Мне нужны сейчас время и читатель. Хочу писать о несвободе, гонимых книгах Смирдина, о влиянии журналов на литературу, о третьей фабрике — жизни. Мы (ОПОЯЗ) не трусы и не уступаем давлению ветра. Мы любим ветер революции. Воздух при 100 верстах в час существует, давит. Когда автомобиль сбавляет ход до 76, то давление падает. Это невыносимо. Пустота всасывает. Дайте скорость.

И дайте мне заниматься специальными культурами. Это неправильно, когда все сеют пшеницу. Я не умею говорить слонячим писком.

Неправильно беречь искусство. Нам не по дороге с золото-обрезанным Абрамом Эфросом.

Это почти все.

РОМАНУ ЯКОБСОНУ, ПЕРЕВОДЧИКУ ПОЛПРЕДСТВА СССР В ЧЕХОСЛОВАКИИ

Ты помнишь свой бред в тифу?

Ты бредил, что у тебя пропала голова. Тифозные всегда это утверждают. Ты бредил, что тебя судят за то, что ты изменил науке. И я тебя присуждаю к смерти.

Бредилось дальше, что умер Роман Якобсон, а остался вместо него мальчик на глухой станции. Мальчик не имеет никаких знаний, но он все же Рома. А рукописи Якобсона жгут. Мальчик не может поехать в Москву и спасти их.

Ты живешь в Праге, Роман Якобсон.

Два года нет от тебя писем. И я молчу, как виновный.

Милый друг, книга «Теория прозы» — вышла. Посылаю ее тебе.

Она так и осталась недописанной. Вот так ее и напечатали. Я и ты, мы были, как два поршня в одном цилиндре. Это встречается в жизни паровозов. Тебя отвинтили и держат в Праге как утварь.

Дорогой Роман! Зачем работать, когда некому рассказать? Я очень скучаю без тебя. Я хожу по редакциям, получаю деньги, работаю в кино и нахожусь все же накануне новой книги.

Ромка, я занимаюсь несвободой писателя. Изучаю несвободу, как гимнастические аппараты. Но здесь на улице есть люди, и пускай я теку, как продырявленная труба. Земля, в которой я теку, — своя...

Роман, почему ты мне не пишешь? Я помню Прагу. Фонари, которые мы тушили. Мост, на плату за переход которого у нас не было денег.

Влтаву — реку, тщательно перегороженную и полную моющихся чехов. Чешское пиво в литровых кружках. Кнелъдехи. Соню Нейман, Петра Богатырева.

Пивные, в которые мы заходили, пересекая город. В одной — пиво, и зельтерскую — в другой. Сладкий аллаш. Сон на спинке дивана.

Скажи, мы на чем поссорились? Ведь не поссорились.

Птицы держатся за ветку, даже когда спят. Так нужно держаться друг за друга.

Ответь мне — и я тебе отвечу книгой. Как твоя семейная жизнь? Ты знаешь, Рома, семья — это как хорошая, еще крепкая машина, которую мир донашивает, — выбросить жалко, но нет смысла заводить заново.

Она не выходит. В ней и муж и жена должны каждый день покрывать дефициты.

Она заполняет дом. Нужно жить между окнами у стаканчиков с серной кислотой.

Ты, Роман, настоящий. Ты хорошо знаешь чешский язык, хорошо знаешь еще много языков. Наукой ты не торгуешь. Ты ее бережешь.

Ты знаешь мой бред. Я не торгую, я танцую наукой. Суди меня, Рома. Но я не лакомлюсь ею, не ношу ее, как галстук. И я тебя, Ромка, сужу.

Тогда, когда мы встретились на диване у Оси, над диваном были стихи Кузмина. Тогда ты был младше меня, и я уговаривал тебя в новую веру. С инерцией своего веса ты принял ее. Сейчас ты опять академик. Нас мало. Я теряю себя, как меринос теряет свою шерсть на чертополохе.

О, Ромка, боль разбудила меня. Я проснулся.

Тень не хочет протянуть мне руку.

Я лен на стлище. Смотрю в небо и чувствую небо и боль.

А ты гуляешь, Ромка.

Одна девочка двух лет о всех отсутствующих говорила: «гуляет». У нее было две категории: «здесь», «гуляет».

«Папа гуляет, мама гуляет».

Зимой спросили: «А муха где?» — «Муха гуляет».

А муха лежала вверх лапками между рамами.

Мы — несчастливые люди, Роман. Мы лопаемся как шов при перегрузке. Заклепки скрежещут в моем сердце и белеют задранном железом, вырываясь. А ты — имитатор. Ты ведь рыжий, — скажи, зачем тебе быть академиком? Они скучные, у них трехсотлетие. Непрерывные, бессмертные.

Ты пишешь работы, в которых материал сам по себе. Лесной двор, а не постройка.

Нужно искать методы. Найти путь к изучению несвобод разного вида. А ты такой полезный, такой умный, и нет тебя, — и вместо тебя трехсотлетний Винокур.

Второй раз зову домой. За тобой не приеду.

О СВОБОДЕ ИСКУССТВА*

Чепуха, как в бане.

Такое эхо.

Стены возвращают, что сказал минуту тому назад.

Сегодня говорят о свободе искусства.

Сегодня искусство нуждается в материале.

Боишься продолжателей. Жаждет разрушения. Инерция искусства, то, что делает его автономным, сегодня ему не нужны.

Черный год, который мы переживаем в литературе. И темная тоска в желтой бане без воды — в столовой Дома Герцена — и та лучше инерции продолжения.

Лен. Это не реклама. Я не служу в Льноцентре. Сейчас меня интересует больше осмол. Подсечка деревьев насмерть. Это способ добывания скипидара.

С точки зрения дерева — это ритуальное убийство.

Так вот, лен.

Лен, если бы он имел голос, кричал при обработке. Его дергают из земли, взяв за голову. С корнем. Сеют его густо, чтобы угнетал себя и рос чахлым и не ветвистым.

Лен нуждается в угнетении. Его дергают. Стелят на полях (в одних местах) или мочат в ямах и речках.

Речки, в которых моют лен, — проклятые — в них нет уже рыбы. Потом лен мнут и треплют.

Я хочу свободы.

Но если я ее получу, то пойду искать несвободы к женщине и к издателю.

Но зазор в два шага, как боксеру для удара, иллюзия выбора, — нужны писателю.

Иллюзия для него достаточно крепкий материал.

Лев Толстой писал Леониду Андрееву: «Думаю, что писать надо, во-первых, только тогда, когда мысль, которую хочется выразить, так неотвязчива, что она до тех пор, пока, как умеешь, не выразишь ее, не отстанет от тебя. Всякие же другие побуждения для писательства, тщеславные и, главное, отвратительные денежные, хотя и присоединяющиеся к главному, потребности выражения, только могут мешать искренности и достоинству писания. Этого надобно очень бояться. Второе, что часто встречается и чем, мне кажется, часто грешны особенно нынешние современные писатели (все декадентство на этом стоит), желание быть особенным, оригинальным, удивить, поразить читателя. Это еще вреднее тех побочных соображений, о которых я говорил в первом. Это исключает простоту. А простота — необходимое условие прекрасного. Простое и безыскусственное может быть нехорошо, но непростое и искусственное не может быть хорошо. Третье: поспешность писания. Она и вредна и, кроме того, есть признак отсутствия истинной потребности выразить свою мысль. Потому что если есть такая истинная потребность,

то пишущий не пожалеет никаких трудов, ни времени для того, чтобы довести свою мысль до полной определенности и ясности. Четвертое: желание отвечать вкусам и требованиям большинства читающей публики в данное время. Это особенно вредно и разрушает вперед уже все значение того, что пишется. Значение ведь всякого словесного произведения только в том, что оно не в прямом смысле поучительно как проповедь, но что оно открывает людям нечто новое, неизвестное мне и, большей частью, противоположное тому, что считается несомненным большой публикой».

Здесь говорится как будто о свободе.

Но здесь на самом деле говорится не о свободе, а о законе противоречия.

Декаденты боролись в своем материале.

Толстой выбрал другой материал.

Его идеология, его толстовство — художественное построение, создание противоположностей тому, чем думает время.

Мы сейчас на Толстого не обижаемся, а для Салтыкова-Щедрина «Анна Каренина» — роман из быта мочеполовых органов.

Вне толстовства писать в этом материале он бы не мог.

Простота Толстого, как это ясно видно в «Казаках», негативная и от искусства. От черкесов с кинжалами. От Пушкина, Лермонтова, Марлинского.

По слободе я пошел,
Там свободы не нашел.

Поют так в деревне. Пели так. Сейчас предлагают петь о том, что все на месте или что хоть место есть, на которое все можно поставить.

Этого у нас в искусстве сделать нельзя.

Это не значит опять, что нам нужна свобода искусства. Лев Толстой не написал бы «Войны и мира», если бы не был артиллеристом. Он там внутри своего дома двигался по другим линиям. Не внося случайного в произведения, рождаясь только от другого, не скрещиваясь с внеэстетическим фактом, нельзя создать ничего.

Есть два пути сейчас. Уйти, окопаться, зарабатывать деньги не литературой и дома писать для себя.

Есть путь — пойти описывать жизнь и добросовестно искать нового быта и правильного мировоззрения.

Третьего пути нет. Вот по нему и надо идти. Художник не должен идти по трамвайным линиям.

Путь третий — работать в газетах, в журналах, ежедневно, не беречь себя, а беречь работу, изменяться, скрещиваться с материалом, снова изменяться, скрещиваться с материалом, снова обрабатывать его, и тогда будет литература.

Из жизни Пушкина только пуля Дантеса, наверно, не была нужна поэту.

Но страх и угнетение нужны.

Странное занятие. Бедный лен.

Эстетическое произведение ведь не организация счастья, а организация произведения. Цитата из Толстого:

«Эстетическое наслаждение есть наслаждение низшего порядка. И потому высшее эстетическое наслаждение оставляет неудовлетворенность. Даже чем выше эстетическое наслаждение, тем большую оно оставляет неудовлетворенность. Все хочется чего-то еще и еще. И без конца. Полное удовлетворение дает только нравственное благо. Тут полное удовлетворение, дальше ничего не хочется и не нужно». Это Лев Толстой.

Он хотел, как хотят многие другие, иной эстетики, разрешающей, полезной.

Ее не было. Но борьба за нее создавала произведения.

Произведения же получались совсем иные. Искусство обрабатывает этику и мировоззрение писателя, освобождаясь от его первоначального задания.

Вещи изменяются, попав в него.

Вот Бабель, который указал мне первый отрывок из Толстого, он — за свободу.

Он очень талантлив.

Я помню покойного Давыдова в какой-то комедии. Он осторожно снимал с головы цилиндр, чтобы не испортить пробора.

Вот так обращается Бабель со своим талантом. Он не плывет в своем произведении.

Изменяйте биографию. Пользуйтесь жизнью. Ломайте себя о колено.

Пускай останется неприкосновенным одно стилистическое хладнокровие.

Нам, теоретикам, нужно знать законы случайного в искусстве.

Случайное — это и есть внеэстетический ряд.

Оно связано не казуально с искусством.

Но искусство живет изменением сырья. Случайностью. Судьбой писателя.

— Зачем ты ушиб себе ногу? — спрашивал Фрейд своего сына.

— Зачем тебе понадобился, дураку, сифилис? — спросил один человек другого.

Мне же судьба нужна, конечно, для «Третьей фабрики».

А сюжетные приемы лежат у меня около дверей, как медная пружина из сожженного дивана. Умялись, не стоят ремонта. <...>

О ПЕШКОВЕ-ГОРЬКОМ

I

Максим Горький равен Алексею Максимовичу Пешкову, человеку, много рассказывавшему свою биографию. Горький — материал своих книг.

Книги Горького — один сплошной роман без сюжета о путешественнике, который имел много встреч.

К Горькому больше приложимы слова Лессинга о писателе, чем к самому Лессингу:

«Поистине я являюсь только мельницей, а не великаном. И вот я стою один на песчаном бугре совершенно вне деревни. Если у меня есть материал, я мелю его, какой бы ветер ни дул в это время. Все 32 ветра — мои друзья. Из всей громадной атмосферы мне нужно только такое пространство, какое необходимо для движения моих крыльев»*.

Горький — писатель, плотно связанный со своим временем.

Но времени он противопоставлял бег своих крыльев.

Работая, он убегает.

В Ленинграде, в те годы, когда он кончал быть Питером, Горький сидел в своей квартире одетым в синий китайский халат и туфли на бумажной толстой многослойной подошве.

Сидел на неудобном китайском стуле.

Квартира была большая, на шестом этаже и неудобная.

Из окна сверху должна была быть видна Петропавловская крепость и Нева.

Но закрывали все деревья парка.

Дул ветер революции.

II

Вещи мира были показаны Горькому одна за другой.

Поэтому он очень дорожил ими, как путешественник своими коллекциями.

В мире для Горького мало пустых мест. Везде вещи, и все нужны.

Революция била вещи. Ломала людей.

Людей Горький тоже открывал одного за другим. Ему их было жалко по-хозяйски.

Неприятно было видеть, как разразнивают сервиз или Академию.

Дул ветер, — Горький боялся, что ветер дует из деревни. Деревню он знал, не новую, а ту, которую видел.

Она прошла.

Пришлось мне недавно быть под Лихославлем.

«Это картофельное поле уже город», — сказали мне.

Лихославль был город уже 10 дней.

Многое в современной деревне очень пестро, многое в этой пестроте уже городского цвета.

В Тверской губернии в компании кооператоров, бритых и молодых, я увидел одного. У него была замечательная плотная, льняная и курчавая борода. Звание его — товарищ председатель.

«Какая борода», — сказал я. Мне ответили: «За бороду и держим: в город посылать».

Во времена Горького борода в деревне еще не обросла иронией.

Но и иронии над городом он боялся.

Боялся пугачевщины и того, что многие любят называть стихийностью.

В то же время Горький очень хорошо знает свою страну. Она полна для него деревнями с названиями, людьми с фамилиями и именами с отчествами.

«Нужно разбить пространство на квадраты в шахматном порядке, квадраты А отдать под концессии, квадраты Б...» и т. д. — так говорил, кажется, Троцкий.

Для Горького же в этих квадратах жили люди, которыми он интересовался.

На квартире Горького у Каменноостровского собирались люди из пространства.

Это был Ноев ковчег.

Дом сперва стоял вторым от угла, потом стал угловым: сломали на дрова угловой.

Его ломал какой-то спекулянт. У него была на это своеобразная концессия.

Доламывали мелкобуржуазные мальчишки, особого рода дубинками. Работали опытно.

А Горький вертел крыльями.

Пространством, находящимся вокруг крыльев, была квартира.

Сам Алексей Максимович жил в небольшой и почти нетопленной комнате.

Зубы полоскал дубовой корой от цинги.

Это я к тому, что жил довольно плохо.

В квартире дальше жил Ракитский, по прозвищу Соловей. Художник и антиквар.

Была у него комната в восемь окон. Зима лезла через них с улицы.

Два слона величиной с собаку (пуделя или небольшую овчарку) стояли по бокам арки. У стены был шкаф времен Петра Первого, с нечистыми пузырчатыми стеклами. Кожаная мебель. Ковры с крупным рисунком. Холод под коврами. Картины и железный кораблик с оттененными парусами на шкафу.

Иван Николаевич Ракитский — человек, умеющий ставить вещи по местам. Он не антиквар, но знает употребление вещей. Уважающий быт Горький любил Ракитского как представителя своеобразного цеха.

Не нужно думать, что Горький просто любил людей.

Он вообще не человек, а город, в котором живут разные люди, в разных домах.

Добротой он населен не густо.

Людей он любит по-своему, за что-нибудь. Не даром.

Академик для него фарфор с редкой маркой. И он согласен разбиться за этот фарфор.

Так крутила революция Алексея Максимовича в его собственной квартире.

Нужно еще сказать, что Горький пишет стихи. Много стихов. Вероятно, каждую ночь. Я не знаю этих стихов, но думаю, что в них говорится о поразительных и нарядных вещах.

Все стихи, которые пишут, говорят и поют люди в вещах Горького, — это стихи самого Горького.

Они даже настоящие — «Солнце всходит и заходит» пела вся Россия.

Но эти вещи цитатны, их образы песенны, поэтичны.

«Сюжеты, заимствованные из прежних художественных произведений, называются обыкновенно поэтическими сюжетами. Предметы же и лица, заимствованные из прежних художественных произведений, называются поэтическими предметами. Так, считаются в нашем кругу всякого рода легенды, саги, старинные предания поэтическими сюжетами. Поэтическими же лицами и предметами считаются девы, воины, пастухи, пустычники, ангелы, дьяволы во всех видах, лунный свет, грозы, горы, море, пропасти, цветы, длинные волосы, львы, ягненок, голубь, соловей; поэтическими вообще считаются все те предметы, которые чаще других употреблялись прежними художниками для своих произведений» (*Л. Н. Толстой, «Что такое искусство?»*).

Этот список верен. Для Толстого он список запрещенного. Но Л. Н. Толстой в своей книге рассуждает верно, но не диалектично.

«Что такое искусство?» и статья о Шекспире на самом деле очень толковая поэтика, но взятая с осуждением.

Между тем это просто определение факта; из того, что поэтика Шекспира не совпадает с поэтикой Толстого, не вытекает ничего, кроме того, что у разных эпох разные представления о художественном.

Горький очень любит поэтику Толстого, но еще больше любит вещи.

Для него поэтические места, красавицы, моря, соколы, ужи, остранные отшельники, богатыри — живой поэтический материал.

Тематика первоначального Горького песенная. Стихи выгибают стенки его прозы. Его проза плавает в стихах.

Из всех 32 ветров ветер Ленинграда был самым попутным для Горького.

В книге о Толстом, в своих «Заметках» Горький тематически отошел от нарядного к любопытному.

Правда, Лев Толстой у Горького слегка всхлипывает и даже пантеистичен, но он в то же время барин и ругатель.

Любопытно отметить, что Горький не все записал о Толстом. Много из своих рассказов он или не записал, или не захотел записать. Передаю один из рассказов (конечно, не дословно).

— Дочери Льва Николаевича принесли к балкону зайца со сломанной ногой. «Ах, зайчик, зайчик!»

Лев Николаевич сходил со ступеней. Почти не останавливаясь, он взял своей большой рукой зайчика за голову и задушил двумя пальцами, профессиональным охотничьим движением.

Жалко, что это не записано.

Рассказ о Блоке и проститутке — настоящий рассказ. В передаче Алексея Максимовича я слышал его несколько раз.

Рассказ изменялся: Блок становился сентиментальным. Он уже закачивал женщину.

Это не хорошо и не плохо — вероятно, это тоже из песни.

Для Алексея Максимовича многие вещи, привычные Толстому, новы, и он сумел показать, что в них для мира остался еще высокий коэффициент полезного действия.

Несмотря на нелюбовь к деревне, отношение к миру у Горького товарное, а не производственное; он больше любит вещи, чем их делание, чем производство.

Революция была ему тяжела*.

Убытки революции его приводили в ужас.

Но в своем ремесле, в писательстве Горький производственник.

Как производственник, он оптимистичен иногда в смете, увлекаясь новым писателем, но зато умеет и браковать.

При мне Алексей Максимович растил Всеволода Иванова, Федина, Слонимского и нашего дорогого Леву Лунца. Ныне покойного.

Революция распеснила Горького. Не было ли у него времени, или переменялся он, но в результате, не работая в литературе в

те годы, он создал мастодонта антикварства: «Всемирную литературу» — и свои настоящие книги.

Боккаччио не считал «Декамерон» в числе своих основных книг.

Гордостью его были книги, написанные по латыни.

Горький, вероятно, тоже не знал цены своим вещам.

Ему очень хочется написать стихи и настоящий роман.

Написанные прежде вещи сделаны им до опытности.

Алексей Максимович сам говорит про себя, что он прожил жизнь в дурном литературном обществе (подразумевая «Знание»).

И вот Горькому захотелось уехать, чтобы написать длинные вещи.

Как будто снова начать прежний круг.

Мне кажется, что «Дело Артамоновых» — это вновь написанные «Трое».

«Мои университеты» — это вещь, построенная на материале рассказов.

Тяжущиеся купцы с неудержимой удалью, голые женщины на роялях, мудрые старики, горбуны, уходящие в монастырь, — все это предметы ныне поэтические.

Горький напрасно, может быть, поехал к ним.

А мелкие вещи, основанные на материале, они выходят у него сейчас гениально.

III

Время перед отъездом было хорошее.

Незадолго до отъезда приехал к Горькому в Ленинград Уэллс.

Уэллс рыж, сыт, спокоен, в кармане его сына звенят ключи, в чемодане отца сардины и шоколад.

Он приехал в революцию, как на чуму.

Как был прекрасен Ленинград.

Около Госиздата, против Казанского собора, у блестящей стены дома Зингера играл на кларнете старик.

Город был пуст и состоял из одних промерзших до ребер домов.

Дома стояли худые, как застигнутое вьюгой стадо, шедшее по железной от мерзлости степи к водопою.

И звуки кларнета переходили с хребта дома на хребет.

Уэллс осматривал Россию и удивлялся, что в ней так дешевы вещи.

Удивлялся на дом Горького, на слонов, на Ракитского, на Натана Альтмана, с плоским лицом кушита. Альтман его уверял, что он, Альтман, — марсианин.

А Горькому было печально, что Уэллс не видел в России людей отдельных. Не знал, сколько стоит ложка супа. Не видел

скрытой теплоты великой культуры и великого явления культуры — революции.

Перед отъездом за границу на Кронверкском было шумно. Народу как на вокзале.

IV

Алексей Максимович за границей живет странно. Правда, у него туберкулез. Но уже двадцатипятилетний. Он привык к нему. Это — злая домашняя собака.

Живет он за городом, выезжает мало.

В Германии видел пески курорта Сааров, сосны, правильные, как щетины в платяной щетке, и потом видел еще город Фрейбург.

Алексей Максимович путешествует в мире, как тюлень на льдине.

Живет за городом, с собственным воздухом вокруг крыльев.

Со многими, издалека приехавшими гостями. Англичанами, приехавшими на него посмотреть.

Приезжают какие-то французские поэты с собственными лакеями, которые моют им их собственные слабые руки.

Приезжают англичанки спросить, не выписать ли им из Индии своих детей, чтобы воспитывать их в советской деревне, которая должна быть очень любопытна.

Но 32 ветра отражены углами льдины, льдина оторвалась от Нижнего Новгорода.

Горький сидит на ней в Неаполе — и пишет полууставом, четко и чисто, о русских, о Волге, о чудаках и лгунах, которые на родине у нас так гениальны.

Сидит перед столом часами, каждый день в одно и то же время.

Гениальный цеховой. Гениальный мастеровой.

Произошедший от собирателей провинциальных анекдотов и от провинциальных гитаристов, так, как паровая машина произошла от чайника.

Сейчас льдина Горького в Неаполе.

На льдине люди.

Из уважения льдина не тает.

По праздникам Горький сам делает на ней, вероятно, пельмени.

Он долго был булочником, и труд сохранил ему на всю жизнь тонкую талию.

«ДЕЛО АРТАМОНОВЫХ»

«Отшельник» и «Рассказ о безответной любви» не совсем удались М. Горькому.

«Отшельник» почти без сюжета и напоминает собрание прочеств оракула.

«Рассказ о безответной любви» страдает старым недостатком русских новелл — неверной схематической композицией.

Сам по себе рассказ не плох, но он ухудшается там, где женщина, или англичанин (в которого она была влюблена), или доктор (ее любовник) начинают говорить изречения.

Но и против изречений нельзя высказаться совершенно решительно.

Существует эстетическое правило нашей поэтики, что речи действующих лиц должны соответствовать их характеру.

Толстой за несоответствие — браковал речи героев Шекспира («О Шекспире и о драме»):

«Речи эти не вытекают ни из положения Лира, ни из отношения его к Кенту, а вложены в уста Лира и Кента, очевидно, только потому, что автор считает их остроумными и забавными. <...>

Влюбленные, готовящиеся к смерти, сражающиеся, умирающие говорят чрезвычайно много и неожиданно, о совершенно не идущих к делу предметах, руководясь больше созвучиями, каламбурами, чем мыслями.

Говорят же все совершенно одинаково. Лир бредит точно так, как, притворяясь, бредит Эдгар. Так же говорят и Кент и шут. Речи одного лица можно вложить в уста другого, и по характеру речи невозможно узнать того, кто говорит. Если и есть различие в языке, которым говорят лица Шекспира, то это только различные речи, которые произносит за своих лиц Шекспир же, а не его лица».

Это совершенно правильные определения некоторых приемов Шекспира.

Неправильен только знак оценки. Поэтику Шекспира нельзя оценивать с точки зрения поэтики Толстого.

Как-то Толстой сам сказал, что «выражение честные убеждения, по-моему, совершенно бессмысленно: есть честные привычки, а нет честных убеждений».

Существуют такие эстетические привычки.

Эстетические привычки Толстого иные, чем у Шекспира.

Рассуждая же с большим обобщением, мы можем сказать, что в вечной борьбе «генерализации» с «подробностями» во времена Шекспира одолевали «подробности», во времена Толстого — «генерализация» (термины и противоположение принадлежат самому Л. Н. Толстому) (статья Б. Эйхенбаума «Молодой Толстой»).

В наше время при износе старых композиционных форм установка снова переходит на материал.

Поэтому «изречения» Горького, с точки зрения сегодняшних эстетических привычек, могут быть совершенно законными.

Но эстетическую конструкцию портят не новые привычки, а безотчетное восприятие старых. Смесь их. Существование уже не действенной формы.

Такой формой является в «Рассказе о безответной любви» само рассказывание.

Сперва автор дает описание лавочки, в которой «обитает уныние», владельца лавки, засохших цветов, покрытых лаком и обратившихся в комки.

Затем идет рассказ. Временами он перебивается упоминаниями о том, что происходит за окном.

За окном идет дождь.

Почти во всех современных рассказах с рассказчиком в промежутках повествования идет дождь.

Это вроде «мороз крепчал» или «сосны тихо покачивали головами».

Дождь выбирается потому, что это действие продолжается долгое время и потому удобное для перебивок.

У Горького вся история любви театральная, театр съел женщину.

Дождь идет перед театром, но эта ассоциация не доходит. Кончается рассказ упоминанием о цветах, которые пропадают.

Это неумелое сюжетное кольцо и унылая перебивка указывают на то, что определенные приемы не живут у Горького, а только прописаны на его квартире.

Жив у него материал.

Русский роман давно жив материалом. В русском романе давно создается еще не признанная новая форма. Она была уже у Лескова и Салтыкова-Щедрина.

Приведу несколько отрывков из «Господ ташкентцев».

«Я не предполагаю писать роман, хотя похождения любого из ташкентцев могут представлять много запутанного, сложного и даже поразительного. Мне кажется, что роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер. Роман (по крайней мере, в том виде, каким он являлся до сих пор) есть по преимуществу произведение семейственности. Драма его начинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается. В положительном смысле (роман английский) или в отрицательном (роман французский), но семейство всегда играет в романе первую роль.

Этот теплый, уютный хорошо обозначившийся элемент, который давал содержание роману, улетучивается на глазах у всех. <...>

Тем с большим основанием позволительно думать, что и другие, отнюдь не менее сложные определения человека тоже могут

дать содержание для драмы весьма обстоятельной. <...> В этом случае я могу сослаться на величайшего из русских художников, Гоголя, который давно провидел, что роману предстоит выйти из рамок семейственности. <...>

Как бы то ни было, но покуда арена, на которую, видимо, выходит новый роман, остается неосвещенною, скромность и сознание пользы заставляют вступать на нее не в качестве художника, а в качестве собирателя материалов. Это развязывает писателю руки, это ставит его в прямые отношения к читателю. Собиратель материалов может позволить себе внешние противоречия — и читатель не заметит их; он может навязать своим героям сколько угодно должностей, званий, ремесел; он может сегодня уморить своего героя, а завтра опять возродить его. Смерть в этом случае — смерть примерная; в сущности герой жив до тех пор, покуда живо положение вещей, его вызвавшее».

Я принужден был сильно сократить этот отрывок.

Для меня он показателен как свидетельство о негодности старых сюжетных приемов и как указание на новую установку на материал.

Теперь из Лескова («Блуждающие огоньки»)*.

«Я думаю, что я должен непременно написать свою повесть, или лучше сказать — свою исповедь, — так начинается эта автобиография. — Мне это кажется вовсе не потому, чтобы я находил свою жизнь особенно интересною и назидательною. Совсем нет: истории, подобные моей, по частям встречаются во множестве современных романов — и я, может быть, в значении интереса новизны не расскажу ничего такого нового, чего бы не знал или даже не видал читатель, но я буду рассказывать все это не так, как рассказывается в романах, — и это, мне кажется, может составить некоторый интерес, и даже, пожалуй, новость, и даже назидание.

Я не стану усекать одних и раздувать значение других событий, меня к этому не вынуждает искусственная и неестественная форма романа, требующая закругления фабулы и сосредоточения всего около главного центра».

Как видите, в приведенных отрывках мы имеем почти текстуальное совпадение.

Русский роман устал уже в семидесятых годах, он живет навыком, его форма давно царствует, но не управляет.

Новая внероманная форма все еще не канонизирована, но вне ее трудно создавать вещи.

В настоящее время сюжетная форма, беря слово «сюжет» в узком смысле, устала.

В романах Честертона, начиная с «Человека, который был Четвергом» до «Клуба изобретательных людей», все загадки и типы заказаны какому-нибудь обществу, созданы самим действующим лицом. Происходит обнажение условности тайны.

Бытовая мотивировка отказывается служить устаревшей эстетической форме.

«Дело Артамоновых» Максима Горького — это, вероятно, наиболее важное (субъективно) произведение этого писателя.

Для «Дела Артамоновых», для создания романа большой формы Максим Горький уехал от нас и воткнул крылья своей мельницы сперва в серый немецкий, сейчас же синий итальянский воздух.

И в воздух традиций.

Традиций семейного романа.

«Дело Артамоновых» написано по теме, рассказанной Горьким в свое время Л. Н. Толстому, которому она очень понравилась.

Так она и была написана. Вся вещь — выдержанная семейная хроника.

Начинается действие в 1863 году или, говоря словами самой вещи, — «года через два после воли».

Кончается вещь в 1918 году, то есть продолжается 55 лет.

За время действия романа умирает отец, Илья Артамонов, к концу романа — внуки его уже взрослые, стареющие представители буржуазии, сыну лет семьдесят.

Роман такого типа мы имеем у Теккерея и у Льва Толстого.

Действие в «Ярмарке житейского тщеславия» продолжается лет двадцать.

«Война и мир» продолжается с 1805-го приблизительно до 1820 года.

В «Ярмарке» есть некоторое подобие сюжетного кольца: Амелия любит убитого Джорджа и думает, что он был ей верен. Джордж послал письмо перед смертью коварной Ребекке. Ребекка его сохранила. Амелия не может любить Доббина, так как связана загробной верностью с Джорджем. Она дорожит подарком Джорджа, роялем. Но рояль на самом деле подарок Доббина. В конце романа Амелия узнает о рояле и Ребекка передает ей письмо Джорджа, но Амелия уже сама вызвала Доббина, нарушила верность. Таким образом, сюжетное кольцо существует, но пародированно. Письмо было не нужно.

На игре с предметом основано и завершение второго, комического романа: интриги Ребекки с братом Амелии.

Там роль письма играет случайно в насмешку купленный портрет, затем этот портрет в руках интриганки играет роль доказательства вечной любви.

«Война и мир», как это особенно видно из вновь опубликованных отрывков черновиков, тесно связан с романом Теккерея.

Незнатная, но очаровательная мадам Берг, втирающаяся в дом Нарышкиных, это и есть Ребекка. Упоминание ее имени императором равно представлению Ребекки королю. Совпадает и социальное происхождение.

Но эта сцена, вероятно, именно в силу ее близости с тем произведением, от которого Толстой шел, им была выкинута из окончательного текста.

Не могу удержаться от того, чтобы еще больше не утяжелить статью упоминанием о нигде не упомянутом сходстве приема периодически оценивающего события в романе «салона» г-жи Шерер с таковым же появлением «мнения света» в романе Диккенса «Наш взаимный друг».

Толстой отказался от внешнего завершения романа. Положение Денисова в последних главах является только остатком обрамляющей темы.

«Денисов, отставной, недовольный настоящим положением дел генерал, приехавший в эти последние две недели, с удивлением и грустью, как на непохожий портрет когда-то любимого человека, смотрел на Наташу. Унылый, скучающий взгляд, ответы невпопад и разговоры о детской было все, что он видел и слышал от прежней волшебницы».

На той же странице:

«Денисов, с трубкой, вышедший в залу из кабинета, тут в первый раз узнал Наташу. Яркий, блестящий, радостный свет лился потоком из ее преобразовавшегося лица».

— Приехал! — проговорила она ему на бегу, и Денисов почувствовал, что он был в восторге оттого, что приехал Пьер, которого он очень мало любил».

Денисов свидетель начала и конца Наташи. Он сватался за нее первым.

Слабо обрамляя роман, создавая его композицию, главным образом, на параллелях, превращая с нарушением всей традиции исторического романа исторический материал не в фон, а в определенную композиционную линию, создавая из истории психологию героев, — Лев Николаевич ярко ощущал романное время и возраст героя.

«Когда Николай с женою пришли отыскивать Пьера, он был в детской и держал на своей огромной правой ладони проснувшегося грудного сына и тетёшкал его. На широком лице его с раскрытым беззубым ртом остановилась веселая улыбка».

Этот беззубый рот вызвал в свое время ряд возражений.

Против него как ненужной детали протестовал Константин Леонтьев.

Беззубый рот Пьера означает, что пятнадцать лет прошло.

В «Деле Артамоновых» есть свое сюжетное кольцо и своя тайна.

Тайна эта — мужик Вялов.

Появление этой тайны подготовлено так:

«Дознано было, что отец и старший сын часто ездят по окрестным деревням, подговаривая мужиков сеять лен. В одну из таких поездок на Илью Артамонова напали беглые солдаты, он убил одного из них кистенем, двухфунтовой гирей, привязан-

ной к сыромятному ремню, другому проломил голову, третий убежал» (с. 14).

На стр. 26 появляется Тихон Вялов:

«Никита особенно отметил лицо землекопа Тихона Вялова, скуластое, в рыжеватой густой шерсти и в красных пятнах. Бесцветные на первый взгляд глаза странно мерцали, подмигивая, но мигали зрачки, а ресницы — неподвижны. И неподвижны тонкие, упрямо сжатые губы небольшого рта, чуть прикрытого курчавыми усами. А уши нехорошо прижаты к черепу. <...> Плечи у него были круто круглые, шея пряталась в них <...>».

Тихон Вялов, как видите, в самом начале дан как уже не молодой человек.

Тихон борется с Ильей Артамоновым, но тот его побеждает.

Илья «поборол пожарного и троих каменщиков, после этого к нему подошел землекоп Тихон Вялов и не предложил, а потребовал:

— Теперь со мной» (с. 31).

Поборов, Илья протянул ему руку:

«— Вставай!

Не приняв руки, землекоп попытался встать, не мог и снова вытянул ноги <...>».

На вопрос Никиты он ответил: «Я — сильнее отца-то твоего, да не столько ловок» (с. 32).

Таким образом, дается столкновение: Тихон — Илья. После, уже обзаведясь хозяйством, после любовной ночи со свекровью Илья «ложится на песок или на кучу стружек и быстро засыпает. В зеленоватом небе ласково разгорается заря <...>; проснулись рабочие и, видя распростертое большое тело, предупреждают друг друга:

— Тут!

Скуластый Тихон Вялов, держа на плече железный заступ, смотрит на Артамонова мерцающими глазами так, точно хочет перешагнуть через него и — не решается» (с. 40).

Здесь дается уже тайна и угроза, Вялов выделен из толпы в эпизод. Но внимание на нем читателя еще не сосредоточено, автору приходится опять называть профессию Тихона (землекоп) и повторять описание наружности.

Дальше Тихон укреплен в романе. Он получает постоянное место при Артамоновых — дворника. Автор начинает проводить параллель Тихон — Илья.

Тихон «работает легко и ловко», так же, как и Артамонов, быстро находя в каждом деле «точку наименьшего сопротивления». Но работает не охотно, как Илья, а как бы «из милости», будто умел делать что-то лучшее (с. 53).

Но параллель Илья — Тихон развивается дальше.

Тихон остается ниткой, на которую нанизаны афоризмы. У Тихона есть и другая пара — дурак Антон (с. 66).

«У ворот, на скамье, сидел Тихон; отламывая пальцами от большой щепы маленькие щепочки, он втыкал их в песок и ударами ноги загонял их глубже, так, что они становились невидны. Никита сел рядом, молча глядя на его работу; она ему напоминала жуткого городского дурачка Антонушку, этот лохматый темнолицый парень, с вывороченной в колене ногою, с круглыми глазами филина, писал палкой на песке круги, возводил в центре их какие-то клетки из щепочек и прутьев, а выстроив что-то, тотчас же давил свою постройку ногою, затирав песком, пылью и при этом пел гнусаво <...>» (с. 66).

Юродивый Антонушка, предвестник гибели Артамонова, он поет своеобразную песню будущего.

Хиристос воскиресе, воскиресе!
Кибитка потерял колесо.
Бутырма, бай-бай, бустарма,
Баю, баю, бай, Хиристос (с. 67, 69).

Антонушка говорит непонятные слова, Тихон его расспрашивает (с. 70).

Идут сближения Тихона и Антонушки.

«Издали Тихон стал чем-то похож на дурачка Антонушку. Думая об этом темном человеке, Никита Артамонов ускори́л шаг, а в памяти его назойливо зазвучало:

Хиристос воскиресе, воскиресе,
Кибитка потерял колесо» (с. 83).

Тихон снова появляется (на с. 85) как человек, который тягостен Петру. При этом снова дается описание его наружности (с. 86). Это проходит через весь роман.

Случайно сын Ильи, Петр Артамонов, становится убийцей. Тихон видит убийство, но покрывает его.

Опять дается ассоциация Тихон — Антон.

«Но зрочки Тихона таяли, расплывались и каменное спокойствие его скуластого лица подавляло тревогу Петра. Когда был жив Антон-дурак, он нередко торчал в сторожке дворника или, по вечерам, сидел с ним у ворот на скамье и Тихон допрашивал безумного:

— Ты не болтай зря, ты подумай и объясни: куютыр — это кто?

— Каямас, — радостно взвизгивал Антон и запевал:

Хиристос воскиресе, воскиресе...

— Постой!

Кибитка потерял колесо...» (с. 113).

Любопытство Тихона объяснено тем, что и глупость «понимать надо», и эти слова становятся в романе поговоркой (с. 122).

Тихон Вялов и образует сюжетную сторону произведения, интригу его.

После разговора с Тихоном Петр Артамонов чувствует, что «была потребна великая тишина, иначе не разберешься в этих думах. Враждебные, они пугали обилием своим, казалось, они возникают не в нем, а вторгаются извне, из ночного сумрака, мелькают в нем летучими мышами. Они так быстро сменяли одна другую, что Петр не успевал поймать и заключить их в слова, улавливая только хитрые узоры, петли, узлы, опутывающие его, Наталью, Алексея, Никиту, Тихона, связывая всех в запутанный хоровод, который вращался поразительно быстро, а он — в центре этого круга, один» (с. 77).

Это описание сюжетного задания вещи.

Подтверждается вина Артамоновых перед Вяловым позже, и опять намеком. Тихон рассказывает о своей семье.

— Потом было еще двое у матери, от другого мужа, Вялова, рыбака, я да брат, Сергей...

— А где брат? — спросила Ульяна, мигая опухшими от слез глазами.

— Его убили. <...>

Минуты две шли молча.

— А кто убил брата? — вдруг спросил Артамонов.

— Кто убивает? Человек убивает, — спокойно сказал Тихон <...>» (с. 95).

Вне этого кружения роман прост. Рождаются купцы, скрипит фабрика.

Купцы даже не рождаются, они как будто приходят из других книг Горького.

Как будто после долгого перерыва, научившись многому, собрались поговорить еще один раз артисты какого-то спектакля.

Опять горбуны уходят в монастыри, опять купцы похожи на разбойников.

Фома Гордеев, герои в «Трое», уже раз перемеченные в «В людях», анекдоты о купцах, съевших ученую свинью, — все это рассказывается в порядке последовательности.

Может быть, это хорошая этнография. Вероятней, это все сведения неточные. Трудно это проверить, не зная быта.

Некоторые технические сведения просто неверны.

«Петр принимал товар, озабоченно следя, как бы эти бородатые, угрюмые мужики не подсунули «потного», смоченного для веса водою, не продали бы простой лен по цене «долгунца» (с. 41).

Это написано неверно. «Простого» льна нет, есть лен-«кудряш» и лен-«долгунец». Кудряш на волокно не идет, на Оке почти не сеется и поэтому не подсовывается, так как его отличили бы и кошки.

Представление о том, что «долгунец» это лен подлиннее, — неверно.

В своем романе Горький хотел изложить всю историю купечества, у него второе поколение занимается коллекционерством, третье разлагается.

Один сын делается большевиком и уезжает.

В русских романах большевик всегда уезжает, и автор за ним не едет.

Приезжает обратно большевик в 18-м году.

Формулируем сюжетную линию.

Тайна сосредоточена в Тихоне, враге старого Артамонова.

Но развязка приносится не разрешением тайны, а революцией.

Революцию, конечно, делает не Тихон.

Вероятно, первоначально роман был задуман с развязкой на 1905 год.

Потом он был механически продолжен до Октябрьской революции.

К этому времени действие романа убыстряется, роман становится жиже, роман договаривается скороговоркой.

Тихон едва успевает подавать реплики.

Революция выгоняет старика Артамонова из дома, наступает развязка (с. 255).

Артамонов лежит в беседке. Тихон над ним.

«Тихон заворчал:

— Дурак, а правду понял раньше всех. Вот оно, как повернулось. Я говорил: всем каторга! И — пришло. Смахнули, как пыль тряпичей. Как стружку смели. Так-то, Петр Ильич. Да. Черт строгал, а ты — помогал. А — к чему все? Грешили, грешили, — счета нет грехам! Я все смотрел: диво! Когда конец? Вот наступил на вас конец. Отлилось вам свинцом все это... Потеряла кибитка колесо...» (с. 255).

Здесь выясняется совпадение линии Тихона с предсказаниями Антона, и все уравнивается дураковой игре.

Остается развязать сюжетный узел.

Тихон рассказывает о том, что он знал, как Петр убил конторщика мальчишку.

Идет развязка тайны.

«— Тоже и отец твой; он брата моего убил.

— Врешь, — невольно сказал Артамонов, но тотчас спросил: — Когда?

— Вот те и когда... <...>

Старики начали говорить быстрее, перебивая друг друга.

— Я — вру? Я с ним был тогда...

— С кем?

— С братом. Я убежал, когда отец твой кокнул его. Это его кровью истек отец-то. Для чего кровь-то?

— Опоздал ты...

— Ну, вот, — опрокинули вас, свалили, остался ты беззащитный, а я, как был, в стороне... <...>

— Мне сколько раз убить хотелось отца-то твоего. Я его чуть лопатой по голове не хряснул...» (с. 257—258).

Тайна разрешена. Но она действительно опоздала.

Артамонову семьдесят пять лет, Тихон его значительно старше — ему от 90 до ста лет.

Разговор потерял земную давность. Им уже не о чем говорить. Тайна не спружинила, она не везет романа.

Предсказания же Антона по технике напоминают символистов, типа Леонида Андреева.

Механически оттянув конец романа, Горький погубил развязку. Столько времени конструкция романа выдержать не могла.

Получилось любопытнейшее явление невнимания к герою.

На героя нет и не может быть установки.

Установка сейчас у самого Горького на материал.

Отжившая романная форма привела Горького к попытке решить в рамках семейного романа то, что этой форме не свойственно.

Об этом писал когда-то Салтыков-Щедрин.

Блестящие места романа, выписанные картины, невероятные и вероятные события, люди, взятые с иронией, — были бы лучше вне романа.

Ошибка с возрастом Тихона Вялова не случайна, она вызвана явлением приема, которое существует не только для эпигамта.

Для замечательного писателя Максима Горького есть другой путь, кроме переделки и улучшения старых вещей.

ГАМБУРГСКИЙ СЧЕТ

Гамбургский счет — чрезвычайно важное понятие.

Все борцы, когда борются, жулят и ложатся на лопатки по приказанию антрепренера.

Раз в году в гамбургском трактире собираются борцы.

Они борются при закрытых дверях и завешанных окнах.

Долго, некрасиво и тяжело.

Здесь устанавливаются истинные классы борцов, — чтобы не исхалтуриться.

Гамбургский счет необходим в литературе.

По гамбургскому счету — Серафимовича и Вересаева нет.

Они не доезжают до города.

В Гамбурге — Булгаков у ковра.

Бабель — легковес.

Горький — сомнителен (часто не в форме).

Хлебников был чемпион.

ЗАПИСНАЯ КНИЖКА

КАКУЮ ЛИТЕРАТУРУ СЧИТАЛ НАСТОЯЩЕЙ А. ПУШКИН

«СОВРЕМЕННОК»

Это был журнал, издаваемый Пушкиным и руганный Булгариным в «Северной пчеле». Приведу заглавия некоторых статей или наиболее характерные фразы:

«В других современных журналах излишне хвалят друзей редакторов» (№ 213). «Ни Шиллер, ни Гете не участвовали в мелкой вражде писак и не держались партией». «Пусть уверяют, — пушкинский период кончился». «Упадок таланта Пушкина» (№ 216). «Я сердит на Пушкина» (№ 146).

В общем Булгарин не трювил Пушкина. Он только давал ему руководящие замечания.

«Современник» почти не печатал сюжетную прозу.

За первый год в нем напечатаны: «Коляска» Гоголя и «Нос» Гоголя. Вторая вещь — с оговоркой.

Зато напечатаны «Путешествие в Арзрум», «Разбор сочинения Георгия Кониского» (с включением крупных цитат из трудов этого архиепископа).

Ряд статей, письма из Парижа, записки А. Дуровой, статья о теории вероятности, статья о партизанской войне, исторические анекдоты, перевод приключения мальчика, взятого в плен индейцами, путешествие по Москве.

Романов, конечно, нет. Но есть статья: «Как пишутся у нас романы» (с подписью Ф. С.).

Это явление не объясняется тем, что в это время у нас не было вообще прозы, или тем, что публика прозой не интересовалась. Наоборот. Из статьи Гоголя в том же «Современнике» мы узнаем:

«Распространилось в большой степени чтение романов, холодных, скучных повестей, и оказалось очень явно всеобщее равнодушие к поэзии» (*«О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году»*).

Но половина журнала из стихов.

«Современник» был журнал изобретательский. Он искал перехода к новой прозе, к установке на материал.

Нельзя даже сказать, что прозаические документальные отрывки, даваемые в «Современнике», тематически были другие, чем тогдашняя сюжетная проза.

Скорее, они тематически с ней совпадали и ее предупреждали.

Например, цитаты из Георгия Кониского с его описанием казни над казаками почти текстуально совпадают с «Тарасом Бульбой» Гоголя.

Здесь была борьба между «подробностями» и «генерализацией», между романом и фактом. Тогда она сгушалась резко. Вот цитаты из № 3 «Современника»:

«Пишите просто собственные записки, не гоняясь за фантазией и не называя их романом; тогда ваша книга будет иметь интерес всякой летописи, и произойдет еще та выгода, что вас будут читать люди не с намерением читать роман: ибо такое расположение духа в читателе губительно для всего того, что вы почитаете лучшим в своем сочинении. Не обманывайтесь даже успехами: читатели ищут в ваших романах намеков на собственные имена, когда не ищут романа <...>»*.

ТИРАЖИ НАШИХ ЖУРНАЛОВ

Тираж «Литературной газеты» был «едва сто» (*Барсуков, кн. III, с. 14*)**. В этом журнале писал Пушкин.

Но тираж «Телескопа», в котором писал Белинский, был так низок, что издатель сознательно взорвал журнал, напечатав в 15-й книжке «Философическое письмо» Чаадаева.

Журнал «Европеец» с именами Жуковского, Языкова, Боратынского и Пушкина имел пятьдесят подписчиков.

Но «Современник» достиг до пятисот подписчиков.

«Библиотека для чтения» имела успех, что, конечно, не может быть ей поставлено в укор.

«Миргород» и «Арабески» не разошлись.

О БУЛГАРИНЕ

Мы знаем его по борьбе с Пушкиным, по борьбе с аристократией, во имя массового читателя.

Докладная записка Ф. Булгарина генералу Потапову — вещь умная. В ней хорошо характеризован читатель из среднего и «низшего состояния».

Сам Булгарин не был плебей. По справке Санкт-Петербургского губернатора Кутузова: «Подпоручик Фаддей Булгарин из дворян Минской губернии: за отцом его 750 душ крестьян мужского пола...» (справка от 9 мая 1826 года).

В 1832 году барон Розен писал Шевыреву: «Сказывал ли вам Пушкин, что Булгарин добивается княжеского достоинства? Он утверждает, что он князь Скандерберг Буггарн».

Но, конечно, происхождение Булгарина и его претензии не определяют класс, который он обслуживал.

Родовитость аристократа Пушкина условна и литературна.

О ней без уважения говорит Вяземский, настоящий аристократ. Ганнибал — негр, большое место для аристократизма, с трудом исправляемое экзотикой. Аристократизм Пушкина связан с биографией Байрона и является частью его литературного облика.

Геральдический лев Пушкина совсем молоденький.

Привел в порядок русскую геральдику Павел I.

Русские бояре гербов не имели.

Ставили как свою печать случайные оттиски разных камней. Не всегда были поняты и эти оттиски.

Так, например, птичка с фаллусом обратилась впоследствии в птичку на пушке и стала гербом Смоленской губернии.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ВЯЧЕПОЛОНСКОМ

Есть остроты, которые наворачиваются сами. Например — «не посол, а осел», «не критик, а крытик», «не Леф, а блеф». Эти остроты лежат так рядом, что употреблять не стоит.

Это пошло.

Неправильно также в подвале из восьми столбцов занимать четыре столбца цитатой.

Особенно если желаешь только доказать, что цитата плохая, вредная, и таких вещей не нужно печатать.

Неправильно начинать критическую статью — «я развернул книжку» или — «я заинтересовался», «я перелистал», «я заглянул».

Нельзя также начинать театральную рецензию со слов — «я пришел в театр и сел на кресло».

Все крайне беспомощно, так как начать читать книгу, не развернув ее, невозможно.

Поэтому, например, вещи, печатаемые В. Полонским, нельзя считать заметками журналиста.

Статьи неумелые, непрофессиональные.

Это произведения не журналиста, а — администратора.

Пишущий же администратор часто бывает похож на поющего театрального пожарного.

Генеральские привычки — называть людей «неведомыми» — нужно бросить. Если Родченко неведом Полонскому, то это факт не биографии Родченко, а биографии Полонского.

Конечно, неверно обвинять меня с моей книгой «Третья фабрика», вышедшей в 1926 году, в том, что я влиял на письма Родченко, написанные в 1925 году.

Но вообще недостойно марксиста представлять историю литературы так, что будто бы в ней люди друг друга портят.

Манера печатать свои письма при жизни — старая. Вытеснение письмами и мемуарами «художественной прозы» — явление в истории литературы.

О том, что письма вытесняют из литературы выдумку, писал не Розанов, а Лев Толстой.

Так как случайно запевшего театрального пожарного нельзя включать в труппу, то ни аплодисментам, ни порицанию он не подлежит.

ЗАГОТОВКИ I

Двухлетний ребенок говорит, неправильно употребляя словесные штампы: «Я с таким трудом потеряла карандаш».

К отцу Есенина, крестьянину, приехала делегация.

Он принял их в избе.

— Расскажите нам о вашем сыне!

Старик прошелся в валенках по комнате. Сел и начал:

— Была темная ночь. Дождь лил, как из ведра...

В одной редакции редактор спрашивал, получив толстую рукопись:

- Роман?
- Роман.
- Героиня Нина?
- Нина, — обрадовался подающий.
- Возьмите обратно, — мрачно отвечал редактор*.

Не годны для печатанья также рукописи, написанные чернилами разных цветов.

Крестьяне покупают на ярмарках фотографические карточки и вешают их на стенах изб, как украшения. Вероятно, не хватает генералов.

Во время войны многие наши пленные бродили по Центральной Европе. Они попадали из Германии в Сербию, в Турцию. Потом они попали в революцию. Трудно даже представить, насколько изменился крестьянин.

Сибирскому языку Всеволода Иванова обучал Горький. Для него Всеволод записал пять тысяч слов. Еще не все слова использованы. Если кому нужно, попросите. Может быть, подарит. Он писатель настоящий.

Сравнивал «L'Art poétique»** московского издания 1927 года с нашей «Поэтикой» 1919 года. До чего улучшилась бумага!

Моему знакомому цензор сказал: «У вас стиль удобный для цензурных сокращений».

Человек, назначенный заведующим одного кинопредприятия, на первом прочитанном сценарии (Левидова) написал следующую резолюцию: «Читал всю ночь. Ничего не понял. Все из кусочков. Отклонить».

Редактор, прочитав стихи поэта, сказал ему: «Ваши стихи превосходны, но я их не напечатаю: они мне не нравятся...» Потом прибавил задумчиво: «А знаете, вы чем-то напоминаете мне моего Бакунина»***.

Крупное издательство вывесило объявление: «Выдача гонора прекращена впредь до особого распоряжения».

Молодой поэт, только что выпустивший свою первую книжку, спросил: «Как вы думаете, я останусь в истории литературы?»

Вопрос этот напоминает вопрос не очень порядочной женщины: «Я тебе доставила удовольствие?»

Издатель (Успенский)* прочел книгу, ему принесенную, и сказал: «Я не читаю уже пятнадцать лет. Вашу книгу я прочел, так как вас очень уважаю. Она не понятна. Вы ее не можете переделать?»

Писатель переделал.

В. Л. Дуров рассказывал:

— Я выписал из-за границы моржей, чтобы научить их резать минные заграждения.

— И режут?

— Нет, пока я их научил играть на гитаре.

Петр Коган носил в Париже, приходя на выставку, цилиндр, — как поставленный на голову, а не как надетый.

Так Сейфуллина сейчас носит свое литературное имя.

Видал карточку (кажется) К. Федина.

Он сидит за столом между статуэтками Толстого и Гоголя.

Сидит — привыкает.

СКАЗОЧНЫЕ ЛЮДИ

Есть сказка у Федора Сологуба.

Пошли раз девочка и мальчик на берег реки, видят — рак.

Идет рак, как всегда раки ходят по земле: куда глаза глядят.

Сели дети над ним и кричат: «Смотрите, рак пятится!»

А рак идет вперед, куда глаза глядят.

Прибежали дети домой и кричат: «Мама, мы видели, как рак задом пятится, только странный такой рак — голова с передом у него были сзади, а зад с хвостом — спереди!»

Меня хотят убедить, что я в кинематографии пчусь. Так полагается: если снимаются идеологически невыдержанные

ленты, то, значит, виноват идеологически невыдержанный человек.

Или по карикатуре «На посту»: Шведчиков не на того молится*.

Между тем я не только пишу статьи, но и сценарии; сценарии мои читаются в рабочих клубах и т. д.

Очевидно, у меня голова с передом на месте**.

Вообще же получается разговор с глухими.

Сейчас на прилавках книжных магазинов появились странные книги.

Вот Дмитрий Петровский называет свои воспоминания о Велимире Хлебникове — повесть.

А читатель сам читает как повесть и художественно обработанную Юрием Тыняновым биографию Кюхельбекера, и книгу о путешествиях.

Факты переживаются эстетически. Художественная вещь может сейчас и не иметь сюжета.

Лучшее, что из многого хорошего написал Максим Горький за последнее время.— это его «Отрывки из записной книжки».

То, что было черновым материалом для художника, стало самим художественным произведением.

Как будто раньше промывали какую-то руду на золото, а сейчас на радий.

Особенно стоило написать такую сегодняшнюю повесть о Велимире Хлебникове.

От В. Хлебникова произошли поэты: Маяковский, Асеев, Пастернак, Николай Тихонов и, конечно, Петровский.

Самые цельные, самые традиционные поэты, как Есенин, тоже переменились от влияния Хлебникова.

Он писатель для писателей. Он Ломоносов сегодняшней русской литературы. Он дрожание предмета: сегодняшняя поэзия — его звук.

Читатель его не может знать.

Читатель, может быть, его никогда не услышит.

Коснитесь рукой повести Петровского. Вы ощупью почувствуете дрожание.

Судьба Хлебникова доходчивей, понятнее его стихов.

О КРАСОТЕ ПРИРОДЫ

«Митина любовь» Ивана Бунина есть результат взаимодействия тургеневского жанра и неприятностей из Достоевского. Сюжетная сторона взята из «Дьявола» Льва Толстого. Тургеневу принадлежит пейзаж, очень однообразно данный.

Схема его такая. Небо, земля, настроение. Эта троица идет через все страницы. Небо все время темнеет.

Стих введен для условного подчеркивания банальности и для разгрузки возможности пародии.

Краски, как говорят, изысканные. О них смотри у Достоевского в «Бесах», там они даны в пародии в описании рассказа «Мерси».

«Тут непременно кругом растет дрок (непременно дрок или какая-нибудь такая трава, о которой надобно справляться в ботанике). При этом на небе непременно какой-то фиолетовый оттенок, которого, конечно, никто никогда не примечал из смертных, то есть и все видели, но не умели приметить, а «вот, дескать, я поглядел и описываю вам, дуракам, как самую обыкновенную вещь». Дерево, под которым уселась интересная пара, непременно какого-нибудь оранжевого цвета» («Бесы», ч. 3-я: «Праздник. Отдел первый»).

У Бунина сводятся описания к противоречивости.

«В пролет комнат, в окно библиотеки, глядела ровная и бесцветная синева вечернего неба с неподвижной розовой звездой над ней; на фоне этой синевы картинно рисовалась зеленая вершина клена и белизна, как бы зимняя, всего того, что цвело в саду» (курсив мой. — В. III.).

«Бесцветная» и «невыразимое» встречаются здесь часто.

Шмели у Ивана Бунина «бархатно-черно-красные», это оттого, что они заново выкрашены. Это от Тургенева. Тот так настаивал на том, что он (Тургенев) очень четко видит, что самые замечательные слова даже давал курсивом.

«Это она. Но идет ли она к нему, уходит ли от него — он не знал, пока не увидел, что пятна света и тени скользили по ее фигуре снизу вверх... значит, она приближается. Они бы спускались сверху вниз, если б она удалялась» (Курсивы из Глазуновского второго издания 1884 г. Т. IV, «Новь», с. 175).

Вещь Бунина вся взята таким курсивом. Ее описания отталкиваются не от предмета, а от описаний же.

Пейзаж вообще понятие литературное, он появился и ощущается благодаря традиции.

Пушкинские пейзажи архаичны и состоят из упоминаний о предметах.

«Заря сияла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнца, как царедворцы ожидают государя <...>» («Барышня-крестьянка»).

«Наконец достигнул он маленькой лощины, со всех сторон окруженной лесом; ручеек извивался молча около деревьев, полубнаженных осенью. Владимир остановился, сел на холодный дерн, и мысли одна другой мрачнее стеснились в душе его... <...> Долго сидел он неподвижно на том же месте, взирая на тихое течение ручья, уносящего несколько поблеклых листьев

и живо представлявшего ему верное подобие жизни — подобие столь обыкновенное» («Дубровский»).

«Волга протекала перед окнами, по ней шли нагруженные барки под натянутыми парусами и мелькали рыбацьи лодки, столь выразительно прозванные душегубками. За рекою тянулись холмы и поля, несколько деревень оживляли окрестность» («Дубровский»).

Интересно описание своих чувств человека, научившегося пейзажу.

Это знаменитый автор воспоминаний Болотов.

Родился он при Анне Иоанновне, умер при Александре.

Воспоминания он начал писать под влиянием «Жиль Блаза», а кончил под влиянием Стерна.

А научился он природе так: «⟨...⟩ а сверх того, попались мне нечаянно обе те книжки господина *Зульцера*, которые писал сей славный немецкий автор о красоте природы. Материя, содержащаяся в них, была для меня совсем новая, но так мне понравилась ⟨...⟩. Оне-то первыя начали меня спознакомливать с чудным устройением всего света и со всеми красотами природы ⟨...⟩» («Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков», том I, стб. 862).

«И как по счастью взъехали мы тогда на одно возвышение, с которого видны были прекрасныя положения мест и представлялись очам преузорочные зрелища, то рассудил я употребить самыя их и поводом к особенному разговору и орудием к замышляемому испытанию или, простей сказать, пощупать у него пульс с сей стороны.

Для самага сего, приняв на себя удовольственный вид, начал я будто сам с собою и любуясь ими говорить: «Ах! какие прекрасныя положения мест и какие разнообразныя прелестныя виды представляются глазам всюду и всюду. Какыя приятныя зелени, какыя разные колера полей! Как прекрасно извивается и блестит река сия своими водами, и как прекрасно соответствует всему тому и самая теперь ясность неба, и этот вид маленьких рассеянных облачков». Говоря умышленно все сие, примечал я, какое действие произведут слова сии в моем спутнике и не останется ли он так же бесчувственным, как то бывает с людьми обыкновенного разбора. ⟨...⟩ «Как-то с молодых лет еще имел я счастье познаться с натурою и узнать драгоценное искусство утешаться всеми ея красотами и изящностями».

Спутник отвечал:

«Что это я слышу! и, ах! как вы меня обрадовали! ⟨...⟩ я нашел в вас то, чего желал ⟨...⟩» (*Там же. Т. III, стб. 398—399*).

Этот же Болотов при жизни ставил себе уединенные мавзолеи, закапывая под ними выпавшие свои зубы.

Иван Бунин находится в конце этой линии.

Он омолаживает тематику и приемы Тургенева черными подмышками женщин и всем материалом снов Достоевского.

ГОЛЫЙ КОРОЛЬ

Когда лошадь под Александром Блоком споткнулась и упала, поэт успел вынуть ноги из стремян и встать на ноги.

Лариса Рейснер с восторгом говорила о нем: «Настоящий человек». Она ехала рядом.

Лариса Рейснер сама была настоящим человеком: жадная к жизни, верный товарищ, смелый спортсмен, красивая женщина, изобретательный журналист. Человек длинного дыхания.

Но «смерть не умеет извиняться». Наполовину не сделана жизнь.

Как писателя Лариса Рейснер нашла себя в газете.

Ее перегруженные образами фельетоны бывали превосходны.

В газете она говорила настоящим газетным голосом. Она не достаивала газету работой литератора, а из манеры газеты создавала новый жанр.

Пройдена Волга, прошли бои у Свяжска, увиден каменный Афганистан, рудники Донбасса и Кузнецкого бассейна, баррикады Гамбурга.

Сейчас хотела Рейснер лететь в Тегеран... Скупое ей отметили жизнь.

Я помню Ларису Михайловну в «Летописи» Горького. У Петропавловской крепости в дни Февральской революции. В «Лоскутной» гостинице с матросами.

Трудное дело революция для интеллигента. Он ревнует ее, как жену. Не узнает ее. Боится.

Эстетическое признание революции, когда она слаба, легче.

Не трудней было миноносцам Раскольникова пройти через Мариинскую систему на Каспий, чем писателю, ученику символистов, другу акмеистов Ларисе Рейснер идти через быт и победы революции.

Немногие из нас могут похвастаться, что видели революцию не через форточку. Люди старой литературной культуры умели принять Февраль и первые дни Октября, но у Ларисы хватило дыхания и веры на путь до Афганистана и Гамбурга.

Мы долго еще будем вспоминать друга. Лариса Михайловна рассказывала еще лучше, чем писала. Ироничней и не нарядно.

Она рассказывала о том, как играли в Гамбурге на мандолинах вечную память или похоронный марш, и в этой комнате плакали, а в соседней танцевали под музыку.

Про цилиндр, который товарищи дали безработному, чтобы он мог достойно проводить жену на кладбище.

Про это нужно говорить, чтобы знать сроки ожидания.

Про кино на Востоке Лариса Михайловна рассказывала мне месяца два назад.

Должна была написать:

«Дома белых стоят замкнутыми; белый на Востоке держит лицо чистым и бреет его, как моют вывеску. Цвет обязывает.

А в углу сидит «Сами» Николая Тихонова и смотрит.

Белый выдерживает характер.

И вот является кинематограф. Дешевые, трепанные, как у нас в клубах, ленты показываются в Персии, в Индии, в Полинезии.

Конрад Вейдт и Чарли Чаплин в гостях у негров и индусов.

Оказывается:

Белый вообще вор. Жена белого господина ему изменяет. Белый господин плачет. Белого господина бьют. Белый господин обманщик.

Идет теперь саиб по улице, а цветные люди знают — король голый.

И немытый даже.

Кино с буржуазными лентами на Востоке — перлюстрация переписки господ.

Индусские губернаторы в ужасе. Требуют перемонтажа лент. Запрещения кинематографа».

Так австрийские генералы после того, как революция была побеждена, уничтожали фонари в Неаполе.

В этом рассказе есть бодрость веры в объективную правду жизни.

Электричество, кино и даже водопровод не могут не быть нашими союзниками.

Это все, что я мог сегодня сделать для друга: сохранить кусок того, что он не успел написать.

В ЗАЩИТУ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО МЕТОДА¹

Писатель использует противоречивость планов своего произведения, не всегда создавая их. Чаще планы и их перебой создаются неодинаковой генетикой формальных моментов произведения. Писатель пользуется приемами, разно произошедшими. Он видит их столкновение. Изменяет функции приемов. Осуществляет прием в ином материале. Так Державин развернул оду низким штилем. А Гоголь перенес песенные приемы на темы, сперва связанные с Украиной, но качественно иначе оцениваемые, а затем на темы не украинские.

Таково происхождение одного из приемов гоголевского юмора.

¹ Из доклада, читанного в Ленинграде 6/III 1927 г.

Что же касается открытия т. Переверзева, что природа вокруг мелкопоместных имений беднее, чем природа вокруг крупного, то оно не верно. Впрочем, все стоит цитаты: «Не может быть сомнения в том, что природа вокруг города и мелкого поместья далеко беднее, чем вокруг поместья крупного» (Переверзев, «Творчество Гоголя»)*.

А я сомневаюсь. Дело в том, что в России была чересполосица.

И вообще Переверзев, будучи человеком знающим и не принадлежа к типу гимназистов, читающих в вузах историю литературы, все же работает с недоброкачественным материалом.

Например. Он производит Гоголя из мелкопоместных дворян и переносит на Украину русские крепостнические отношения без оговорок. Между тем: «При составлении списков избирателей в екатерининскую комиссию от Слободской Украины было установлено: «Дворян в точном смысле этого слова в Слободско-украинской губернии из природных жителей не оказалось; были только владельцы населенных и ненаселенных местностей, выходившие из рядов полковой и сотенной старшины» («Вестник Коммунистической Академии», 1925, кн. XIII, с. 59)**.

Дворянство на Украине очень молодо.

Далее Переверзев сливает дворянство с чиновничеством безоговорочно. Между тем при Екатерине: «Класс приказных и чиновников был еще малочислен и решительно принадлежал простому народу» (А. Пушкин. «К восьмой главе истории Пугачевского бунта»)**.

При Павле дворянам было запрещено служить на гражданской службе (в обход этого постановления было намерение создать особый «Сенатский полк»). И чиновничество начало пополняться дворянством только при конце царствования Александра и с начала царствования Николая.

Сам Евгений из «Медного всадника» — дворянин сословный, а не классовый, он — изгой.

И натуральное хозяйство не типично для екатерининской эпохи. Скотины разводятся свиней для экспортного сала. Коробочка вся в поставках.

Может быть, в эпоху Николая была обратная «натурализация» хозяйства. (В 1825 году мировые цены на хлеб понизились на 65%.) Все это факты, которые нужно исследовать, а не просто отыскивать их отражение в литературе.

Кстати, и Лев Толстой, которого Переверзев считает представителем крупного дворянства, был помещик мелкопоместный и в письмах к Фету называл поместья в 100 десятин крупными.

КАК НЕ НУЖНО РАБОТАТЬ

Вся эта работа вычитывания из литературы фактов, которые потом находишь в истории, вся она не научная. Так как не учитывает законы деформации материала. Кроме того, вся она находится в усиленном движении по дурному кругу.

Указания же Переверзева на то, что Гоголь легко переводил тему из поместного быта в чиновничий, доказывают только нефункциональность связи бытов с их «отображением» (совершенно вредный термин). Так переносится прием и из испанской жизни в русскую. Так Гончаров по быту купеческого дома изобразил Обломовку.

КРЕСТОНОСЦЫ

Когда шло первое их ополчение, то они каждый город принимали за Иерусалим. По ближайшему рассмотрению город Иерусалимом не оказывался.

Тогда крестоносцы производили погром.

От обиды.

Между тем Иерусалим существует.

ФАКТЫ МЕЖДУ ТЕМ СУЩЕСТВУЮТ

Формалисты (ОПОЯЗ) в то же время не хотят сопротивляться научному факту.

Если факты разрушают теорию, то тем лучше для теории.

Она создана нами, а не дана нам на хранение.

Изменение эстетического материала — социальный факт, проследим его хотя бы на примере «Капитанской дочки».

«КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»

Тов. Воронский, человек разочарованный и вольнолюбивый. Он в Иерусалиме поколеблен.

Рассматривая «Капитанскую дочку», он нашел, что «заячий тулупчик» — факт внеклассовый, что здесь Пушкин как бы перестал быть дворянином*.

Очевидно, Воронский хотел объяснить, хотя бы тулупчиком, тот факт, что «Капитанскую дочку» можно читать и сейчас.

Попытаемся разобраться.

«Капитанская дочка» состоит из трех цитатных тем:

1. Помощный разбойник. Он же в прошлом помощный зверь. Герой оказывает разбойнику услугу, разбойник его потом спасает. Тема старая, живучая, потому что она позволяет развязывать сюжет, сюжетные затруднения. Она жива и сейчас в историческом романе (Сенкевич, «Огнем и мечом»: Хмельницкий

и Скшетуский; Конан Дойль и т. д.). К Пушкину она могла скорей всего попасть от Вальтер Скотта из «Роб Роя». Само строение повести, — она будто бы не написана, а только издана Пушкиным, который разделил ее на главы и снабдил ее эпиграфами, — весь этот прием вальтер-скоттовский.

Таким образом, «внеклассовое» в «Капитанской дочке» — это эстетическое, цитатное. Образ благородного и благодарного разбойника, а также двух его помощников — «злодея» и «незлодея» — все это традиция.

Внеклассовость создана вне воли художника.

2. Гринев, не желая запутать Машу, не дает показаний.

Это — цитатный прием. Невозможность давать показаний или невозможность говорить до срока мы имеем в сказках и в их сводах, например, — «Семь визирей» в немецких сказках. В романах, как и в сказках, это — прием торможения. Изменилась мотивировка.

3. Пункт второй разрешается тем, что женщина говорит о себе сама.

Тема прихода Маши к Екатерине взята, вероятно, одновременно из «Сердца Среднего Лотиара» и из «Параши-сибирячки»*.

Я умышленно обхожу первоначальный набросок темы «Капитанской дочки». В этом наброске Гринев и Швабрин были одним человеком, и вся тема была основана на прощении благородного разбойника.

Но варианты, записанные, но не вставленные в книгу, принципиально отличны от того, что обнародовано автором, и могут нас завести в психологию творчества.

Что же «классово» в «Капитанской дочке»?

Прежде всего — извращение истории.

Вернее всего, что Белогорская крепость это — Черноречья.

Но исторический Оренбург имел вал в пять с половиной верст окружности. Имел каменные стены, 100 пушек, 12 гаубиц и более 4 тысяч войска.

Это была первоклассная (не совсем достроенная) крепость.

В Белогорской крепости солдат было, конечно, не 30 человек, а 230—360, без казаков.

Мионов должен был быть крупным помещиком.

Приведу цитату: «⟨...⟩ когда в губерниях служивые люди, большею частью хлебопашцы, как же в Сорочинской, Татищевой, в Сакмаре и прочих крепостях не быть промышленникам, да они в том и невиновны, для того, что все командиры в оных местах имеют свои хутора и живут помещиками, а они их данники» (донесение капитана-поручика Саввы Маврина — *Дубровин. Том II, с. 28*)**.

Идиллии белогорской не было, и Пушкин это знал. Он знал

также, что историческая Палашка жаловалась в Чернорецкой крепости Пугачеву на своего барина (коменданта).

В Оренбургской степи не было глухо. В ней стояли большие торговые города. Я не говорю об Оренбурге. В Яицком городке было 15 тысяч. Здесь шли караваны. Здесь была соль.

Здесь было из-за чего драться.

Пушкин, работая над историческим материалом, сделал следующее. Он написал в примечаниях не то, что в «Истори» и в «Истори» не то, что в «Капитанской дочке».

Ему нужно было дать бунт жестоким и бессмысленным, поэтому он сделал белогорскую идиллию и разгрузил крепость от реального материала. В ней нет ничего, кроме снега и Гринева.

Ослаблена крепость (вместо крепости описан форпост) для того, чтобы не делать противника сильным. Между прочим, бревенчатые стены Татищевской крепости нас не должны смущать, так как у Измаила (турецкая крепость) тоже были бревенчатые тыны (см. «Дон Жуан» Байрона).

Разбойник, устраивающий свадьбы, конечно, нас опять возвращает в шаблон.

Интересен поп Герасим в Белогорской крепости.

Как всем известно, духовенство встречало Пугачева с крестом. Об этом Синод потом писал много.

У Пушкина отец Герасим тоже выходит к Пугачеву с крестом.

Но Пушкин чрезвычайно удачно подменивает мотивировку: «Отец Герасим, бледный и дрожащий, стоял у крыльца с крестом в руках и, казалось, молча умолял его за предстоящие жертвы».

Савельич исторически должен был бы пристать к пугачевцам.

Пушкин это понимает.

Но Савельич «преданный народ». Тогда Пушкин удваивает Савельича (сколько раз мы теперь это делаем) и разгружает его на Ваньку.

Ваньку мы встречаем прямо на плывущей виселице:

«〈...〉 это был Ванька, бедный мой Ванька, по глупости своей приставший к Пугачеву»*.

До этого Ваньке было отведено так мало строк (я убежден, что читатель его не помнит), что мы можем считать Ваньку введенным для исторического правдоподобия. Это — заместитель Савельича.

Не всегда Пушкину удается легко спрятать историю. Например, непонятно, какую «пашпорту» требуют у него бунтующие крестьяне. Очевидно, пугачевскую.

Но не дав пугачевского государства, его организации, Пушкин «пашпорту» просто не мотивировал, используя ее как признак нелогичности бунта. «Наездничество», которым глухо

занимается Гринев, тоже не развернуто. Это дворянская партизанщина, очень характерная для того времени.

Пушкин не мог ее показать, потому что тогда надо было бы дать пугачевский тыл.

В общем, идеологически «Капитанская дочка» — произведение остроумное и блестяще выдержанное.

Эстетические же ее штампы делали вещь приемлемой и не для ее класса.

ДАЛЬНЕЙШАЯ СУДЬБА ВЕЩИ

Сама «Капитанская дочка» со временем эстетизируется. Ее положения теряют (очень быстро) свою установку. Они становятся чисто эстетическим материалом.

Возникает оренбургская степь Пушкина. Эстетизированный материал, в самом начале заключающий в себе чисто формальные моменты, окаменевают сам.

Когда наступил пугачевский юбилей, то спокойно решили — роскошно издать «Капитанскую дочку».

Протестовали башкиры, находящиеся вне наших эстетических привычек.

Но вещь действительно потеряла свое первоначальное значение. Она отделилась от задания.

Для читателя исторический материал, поставленный рядом с эстетическим, создал другое произведение, не то, которое хотел писать Пушкин. История удавшегося памфлета обычно и есть история его использования не для первоначального употребления.

Блестящий пример анализа такого явления представляет не опубликованная еще работа Осипа Брика о первой и второй редакции «Отцов и детей»*.

Первоначальная значимость явления часто оживает при попытках перевести произведение на другой материал.

ОТНОСИТЕЛЬНО ПУШКИНА

К Пушкину мы относимся производственно.

Как техник к технику.

Если бы он жил, то мы бы (он был бы иной) голосовали, принять ли его в «Новый Леф».

Затем мы бы попытались достать ему представительство в Федерацию писателей.

Нас бы спросили: «Скольких писателей товарищ Пушкин представляет?»

Тут воображение меня покинуло.

Впрочем, что такое сейчас Пушкин?

Приведу цитату из Л. Войтоловского («История русской литературы». ГИЗ, 1926, с. 23): «Это дворянская литература,

до мельчайших подробностей воспроизводящая быт и нравы дворянского сословия тех времен. Онегин, Ленский, Герман, кн. Елецкий, Томский, Гремин (...). В их лице Пушкин дает (...).

Сообщаем небезызвестному ученому Войтоловскому, что перечисленные им типы суть баритонные и теноровые партии опер, что и обнаруживается упоминанием Гремина (мужа Татьяны? — «Любви все возрасты покорны?»), которого (Гремина) нет у Пушкина.

Нехорошо изучать русскую литературу (социологически) по операм.

ДУША ДВОЙНОЙ ШИРИНЫ

У наших писателей душа двойственная. По крайней мере, так выясняют критики. Они не находят в писателе единства стиля.

Беру отрывок из новой книжки И. М. Гревса «История одной любви» («Современные проблемы», 1927):

«Наконец, об оригинальном своем рассказе «Степной король Лир» Тургенев — со страхом перед ожидаемым судом П. Виардо в очень решительном, неприятно резком стиле, к которому он иногда спускается, к сожалению, в разговорах и в интимной переписке, допуская острый контраст изяществу его подлинного литературного языка, — дает собственную, безусловно несправедливую характеристику тому же Пичу (16 апр. 1870): «Я закончил повесть; по своей грубости она производит на меня впечатление большого зада, но не в рубенсовском стиле — с розовыми щечками, нет, совсем обыкновенного, тучного и бледного русского зада»*.

Сколько оговорок у Гревса!

Какая путаная фраза!

Безграмотно. Так пишут профессора. Терминологию с запрещенными словами мы можем найти и у Толстого (например, его сравнение поэзии и прозы с анальными объектами). Здесь не личность художника. Толстой и Тургенев не похожи. Здесь две традиции, обуславливающие стиль литературы и интимного письма.

Так русская аристократия по-русски говорила иногда нарочно простонародно.

Жанры выбираются. Не две души, а несколько жанров.

Строй души в литературе темперирован. Играй на черных, а четверти тонов нет... Все это еще более суживает понятие о литературе как о высказывании души.

Литературные жанры существуют в писателе, как свойства черного кролика в белом, рожденного от черного и белого.

Выбрейте его на морозе. Вырастут черные волосы.

В зоологии это делает Завадовский**.

Изменения климата — это внелитературный факт.

«Таким образом, ответ животных тканей на внешние раздражения — в нашем случае холод — определяется всецело наследственным свойством живого существа, определяется внутренними силами, в нем заложенными»*.

А. Веселовский иногда подходил к этой мысли.

КУДА ИДЕТ ГОРЬКИЙ

«Самгин» ни к чему не приспособлен. Это вообще беллетристика, которая вообще печатается. Вещь невозможная, как не может существовать вообще здание.

Нужно иметь какое-то безотчетное уважение к великой литературе, и не нужно иметь представления о пользе давления техники, чтобы так печатать писателей.

Ловят сома из номера в номер. Изменяет Фын Юй-Сян, происходят события в Ухане, в Вене революция, а сом все еще ловится. Это совершенно комично по несовпадению темпа романа с темпом газеты, в которой он печатается. Не может же быть, чтобы человек, прочитавший о событиях в Вене или о каких-нибудь других событиях такого характера, спросил: «Ну, а что сом? Поймали его или нет?»

Сом не поймали, и вообще оказалось, что мужики обманывают интеллигенцию.

Я не против самого романа Горького, хотя Горький сейчас с целым рядом других писателей, главным образом начинающих, — жертва установки на великую литературу. Но если возражать против сома по существу, то можно сказать, что сом этот произошел по прямой линии от рыси из «Крестьян» Бальзака. Там так же ловили несуществующую рысь, и так же ею крестьяне обманывали интеллигенцию.

Таким образом, сом, плавающий на страницах газеты, — сом цитатный.

Горький очень начитанный бытовик.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Андрей Белый ходит по Тифлису, нося за спиной единственный в городе зонтик — черный. Жара градусов 30 в тени, и небо без дождя. Тифлисцы не ходят по улице после 4-х часов, а, по преимуществу, стоят, все одетые одинаково в белое, и все никуда не идут. Так они стоят, покамест светло, и так стоят, когда стемнеет. Посреди них ходит Андрей Белый в панаме, седой и с черным зонтиком.

Черные зонтики в Грузии и Аджаристане, кроме него, носят пастухи и контрабандисты. Пастухи обычно потому, что солнце очень ярко.

Но не очень стоит осматривать свет подряд, — в результате

попадешь на то же самое. В горах Кавказа такие же альпийские луга, как в Альпах и на Карпатах, и черные зонтики в руках пастухов тоже есть на Карпатах, и камни на крышах домов так же лежат в Аджаристане, как в Швейцарии. Это — разные места в одинаковом этаже, и мы, осматривая мир, часто попадаем в положение киноэкспедиции Госкино, которая ехала в Сибирь по параллельному кругу и удивлялась, что на Лене такая же природа, как под Москвой.

О ЖАНРАХ

Я написал статью о двойной душе художника. Нужно договорить в чем дело.

Я говорю, что у одного писателя не двойная душа, а он одновременно принадлежит к нескольким литературным линиям. Так, в биографии человека, происшедшего от непохожих друг на друга психически отца и матери, преобладает то материнская, то отцовская линия. Черный кролик не смешивается с белым кроликом, не получается кролик серый, а в рядах получается то белый, то черный.

И писатель одновременно принадлежит нескольким литературным жанрам. Гоголь не пережил душевного перелома, когда начал писать переписку с другом; он в нее хотел включить старый материал «Арабесок», — он продолжал другую линию.

Руссо говорит, что в другое время роман «Новая Элоиза» не был бы напечатан и что он жалеет, что не живет в то время.

Что касается жанров, то нужно сказать следующее, бегло и пользуясь аналогией: не может быть л ю б о г о количества литературных рядов. Как химические элементы не соединяются в любых отношениях, а только в простых и кратных, как не существует, оказывается, любых сортов ржи, а существуют известные формулы ржи, в которых при подставках получается определенный вид, как не существует любого количества нефти, а может быть только определенное количество нефти, — так существует определенное количество жанров, связанных определенной сюжетной кристаллографией.

Они осложняются тем, что осуществляются в различном материале, и ценность материала в них разная, иногда даже они переходят в отдел коллоидальной химии и имеют установку чисто на материал*.

ЭКСТРАКТ

Для облегчения полемики сообщаю формулировку своих возражений г. Переверзеву, заранее извиняясь перед ним за то, что мои возражения короче его книги и поэтому менее точно сформулированы.

ВОЗРАЖЕНИЕ ПЕРВОЕ ХАРАКТЕРА ОБЩЕГО

Так как литературные произведения в своей технике изменяются довольно быстро и во всяком случае претерпевают за несколько лет часто очень серьезные изменения, то для выяснения влияния на них социального базиса нужно исследовать этот базис в том же масштабе, то есть в той степени разделительности, которая соответствовала бы реальным изменениям литературного материала.

ВОЗРАЖЕНИЕ ВТОРОЕ ХАРАКТЕРА ОБЩЕГО

Конечно, литературная заимственность есть явление социальное, если мы будем называть социальным все происходящее в обществе. Но факт переживания определенным литературным явлением тех социальных условий, которые его создали*, есть социальный факт особого рода. И жанр должен быть исследован в специфических своих условиях.

ВОЗРАЖЕНИЕ ТРЕТЬЕ ХАРАКТЕРА ЧАСТНОГО

Утверждение т. Переверзева, что в 30-х годах XIX века дворяне только начинали привыкать к деньгам, что они переживали момент перехода от натурального хозяйства к денежному, я считаю просто неверным. А принимая во внимание масштаб литературных изменений, я считаю рассматривание Гоголя (дворянина, так легко соглашающегося на перенос из 6-й книги в 8-ю) как просто «дворянина», считаю это заявление настолько общим, что оно не может быть использовано ни для какого анализа.

ВОЗРАЖЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ ХАРАКТЕРА ЧАСТНОГО

Указание т. Переверзева на то, что медный подсвечник на щегольском столе Манилова есть факт, прямо вскрывающий социальную сущность Манилова, я считаю возможным опровергнуть тем, что ввод этого подсвечника представляет собою обычный прием комичного, и материал здесь, следовательно, находится в деформированном состоянии.

Все эти утверждения мои сводятся к тому, что я считаю сегодняшнюю работу товарищей, оперирующих социологическим методом, чрезвычайно общей и недооценивающей специфического характера материала.

Что же касается нашей завтрашней работы, в частности, работы над историей литературных гонимых и над историей тиражей книг, то мы не утверждаем, что этими работами вопрос о взаимоотношениях литературного и внелитературного ряда будет разрешен. Но это работы, которые необходимо сделать.

Необходимо вдвинуть в сознание новые факты. Я прошу поэтому товарищей не сердиться на нас за то, что мы принялись за работу, которую они не сделали сами, очевидно, по недостатку времени, ушедшего частично на создание хрестоматий и прочую научно-популяризаторскую работу.

ЗАГОТОВКИ II

Горький спорил с одним крупным коммунистом по вопросу: понятно ли для народа выражение «религия — опиум для народа».

Решили спросить красноармейца-караульного.

— Что такое опиум?

— Знаю, — ответил красноармеец, — это лекарство.

Может быть, поэтому сейчас у Иверских ворот религия уже не опиум, а дурман.

Когда пишут о языке газет, то бесконечно упрощают вопрос, приводя примеры неверного понимания слов читателем.

А дело не в этом.

Опиум — это действительно лекарство.

Дело не в понимании слова, а в незнании его тесного значения.

Дело идет не о замене слова словом, а о сообщении читателю наибольшего количества знаний. Слово существует в фразе. Нужны словари не слов, а понятий.

Неважно — русские слова или иностранные.

Пока же мы имеем увлечение переводом, — в этом есть хорошее.

Обнаружилось, что газетчики слов, ими употребляемых, не понимали. Возьмем, например, словари Шафира*. Там все неточно.

Впрочем, в одной крупной столичной газете слово «чемпион» было переведено — зачинщик.

Шафир — один из зачинщиков всей истории, он же и чемпион неточного знания слов.

Нужно знать слова. Например, слово халтура. Откуда оно?

Одни говорят, что это слово греческое, что происходит оно от «халькос» — медь.

У духовенства различались доходы: парофиальные и халтуральные.

На юге России халтурой называлась плата за требу (богослужение по частному заказу), исполненную вне своей епархии.

Слово это через певчих перешло к оркестрантам. В 1918 — 19 годах это слово начало распространяться, как крысы при Екатерине, и, несомненно актерами, завоевало всю страну**.

Максим Горький уверяет, что в Казани слово «холт» означает предмет, не отвечающий своему назначению. Например, мыло, которое не мылится. Тогда оказывается, что халтура происхождения татарского.

Мне Рощин-Гроссман, Вяч. Полонский, Сакулин и еще кто-то все время предлагают синтез. Нужно женить формальный метод на ком-то. Дети, говорят, будут хорошие.

Есть две халтуры: греческая и татарская.

Халтура греческая. Это тогда, когда человек пишет не там, где должен писать, и поет не там, где должен петь.

Халтура татарская. Человек работает не так, как надо.

Халтурщики этих двух родов презирают друг друга и находятся в вечной вражде.

Сейчас вражда эта вылилась в борьбу между попутчиками и напостовцами.

Халтурщики первого рода обычно козыряют (халтуряют) талантичностью, халтурщики второго рода — правильностью направления. Существуют смешанные типы — греко-татарские.

Отдельно существует искусство.

Изумительно красноречивый писатель Федорович в «Правде». Когда он пишет про Туркестан, то напускает такую экзотику, как будто это не газета, а постановка Бассальго*. Но напрасно Федорович не пользуется в своих статьях картой и энциклопедическим словарем, тогда бы он знал, что пенгинка не венерическая болезнь и что он заставляет революционных, героических женщин в степях, где проложена железная дорога, проезжать зараз по 200—300 верст верхом. Не нужно быть в газете таким красноречивым.

Все это оттого, что у нас, когда хотят похвалить журналиста, так говорят ему: «Какой журналист! Не журналист прямо, а беллетрист!» И думают, что его повышают этим в следующий ранг.

Не нужен ли какой-нибудь ученой экспедиции писатель, который терпеливо ездит на лошади, не боится жары и не рассказывает никому, что у него делается в желудке, если даже он и съест что-нибудь не упомянутое в энциклопедии. Если нужно, обратитесь в редакцию «Нового Лефа», пришлем. Согласны в отъезд. Расстоянием не стесняемся.

Писателя Светозарова, когда он ехал на лодке один из Москвы в Астрахань, в одной деревне били, но в этой же деревне дети знали наизусть стихи Казина.

...Когда пишут комический сценарий, то потом его все переделывают.

Между прочим, шофера так определяют различную степень неопытности. Предположим, что стоит автомобиль. «Серый» подходит и жмет у него сигнальную грушу — это полное незнание дела. «Сырой» подходит и переставляет скорости, что уже портит машину.

Сценарий переделывают и «серые» и «сырые». Каждому хочется показать, что он тоже умный человек, если он работает в Комиссариате народного просвещения. Сперва пожмет грушу — переделает надписи, потом почувствует себя человеком творческим и шофероподобным и переделает эпизод. Удержаться от того, чтобы не ткнуть пальцем, не переделать, может только очень культурный и выдержанный человек. Я помню, на одном просмотре жена директора фабрики задумалась и сказала вдохновенным голосом: «А хорошо было бы сюда поставить надпись: «А в это время!» В результате сценарии у нас получаются не очень смешные. Не работайте на чужом станке!

Шалапин говорил про актеров: «Вот такой-то актер ко мне на спектакли ходит. Вы думаете, он учиться ходит, он десять лет ждет, пока я голос потеряю». Это в наших нравах. «Мы ленивы и не любопытны», — говорил Пушкин, а кто помнит, по какому поводу он говорил? По поводу ненаписания биографии Грибоедова. Мы, формалисты, любопытны и не ленивы, и Тынянов биографию Грибоедова написал. Наши друзья десять лет ходят в публику и ждут, пока мы потеряем голос, а пока что ужимают в бумаге.

Писатель с трудом вырывает свое словесное произведение из автоматизма привычного дня. Произведение писателя становится привычным, переходя в новую область эстетики — эстетики штампов.

К этому новому восприятию пишут и новую биографию. Вернее, биография заменяет анекдот.

Площадь вокруг великих могил вымощена добрыми пожеланиями мещан. Они дарят мертвым собственные добродетели.

Есть гардиновская лента «Поэт и царь»*. Две части этой ленты заняты фонтаном. Настоящее название ленты поэтому «Поэт и фонтан».

Пушкину здесь подарили молодость, которой он не имел перед смертью, красоту и идеологическую выдержанность.

Крестьянам он читал народные стихи. А Николая ненавидел. Дома Пушкин сидел и писал стихи. На глазах у публики Пушкин садился за стол.

Посидел немножко, встал и прочел: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный».

В семейной жизни Пушкин до Гардина говорил, что, имея дома повара, можно обедать в ресторане. Но теперь он исправился. Сидит дома, жену любит одну, а детей катает на спине.

Настоящего Пушкина, очевидно, понять нельзя.

Сделали чучело.

Когда Пушкина убили, то положили в ящик и отправили с фельдъегерем в деревню зарыть.

Постановщик окружает дроги факелами. Получается красиво, но смысл перевозки ящика с трупом, кража трупа у славы не получается.

Павильоны большие, и маскарад, конечно, разные маски, которые должны, очевидно, изображать душу Пушкина. Пушкин же погиб глухо на околице; вскрыли его бумаги — и друзья удивились: «Пушкин думал, Пушкин был мыслитель».

Булгарин, конечно, изображен в отрывочке и злодеем. Ходит и покупает «Современник». Тут еще Гоголь стихи слушает. Про хронологию, конечно, и говорить не приходится. Исторически достоверен, вероятно, один халат Пушкина.

Все вместе напоминает рисунок для обучения иностранному языку: в одном углу косят, в другом сеют, в третьем пожар, в четвертом пашут. Снега нет, а в фильме бы сделали.

В честь этих фонтанов на Страстной площади поставлен дополнительный памятник.

На полотне зима так, как в фотографиях. Перед зимой на длинных прямых ногах стоят с шерстью на голове молодой человек, чучело Дантеса, и чучело Пушкина в клеенчатой накидке. Глаза обведены синим.

Это безграмотная ерунда, — сыпь той болезни, которой больна фильма.

ЛИТЕРАТУРА

ДЕСЯТЬ ЛЕТ

Многое мы забыли с тех пор. Многое потеряли.

Потеряны, например, киноснимки с первого большевистского мая, которые сделал тогда Лев Кулешов.

С годами создались шаблоны воспоминаний. Шаблоны срослись с памятью и героизировались.

Очень трудно для писателя преодолеть собственную манеру писать и вспоминать. Вспоминаю.

На дворах заводов росли большелистые тонкие осины. Береза уже взбралась на развалины окружного суда. Очень красивые стены. Трава покрыла Манежный переулок. Дома стояли с закрытыми ртами — парадными подъездами.

Нева летом была голубая. В пруду Летнего сада купались. У кариатид Эрмитажа на звонких торцах играли в рюхи.

На углу Кронверкского проспекта и Введенской за оградой из листов ржавого железа пахали сохой. Мосты и весь город стояли одной крепостью железа без восстановления. Небо было пустое, без дыма.

На набережной Мойки стояла длинная, непересыхающая очередь людей за документами на выезд. На документы ставили отпечаток пальца.

У Белицкого, заведовавшего, кажется, административным отделом Петросвета (он же издавал Всеволода Иванова), сидел в кабинете, с окном на Зимний дворец, Мережковский.

Шел разговор о выдаче рукавиц милиции.

«Дайте и мне», — сказал Мережковский.

Белицкий написал записку.

Тогда Мережковский попросил:

«Еще две пары: для Зинаиды (кажется, Николаевны) Гиппиус и для Философова». Но в это время жили и без рукавиц.

В 1915 году Хлебников в журнале «Взял» написал свои «Предложения». Там было много иронического благоразумия. Велимир предлагал занумеровать общие мысли, как параграфы или статьи свода законов. Это было бы замечательно.

«Шестьдесят девять», — кричали бы мне из «На посту», что означало бы какую-нибудь неприятность. «Сто двенадцать», — отвечал бы я, бережа свое время.

При номерах находились бы и цитаты.

Частично то же предлагает сейчас Третьяков в «Хочу ребенка»*. Но только для ругательств.

Велимир предлагал еще создать дома — железные остовы со стеклянными выдвигаемыми ящиками. Каждый человек имел бы право на кубатуру в таком доме любого города.

Это хорошо придумано.

Квартира, оседлость, судьба взяты с минусом.

Нет ничего печальней судьбы.

Если спросить в деревне, особенно у женщин, как называется соседняя деревня, они часто не знают.

Их судьба прикрепила к избе мычанием коровы.

Мы жили до революции прикованные к судьбе, как невеселые греческие губки ко дну.

Родишься и прикрепишься. Придешь случайно на специальность и живешь. И жили замечательные поэты синодальными чиновниками и страховыми агентами.

Безобразно устроена в капиталистическом обществе такая интересная вещь, как человеческая судьба.

И вот во время революции судьбы не было.

Если не хлопотать о рукавицах, то времени много, и царство свобод предвосхищено невесомым, но уже объемным.

Езжай куда хочешь, открой школу суфлеров для Красного флота, читай теорию ритма в госпитале, — слушатели найдутся. У людей тогда было внимание.

Мир отчалил с якорей.

Мне тридцать четыре года, и многие из них я помню.

И я бы хотел переставить память о двух-трех годах своей жизни вперед и увидеть снова то, что мы называем военным коммунизмом.

Даже с ночными пропусками и патрулями на улицах город был голоден, но свободен.

Мы обязаны тому времени своими изобретениями, этого ветра хватило на все паруса.

Достоевский, Джером Джером (покойный ныне) и все еще беспокойный Мережковский равно говорили, что социализм это — скука.

Как очевидец, опровергну.

Горечь устройства жизни и необходимость налаживать ее мы бросили тогда и были, кажется, счастливы.

Не хватало только углеводов и белков для того, чтобы закрепить это царство интеллектуальной свободы под пушками «Авроры».

БЕССМЫСЛЕННЕЙШАЯ СМЕРТЬ

Мне очень трудно писать. К умершей так не подходит прошедшее время. Как тут напишешь о человеке, когда не срок подводит его счет? Бессмысленнейшая смерть!

Был Горький в сюртуке, в ежике. Хитрый и все понимающий Суханов. Маяковский совсем молодой. Сейчас нет таких молодых.

Была тогда Лариса Рейснер.

С русыми косами. С северным лицом. С робостью и самоуверенностью.

Писала рецензии в «Летописи» и поэму, конечно, как и надо в девятнадцать лет, мирового значения, кажется, «Атлантида».

Мы переезжали тогда в мир, как в новую квартиру.

Лариса Михайловна радовалась конькам. Любила, чтобы ее видели на катке. Потом работала в студенческих, очень неопытных журналах: «Рудин», кажется, и «Богема».

Рейснер, как писатель, как северянка, зрела медленно.

Потом революция. Как ветер в парус.

Лариса Михайловна была среди тех, кто брал Петропавловскую крепость. Это нетрудный штурм. Но нужно было подойти к крепости. Поверить, что ее ворота откроются.

Первое заседание «Новой жизни». Рейснер говорила что-то. Стеклов ужасался и спрашивал все время соседей: она марксистка? А Лариса Михайловна в это время уже принимала участие, кажется, в реформе русского правописания.

Она не была тогда мыслителем, ей было двадцать два года. Она была талантлива и смела жить.

Люди думают, что они съедят жизни много, а только про-
буют.

У Рейснер была жадность к жизни. И в жизни она все шире
надувала паруса.

Путь у нее был вполветра, вразрез.

Она хорошо описывала Зимний дворец. Умела видеть в нем
смешное.

Была у большевиков, когда они казались нам сектой.
Тогда Блок горько говорил: большинство человечества — «пра-
вые эсеры».

Помню Ларису Михайловну в «Лоскутной» гостинице. Была
она женой Раскольниковца. Флот стоял чуть ли не на Москве-
реке.

Было так тесно, что почти стыдно.

Я был во враждебном лагере. Когда я передумал и вернулся,
Лариса встретила меня, как лучший товарищ. Со своей северной
пасторской манерой и как-то хорошо.

Потом она ушла с флотилией на Волгу.

Она упаковывала жизнь жадно, как будто собиралась, увя-
зав ее всю, уехать на другую планету.

Миноносцы Раскольниковца переползли через мели и провели
по Волге красную черту.

Здесь, в походах, нашла Лариса Рейснер свою литературную
манеру.

Это не женская манера писать. И это не привычная ирония
журналиста.

Ирония — дешевый способ быть умным.

Лариса Михайловна дорожила тем, что видела, и принимала
жизнь всерьез. Немного тяжеловесно и перегруженно. Но и
жизнь была переполнена тогда, как теплушка.

Рейснер росла медленно и не старела. Не набивала руку.
Лучшее, что она написала, было сделано вот сейчас. Прекрасное
описание Ульштейна, заводов Юнкерса.

Очень хорошо она понимала Германию.

Это был настоящий корреспондент, который видел не глаза-
ми редакции.

Культура ученицы акмеистов и символистов дала Ларисе
Рейснер умение видеть вещи.

В русской журналистике ее стиль наиболее ушел от стиля
книжки.

Это потому, что она была одна из самых культурных.

Вот как недешево был создан этот журналист!

Писать Лариса Михайловна только что начала. Не верила в
себя, переучивалась.

Лучшая ее статья — о бароне Штейнгеле («Декабристы»,
кажется, только сейчас печатается).

Она только что научилась не описывать, не называть, а раз-
вертывать предмет.

И вот чужое лицо в знакомом зале Дома печати.
Столько раз здесь ее видели!
Из русской журналистики, как зубами, вырвали живой
кусочек.
Друзья никогда не забудут Ларисы Рейснер.

ЗОРИЧ

Название этой статьи — ошибка против законов построения фельетонов, так как в статье я действительно собираюсь писать о Зориче.

Чтобы исправить ошибку, начну с Л. Сосновского.

Сейчас несколько его фельетонов вышли отдельной книжкой в «Библиотеке «Огонька».

Сосновский — хороший агроном, а также пишет статьи о музыке и литературе.

Если бы он не был фельетонистом, то все это означало бы, что он работает не по своей специальности.

Но Сосновский работает по своей специальности — фельетониста.

Ломоносов когда-то советовал в одах соединять в одной строке «далековатые идеи», и сейчас это делают в фельетоне.

Понятие фельетона чрезвычайно широко и создавалось исторически, а не явилось результатом анализа. Говорят о «маленьком фельетоне», о «фельетоне-романе». Но, с точки зрения техники писания, главной чертой фельетона нужно признать: 1) связанность его с газетой сегодняшней темой, 2) введение в него еще нескольких умышленно издавелека взятых тем.

Это введение новых тем дается или с самого начала неожиданным названием, между которым и первой строкой текста читатель ощущает резкий переход. Такое название обычно разъясняется только в последних строках фельетона, разрешая его. Часто фельетон состоит из двух или трех фактов, рассказываемых параллельно, или же начинается с одного случайного и странного факта, откуда внезапно переходит на тему дня.

У Сосновского есть фельетон: «Не поклонимся иностранцам, а поклонимся земле-матушке».

Написан он во время переговоров с английским правительством относительно займа. Содержание его (основное) — агитация за разведение корнеплодов.

Логического противопоставления займа турнепсу нет, так как турнепс можно развести на занятые деньги, но здесь правильно проведен фельетонный принцип, сводящийся к тому, что предмет должен быть подан в неожиданном контексте.

Прием Дорошевича, — короткие, не связанные друг с другом строки, — так привился к фельетону потому, что им достигается в самом стиле тот же фельетонный эффект неожиданного восприятия.

Л. Сосновский основал «Общество хозяйственной разведки». Разведки, а не исследования.

Каждое дело, воспринятое в своем ряду, в своем генезисе, всегда логично. Английское «министерство околичностей», о котором писал Диккенс, несомненно, самое историчное и генетически правильно выросшее учреждение.

Но журналист-фельетонист, считаясь с логикой, не считается с генезисом, он сопоставляет «далековатые вещи» и выхватывает разведкой отдельные факты.

С этой стороны, фельетонисты, не являясь ни учреждением, ни профсоюзом, необходимы. Фельетониста почти всегда можно если не опровергнуть, то отвести словами: «единичный факт», «неизбежная отрывка гнилого быта».

Но фельетоны обжалованию не подлежат.

Фельетоны советские отличаются от своих досоветских предшественников в общем меньшей дробностью стиля.

В иных сдвиг дан на большом материале.

Все чаще советский фельетонист пользуется фактом, письмом, протоколом.

Лучшие фельетоны Сосновского основаны на этом принципе.

Иногда работа художника выражается в том, что он выбирает одно выражение документа и обращает его в название и в протекающий образ, на фоне которого весь отрывок заново ощущается.

Таковы фельетоны Сосновского «Главное, не стесняйся», «Указ Дюка де-Ришелье» и «Конная дура» Зорича.

Не нужно думать, что переход на материал исключает работу художника. Лесков скупал старые архивы, и его личные вещи представляют собой выборки из этого материала (Эйхенбаум). Вещь Л. Н. Толстого «За что?» является контаминацией цитат из Максимова (Тынянов).

В работе Зорича фельетон претерпел значительное изменение. Основная тема Зорича — провинция. Провинция дается им документом и рассказом, физиологическим очерком без сюжета.

Физиологические очерки, как мы это видим в английской и русской (но не немецкой) литературе, соответствуют моменту предроманному, времени, когда не ощущается старая сюжетная форма, но сам материал начинает восприниматься эстетически.

Для Диккенса «Очерки Боза» непосредственно перешли в «Записки Пиквикского клуба».

Сюжетного построения у Зорича обычно нет, хотя он сюжетом и владеет, как это можно увидеть из хорошего рассказа «О копейке».

Но чаще место сюжета занимает умышленное противопоставление тона рассказа событию: начинается «судебное следствие «о звуке, испущенном в березовой роще». Обвиняемый, рабо-

чий-комсомолец, опрашивается на основании ст. 99, 162, 168 и 187 уголовного кодекса — целых четыре статьи!».

Дальше идет серьезное описание дела. Комсомолец защищается по делу о звуке даже с латинскими цитатами: «Audiatur et altera pars». На этом же принципе, но с тем изменением, что шутовская торжественность закреплена потом заключением, основана манера письма фельетона «О цветной капусте».

Но главное в фельетонах Зорича не в этом: они существуют не изолированно, а связано со всем листом газеты. Их фельетонность рождается на границе между документом Зорича и окружающими их статьями. Фельетоны Зорича — фельетоны на фоне статей о Чемберлене.

Стилистически Зорич тесно связан с Лесковым и еще больше с Гоголем, часто повторяя их интонации. Но как фельетонист он почти совершенно оригинален.

Хотя литературные достоинства его вещей значительно выше газетного уровня, вещи Зорича, мне кажется, очень потеряют вне газеты.

Они потеряют больше, чем фельетоны Сосновского или Кольцова.

Зорич перепечатывает свои вещи отдельной книжкой.

Я советую ему, по крайней мере, обильно снабдить книжку газетными прокладками, эпиграфами и цитатами.

Потому что самый лучший фельетон — это такой, который нельзя вынуть из газеты.

КРАШЕННЫЙ ЭКСПОНАТ

О ФЕЛЬЕТОНЕ

Работу о фельетоне нужно было бы написать следующим образом.

Сначала перечислить все, что называется фельетоном, проанализировать все, подводимое под это понятие. Потом выяснить, объединяет ли это название вещи существенно сходные или только случайно одинаково названные.

Выяснив основное сходство большей части материала и отличив ее этим самым сходством от других явлений литературы, мы смогли бы дать правильное, не догматическое определение фельетона.

Я этого не делаю.

Поэтому работа моя здесь по необходимости пунктирная.

В своих статьях в «Журналисте» (о Зориче и Сосновском) я указывал, что некоторые явления современной прозы причисляются к жанру фельетона не столько по своему внутреннему строению, сколько по месту печатания.

Это любопытнейший случай определения жанра функцией.

Фельетон Зорича, напечатанный вне газеты, — это беллетристика. Старый, дореволюционный фельетон в качестве специфической черты жанра имел множественность и легкость тем.

Старая фельетонность — это особый литературный способ указания необычных ассоциаций.

С РЕВОЛЮЦИЕЙ В ЖАНРЕ ФЕЛЬЕТОНА ПРОИЗОШЛО ИЗМЕНЕНИЕ

Он округлился.

Количество тем в одном фельетоне уменьшилось.

О фельетонной легкости мы говорим по памяти.

Современный фельетон состоит обычно из двух-трех тем.

Одна целевая — программна. Фельетон называется не по ней, а по теме дополнительной, остранивающей. Эта тема вводится для изменения ключа, в котором обычно воспринимается целевая тема.

Искусство фельетониста состоит, таким образом, в неожиданности и обязательности (не натянутости) расшифровки главной темы при помощи дополнительной.

Иногда остранивающей теме дается так, как в новелле, отрицательный конец.

То есть (приятно начать фразу с «то есть») тема, изменяющая основную, дается вне произведения.

Так, например, Сосновский описал поведение какого-то безобразника тоном, его оправдывающим.

Фельетонность приема — в остранении темы способом изложения.

Как будто бы введением неупомянутого сказчика.

Может быть, именно тоном объясняется то, что к жанру фельетонов относят такие произведения, как «Сон Чемберлена», и прочие «фантастические» статьи.

Фельетонно здесь остранение статейного фактического материала.

Но при одностемности эти вещи находятся на краю жанра.

КЛАССИЧЕСКИЙ СОВЕТСКИЙ ФЕЛЬЕТОН

Он сейчас представлен М. Кольцовым.

У него постоянная двух- или трехтемность. Удачею Кольцова нужно считать то, что он умеет учесть тембр тем и никогда не соединяет в одной вещи однотипных тем.

Любопытно, что Кольцов даже в своих статьях, как, например, в описании перелета через Черное море, пользуется фельетонными приемами введения второй темы по далекой ассоциативной связи. Скорее всего по типу старого фельетона.

РАСШИРЕНИЕ ЖАНРА

В провинциальных и в профессиональных газетах фельетон называют сейчас инсценированную статью, однотемную, но имеющую беллетристические черты.

Появился тип фельетона с эпиграфом — темой, которая потом зафельетонивается.

На ту же тенденцию расширить понятие жанра указывает заявление Сосновского на одном из диспутов: «Откройте последнюю страницу «Гудка» — и вы там найдете сразу двадцать — тридцать фельетонистов».

Указание это, конечно, неправильно, так как вы на этой странице найдете работу 5—6 правщиков, которые инсценируют в разговоры рабкоровский материал.

Но Сосновский еще решительней. Он называет очерки Рихтер фельетонами и дальше предлагает «профельетонить нашу газету от передовой до смертоубийственной хроники» (*«Журналист», январь, 1926*).

Здесь жанр погибает от расширения сердца.

Прием этот — фельетонный.

Именно фельетонист может предложить сделать фельетоны даже из объявления.

Тут слово «фельетон», «фельетонность» не термин, а средство дать фельетон — неожиданно повернуть понятие.

Конечно, можно спросить: а для чего работать над термином, зачем выяснять, что такое фельетон? Можно ведь ограничиться по Мольеру: «Опиум усыпляет, потому что имеет снотворную силу». А фельетон — это то, что профельетонено. Но с этим нельзя лечить.

Газета, состоящая из одних фельетонов, невозможна.

Нельзя дать разницу без сравнения.

МЕХАНИЗМ ФЕЛЬЕТОНА СОПРОТИВЛЯЕТСЯ РАСПЫЛЕНИЮ ЖАНРА

Иногда одно название в фельетоне остается фельетоном, но тогда оно — тема.

Недавно Кольцов, фельетонист чистокровнейший, написал статью о газетных шаблонах, о «бурных аплодисментах», «переполненных залах» и прочих штампах.

Статья эта — фельетон. Признак — заглавие «Утопающий гроб».

Это всего только один из штампов, остранный усечением конца фразы «гроб утонул в цветах».

Но гроб — это т е м а, гроб как образ в просторечии — это скука, провал. «Гибнущий гроб» — это тема весьма мрачного кораблекрушения.

Почти такую же работу проделал раз Зорич, назвав статью об ораторских штампах (в их деревенском преломлении) — «Конная дура».

Это всего только «конъюнктура». «Конная дура» — всего только пример народной этимологии. А заглавие — цитата из статьи.

Но у этого заглавия, как и у первого, мною приведенного, есть свой ореол. Получается тема о какой-то дурацкой воинственной бестолочи.

Сами рассказы Зорича, печатаемые в газетах, — фельетоны. Это показывается нам интереснейшим «спором о красках».

Здесь спор пошел не о границе между статьей и фельетоном, а о границе между фельетоном и «рассказом».

Зорич получал от своих читателей письма. В этих письмах не предлагался материал. В этих письмах материал протестовал. Какой-то пограничный товарищ писал о фельетоне Зорича «Проезжий из Орловщины».

В этом фельетоне идет дело о человеке, раздавившем учительницу.

Изложено все это в фельетоне с подробностями, с разговорами.

Против этих подробностей протестует корреспондент.

Так вот — откуда может Зорич знать, что секретарь (раздавливший) закричал кучеру «гони, поезжай», а не просто «поезжайте», или «скорее», или еще что-нибудь?

Откуда он, фельетонист, может знать, сидя в Москве, насколько сух или любезен был в тот или другой момент секретарь со старухой и как изменилось выражение его лица, когда он узнал о старухином социальном положении?

Корреспондент считает, что вымысел в фельетоне, коль скоро он допущен, умаляет или даже уничтожает общественное значение последнего, потому что порождает у читателя недоверие к самому факту, который лежит в основе изложения.

Письмо интересное.

Зорич на него ответил, что он за «краски».

Потому что: «Мало привести отрицательный факт, нужно рассказать о нем так, чтобы рассказ этот взял читателя за живое».

Я ПРОТИВ КРАСОК

Не знаю, как читатель, но если бы я был фактом, то я бы хотел, чтобы меня брали за живое другим способом.

Если я прочту, что определенная дистанция сделана спортсменом не в 2,1, а в 2,05, то меня это 0,05 разницы интересует как факт.

А если я в рассказе прочту, что герой без адреса пробежал всю дистанцию в 2,00, то это меня интересует меньше.

Представьте себе, что вы читаете рассказ о революционере

Камо, например. Он делал невероятные вещи. Почти невозможные.

Но можно прибавить, придумать еще более невероятные. Но не надо. Мы прибавкой обесценим сделанное.

Из уважения к сделанному нельзя придумывать.

Придумка обесценивает 0,05.

А газетный день состоит из реальных дробей.

Зорич — талантливый фельетонист, но он поставил среди живых людей чучела. Он не сделал бы этого, если бы обладал большим чувством жанра.

ЗНАЧЕНИЕ ФЕЛЬЕТОНА СЕЙЧАС

Фельетон и весь его успех сейчас, который мы еще не сумели оценить, основан на том, что фельетонная форма позволяет работать реальными фактами.

Разностное ощущение, ощущение сдвига, поворота материала дается здесь между кусками, а не в кусках.

В рукоделии, в вышивках хорошим тоном считалось не подкрашивать вышивку.

Не обходить трудности.

Нужно работать серьезными крестиками.

Сейчас время литературной реакции.

Похвалой писателя считается сказать, что он работает не хуже такого-то. А десять лет между «таким-то» и тем, что пишут сейчас, списывают в убыток.

Фельетон в себе содержит элементы работы иными способами.

Он — часть нового жанра.

Осаживать фельетон на художественную прозу — это значит списать себя в убыток.

БАБЕЛЬ

КРИТИЧЕСКИЙ РОМАНС¹

Мне как-то жалко рассматривать Бабея в упор. Нужно уважать писательскую удачу и давать читателю время полюбить автора, еще не разгадав ее.

Мне совестно рассматривать Бабея в упор. У Бабея есть такой отрывок в рассказе «Сын ребби»: «Девицы, уперши в пол кривые ноги незатейливых самок, сухо наблюдали его половые части, эту чахлую, нежную и курчавую мужественность исчахшего семита».

¹ Бабель сейчас изменился, но эта статья лучшая из тех, которые я могу о нем писать.

И я беру для статьи о Бабеле лирический разгон.

Была старая Россия, огромная, как расплывшаяся с распавшимися склонами гора.

Были люди, которые написали на ней карандашом: «Гора эта будет спасена».

Еще не было революции.

Часть людей, писавших карандашом, работала в «Летописи». Там недавно приехавший Горький ходил сутулым, недовольным, больным и писал статью «Две души». Статью совершенно неправильную.

Там ходила девочка Лариса Рейснер (еще до взятия ею Петропавловской крепости). Там ходил Брик с Жуковской улицы, 7, и я, в кожаных штанах и куртке из автороты. Журнал был полон рыхлой и слоистой, даже на старое сено непохожей, беллетристической. В нем писали люди, которые отличались друг от друга только фамилиями.

Но тут же писал Базаров, слепнем язвил Суханов, и здесь печатался Маяковский.

В одной книжке был напечатан рассказ Бабеля. В нем говорилось о двух девочках, которые не умели делать аборта. Папа их жил прокурором на Камчатке. Рассказ все заметили и запомнили. Увидал самого Бабеля. Рост средний, высокий лоб, большая голова, лицо не писательское, одет темно, говорит занятно.

Произошла революция, и гора была убрана. Некоторые еще бежали за ней с карандашом. Им не на чем было больше писать.

Тогда-то и начал писать Суханов. Семь томов воспоминаний. Написал он их, говорят, сразу и наперед, потому что он все предвидел.

Приехал я с фронта. Была осень. Еще издавалась «Новая жизнь».

Бабель писал в ней заметки «Новый быт». Он один сохранил в революции стилистическое хладнокровие.

Там писалось о том, как сейчас пахнут землю. Я познакомился тогда с Бабелем ближе. Он оказался человеком с заинтересованным голосом, никогда не взволнованным и любящим пафос.

Пафос был ему необходим, как дача.

В третий раз я встретился с Бабелем в Питере в 1919 году. Зимой Питер был полон снегом. Как будто он сам стоял на дороге заноса, только как решетчатый железнодорожный щит. Летом Питер прикрыт был синим небом. Трубы не дымили, солнце стояло над горизонтом, никем не перебиваемое. Питер был пуст — питерцы были на фронтах. Вокруг камней мостовой выкручивалась и вырывалась к солнцу зеленым огнем трава.

Переулки уже зарастали.

Перед Эрмитажем, на звонких в том месте, на выбитых тор-

цах играли в городки. Город зарастал, как оставленный войсками лагерь.

Бабель жил на проспекте 25 Октября, в доме № 86.

В мебелированных комнатах, в которых он жил, жил он один, остальные приходили и уходили. За ним уносили служанки, убирали комнаты, выносили ведра с плавающими объедками.

Бабель жил, неторопливо рассматривая голодный блуд города. В комнате его было чисто. Он рассказывал мне, что женщины сейчас отдаются главным образом до 6 часов, так как позже перестает ходить трамвай.

У него не было отчуждения от жизни. Но мне казалось, что Бабель, ложась спать, подписывает прожитый им день, как рассказ. Ремесло накладывало на человека следы его инструментов.

У Бабея на столе всегда был самовар и часто хлеб. А это было в редкость.

Принимал Бабель гостей всегда охотно. В его комнате водился один бывший химик, он же толстовец, он же рассказчик невероятных анекдотов, он же человек, оскорбивший герцога Баденского и явившийся потом на суд из Швейцарии, чтобы поддержать свое обвинение (но признанный ненормальным и наказанный только конфискацией лаборатории), он же плохой поэт и неважный рецензент, невероятнейший человек Петр Сторицын. Сторицыным Бабель дорожил. Сюда же ходил Кондрат Яковлев*, еще кто-то, я, и заезжали совершенно готовые для рассказа одесситы-инвалиды и другие разные одесситы и рассказывали то, что о них было написано.

Бабель писал мало, но упорно. Все одну и ту же повесть о двух китайцах в публичном доме.

Повесть эту он любил, как Сторицына. Китайцы и женщины изменялись. Они молодели, старели, били стекла, били женщин, устраивали так и эдак.

Получилось очень много рассказов, а не один. В осенний солнечный день, так и не устроив своих китайцев, Бабель уехал, оставив мне свой серый свитер и кожаный саквояж. Саквояж у меня позже зачитал Юрий Анненков. От Бабея не было никаких слухов, как будто он уехал на Камчатку рассказывать прокурору про его дочерей.

Раз приезжий одессит, проиграв всю ночь в карты в знакомом доме, утром занявши свой проигрыш, рассказал в знак признательности, что Бабель не то переводит с французского, не то делает книгу рассказов из книги анекдотов.

Потом в Харькове, проезжая раненым, услышал я, что Бабея убили в Конной армии.

Судьба, не спеша, сделала из всех нас сто перестановок.

В 1924 году я снова встретил Бабея. От него я узнал, что его не убили, хотя и били очень долго.

Он остался тем же. Еще интереснее начал рассказывать.

Из Одессы и с фронта он привез две книги. Китайцы были забыты и сами разместились в каком-то рассказе.

Новые вещи написаны мастерски. Вряд ли сейчас у нас кто-нибудь пишет лучше.

Их сравнивают с Мопассаном, потому что чувствуют французское влияние, и торопятся назвать достаточно похвальное имя.

Я предлагаю другое имя — Флобер. И Флобер из «Саламбо».

Из прекраснейшего либретто к опере.

Самые начищенные ботфорты, похожие на девушек, самые яркие галифе, яркие, как штандарт в небе, даже пожар, сверкающий как воскресенье, — несравнимы со стилем Бабеля.

Иностранец из Парижа, одного Парижа без Лондона, Бабель увидел Россию так, как мог ее увидеть француз-писатель, прикомандированный к армии Наполеона.

Больше не нужно китайцев, их заменили казаки с французских иллюстраций.

Знатоки в ласках говорят, что хорошо ласкать бранными словами.

«Смысл и сила такого употребления слова с лексической окраской, противоположной интонационной окраске, — именно в ощущении этого несовпадения» (Юр. Тынянов, «Проблема стихотворного языка»). Смысл приема Бабеля состоит в том, что он одним голосом говорит и о звездах и о триппере.

Лирические места не удаются Бабелю.

Его описания Брод, заброшенного еврейского кладбища, не очень хороши.

Для описания Бабель берет высокий тон и называет много красивых вещей. Он говорит:

«Мы ходим с вами по саду очарований, в неопишемом финском лесу. До последнего нашего часа мы не узнаем ничего лучшего. И вот вы не видите обледенелых и розовых краев водопада, там, у реки. Плакучая ива, склонившаяся над водопадом, — вы не видите ее японской резьбы. Красные стволы сосен осыпаны снегом. Зернистый блеск родится в снегах. Он начинается мертвенной линией, прильнувшей к дереву, и на поверхности волнистой, как линии Леонардо, увенчан отражением пылающих облаков. А шелковый чулок фрекен Кирстен и линия ее уже зрелой ноги?»

Правда, этот отрывок кончается так: «Купите очки, Александр Федорович, умоляю вас» («Линия и цвет»).

Умный Бабель умеет иронией, вовремя обозначенной, оправдать красоту своих вещей.

Без этого стыдно было бы читать.

И он предупреждает наше возражение, и сам надписывает над своими картинами — опера.

«Обгорелый город — переломленные колонны и врытые в

землю крючки злых старушечьих мизинцев — он казался мне поднятым на воздух, удобным и небывалым, как сновидение. Голый блеск луны лился на него с неиссякаемой силой. Серая плесень развалин цвела, как мрамор оперной скамьи. И я ждал потревоженной душой выхода Ромео из-за туч, атласного Ромео, поющего о любви в то время, как за кулисами понурый электротехник держит палец на выключателе луны».

Я сравнивал «Конармию» с «Тарасом Бульбой»: есть сходство в отдельных приемах. Само «Письмо» с убийством сыном отца перелицовывает гоголевский сюжет. Применяет Бабель и гоголевский прием перечисления фамилий, может быть, идущий от классической традиции. Но концы перечислений у Бабеля кончаются переломом. Вот как пишет казак Мельников.

«Тридцатые сутки бьюсь арьергардом, заграждая непобедимую Первую Конную и находясь под действительным ружейным, артиллерийским и аэропланным огнем неприятеля. Убит Тардый, убит Лухманников, убит Лыкошенко, убит Гулевой, убит Трунов, и белого жеребца нет подо мной, так что согласно перемене военного счастья не дожидай увидеть любимого начдива Тимошенку, товарищ Мельников, а увидимся, прямо сказать, в царствии небесном, но, как по слухам, у старика на небесах не царствие, а бордель по всей форме, а трипшеров и на земле хватает, то, может быть, и не увидимся. С тем прощай, товарищ Мельников».

Все казаки у Бабеля красивы нестерпимо и несказанно. «Несказанно» — любимое бабелевское слово.

И всем им намеком дан другой фон.

Бабель пользуется двумя противоречиями, которые у него заменяют роль сюжета: 1) стиль и быт, 2) быт и автор.

Он чужой в армии, он иностранец с правом удивления. Он подчеркивает при описании военного быта «слабость и отчаяние» зрителя.

У Бабеля, кроме «Конармии», есть еще «Одесские рассказы». Они наполнены описанием бандитов. Бандитский пафос и пестрое бандитское барахло так нужно Бабелю, как оправдание своего стиля.

Если начдив имеет «ботфорты, похожие на девушек», то «аристократы Молдаванки — они были затянуты в малиновые жилеты, их стальные плечи охватывали рыжие пиджаки, а на мясистых ногах с косточками лопалась кожа цвета небесной лазури» («Король»). И в обеих странах Бабель иностранец. Он иностранец даже в Одессе. Здесь ему говорят: «⟨...⟩ забудьте на время, что на носу у вас очки, а в душе осень. Перестаньте скандалить за вашим письменным столом и заикаться на людях. Представьте себе на мгновение, что вы скандалите на площадях и заикаетесь на бумаге».

Конечно, это не портрет Бабеля.

Сам Бабель не такой: он не заикается. Он храбр, я думаю

даже, что он «может переночевать с русской женщиной, и русская женщина останется довольна».

Потому что русская женщина любит красноречие.

Бабель прикидывается иностранцем, потому что этот прием, как и ирония, облегчал письмо. На пафос без иронии не решается даже Бабель.

Бабель пишет, утаивая музыку при описании танца и в то же время давая вещь в высоком регистре. Вероятно, из эпоса он заимствовал прием ответов с повторением вопроса.

Этот прием он применяет всюду.

Беня Крик в «Одесских рассказах» говорит так:

«Грач спросил его:

— Кто ты, откуда ты идешь и чем ты дышишь?

— Попробуй меня, Фроим,— ответил Беня,— и перестанем размазывать белую кашу по чистому столу.

— Перестанем размазывать кашу,— ответил Грач,— я тебя попробую».

Так же говорят казаки в «Письме».

«И Сенька спросил Тимофей Родионыча:

— Хорошо вам, папаша, в моих руках?

— Нет,— сказали папаша,— худо мне.

Тогда Сенька спросил:

— А Феде, когда вы его резали, хорошо было в ваших руках?

— Нет,— сказали папаша,— худо было Феде.

Тогда Сенька спросил:

— А думали вы, папаша, что и вам худо будет?

— Нет,— сказали папаша,— не думал я, что мне худо будет».

Книги Бабея — хорошие книги.

Русская литература сера, как чижик, ей нужны малиновые галифе и ботинки из кожи цвета небесной лазури.

Ей нужно и то, что понял Бабель, когда он оставил своих китайцев устраиваться, как они хотят, и поехал в Конармию.

Литературные герои, девушки, старики, молодые люди и все положения их уже изношены. Литературе нужна конкретность и скрещивание с новым бытом для создания новой формы*.

СОВРЕМЕННОКИ И СИНХРОНИСТЫ

История этого отрывка следующая: я прочел свою фамилию в «Русском современнике» рядом с фамилиями Абрама Эфроса, Козьмы Пруткова и еще какого-то классика.

Тогда я написал в «Русский современник» письмо.

В этом письме я выразил удивление тому, что оказался современником Тютчеву и Пруткову, не отрицая самого факта, но категорически отрицал свою одновременность с Абрамом Эфросом и Ходасевичем, утверждая, что это только хронологическая иллюзия. Письмо не было напечатано, и статья только использовала эту тему.

Льва Лунца, ныне покойного, я узнал, когда он был еще мальчиком, через каждое слово говорящим «моя меме».

«Меме» его с отцом уехали за границу. Лунц выбрал — остаться.

Лунц был мальчик из средней буржуазной семьи. Она дала ему хорошую подготовку в смысле хотя бы знания иностранных языков. Как каждый мальчик, Лунц увлекался Дюма, Стивенсоном, капитаном Мариетом. Каждый мальчик под давлением «меме», давлением традиции отказывается от этой детской литературы и переходит к Тургеневу и Вересаеву.

Лунц выбрал — остаться.

Будучи чрезвычайно образованным для своего возраста человеком и начитанным специалистом-филологом, он остался на почве юношеского романтизма и юношеской сюжетной действительной литературы.

Мама и папа (милые люди) — традиции — уехали, а Лунц писал веселый роман в письмах о том, как едут почтенные люди через границу и везут с собой деньги в платяной щетке. Щетку крадут. Тогда начинается бешеная скупка всех щеток на границе. Роман кончается письменным заказом одного лавочника: «Еще два вагона платяных щеток прежнего образца».

Лев Лунц был — как трава, выросшая в прочищенном лесу. Судьба избавила его от компромиссов.

Вещи его не напечатаны, потому что они не традиционны. Наши современники больше всего любят молодых, пишущих не хуже старых, и это большая вина всех друзей неплохо пишущего Леонова.

Друзья Лунца теряют сейчас свою молодость.

Михаил Слонимский, начавший прекрасным скетчем и советскими небылицами, ушел в обыкновенные рассказы. «Машина Эмери» — способная книга, но писать ее не стоило.

Не нужно стремиться выполнять задания старых театров. Не нужно увлекаться темой. Не нужно говорить «моя меме».

Мама уехала.

Нужно прекратить «охрану» культуры, передать музеи в Госхран, с правом обозрения, а в старой литературе изучать метод, а не тему. Тема заняла сейчас слишком много места. Она кажется достаточной пролетарским писателям для создания новой литературы, и она же угнетает Ахматову.

Есенина тема загнала в пивную и не пускает его оттуда: он должен пить и раскачиваться, как пьяный.

Казин рассказывает о всех своих родственниках по порядку*.

И даже Маяковский сидит в плену своей темы: революция и любовь, извиняющаяся за то, что она пришла во время революции.

А что в стихах тема?

Так, гвоздь, на котором можно повеситься самому, а можно и повесить только шляпу.

Поэты уже начинают бежать из областей, занятых их темами. Где сейчас Маяковский?

«Нигде, кроме как в Моссельпроме» или «Сообщаем кстати — в Госиздате».

И пускай гуляет, там ему тема не мешает, и там он отгуляется.

Я написал слишком длинное предисловие. Но статьи все равно не будет, и предисловия мешают только молодым писателям.

Писатели являются в литературу по-разному: с предисловием и без предисловий.

Писатели с предисловиями, как общее правило, недолговечны.

Помню, как начали говорить об Есенине: впечатление театральное, сперва гул, потом в гуле появляются звуки, и вдруг фамилия как будто сама рождается.

Как довольно старый журналист, тут же изложу совершенно необходимые сведения и правила для выведения писателя из литературы.

Сейчас это делается так: начинают ругать человека на чем свет стоит, причем обычно кричат: «талантлив, но вреден», начало фразы обычно запоминается.

Не так съедали людей прежде. Людей ругали в придаточных предложениях, как будто бы между прочим. Желающие ознакомиться с этой техникой могут прочесть ее оценку у Льва Толстого в «Анне Карениной»; там таким способом съедают брата Левина.

Ругать нужно не обращая внимания.

Сообщаю об этом всем, всем, всем, так как люблю во всем высокую технику.

Но вернемся к Есенину, который, вероятно, уже волнуется.

Есенина я увидел в первый раз в салоне Зинаиды Гиппиус; здесь он был уже в опале.

— Что это у вас за странные гетры? — спросила Зинаида Николаевна, осматривая ноги Есенина через лорнет.

— Это валенки, — ответил Есенин.

Конечно, и Гиппиус знала, что валенки не гетры, и Есенин знал, для чего его спросили. Зинаидин вопрос обозначал: не припомню, не верю я в ваши валенки, никакой вы не крестьянин.

А ответ Есенина: отстань, и совсем ты мне не нужна.

Вот как это тогда делалось.

А спор весь шел об Октябрьской революции.

Но Есенина я знал и раньше. Он был красивый, в золотых кудрях, синеглазый, молодой, с чудным говором. Беда Есенина в том, что он слишком долго носил в городе валенки. Искусство явилось для него не отраслью культуры, не суммой знания — умения (по Троцкому), а расширенной автобиографией. Пропавший, погибший Есенин — это есенинская поэтическая тема, она может быть и тяжела для него, как валенки не зимой, но он не пишет стихи, а стихотворно развертывает свою тему.

Ошибка Есенина в том, что он не умеет отличать число месяца от престольных праздников. Это, может быть, крестьянская ошибка.

Число — это умение, праздник — это тема, связанная с числом.

А крестьянство живет по праздникам.

Помню, как появился Николай Тихонов. Сперва пошел в Ленинграде по студиям слух, что появился красноармеец-кавалерист вроде унтер-офицера и пишет стихи, очень плохие, но с замечательными строками. Потом появился и сам Тихонов. Худой, по-солдатски аккуратно одетый, тренированный. Поселился он внизу в Доме искусств, в длинном темном и холодном коридоре, вместе со Всеволодом Рождественским. Посередине комнаты стояла железная печка, а дрова лежали под кроватями. У окна был стол; за этим столом и Тихонов и Рождественский писали одновременно. Когда в Доме искусств был вечер, на котором Кусиков танцевал лезгинку на столе, к великому негодованию всей посуды, то на этом вечере Тихонов читал своего «Махно». А потом в комнате его на полу ночевало человек пятнадцать молодежи, и утром он всех напоил чаем из одного чайника.

Дорогие молодые современники, бойтесь каракулевого овцеводства: слишком быстрого рождения поэтов и прозаиков. Шкурка красива, но ягненок недоношен.

Суровый мороз коридора Дома искусств, военная служба и колка льда на улице не повредили Тихонову. То, что в России

не выходило два-три года журналов, тоже пошло молодым писателям на здоровье. Они писали для себя.

Тихонов не дорожит своими валенками. Он растет, изменяется, читает историю морских войн и учится английскому языку. Он умеет отличать число месяца от престольного праздника. Он знает, что Георгиев день — день выгона коров — не по заслуге Георгия. Имея хорошую биографию и настоящую мужскую выправку, он не пишет просто о себе, а проламывается через русскую культуру: учился у Гумилева, учился у Киплинга, учился у Пастернака, учится у Хлебникова. И эта работа сохраняет Тихонову его романтизм. Он остался все тот же: и шарф вокруг его шеи, и узкие, как ножом обрезанные, щеки его все те же. И вот, наконец, я добрался до Всеволода Иванова.

Мы снимали пальто вместе с мешком, не вынимая рукавов пальто из лямок. Говорили, что мешок станет частью всякого костюма каждого русского, как прежде воротник.

Мне раз сказал Горький низким голосом: «Тут писатель молодой приехал, наборщик, — хотите познакомиться?» Я сказал, что хочу. Заодно Горький дал мне для него денег и описал наружность.

Я поймал Всеволода Иванова на Фонтанке против цирка Чинизелли и загнал его в магазин «Книжный угол», единственный магазин в Питере. Здесь сидел в углу Ховин, пил чай из желтого чайника и изображал собой букиниста. Покупателей было в Питере человек пять, все книжники.

Всеволод тогда был худ, с лицом как после тифа, с рыжими выцветшими волосами, с бородой цвета и достоинства конского волоса. На нем был нагольный полушубок без ворота, пуговиц и меха внутри, а на ногах самодельные короткие суконные обмотки и башмаки, крепко перевязанные проволокой. Смотрел он дико и недоверчиво, но деньги взял.

Через неделю Всеволод читал свой рассказ у серапионов, но держался больше у стены, что объяснилось потом состоянием брюк. Приехал Иванов уже со многими вещами, со своей манерой, а в Питере писал все время легко и интересно.

У нас было впечатление, что он слишком талантлив, что образы заливают его потому, что ему ничего не стоят. Он не боялся ошибок, потому что почти не знал правил. Первые вещи его были цветные, темы сельские, азиатско-крестьянские. Всеволод с Никитиным образовали у серапионов восточное крыло. Но уже с «Дитё», долго и тщательно запрещаемого цензурой, у Иванова оказалась и другая линия, которая первое время была не замечена почти никем. Всеволод в этой вещи показал умение строить сюжет и понимать иронию художественного построения.

Кустарное мастерство и торговля этнографией его не прельстили. Всеволода определили сейчас же по его теме: крестьянский писатель, стихийный художник, азиат. Но он не настаивал на валенках.

Три года, прожитых Ивановым в литературе до сегодняшних дней, для него, может быть, только три кружки пены, выливаемой на землю для того, чтобы наполнить четвертую кружку вином. Всеволод движется сейчас стремительно на Запад — к сюжету, к Уэллсу, и это движение не случайно, а подготовлено с первых вещей.

Я думаю, что многие помнят содержание ивановского «Дитё». Партизаны из-под Иртыша загнаны белыми в Монголию. Монголия — зверь дикий, нерадостный, здесь бабочки и те кусаются. Женщин у партизан нет, и они ловят и обижают киргизок. Живут они темно и душно. Случайно попадает к партизанам «дитё» убитого офицера. Дитё надо воспитывать, а щей оно не ест. Скачут партизаны к киргизам — отбить корову, но на удачу им, кроме коровы, попадаетея и киргизка с молоком. Киргизка как-то захватила с собой и собственного ребенка и кормит двоих: желтенького и беленького под внимательным наблюдением партизан. В этом месте читатель начинает привычно умиляться, чувствуя себя в знакомых местах. Действительно, сюжет знакомый, это «Счастье Ревущего поселка» Брет Гарта и какой-то рассказ Горького или Андреева* о рождении человека на квартире воров и проститутки, это даже похоже на сюжет одного фильма Чаплина «К. Л.». Жалостно умиляется читатель на изображение суровых мужчин, смягчающихся при виде ребенка.

Но Всеволод Иванов продолжает рассказ. Партизаны любят своего ребенка, им кажется, что киргизка кормит детей не равно и их Васька получает меньше. Взвешивают ребят: действительно, Васька легче...

«Взял киргизенка Афанасий Петрович, завернул в рваный мешок.

Завыла мать. Ударил ее слегка в зубы Афанасий Петрович и пошел из лога в степь...»

Кормит потом киргизка чужого белого Ваську, а мужики смотрят нежно и радостно.

«Могуче хохоча, глядели мужики.

Нежно глядел Афанасий Петрович и, швыркая носом, плаксиво говорил:

— Ишь кроет...

А за холщовой палаткой бежали неизвестно куда лога, степь, чужая Монголия.

Незнаемо куда бежала Монголия — зверь дикий и нерадостный».

Мы видим, что сюжет здесь разворачивается совершенно неожиданно. Могут быть несколько объяснений этого разворачивания.

Можно сказать, что оно изображает особенную жестокость дальневосточных партизан.

Но все сюжеты об «обратившихся разбойниках» и разбой-

никах, воспитывающих детей, всегда подразумевают, что разбойники эти жестоки. Авантюристы Брет Гарта к индейцам, вероятно, и относились так, как партизаны к киргизам, киргизкам и киргизьятам.

Достаточно жестоки к детям и обитатели городских трущоб. Таким образом, бытовой материал, из которого Иванов берет материал для своих построений, сам не мог обусловить новой развязки. Писатель выбирает из жизни то, что ему нужно. У Всеволода Иванова в «Дитё» задание, вероятно, было не столько бытописательное, сколько сюжетно пародийное.

Лелевич упрекал Иванова за гофманство в «Долге»*. Обвинение совершенно неосведомленного человека. Нисколько не похоже. Но москвиты издревле называли всех иностранцев немцами.

Привыкнув в форме рассказа, культивируемого «Литературными приложениями к «Ниве», можно смешать и Всеволода Иванова с Гофманом. Действительно, «Долг» написан довольно сложно.

Существует шаблон революционной повести: красный командир попадает в плен к белым, но счастливо бежит, произнося по дороге революционные слова. Иногда штамп изменяется тем, что командира все же убивают. Вещей на этот штамп на поверхности земли сотни, а ниже ее, в корзинах под столами редакций, пласты.

Всеволод Иванов взял этот сюжет, но развил его совершенно неожиданно. Командира ловят и приводят к белому генералу, а тот... принимает его за своего знакомого офицера и хочет отдать ему долг карточный.

Но это только ложная развязка. Генерал мучит Фадейцева, добиваясь, чтобы он назвал свою фамилию и взял «долг». Но налетают красноармейцы и отбивают деревню.

«Два года назад Фадейцев был помощником коменданта О. Губ. Ч. К. Ему было приказано сопровождать партию приговоренных к расстрелу белогвардейских офицеров. (...) После выстрела Фадейцев должен был выслушать пульс и сердце (врача он почему-то постеснялся позвать), четверо были убиты наповал, а пятый — высокий, закусив губу, глядел на него мутноватыми, цвета мокрого песка, зеницами. По инструкции Фадейцев должен был его пристрелить. (...) Не опуская перед ним взора, Фадейцев вынул револьвер, приставил к груди и нажал собачку. Осечка! Он посмотрел в барабан — там было пусто. Как всегда, он забыл зарядить револьвер. Теперь, привыкнув к смерти, он попросил бы солдат пристрелить, а тогда ему было стыдно своей оплошности, и он сказал: «умер... бросайте...»

И этот «долг» лежал между Фадейцевым и генералом, но оба не могли вспомнить. Фадейцев попал в плен, потому что револьвер его не был заряжен, и в конце вещи Иванов снова в третий

раз восстанавливает мотив «револьвера», пользуясь им для уничтожения могущей возникнуть сентиментальности развязки.

«Фадеев пощупал револьвер и отошел от окна.

— Ду-урак... — придыхая, сказал он, — ду-урак... у-ух... какой дурак.

— Кто?

— Кто? А я знаю?.. Я вот сосну лучше, товарищ Карнаухов!

И перед сном он еще раз проверил револьвер: тот был полон, как в урожай стручок — зерном».

В этой вещи сюжетная форма блестяще мотивирована.

Лев Лунц оказался прав.

Запад побеждает в русской литературе. Орнаменталисты оставляют свои посты и уходят переучиваться писать...

Самая большая опасность, которая угрожает сейчас писателю, это несвоевременное умение. Уметь сейчас нечего.

Нам сейчас очень недостает Лунца, с его ошибками, отчаянием и твердым знанием о смерти старой формы и неистощимым весельем человека, каждый день ощущающего жизнь.

Каверин как будто идет по дороге, параллельной дороге Лунца.

Но Каверин научился слишком легко. Он схематически понимает задачу, и ему нечем тормозить сюжетную схему. Каверин человек эренбургского типа, но еще не распустившейся «философии» и иронии.

Русская же проза сейчас распадается на составные части так, как недавно распадалась поэзия в руках первых футуристов: на заумный язык, образы и т. д. Сюжетные вещи наполняются нейтральным материалом, материал, когда-то наполнявший их, печатается отдельно, в виде дневников, заметок*.

НАЧАТКИ ГРАМОТЫ

(Адриан Пиотровский. «Падение Елены Лэй». Пг., 1923)

Вспоминаю, в 1919 году служил я в ТЕО (потом ПТО)** в Петербурге в репертуарной комиссии.

Полярный круг проходил тогда через Невский, и город казался мертвым, как мороженная рыба. Служили со мной: Михаил Кузмин, Анна Радлова, Алексей Ремизов и Адриан Пиотровский.

Пьесы поступали непрерывно. Казалось странным, что люди, писавшие и переписавшие эти толстые тетради, не знакомы друг с другом и не сговариваются где-нибудь на конспиративной квартире. Существовало только три-четыре, нет, четыре не было, типа пьес, и самый распространенный тип была пьеса с президентами и принцами. Лучшей вещью из этой стаи явилась «Вне закона» Лунца, а дальше шли сплошные озера-люли***, которые только авторы могли отличать друг от друга.

Пьесы эти скапливались у нас пластами. Очевидно, потом этот пласт оттаял, и мы должны выслушать все, что было тогда написано.

В родильных домах, чтобы не спутать ребят, пишут им номера чернильным карандашом на пятке. Но там дело упрощается тем, что дети — или мальчики или девочки; значит, есть и естественная классификация.

В театральном же деле пьесы с президентами и принцами могут быть классифицированы только по алфавиту.

Из старой дружбы к Адриану Пиотровскому нарушаю алфавитный порядок.

Но вот еще одно воспоминание.

В 1921 году пьесы оплачивались поактно. Несомненно, что бытие определяет сознание. Акты получались маленькие. Писали мы тогда пьесу в ночь. Одну написал даже хорошую, то есть не плохую — «Пушка коммуны», ее потеряли. Всего же написано мною было 16 пьес*. Список их, кажется, есть в Союзе драматических писателей. Если кто найдет рукописи, согласен купить их обратно.

Серьезные репертуарные люди сидят и спорят о Еленах и Люлях и создают им рекламу... О, наивные граждане, в искусстве трудно только новое, а Люлей и Елен можно приготовить без всякого священного трепета сколько и каких угодно!

Вещи эти контрреволюционные (или не контрреволюционные) — говорите вы.

Этих вещей вовсе нет, они не написаны.

Это одни акты и принцы.

Адриан Пиотровский — талантливый человек, со знаниями и своеобразной (не в литературе) физиономией, и его «Президент» не хуже других.

Более того, Адриан Пиотровский знает и по-гречески и понимает театр. Его пьесу, наверно, лучше смотреть, чем читать. Он знает театральную технику, знает, например, что если бить в железный лист (что может означать катастрофу) и при этом кричать громко, а на сцене потушить огни, то будет страшно.

Так у него и кончается «Елена Лэй».

По школе Адриан Пиотровский принадлежит к радловцам.

Радлов такие театральные пьесы писал и пользовался таким красноречием. По сюжету «Елена Лэй» связана с Аристофаном (с «Лизистратой»). Но половая забастовка взята как страшная. Сам Пиотровский указывает на это в тексте. Торговец вдруг заговорил по-гречески:

«По системе древнегреческого поэта Аристофана! Олибос октодактилос!»

Некоторые каламбуры ужасны по своей недобросовестности. Например: игра со словом «высечь» (высечь розгами и высечь из мрамора) устарела.

Но, конечно, не следует огорчаться такими пустяками, даже самому Адриану Пиотровскому. «Елена Лэй» не опасна, если только он так относится к ней, как к пародии.

ТОЧКИ НАД «И»

(Антуан Альбала. «Искусство писателя. Начатки литературной грамоты».

С предисловием А. Г. Горнфельда. Пг., 1924)

Были толстые журналы. Жили они лет сто. Писали в них особые люди: не литераторы, не писатели, а журналисты. Литературу они презирали.

Просматривали ли вы когда-нибудь комплект «Вестника Европы»? Сто лет печатался журнал и умудрился всегда быть неправым, всегда ошибаться. Это был специальный дренажный канал для отвода самоуверенных бездарностей. У них были свои боги, свои поэты, свои прозаики.

Другой канал, покороче, назывался «Русским богатством»; он происходил от славных родителей; предки его вели литературные войны. Но сам он был отдан под выпас П. Я.

Здесь р а з у ч и в а л с я писать Короленко, а писал Олигер, и здесь из номера в номер ругали и поносили сперва символистов (и до них еще кого-то), потом футуристов...

«Русское богатство» субъективно было честным журналом, но объективно это было место литературной оппозиции людей, плохо пишущих, против людей, пишущих хорошо.

А. Горнфельд — человек почтенный и украшенный многими ошибками. Так адмирал Макаров был славен своей неудачной попыткой совершить полярное путешествие на ледоколе.

Горнфельд никуда не плавал и, кажется, этим очень гордился.

Литературно он никого не родил, и это, вероятно, очень аристократично. Конечно, Горнфельд умнее журнала, в котором он писал, но тем хуже, так как он действовал сознательно.

В литературе не надо жалости, и нужно поэтому не замалчивать бесполезность пути Горнфельда, а сделать из него памятник и пугало.

Кажется, первый раз А. Горнфельд (очень милый в жизни и образованный человек) что-то советует.

Интересно, конечно, то положительное, что может предложить нам человек с громадным, хотя и отрицательным литературным опытом. Книга Альбала вся основана на анализе отрывков прозы, разбираемых со стороны их стиля. Все эти отрывки, конечно, понятны для французского писателя и взяты из писателей, ему известных.

Для русского читателя они дают очень мало, так как н е л ь

зя учить ся стилю по переводам. Сам А. Горнфельд (чрезвычайно милый и образованный человек) понимает это, когда говорит, что книга будет полезна только для того, кто «прежде всего попытается заменить его [Альбалы.— В. III.] французские ссылки и сопоставления соответственными выдержками и примерами из произведений русской литературы» (с. 15).

Конечно, такая замена должна была быть сделана редактором (можно указать одну попытку на это: с. 138, пример из Тургенева), но возлагать всю эту работу на неподготовленного читателя — значит сознательно делать книгу бесполезной.

Сама книга далеко не первоклассна.

Автор ее стоит на точке зрения неизменности законов и даже правил стиля, то есть думает, что писали всегда одинаково, а если писали иначе, то ошибались.

Таким образом оказывается, что нужно избегать (всегда) «повторений слов», хотя «и у лучших писателей нет в них недостатка» (с. 77).

Если читатель этой книги начнет после этого изучать литературу, то узнает, что повторения — правило для Библии, для «Калевалы», для русского так называемого народного творчества, что они же правило для Гоголя и ими же широко и сознательно пользовался Лев Толстой.

Но Альбала этим не смущается, он на одной странице (94) исправил Расина, Ричардсона, Сервантеса и Софокла.

В другом месте Альбала говорит:

«Ясно, например, что нужно идти прямо к цели и избегать отступлений. Однако ими полон «Дон Жуан» Байрона. В «Жиль Блазе» [«Дон Кихот» тоже.— В. III.] эпизоды занимают почти столько же места, сколько главное содержание». Этот список русский читатель, конечно, дополнит именем Пушкина («Евгений Онегин»), но Альбала не смущен, так как пошлость никогда не удивляется (смотри «Русское богатство»), он говорит: гений позволяет себе вольности, в которых отказано простому смертному.

Превосходное изречение, так как почти все авторы, приведенные почтенным французом, — гении. Итак, напишем вместо поэтики «Указ о вольности». Пока же заметим: некоторые отдельные указания почтенного француза правильны и говорят о том, что он все же родился не в той стране, где выходил «Вестник Европы», но они даны з н а х а р с к и, как отдельные случаи. Удачность гомеровского описания можно попытаться объяснить умелым пользованием «несущественными деталями»; те образы, которые кажутся Альбала удачными, обычно основаны на реализации метафоры и т. д., сейчас же все эти отрывки, данные просто как достопримечательности, бесполезны.

Подвожу итог. Книга «Начатки литературной грамоты» в том виде, как она предлагается А. Горнфельдом («неподготов-

ленному читателю»), то есть с переводными примерами из незнакомых писателей, — бесполезна.

Если же ее снабдить (что может сделать редактор книги во втором ее издании) русскими примерами, то она может стать незаменимым руководством для всякого, кто захочет научиться писать так, как писали в «Вестнике Европы» и «Русском богатстве».

РЕЦЕНЗИЯ НА ЭТУ КНИГУ

В своих беллетристических произведениях я всегда писал о себе и был героем своих книг. Писатели обычно делят себя на героев, говорят через героя. Это, казалось бы, небольшая гримировка, но это сильно изменяет произведение. Потому что Нехлюдов и Левин не Толстой.

Когда мы начинаем писать и изображаем героя, снабжаем его наружностью, платьем, остротами, биографией, то герой оживает, как в каком-то (спутанном мною из нескольких) рассказе оживает рисунок. Герой оживает, и материал его делает, отделяет. Он становится вне писателя, разгружает его ответственность и дает ту поэтическую невнятицу, которая может быть иногда разменена в вдохновение. Герой делается из материала; он составляется из него, как библиотека из книг.

У Льва Николаевича Толстого есть плохой отрывок прозы — «Сон». Об этом «Сне» собрал материал Срезневский*.

«Сон» Льва Николаевича Толстого — это литературное произведение в стиле «стихотворения в прозе». Лев Николаевич хотел его напечатать, отправил под чужим именем в редакцию — от имени Натальи Петровны Охотницкой, как ее первый литературный опыт. Охотницкая существовала, хотя, конечно, как автор, она была Львом Николаевичем выдумана.

Вещь Охотницкой была забракована. Тогда Лев Николаевич хотел вставить «Сон» в «Войну и мир» и предлагал связать с Пьером, но это не вышло, хотел связать с Николаем Ростовым, но и у Николая тоже не вышло, причем поправки для перенесения в роман состояли только в переделке оборотов с первого лица на третье: не «я видел», а «он видел». Таким образом один и тот же кусок должен был бы войти в биографию разных людей; значит, этих людей нет. Они только составлены из этого материала. Правда, сон в результате не приснился никому, но в любой пьесе мы видим эту передачу реплик от героя к герою. Особенно это характерно для Достоевского, хотя Достоевский и не писал пьесы. У него реплики разверстаны между говорящими, а для того, чтобы говорящие не спутали друг друга, Достоевский ремаркировал их места. Герои у него закреплены пространственно, потому что не охарактеризованы. При постановке пьесы на провинциальной сцене происходит сведение реплик, сгущение ролей, и вообще то, что Виктор Максимович Жирмунский назы-

вает единством произведения и единством типа,— легенда.

Толстой читал в Малом театре свою «Власть тьмы», читал он плохо, стесняясь резких выражений и говоря, что их можно выкинуть.

«Обратило общее внимание, что Лев Николаевич пробегал скороговоркой места в пьесе, изобиловавшие грубыми простонародными выражениями. При чтении же разговора о выгребных ямах заметили, что автор даже конфузится. Прочтя одну фразу, Л. Н. сказал, что фраза эта вычеркнута, так как может шокировать некоторых дам».

Это обычная вещь: многое можно написать, а прочесть вслух автору нельзя.

«После чтения пьесы начался общий разговор о постановке и исполнении ролей. Но разговор не клеился. Лев Николаевич сказал о Митриче как о басистом ширококоротом мужике. Между тем роль эту должен был исполнять Н. И. Музиль, располагавший как раз обратными физическими свойствами. И собравшимся сделалось как-то неловко» (П. Н. Пчельников — «О Толстом». М., 1909. С. 280—281).

Вот видите, то, что считается в романе само собой разумеющимся, то есть что определенной внешности героя соответствует его «характер», на сцене совершенно не перестраивается, и очень часто оказывается, что герой с другой телесной характеристикой также возможен и даже укладывается в произведение.

Поэтому я не считаю себя виновным в том, что я пишу всегда от своего лица, тем более, что достаточно просмотреть все то, что я только что написал, чтобы убедиться, что говорю я от своего имени, но не про себя.

Потом, тот В и к т о р Ш к л о в с к и й, про которого я пишу, вероятно, не совсем я, и если бы мы встретились и начали разговаривать, то между нами даже возможны недоразумения.

Тот Митрич обладает другими физическими свойствами, я же сам человек 34 лет от роду, пикнического сложения. Но если я начну опять себя характеризовать, то получится опять литературное произведение.

Что же я считаю важным в своей не теоретической, а литературной работе?

Важно чувство разобщенности форм и свободное с ними обращение.

Представление слитности литературного произведения у меня заменено ощущением ценности отдельного куска. Вместо сливания кусков мне интереснее их противоречия.

И так как это, вероятно, нужно для сегодняшнего момента развития литературы, то эта особенность лично моя, не вытеснена из литературы, а мною в нее внесена.

Писать я начал очень рано. Первая книжка, которую я издал, называлась «Воскрешение слова». Написана она была о заумном

языке, а в магазинах попала в отдел богословия, потому что типограф набрал заглавие древним шрифтом.

Потом я был дружен с Львом Якубинским, работал с Бриком уже как теоретик.

К беллетристике, если я беллетрист, я пришел через газету. Газета эта — «Жизнь искусства». Я был в ней членом редакционной коллегии. До меня работал в ней Михаил Кузмин, а после меня Гайк Адонц. Газета печаталась в очень небольшом количестве экземпляров, и экземпляры эти примораживались к забору чистой водой, так как не было тогда муки на клейстер.

В газете я печатал теоретические статьи и фельетоны.

После этого Зиновий Гржебин заказал мне автобиографическую книжку и платил столько-то тысяч в месяц.

Я написал книжку, которая называется «Революция и фронт».

«Сентиментальное путешествие» написано мною в Финляндии, кажется, в десять дней, потому что мне очень нужны были деньги. Это объясняется не тем, что я могу каждые десять дней писать книгу, а тем, что она, очевидно, была готова и только в десять дней просыпалась.

«Зоо» написано мною в Берлине и первоначально было задумано, как книга халтурная.

Я хотел дать ряд характеристик людей и вставить в книгу образцы их произведений, а для Зиновия Гржебина его торговую марку.

В этой первоначальной, ненаписанной книге было несколько характеристик, которые я потом выбросил; все они очень обидные. Там была статья о сменовеховцах и характеристика владельца издательства «Геликон», фамилия его Вишняк.

Я и сейчас с трудом удерживаюсь, чтобы не сказать про него несколько неприятностей.

Но одновременно у меня была совсем другая тема; мне нужно было дать мотивировку появления несвязных кусков.

Я ввел тему запрещения писать о любви, и это запрещение впустило в книгу автобиографические места, любовную тему, и когда я положил куски уже готовой книги на пол и сел сам на паркет и начал склеивать книгу, то получилась другая, не та книга, которую я делал.

В ней есть места, которые я переделывал, вообще книгу я написал сгоряча, прочесть ее вслух нельзя.

Книжка лучше задания.

Потом я написал «Третью фабрику», книжку для меня совершенно непонятную.

Я хотел в ней капитулировать перед временем, причем капитулировать, переведа свои войска на другую сторону. Признать современность. Очевидно, у меня оказался не такой голос. Или материал деревни и материал личной неустроенности в жизни, включенный в книгу, вылез, оказался поставлен

не так, как я его хотел поставить, и на книжку обиделись. Книжки пишутся вообще не для того, чтобы они нравились, и книжки не только пишутся, но происходят, случаются. Книги уводят автора от намерения. Пишу не оправдываясь, а передаю факт.

Сейчас я пишу записные книжки.

Работаю вещи в лом, не связывая их искусственно.

Мое убеждение, что старая форма, форма личной судьбы, называние на склеенного героя, сейчас ненужная. Новой формы, которая временно будет состоять из создания установки на материал, — этой новой формы, формы высокого фельетона и газетной заметки, ее еще нет.

Путешествия, автобиографии, мемуары — суррогатная форма новой предлитературы. Большие романы, эпические полотна сейчас никому не нужны. Это какие-то алюминиевые телеги, издаваемые в то время, когда нужно строить стальной и алюминиевый автомобиль.

Завтрашняя литература будет не тематически, а тематически и формально отличаться от сегодняшней.

Современная так называемая литература, связанная уже в пакеты полных собраний сочинений, может уже быть связана в связки. Она живет на воспоминаниях о другой литературе, ее донашивают, как императорские театры. Она обычай — как галстук.

Пока я, вероятно, писатель для писателей, а не писатель для читателя, но я никого не тороплю.

В газете, там, где форма незаметна, где она носит настоящий свой ремесленный характер, я писатель для всех. Приходится же сейчас работать в кино, а это совсем не литература — это какое-то другое ремесло.

В кино я работаю уже четыре года. Выработались навыки настолько, что начинает освобождаться голова и появляется возможность заняться литературой.

Из литературы в кино я принес большую требовательность, чем есть у обыкновенного кинематографиста, и уважение к материалу.

В работе мне хочется не развертывать нейтральный сюжет на неопределенном фоне, а создавать сюжет — композицию из основных противоречий самого материала.

Я думаю, что это для кинематографистов полезно, иначе получатся пустые кадры и людям на экране нечего делать.

Да, и тут о сложном вопросе — отношении писателя к его времени.

Я скажу очень наивно: при мне вытребовали из кинематографистов советскую кинематографию. Так Наполеон заказывал своим химикам изобретение нового сахара (не тростникового).

Я убедился, что это вне искусства стоящее задание для искусства часто бывает полезно.

Кинематография убавила у меня замкнутости, упростила

меня и, вероятно, осовременила. В кинематографии я также вижу, как форма создается, как создается изобретение из противоречий и ошибок и, как закрепление случайного изменения, оказывается — вновь найденной формой. Эта форма потом может существовать вне создавшей ее обстановки, даже оказывать сопротивление этой обстановке, консервировать определенный содержащийся в себе материал. Скрещивание художественной формы с внелитературным рядом совершается взрывами, какими-то квантами.

Здесь нет никакого тройного правила, а здравый рассудок, тройное правило в науке — ложь.

Если в 10 дней человек может написать одну книгу, то в 360 дней он не напишет 36 книг, здесь нет простых функциональных связей, и задача с бассейнами не разрешима без дифференциальных исчислений, потому что время истечения жидкостей из сосуда зависит от высоты столба жидкостей, а этот столб изменяется.

Старый социологический метод основан на тройном правиле, на простой функциональной связи, и не учитывает достаточно сопротивление материала. Он не полная истина, как старый дарвинизм, по нему немножко изменилась обстановка, немножко изменился организм. Но это неверно.

Так же точно, как неверна и моя прежняя установка о чистом, не изменяющемся по посторонним обстоятельствам внелитературном ряде.

ЖУРНАЛ КАК ЛИТЕРАТУРНАЯ ФОРМА

О ЖУРНАЛАХ ТОЛСТЫХ И ТОНКИХ

Диккенс хотел одно время создать новую форму в прозе — «сверхроман». Этот «сверхроман» должен был состоять из нескольких перебивающих друг друга романов.

Издаваться все это должно было в виде журнала.

Связь романов давалась тем, что их рассказывали друг другу компания джентльменов и компания их слуг на кухне. Поддерживалась связь тем, что рассказчики были сами героями романов или родственниками героев.

Этот «сверхроман» не удался, от него вышли только куски, в том числе «Лавка древностей».

Мы можем видеть из этого, что роман не является предельной литературной формой, не является он и единственной литературной формой, допускающей широкое развертывание.

Гейне ощущал каждый сборник своих стихов как нечто целое, и не в смысле только «настроения» или чего-нибудь другого неопределенного, а в смысле детальной разработки порядка следования одного стихотворения за другим и их зависимости друг от друга.

И для современного читателя не все равно — читать ли стихи А. Блока в книге «Снежная маска» или читать их сейчас в новом издании, когда они, по воле самого Блока, печатаются в хронологическом порядке. Здесь мы видим факт перестройки литературной формы с установкой на высказывание.

Читателю, я думаю, новое издание не заменит старое.

ЖУРНАЛ-ДНЕВНИК

Писателю-прозаику мысль издать одному журнал приходила довольно часто. Это не столько потребность остаться со своим читателем наедине, — так как эту потребность вполне удовлетворяет книга, — сколько интерес к журналу, осознанному как литературная форма.

В начале журнализма монологические журналы, казалось, одно время могли взять верх. В самом деле, статья, стоящая рядом с куском романа и хроникой, для человека, привыкшего к восприятию большой литературной формы, дает новое впечатление.

Любопытно, что Гейне в одну из своих прозаических книг, — кажется, «Путевые заметки», — попросил Иммермана вписать две страницы — все равно какие.

Возможно, что здесь ему понадобилась комбинация стилей, похожая на ту, которая создается в персидских «пестрых стихах» чередованием персидских и арабских строк. Включая в свою прозу чужую прозу, Гейне работал, конечно, как художник, но прием его — прием журнала.

НЕОПИСАННЫЕ КЛАССИКИ

История русского журнала темнее и путаннее.

Русскую журналистику изучали без учета формы журнала, у нас только удивлялись, видя в толстых старых журналах цветные рисунки мод, удивлялись, замечая, что Пушкин писал в журналах мелкие желтые заметки. Заметки выщипывались из журнала в собрание сочинений, и там они сразу приобретали почтенный вид.

Русские журналисты, как Сенковский, с 35 000 экземпляров тиража, все еще остаются непонятыми, так как они читаются вне своего журнала.

Вместо исследования журнальной формы мы утверждаем только, как нечто прочное, те отзывы, которые давали журналисты друг другу в процессе своей работы.

Поэтому совершенно не удивительно, что мы презираем Сенковского, — удивительно только, что мы не считаем Орлова классиком, — удивительно только, что мы не считаем Пушкина.

«Библиотека для чтения» — еще не описанный русский классик*.

ЖУРНАЛ КАК ЛИТЕРАТУРНАЯ ФОРМА

Восприятию журнала как литературной формы мешают политические журналы. Но у них своя история.

Русская цензура была милостивее к толстым книгам. Политика ушла в журнал, подталчивая себя беллетристикой. Беллетристику иногда использовали как иллюстрационный материал, а чаще всего как обертку.

Одновременно журнал заменял собой библиотеку. Если посмотреть районы распространения журналов, то легко убедиться, что они шли на окраины, в глухие углы.

В романе Панаевой-Головачевой и Некрасова «Три страны света» описывается, между прочим, один журнал, редакция которого решила взять на себя не только рассылку своих изданий, но и выполнение разных комиссий в городе: покупку мебели, иголок, приглашения гувернанток и т. д.

Место это имеет в романе памфлетный характер и рассказывает о действительном происшествии. Затея не удается, но она характерна для своего времени, указывает на роль журнала: служить связью между местом и центром, выражаясь сегодняшним языком.

ПОД ОСЕННИМИ ЗВЕЗДАМИ

Итак, русский журнал находился под разнообразными влияниями общественного, экономического и литературного характера. Многие из этих обстоятельств исчезли. Цензура относится одинаково к журналу, к книге и к листу. Связь провинции с центром сейчас неизмеримо лучше, чем при Некрасове.

Журнал не имеет, — я говорю о толстом журнале, — сейчас оснований для своего существования в прежнем виде. Самая литература отрывается от журнала. Если при Диккенсе длина главы его романа объяснялась журнальными условиями, то теперь «Россия» разрывает просто роман Ильи Эренбурга на две части и на два номера. Горький печатается всюду кусками любой величины*.

Журнал может существовать теперь только как своеобразная литературная форма. Он должен держаться не только интересом отдельных частей, а интересом их связи. Легче всего это достигается в иллюстрированном журнале, который рождается на редакционном верстаке. Рисунок и подпись образуют здесь нечто новое, связанное.

К сожалению, у нас мало мастеров «мелкого» журнального ремесла.

Такие журналы тянутся за толстыми. Удача у них не полная, они становятся только скучными.

Между тем удача настоящего тонкого журнала возможна: недавний пример — «Крокодил» — это сейчас доказывает.

Хуже дело с толстыми журналами, они никуда не стремятся, так как они уже толстые — уже большая литература. «Звезда» так и начинала: «Восстанавливая вековую традицию толстых журналов» и т. д.

Совершенно непонятно, какое место этой традиции хочет восстановить «Звезда».

Менее безоговорочно работает «Красная новь», но все же это — старый, толстый журнал со статьями (которые сейчас же печатаются отдельно), с куском прозы и т. д. Это журнал имитационный.

Любопытно проверить в библиотеках номера этого журнала, — разрезаются ли они целиком. Говорят, что разрезывается только беллетристика.

«Леф» тоже тонкий-толстый журнал. Хорошо в нем то, что в нем не все печатается. В русских журналах сейчас необычайная веротерпимость. Говорю, конечно, только о литературе. Все везде печатается. Непонятно даже, чем отличается журнал от журнала.

Извиняюсь (как говорил А. Пушкин, — смотри «Капитанскую дочку») за то, что не даю анализа журналов «Молодой гвардии» и «Октября»: их тип еще не установился.

На Западе сейчас толстых журналов нет. Есть полутолстые художественно-партийные журналы различных объединений. К этому типу у нас принадлежат только «Леф» и «На посту».

Но мы переживаем кризис большой литературной формы. Нам, может быть, нужен новый журнал, который, поставив рядом разные куски эстетического и внеэстетического материала, хотя бы случайно показал нам — как и из чего можно строить вещи нового жанра.

Статья моя не программная и не хочет быть программной. Она — только задание новой работы о журнале бывшем и будущем.

СВЕТИЛА, ВРАЩАЮЩИЕСЯ ВОКРУГ СПУТНИКОВ, ИЛИ ПОПУТЧИКИ И ИХ ТЕНИ, ИЛИ «ВЛИЯТЕЛЬНЫЕ ОСОБЫ»

У Горького есть в его «Заметках из дневника» такое место: смеяет человек сапог с ноги, ставит его на пол и говорит: «Ну, иди», — а потом: «Не можешь. То-то, без меня никуда».

С такими словами мог бы обратиться Николай Тихонов к поэту Лелевичу. У Безыменского в стихах «у мысли сгибаются колена». Я знаю, почему они сгибаются — они гнутся параллельно — «и уже у нервов подкашиваются ноги». Это у Владимира Маяковского.

Все это — явления закономерные. Почему Безыменскому не

копировать образы Маяковского, если Влад. Ходасевич заимствует интонации стихов у Пушкина и Батюшкова, вытряхивая из этих интонаций старые слова и засыпая образовавшиеся пустоты подсобным материалом, своего рода литературным гартом?

Право быть подражателем имеет и буржуазный, и пролетарский писатель. У каждого русского писателя есть сейчас свой попутчик.

У Маяковского — Безыменский. У Асеева — Саянов. У Брюсова — Герасимов*. У Пильняка и Чехова — Либединский.

В двадцатом номере «На посту» из этого даже создана целая теория, целиком признающая факт, но желающая теперь отнять уже классиков:

«Первые шаги поэта определяют учителя. У кого наследовать выбор тем, глубинность их разработки, какие ритмы, интонацию культивировать — эти вопросы разрешаются персонально и до той поры, когда начинающий не научится критически относиться к работам своего мэтра, играют главную, организующую роль. В творчестве Есенина, например, молодые крестьянские поэты-перевальцы нашли формулу «захожего» отношения к деревне; манера оплакивать старое, патриархальное, разговору об избе вообще (без единой мысли о конкретном мужичьем труде), — все это пышно расцвело в их стихах. На пути преодоления учителя погибает бесславно много молодых авторов. Для поэтов второго призыва поэтому очень важно знать, кто был поводом Безыменского, Жарова, Уткина, Светлова, Саянова, Доронина, Кирсанова, Багрицкого и других, приемы чьей поэтики способствовали их творческому росту.

Бесспорно, что формальными достижениями Маяковского и Асеева молодежь воспользовалась достаточно широко. Под руководством автора «Черного принца» курс ритмики проходили Саянов, Кирсанов, Ушаков. Ораторскую интонацию Маяковского использовали Безыменский, Кирсанов, отчасти Жаров. Развитие отдельных пунктов в центральные тезисы программы отделились от лефовцев конструктивисты.

Последние годы сделали общественным достоянием результаты пятнадцатилетней работы Бориса Пастернака. Н. Ушаков, Дементьев проявили уже большие успехи по переключению лаконического синтаксиса, пополнению календаря городских образов и сравнений, так характерных для творчества автора «Сестры моей жизни». Ничтожно по сравнению с влияниями левых мастеров наследство есенинской лирики; она, может быть, сказалась в творчестве многих перевальских поэтов, но перспектива их роста — под большим знаком вопроса.

Большинство поэтов первого призыва рано поняло, что на изучении одних современников большой культуры стиха не достигнешь. Надо хорошо знать классическую литературу, чтобы спокойно, с расчетом выбрать себе дополнительных влиятельных особ. С каждым годом список их расширяется; к именам

Пушкина, Кольцова прибавился Тютчев (ученик Ушаков), Языков (Уткин), Гейне (Светлов), Эдгар По, Шевченко (Багрицкий). Поэтам второго призыва остается на долю бесконечное разнообразие русской и мировой поэзии, едва затронутое старшими собратьями по перу. Стыдно признаться, но это так — кроме Демьяна Бедного, у нас нет продолжателей некрасовской музыки; лирики не замечают мастерства формы Жуковского, Фета. Лермонтов не воспламенил сердец. А Виктор Гюго, Гёте, Верхарн? Да и мимо Байрона пройти нельзя, — ученик только тогда становится настоящим поэтом, когда он *преодолеет учителя*. Преодолеть Байрона, использовать приемы его «Чайльд Гарольда» для пропаганды любви к жизни — разве не огромная задача?»*

Не понимаю я только в этой истории черной неблагодарности. Неужели если пролетарский писатель прислонился к Николаю Тихонову, то Тихонов уже не имеет права пошевелиться? Тихонову расти хочется, он невиновен, что кому-нибудь удобней быть тенью неизменяющегося предмета.

Каждый живой писатель растет и изменяется.

А «На посту»** кроет их за это, как за измену. Испортились, говорят в «На посту», Иванов и Тихонов.

Опаздывая на полчаса, тени по-своему правы в своих упреках. Неправильно только, когда они хотят руководить литературой. В истории был аналогичный случай — тень, разбогатева, нашла своего хозяина лежащим у своих ног. Тяжелая служба и бесполезная.

Я не советую обращать Маяковского в тень.

Конечно, можно будет поменять хозяина и набивать своими словами пушкинские схемы, но жизнь литературы умрет, так как подражатели ее вперед не ведут. Лучше по-теперешнему***.

Сейчас происходит передача культуры в руки нового класса. Писатель уже сейчас чувствует, что изменился его читатель. Место за пролетарскими писателями обеспечено историей. Им незачем занимать своего места шапками.

Пока же по праву на своем месте самостоятельного писателя сидит один Гастев. И тот не пишет.

Пролетарские писатели нуждаются сейчас в хорошей школе, а не в развитии звукоподражательных способностей и не в введении в литературу девиза: «Нигде, кроме как в Моссельпроме, а пролетпоэзия в «Октябре».

А я сам никак не могу понять, почему Маяковский попутчик, а Уткин**** вождь и почему оказался попутчиком Тихонов, который не написал до революции ни одной строки. А теперь совет: берегите источники света. Светите сами, без влиятельных особ. Не нужно ехать за старой литературой, как велосипедист едет за трамваем. Электричество у вас.

БОРЬБА ЗА ФОРМУ

В снежном Тибете есть свой театр.

Драма для этого театра написана буддийским монахом. Но во многих драмах среди буддийских масок врываются на сцену в широких плащах и черных шапках бешено крутящиеся волхвы.

Здесь дело в том, что до буддизма в Тибете была другая религия — шаманизм.

Волхвы, крутящиеся в буддийской драме, это шаманы, вроде шаманов наших сибирских племен.

Как же они остались в религиозных драмах другой, победившей религии?

Есть легенда, что один буддийский монах переоделся волхвом и участвовал в их танцах, чтобы убить государя, восставшего против буддизма.

Под этим предлогом остались старые шаманы на сцене. В нашем искусстве много шаманских плясок.

«Ревизор» Мейерхольда, с нарядной мебелью, с нарядной женщиной, это — танец шамана. Те, кому нравится пляска, обманывают себя, говоря, что они смотрят не на шаманов, а на победу над шаманством.

Все сцены в кино, где «буржуазия разлагается» и, разлагаясь, танцует фокстрот, все эти сцены — просто фокстрот, но благочестиво введенный.

Старое остается в новых мотивировках.

На сцене всегда прав тот, кто самый красивый и нарядный. Зритель бережет в пьесе плута, который доставляет ему наслаждение.

Борьба за форму не должна быть борьбой за оставление старой формы, иначе мы будем шаманами.

Между тем старой формы у нас очень много.

Мы пишем рассказы, которые начинаются с пейзажа, с описания утра, с описания того, как «захлопали двери», мы вставляем в описания дождь, который, по словам Льва Толстого, мог бы и не идти.

Мы зажигаем на сцене елку и играем на гитаре и удивляемся, что получается реакционно*.

Ищем новые тексты к драмам, операм будущего.

Большой интерес читателя к мемуарной литературе, к путешествиям, к технике показывает нам, что сейчас есть интерес к сообщению, к сведению.

У нас сейчас есть два типа произведений: переводная литература, с совершенно условным материалом, и литература советская, местная, с установкой на материал, на сообщение.

Часть нашей литературы работает под переводную. Это можно отнести к Эренбургу и отчасти к Мариэтте Шагинян.

Переводные вещи у нас воспринимаются вне значения тех фактов, которые в них описываются.

Формы старого сюжетосложения очень хорошо приложимы к этому материалу.

К новым вещам и к вещам будущего нужны новые формы.

Мне кажется, что будущую литературу нужно создавать методами практического языка. Нам нужно добиться точного описания предмета. Основная ошибка современного пролетарского писателя в том, что он воспроизводит способ работы старого писателя, а не старается найти способ описания предмета.

В каждый отрезок времени искусство диалектически изменяется. Литература обрабатывает иной материал. Бывают моменты использования «способов» работы над определенным материалом.

Это момент своеобразного цитирования.

Такая работа «штампами», еще не потерявшими эстетического значения, но не имеющими уже значения жизненного, может быть у высокого художника.

В настоящее время установилось в науке мнение, что «Илиада» Гомера создана не наивным поэтом, а человеком, для которого мифология — только набор традиционных образов.

Но существуют органические эпохи, вводящие новый материал в искусство.

Каждый класс, каждая сильная группировка выбирают и создают себе свою военную тактику.

Французская революция так создала стрелковую цепь.

Пролетарскому писателю в основе невыгодна реставрационная работа старыми формами.

Между тем если за сценой начать бить в лист железа и гудеть, то вызванная эмоция всегда одна и та же.

Елка и гитара — что ни вешай на елку — не изменятся.

Борьба за форму — это борьба за новую форму.

Старую форму нужно изучать, как лягушку. Физиолог изучает лягушку не для того, чтобы научиться квакать.

Уже буржуазные писатели, как Салтыков-Щедрин, Лесков, Лев Толстой, писал о том, что формы романа и повести, в которых они работали, перестали их удовлетворять.

Понижение культурных навыков, неизбежное при революции, сделало старые формы заманчивой довоенной нормой.

Жажда «довоенного» еще укрепила шаманизм.

Так итальянцы-эмигранты в Америке выписывали скверный овечий сыр. Вкус родины.

На наших глазах, хотя мы и не всегда ими смотрим, перед нашими глазами, — это вернее, — происходит рост пролетарского искусства.

Что это за искусство, мы не знаем и можем в нем определить только время и место.

Искусство это развивается с быстротою кинематографичес-

кой ленты, пущенной усталым механиком на последнем сеансе.

Имена живут по два года.

На наших глазах происходят заново открытия: сегодня откроют пейзаж, завтра заметят, что можно писать о любви.

Мне кажется, что быстрая смена и тем и имен в пролетарской литературе — не случайность и не зло.

Оттанцовываются шаманские танцы.

Пробуются одно за другим старые формы и изобретения.

У нас не Тибет, формы не выдерживают.

Происходит не процесс восстановления, а процесс перепробывания старого. Когда перепробуют, то одни заимуют на изображениях «разложения», но со знаком минус, а другие поедут медленно вперед.

Как же писателю практически подойти к вопросам нужной нам формы?

Ему выгодно, как человеку, имеющему непосредственное отношение к вещам, ему выгодно внесение в искусство технологии.

В писательской работе мы прежде всего должны стремиться к созданию точных определений, к умению описывать вещи.

Современный писатель должен знать не только литературное ремесло, но еще какое-нибудь другое ремесло, чтобы через него поворачивать вещи.

Современный писатель должен иметь еще одну, другую, не писательскую профессию. Обучиться литературной работе только тем, что будешь писать, нельзя.

Нужно учиться особому спокойному, медленному, внеэмоциональному чтению.

Нужно приобретать знания и технические навыки.

Сейчас очень велик разрыв между наукой, ее достижениями и знанием об этих достижениях у современника.

Между тем старые крупные писатели владели материалом своего времени.

Необходимо улучшить способ определения вещей, усилить сознательность восприятия.

Техника и наука изменят для нас вещи, осветят запас образов. Только нужно жить в технике, а не похищать из нее материал набегам.

В результате такой внелитературной работы мы получим новую литературную форму.

Тогда наступит некоторая стабилизация писателя, и они перестанут быть столь недолговечными.

Вне этой работы у писателя есть только шаманский танец и головокружение.

О ПИСАТЕЛЕ И ПРОИЗВОДСТВЕ

В организации ВАПП — три тысячи писателей; это очень много.

Когда Льву Николаевичу Толстому уже было 56 лет, то он написал жене следующее письмо: «Я сломал себе руку и, пока лежал, почувствовал себя профессиональным писателем»*. К этому времени уже была написана «Война и мир».

Современный писатель старается стать профессионалом с 18 лет, старается не иметь другой профессии, кроме литературы.

Это очень неудобно, потому что жить ему при этом нечем; в Москве он живет у знакомых или в доме Герцена на лестнице; а некоторые в уборной, так человек 6; но даже уборная не может вместить всех желающих, потому что, как сказано, их три тысячи.

Это небольшое несчастье, потому что можно было бы построить специальные казармы для писателей, — находим же мы, где разместить допризывников, — но дело в том, что писателям в этих казармах писать будет не о чем.

Для того чтобы писать — нужно иметь другую профессию, кроме литературы, потому что профессиональный человек — человек, имеющий профессию, — описывает вещи так, какое он имеет к ним отношение.

У Гоголя кузнец Вакула осматривает дворец Екатерины с точки зрения кузнеца и маляра и, может быть, опишет дворец Екатерины. Бунин, описывая римский Форум, описывает его с точки зрения русского человека из деревни.

Лев Николаевич Толстой писал как профессионал — военный артиллерист и как профессионал-землевладелец; он шел по линии своих профессиональных и классовых интересов для создания художественных произведений. Например, «Хозяин и работник» написан тогдашним хозяйственником и мог бы быть прочитан на тогдашнем производственном совещании дворян, если бы такие были.

Если взять переписку Толстого и Фета, можно установить, что Толстой — это мелкий помещик, который интересуется своим маленьким хозяйством; хотя помещик на самом деле он был не настоящий и свиньи у него все время дохли, но это поместье заставило его изменить формы своего искусства.

Если бы Лев Николаевич Толстой 18-ти лет пошел бы жить в дом Герцена, то он Толстым никогда не сделался бы, потому что писать ему было бы не о чем.

Пушкин представляет пример более профессионального писателя; он живет литературным заработком, но движется он вперед, отходя от литературы, например, к истории.

Заниматься только одной литературой — это даже не трехполье, а просто изнурение земли. Литературное произведение не происходит от другого литературного произведения непосредственно, а нужно ему еще папу со стороны. Это давление времени является прогрессивным фактором, без него нельзя создать новые художественные формы.

Роман Диккенса «Записки Пиквикского клуба» был написан по заказу, как подписи к картинкам неудач спортсменов. Величина глав Диккенса определилась необходимостью печататься отдельными кусками. Вот это умение использовать давление материала сказалось и в работах Микель-Анджело, который любил брать для работы испорченный кусок мрамора, потому что он давал неожиданные позы его статуям, — так сделан «Давид». Театральная техника давит на драматурга, и технику Шекспира нельзя понять, не зная устройства шекспировской сцены.

Писатель должен иметь вторую профессию не для того, чтобы не умирать с голода, а для того, чтобы писать литературные вещи. И эту вторую профессию не должен забывать, а должен ею работать; он должен быть кузнецом, или врачом, или астрономом. И эту профессию нельзя забывать в прихожей, как галоши, когдаходишь в литературу.

Я знал одного кузнеца; он принес мне стихи; в этих стихах он дробил молотком чугун рельсов. Я ему на это сделал следующие замечания: во-первых, рельсы не куют, а прокатывают; во-вторых, рельсы не чугунные, а стальные; в-третьих, при ковке не дробят, а куют; и, в-четвертых, он сам кузнец и должен сам знать лучше меня. На это он мне ответил: «Великолепно, да ведь это стихи».

Для того, чтобы быть поэтом, нужно в стихи втащить свою профессию, потому что произведение искусства начинается со своеобразного отношения к вещам, не старолитературного отношения к вещам. Создавая литературное произведение, нужно стараться не избежать давления своего времени, а использовать его так, как корабль пользуется парусами. Пока современный писатель будет стараться как можно скорее попасть в писательскую среду, пока он будет уходить от своего производства, до тех пор мы будем заниматься каракулевым овцеводством; а это овцеводство состоит в том, что овцу бьют — она делает выкидыш, и с мертвого ягненка сдирают шкуру.

Самое важное для писателя, который начинает писать, — это иметь собственное отношение к вещам и видеть вещи как

неописанные и ставить их в не описанное прежде отношение. Очень часто в литературных произведениях рассказывается о том, как иностранец или наивный человек приехал в город и ничего в нем не понимает. Писатель не должен быть этим наивным человеком, но он должен быть человеком, заново видящим вещи.

На самом деле происходит другое: люди не умеют видеть окружающего, поэтому средний современник, начинающий писать, не может написать обыкновенную корреспонденцию в газету; получается, что корреспондент имеет сведения о своей деревне из газеты — он читает газету, использует ее, как анкету, и потом заполняет ее событиями своей деревни; если в анкете события не упоминаются, то он их не ставит; в результате мы не знаем, усиливается кулачество в деревне или нет. Конечно, корреспонденции сейчас с лесопильного, с швейного завода, из Донбасса не отличаются ничем: «Нужно подтянуться, пора поставить вентилятор, и течет крыша».

Я не говорю, что нужно в корреспонденции рассказывать анекдоты. Но не нужно корреспонденту и писателю описывать те же самые вещи, только в обмолвках проговариваясь о реальных вещах. Кроме того, иногда он и не корреспондент и не писатель, а садится за стол и начинает писать роман листов в восемь, и потом присылает с запиской, что «может быть, вышло». Конечно, выйти не может потому, что писать роман в восемь листов сразу так же невозможно, как, не смотря ни разу в телескоп, начертить карту звездного неба.

Леонид Андреев много лет проработал судебным корреспондентом в газете. Судебным корреспондентом в газете работал Чехов; Горький работал в газете под псевдонимом. Диккенс работал в газете много лет.

Из современных писателей многие работали в газетах, в типографиях ментранпажами, в мелких журналах и т. д. и т. п.

Настоящая литературная школа состоит в том, чтобы научиться описывать вещи, процессы. Например, очень трудно описать своими словами, без рисунка, как завязать узел на веревке. Описать вещи точно так, чтобы их можно было представить, и только одним способом, тем самым, которым они описаны. И нужно не лезть в большую литературу, потому что большая литература окажется там, где мы будем спокойно стоять и настаивать, что это место самое важное*.

Представьте себе, что Буденный захотел бы выслужиться в царской армии, — он бы дослужился до прапорщика; но, участвуя вместе с другими в революции и изменяя тактику боя, он сделался Буденным.

Часто бывает, что писатель, работающий в самых, казалось бы, низких отраслях литературы, сам не знает, что он создает большое произведение. Боккаччио, итальянский писатель времен Возрождения, который написал «Декамерон» — собрание

рассказов, — стыдился этой вещи и даже не сообщил о ней своему другу Петрарке, и в список «Декамерон» не попал. Боккаччио занимался латинскими стихами.

Достоевский не уважал романы, которые писал, а хотел писать другие, и ему казалось, что его романы газетные; он писал в письмах: «Если бы мне платили столько, сколько Тургеневу, я бы не хуже его писал». Но ему не платили столько, и он писал лучше.

Большая литература — это не та литература, которая печатается в толстых журналах, а это литература, которая правильно использует свое время, которая пользуется материалом своего времени.

Положение современного писателя труднее положения писателя прежних времен, потому что старые писатели фактически учились друг у друга. Горький учился у Короленко и очень внимательно учился у Чехова, Мопассан учился у Флобера.

Нашим же современникам учиться не у кого, потому что они попали на завод с брошенными станками и не знают, который станок строгают, который сверлит; поэтому они не учатся часто, а подражают и хотят написать такую вещь, которая была написана прежде, но только про свое. Это неправильно.

Каждое произведение пишется один раз, и все произведения большие, как «Мертвые души», «Война и мир», «Братья Карамазовы», все они написаны неправильно, не так, как писалось прежде. Они были написаны по другим заданиям, чем те, которые были заданы старым писателям. Эти задания давно прошли, и умерли люди, которые обслуживались этими заданиями, а вещи остались, и то, что было жалобой на современников, обвинением их, как в «Божественной комедии» Данте или «Бесах» Достоевского, стало литературным произведением, которое могут читать люди совершенно не заинтересованные в отношениях, создавших вещь.

Литературные произведения не создаются почкованием — так, как низшие животные, — тем, что один роман делится на два романа, а создаются от скрещивания разных особей, как у высших животных.

Есть целый ряд писателей, которые стараются взять старые произведения, вытрясти из них имена и события и заменить своими; они пользуются в стихотворениях чужим построением фраз, чужой манерой рифмовать — из этого ничего не выходит — это тупик.

Если вы хотите научиться писать, то прежде всего хорошо знайте свою профессию. Научитесь глазами мастера смотреть на чужую профессию и поймите, как сделаны вещи. Не верьте обычным отношениям к вещам, не верьте привычной целесообразности вещей — это первое.

Второе — научитесь читать, медленно читать произведения автора и понимать: что для чего, как связаны фразы и для чего

вставлены отдельные куски. Попробуйте потом из какой-нибудь страницы автора выбросить кусок.

Например, у Толстого описывается сцена между княжной Марьей и ее стариком-отцом; во время этой сцены визжит колесо; вот вычеркните это колесо — посмотрите, что получится. Посмотрите, чем можно было заменить это колесо, хорошо ли было бы поставить тут пейзаж за окном, описание дождя или «кто-то прошел по коридору». Сделайтесь сознательным читателем.

Когда писал Пушкин, то его дворянская среда в среднем умела писать стихи, то есть почти каждый товарищ Пушкина по лицу писал стихи и конкурировал с Пушкиным в альбомах и т. д., то есть было такое же умение писать стихи, как у нас сейчас умение читать. Но это не были поэты-профессионалы. В этой среде людей, понимающих технику писания, и мог создаться Пушкин.

Литературный работник не должен избегать ни профессиональной работы вообще, ни занятия каким-нибудь ремеслом, ни газетной корреспондентской работы, причем техника производства везде одна и та же. Нужно научиться писать корреспонденции, хронику, потом статьи, фельетоны, театральные рецензии, бытовой очерк и то, что будет заменять роман; то есть нужно учиться работать на будущее — на ту форму, которую вы сами должны создать. Обучать же людей просто литературным формам, то есть уметь решать задачи, а не математике, — это значит обкрадывать будущее и создавать пошляков.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ЧЕТЫРЕХСТАХ МИЛЛИОНАХ

О книге С. Третьякова «Чжунго»

Мы почти ничего не знаем о Китае.

Достаточно сказать, что в своих статьях Радек ссылался на книгу монаха Иакинфа, напечатанную в 1840 году. Правда, это работа капитальная, и Иакинф представлял собою редкий пример европейца, относящегося к Китаю не свысока. Но зато он был китайским патриотом, и при самом появлении книги она вызвала ряд вопросов.

«Когда горсть смелых пришлецов приводит в трепет крупнейшую империю в мире, державу в *триста шестьдесят два миллиона* жителей; когда государство, устоявшее три тысячи пятьсот лет против всех бурь, покорившее своей властью все соседние воинственные народы и со страхом почитаемое этими народами, образованное, трудолюбивое, промышленное и более чем в полтора раза многолюднее всей Европы, не находит у себя другого оружия против армии в три баталиона, кроме комичес-

ких прокламаций; когда тысяча триста девяносто три человека европейских солдат берут приступом колоссальный город, равный народонаселением и богатством Парижу, окруженный высокими стенами, снабженный страшною артиллерией и обороняемый пятьюдесятью тысячами гарнизона; когда один пароход сжигает все флоты этого народа в триста шестьдесят два миллиона душ, один капитан заставляет город в восемьсот тысяч жителей заплатить себе контрибуцию в тридцать два миллиона рублей, один полковник в красном мундире берет в плен пятьдесят тысяч воинов и эта пленная армия дефилирует со свернутыми знаменами, но с оружием в руках, среди осьмисот сорока человек своих победителей, которых она могла бы буквально закидать шапками; когда все эти неслыханные, невероятные, невозможные события происходят перед нашими глазами — теперь-то или никогда и должно спрашивать почтеннейшего отца Иакинфа, что это за люди, эти любимые его китайцы» (*Собр. соч. Сенковского (Барона Брамбеуса). Т. VI, с. 344—345. «Китай и китайцы», 1859, С.-Петербург*).

Сенковский совершенно правильно указал, что Иакинф не сумел дать Китаю в его столкновении с Европой, не объяснил причины слабости Китая перед нарождающимся империализмом.

Кроме того, книга Иакинфа полна такого прославления консерватизма, который показался слишком реакционным даже «Библиотеке для чтения». В частности, Иакинф не понял значения патриархальных отношений Китая, того, что Сенковский назвал «заговором стариков».

Приведу еще цитату из Сенковского:

«Настоящее китайское дворянство — отцы семейств или старшие в роде; дети и внуки — их вассалы. Они политические представители всего, что моложе их возрастом, и пользуются огромною властью; правительственная власть непосредственно опирается на них как на первое в государстве сословие; законы заботливо оберегают их права и окружают их сан величайшим почтением; оскорбление их признается равным оскорблению величества и государственной измене; дети и внуки подвергаются смертной казни за всякое неуважение к этим ближайшим наместникам верховной власти над ними — смерть за поношение деда, бабки, отца или матери, также мужнина деда и бабки, свекра и свекрови, — смерть за своевольное оставление их дома и раздел с дедом, бабкою, отцом или матерью, — смерть за отказ в работе на пропитание их, за утаение траура по ним — за ложное объявление, где бы то ни было, что они уже не существуют, — за семейный раздор с ними — за неповиновение их воле и так далее; наконец, они имеют еще право продавать детей и внуков в рабство, как свою феодальную собственность (...)» (*Там же, с. 403*).

По этому самому Иакинф сегодня, то есть через восемьдесят лет после напечатания, не может быть признан источником для китаеведения или может быть использован приблизительно так же, как мы пользуемся трудами Марко Поло. Кроме того, мы должны понять вехи в их становлении: Китай изменяющийся. И Ленин, говоря о законах диалектики, показал именно на примере Китая, как трудно диалектически исследовать вопрос, не приводя конкретного материала.

«Чтобы еще нагляднее пояснить это, возьму пример. Я ровно ничего не знаю о повстанцах и революционерах Южного Китая (кроме 2 — 3 статей Сунь Ят-Сена и нескольких книг и газетных статей, которые я читал много лет тому назад). Раз там идут восстания, вероятно, есть и споры между китайцем № 1, который говорит, что восстание есть продукт обостреннейшей и захватившей всю нацию классовой борьбы, и китайцем № 2, который говорит, что восстание есть искусство. Тезисы, подобные тезисам Бухарина, я могу написать, ничего больше не зная: «с одной стороны... с другой стороны». Один недостаточно учел «момент» искусства, другой — «момент обострения» и т. д. Это будет мертвый и бессодержательный эклектицизм, ибо нет *конкретного* изучения *данного* спора, *данного* вопроса, *данного* подхода к нему и т. д.» (*В. И. Ленин, «Еще раз о профсоюзах, о текущем моменте и об ошибках т. т. Троцкого и Бухарина»*).

Вот почему неправ т. Мстиславский, который смелее Ленина. Неправ так же, как заслуживший от Плеханова эпитет «доморощенный» Фриче, который там увидел решение, где для Плеханова был вопрос.

Мстиславский, исходя из нашей литературы, которая не имеет сведений о Китае, критиковал книгу Третьякова, где эти сведения сообщаются. Кроме того, Мстиславский критиковал книгу Третьякова, изображающего Китай 1924/25 гг., с точки зрения тезисов 1927/28 гг., то есть не учитывая становления материала*.

И это все о Мстиславском.

Книга Сергея Третьякова «Чжунго» представляет собою высоко газетный материал, то есть такой литературный материал, в котором данные действительности по возможности не подвергаются деформации. Поэтому Сергей Третьяков там, где не сходились концы с концами в его газетной статье, и не сводил их, и часто оказывался прав.

Я сам присутствовал в Тифлисе при совещании Третьякова с редакцией «Зари Востока», которая отказывалась напечатать статью Третьякова о Фын Юй-Сяне (тогда еще не изменившем). Редакция считала, что Третьяков компрометирует приводимыми фактами революционного генерала.

К сожалению, в результате генерал оказался не революционным. Лучшее бы было, если бы читатель оказался подготовленным к этому статьями. О фактах можно сказать только, что «факты —

упрямая вещь», как говорил Карл Маркс, цитируя известную английскую поговорку.

«Чжунго» вскрывает противоречия современного Китая и чрезвычайно точно показывает нам живучесть некоторых бытовых форм в нем.

Блестяще описаны Третьяковым китайские похороны, в которых перед гробом покойника несут бумажные, в натуральную величину сделанные модели... автомобилей и несгораемых шкафов. Это настолько точно и так доходит, что нуждается только в изложении.

К сожалению, у Сергея Третьякова в книге есть остатки литературной художественности. Описывая автомобиль, он говорит, что есть даже «номерок сзади». Уничжительное слово «номерок» своим действием не доходит до силы самого факта, и поэтому лучше было бы сказать — «номер сзади», так, как Третьяков в другом месте, описывая китайские кредитки для загробного мира, просто указывает, что на этих кредитках есть английские подписи директоров (как на взаправдашних китайских кредитках).

Я оттого останавливаюсь на таком, казалось бы, маловажном факте, что дело идет о создании нового стиля деловой статьи, не отравленного перенесением приемов из беллетристики.

Везде, где Третьяков передает факты, — факт сильнее, чем там, где Третьяков дает свое отношение к фактам.

В этих газетных статьях не вскрыта китайская семья изнутри, то есть мы не имеем строения клетки организма Китая.

Это дано, и дано местами блестяще, в новой книге, «Дэн Ши-хуа», представляющей собой развернутую автобиографию китайского студента.

Книга Третьякова, таким образом, — книга еще становящегося жанра. Любопытно отметить сейчас, что мы переживаем рецидив литературы в газетных статьях. Если хороший писатель сейчас сушит свою фразу и избегает так называемых образов, то средний фельетонист или очеркист пишет газетную статью методами старой беллетристики. От этого греха «Чжунго» совершенно свободно, но эта книжка еще компромиссной формы.

Перед нами за нею становится еще следующий вопрос — вопрос о том, чем мы будем скреплять внесюжетные вещи.

Пример Дзиги Вертова показывает, что одно голое отрицание сюжета ничего не решает. Сюжетная форма живет тысячелетия не по ошибке, она позволяет интенсифицировать обработку материала, несколько раз показать одну и ту же вещь под разными углами. Как танец может быть произведен на меньшем участке, чем ходьба, так сюжетная вещь вбирает в себя меньше материала.

Вертов думал заменить сюжетную повторяемость повторяемостью лирической, отрезав куски от определенных поло-

жений и дав их потом в качестве слитного припева. Но прием не вышел.

В литературе сейчас Третьяков от жанра путешествия перешел в «Дэн Ши-хуа» к жанру биографии или, вернее, к биоинтервью. Здесь то преимущество перед записками путешественника, что мотивировка смены фактов дана переживанием их определенным человеком.

Это позволяет внимательней разглядывать факты и не переводить их в планетарный размер, который представляет сейчас детскую болезнь внесюжетных произведений.

ПРЕСТУПЛЕНИЕ ЭПИГОНА

«Преступление Мартына». Роман Бахметьева.
Изд. «ЗИФ»

Традиционный психологический роман трудно поддается акклиматизации в советских условиях, так как его фабульные формулы не годны для оформления нового материала. Поэтому советский психологический роман болеет всеми болезнями и может даже погибнуть от насморка. Именно с этим родом литературных произведений должно происходить наибольшее количество недоразумений, и в этом не вина авторов. Просто: форма не по климату.

Для психологического романа основное — это человек не на своем месте. Психологизация полицейского романа Сю у Достоевского состоит прежде всего в смещении масок, в том, что преступники и проститутки начинают философствовать. Честный вор, то есть элементарный оксюморон, — типичное зерно романной фабулы.

Если Джозефу Конраду нужно, чтобы определенное преступление было совершено идеальным англичанином, то Бахметьеву нужно, чтобы определенное преступление было совершено героическим партийцем.

Мотивировка, которую берет Бахметьев, довольно неудовлетворительная и опять-таки фабульно традиционна. Эта мотивировка в старых романах была следующая: человек в простом звании ведет себя героически. В результате оказывается, что он сын знатных родителей и это в нем сказывалась кровь.

Сейчас эта формулировка применяется с обратным знаком. В детской литературе она дается таким образом: сын знатных родителей ведет себя чрезвычайно героически; оказывается, что он подкидыш простого происхождения. Такими примерами забита халтурная часть детской литературы.

Нелепость применения в том, что современность ставит в ничто влияние крови и устанавливает ставку на значение социальной среды.

Бахметьев использовал фабульную схему несколько иначе.

У него измена революционному долгу или непонимание революционного долга Мартыном объясняется тем, что Мартын по матери — интеллигентского происхождения, причем мать свою он даже никогда и не видал. Неловкость мотивировки, натянутость ее объясняется тем, что она цитатна и перенесена из чужих схем.

Далее Бахметьев попадает во власть старых фабул, потому что если вы вошли в чужой дом и поцеловали руку хозяйке, то вы открыли этим целый ряд поступков, попали в смысловой ряд, который вас, может быть, приведет к тому, что вы будете драться на дуэли.

Характеристику героя Бахметьев дает английскую, традиционную. Приведу параллель: одна характеристика героя Конрада, другая — Бахметьева.

«Ростом он был шесть футов, — пожалуй, на один-два дюйма меньше, сложения крепкого и шел прямо на вас, слегка сгорбившись, опустив голову и пристально глядя исподлобья, что заставляло думать о быке, бросающемся в атаку. Голос у него был глубокий, громкий, а держался он так, словно упрямо настаивал на признании своих прав» (*Джозеф Конрад. Собрание сочинений. Т. V. «Лорд Джим». Изд. «ЗИФ», с. 9*).

«Он был молод и выглядел богатырем, но его сила и молодость оставались обычно в тени. Он как бы прятал от людей и свои синие глаза, брызжащие дикою радостью существования, и свои плечи, развернутые упругими крыльями. У него был, несомненно, большой голос, но говорил он столь сдержанно, что только по глубокому звону на гласных можно было догадываться о безупречности голосовых его средств» (*Вл. Бахметьев. Собрание сочинений. Т. III. «Преступление Мартына». Изд. «ЗИФ», с. 7*).

Оговорюсь. Далее я буду говорить не о плагиате. Я буду говорить о случайном попадании писателя, имеющего неправильную литературную установку, в чужие фабульные схемы.

У Джозефа Конрада есть роман «Лорд Джим». Этот роман, с точки зрения английской традиции, построен неправильно, то есть в нем есть 2 сюжетных центра. Первый из них мы и будем разбирать. Второй — не понадобится для параллели, но он, в сущности говоря, представляет самостоятельный роман. Итак, разберем первый эпизод.

Молодой идеальный англичанин попадает капитаном на старый пароход. Пароход везет паломников, людей совершенно беспомощных. Команда парохода плохая. Молодой человек все время чувствует свое превосходство над командой. Пароход терпит крушение: должен потонуть. Джим остается на капитанском мостике, команда бежит. Пароход вот-вот должен погибнуть, и Джим, по неясным психологическим побуждениям, по чувству самосохранения, которое вдруг прорывается через его

долг капитана, прыгает в лодку и оставляет паломников на произвол судьбы. Дальше дело развивается так: пароход с паломниками случайно не гибнет, Джима судят в суде за нарушение профессионального долга, причем судьи в недоумении, потому что подсудимый симпатичен. В результате Джим уезжает к малайцам и там героически гибнет.

Содержание «Преступления Мартына» изложу словами Фадеева:

«В Мартыне чрезвычайно развит эгоцентризм. Выступая где-нибудь, он думает о том, как сейчас выглядит он со стороны. Его занимают думы о подвиге, о способе выдвинуться. Для него характерен мелкобуржуазный индивидуализм.

В чем же преступление Мартына? Сопровождая беженцев, охранять которых поручено ему, он неожиданно под влиянием подсознательного инстинкта в момент ложной тревоги пытается бежать, покинув беженцев на произвол судьбы» (*Наша литературная суббота. Что говорят писатели о романе Бахметьева «Преступление Мартына» — «Вечерняя Москва», № 60, суббота, 10 марта 1928*).

Пароход заменился поездом, лодка — паровозом, паломники — беспомощными женщинами, но совпадения от этого не уменьшились. Приведу параллель:

«Прыгай, Джордж! Мы тебя поймаем! Прыгай!»

— Судно начало медленно опускаться на волне; водопадом обрушился ливень; фуражка слетела у меня с головы; дыхание сперлось. Я услышал издали, словно стоял на высокой башне, еще один дикий вопль:

«Джо-о-ордж! Прыгай!»

— Судно опускалось, опускалось под моими ногами, носом вперед...

Он задумчиво поднял руку и стал перебирать пальцами, как будто снимая с лица паутину; затем полсекунды смотрел на свою ладонь и, наконец, отрывисто сказал:

— Я прыгнул... — Он запнулся, отвел взгляд... — Оказывается, — добавил он» (*Джозеф Конрад. Собрание сочинений. Т. V. «Лорд Джим». Изд. «ЗИФ», с. 157*).

«— Может быть! Но я подхожу к концу, Зина, не перебивай меня!.. Вагон наш прибавлял ходу, я видел, что она начинает двигаться сильнее меня. Я уже на локоть отстал от подножки... Какие-то ящики с грузом загородили от меня Уткина... Там, дальше, было темно, ветрено, пустынно... Мне кричали с площадки вагона: «Скорей! Скорей!» Тогда я вцепился рукою за перильца над подножкой. Меня с силой толкнуло, сбило с ног, но перилец из своей руки я не выпустил...

— И ты... поехал, да? — шепотом спросила Зина» (*Вл. Бахметьев. Собрание сочинений. Т. III. «Преступление Мартына». Изд. «ЗИФ», с. 156*).

Совпадение увеличивается тем, что в обоих случаях инци-

дент дан в пересказе. Психология самолюбования, готовности на подвиг и внезапная неготовность к подвигу, которая отмечена Фадеевым у Мартына, чрезвычайно типичны и для Джима.

Вообще, так как оба романа вышли в одном издательстве — «ЗИФе», то сравнения проделать очень легко, и все-таки я не говорю о плагиате. Плагиата нет.

Бахметьев просто написал чужой роман. Его человек — Мартын — просто не человек, а цитата; цитата вообще из английского романа. Его ситуация — банальна, и трагедия — романна. На этом пути, на пути создания «больших полотен» и «живого человека», такие поражения — полуплагиаты и переизобретения — будут попадаться все время.

Ошибка Бахметьева не в том, что он читал или не читал «Лорда Джима» Конрада, а в том, что он события большевистской революции, совершенно специфические, пытался оформить старыми традиционными приемами, — и поэтому он выдумал в Мартыне англичанина.

Мне передавали из Воронежа, что случай, аналогичный случаю с Мартыном, был где-то в этом районе. Это не меняет дела. Все построение вещи настолько традиционно, что старая чужая романная форма лишила даже фактический материал его специфичности.

Не нужно думать, что любая художественная форма годна для оформления любого материала.

Очень часто семантическая окраска приема настолько сильна, что она совершенно изменяет направленность материала.

Так Л. Н. Толстой писал свою дворянскую агитку «Война и мир» приемами натуралистической разночинской школы.

В результате вещь дошла не до того читателя, которому она была предназначена. Люди одного класса с Толстым — Норов и Вяземский — обиделись на Толстого, а интеллигенция, которую Толстой презирал, приняла его.

Вывод:

Мартын не живой человек. Он из папье-маше. Он взят напрокат из кладовых старой литературы. А в литкружках клубов, библиотек, писательских ассоциаций и школ Мартына изучают как революционный тип. Бессмысленная, вредная работа.

КИТОВЫЕ МЕЛИ И ФАРВАТЕРЫ

ДЕНЬ СМЕРТИ КЛАРИССЫ ГАРЛОУ

Мы убеждены, что инерция вчерашнего дня кончена. «Новый мир» и «Красная новь» не существуют, а только печатаются.

Мы представляем себе историю литературы не в виде непрерывной цепи, а в виде борьбы и вытеснения отдельных линий.

Леф отрицает современную, то есть печатающуюся сейчас, прозу.

Мы знаем, насколько мало места занимает беллетристика в наше время.

В свое время, когда Ричардсон заканчивал «Клариссу Гарлоу», читатели ждали в соседней комнате, ждали долго и обсуждали вопрос, умрет ли Кларисса? Были приняты меры к спасению Клариссы. Один человек угрожал Ричардсону, что если Кларисса умрет, то он избьет сочинителя, так как невеста его сильно огорчается Клариссиной судьбой.

Через несколько часов, потупив голову и не отвечая ни на один из вопросов, Ричардсон вышел из двери и посередине комнаты поднял руку вверх. «Она там!» — произнес он неподдельно грустным голосом, и вся компания погрузилась в печальные размышления. Двор был немедленно извещен о печальном событии.

Эта заинтересованность в романе давно пережита.

Организм читателя вакцинизирован вымыслом. Интерес к сюжету, к судьбе героя упал настолько, что Алексей Максимович Горький печатает свой роман «Клим Самгин» сразу в двух журналах, причем в одном идет начало, а в другом — конец.

Так можно перевозить только мертвое, мороженое, разрубленное на части мясо.

В 1906 году Л. Толстой писал Ив. Наживину:

«Роман, вероятно, много мешал, и я рад, что вы его кончили. Я давно уже думал, что эта форма отжила, не вообще отжила, а отжила как нечто важное. Если мне есть что сказать, то не стану я описывать гостиную, закат солнца и т. п.

Как забава, не вредная для себя и других, — да. Я люблю эту забаву. Но прежде на это смотрел как на что-то важное. Это кончилось».

Роман существует, но существует как свет угасшей звезды. И в то же время на стеклах библиотек Ленинграда появилось объявление: «Здесь можно получать беллетристику и мемуары». Никогда еще, а только сейчас, во время, нами предсказанное, не существовали одновременно на рынке мемуары Щепкина, Анненкова, Вигеля, Вульфа, Сушковой; они еще недавно были библиографической редкостью. Панаева со своими воспоминаниями читается лучше, чем романы Шолохова, несмотря на то, что к книгам Панаевой не прилагаются никакие премии. Писателя воскресают заново, и происходят изумительные вещи, когда на рынке полное собрание сочинений Панаева, вышедшее давно, стоит дешевле, чем его воспоминания, которые можно прочесть в том же собрании сочинений. Когда воспоминания Григоровича идут хорошо, хотя и изданы дорого, а собрания сочинений Григоровича — груз для букиниста. Умиравший роман опытен.

Читая романы «Красной нови», видишь, как толково танцуют современные беллетристы и как они хорошо знают способы заставить романную куклу говорить «папа» и «мама».

НАТУРЩИКИ ПРОТЕСТУЮТ

Беллетристика умных не удовлетворяется этим. Она движется в сторону опубликования материала, она переключается на новую сторону, и вот начинается спор автора и натурщика. Когда-то петрашевец Ахшарумов, которого Добролюбов считал соперником Достоевского, когда-то Ахшарумов написал роман «Натурщица». В этом романе выдуманная женщина судом протестует против судьбы, которую ей приписал автор. Выдуманные люди оживали в старой беллетристике, жили семьями и производили друг друга. Онегин родил Печорина, Печорин родил Тамирина, и так далее, и так далее.

Сейчас беллетристы крадут человеческие судьбы, и натурщики уже живые, уже с фамилиями протестуют, — они говорят, что именованные числа нельзя ни делить, ни складывать. Дегтярев протестует против Всеволода Иванова, который использовал мемуары для своей «Гибели Железной»*. Мемуарист чувствует себя автором, а не инертным материалом.

Сюжетное оформление перестало являться признаком авторства и свойством, таинственно превращающим нечто в искусство. Писатели, начавшие безматериально, люди типа Каверина и Вагинова**, перешли к памфлетным мемуарным романам.

Они делают ошибку, потому что нельзя пририсовывать птичьи ноги к лошади, — птичьи ноги можно пририсовывать только к дракону, потому что дракона не существует.

Л. ТОЛСТОЙ НА КИТОВОЙ МЕЛИ

Я не думаю, что время остановится и что подробности навсегда вытеснили генерализацию, но я убежден, что новые беллетристы, считающие себя потомками классиков, на самом деле рождены только инерцией типографских форм.

Когда-то Хлебников называл партер китовой мелью. Китовая мель Большого театра в толстовские дни пустовала.

В пушкинские дни от речи Достоевского падали в обморок люди, и Глеб Успенский должен был бороться с праздником, как с живым событием, утверждая, что речь Достоевского имеет не всечеловеческое, а «всезаячье» значение.

Автор нескольких незаконченных произведений Сакулин не мог заполнить пустоты зева сцены Большого театра. Шацкий читал о педагогике, было очень скучно. Китовая мель населилась мелкой рыбой.

Может быть, где-нибудь у баптистов по внелитературной линии мог сейчас существовать юбилей Толстого.

Такого отсутствия заинтересованности, такой обреченности юбилея нельзя было себе представить.

И слухи о чтении трудовой интеллигенцией стихов над могилой Толстого и пении школьников — все это зевает, как зал Большого театра.

СПОР О Ю. ТЫНЯНОВЕ И БЕЛИНСКОМ

Покровительственная полоса и протекционные тарифы, введенные на беллетристику, конечно, поддерживают ее производство. Олитературируются этнографический очерк Пришвина и исследовательские работы Юрия Тынянова.

Юрий Тынянов замечателен своими исследовательскими работами над архаистами. Ему удалось понять судьбу Тютчева, Тынянов ввел в историю литературы понятие соотношенности возникновения литературной формы на фоне другой литературной формы.

Он, так сказать, расширил понятие пародии и снял с нее снижающее значение.

Сам Тынянов любит изречение Галича о том, что «пашквиль это высокий жанр». Юрий Тынянов занимается противопоставленной литературой, той, которая называется архаизм. Его линия идет на Кюхельбекера, Катенина, Грибоедова, Хлебникова. Кюхельбекер еще не напечатан, его тетради лежат в Публичной библиотеке трогательной горкой.

Не жалостливый Л. Толстой — и то был тронут этой судьбой.

Тынянов был в университете совершенно отдельным человеком. Он сидел в семинарии Венгерова иностранцем.

Есть трагедия в том, что список людей, произведенных Белинским в классики, что список этот (как показал Иван Розанов в своей интересной и компромиссной книге «Литературные репутации») сделался списком книг, проходимых в учебных заведениях Министерства народного просвещения.

Эта трагедия продолжается и сейчас. Когда нас упрекают именем Белинского, нас упрекают именем правительственных гимназий.

Тынянов сидел на семинарии, отделенный от учеников Венгерова и Белинского, от либеральных гимназистов. Его исследовательская работа о Кюхельбекере, спор с Пушкиным об изобретательстве, сгорела.

В свое время борясь с налоговой политикой, обкладывая корабль налогами сообразно с шириною палубы и высотой от килля до нее, кораблестроители выпятили борта галиотов.

Юрию Тынянову пришлось вместо исследования о Кюхельбекере написать «снижающий роман», споря о судьбе Пушкина, решая в этом споре наши собственные споры.

В процессе работы исчезла ее первоначальная каузальность, исчезла пародийность и получилась читаемая книга — не биографический роман, а роман-исследование. Я считаю «Смерть Вазир-Мухтара» лучшей книгой, чем «Кюхля».

В «Вазир-Мухтаре» заново решается вопрос о Грибоедове. Еще больше отпала пародийность. Отдельные куски материала, набранного по строкам, организуют магнитное поле, создавая новые ощущения.

Для того, чтобы понять разницу между вещами Тынянова и

обычным романом, достаточно посмотреть работы Ольги Форш*.

Ольга Форш изучает биографию Гоголя, затем берет те дни жизни его, про которые не сохранилось никаких известий, и в них вписывает роман, то есть она работает методом впечатывания. В обычном историческом романе это внесение шло по линии ввода выдуманного героя — Юрий Милославский у Загоскина, Мариорица у Лажечникова.

Тынянов работает методом сталкивания материала и выделения нового материала.

Новая проза существует сейчас, конечно, не только как проза историческая, но нужно помнить, что все коренные эпохи всегда поднимали спор о наследстве, о том, что можно принять в прошлом, и те книги, которые мы сейчас пишем про историю, — это книги про настоящее, потому что занятие историей, кажется, это говорил Борис Эйхенбаум, это один из методов изучения современности.

К ТЕХНИКЕ ВНЕСЮЖЕТНОЙ ПРОЗЫ

Греция не оставила нам теорию романа, хотя оставила и романы и романские схемы, часть которых жива до сегодняшнего дня. Но к существующему веками роману не было уважения, он был внетеоретичен, да и в русской литературе роман и повесть долго оставались внетеоретическим жанром, и, пожалуй, вся теория переводного романа изложена у нас в предисловии переводчика.

Сейчас в таком положении находится внесюжетная проза. Ее удельный вес сейчас и ее историческое значение очень велики: почти вся работа энциклопедистов, эссе самых разнообразных видов, русская публицистика и целый ряд произведений русских так называемых беллетристов — целиком лежат во внесюжетном жанре.

Но этот жанр существует, не имея родословной, и хотя он количественно даже в своей эстетической части больше всей романной области, но все-таки он требует нового открывания.

Сюжет — это отмычка в дверь, а не ключ**. Сюжетные схемы очень приблизительно соответствуют бытовому материалу, который они оформляют. Сюжет искажает материал уже тем самым фактом, что он его выбирает — на основании довольно произвольных признаков. Это очень заметно в истории греческой литературы, которая сосредоточилась в своих темах на изображении конфликтов в нескольких определенных семьях. На формальные причины такого сосредоточения указывает уже Аристотель. Те анекдоты, которые мы сейчас рассказываем про современников, происходят из глубины веков.

Когда умер граф Брокдорф-Ранцау, то в «Известиях» было напечатано воспоминание об одном его удачном ответе, которым он отпарировал заявление, что будто бы его род происходит от не-

законной линии Бурбонов. Вся схема этого ответа — то, что моя мать была знакома с Бурбонами, а мой отец, то есть что это они мои незаконные родственники, — вся эта схема с точностью повторяет эlegantный разговор, который вел в доме «Елизаветиной мамы» бессмертный Георг, английский милорд.

Те анекдоты, которые мы друг другу рассказываем, — такого же почтенного происхождения. Анекдоты, записанные Пушкиным, выходили позднее под названием анекдотов о малороссах, а знаменитый анекдот про еврея, который обязался обучить слона разговору, надеясь на то, что или слон умрет, или шах умрет, или еврей умрет, — этот анекдот, но без еврея, записан Болотовым как анекдот, рассказанный Екатерине.

Сюжетная схема с разрешением — вещь редкая; это — случайное заблевание материала, ее соприкосновение с материалом бывает обыкновенно только в одной точке. Это такая же редкость, как золотые рыбки с глазами-телескопами.

Иногда исторический факт совсем не имеет под собой никакой опоры и сразу создан анекдотом.

Есть, например, рассказ Льва Николаевича Толстого «За что?» — о поляке, который бежал из Сибири в гробу, в котором будто бы находятся кости его детей. Знайки Толстого указывают как на источник этого рассказа — книгу Максимова «Сибирь и каторга». Действительно, в этой книге на странице 356 находится изложение истории с указанием фамилии женщины, с которой это произошло — Мигурская. Но тут же есть ссылка, что подробнее факт рассказан у Даля в рассказе «Небывалое в былом, или Былое в небывалом».

Такой рассказ существует. В собрании сочинений Даля случай с поляком напечатан во втором томе (до этого был напечатан в «Отечественных записках» 1846 года). На 94 — 97 страницах рассказан случай с поляком; схема такая же, как у Толстого, то есть выдает супругов казак, но у героя нет фамилии, и весь разговор кончается так: «Вы говорите, что были свидетелем этого происшествия?» — спросил другой собеседник. <...> «Это весьма замечательно, — сказал опять первый, — и замечательно не только по странности случая, но и потому, что это есть исполнение чужого предположения. Кто читал книжку Коцебу «Замечательнейший год моей жизни»? <...> Коцебу рассказывает все это в виде предположения, каким образом жена, ехавшая к нему, должна была увести его из Сибири».

Если вы возьмете самую книжку Коцебу, то там найдете весь этот рассказ, но уже в форме предположения, в виде мечты о побеге.

На стр. 90—91: «В большой моей горнице хотел я сделать досчатую перегородку, а в самом углу за нею — как шкаф для платья. После того хотел я прежде месяца два жить покойно и, по-видимому, довольно с женою моею, а потом притвориться постепенно больным, напоследок и поврежденным в уме. Это бы

также продлилось несколько месяцев. А там хотел я в один вечер в темноте положить шубу мою и шапку на берегу Тобола, у прорубя, тихохонько после прокрасться домой и спрятаться в шкаф, сверху открытый.

Жена моя встревожится. Меня ищут, находят шубу — явно, что я утопился в прорубе — оставленное письмо подтверждает это. Жена моя в отчаянии: днем она лежит в постели, ночью дает мне пищу. О происшествии этом донесут в Тобольск, а оттуда в Петербург. Там положат донесение к стороне и позабудут обо мне. Через некоторое время жена моя оправится немного и просит подорожной для проезда в Лифляндию, которой нельзя не дать ей. Она купит большую кибитку на полозьях, в которой можно покойно лежать протянувшись; и подлинно, единственная повозка, в которой удобно отважиться на такое предприятие».

В этом рассказе Коцебу нет гроба, весь он еще не доигран. Но есть такие подробности, как бегство именно зимой, шуба у проруби и т. д. Таким образом, мы видим, что перед нами не обработка писателем (Толстым) внелитературного факта, а скорее приурочивание литературной выдумки (Коцебу — писатель) к определенной местности, к определенной фамилии, запись этой легенды и новая ее литературная жизнь.

Случай этот очень типичен. Даже если мы возьмем список уголовных дел, то мы увидим, что в литературную обработку попадают все одни и те же случаи. Например, я знаю с XVIII века анекдот о ювелире, которого привезли к психиатру, выдав психиатра за покупателя, а ювелира за больного, который все время бредит бриллиантами. И в факте отбора, и в факте оформления сюжет играет деформирующую роль. Для создания типа приходится также приписывать на имя определенного героя в разном контексте существующие факты. И мы опять деформируем.

В настоящее время инерционное значение сюжета особенно выявилось, и деформация материала дошла до крайних пределов. Мы представляем себе борьбу классов нетипичнейшим образом, как борьбу в семье, хотя вообще семья классово однородна, по крайней мере чаще всего.

Схема «два брата» в мотивировке «белый и красный» вместо «добрый и злой» продолжает у нас достаточно потрепанный анекдот о Каине.

Но от сюжета, и притом от сюжета фабульного, основанного на кольцевом построении судьбы героя, просто отказаться нельзя. Герой играет роль крестика на фотографии или щепки на текущей воде — он упрощает механизм сосредотачиванием внимания. Мы, например, в кинематографии знаем, что сюжетная лента более интенсивно использует свой материал, чем лента хроникальная. Конечно, мы можем сказать и наоборот, что сюжет вытесняет материал.

Теперь возникает вопрос, чем заменить в фактической прозе

сюжет. Элементарнейшей заменой является метод передвижения точки рассказывания, пространственное в путешествии или временное в мемуарах. Здесь у нас чистый интерес к материалу и условный метод перехода от факта к факту.

Нужно, конечно, оговориться, что и мемуары сильно переживают деформирующее влияние приемов искусства. Начало бологовских мемуаров, вероятнее всего, окрашено «Жиль Блазом». Мемуары Винского с его прямым указанием на шендеизм, конечно, окрашены Стерном. Очень сильно влияние Стерна на мемуары Жихарева.

Современный фельетон представляет собою попытку соединения материала не героем, а рассказчиком. Это — разроманивание материала. Метод фельетониста состоит в переведении вещи в другой план не сюжетными способами, — фельетонист сравнивает вещи большие с вещами маленькими, пересекая их на каком-нибудь одном слове, или рассказывает какой-нибудь случай, происшедший на Западе, сравнивая его со случаем, происшедшим у нас.

Фельетонист делает в своем фельетоне то, что должен делать идеальный редактор, — конечно, не только идеальный, но и реальный редактор. Когда мы говорим, что роман будет вытеснен газетой, то мы не думаем, что роман будет вытеснен отдельными статьями газеты. Нет, сам журнал представляет собою определенную литературную форму, что было ясно в эпоху создания английской журналистики, когда так отчетливо ощущалось авторство редактора.

В настоящее время журнал утратил свою литературную форму, что особенно относится к толстым журналам. Но ощущается органическое лицо в газете, если только она не перегружена материалом справочного и руководящего характера. Но такая газета, как «Красная газета» первого своего периода, определенно может быть оценена как литературная форма, причем общая направленность газеты и общая ее ощутимость находятся не только в статьях, но и между статьями.

Вообще и в отдельной книжке писателю документальной прозы сейчас легче работать с отрывками, чем с целыми произведениями. В очерковой работе очеркист сейчас, к сожалению, обыкновенно просто закрашивает свой материал беллетристикой, то есть вставляет в описание цвет неба, но это занятие бесполезное, тем более, что этот цвет неба берется наизусть, без реального, научного понимания, что такое облака и что они собой обозначают.

Но у хорошего очеркиста есть свои приемы сравнения. Так, Гончаров описывал экзотику на слабо выявленном, но ощутимом фоне природы и быта Средней России. У Кушнера в «Ста трех днях на Западе»* материал остранин хозяйственным к нему подходом, а «Суховей» у него сработан на том, что пустыня описана как объект индустриализации. Это нахождение основной точки

зрения, сдвигающей материал и дающей возможность читателю заново его перестраивать,— гораздо более органический прием для очеркиста, чем применение сравнений, редко достигающих своей цели.

Развитие «литературы факта» должно идти не по линии сближения с высокой литературой, а по линии расхождения, и одно из самых главных условий — это определенная борьба с традиционным анекдотом, который сам в себе, в рудименте носит все свойства и все пороки старого эстетического метода.

О ЗОЩЕНКО И БОЛЬШОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Книга одного моего знакомого разошлась в несколько дней. Он был очень доволен и пошел выяснить своего читателя. Но оказалось, что его читатель имеет штамп в левом углу и подпись секретаря. Книга была распределена между учреждениями.

Она совсем не плоха, может быть, ее и очень читали в библиотеках. Но успех ее больше определялся вкусом секретарей, чем читателя.

Тут есть много выходов. Например, увязка секретарей с маской. Но писатель мечтает о другом. Ему нужен читатель, ищущий книгу. Покупающий ее. Жадность к книге, ожидание выхода.

Русская литература сейчас скорее в производстве, чем на рынке. Писателей строят.

Читатель читает иностранцев. Читатель читает классиков, Толстого, например, а Тургенева не читают в комсомоле, но, говорят, его любят пионеры.

Та литература, которая обсуждается и печатается в толстых журналах, эта литература может быть названа гаражным термином «внутренний наряд».

В журналах печатается, в журналах обсуждается. На широкий читательский рынок прошли за это время: Эренбург, Сейфуллина (одной вещью) и Зоценко.

Зоценко — человек небольшого роста. У него матовое, сейчас желтоватое лицо. Украинские глаза. И осторожная поступь. У него очень тихий голос. Манера человека, который хочет очень вежливо кончить большой скандал.

Дышит Зоценко осторожно. На германской войне его отравили газами. Успех у читателя еще не дал Зоценко возможности поехать лечить сердце. Набраться крови.

Таков Зоценко в общем плане. Это не мягкий и не ласковый человек.

Осторожно он передвигает жизнь.

Он не Боккаччио, например. И не Леонов, и даже не Достоевский. Но Боккаччио ошибался. Он писал разные книги. А «Декамерон» написал не всерьез. Его друг по тогдашним редак-

циям, Петрарка, так и не прочел «Декамерона». Боккаччио стеснялся. И Достоевский плакал: «Платите мне так, как Тургеневу, я буду писать не хуже».

Писал он лучше. Нужно было Достоевскому считать себя не совсем в большой литературе. Чтобы ввести полицейский роман в искусство, мы канонизируем писателей после смерти, и сдвиг уничтожается.

Малое искусство живее большого. Блок не понятен не только без цыганского романса, но и без шуточных стихов Владимира Соловьева, а «Двенадцать» — без анализа искусства куплетистов.

Как Ленин никогда не жил в Ленинграде, так не бывает живой классической литературы. Конечно, трудно видеть литературу в мелких журналах. Где люди спортизируются в три года.

Зоценко читают в пивных. В трамваях. Рассказывают на верхних полках жестких вагонов. Выдают его рассказы за истинное происшествие.

Сам Зоценко, вероятно, хочет написать роман. Нужен же ему только воздух.

Сейчас пишут про писателя двумя способами. Вот про Зоценко можно написать: «Проблема сказа» — и говорить, что сказ это иллюзия живой речи. Анализировать сказ. Или сказать: «Проблема классового сознания Мих. Зоценко» — и начать его выпрямлять. Как будто все инструменты должны иметь форму гвоздей.

Не в этом дело. Нет спора о методе, есть спор о предмете. Нельзя отдельно анализировать сюжет и стиль писателя, а потом определять, «обыватель» ли Зоценко.

Зоценко вот и есть то, что вы читаете.

Проблему его «обывательщины» нельзя отделить от проблемы сказа.

Лесков написал «Левшу». Хорошая вещь. Она вся сделана сказом. Сказ дан в форме хвастливого патриотического рассказа. Такие куски попадают и у Достоевского («Идиот»). Это басня про умного русского мужика.

Но сказ только мотивирует второе восприятие вещи. Нигде прямо не сказано, но дается в упор: подкованная блоха не танцевала. Вот здесь и есть сюжет вещи. Сказ усложняет художественное произведение. Получается два плана: 1) то, что рассказывает человек; 2) то, что как бы случайно прорывается в его рассказе. Человек проговаривается. В этом отношении хороши «Подвиги бригадира Жерара» Конан Дойля. Бригадир рассказывает про чудеса храбрости. Это интересно. Но все подвиги пародийны, он не то делает, что нужно. Получается второй план произведения. Вот почему для сказа обычно берется ограниченный человек. Не понимающий события. Бабеля определили как революционного писателя, взяв «Соль» и «Письмо» в первом плане.

Зощенко определен как писатель «обывательский», но не потому, что секретари не добрались до второго.

Читатель добрался.

Бывают, возможно, случаи, когда вторым планом в сказовой вещи является другая языковая традиция.

Такие примеры можно проследить в анекдоте. Например, в анекдоте о немце, который не знал, как сказать: «У рыбей нет зубей», «у рыбов нет зубов» или «у рыб нет зуб».

Здесь используется столкновение тенденций языка. Возникновение иных языковых навыков.

И анекдот смешон.

Любопытно изменение сказа, которое сейчас происходит в русской литературе. Роль сказа иначе осмысливается. В предисловии к очень элементарной книжке Оскара Вальцеля (*Оскар Вальцель, «Проблема формы в поэзии»*) В. Жирмунский с редкой для него категоричностью оступает следующими словами: «Конечно, существует чисто эстетическая проза, в которой композиционно-стилистические арабески, приемы словесного «сказа» вытесняют элементы сюжета, от слова не зависящего <...>. [Получается, что сюжетная проза тем самым не чисто эстетическая, это открытие дается мимоходом. — В. III.] Однако именно на фоне этих примеров особенно отчетливо выделяются такие образцы современного романа (Стендаль, Толстой), в которых слово в художественном отношении является нейтральным элементом».

Все это место — типичные отговорки эклектика, уверенного, что яблоки падают на землю по законам механики только тогда, когда на них смотрит Ньютон.

Слово у Толстого, конечно, не нейтрально. Не говоря уже о его описательном приеме, в котором он, не прибегая к метафоре, описывает вещи словами, взятыми из иного семантического ряда (например, гроб — ящик с кисточками на четырех углах), сам прием чередования французской и русской речи в «Войне и мире» ничуть не указывает на «нейтральность слова», так как здесь писатель пользуется противопоставлением языковых форм.

Толстой иногда сам делает за читателя работу проецирования форм одного языка на сферу другого. Приведу пример: Пьер Безухов ведет разговор с Анатолом Курагиным (о попытке похитить Наташу).

«— Мой милый, — отвечал Анатоль по-французски (как и шел весь разговор), — я не считаю себя обязанным отвечать на вопросы, делаемые в таком тоне. <...>

— Вы негодяй и мерзавец, и не знаю, что меня воздерживает от удовольствия разможить вам голову вот этим, — говорил Пьер, — выражаясь так искусственно потому, что он говорил по-французски».

Обращаю внимание: 1) разговор с самого начала идет по-

французски; 2) Пьер произносит последние приведенные мною слова по-французски; 3) перевод принадлежит Толстому, который, переводом давая подстрочник выражения одного языка на другой, сталкивает две языковые традиции.

Если бы Толстой заставил Пьера в приведенном отрывке немело говорить по-русски, переводя самого себя, то перед нами было бы явление чистого сказа. Толстой в этом месте не делает этого, прибегая к сказу без мотивировки.

Целью приема здесь является создание переживаемого словесного построения. «Сказчик» не обуславливает сказ, а мотивирует его. К сказу часто прибегают для проведения так называемой «народной этимологии», которая в данном применении является этимологией художественной.

Поглядим, как пользуется сказом современный художник.

Привожу пример из «записковой» вещи Горького «Пожары».

«Пожар на море...

— Конечно — пошли смотреть, даже не доиграв пульку. Когда люди находятся в долгом плавании, то всякие пустяки возбуждают их интерес, даже на дельфинов смотрят с удовольствием, хотя несъедобная рыба эта похожа на свинью, в чем и заключается весь комизм случая. Итак — наблюдаю: обыкновенная душная ночь, жарко, точно в бане, небеса покрыты черным войлоком и такие же мохнатые, как это море. Разумеется — крошечная тьма, далеко от нас цветисто пылает небольшой костерчик и так, знаете, воткнулся остриями огней и в небо и в море, ошетинился, как, примерно, еж, но — большой, с барана. Трепещет и усиливается. Не очень интересно, к тому же мне в картах везло».

Отрывок этот, как видите, сказовый.

Выражения «обыкновенная», «разумеется», «так, знаете», «примерно», «не очень интересно» и два замечания в начале и в конце отрывка о картах, думается мне, даны не для сказа, а для снятия удара с картины, для того, чтобы она появилась как будто бы между прочим. Этот второй сказовый план подбрасывает нам тщательно выписанную картину как неинтересную, мы не чувствуем «навязывания» ее, а как будто сами нашли.

Место о дельфинах замечательно своей нелогичностью, оно интересно не установлением сходства между дельфином и свиньей, усиленным нарочито неправильным названием дельфина рыбой, да еще несъедобной (слово «несъедобная» снимает ударение со слова «рыба» и навязывает нам его), а самой чисто языковой игрой. Фельдшер-рассказчик в данном месте не живописует своими словами, а только мотивирует их появление.

Широко пользуются сказом современные писатели для введения в свои произведения технических выражений и словесных штампов, помещенных вне своего контекста.

На игре со словесными клише построена «Соль» И. Бабеля,

которая составлена из газетных, жаргонных и песенных (иногда «сказочных») клише.

«Дорогой товарищ редактор. Хочу описать вам за несознательных женщин, которые нам вредные. Надеюсь на вас, что вы, объезжая гражданские фронты, которые брали под заметку, не миновали закоренелую станцию Фастов, находящуюся за тридевять земель, в некотором государстве, на неведомом пространстве, я там, конечно, был, самогон-пиво пил, усы обмочило, в рот не заскочило. Про эту вышеизложенную станцию есть много кой-чего писать, но как говорится в нашем простом быту — господнего дерьма не перетаскать. Поэтому опишу вам только за то, что мои глаза собственноручно видели».

Так же употребляет Бабель в своей книге «Конармия» военные термины, например, «находясь под действительным артиллерийским, ружейным и аэропланным огнем». Обычно эти клише вставлены в нарочито контрастный контекст.

Сказ должен быть рассмотрен в плане работ над поэтическим языком, а не в связи с ролью героя или маски*.

Более сложную работу продельывает иногда Зощенко. Его вещи выдерживают многократное чтение, потому что в них большое количество раз но использующих материал приемов.

В большом плане, в сюжетном, Зощенко работает на том, что сказчик-обыватель, говоря, разоблачает сам себя.

Пример — «Аристократка».

Тут читатель не воспринимает события так, как их сказывают. Суетливость и обстоятельность сказчика мотивирует его невидение вещей. Он занят сперва водопроводом и уборной, потом пирожным. Он не видит себя со стороны.

Читатель испытывает, видя человека в двух планах, чувство превосходства, достигается «выпуклость» предмета. Читатель как будто сам догадывается, что можно увидеть предмет иначе.

Повторения одних и тех же выражений в разных местах произведения утяжеляют качественность вещи.

Возьмем, например, рассказ «Баня».

Он организован на неправильном изображении Америки. Америка взята в русском плане, но улучшенном.

«Помоется этот американец, назад придет, а ему чистое белье подают — стираное и глаженое. Портянки, небось, белее снега» и т. д.

Дальше идет подробно разработанное использование комизма положения: голый человек с номерками. Это положение использовано четыре раза.

Дальше мы видим использование комизма языкового автоматизма.

В разных контекстах повторяется выражение «грех один» и «не в театре, говорю».

Один раз использован языковой штамп с необычным освещением путем введения конкретной детали.

«Как ляпну,— говорит,— тебя шайкой между глаз — не радуешься».

На это ответ:

«Не царский,— говорю,— режим, шайками ляпать. Эгоизм,— говорю,— какой. Надо же,— говорю,— и другим помыться. Не в театре,— говорю».

Я выписал цитату длиннее, чем собирался.

После использования штампа Зоценко здесь работает чисто языковым сказом, путем создания заикающейся речи с приговоркой «говорю» и с бессмысленным разъяснением «не в театре».

С точки зрения комической несообразности характерен разговор с банщиком.

Сказчик не узнает своих брюк.

«— Граждане,— говорю.— На моих тут дырка была. А на этих эвон где.

А банщик говорит:

— Мы,— говорит,— за дырками не приставлены. Не в театре,— говорит».

Комизм положения в том, что дырка в первом случае дана как признак вещи, а во втором как вещь, которая требуется.

Получается автоматизм продолжения. Вещь начинается как реальная и продолжается, отрываясь от действительности.

Человек, потерявший номер, подает веревку, на которой был номер. Положение еще понятно.

Банщик говорит:

«По веревке,— говорит,— не выдаю».

Затем следует описание пальто, которое я сейчас не разбираю, и, наконец:

«Все-таки выдал. И веревки не взял».

Здесь опять автоматизм — веревка как бы превратилась в замену номера, как дырка в предмет спрашивания.

Конец вещи:

«Конечно, читатель, привыкший к формальностям, может любопытствовать: какая, дескать, это баня? Где она? Адрес? Какая баня? Обыкновенная. Которая в гривенник».

Я не разобрал вещь целиком.

Как видим, она основана на комизме положения и на автоматизме языковых штампов.

Сказ в смысле создания второго плана здесь дан лишь в начале и в описании попыток украсть шайку.

Переводя на другой язык, эта вещь Зоценко не имеет большого социального значения.

Вещи со вторым планом обычно даются в более простой форме, с меньшей деформацией языка.

Хорош как пример рассказ «Счастье». Здесь счастье очень маленькое. Построение вещи не в описании вещи, а в противо-

поставлении этого счастья с настоящим человеческим. Здесь проговаривание дано хорошо.

«Допиваю я чай с сахаром, спрашиваю рыбную селянку, после — рататуй. Съедаю все и, шатаясь, выхожу из чайной. А в руке чистых тридцать рублей. Хочешь — на них пей, хочешь — на что хочешь».

Эх, и пил же я тогда. Два месяца пил. И покупки, кроме того, сделал: купил серебряное кольцо и теплые стельки. Еще хотел купить брюки с брюзой, но не хватило денег».

Конечно, неправильно предполагать, что это представление о счастье — зощенковское. Так Зощенко изображает несчастье.

В чисто языковом отношении, в комизме слова Зощенко изобретателен.

Одного его героя укусила «собака системы пудель».

Комичность этого выражения в том, что оно организовано по образцу «револьвер системы бульдог».

Вещи, построенные целиком на комизме положения, у Зощенко редки. Так сделан «Утонувший домик».

Жители прибавляют «уровень воды» на второй этаж: чтобы воры не украли.

«Уровень воды» оказывается не знаком, а вещью, подлежащей сохранению.

Сделанность вещей Зощенко, присутствие второго плана, хорошая и изобретательная языковая конструкция сделали Зощенко самым популярным русским прозаиком. Он имеет хождение не как деньги, а как вещь. Как поезд.

ПИСЬМО А. ФАДЕЕВУ

Тов. Фадеев!

Кажется, пора перестать донашивать жанр критики.

Существуют попытки научного построения теории литературы.

Существуют работы ОПОЯЗа, работы критиков-марксистов, и отдельно вводятся статьи. Статьи о «Блокаде»*, о «Разломе», их быстро пишут, быстро забывают.

Это не рецензия.

У рецензии есть своя цель, цель зазывалы.

Статья же сейчас — незаконная смесь научных претензий и газетной поспешности.

Если вы сравните газетно-экономическую статью с газетной литературной статьей, то увидите, что про экономику пишут на основании определенных фактов, пишут с сознанием ответственности, а когда доходит до литературы, то создают нечто совершенно негодное для проверки. Даже историки литературы, которые более или менее добросовестно пишут об умерших писателях, про живого писателя пишут странным стилем. Пере-

верзев называет Всеволода Иванова Баяном, Корнелий Зелинский Луговского — кентавром, а между тем произведения этих людей (критиков) даже не рифмованы.

И поэтому поговорим о литературе без критиков.

Критики торопятся. Можно и не сразу рецензировать книгу.

Прежде, например, рецензировали театральные представления не в газетах, а в журналах, и рецензировали с большей квалифицированностью. Можно и у нас сейчас вместо критических статей выпускать книги ответственные, суммирующие, а текущую работу могут исполнять не статьи, а застенографированные разговоры о книгах между писателями и теоретиками искусства.

Мне жалко, например, что в «На литературном посту» про Третьяковского пишет Тимофеев, а про Эйхенбаума и Шкловского — Гроссман-Рощин, который сердится на материал, а в каждой мастерской ему скажут, что материал не любит, когда на него сердятся.

Статья и возможность ее писания дают иллюзию руководства, иллюзию оценки и удерживают людей от реальной большой работы.

В истории и теории литературы пора перейти на капитальное строительство, на тяжелую индустрию, на выработку чугуна. Чугуна не хватает.

Не выяснена специфичность отношения литературного ряда и экономики. Не выяснен характер этой соотнесенности. Значение инерционных моментов. Не выяснено, изменяется ли сам предмет или его социальная функция. Не выяснено, что изменяется главным образом: язык или отношение к языку.

Начнем говорить на материале. Чем объясняется влияние формалистов (это слово так же мало определяет меня, как имя Виктор), чем объясняется влияние формалистов в литературе и в кино?

Есть простое определение: можно каждого формалиста, или всех вместе, прикрепить к определенной социальной группировке, но это решение неверное.

Я, например, с точки зрения статейной, должен был бы быть правым и влиять на Протазанова, Оцепа и вообще жить в «Межрабпомфильме».

В «Межрабпомфильме» я плавал, как медь на ртути, и не смог дать им ни одного сценария. Влиял я, и влияли формалисты на группы Эйзенштейна, Пудовкина, Фэксов.

Я думаю, что то же самое происходит и в литературе, я убежден, например, что я не влияю на Ивана Новикова и на многих других. Но не будем называть фамилий.

Я думаю, что теперь, когда вы пишете романы, вы знаете, что в старые инерционные формы нельзя вложить новых заданий. Я утверждаю, что мы, формалисты, и, в частности, формалист Шкловский — за революцию. Мы с ней соотнесены, соотнесены

тем, что она нас потребовала, она переключила нашу функцию. Современная советская кинематография в основе своей не только формальна, она еще эксцентрична по своему генезису. Так как старая форма не годилась для нового социального задания и так как форма — это закон построения предмета*, то перестраивающийся предмет вызвал интерес к форме.

Сейчас у нас есть жажда изобретательства, а одновременно у нас есть новый читатель, новый зритель, который еще не видал вообще литературы, который еще не читал.

Частично он прочтет Толстого, частично он прочтет и удивится людям, которые пишут про Толстого, и пойдет мимо них и дальше.

Этим объясняется удача и успех третьестепенных писателей, и этим объясняется то, что у нас биография современного писателя так обрывиста и развитие пролетарской литературы напминает эстафетную почту.

Задание передается от одного человека к другому.

Литература быстро переживает то, что уже отжито. Почти только упоминает задание, и имена писателей быстро сменяют друга.

Я думаю, что лично вы сейчас делаете ошибку. У вас не выйдет (мы об этом говорили в поезде) роман «Последний из удэге». Он не должен выйти. Несмотря на частичный успех «Разгрома», повести, к сожалению, цитатной**.

У Купера было окончание — семейство переселенцев наконец устраивалось.

Кого вы устроите?

Эта форма кольцевого сюжета, форма законченной вещи и частный случай этой формы, окончание на личной судьбе, — она не годна, ее можно донашивать, но ее не стоит делать.

Это не значит, что я хочу доказывать, что сейчас наступило время только очерков, и наступило навсегда.

Очерк, прежде всего, чрезвычайно расплывчатое понятие.

Если в этом понятии подчеркнуто отсутствие сюжета, то это признак отрицательный.

Потом нужно выяснить, какой именно сюжет отсутствует в очерке и что сейчас работает как сюжет, потому что даже если взять одно и то же произведение, то пересказ его в разные литературные эпохи, само описание конструкции — разное.

Что у нас неправильно? Имитационность художественной формы.

В резолюцию киносовещания вдруг попадает фраза о необходимости культивировать правильно драматургически построенный сценарий. На основе каких правил? Аристотеля? Буало? Испанской драмы? И почему драматургически?

Что за переводное мышление!

Особенность Лефа (или места, которое он занимает) состоит

в утверждении, что время наше специфично и что оно требует нового специфического искусства.

Очерк — это, вероятно, только предлитература. Может быть, она скрестится с каким-нибудь сейчас мало ощутимым низшим жанром, и создастся новая форма.

Но очерк в данный момент ценен тем, что он наименее деформирует материал.

Не нужно только делать широких жестов великодушия.

Сутырин (прославленный лояльностью)* утверждает (в статьях), что существует искусство (если не с большой буквы, то сказанное большим голосом) и существует журналистика.

Существуют они рядом, и им нужно поделиться.

Это северное представление.

Не может быть такого дружного сожительства.

Существует борьба за доминанту. То, что вы называете журналистикой, хочет (изменяясь) отнять доминанту.

Так драма отняла место у трагедии, так роман, который совсем был неискусством, сделался литературой.

Во имя своих возможностей не правьте по свету потухших звезд.

КАК Я ПИШУ

Пишу я уже пятнадцать лет и, конечно, за это время очень изменил способ писать и манеру писать.

Пятнадцать лет тому назад мне было очень трудно, я не знал, как начать. Когда писал, казалось, что все уже сказано. Отдельные куски не сливались. Примеры становились самодовлеющими. В сущности говоря, так и осталось. Писать и сейчас трудно, хотя по-иному. Кусок разворачивается у меня в самостоятельное произведение, а главное, как в кинематографии, все же стоит между кусками.

Изобретение вообще и изобретение литературного стиля в частности часто рождается от закрепления случайной мутации, случайного изменения. Это происходит приблизительно так, как при выводе новой породы скота.

Есть общелитературный стиль, который тоже возник на основе индивидуального стиля. Этим стилем писать нельзя, он не способен шевелить вещи, и сам он не существует, не ощущается.

В Маяковском есть закрепление ошибок против силлабо-тонического стиха.

В Гоголе закрепен диалект, полуязык. Гоголь писал, вероятно, не на том языке, на котором думал, и украинская стихия возмущала стиль. Так дальние звезды возмущают эллипсисы планет.

Пишу я исходя из факта. Стараюсь не изменять факт. Стараюсь сводить факты, далеко друг от друга стоящие. Кажется,

это из Ломоносова о сближении «далековатых идей» или из Анатоля Франса о столкновении лбами эпитетов.

Так вот, я стараюсь столкнуть не эпитеты, а вещи, факты.

Сейчас я начинаю писать иначе, особенно когда работаю над научной книгой. Но и тогда я начинаю с материала. Вопрос «почему» меня не интересует до тех пор, пока для меня не решен вопрос «что и как». Я не ищу причин неизвестного.

Начинаю я работу с чтения. Читаю, стараясь не напрягаться. Вернее, не стараюсь запоминать. Напряжение, настороженность — они мешают. Нужно читать спокойно, глядя в глаза книге.

Читаю я много. Как видите, у меня вместо статьи о том, как я пишу, получается статья о том, как я работаю.

Продолжаю.

Читаю не напрягаясь. Делаю цветные закладки или закладки разной ширины. На закладках, на случай, если они выпадут, хорошо бы делать, а я не делаю, обозначение страницы. Потом просматриваю закладки. Делаю отметки. Машинистка, та самая, которая печатает статью сейчас, перепечатывает куски, с обозначением страницы. Эти куски, их бывает очень много, я развешиваю по стенам комнаты. К сожалению, комната у меня маленькая, и мне тесно.

Очень важно понять цитату, повернуть ее, связать с другими.

Висят куски на стенке долго. Я группирую их, вешаю рядом, потом появляются соединительные переходы, написанные очень коротко. Потом я пишу на листах бумаги конспект глав довольно подробный и раскладываю соединенные куски по папкам.

Начинаю диктовать работу, обозначая вставки номерами.

Вся эта техника чрезвычайно ускоряет темп работы. И делать ее легче. Я как будто работаю на пишущей машинке с открытым шрифтом.

Почти всегда в процессе работы и план и часто даже тема изменяются. Смысл работы оказывается непредназначенным, и тут на развалинах будущей работы переживаешь то ощущение единства материала, ту возможность новой композиции, то алгебраическое стягивание материала подсознательным, которое называется вдохновением.

Работа растет, переделывается. Я думаю, что я не доделываю своих книг, что я их обрываю слишком рано, что переписанные еще два или три раза они стали бы лучше, понятнее, что меня стали бы понимать и читатели, а не только друзья, что я освободился бы от остроумия.

Мое остроумие, которым меня упрекают, — это след инструмента, это некоторая недоработанность.

Корректоры я не правлю, так как не могу читать самого себя. Мне приходят другие мысли, и я отрываюсь от текста.

Выслушать самого себя вслух мне было бы мучением.

Манера моей работы и манера недоработанности — не ошибка. Если я овладею техникой вполне, то не буду ошибаться в самой быстрой работе так, как не ошибается стеклодув. В результате, впрочем, произвожу я не больше других, так как темп работы утомляет.

Приходится отдыхать.

Очень много я рассказываю другим и не думаю, что человек должен все писать сам. Я убежден, что нужно писать группами. Что друзья должны жить в одном городе, встречаться и что работа возможна только коллективами.

Лучший год моей жизни — это тот, когда я изо дня в день говорил по часу, по два по телефону со Львом Якубинским. У телефонов мы поставили столики.

Я убежден, Лев Петрович, что ты напрасно отошел от телефона и взялся за организационную работу.

Я убежден, что я напрасно живу не в Ленинграде.

Я убежден, что отъезд Романа Якобсона в Прагу большое несчастье для моей и для его работы.

Я убежден, что люди одной литературной группировки должны считаться в своей работе друг с другом, должны друг для друга изменять личную судьбу.

Путаает меня то, что я не только исследователь, но и журналист и даже беллетрист. Там другие факты, другое отношение к предмету и есть установка на прием. Это мешает мне изгладить в научной работе следы инструмента и написать книги, которые были бы понятны для чужих учеников, которые были бы обязательными, не требовали бы перестройки головы.

Но я хочу требовать.

В работе журналиста нужна честность, нужна смелость.

Я проехал через Турксиб. Там было пыльно, жарко, пищали ящерицы. Стояла высокая трава, то полынная, то ковыльная, то жесткая, колючая, трава пустыни и тамариск, похожий на нерасцветшую сирень.

Там в пресный Балхаш, пресное озеро с солеными заливами, текут осенью солоноватые реки. Там люди ездят на быках и на лошадях так, как мы в трамваях. Там в ковыле скачут, как будто не ногами, а изгибая одну тонкую, как будто из картона вырезанную спину, — киргизские борзые.

В песках ходят козы. В солончаках застревают автомобили на недели. Верблюды тащат телеги. Орлы летят за сотни верст, чтобы сесть на телеграфный столб, потому что в пустыне сесть не на что.

Там строят сейчас Турксиб. Это очень нужно и очень трудно.

Там так жарко, что киргизы ходят в сапогах, одетых сверх тонких валенок, в меховых штанах, в меховых шапках. А называются они не киргизами, а казахами.

Строить дорогу тяжело. Воды мало. Хлеб нужно привезти.

Хлеб нужно достать. Хлеб нужно где-нибудь держать. Рабочих много, над каждым нужно построить крышу.

И все же построили.

Хорошие книги получаются тогда, когда человеку нужно во что бы то ни стало одолеть тему, когда он мужественен.

И это тоже называется вдохновением.

Так я написал «Сентиментальное путешествие».

«Zoo» я написал иначе.

Есть гимн ОПОЯЗа. Он длинный, так как мы довольно красноречивы и не очень молоды.

Там есть куплет:

И страсть с формальной точки зрения
Есть конвергенция приемов.

Это вполне возможно.

Страсть втягивается инерцией навыков и, в частности, литературной инерцией страсти.

А в книгах это так.

Нужно мне было написать книгу о людях, что-нибудь вроде «Ста портретов русских литераторов». Был ли я влюблен, или вообще попал в какую-то конвергенцию, или, может быть, выбрал любовь, как ослабленный организм выбирает себе болезни.

И вот получилась неправильно написанная книга.

Мне очень хочется сейчас писать беллетристику. Жду конвергенции. Жду, когда изобретется. Жду материала и вдохновения.

Есть другие, инерционные книги, которые я презираю, которые состоят из навыков, из подстановок.

Этими подстановками можно исказить прекрасные материалы.

Так частный случай борется с общим материалом в ленте под всезначасим названием «Старое и новое» Сергея Эйзенштейна.

В бормотаниях дилетанта, который возражает против ленты — почему в ней не показана кооперация, есть правда, потому что лента не соотнеслась, она взята вдоль темы, а организована выборочным, эстетизирующим материал способом сюжетного искусства. Сюжетные приемы — это набор лекал, годных не для вычерчивания любой кривой.

Нужно учиться.

Я не помню, товарищи, тот длинный и толковый список вопросов, которые вы мне задали*. Библиографию моих вещей вы где-нибудь найдете, а будущего своего я еще не знаю.

ТРУБА МАРСИАН

(Из книги «Поиски оптимизма»)

ТРУБА МАРСИАН

(Отрывок из декларации 1916 года)

Право мировых союзов по возрасту. Развод возрастов, право отдельного бытия и делания. Право на все особо до Млечного Пути. Прочь, шумы возрастов! Да властвуют звон прерывных времен, белые и черные дощечки и кисть судьбы. Пусть те, кто ближе к смерти, чем к рождению, сдадутся! Падают на лопатки в борьбе времен под нашим натиском дикарей. А мы — мы, исследовав почву материка времени, нашли, что она плодородна. Но цепкие руки о т т у д а схватили нас и мешают нам свершить прекрасную измену пространству. Разве было что пьянее этой измены? Вы! Чем ответить на опасность родиться мужчиной, как не похищением времени? Мы зовем в страну, где говорят деревья, где научные союзы похожие на волны, где весенние войска любви, где время цветет как черемуха и двигает как поршень, где зачеловек в переднике плотника пилит времена на доски и как токарь обращается со своим завтра. (О, уравнения поцелуев — вы! О, луч смерти, убитый лучом смерти, поставленным на пол волны.) Мы идем туда, юноши, и вдруг кто-то мертвый, кто-то костлявый хватает нас и мешает нам вылинять из перьев дурацкого с е г о д н я. Разве это хорошо?

Государство молодежи, ставь крылатые паруса времени; перед тобой второе похищение пламени приобретателей. Смелее! Прочь костлявые руки в ч е р а, перед ударом Балашова пусть будут искромсаны ужасные зрачки. Это — новый удар в глаза грубо пространственного люда. Что больше: «при» или «из»? Приобретатели всегда стадами крались за изобретателями, теперь изобретатели отгоняют от себя лай приобретателей, стаями кравшихся за одиноким изобретателем.

Вся промышленность современного земного шара с точки зрения самих приобретателей есть «кража» (язык и нравы приобретателей) — у первого изобретателя — Гаусса. Он создал учение о молнии. А у него при жизни не было и 150 рублей в год на его ученые работы. Памятниками и хвалебными статьями вы стараетесь освятить радость совершенной кражи и умерить урчание

совести, подозрительно находящейся в вашем червеобразном отростке. Якобы ваше знамя — Пушкин и Лермонтов — были вами некогда прикончены как бешеные собаки за городом, в поле! Лобачевский отсылался вами в приходские учителя. Монгольфьер был в желтом доме. А мы? Боевой отряд изобретателей?

(ВИКТОР ХЛЕБНИКОВ. ТРУБА МАРСИАН. МОСКВА. К-ВО «ЛИРЕНЬ». 110 ДЕНЬ КАЛЬПЫ)

СЛУЧАЙ НА ПРОИЗВОДСТВЕ

I

Как представитель поколения, наполовину уже срубленного, я думаю о себе, когда вспоминаю.

С кем мы были связаны в 1910—11 году?

Я не из самых старых футуристов. Как вышел первый «Садок судей» — не помню*.

Было время, оно текло. Текло, пестрело цветами на отделке. Летело фантазийными перьями на шляпках.

Когда смотришь в кино те куски, то кажется — видишь исторический фильм.

Мы связаны были, и связаны со многими по-разному. Мы сплетены из разного, и нити нашей жизни одни могут вытянуть из себя, как канву из-под вышивки, а другие...

Были декаденты. Издавали «Золотое руно», и на последней странице журнала Рябушинский вел счет своих убытков по изданию.

А люди читали не декадентов, а тогдашний «Огонек», Потапенко. Лейкин шел двадцать третьим изданием. Пошумел Леонид Андреев, а потом начал писать пьесы, с битковым сбором.

Была еще «Бродячая собака». Такой подвал. В него к ночи стекались люди, актеры, писатели. А тех людей, которые не были писателями и актерами, называли фармацевтами. Тут было и презрение к филистеру и чуть-чуть антисемитизма. Вызван он был цветом волос тогдашнего питерского мецената.

Меценаты закупали фарфор коллекциями, вместе с женами старых коллекционеров.

Был там вечер Карсавиной.

Очень низкий подвал заставлен весь цветами. Карсавина танцевала на зеркале, вместе с какой-то маленькой девочкой.

Обложки тогдашних книг, если на них посмотреть, пугают. Они сейчас выставлены в Музее книги.

Вы знаете, они похожи на мыло ТЭЖЭ.

Сейчас на звуковых кинолентах изображение идет, опаздывая на шестнадцать планов от звукового кадра.

Если передвинуть монтаж времени, то Карсавина на зеркале и расписные стены подвала и даже имена в черных венках, имена тех из нас, которые тогда уже умерли, все это будет иным — не хорошим.

Торжествовал «Мир искусства». Символисты и декаденты уже сворачивались в сыворотку, исчезала их ядовитость. Их уже печатали в «Литературном приложении» не «красной» «Нивы».

Блок приходил в подвал очень редко. Играл в шахматы.

Александр Блок был очень красив, молчалив, белокур, кажется, синеглаз.

Ахматова читала стихи спокойным голосом. И, раскачивая узкой головою с тем же клоком таких же, как сейчас, редких волос, выл на эстраде Мандельштам. Хорошие стихи.

Тише всех читал Хлебников. Он почти только шевелил губами. Надет на нем был черный сюртук, длинный. Вероятно, оттого был надет черный сюртук, что сюртуков уже никто не носил.

Время было уже размечено.

Торжествовал «Мир искусства».

Бенуа читал в газете «Речь» нагорную проповедь об искусстве. Все уже знали, что такое хорошо и что такое плохо.

Но шевелились люди в живописи. На выставках висели кривые картины. Человек у Шагала в картине вылез на крышу.

На нарисованной улице стояли свечи с пламенем, отнесенным ветром в сторону.

В картинах Гончаровой и Ларионова было так странно, что казалось, что в комнате должен стоять шум.

Рассыпалась живопись. Поверхность картин стала как гусиная кожа. Миру было холодно.

Нагорная проповедь Александра Бенуа почти все разъясняла.

Редько*, он жив еще, и журнал «Развлечение», и многие другие кричали «у-лю-лю».

Существовал тогда отдельно и не ходил в «Бродячую собаку» «Союз молодежи».

Хлебников в «Бродячей собаке», я думаю, был два раза.

Есть такая книга 1913 года — третий сборник «Союза молодежи», и на сорок восьмой странице Хлебниковым написано, что государство будет разрушено в 1917 году.

А до этого, в 1912 году, в «Пощечине общественному вкусу» дал Хлебников сводку годов: разрушение великих империй, и последняя цифра была 1917, и написано было — Некто 1917.

Трудно прожить свою жизнь против собственной шерсти.

Вот эти приблизительные пророчества, в которых верно чувство конца:

«Но в 534 году было покорено царство Вандалов, не следует ли ждать в 1917 году падения государства?»

(Велимир Хлебников, «Учитель и ученик. О словах, городах и народах»)

Взор на 1917 год:

Испания — 711.

Россия — 1237.

Вавилон — 587.

Иерусалим — 70.

Самария 6 по Р. Х.

Трудно было появиться в литературе.

Первые десять лет печатал себя я сам.

Шумели диспуты. Ласковые слова говорил Чуковский ядовитым голосом. Возил свой голос по городам, по местечкам.

Хороший испорченный материал. Нельзя жить, очевидно, без самоотвержения. Жалко настоящего литератора.

Индия — 317.

Израиль — 723.

Рим — 476.

Гунны — 142.

Египет — 1517.

Вандалы — 534.

Египет — 672.

Карфаген — 146.

Авары — 796.

Византия — 1453.

Сербия — 1389.

Англия — 1066.

Корея — 660.

Индия — 1858.

Индия — 1526.

Иудея — 134.

Некто — 1917.

(Велимир Хлебников)

Шумели диспуты. Стояли выставки. На выставках висели непроданные картины. Сзади картин были на смех написаны цены — семьсот рублей, восемьсот. Картин никто не покупал. Иногда только проскакивала какая-нибудь картина рубля за три.

Художник Потипака, не знаю куда он сейчас исчез, жил в комнате у сапожника, который ему верил.

Татлин ходил высокий, бледный, и его картин боялись. Художники спорили, чтобы не висеть с ним рядом. Ходил Школьник, с тяжелыми веками.

Ольга Розанова. Спандиков. И Малевич, изумительнейший из изумительных. На его картины, еще досупрематические, на его конусообразных баб все глядели с изумлением и теряли на миг самоуверенность.

И тут из провинции приехал Давид Бурлюк. Не тот Давид, который живет сейчас в Нью-Йорке. Не тот, который сейчас ничего не понимает. А прежний Давид Бурлюк, гениальный организатор, художник большого мастерства, человек, сознательно изменяющий живопись. Человек в ободранных брюках, одноглазый, остроумный и с лорнетом.

Вот тут и зашумело.

Он спорил и понимал. И в своем плацдарме в живописи понимал хорошо, соединял, нападал. Ходил в Эрмитаж, зарисовывал мускулы и сознательно писал новое.

Это был вождь.

В Училище живописи, ваяния и зодчества ходил человек худой, широкоплечий. Очень молодой.

С измененным лицом мастерового, с черными погубленными зубами, с плоской грудью, с широкими плечами.

Волосы черные, отброшены назад. Черная, широкая, из бу-
мажного бархата блуза. Черный, вероятно, художнический гал-
стук.

Отец его в глухой провинции был лесничий. Две сестры
его — работницы на заводе. Сам он пишет картины.

Любил импрессионистов.

Я помню «Асторию» уже в 1919 году. Показывает мне этот
человек на отблеск розового на белом. Говорит:

— Посмотри, вот раньше не видели, что тень цветная.

Человек в черной блузе с черным ртом, единственный сын
вдовы, нежно говорящий о матери в стихах.

Да, в стихах.

Имя его было — Владимир Маяковский.

Владимир Маяковский — человек большой живопис-
ной культуры.

Давид Бурлюк был человек семейный. Не просто явился в
искусство Бурлюк. Явилось сразу много Бурлюков — Давид,
Владимир, Николай, Людмила, Вера.

И все разные.

Двигался Бурлюк фалангой. Включал в свою систему лю-
дей. Заключал коалиции, ориентируясь больше на живописцев.

Владимир Маяковский был включен в его бурю вставным
ветром.

За рост, голос и талантливость. Со спокойным убеждением
вожда, что таланты растут от удачи школы.

Владимир Маяковский, вероятно, и до этого писал стихи.
И, может быть, совсем обыкновенные, такие, какие пишутся мо-
лодыми, сильно взволнованными людьми.

Но первое его печатное сти-
хотворение «Ночь» — вы по-
мните — оно помещено в «По-
щечине общественному вку-
су». Это стихотворение было на-
писано почти под диктовку Бур-
люка. Он учил его, учил Мая-
ковского, учил так, как учит
живописец живописца. Учил
разбивать планы, вдвигать план
в план, учил тому, что называ-
лось сдвигом.

Провинциал-художник не
теряется в большом городе, по-
тому что у него есть свой ме-
тод отношения к вещам. Ху-
дожник думает иначе, чем живо-
писец. У него бóльший про-
фессионализм.

Багровый и белый отброшен и
скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.
(Владимир Маяковский, «Ночь»)

В шатрах, истертых ликов цвель где,
из ран лотков сочилась клюква,
а сквозь меня на лунном сельде
скакала крашенная булка.
(Владимир Маяковский)

Автомобиль подкрасил губы
у блеклой женщины Карьера,
а с прилетавших рвали шубы
два огневые фокстерьера.

И лишь светящаяся груша
о тень сломала копы драки,

Бурлюк учил Маяковского сдвигу.

Владимир Маяковский перенес культуру живописи на поэзию.

Сперва Владимир выходил на диспут скорее как живописец.

Еще висели на выставке его картины. Он шел от них.

Бунт вещей, знание, что вещи нам изменяют, что вещи изменяют перед этим свои имена, был хорошо знаком Владимиру Маяковскому. Об этом знали футуристы давно. Об этом в первом «Садке судей» было напечатано стихотворение «Журавль». Об этом, как и о войне, писал Хлебников.

Я был тогда совсем молодой кудрявый мальчик, с молодым голосом, с темпераментом, от которого гнулись доски на трибуне, с несколькими мыслями.

Был я тогда скульптор и мог понимать литературу, потому что шел от ремесла.

Владимир ругался с публикой.

Это старый обычай в художественских диспутах.

Мы говорили тогда о веселых графинах, разбиваемых о головы публики.

Шкуры на нас дымилась, как на травленных волках. Не от пота — от трения под мышками.

Мы могли загореться во время бега.

«А между тем родился эпос»*.

Рос Маяковский, рос с голоса.

Каждому писателю, когда он появляется, предлагают через несколько дней или через несколько лет покаяние.

на ветке лож с цветами плюща повисли тягостные фраки.

(Владимир Маяковский)

Читайте железные книги!
Под флейту золоченой буквы
полезут колючие сиги
и золотокудрые брюквы.

Когда же, хмур и плачевен,
загасит фонарные знаки,
влюбляйтесь под небом харчевен
в фаянсовых чайников маки!

(Владимир Маяковский)

Злей не был и Кощей,
Чем будет, может быть, восстание
вещей.

Зачем же вещи мы балуем?
Вспенив поверхность вод,
Плывет наперекор волне железно-
стройный плот.

Крюк лазает по остову
С проворством какаду.

Летят, как листья в непогоду,
Трубы, сохраняя дым и числа года.
Мост, который гиратическим
стихом

Висел над шумным городом.
Объяв простор в свои кова,
Замкнув два влаги рукава,
Вот медленно трогается в путь
С медленной походкой вельможи,
Которого ошита золотом грудь...
*(Владимир Хлебников, поэма
«Журавль»)*

И вот
сегодня
с утра
в душу
врезал матчиш губы.
Я ходил, подергиваясь,
руки растопыря,
а везде по крышам танцевали трубы,
и каждая коленями выкидывала 44!

Старик с кошками

Вот видите!
Вещи надо рубить!
Недаром в их ласках провидел врага!

— Будь как все, и мы тебя простим за то, что пишешь. Маяковский вместо этого поехал с Василием Каменским, тогда еще не сорокапятилетним юношей*, поехал по стране читать стихи.

Был еще Игорь Северянин.

Он из племени людей с волосами, откинутыми назад, и вдохновенными глазами.

Племя вдохновенных глаз не бездарно.

Оно происходило от Фофанова, текло через Лохвицкую. Там был сын Фофанова — Олимпов. Сейчас он где-то управдом.

Пишет стихи в домашней книге.

Был еще в полотняной куртке Василиск Гнедов, написавший собрание сочинений страницами в четыре.

Там была поэма «Буба-буба».

На этом она и кончалась.

Была у него еще «Поэма конца» — она состояла из жеста рукой крест-накрест.

Стихи Гнедова — стихи талантливого человека.

Как и все мы, он был очень беден, носил чужие сапоги.

Вымывшись, сидел в бане долго, часами.

Потому что нога разогревалась и чужой сапог на нее не налезал.

Владимир Маяковский сменил черную куртку художника на желтую кофту футуриста.

Сперва желтую, потом желтую с черным. И откуда-то еще цилиндр.

Не поговорить ли нам и тут о том, что писатель не бронзовый. Что писатель боится читателя, верит в него, смотрит.

Мы люди душевно легкоранимые, потому что нам нужна наша так называемая душа.

Мы люди от сотворения мира странные.

Сейчас я держу книжку. Эта книжка 1764 года. И в ней описывается встреча с автором на улице.

«Как я вчерашний день по обычаю моему в такое время, когда молодые господа и писатели наши по аллеям ходят, в саду прогуливались, и по лицам мне встречающихся нравы познавать старалась, то попался мне некто весьма изрядный и от прочих со всем отменный человек. Он шел в мыслях, подбодрившись левою рукою, притом иногда улыбался, по чему казался быть весьма доволен, разговаривая руками и губами, хотя при том и никого не было, другою рукою вертел свою шляпу и,

Человек с растянутым лицом

А, может быть, вещи надо любить?
Может быть, у вещей душа другая?
(Маяковский, трагедия
«Владимир Маяковский»)

поровнявшись со мною, чуть было с задумчивости не споткнулся».

Так ходил, вероятно, в какой-нибудь Греции, дорической или микенской, Гомер. Личный Гомер. Стилизатор. Поэт. Вероятно, подражатель и, может быть, делатель замечательных шитов. Шел, держа в руках свою древнегреческую шляпу.

Так ходили мы всегда по улице, разговаривая сами с собой, вертя в руках свою европейскую, греческую, таитянскую шляпу или кепи.

Светаёт. Настоячиво светаёт.
Светаёт во всех рассказах этой книги. Светлеет. Едут пролетки, сереет. Кажется чистой мостовая. У фонаря стоит лужа. В луже облака. Там вдали белое, совершенно чистое здание, Дом Красной Армии.

Светаёт. Светаёт сейчас.

Не помню, который это был год.

Светаёт в Петербурге. Владимир уже в доме на Надеждинской. Дом красный.

Мы долго сидели у Бриков. Шли по улице, покрытой асфальтом.

Вот на стене вылеп головы кобылы. Вот фонарь, врытый посредине улицы, высокий фонарь, не тот, про который я писал сейчас. Железный, тяжелого ажюра. Железо XIX века.

Светаёт. Кажется, весна.

Шумят невысокие деревья у красного дома.

Небо уже расступилось. Пошли розоветь, голубеть облака. Дома стоят, как пустые.

Идем.

Маяковский простой, почти спокойный, идет.

Стихи. Кажется, мрачные. Про несчастную любовь. Про ту несчастную любовь, сперва ко многим, потом к одной.

Любовь, которую нельзя заесть, нельзя запить, нельзя записать стихами.

Светаёт.

Все шире разверзается неба рот.

Ночь
плет за глотком глоток он.

От окон зарево.

От окон жар течет.

От окон густое солнце льется на
спящий город.

Святая месья моя!

Опять
над уличной пылью
ступенями строк ввысь поведи!
До края полное сердце
вилью
в исповеди!

(Владимир Маяковский)

Фонари вот так же врезаны были
в середину улицы.

Дома положи.

Вот так же,

из ниши,

головы кобылей
вылеп.

*(Владимир Маяковский,
«Человек»)*

Идем. Кажется, посредине улицы. Просторно. Над нами небо.
— Посмотри, — говорит Владимир, — небо — совсем Жуковский*.

II

«Святая книга моя», — говорил в одном стихотворении в то время Маяковский. Написал — «святая месья моя».

Очень ему было тогда трудно. Писал он о себе, писал о городе, о боге, которым был недоволен, о разрушении мира.

«Облако в штанах» уже было написано для одной женщины и посвящено другой.

Очень утомительно говорить с трибуны, бороться с толпой, очень трудно быть анекдотом своего времени, длинным эстрадным анекдотом. Человек будущего часто смешон.

Революция издавна привлекала Маяковского. Он вместе с другими футуристами и иначе, чем другие, революцию ждал.

Женщина, которой посвятил Маяковский «Облако в штанах», эта женщина переплела книгу в парчу. Парча — самая неподходящая обложка для «Облака», но женщина перед этим любила какие-то стихи, «Розы и морозы» или «Песок и морозы», кажется**. И еще какую-то стишину «его жилета томен вырез», не помню дальше, а потом где-то «грустит и умирает ирис».

Очень трудно и утомительно быть поэтом.

В доме Бриков на стене висел большой рулон бумаги, метра на полтора в ширину. На этих метрах писали, разворачивая рулон, стихи. Рисовал Бурлюк. Клеили, переделывали. Кушнер написал стихи:

Посмотри, о Брик, как там
Наследил гиппопотам.

Гиппопотам, кажется, был работы Бурлюка. На это Маяковский ответил:

Бегемот в реку шнырял,
Обалдев от Кушныря.

Была уверенность большой школы, что мы все переделаем.
Был широкий диван.

На диване подушки Я забивал их за диван.

И спорил с рыжим, голубоглазым Романом Яacobсоном, который не был еще формалистом.

Тут же была светловолосая сестра Лили Брик, Эльза.

А книге «Zoo» тогда надо было считать минус семь лет.

Маяковский уже прорастал, как овес, через рогожу, черную

рогожу газет и журналов, которые не хотели его пропускать. Он познакомился с Горьким.

Рассказывал мне потом Горький, как читал Маяковский в лесу отрывки поэмы. А поодаль пыжился воробей, отскакивал, подсматривал, удивлялся.

Удивлялся и Горький.

Да, еще до этого, в квартире художницы Ермолаевой, где-то на Бассейной, был еще там Натан Венгров, и пришел Горький, читал стихи Маяковский.

Маяковский заплакал, от волнения, не от Горького, конечно, не его он боялся.

Тут была женщина. А потом, для себя неважно, что бронзовый.

Очень трудно было Маяковскому напечататься. Об этом писал Чуковский.

Уговаривали книгопродавца и издателя Ясного. Он не пошел. Издал Брик, Осип Максимович.

Метранпаж, когда рукопись Маяковского пришла в другое издательство («Парус» Тихонова), отказался набирать строчки в разбивку, отказался давать стихи без знаков препинания и победил. «Простое как мычание» вышло со всеми знаками препинания.

Метранпаж перемычал.

Вся русская литература перемечена, перемычена, переправлена метранпажами.

Желтая кофта к тому времени уже была сменена пиджаком. Маяковский постригся, починил зубы. Те зубы, которые остались в стихах: «скалю гнилые зубы».

Он окреп, выровнялся, успокоился.

Мы не были и тогда богемой.

Вынесешь на мост шаг рассеянный —
думать,
хорошо внизу бы.
Это я
под мостом разлился Сеной,
зову,
скалю гнилые зубы.
(Владимир Маяковский,
«Флейта-позвоночник»)

Футуристы не славились своими любовными похождениями. Не мы пили в «Собаке». Мы были другие люди.

Потом «Летопись» с Горьким, Тихоновым, Сухановым, Базаровым, с молодой красивой Ларисой Рейснер и с Бабелем, который тогда подписывался Баб-Эль. Но голову держал также сутуло и поднято, манерой горбатого человека, хотя он не горбатый.

Шла война. Мы были совсем молодые.

Маяковского забрали. Горький его устроил в автомобильную роту к капитану Криту чертежником. Увлечение войною у Маяковского было не больше пяти дней. Увлечение зрительное. Увлечение войной, как катастрофой.

«Бродячая собака», конечно, настроилась патриотически, и там Маяковский прочел свои стихи. Было много народу. И когда Владимир сказал:

Вам ли, любящим баб да блюда,
жизнь отдавать в угоду?!
Я лучше в баре блядям буду
подавать ананасную воду! —

то какой был визг.

Это был бар.

Вино запретили, и вода была ананасная.

Женщины очень плакали.

Перед этим была у Владимира жизнь кинематографическая. Он писал сценарии. Сам играл. Ленты сохранились. Играл он Мартина Идена, названного им Иваном Новом.

Иван Нов писал стихи Маяковского, влюблялся, зарабатывал деньги для женщин стихами. Дружил с Бурлюком, думал о самоубийстве, играл револьвером, вылезал в окно, а потом уходил в неизвестность.

Была еще вещь непоставленная, где знаменитый футурист для купчихи Белотеловой издавал стихи, чтоб прославиться, но забыл подписать свое имя и потом бегал подписывать на всех экземплярах.

Вещь посвящена славе, взятой юмористически.

А спал футурист у себя дома на велосипеде.

Таков был тогдашний размах индустриализации.

Снимался Маяковский в сентиментальной вещи «Учительница рабочих» («Барышня и хулиган»).

Вообще во всех лентах он исправлялся.

Фирма, в которой он работал, называлась «Нептун».

Просмотры были в «Метрополе».

Там, где сейчас городская станция.

Ссорясь с предпринимателем, Владимир говорил:

— Вы не думайте, я ведь не только актер, я могу и стихи писать.

Теперь повернем истории колесо. Меняется стихов мера. Нет, подождем.

Новый год в квартире Бриков. Год 1915-й. Значит, более пятнадцати лет тому назад. Место действия — Жуковская, 7. Квартира в три комнаты и коридор.

Эта квартира в три комнаты вобрала в себя больше горя, вдохновения, упреков, ссор, воспоминаний, чем Ясная Поляна.

Во второй комнате рояль. Елка привешена к потолку. Моя работа. Мы тогда и рояли на потолок привинчивали.

Тоскливо было на войне.

Мы решили устроить Новый год костюмированным.

Горели елочные свечи. Потушен был электрический свет.

Хозяйка была с открытыми плечами, плечи выходили из кусяка шелковой шали.

Хозяйка совсем молодая.

Михаил Кузмин, он дружил тогда с нами, сидел, кажется, не костюмированным. У него глаза красивой старухи, большие запавшие глаза, с просторными веками, широкий, немного плоский лоб, с лысиной, покрытой зачесанными волосами, как лаврами.

У меня грим был комический — я одет был матросом, и губы были намазаны, и приблизительно выглядел я любовником негритянок.

Из всех речей я помню только речь Василия Каменского.

Его пиджак был обшит широкой полосой цветной материи. Одна бровь была сделана выше другой, и черта уходила на лоб. Это был грим футуристов, ранних футуристов, грим уже архаический.

В этом гриме, над роем колеблющихся желтых огней, говорил он человеческим голосом:

— Да будет проклята война.

Или проще говорил, человечней:

— Пусть кончится война, которую мы ненавидим, нам стыдно, что мы держались за хвост лошади генерала Скобелева.

Возле этой лошади были митинги в Москве. Стояла она перед будущим Советом.

Потом война. Я оторвался от друзей, уезжал, приезжал. Служил я сперва солдатом без выслуги, как сын еврея.

Среди шоферов много было нас, черненьких.

Снять карбюратор на ветру, на морозе обливать бензином руки очень трудно.

Я помню галицийские, карпатские, занесенные снегом дороги. Траншеи, выкопанные в снегу. Метели, освещенные автомобильными фонарями. Дворы пересыльных пунктов. Пехоту в сапогах, облепленных грязью. Дезертиров, идущих вдоль фронта.

Дезертиры блуждали между полковым и армейским тылом. Трудно дезертиру только переходить мосты.

Я помню пустые города.

Женщин, меняющих своих любовников при отступлении и наступлении.

Солдат, удивляющихся на золотые зубы австрийских проституток.

И тяжелые, не очень частые, вздохи разрывающихся тяжелых снарядов.

Война, наша старость, наше поражение, война и вина наша перед ней в том, что мы ей не сопротивлялись.

Это моя вина, не вина Маяковского.

Не будем идти подряд.

Марсово поле. Взрывами копают могилу для жертв революции.

Марсово поле голо.

Дом на углу Морской. В подвале «Привал комедиантов».

Там, за рекою, — дом Кшесинской, беседка без крыши.

На углу, включенный в середину, через голову всех, говорит Ленин.

Во дворце Кшесинской ванна в полу, не ванна — бассейн. Вся засыпана бумагой.

На стенах плакаты.

В подвале. Зашли случайно.

Сидели с Ларисой Рейснер. Маяковский ушел, потом прибежал обратно. На улице была замечательная весна. Весна на берегу Невы. Весна с морем. С солнцем.

— Она забыла сумочку, — сказал Владимир Владимирович.

Лариса Михайловна посмотрела на него с завистью и ответила:

— Вот вы нашли теперь в жизни сумочку, будете ее носить.

— Я ее, — ответил он без обиды, — могу в зубах носить.

Нева шла к морю. Под мостами. Ветер дул от моря. Была весна.

Владимир Владимирович, счастливый, хороший, веселый, крепкий, писал стихи.

III

Владимир Владимирович обладал замечательным свойством понимать слова, сталкивать эпитеты и возвышать жанры. Иронический романтизм, романтизм, преодолевающий иронию, держал его стихи.

Последнее его стихотворение посвящено любви, отчаянию и Млечному Пути, названному звездной Окою, и к этой космической поэзии, поэзии «Облака» идет иронический припев: «...инцидент исперчен, любовная лодка разбилась о быт».

В последнее письмо попал только припев.

Все ясно.

Знал Маяковский не очень много, если не считать живописи и поэзии.

Вещи и понятия, которыми он работал, общеизвестны.

Трудно было ему с сюжетом.

У него один сюжет — человек, передвигающийся во времени. Человек восходит на небо и сходит с неба.

Выход на небо (или полет) в поэмах «Облако в штанах» (1915 г.), «Флейта-позвоночник» (1916 г.), «Человек» (1917 г.), «Война и мир» (1917 г.), «Пятый Интернационал» (1924 г.).

Люди уходят в будущее, в «Мистерии-буфф», движением, похожим на восхождение Данте из ада в рай. Переносятся в будущее, замерзая, в «Клопе». Уходят в будущее на машине времени в «Бане». Воскресают в поэме «Про это».

Главное было здесь будущее. Тоска по иному времени, тому, которое за горами, куда можно попасть.

Есть в поэме «Про это». Читайте на полях.

Шла революция. В мятлевском доме была редакция «Жизнь искусства».

Николай Пунин в пенсне, похожем на монокль, и тихий, трудолюбивый, далеко видящий Давид Штеренберг. Умело пишущий картины, умело одевающийся Альтман и Осип Брик.

Старых художников, старых писателей не было. Они уехали, еще не вернулись, еще не родились.

В городе было пусто. Футуристы писали плакаты, с самонадеянностью молодой школы, верили в революцию, отождествляли себя с нею.

Александр Блок уже написал «Двенадцать». Ходил затихший. И начинал, вероятно, в последнем дневнике записывать цыганские романы.

Цыганская песня, созданная русскими поэтами. Песня, в которой они или не написали свои имена, или смыла эти имена с себя песня. Цыганская песня о простом, элементарном, о бедном гусаре, просящемся на постой, о вечере, поле, об огоньках, о том, что светает, о туманном утре, цыганская песня лежит вокруг всей русской литературы. Медным всадником на петровском коне с улыбкой протягивает над ней руку Пушкин.

Низки каменные барьеры, через ступеньки круглых лестниц приходит море в простой песне, элементарной песне о шести метрах личной жизни, и затопляет каменный город великой русской литературы.

Умирая, Блок выписывал страницу за страницей цыган-

Век двадцатый.

Воскресить кого б?

— Маяковский вот...

Поищем ярче лица —
недостаточно поэт красив. —
Крикну я

вот с этой,

с нынешней страницы:

— Не листай страницы!

Воскреси!

Сердце мне вложи!

Кровищу —

до последних жил.

В череп мысль вдолби!

Я свое, земное, не дожил,
на земле

свое не долюбил.

Ваш

тридцатый век

обгонит стаи

сердце раздиравших мелочей.

Нынче недолюбленное

наверстаем

звездностью бесчисленных ночей.

Воскреси

хотя б за то,

что я

поэтом

ждал тебя,

откинул будничную чужь!

Воскреси меня

хотя б за это!

Воскреси —

свое дожить хочу!

(Маяковский, «Про это»)

Напомню несколько романсных строк:

Вот мчится тройка удалая
В Казань дорогой столбовой,
И колокольчик, дар Валдая,
Гудёт уныло под дугой.

(Федор Глинка)

Тройка мчится, тройка скачет,
Вьется пыль из-под копыт,
Колокольчик звонко плачет
И хохочет и визжит.

(Кн. П. А. Вяземский)

Две гитары, зазвенев,
Жалобно заняли...
С детства памятный напев,
Старый друг мой, ты ли?

(Аполлон Григорьев)

ские романсы из «Полного сборника романсов и песен» в исполнении Вяльцевой, Паниной и др.¹.

Я услышал голос гитары в старых уже его стихах, спрашивал его об этом голосе.

Он знал о нем.

Голос шел своей линией, образуя фугу с великой литературой, оттуда, от Аполлона Григорьева.

«Двенадцать» — «Медный всадник», но «Медный всадник» не целиком свободный от голоса гитары.

Не свободна поэма «Про это», не свободен и весь Маяковский. Тот припев, который стал голосом, который стал текстом письма.

Я слышал цыган уже стариков, слышал почти в первый раз.

Я тут человек посторонний, слышал я их уже немолодым.

Стареют гитары.

Доски под струнами протерты уже почти насквозь.

Лев Толстой, мне кажется, я давно это слышал и знал всегда, Лев Толстой любил цыганскую песню.

Любил романс «Не зови меня к разумной жизни».

Слушал романс за обедом на веранде.

Кушал свое вегетарианское.

Умный старик, знающий сезоны жизни.

И не ушедший от раскаяния.

Мой костер в тумане светит;
Искры гаснут на лету...
Ночью нас никто не встретит;
Мы простимся на мосту.

(Я. П. Полонский)

Сияла ночь. Луной был полон сад.
Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без
огней.

Рояль был весь раскрыт, и струны в
нем дрожали,
Как и сердца у нас за песнию твоей.
(А. Фет)

Утро туманное, утро седое,
Нивы печальные, снегом покрытые,
Нехотя вспомнишь и время былое,
Вспомнишь и лица, давно позабытые.
(И. С. Тургенев)

Ночи безумные, ночи бессонные,
Речи несвязные, взоры усталые...
Ночи, последним огнем озаренные,
Осени мертвой цветы запоздалые!
(А. Н. Апухтин)

Была ты всех ярче, верней и
прелестней,
Не кляни же меня, не кляни!
Мой поезд летит, как цыганская
песня,
Как те невозвратные дни...
(Александр Блок)

Вата снег.
Мальчишка шел по вате.
Вата в золоте —
чего уж пошловатей?!
Но такая грусть
что стой и грустью ранься!
Расплывайся в процыганенном
романсе.

Р о м а н с

Мальчик шел, в закат глаза уставя.
Был закат непревзойдимо желт.
Даже снег желтел к Тверской
заставе.
Ничего не видя, мальчик шел.
(Маяковский, «Про это»)

¹ Во 2-м томе «Дневника А. Блока» (Л., 1928. С. 175—182) выписано 20 романсов и упомянуты еще три романа, не вошедшие в сборник.

Старик, который получал в день несколько пудов писем, не ушел от шести квадратных метров, цыганской гитары.

Маяковский ушел к революции. Он восстановил свое ремесло. Писал плакаты. Подписи под плакатами. Работал днем и ночью. Об этом вы знаете из его разговора с солнцем.

Помню, иду с ним туда, к РОСТе. Она находилась в сером здании недалеко от костела. Маяковский шел, думал.

Ему нужно было до прихода сделать сколько-то строк. И он разделил строки на дома и каждый отрезок пути делал строки.

Так работают, говорят, люди фордизованных предприятий, они работают, и мечет их вокруг станка фордизованный, движущийся стул.

В РОСТе дым висел немного выше железной трубы. Писали на полу. Писала Лиля Брик в теплом платье (из зеленой бархатной портьеры), на беличьем мехе, и делала, как делает все, с увлечением, хорошо.

Рисовал Черемных, Рита Райт писала стихи. Борис Кушнер резал трафареты. А Маяковский работал быстрее, крепче всех.

На этом он построил поэму «150 000 000».

Всего не расскажешь. О всем не вспомнишь. Играли гитары. Наиграли Сельвинского. Поэзия продолжалась.

Рос, расширялся, перерождался, снова зацветал Леф. Было написано «Про это».

Пропал рыжий щенок, которого так любил Маяковский.

IV

Нордерней — остров в соленом Немецком море, правее Голландии, если стоять спиной к материку.

Остров весь состоит из одной дюны.

Остров гол.

Передняя, лобовая стена его, та, которая обращена к морю, одета по откосам камнем. В тесный ряд стоят отели, с музыкой, прямо перед морем. Сзади пустынная дюна. Море.

И низкий берег материка.

По морю идут из Атлантического океана высокие, не наши, тихие волны. Вода соленая, пахнет океаном. Народу не очень много.

Мы встретились здесь. Он молодой, как будто бы шестнадцатилетний, веселый, азартный.

Ловили крабов. Убегали в море за волною. Ставили камни.

Кто дальше.

И нужно было убежать, пока не вернулась волна.

Далеко в море уходили мостки для лодок.

Можно было бегать по мосткам, играть с волною.

Брызги моря на платье имели серые соленые края, когда высыхали.

Северное океанское солнце грело. Ветер жегся. На этом солнце, у этого берега хорошо сидеть в шерстяной фуфайке.

У берега чужого океана, у самого его края, кончалась наша молодость.

V

Владимир Владимирович любил хорошие вещи.

Крепкие, хорошо придуманные.

Когда он увидел в Париже крепкие лаковые ботинки, подкованные сталью под каблуком и на носках, то сразу купил он таких ботинок три пары, чтобы носить без сносу.

Лежал он в красном гробу в первой паре.

Не собирался он умирать, заказывая себе ботинки на всю жизнь.

Над гробом наклонной черной крышей, стеною, по которой нельзя взобраться, стоял экран.

Люди проходили мимо побежденного Маяковского.

Он лежал в ботинках, в которых собирался идти далеко.

Побежденный он не жил, побежденный он лежал мертвым.

Его письмо это романс.

Его поют в трамваях беспризорные.

Может, вы слышали.

Товарищ правительство!
Пожалей мою маму,
Устрой мою лилию-сестру.
В столе лежат две тыщи,
Пусть фининспектор взыщет,
А я себе спокойненько помру.

Современный романс написан Кусиковым*, а не беспризорными. Беспризорные заказывают свои песни специалистам.

Они сразу узнали в письме Маяковского песню. А это письмо только припев к большому стихотворению «Во весь голос».

Вот какую историю имеет линия, простая линия ромansa, многократно побежденная и многократно победившая.

Я пишу это в комнате без окон, в которой две белые печи выставили свои теплые зады.

В комнате кожаные зады выставили книги.

Если я захочу, я разверну их, они оживут в комнате книжной белой молью.

В сущности говоря, мне их не надо, они мне не заменят Маяковского.

А бить эту белую моль в ладоши, побеждать ее, спиртовать ее в банках я сегодня не умею.

VI

Голосом хотел объяснить себя Маяковский.

Все понимали его, когда он читал, но книги шли не очень. Не до всех доходила цена отхода от себя. От хорошо знакомой темы, темы личной жизни.

Маяковский не случайно встретился с сегодняшним днем, и человека, который на велосипедных гонках едет впереди на мотоцикле и ведет за собою всех, рассекая воздух, этого человека нельзя назвать попутчиком. Хотя он на мотоцикле, а гонки велосипедные.

Маяковскому пришлось самому быть своим пророком, самому объяснять себя.

Отказываться от друзей, выпрямлять свою песню, сжимать иронию.

Очень трудно быть поэтом, поэтом-лириком, укрощать змей.

Он не мог жить без песни.

Трудно рождаются новые жанры, с трудом преодолевает быстрая машина свое стремление на повороте. Маяковский хотел уйти в драму, в прозу, это было очень трудно.

Он возвращался к лирике.

Работница-текстильщица написала Третьякову, что смерть Маяковского это несчастный случай на производстве.

Он погиб, изготавливая лирические стихи. Он отравился ими.

Трудно быть поэтом.

Маяковский говорил, что он фабрика, а если он без труб, так ему от этого еще трудней.

ЗОЛОТОЙ КРАЙ

Считать ли время свое прошлым?

Владимир Маяковский не случайно так трудно строил сюжет своих поэм.

Люди нашего времени, люди интенсивной детали — люди барокко.

Сергей Михайлович Эйзенштейн, автор замечательных кусков картин, вместе со мною осознал это, ввел в теорию*.

Теорию аттракциона.

Подробности и генерализация, о которых писал Лев Николаевич Толстой, борются друг с другом.

Поэт правильно построенного сюжета — не поэт, строящий образы.

Так оператор в ателье спрашивает: «Вам снять стену или человека?»

Барокко, жизнь интенсивной детали, не порок, а свойство нашего времени. Наши лучшие живые поэты борются с этим свойством.

Форма, вероятно, это не превращение формы в содержание, а преодоление содержанием формы, то есть несовпадение прежде существующей формы с новой, еще не появившейся. Формы, существуя вне нас, обрушиваются иногда на нас.

Так обнаруживается закон тяготения в обрушившемся на голову хозяина дома потолке.

Так обнаруживаются законы содержания.

Как в белую ночь не потухает пушкинский закат — восход.

Уже выше горизонта легла полоса голубого.

Облака еще розовые.

Не закат, а восход, может быть, как у крестьян в разговоре с Толстым:

«Толк-то есть, да не втолкан весь».

Форма существует как обусловленная рядом, лежащим вне искусства.

Как результат столкновения рядов.

Как преодоление новым социальным комплексом старого.

Десятилетия за десятилетиями критики упрекают поэтов за пропуски.

Эллипсис — пропуск, основной троп, основная фигура поэзии.

Эллипсис — основной образ.

Если заполнить объяснениями расстояния между сравниваемым и сравнением, то образ станет понятным и необразным.

Объяснений образа спрашивали у Фета. Спрашивал Тургенев.

Про Фета писали в «Искре» 1868 года, что он кувыркается.

Пастернак весь построен на разрыве образов, на том, что интонационная инерция, взятая совершенно разговорным образом, правдоподобная, прозаическая, преодолевает расстояния далеко расставленных, логически не связанных между собою образов.

Интонация переносит читателя, как буер — через полыню.

Удачи трудно отличимы от неудач в литературе.

Не ошибались акмеисты, ошибались символисты.

Но акмеистов никогда не существовало.

Конструктивисты хотели быть футуристами без ошибок. Нельзя работать только развертывая себя, нужно работать себя переламывая.

Но Владимир Владимирович сломился совсем. В конце жизни говорил, что хочет вернуться к писанию о себе.

И прибавлял:

— Тема мне хорошо известная.

Он писал последнее время вдоль темы, развивая тему логически. Ветер перестал надувать ему паруса.

А корабли и лодки с мачтами, но без парусов, становятся неустойчивыми.

Преодолевает себя, плывет вперед Асеев; у него была походка от слова к слову.

Развертывая слово, подвигалось у него стихотворение.

От «гей» к «бей», от слова «день» к слову «Дон».

Асеев удачно преодолел себя и приучил себя, выработал в себе длинное дыхание.

Создал возможность конструкции.

Продолжается время.

В кино вошло и потревожило нас слово.

И сделало нас всех вновь учениками.

Может быть, звучащее слово вернется в поэзию через экран.

«Клоп» Маяковского и его «Баня» — куски сценария «Как поживаете?».

Он хотел уйти от лирического стихотворения и не ушел.

«О, молодость!» — кричу я сейчас.

И бью крыльями о стол.

Летели туда на север, где на камнях не жарко лапам, гуси с юга.

Они летели, качая воздух крыльями.

Летели, качая воздух, поддерживая друг друга.

О молодость, футуризм!

Леф!

Крик гусей летящих.

Серый домашний гусь слышит крик.

Он бегаёт по берегу моря, как пассажир по палубе тонущего парохода.

Кричит.

О, улетевшая, невзлетевшая молодость!

Кричу красным ртом, голосом гусиной меди.

Голосом телеги.

И бью серыми крыльями о бумагу.

Они летели клином, или клином летят аэропланы и журавли.

По крику слышу, что цела моя грудь.

Летели весной.

Туда, где еще нет тепла — где цветет черемуха.

Треском и шорохом перьев полна комната.

Растите, перья.

Я взлечу.

Летимте вместе.

Товарищи современники!

Раскачаем воздух!

Закроем небо крыльями!

Уставать совершенно не время. Нужно сохранять оптимизм и ответственность перед временем.

Когда-то ныне забытые эго-футуристы выпустили книгу: «Крематорий здравомыслия».

Сейчас нужнее было бы создание «Профилактория души».

Введение определенной писательской, художнической гигиены.

Жив Асеев, седой.

Видно, что он седой, хотя он и блондин.

Седой, мускулистый, крепкий и перенапряженный.

Гудит и разгоняет в себе интонацию, преодолевает обрывы, каменный, не могу иначе сказать, тяжелый, сероглазый Борис Пастернак.

Толстоногий, с дискантом вместо голоса, в широких штанах, похожий на эксцентрика, ходит, удивляя Америку, Сергей Эйзенштейн.

Это время цветет черемухой.

РЕКРЕТОК

КОНЕЦ БАРОККО

О людях, которые идут по одной и той же дороге
и об этом не знают

МОСКВА ЛЕТОМ

Трамвай уже пустой, ночной и прозрачный, проносится по краю блестящего асфальта, опущенного бульваром — деревьями, про которые твердо знаешь, что они зеленые.

Перепадают дожди. Облака над Москвою длинные. Они проходят, они расходятся, побывав на закате. Идут за надстраиваемыми трубами.

Когда остаешься в Москве летом, когда заблудишься несколько раз в перестраиваемых переулках, когда увидишь Москву издали и заметишь, что колокольни без крестов похожи на минареты, когда заметишь другие минареты — подъемники, растянутые вантами, похожие на карандашные наброски...

...Когда заблудишься в Москве, в которой переменялась даже почва, и узнаешь улицу по деревьям, которые не надстраивают, — тогда появляется время и с временем мысль о себе.

Вот что я думал, расставаясь на бульваре с Осипом Мандельштамом.

ПИСЬМО ЭЙЗЕНШТЕЙНУ

Мы переживаем сейчас эпоху увлечения Художественным театром, театром чистых эмоций.

Растет Станиславский.

Он звучит сегодня для нас. Говорят, что он придумывает, что чичиковский Селифан, внесший чемоданы в дом Коробочки, весел потому, что он попал в тепло*.

Что Коробочка выбежала, думая, что в дом ударила молния.

Он знает логику расположения кусков.

Он знает, что кусков не существует.

Связи, которые придумывает Станиславский, часто мнимы, часто противоречивы. Селифан радуется тому, что он попал в тепло. В дом Коробочки ударила молния.

Одна мотивировка зимне-осенняя, другая летняя.

Но не в этом дело.

Рассыпается мир в руках Мейерхольда. Режиссер заглушает слова, и редко выплывают среди уничтоженной драмы изумительные куски потопленного в театре мира драматургии.

Старый спор, который знала индусская поэтика, спор, известный Дидро, спор о том, должен ли испытывать актер те эмоции, которые он передает, то есть должен ли быть актер или он только знак на том месте, куда его поставил драматург и режиссер.

Этот спор сейчас главный, это тот же спор о кусках и о главном.

Мейерхольд в той своей стадии удачи, но эту удачу нужно сменить другой удачей, мейерхольдовской же. Театр Мейерхольда пришел к необходимости иметь драматургию.

Вы прошли от метода вызывания эмоций, телесного проявления, через метод интеллектуального кино, работающего физиологическими методами, на новый путь.

У вас сейчас вещи иные.

Вы на пути классического искусства, про которое легко сказать, как оно создано сегодняшними условиями, и трудно сказать, почему оно их переживает.

От остранный эксцентрической передачи вы перешли к самому трудному, отказались от патетики и передали оценку зрителю.

Люди вам верят, что вы великий художник.

Но, как всем известно, люди любят видеть новое таким, каким они себе его представляют*.

У них есть свой стандартный гений.

Среди этих людей и я не первый.

«Стачка». Нищие в изумительных котелках и отрепьях. Все совершается с конвульсивным напряжением.

Вещь имеет два адреса, два подданства.

«Броненосец». Знаменитая лестница. И калека на лестнице. Потом эта лестница стала лестницей Юткевича. Вы помните «Кружева» его, пьяных, уродов и кружева?

И ваше восстание посуды в «Октябре». Изумительнейшая война с вещами во дворце.

Трудно было воевать с посудой, со слонами.

Вы победили Керенского, развели мост и все же не взяли Зимний дворец.

Нужно брать простую вещь или всякую вещь, как простую. Время барокко прошло.

Наступает непрерывное искусство.

ЮРИЙ ОЛЕША. «КОЕ-ЧТО ИЗ СЕКРЕТНЫХ ЗАПИСЕЙ
ПОПУТЧИКА ЗАНДА»

Если бы не мысль на ночных улицах Москвы, если бы не трамвай, который убегает от меня как будто навсегда, если бы не вечер, я бы написал статью.

Но вечереет.

Днем твои руки и трамвай, асфальт, кошка и крыша — все одной температуры.

Днем объединен мир одним напряжением.

Вечереет. Мир распадается температурно. Уже похолодели решетки и теплы каменные столбы.

Тепло гнездится в деревьях, холод уже взошел на дорожки.

Появляется отношение к вещам, их разбираешь, ценишь.

Вещи, о которых я пишу, напечатаны в журнале «30 дней».

В этом журнале ко всякому куску, ко всякой статье — предисловие.

Недаром Салтыков-Щедрин говорил, что в искусстве писания предисловий мы обогнали все просвещенные народы.

Юрий Олеша пишет о зависти, и журнал прилагает список и рисунки сего завидного. Бенвенуто Челлини (автор указывает издание «Academia»), Джек Лондон, Оноре де Бальзак, Пушкин, Толстой.

Олеша завидует по хрестоматии, по каталогу издательства, он завидует поразительному, завидует вещам, которые видели другие.

Юрий Олеша в своих рассказах говорит о дальтонике, который ест синие груши, так обманывает его зрение.

А что сказать тем, кто ест груши или яблоки желто-зеленые или красные.

У Олешы Шиллер нюхает гнилые яблоки для вдохновения.

И Пушкин пишет «Бориса Годунова».

И впечатление, что он не жил с этими людьми, что он шел мимо, видел их через окно, не знал их простой жизни.

Нужно, может быть, завидовать методу писателя, внутренним ходам его, и не нужно завидовать его полному собранию сочинений даже издательства «Academia».

Культура, про которую говорит Олеша, стандартна, конспективна, почти календарна и барочна.

Для Олешы неясно, что люди, им упомянутые, почти не знали, что они создают высокое искусство. Они жили не ощущением, а совершением, и очень мало отличались от химиков и колбасников. У Вазари Донателло назван искусным резчиком, умеющим также изготавливать статуи.

В «Восковой персоне» люди в кабаке не пьют вина, а говорят о сортах вина и повторяют поразительные названия.

Роман не вытекает из болота, из болота иногда вытекают большие реки, роман втекает в болото. Не кончаясь ничем.

Растрелли проще, чем у Тынянова. Все деловее. Не так анекдотично. Не состоит из одних поразительностей.

А между тем у Тынянова так хорошо умирает Петр, так хорошо начинается большой спокойный роман. И так обыкновенно кончается всеми своими необыкновенностями.

Освободимся от слов и от всех поразительностей.

Говорят, Лев Толстой давал переводить себя на французский язык, и другому человеку давал переводить французский текст на русский и смотрел, то ли получилось, что он написал. И сердился на то, что слова не подчиняются.

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ

Большой писатель Осип Эмильевич Манделъшtam. Он написал сейчас книгу «Путешествие в Армению».

Он путешествует там среди грамматических форм, библиотек, книг, зданий, слов, вещей.

Есть замечательный писатель Свифт.

Гулливер попал в страну ученых. Люди там несли на спинах тяжелые кули. Ноги у людей гнулись, как у носильщиков в мучном ряду.

Это были вещи для разговора.

Эти люди не знали слов, они показывали друг другу разные вещи, вытаскивая их из карманов и из кулей и раскладывая по мостовой.

Это хуже слова.

Научимся видеть.

Манделъшtam — огромный поэт, но он для того, чтобы передать вещь, кладет вокруг нее литературные вещи из куля, как попутчик Занд.

Вещи дребезжат, вещи, как эхо, разнообразно повторяют друг друга. Гнутся своды под барочными украшениями.

Манделъшtam описывает картинные галереи.

Я никогда не читал лучшего описания картин Ван Гога, Сезанна, Гогена, Синьяка.

«Кукурузное солнце» светит в картинах импрессионистов (пуантилизм).

Солнце, сделанное из закругленных мазков, похоже на плотное зерно выпуклой чешуи кукурузного початка.

Так определяет Манделъшtam сомкнутую блестящую разбитость импрессионистической картины.

И вот выходит Манделъшtam из картинной галереи в прекрасный город Сухум. Дома лежат перед ним, как чертежные принадлежности в гнездах готовальни.

Солнце тускло после картин. Мир весь как в веревочной сетке.

Прочтите Золя, Манделъшtam! Поймите, как стремились передать люди солнце. Сколько стоит солнце на картине.

Разве картины делаются для того, чтобы ими компрометировать солнце? Это вы сами в сетчатом мешке, в клетке, в вольере с сетками. Сетками от вас отделен мир.

И за этой сеткой сидит с несколькими немногими книгами друг мой, попутчик Занд.

ЮРИЙ ТЫНЯНОВ

Юрий Тынянов пишет «Восковую персону», лучшую свою книгу.

В ней превосходная Екатерина I, увиденная впервые.

Но разве петровская эпоха это только кунсткамера в спирту?

Кино, музей восковых фигур, немецкий экспрессионизм определяют Юрия Тынянова.

О БАБЕЛЕ

И Олеша и три рассказа Бабеля напечатаны в журнале «30 дней».

В номере первом «Конец богадельни».

Я узнаю этих нищих из ГОСЕТа*.

Эти поразительные события. Дубовый гроб с вышитым серебром покрывалом — гроб напрокат: это радость нищих.

Матросов с наганами.

Позолоту театра.

Скрип тележек парализованных, «свист удушья».

Какие традиционные вещи, и не только для Бабеля.

Мы уже пытались ими тронуть мир. Мы с ними жили в щелях мира. Но щель узка.

В третьем номере рассказ «Дорога».

Одиннадцать лет назад он был короче.

Он был напечатан в Одессе.

Без этого конца, без этого начала.

Но так же, как сейчас, убивал телеграфист, стреляя из маузера в лицо сврея. И замерзший странник отогревался в библиотеке императрицы**.

Эйзенштейн Сергей не знал рассказа Бабеля, когда снимал «Октябрь». Но одинаково оба роятся в великолепном хламе.

Сигары Абдул-Гамида, палевые атласные туфли Аничкова дворца, чиненый халат Александра III, барабаны, паровозы, крестильные рубашки Николая II, ванны с низкими бортами.

Мы видели, как с ними воевал Эйзенштейн.

Барочные вещи, хлам, кукурузное солнце, сетка, посуда. Последний раз посуда, разбиваемая и великолепная.

И номер четвертый — «Иван-да-Марья».

Сколько поразительного. Пароход едет за самогоном по Волге. На Волге поют песни голосом Шаляпина. С льняными воло-

сами бегун Коростелев из бывших послушников, пьяный, в роте, переживает на полу величие России.

Пароход летит во мраке, сбивая бакены, сигнальные вешки. На бархатных красных диванах сидят пьяные калуцкие.

Так, как одесские нищие сидели в одесском театре в другом рассказе.

Стреляют ракеты, бьет трехдюймовка, прорывая огнем раскрашенный мир, голубая светящаяся кожа обтягивает скулы капитана.

А в воде плавают инвалиды.

Замечательные инвалиды.

«Калекки поднимали в воде илистые розовые фонтаны. Охранники были об одной ноге, другие не досчитывали руки или глаза. Они спрягались по двое, чтобы плавать. На двух человек приходилось две ноги, они колотили обрубками по воде, илистые струи втягивались водоворотом между их тел. Рыча и фыркающая, калекки вываливались на берег; разыгравшись, они потрясали культяпками навстречу несущимся небесам, закидывали себя песком и боролись, уминая друг дружке обрубленные конечности».

Сетка! Сетка держит Бабеля в определенной эпохе, среди определенных, неточно увиденных вещей.

Сегодня мир проще. И не нуждается как будто бы в жаропошающем.

Обыкновенно Бабель работает тщательно. Это доказывается тем, что он работал медленно. И первое время Бабель в общем ошибался мало, и его держала еще живая школа.

А сейчас он ошибается, как ребенок.

Идет оспопрививание: «Разрешите вас уколоть, — сказала ему Юдифь и взмахнула пинцетом» («Конец богадельни»).

Напрасно она это сказала — пинцетом не колют, им щиплют, а для надреза применяется ланцет, которым, вероятно, и работала Юдифь.

Ланцетом не колют, а делают насечки. Это разная техника работы.

Для того чтобы придать реальность движению, проще всего заставить человека запнуться. Для того чтобы придать характерность речи, легко сделать речь неправильной. Это самый общедоступный трамвайный путь.

В рассказе «Иван-да-Марья» фигурирует маузер. С некрашеной ручкой. Обойма маузера плоская и тоненькая, как жестяная спинка скоросшивателя.

Мне кажется, что она входит в магазинную коробку при зарядке.

В рассказе Бабеля человек убивает из маузера.

«Коростелев еще что-то хотел сказать, но не успел, вздохнул и упал на колени. Он опустил к колесам тачанки, лицо его разлетелось, молочные пластинки черепа прилипли к ободьям.

Макеев, пригнувшись, выдергивал из обоймы последний застрявший патрон».

Заминка, которая произошла в маузере, — стилистическая, она здесь нужна для реальности. Это та лишняя подробность, которую наизусть ставят в реалистической вещи, но она поставлена неверно, потому что не увидена вещь.

Это ошибочно, как детали вырождающихся архитектурных памятников.

В большом настоящем искусстве всегда кризис. Кризис в самом методе.

На сегодня мы его видим хотя бы в том, что ошибки наши стали похожими*.

СЮЖЕТ И ОБРАЗ

I

Если писать о современниках, то количество знакомых, друзей быстро уменьшается и мир вокруг тебя пустеет, как буфет.

Писать о качестве сейчас как-то не принято, качество у всех самое хорошее.

— Говори про меня, что хочешь, — сказал мне раз ныне умерший великий поэт, — только не говори, что моя последняя книжка хуже, чем предпоследняя.

А между тем ощущение самодовольства, ощущение сделанности — неправильное ощущение для поэта и прозаика. Вероятно, так и было всегда и всегда казалось, что литература не выходит, что идет литература под гору, а между тем рождался эпос.

Можно было бы подобрать примеры на каждый год, привести статьи из журналов, где рядом со стихами Фета, с романами Достоевского печатались статьи о неудачах.

Ощущение неудачи — в то же время ощущение молодое, хорошее. Так в юности кажется нам, что дальше будет лучше, еще лучше и еще интереснее.

Проходят года, и человек начинает беречь сделанное, жить с переиздания.

Я мечтаю о настоящей легкости, о пересмотре сделанного, о восстановлении ощущения, что наши литературные успехи впереди нас.

Мне говорил Хлебников, что важна работа, а не сделанное, что сделанное — это стружки.

Мне говорил Блок, что от меня первого услышал настоящий разговор о поэзии, профессиональный разговор, но то, что я говорю, хотя и верно, но поэту знать вредно.

И мне хочется говорить о сегодняшней литературе, и не верю я, что это вредно, что это опасно. А если расходятся мои пути с

путями людей, о которых я напишу, то будем петь старую песню: «Пропадайте те дорожки, по которым я ходил».

Когда начинают говорить о качестве литературы, то говорят: — Вот напишите статью об эпитете.

Эпитету везет.

Эпитет существует и как будто не вреден.

Или говорят:

— Напишите статью о языке.

Тут всякий понимает, что язык должен быть хорошим.

Но такую статью писать не надо, хотя и возможно на момент обособить какую-нибудь сторону вещи.

Даже в животноводстве есть, кажется, учение о взаимно связанных признаках.

В искусстве элементы, если в нем можно говорить об элементах, взаимно обусловлены, взаимно заменимы и определяются одним процессом, хотя генетически, по происхождению, очень часто разнородны и разновременны.

Они определяются одним процессом, но связываются в самом процессе. И литературное произведение, как кажется мне, всегда приступ и никогда не полная удача.

Внутренние движущие силы, крутящий момент конструкции разрушает ее и побуждает к пересозданию.

Консонанс рифмы, то, что называется образом, то, что называется сюжетом, находятся внутри произведения, придя в него со своими традициями, переключаясь в своем значении.

Когда Толстой начинал «Смерть Ивана Ильича» этим заглавием и описанием похорон или когда Леонид Андреев в рассказе «Губернатор» говорил, что «губернатор за два дня до своей смерти», то они снимали одну из особенностей сюжета — его изначальную неразрешенность, и несущими частями конструкции становились другие части произведения.

Сколько борьбы было вокруг литературного языка, как боролись за то, чтобы не был он литературным, как разрушал его Толстой своими «что» и «который» и Достоевский своими повторениями.

Сейчас литературный язык ошлаковел и косноязычие Толстого стало языковым танцем Фадеева. А музыка Толстого ушла.

Образ, метафора. Про нее нужно спросить всегда: для чего образ?

Образ, сравнение — не единственный прием искусства и прием, чрезвычайно переключающийся, разносмысленный. Без сравнений писал Дюма. Толстой заменял сравнения своеобразной тональностью видения героев, объясненной их взволнованностью.

Сейчас на Западе, освободив литературную речь от качки правильно грамматически построенной фразы, создают образ из новой логики следования понятий и из нового ракурса виденья.

Образ не приближает, не объясняет предмет, но вносит в него дополнительные качества.

Ветхий чертеж
— неизвестно чей —
Первый неудавшийся проект кита.

Маяковский

Роман Валентина Катаева «Время, вперед!» сделан так: в начале пропущено посвящение и первая глава, которая по пушкинско-стерновской традиции передвинута в конец.

Вместе с ней как будто передвинута и основная коллизия романа: борьба за скорость и аргументы против скорости, против опережения времени.

Борются два инженера. Но убыстритель Маргулиес позвонил и справился о скорости в Москве, и ему протелефонировали статью из газеты «За индустриализацию».

В этой статье, данной в романе, вопрос о качестве решен, решен оптом*.

Второй раз решается тот же вопрос уже в самом романе. Качество цемента можно определить только через семь дней. Через семь дней раздавливают контрольные кубики и Маргулиес оказывается победителем. Но сюжетное напряжение уже снято. Узнает не читатель, узнает отрицательный герой, который за семь дней тоже мог бы прочесть газету.

Сильно построенный роман, быстрый роман, в котором время все время пересекает действие, как пути и поезда пересекают стройку. Роман сюжетно прост и сюжетно не напряжен. Роман раскрашен образами и прокомментирован цифрами.

Катаев населил свой роман образами так, как Шура-художница обвешала стройку плакатами.

«Черепашу, клячу и велосипед окружал одинаковый ландшафт — фантастически яркие папоротники, исполинская трава, карликовый бамбук, красное утопическое солнце».

Но этот неправдоподобный пейзаж Шуры был ближе к делу, чем образы Катаева.

Катаев написал «Растратчиков» — роман легкий. Там люди, сорвавшиеся со своего места, не могли найти нового интересного места. Старая проститутка, которая преследовала их, как будто изображает неизбежную скуку.

Они бегут по ровной земле, в которой нельзя закопаться.

Если бы не приключение с киноактерами, которые, изобразив старую жизнь, не пожелали разойтись, то роман рассказывал бы очень интересно, как неинтересно живут люди. Приключение, хорошо придуманное, разрушает строение романа, но роман удачный.

«Время, вперед!» изображает людей внутри жизни.

«Растратчики» — это рыба на зеркале. В эту блестящую поверхность нельзя нырнуть.

Герои «Время, вперед!» живут внутри жизни.

Уменье дышать в новом материале — новое уменье. Для этого материала нужно иметь не жабры, а легкие. Но роман Катаева дышит кислородными подушками образов.

Большое неравенство сюжета, большая его неразрешенность отсутствует. Роман двигается старым умением автора.

Это стройка, заваленная образами.

В одном месте образ даже взбесился, конечно, с разрешения Катаева.

Лучший образ в романе — это ветер, ветер, который сквозняками выкидывает легкие портьеры в гостинице, ветер, который превращается в бурю.

Ветер, как булавками, припиливает все действие романа на розу ветров.

Роман парусится.

Буря мешает строительству, и все же ветер не врос в роман, а только разместился в нем. И вот во время бури взбесился слон.

Ветер надувал его уши, как паруса. Слон в цирке отбивался от пыли хоботом. Слон сорвался и побежал по строительству.

Он вбежал в роман, пытаясь населить его. Бежал эстетическим, экзотическим образом, пытаясь освоить новый мир так, как строительство осваивает свою площадку.

Связи в романе достигаются тем, что люди встречаются у одной бетоньрки, связи достигаются тем, что писатель, введенный в роман, ощущает бессвязность вещей, рассматривая строительство в бинокль. И знает о связях меньше, чем знает читатель.

Буря. Слон бежит навстречу героям романа, чтобы они его увидали.

Герои едут на паровозе.

«Легкой, упругой, длинной иноходью пронесся в черном облаке слон с прикованным к ноге бревном. Бревно прыгало по кочкам, по насыпям, по штабелям материалов.

Слон остановился, как вкопанный, на переезде. Паровоз обдал его дымом, паром, свистом, жаром железной копоты.

Слон шарахнулся в сторону, сбежал в котлован и напоролся на экскаватор.

«Марион-6», весь окутанный бурным дымом, стоял с опущенной стрелой и ковшом, вгрызшимся в почву.

Слон оцепенел, по колено в рыхлой глине.

Он растопырил уши и поднял хобот.

Экскаватор загредел цепью и поднял вверх стрелу.

Слон затрубил.

Экскаватор свистнул.

Так они стояли друг против друга с поднятыми хоботами, — два слона, один живой, другой механический, — и не хотели уступить друг другу дорогу.

И у живого слона дрожали раздутые ветром уши и дико бле-

стели налитые кровью, маленькие, подвижные, как мыши, сумасшедшие глазки.

Состав шибко пробежал мимо.

— По улице слона водили, как видно, папоказ! — сказал Слободкин солидным басом сквозь ветер».

Какой сложный путь реализации метафоры. Конечно, это сделано сознательно, почти что на рецензию, для того, чтобы рецензент ошибся и напал или вступил в роман в охраненной зоне.

Для Катаева самого слон — шутка. В переставленной главе он пишет, что слона не было.

Но слон был.

Слон родился от неосвоения пространства стройки.

Но взбесившиеся метафоры не живут в романе. В романе не видно закона их распределения.

Есть очень хорошие образы, любопытные описания.

«Был май. Одно дерево отстало. Оно остановилось в недоумении по колено в большой воде. Оно поворачивало голову вслед мигающему поезду, цветущее и кудрявое, как новобранец».

Это хорошо сделано. Но чье это восприятие?

Лучшие образы романа в романе не помещены, но так убедительны, что тянут к себе внимание.

«Буксирный пароход борется с непомерно выпуклой водой.

Вода вздулась, как невод. Вода блестит светлыми петлями сети. Сеть кипит. Сеть тащит запутавшийся пароходик... Он бьет плавниками, раздувает красные жабры, выгибается. Его сносит под мост».

Пароход сделан так реально, и сетчатое освещение на воде от утреннего солнца так видишь, вода так тянет пароход, что это уводит читателя от поезда.

Ветры образов дуют из романа, а не в роман.

Быстро работающие люди не разделены и не характеризованы в романе способом видеть вещи.

Это дерево — дерево автора.

Но рядом американец, правда, американец-писатель, на заводском озере видит, что это не озеро, а пол-озера, что его рисунок отрезан плотиной, и видит, что у купающихся ноги, сокращенные преломлением воды и окрашенные водой, кажутся лягушачьими лапами.

Лягушачьи лапы сами по себе нам не нужны. Что они дают для американца?

Тепляк дан со смещением масштабов. В нем огнетушитель кажется тюбиком для зубной пасты. И это не то восприятие автора, не то восприятие прораба и десятника.

А дальше сбивается в масштабах домны и чернильницы Налбандов.

Это — дежурный инженер стройки. Он затяжелен в романе не ботинками, как Корнеев, и не едою, как Маргулиес, а двой-

ной игрой. Он играет в большевика, который понимает и не признает старую культуру.

На самом деле он автор фразы: «Строительство — не французская борьба». Он враг быстроты, он не решается на нее, хотя и хочет взять ее для славы. Но так она не берется, потому что это не французская борьба.

Но, может быть, его мало в романе, он не выдерживает того места, где он должен осуществить сюжет?

А сюжет осуществляют не все в романе.

Сюжет, как и образ, — не внешняя часть произведения, это не арматура, которая заливается потом бетоном. Благодаря сюжету изменяется жизнеотношение внутри романа.

Сюжет поворачивает героя.

У Катаева, несмотря на удвоение психологии героев, удвоение традиционное, герои не круглые, неспособные к превращению, хотя соблазненный сыном кулака рабочий-татарин и прибегает на стройку в решительный момент.

Герои не драматичны, поэтому образы не входят в роман.

У инженера Налбандова есть ошибка в масштабе, но нет колебаний. У него есть усталость, отказ от этого мира, нашего мира, соединенного масштабами. Это имеет эмоциональный тон.

Но рядом тут же в романе даются образы, как будто потерянные из писательского кармана.

Катаев не верит в заинтересованность читателя прямым делом своего романа. Он удваивает психологию героев, у каждого второе дело.

Маргулиес построен на том, что он все время забывает поесть, вся его линия затоплена мыслью о котлете.

Корнеев все время думает о чистоте своих покрашенных ботинок. Это много для Корнеева, потому что у него на руках еще забота об уезжающей женщине.

Бригадир Ищенко, цепко перебирающий маленькими босыми ногами, круглый, хорошо поставленный в роман бригадир, закреплен в романе рождением ребенка.

Все герои пришиты в романе двойным швом так, как прошивается американская прозодежда со многими карманами.

А в карманах у них насыпаны цифры, сведения.

Роман диаграммлен, как будто художница Шура прошла по роману после Катаева.

А между тем или «а в это время», как говорят, в романе действительно живут два человека: Феня, которая приехала рожать к мужу, или, вернее, приехала закрепить свое положение в жизни рождением, и женщина, уезжающая от прораба.

Феня приехала в роман и на стройку умело, без образов, или с такими образами, которые нужны для нее. Она обживает стройку.

Клава уезжает, наполняя международный вагон бестолковым и правдоподобным шумом.

Попадая на упругий линолеум международного вагона с знакомым подстаканником и тяжелой пепельницей и дрожащим столиком, Клава уезжает из романа такой правдоподобной.

Почти не виден параллелизм Фени и Клавы — женщины здешней, магнитогорской, и женщины чужой.

Они и американец, сперва данный условно, но умирающий тревожно, хотя и литературно, умирающий с некоторой опытностью, они втроем — удача романа.

И есть в романе сын кулака и середняк, который перестраивается, и совершенно слепу вставленный казак, который читает духовные песни, изображая то враждебное окружение, в которое поставлено все строительство.

И середняк понимает (и читатель этому не удивляется) роль кулака и кулацкого сына. И сам кулацкий сын сообщает середняку, что он кулацкий сын, читая письмо. Средняк-нацмен возвращается на строительство, и сын кулака бежит с коробкой спичек — поджечь.

Все это не сделано, и все это в несделанном виде нуждается в хорошем ветре, который выдул бы все это в этом виде ко всем слонам.

Литература вещь живая. Удачи и неудачи в ней неразличимы.

Ошибками или поступком Катаева является, что он брал тему в лоб и имел в результате удачи не там, где их ждал.

Нашей общей судьбой является то, что Катаеву так трудно использовать свое старое умение сравнивать вещи и освещать их сопоставлениями в романе, написанном о людях, с образами которых не учила нас литературная традиция.

ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ И О ЮРИИ ТЫНЯНОВЕ

ВСТУПЛЕНИЕ

«Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара» предводительствуют отстающей от них толпой исторических романов.

Эта толпа говорит голосом истории, но чаще бормочет, сращивая отдельные строки мемуаров.

В окрестностях толпы есть люди, которые не знают, что произошло в центре, что происходит впереди, толкуются на краю и стараются заглянуть через головы более счастливых.

В этой толпе есть монтажные сводки высказываний о писателях, сводки наивные, потому что сводятся разнохарактерные, разнонаправленные и разнопроисшедшие анекдоты.

Ольга Форш, Алексей Толстой и Чапыгин с пестрыми героями, с самыми пестрыми, с самыми цветными, невероятными, и впереди них отдельный, печальный Кюхля и друг его Вазир-Мухтар.

Уже совершилось превращение, и новый взгляд на Кюхельбе-

кера и Грибоедова, новое отношение к архаистам, к группе революционных писателей, хотевших высказать себя, боровшихся с победителями-карамзинистами, сложно с ними соотнесенными, этот взгляд победил без сражения и занял поле, и поле это не определено на карте.

ГЛАВА ОБ ИСТОРИКЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Я работал над книгой «Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир».

В книге я попытался использовать карикатуры, для того чтобы показать, как воспринимался роман при его первом появлении.

Думал и думаю сейчас, что «Война и мир» — роман политический, что там дело идет о Крымской кампании. И Наполеон III — истинный враг Толстого, истинная его цель в нападении.

Одновременно я занимался вопросом об источниках романа. Нашел карикатуру 1868 года, под карикатурой было подписано: «Литературные источники и художественные оригиналы, послужившие автору материалами при создании эпопеи».

На карикатуре был изображен пишущий человек, пол около письменного стола был завален книгами, на книгах было написано: «Рославлев, или Русские в 1812 году», «Леонид, или Некоторые черты жизни Наполеона» Зотова, «Аглицкий милорд Георг» и французские: «Я люблю тебя» и т. д.

И «Рославлев» и роман Зотова были в библиотеке Льва Николаевича Толстого. «Аглицкий милорд» дан для снижения.

Карикатура мне была нужна.

Когда книга была издана, я показал карикатуру Тынянову. Юрий Николаевич взял, посмотрел и сказал: «Толстой сидит спиной, лица его не видно. Лицо его было, значит, неизвестно карикатуристу. Он был новым человеком в литературе. Конторка стоит перед камином. На камине фигурки. Справа в позе Наполеона I стоит Наполеон III в треуголке».

Действительно он стоял, наклонивши голову. Он был мне нужен, а я его не видал.

В книге «Как мы пишем» Тынянов писал о своем недоверии к документам. Документ очевиден, но часто врет. Документ нужно уметь читать.

Тынянов умеет читать документ.

Есть в книге «Архаисты и новаторы» у Юрия Николаевича разбор тайной полемики между Катениным и Пушкиным. Вокруг имен Катенина и Пушкина мало документов. Их литературная политическая борьба не была вскрыта.

«Совершенно явный личный смысл вложен в «Элегию» (1829). Герой элегии Евдор; в картине ратной его жизни и «отставки» легко различить автобиографические черты. Место это по политической смелости намеков стоит того, чтоб его привести:

...Сам же Евдор служил царю Александру...
Верно бы царь наградил его даром богатым,
Если б Евдор попросил; но просьба он чуждался.
После ж, как славою дел ослепясь победитель,
Клита убив, за правду казнив Каллисфена,
Сердцем враждуя на верных своих македонян,
Юных лишь персов любя, питомцев послушных,
Первых сподвижников прочь отдалил бесполозных.—
Бедный Евдор укрылся в наследие предков...

(Любопытна здесь игра на самом имени Александра.) Идеал поэта дан в стихах:

Злата искать ты мог бы, как ищут другие,
Слепо служа страстям богатых и сильных...

. . . . жар к добродетели строгой,
Ненависть к злу и к низкой лести презренье.

Автобиографичны и литературные неудачи Евдора:

Кроме чести, всем я жертвовал Музам;
Что ж мне наградой? — зависть, хула и забвенье.

...Льстяся надеждой, предстал он на играх Эллады:
Демон враждебный привел его! Правда: с вниманьем
Слушал народ...

...но судьи поэтов

Важно кивали главой, пожимали плечами,
Сердца досаду скрывая улыбкой насмешной.
Жестким и грубым казалось им пенье Евдора.
Новых поэтов поклонники судьи те были...

...Юноши те предтечей великих не чтили...

Друг же друга хваля и до звезд величая,
Юноши (семь их числом) назывались Плеядой.
В них уважал Евдор одного Феокрита.

Все это очень прозрачно. Катенин в 1835 г., в письме к Пушкину, указал, кого он разумел под именем Феокрита. Единственно уважаемый Феокрит был Пушкин. Катенин пишет в 1835 г. Пушкину: «Что у вас нового, или лучше сказать: у тебя собственно? ибо ты знаешь мое мнение о светилах, составляющих нашу поэтическую Плеяду: в них уважал Евдор одного Феокрита <...>» (*«Архаисты и новаторы»*, с. 161—162).

Жестко и грубо писавший Катенин умел писать. Удар дошел до Пушкина.

Тынянов также вскрывает двупланый смысл катенинской «Старой были», посвященной Пушкину и написанной, за исключением песни грека, метром «Песни о вещем Олеге».

Из двух стихотворений Тынянов строит сложную и точную историю литературной борьбы.

Умение вскрывать документы важнее новых документов, потому что очень часто новые документы второстепеннее*.

Мы знали историков литературы, работающих системой мозаики. Но слова звучат тогда, когда знаешь цель разговора.

Тынянов овладел тайной истории и сделался романистом.

В изображении Грузии Тынянов-романист изменил заветам Тынянова — историка литературы.

«Там, где кончается документ, там я начинаю.

Представление о том, что вся жизнь документирована, ни на чем не основано: бывают годы без документов. Кроме того, есть такие документы: регистрируется состояние здоровья жен и детей, а сам человек отсутствует. И потом, сам человек — сколько он скрывает, как иногда похожи его письма на торопливые отписки! Человек не говорит главного, а за тем, что он сам считает главным, есть еще более главное. Ну, и приходится заниматься его делами, договаривать за него, приходится обходиться самыми малыми документами. Важные вещи проявляются иногда в мимолетных и не очень внушительных формах» (*«Как мы пишем»*).

Весь цикл глав о Грузии написан по документам, по письмам людей, которые захватили страну, и притворялись, что они спокойны, и писали письма о балконах.

Тынянов знает, что Грузия — страна, как и Персия, что это не подмосковное Грибоедовых, что это не только исторический объект, но и исторический субъект.

В своих романах он стоит на фактах нового знания.

Но с романистом часто происходит то, о чем теоретик Юрий Тынянов говорит так:

«Я думаю, что три четверти людей, так или иначе образованных, до сих пор обходятся тем фактом, что Солнце движется вокруг Земли. Все, или по крайней мере многие, учили в школе, что Земля движется вокруг Солнца, но из этого знания до сих пор как-то ничего и не получилось.

Знание — знанием, а сознание — сознанием: средний интеллигент ходит, честно говоря, с сознанием того, что Солнце всходит и заходит. Ему нечего делать с таким громоздким и совсем неочевидным фактом, что Земля движется» (*«Как мы пишем»*, с. 158).

Нужно совершить над собою величайшее усилие для того, чтобы увидеть этот факт. И в самом черновом, учебническом виде факты таковы.

Я не во всем согласен с картой путешествия Вазир-Мухтара и узнаю в ней Персию, узнаю Россию и не узнаю Грузии.

В романах Тынянова есть еще не раскрытые документы, есть показания современника, не освобожденные от искажения.

Толстой так описывал вход Багратиона в клуб, где устраивал обед сам граф Ростов:

«В дверях передней показался Багратион, без шляпы и шпаги, которые он, по клубному обычаю, оставил у швейцара. Он был не в смушковом картузе, с нагайкой через плечо, как видел его Ростов в ночь накануне Аустерлицкого сражения, а в новом узком мундире с русскими и иностранными орденами и с Геор-

гиевской звездой на левой стороне груди. Он, видимо, сейчас, перед обедом, подстриг волосы и бакенбарды, что невыгодно изменяло его физиономию. На лице его было что-то наивно-праздничное, дававшее, в соединении с его твердыми, мужественными чертами, даже несколько комическое выражение его лицу. <...> Он шел, не зная, куда девать руки, застенчиво и неловко, по паркету приемной <...>».

Если бы Толстой зашел в Мцхетский собор, что и сейчас стоит на берегу озера Загэса, он увидел бы, что весь пол этого собора вымощен могильными плитами царей Грузии Багратидов. Увидел бы собор и понял бы, что быть принятым в доме графов Ростовых для Багратиона было средней честью и что вообще Багратион знал, куда девать руки.

Нам трудно писать историю России, потому что пишем мы ее из Москвы.

Даже в работах Покровского встречаются такие ошибки, как вписывание польского вывоза хлеба, который проходил через Ригу (транзитом), в русский вывоз.

Такая ошибка есть и в романе «Смерть Вазир-Мухтара».

Слишком провинциальна Нина Чавчавадзе. Тынянов поверил документам. Он не смотрел в Зугдидах альбом Нины и не представлял ее в кругу грузинских поэтов, не учел ее связи с мингрельским домом, где стоит мебель, подаренная Наполеоном. Не учел связи дома Чавчавадзе с борьбой за Сванетию.

Александр Гарсеванович Чавчавадзе, отец Нины, боролся с русскими в 1804 году, будучи камер-пажом. Воевал против персов и Наполеона. Был начальником области Армянской и великим грузинским поэтом.

Любопытно было бы проверить влияние грузинской поэзии того времени на тематику и образы поздних вещей Грибоедова.

Сами Чавчавадзе феодалы. Их сложные отношения с русским двором, конечно, нуждались в раскрытии в романе.

Грибоедов мечтал быть вице-королем, ему нужна была опора, и бедный русский дворянин, крупный чиновник, женился на дочери крупнейшего представителя дворянских партий, связанных с владетельными домами.

Благочестивая легенда превратила Нину Чавчавадзе в провинциалку, и памятник в подземелье монастыря, под горою Давида, вправо от фуникулера, стоит над легендой и определен ею русской мистифицирующей надписью.

Я посмотрел бы документы о пенсии Нины и подумал бы — не была ли пенсия вдове дана до замужества.

Так думаю я после разговора с Тицианом Табидзе, Паоло Яшвили, после разговора с Марджанишвили, который по матери родня Чавчавадзе.

Вазир-Мухтар смотрел далеко, и умел планировать, и понимал, для чего он говорит о любви к Нине в письмах к Булгарину.

Наши ошибки, если это ошибки, определены нашим прош-

лым. Нам трудно заново перерешать все, и иногда, совершая огромные перевороты, мы ошибаемся в том, что кажется нам очевидным, не требующим усилия.

Книги становятся живыми, после того, как они написаны. Часто переделать их почти невозможно. Тынянов сейчас знает много больше про Кюхельбекера и Грибоедова и умеет больше, чем тогда, когда начал писать романы. Но «Вазир-Мухтар» уже живет и уже умер. И не может быть переделан, вероятно, хотя Тынянов в последнем издании романа выкинул кусок о царевичах, сидящих с кучером на кухне Грибоедова.

Это место документально, но документ написан самим Грибоедовым. Царевичи это враги, соперники, и документ характеризует намерение Грибоедова.

Грузинские царевичи хорошо переводили французские стихи, и это были люди иной культуры, чем Грибоедов, а не низшей культуры.

СЮЖЕТ РОМАНА «СМЕРТЬ ВАЗИР-МУХТАРА»

Сюжет исторического романа связан тем, что фабула, основное действие, событие — предсказаны историей. Так в историческом фильме Эйзенштейн мог для создания мажорного конца только выбрать момент перерыва действия и кончил на том, что броненосец «Потемкин» проходит мимо эскадры.

Исторические романисты в поисках сюжетной свободы часто строили роман на неисторическом герое, на герое недокументированном, иногда объясняя им события.

Классическим примером можно считать Дюма.

Чаще в историческом романе герой является наперсником исторического лица.

Роман Тынянова не имеет подсобных вводных героев. Он документирован целиком. Изобилие закрепленных точек, прослеженность всего хода предсказывают развитие действия.

Роман построен поэтому несколько иначе.

У Гёте в «Страданиях молодого Вертера» герой погибает от самоубийства. На втором плане романа есть сумасшедший от любви и убийца из-за любви. По мысли Гёте, это другие, тоже безнадежные решения вопросов. Они отводят возможность побочных решений той жизненной задачи, которую задает Гёте своему времени.

В романе Тынянова сюжет построен на проекции определенного положения на другое положение.

Сюжет задается, его рисунок вскрывается вступлением к роману.

Его первая фраза:

«На очень холодной площади в декабре месяце тысяча восемьсот двадцать пятого года перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой».

Грибоедов человек уничтоженного поколения. Человек без

любви и дружбы, узнающий себе подобных, тоже тогда не добытых на площади, узнающий в толпе.

Часто не принимаемый ими.

Грибоедов решен как тип своего времени во всех возможностях.

Он изменил Ермолову. Сам Ермолов мечтает о победе над Россией. Ермолов пораженец.

«Старик раскрыл папку и вынул карту. Карта была вдоль и поперек исчерчена.

— Смотрите, — поманил он пальцем Грибоедова, — Персия. Так? Табриз — та же Москва, большая деревня, только что глиняная. И опустошенная. Я бы на месте Аббаса в Табриз открыл дорогу, подослал бы к Паскевичу людей с просьбой, что, мол, они недовольны правительством и, боясь, дескать, наказания, просят поспешить освободить их... Так?.. Паскевич бы уши развесил... Так? А сам бы, — и он щелкнул пальцем в карту, — атаковал бы на Араксе переправу, ее уничтожил и насел бы на хвост армии...

Грибоедов смотрел на знакомую карту. Аракс был перечеркнут красными чернилами, молниеобразно.

— На хвост армии, — говорил, жуя губами, Ермолов, — и разорял бы транспорты с продовольствием.

И он черкнул шершавым пальцем по карте» (с. 23).

Ермолов и Грибоедов повторены Самсон-Ханом, генералом русских изменников. Поэтому его ненавидит Грибоедов. Он — возможность грибоедовской измены. То предательство, которое испытывает Грибоедов от русского правительства, будущая гибель Грибоедова предупреждены отражением его в лейб-гвардии Преображенского полка поручике Вишнякове — русском агенте на Востоке.

Между Самсон-Ханом и Грибоедовым стоит разговор в палатке, разговор солдат, среди которых и сосланные декабристы, бывшие друзья Грибоедова.

Солдаты говорят о Самсон-Хане, о бегстве и освобождении.

Грибоедов повторен Чаадаевым, живущим среди призраков, выключившим себя из жизни совсем. Это еще одно возможное решение. Мир, в котором живет Грибоедов, мир победителей. Они выиграли битву на холодной площади. Они выскочки.

Первый выскочка среди них — Николай.

Грибоедов среди них — полупризнан и предан.

Грибоедов сам литературно определен той холодной площадью.

Теперьшняя литература уже чужая. Пушкин — человек чужой породы. Есть возможность, казалось бы, для Грибоедова уйти в литературу, но он проигрывает сражение во время чтения своей трагедии. Он кончается здесь. Слава не состоялась. Сенковский уже не боится Грибоедова.

У Грибоедова есть еще одно повторение — ничтожный Мальцев: Грибоедов без трагедий, подражатель.

Коротко Тынянов показывает, как необходимость гонит Грибоедова на Восток.

«Стоит ему осесть, все они отхлынут. Не сразу, конечно. Они будут ждать подвигов чрезвычайных, слов никогда не бывалых, острот язвительных. Они потребуют нагло, открыто, чтоб он оплатил им их любопытство, их низкопоклонство тотчас же.

Потом они привыкнут. Начнут тихонько смеяться над медленной работой, они отступятся, но своего низкопоклонства не простят.

Они будут называть его «автор знаменитой комедии» или «автор ненапечатанной комедии». Он сгорбится немного, его черный фрак поизносится. Начнется причудливый кашель, старческое, умное острословие, а по вечерам сражения с Сашкой из-за пыли. Стало быть, он станет чудачком.

Он будет появляться в гостиных, заранее уязвленный, недоконченный человек: автор знаменитой комедии и знаменитого проекта.

Он полысеет, как Чаадаев, — волос на висках уже лишился. Будет клясть Петербург и гостиные. И, когда он будет говорить о Востоке, все будут переглядываться: давно слышали, и вострый какой-нибудь Мальцев похлопает его по плечу: «А помните, мол, Александр Сергеевич, мы раз чуть не уехали туда, на Восток, совсем из России...» (с. 134).

Можно было, конечно, уйти в деревню, как Евдор-Катенин, писать Пушкину замаскированные, ему одному понятные стихи. А можно было и уехать в Персию, чтобы быть убитым от руки другого беглеца, Самсон-Хана.

Сюжетно перекликаются и отдельные сцены, объясняя героев, предупреждая читателя. Так, будущая смерть Грибоедова, смерть от разъяренной толпы, предупреждена сценой у качелей, когда Грибоедова чуть не растерзала петербургская толпа.

Там он был такой же надменный, опрометчивый...

Под качелями он был удачливее.

Как будто заранее видит себя мертвым Грибоедов, смотря на мертвое лицо поручика Вишнякова. Он думает еще, что можно, не прошибая стену лбом, найти другую дорогу. Но все дороги уже решены и закрыты для бывшего декабриста.

Даже литературная, потому что и Сашке Грибову не нравится трагедия Грибоедова.

Роман построен как исследование уравнения. Взята формула эпохи и проведена до конца. Ею вскрыты отдельные эпизоды.

Местами роман недочищен, есть случайные остатки мемуаров, лишние подробности, которые автор как будто пожалел выпустить.

ГЛАВА С ПОСЛЕСЛОВИЕМ О «ПОДПОРУЧИКЕ КИЖЕ» И О «ВОСКОВОЙ ПЕРСОНЕ»

Исторические романы сейчас обычно являются исторической фактографией. Фактографией пестрой и психологизированной.

Иначе строит Юрий Тынянов.

Я не буду следить за всем материалом, который использовал Тынянов в своей повести «Подпоручик Киж», и условно буду считать, что он взял все из книги «Павел I. Собрание анекдотов, отзывов, характеристик, указов и пр.», составленной Александром Гено и Томичем (СПб., 1901).

Вот как выглядит в этом материале основной анекдот:

«В одном из приказов по военному ведомству писарь, когда писал: «прапорщики-ж такие-то в подпоручики», перенес на другую строку слог *ки-ж*, написав при этом большое *К*. Второпях, пробегая этот приказ, государь слог этот, за которым следовали фамилии прапорщиков, принял также за фамилию одного из них и тут же написал: «Подпоручик Киж в поручики». На другой день он произвел Киж в штабс-капитаны, а на третий — в капитаны. Никто не успел еще опомниться и разобраться в чем дело, как государь произвел Киж в полковники и сделал отметку: «Вызвать сейчас ко мне». Тогда бросились искать по приказам, где этот Киж? Он оказался в Апшеронском полку на Дону, и фельдъегерь, сломя голову, поскакал за ним. Велико было изумление полкового командира, до которого еще не дошло обычным порядком производство Киж-прапорщика и который даже не понимал, о ком идет речь, так как в его полку не было Киж. Фельдъегерь тоже ничего не мог объяснить и, не отдыхая, поскакал обратно. Донесение полковника, что у него в полку никогда не было никакого Киж, всполошило все высшее начальство. Стали искать по приказам и, когда нашли первое производство Киж, тогда только поняли, в чем дело. Между тем, государь уже спрашивал, не приехал ли полковник Киж, желая сделать его генералом. Но ему доложили, что полковник Киж умер.

— Жаль, — сказал Павел, — был хороший офицер» (с. 174 — 175).

Оттуда же взят другой анекдот:

«Одного офицера драгунского полка по ошибке исключили из службы за смертью. Узнав об этой ошибке, офицер стал просить шефа своего полка выдать ему свидетельство, что он жив, а не мертв. Но шеф, по силе приказа, не смел утверждать, что тот жив, а не мертв. Офицер поставлен был в ужасное положение, лишенный всех прав, имени и не смевший называть себя живым. Тогда он подал прошение на высочайшее имя, на которое последовала такая резолюция:

«Исключенному поручику за смертью из службы, просившему принять его опять в службу, потому что жив, а не умер, отказывается по той же самой причине» (с. 250).

Есть также анекдот о том, как кто-то закричал караул, и о помиловании виновного.

Юрий Тынянов взял эти анекдоты, вероятно, не из пересказов, а из первой публикации в «Русской старине». Его работа состоит не в обтекании сюжетов отдельных анекдотов, но в контаминации и в переосмысливании.

Есть историческая фраза Павла на смерть Суворова:

— Sic transit gloria mundi.

У Тынянова эту фразу Павел говорит о Киже.

Милует Павел Киже. И все поступки обесмысливаются и переосмысливаются.

Сама история Киже рассказывается подробно. Киже материализуется и отношением к нему конвоиров, и слезами его жены, и даже ребенком, который идет за пустым гробом.

История Киже приобретает свое значение, окрашивая Павла. И самое лучшее в книге — та сухость, с которой она написана.

В книгу дано только необходимое.

Повесть качественно отличается от материала, из которого она составлена. Тут нет никакой суммы.

В русской литературе исторических романов — это пример, по всей вероятности, единственный.

Для того, чтобы представить себе величину этого творческого поступка, нужно сказать еще две вещи.

Повесть первоначально была написана как сценарий.

В сценарии еще не было линии Синюхаева.

Сейчас этот сценарий снова хотят ставить, и робкие режиссеры все время хотят кого-то подставить, кем-то заполнить пустое место Киже*.

Они хотят, чтобы Киже был кем-то другим. В то время когда Киже — пропущенная строфа в написанной поэме. Строфа, однако, существующая по законам поэмы.

По началу книга «Восковая персона» — лучшая книга Тынянова. Первый раз Екатерина Первая стала фактом, и первый раз Земля вращается вокруг Солнца.

Исторические знания, найденные детали, понятия документы стали ощущениями.

Но в книге есть срыв. Этот срыв чувствуется во второй части, кунсткамерной. Документальные, взятые из книги «Кабинет Петра Великого», но смягченные, корректированные уроды ушли из-под умелой водительской руки Тынянова в кабак обычного исторического романа, в наезженную колею достопримечательностей.

Это не путь Пушкина и не путь Евдора. Это поле, усеянное мертвыми костями, и там, под левшинской головой Черномора**, давно уже не лежат Пушкиным похищенные волшебные вещи.

Берегитесь «барокко». Не вступайте на мертвое поле. Там А. Виноградов приклеивает кусок к куску, соединяет цитату с

цитатой строчкой о том, что паруса хлопали, как тысяча бичей, или о том, что река была такого-то цвета.

Не идите на поле иностранных слов. Поле поразительностей, где у А. Виноградова негры прячутся за химерами Парижской Богоматери и собаки при свете факелов терзают негра Адониса на утеху белой госпоже Савиньене Фромон и ее любовнику графу Анри.

Это поле смертельно.

Я был прав, когда писал Эйзенштейну о барокко, потому что Сергей Михайлович сейчас собирается ставить «Черного консула» А. Виноградова*.

Это ясно. Если хотите увидеть свои ошибки, смотрите на раздражителей, которые бегут дальше нас и которые иногда нас за собой уводят.

«ЮГО-ЗАПАД»

I

Это название одной из книг Багрицкого.

«Юго-Запад» — это географически Одесса.

В статье я буду говорить об юго-западной литературной школе, традиция которой еще не выяснена.

В романе Славина «Наследник» генеалогия героя этой школы разрешена искусственно.

Понятна приблизительность решения вопроса, который здесь мы будем иметь.

Конечно, не география определяет литературные школы. Но социальные отношения в определенном географическом пункте в определенное время своеобразны, и тут нужно помнить и о географии.

Трудность вопроса еще в том, что юго-западная школа — это школа русской литературы, осуществленная на украинской территории.

Здесь многое объясняется тем, что Одесса — порт.

Мы должны вспомнить культуры Александрии, греческую на территории Египта.

Причем, конечно, александрийская греческая культура — она и не греческая и не египетская.

Особо сложный вопрос — это вообще отношение украинской и русской культуры. Гоголь не одинок. Одновременно мы имеем работы Гребенки, раньше мы имеем работы Нарезного, Капниста, позднее мы имеем работы Нестора Кукольника и в музыке — Глинку**, создавшего русскую национальную музыку на украинские мотивы.

Юрий Николаевич Тынянов собирался написать об этом большую работу.

Профессор Менделеев, создатель Периодической системы

элементов, последние годы своей жизни по-своему занимался наукой планирования.

Он определял хозяйственные центры стран.

По его мнению, центр России передвигался к югу и должен был быть где-то у Харькова. Но в Харькове элемент менделеевской системы не был предусмотрен: в Харькове были украинцы.

Передвижение хозяйственной жизни к югу, однако, существовало.

Город, когда-то бывший городом анекдотов, город русских левантинцев, юго-запад России, который для начала XX века был тем, чем были для XVII—XVIII веков Астрахань и Архангельск, город Одесса стал центром новой литературной школы.

II

Очень сложно следить, как литературные формы переживают явления, их создавшие, как и почему они осваиваются новыми культурами.

Стих футуристов не был сюжетным стихом.

Замена сюжета — строфа, дающая разрешение иного порядка, — тоже не определяла его.

Сюжету русские поэты учились на Западе, учились у заморцев. Тогдашние петербуржцы, младшие акмеисты — Владимир Познер, Ирина Одоевцева и по-иному Николай Тихонов пришли к сюжетному стиху через подражание английской балладе.

Поражения и победы, победы стратегические и тактические, спутаны в искусстве.

Победитель Маяковский приехал раз в Ленинград. Он читал в Белом зале Дома искусств, потом пошли пить чай в совершенно дурацкую библиотеку со шкафами из красного дерева и цветного стекла. Внесли большой поднос, на котором стояли стаканы чая для уплотнения без блюдец. На другом подносе несли какие-то пирожные. Все это поражало количеством.

Чай нес служитель Ефим; кажется, нет его теперь в живых.

Маяковский был разговорчив после успеха.

— Что, Ефим, — сказал он, — у вас так не умеют?

— Я, Владимир Владимирович, — ответил Ефим, — предпочитаю акмеистов.

Здесь сражение не было выиграно.

Акмеизм не был сюжетным насквозь. Мандельштам соединял стихи из отдельных строчек, строчки рождались и кружились, как слепые ласточки. Строчки были объединены более тонко, чем строим. Но Ахматова знала сюжетный стих.

По-иному Маяковский стремился к сюжетному стиху.

С однообразием солнца, встающего каждый день, он писал поэмы, драмы о неудовлетворенности поэта вчера, сегодня и в будущем. Маяковский знал о наступлении баллады, о наступлении сюжетного стиха. Он боролся с ним в поэме «Про это», в которой прямо говорил о том, как оживает «лад баллад».

Лад баллад сейчас не победил. Раскачка этого лада, традиционность тематики, ведущая за собой традиционность словаря и образа, все еще не позволяют сюжетному стиху быть победителем.

В разметках Маяковского, которые он сделал на книгах молодых поэтов, видна эта консервативная роль балладного лада.

Победа содержания в стихах одновременно сузила содержание.

III

Попытка акмеистов создать осязаемый мир, преодолеть «стихи, сделанные из стихов», под влиянием футуристов перешла в борьбу за новую тематику.

Здесь вел людей намагниченный футуристами Владимир Нарбут и Зенкевич, намагниченный Нарбутом.

Южно-русская школа существовала пока отдельно.

Одесские левантинцы — люди культуры Средиземного моря — были, конечно, западниками. Двигаясь к новой тематике, они пытались освоить ее через Запад.

Так в петровской России иностранные слова появлялись для понятий и вещей, которые прежде не входили в сознание, хотя и были. Воздух называли — аэр, хотя и не ввозили его из-за границы.

Эдуард Багрицкий, птицевод и романтик, имел комнату, заставленную клетками, но в первых стихах он говорит о птицах Саксонии, Тюрингии.

Веселый Эдуард Багрицкий, мечтающий об еде и поэзии, для того чтобы видеть себя, смотрел на Уленшпигеля, на героя древней книги, которая в первых переводах в России называлась сперва «Совы Зерцало», а потом «Совесть Драла», а только впоследствии вернулась к нам в бельгийской прическе.

Зеркало Уленшпигеля отражало и делало видными контрабандистов Одессы, которые приходили к нам потом то Бенеи Криком Бабеля, то даже Васьюкой-Свистом Веры Инбер, то Остапом Бендером Ильфа и Петрова, то героями стихов Сельвинского.

У Вальтера Скотта, у Бернса, у Киплинга учился Багрицкий сюжетному стиху и, овладевши чужим зеркалом, наконец сумел заговорить собственным голосом в «Думе про Опанаса».

Литературная традиция, классическая для Багрицкого форма, наконец начала дышать воздухом, а не аэром.

IV

Юрий Олеша детской книги «Три толстяка» ближе к крутым улицам приморской Одессы, чем в европейской книге «Зависть». «Три толстяка» — это почти альманах. Герои сборны. Их поступки цитатны, но они совершают их весело.

— На Запад взоры, на Запад, — говорил Лев Лунц, позабытый нами серапион.

Герои «Трех толстяков» совершают поступки, они интересны.

Валентин Катаев хотел быть учеником Бунина, но в прозаических вещах он скорее ученик Александра Грина, тоже ныне мертвого, а завтра писателя, которого будут читать, у которого будут учиться. Имя Грина уже назвал Олеша.

Катаев в ранних рассказах работал на условном материале, создавая роман приключения, левантинский роман о плутах, которые похожи друг на друга во всем мире, во всяком случае в мире Средиземного моря.

V

За удачей писателя лежат его неудачи. Много попыток делается перед победой.

Но мертвые убираются с глаз живых в историю литературы. Удача «Месс-Менд» как будто не имела продолжения. Однако вспомним о приключенческих романах Козырева, Алексея Толстого, о моем романе со Всеволодом Ивановым, об удаче Мариэтты Шагинян.

Валентин Катаев, с моей точки зрения, хорош не там, где он старается, написал превосходнейший приключенческий роман «Растратчики» на нашем материале. С новой линии — бесполезности приключений — он дал сюжет Ильфу и Петрову для книги «Двенадцать стульев». Сюжет он взял недалеко. У Конан Дойля есть рассказ «Шесть Наполеонов».

Итальянец, формовщик бюстов, спрятал черную жемчужину в гипсовую массу головы одного бюста. Бюсты проданы. Итальянец ищет бюсты и разбивает их.

Позднее режиссер Оцеп сделал из этого сценарий «Кукла с миллионами». Еще позднее сюжет снова ожил. Он ожил в лучшем качестве, чем был рожден.

Переселение вещей во время революции дало этой теме глубину и правдоподобие.

В схеме, предложенной Катаевым, Остапа Бендера не было. Героем был задуман Воробьянинов и, вероятно, дьякон, который теперь почти исчез из романа.

Бендер вырос на событиях, из спутника героя, из традиционного слуги, разрешающего традиционные затруднения основного героя, Бендер сделался стихией романа, мотивировкой приключений.

Несмотря на смерть, он, как настоящий удавшийся герой, ожил. Он был убит, но не исчерпан.

Герои же романов приключений могут быть только исчерпаны, а не убиты.

Он ожил в «Золотом теленке».

Ильф и Петров — чрезвычайно талантливые люди.

Когда я их вижу, я вспоминаю Марка Твена. Мне кажется,

что чуть печальный Ильф с губами, как бы тронутыми черным, что он — Том Соьер.

Фантаст, человек литературный, знающий про лампу Аладдина и подвиги Дон Кихота, он человек западный, культурный, опечаленный культурой.

Петров — Гек Финн — видит в вещи не больше самой вещи; мне кажется, что Петров смеется, когда пишет.

Вместе они работали в «Гудке».

Они — законнейшие дети южно-русской школы, больше всех от нее взявшие, больше всех ее превратившие.

VI

Писать трудно. Между мировоззрением и методом нет знака равенства.

Раннему романтическому Горькому нужен был освобожденный от быта человек.

Это потом он сумел писать о Толстом как о Толстом.

Раннему Горькому приходилось колебаться в своем выборе между цыганами и босяками. Это были две возможности.

И более романтические, более условные цыгане, цыгане пушкинские, отступили.

Бабель так работал с казаками и одесскими бандитами.

Бабель превращал в литературу устную традицию города, рассказы рассказчиков Петра Сторицына и Шмидта, научившись от Запада не смягчать, а обострять вещи в литературе.

Лев Никулин был сперва пародистом. До пародии его не было, потому что он писал, подчиняясь представлениям о красивости, которые тогда существовали, чуть ли не по традиции Мисс*. Он пришел через традицию Мисс, через стилизованные вещи.

Биография Льва Никулина мужская, с поступками, разорвалась с его литературным обликом. Он прошел через увлечение авантюрным романом, написал «Дипломатическую тайну». Через очерковую прозу он пришел к мемуарам и получил голос, уже поседев.

Сильнейший поэт Сельвинский, так хорошо начавший, потопился. Мировые темы «Пао-Пао» снизили искусство поэта. Старая тема — разоблачение человечества через противопоставление его обученной обезьяне, тема из сказок Гауфа — не подняла Сельвинского.

Юго-западное уменье, уменье левантинца и европейца создавать сюжетное стихотворение, оставило Сельвинского, создателя поэм и драм.

Я не буду пытаться в статье объяснять писателей. Я хотел только связать их, показать общность роста и трудность освоения нового старым, переключение старого.

Мне хотелось бы только, чтобы писатели полюбили свой путь, оценили его своеобразность, трудность, чтобы он был для них

не только поводом для раскаяния, но и поводом для гордости.

Южно-русская школа будет иметь очень большое влияние на следующий сюжетный период советской литературы.

Это — литература, а не только материал для мемуаров.

ПУТЬ К СЕТКЕ

Стихи писал Осип Эмильевич Мандельштам строками. Он подымался ко мне по внутренней лестнице, проходил через большую умывальню, произнося строку.

Как будто там, за пределами квартиры, был Колизей, его разбирали на звучащие куски и собирали потом здание из обломков колонн и других деталей.

Он был прекрасным поэтом строки.

Он держался полууслышанными звучными названиями, соединяя их. Стихи рассыпались, собирались вновь.

Слитными, зараз рожденными, были другие стихи, которых он не любил.

Например, стихи в «Новом сатириконе» о кинематографе.

Прекрасные стихи неожиданного дыхания.

Я узнал потом стихотворные обрывки и архитектурное величие стихов Мандельштама в его прозе. Шум времени.

«Шум времени». Простая проза.

Вот отрывок из нее:

«Петербургская улица возбуждала во мне жажду зрелищ, и самая архитектура города внушала мне какой-то ребяческий империализм. Я бредил конногвардейскими латами и римскими шлемами кавалергардов, серебряными трубами Преображенского оркестра, и после майского парада любимым моим удовольствием был конногвардейский полковой праздник на благовещенье.

Помню также спуск броненосца «Ослябя», как чудовищная морская гусеница выползла на воду, и подъемные краны, и ребра эллинга.

Весь этот ворох военщины и даже какой-то полицейской эстетики пристал какому-нибудь сынку корпусного командира с соответствующими семейными традициями и очень плохо выязался с кухонным чадом средне-мещанской квартиры, с отцовским кабинетом, пропахшим кожами, лайками и опойками, с еврейскими деловыми разговорами» (*«Ребяческий империализм»*, в кн. *«Шум времени»*. Л., 1925, с. 12).

Здесь можно узнать:

Над желтизной правительственных зданий
Кружилась долго мутная метель,
И правовед опять садится в сани,
Широким жестом запахнув шинель.

Зимуют пароходы. На припеке
Зажглось каюты толстое стекло.

Чудовищна, — как броненосец в доке, —
Россия отдыхает тяжело.

Этот мир — чужой. Второй мир — «хаос иудейский» — Мандельштам описал замечательно только в прозе, в стихах он его почти не тронул.

Только в прозе он описал мир Тенишевского училища, мир кипяченой воды и попыток на английское воспитание.

«〈...〉 воспитывались мы в высоких стеклянных ящиках, с нагретыми паровым отоплением подоконниками, в просторнейших классах на 25 человек и отнюдь не в коридорах, а в высоких паркетных манежах, где стояли косые столбы солнечной пыли и пахивало газом из физических лабораторий. Наглядные методы заключались в жестокой и ненужной вивисекции, выкачивании воздуха из стеклянного колпака, чтобы задохнулась на спинке бедная мышь, в мученьи лягушек, в научном кипячении воды, с описанием этого процесса, и в плавке стеклянных палочек на газовых горелках» (*«Шум времени»*, с. 43).

Мир описывает в своей прозе Мандельштам спокойно, с почти незаметным для него презрением, очень точно, и все же эта книга попутчика двух чужих, разно идущих миров.

«Египетская марка» — книга, составленная как будто из кусков, как будто нарочно разбитая и склеенная, обогащенная приклейками.

«Я не боюсь бессвязности и разрывов.

Стригу бумагу длинными ножницами.

Подклеивая ленточки бахромкой.

Рукопись — всегда буря, истрепанная, исклеванная.

Она — черновик сонаты.

Марать — лучше, чем писать.

Не боюсь швов и желтизны клея.

Портняжу, бездельничаю.

Рисую Марата в чулке.

Стрижей» (*«Египетская марка»*. Л., 1928, с. 41).

Между тем куски слиты. Музыку описывал Мандельштам в «Шуме времени», музыку в Павловске, музыку в Дворянском собрании — концерты Гофмана и Кубелика.

В «Египетской марке» есть герой, неудачник Парнок.

Молится Мандельштам:

«Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него.

Ведь и я стоял в той страшной терпеливой очереди, которая подползает к желтому окошечку театральной кассы — сначала на морозе, потом под низкими банными потолками вестибюлей Александринки. Ведь и театр мне страшен, как курная изба, как деревенская банька, где совершалось зверское убийство ради полущубка и валеных сапог. Ведь и держусь я одним Пе-

тербургом — концертным, желтым, зловещим, нахохленным, зимним» («Египетская марка», с. 40).

Мандельштам не похож на своего героя. Он лучший человек своего времени, настоящий человек той культуры, которая создала и его и, по-иному, Пастернака.

Он описывает петербургские самосуды между Февралем и Октябрем. Так видит предоктябрьский город, так видит куски его.

А сюжет вещи? Его разгадать легко, взяв родословную героя Парнока.

«Впрочем, как это нет родословной, позвольте — как это нет? Есть. А капитан Голядкин? А коллежские асессоры, которым «мог господь прибавить ума и денег»? Все эти люди, которых спускали с лестниц, шельмовали, оскорбляли в сороковых и пятидесятых годах, все эти бормотуны, обормоты в размахайках, с застиранными перчатками, все те, кто не живет, а проживает на Садовой и Подъяческой в домах, сложенных из черствых плиток каменного шоколада, и бормочут себе под нос: «Как же это? без гроша, с высшим образованием?» («Египетская марка», с. 62).

Это можно раскрыть. У господина Голядкина, героя Достоевского из повести «Двойник», был удачливый соперник, он же двойник, стекф, как говорили в 30-х годах.

Еще тут упомянут Евгений из «Медного всадника». Он хотел ожить потом в «Спекторском» Пастернака.

У Парнока есть двойник, ротмистр Кржижановский.

Он удачливый человек этого мира.

Он увозит визитку Парнока, и рубашки Парнока, и женщину Парнока, потому что он в этом мире свой.

Память у Парнока бесприютная.

«Память — это больная девушка-еврейка, убегающая ночью тайком от родителей на Николаевский вокзал: не увезет ли кто?»

А уезжает соперник:

«В девять тридцать вечера на московский ускоренный собрался бывший ротмистр Кржижановский. Он уложил в чемодан визитку Парнока и лучшие его рубашки. Визитка, поджав ласты, улеглась в чемодан особенно хорошо, почти не помявшись — шаловливым шевиотовым дельфином, которому они сродни покровом и молодой душой.

Ротмистр Кржижановский выходил пить водку в Любани и в Бологом, приговаривая при этом — суаре-муаре-пуаре — или невесть какой офицерский вздор» («Египетская марка», с. 68 — 69).

Тут победа над этим чужим двойником, конечно, не в стилистическом превосходстве и не в том, что понимаешь музыку.

Понимание музыки, и литературы, и архитектуры — это все способы компенсировать себя за то, что у тебя уносятся твою визитку.

Мандельштам строит свой мир.

Элементы реального в «Шуме времени» сильны и ироничны. Их меньше в «Египетской марке».

Сейчас Мандельштам строит мир из цитат.

Как будто потеряна надежда на построение, остались опять обломки.

Гордость в их обладании.

Они заменяют гербы.

Проза Пушкина суха, если она проза художественная, тогда она работает в ней большими смысловыми величинами, почти не обозначая самих предметов.

Вот описание реки у Пушкина в прозе:

«Река еще не замерзала, и ее свинцовые волны грустно чернели в однообразных берегах, покрытых белым снегом». Это Яик.

А вот описание Волги (из «Дубровского»):

«Волга протекала перед окнами, по ней шли нагруженные барки под натянутыми парусами и мелькали рыбацьи лодки, столь выразительно прозванные душегубками. За рекою тянулись холмы и поля, несколько деревень оживляли окрестность».

Зато в статьях Пушкин писал другим слогом.

Вот как пишет Пушкин о старой русской литературе:

«Нам приятно было бы наблюдать историю нашего народа в сих первоначальных играх разума, творческого духа, сравнить влияние завоевания скандинавов с завоеванием мавров. Мы бы увидели разницу между простодушною сатирою французских *trouveurs* и лукавой насмешливостию скоморохов, между площадною шуткою полудуховной мистерии и затеями нашей старой комидии».

Мандельштам в стиле своего путешествия взял путь на украшенную статью.

«Путешествие в Армению». Это путешествие среди грамматических форм, библиотек, слов и цитат.

Есть замечательный писатель Свифт, у него описывается, как Гулливер попал в страну ученых. Люди несли там по улице тяжелые кули.

Ноги у людей гнулись, как у носильщиков в мучном ряду.

Груз был — вещи для разговора.

Люди избегали прямого слова, они разговаривали, показывая друг другу вещи, вытаскивая их из карманов или из кулей и раскладывая по мостовой.

Этот способ хуже слова.

Научимся видеть.

Мандельштам — огромный поэт, но он для того, чтобы передать вещь, кладет вокруг нее литературные ассоциации.

Он возводит ее к привычному ряду.

Так мыслит Эйзенштейн в «Октябре», показывая ряд богов.

Вещи дребезжат. Вещи, как эхо, разнообразно повторяют друг друга.

Путешествие О. Мандельштама странно, как будто он коллекционирует эхо.

Их коллекционировал уже один герой у Марка Твена.

Мандельштам описывает картинную галерею.

«Посетители передвигаются мелкими церковными шажками.

Каждая комната имеет свой климат. В комнате Клода Моне воздух речной. Глядя на воду Ренуара, чувствуешь волдыри на ладони, как бы натертые греблей.

Синьяк придумал кукурузное солнце».

Это очень хорошо сказано, но у Синьяка была цель — передача солнца, а Мандельштам передает манеру Синьяка.

«Кукурузное солнце» светит в картинах импрессионистов (пуантилизм).

Солнце, сделанное из закругленных мазков, похоже на плотное зерно выпуклой чешуи кукурузного початка.

Так определяет Мандельштам сомкнутую блестящую разбитость импрессионистской картины.

И вот выходит Мандельштам из картинной галереи и пишет о прекрасном городе Сухуме:

«Я вышел на улицу из посольства живописи.

Сразу после французов солнечный свет показался мне фазой убывающего затмения, а солнце — завернутым в серебряную бумагу.

У дверей кооператива стояла матушка с сыном. Сын был сухоточный.

Конец улицы, как будто смятый биноклем, сбился в прищуренный комок; и все это — отдаленное и липовое — было напихано в веревочную сетку».

Солнце тускло после картины, мир весь как в веревочной сетке. Путь Синьяка, путь импрессионистов к солнцу уничтожен.

А солнце на картине обошлось человечеству очень дорого.

Картины делаются не для того, чтобы ими компрометировать солнце. Это мы сами, когда искусство становится манерой, мы сами оказываемся в клетке, сеткой отделяющей нас от мира.

МИР БЕЗ ГЛУБИНЫ

(Юрий Олеша)

Вещи, о которых я пишу, были первоначально напечатаны в журнале «30 дней».

В этом журнале ко всякому куску, ко всякой статье дано предисловие.

Недаром Салтыков-Щедрин говорил, что в искусстве писания предисловий мы обогнали все просвещенные народы.

Юрий Олеша написал роман и пишет сейчас черновики к роману.

Он пишет о зависти, и журнал прилагает рисунки завидного: Бенвенуто Челлини (автор указывает издание «Academia»), Джек Лондон, Пушкин, Бальзак, Толстой.

Юрий Олеша завидует по каталогу, завидует вещам, которые все знают.

Юрий Олеша талантлив и умен, но старая культура, которая его преследует, плохого качества. Она из плохого книжного шкафа.

Книжные шкафы могут портить даже классиков.

У Олеша Шиллер нюхает гнилые яблоки для вдохновения.

И все делают поговорочные вещи. Впечатление, что Олеша не жил с этими людьми, а видел их через окна.

Люди, упомянутые Олешей, почти не знали, что они создают высокое искусство.

Вазари называет Донателло резчиком, умеющим также изготовлять статуи.

Поэтому они не завидовали.

Юрий Олеша написал превосходную первую половину романа «Зависть».

Плохо, когда «Враги» Лавренева, и «Лавровы» Слонимского, и «Братья» Федина основаны на красных, белых и розовых братьях. Сердит это и у Леонова в «Скутаревском».

Роман Олеша сделан на превосходных деталях, в нем описаны шрамы, зеркала, кровати, мужчины, юноши, колбаса, но сюжет сделан на двух братьях — красный и белый*.

Вещь построена неправильно, потому что метод виденья, который проведен через весь роман, — это метод виденья отрицательных героев — Бабичева и Кавалерова.

А между тем это самое сильное в романе, и герой не может быть опровержен, потому что он владеет стилем вещи.

Стиль вещи Олеша вскользь определяет, говоря про фамилию героя, ведущего повествование, что эта фамилия (Кавалеров) «низкопробна и высокопарна».

Стиль этот часто подымает героя, и Олеша не имеет секундантов между собой и созданными им людьми.

Олеша переплел образы своего романа. В одной главе он вводит ветки, упоминает цветущую изгородь, упоминает птицу на ветке, вазочку с цветком. Затем при испуге падает вазочка, и вода из вазочки бежит на карниз.

Когда девушка плачет, то Олеша говорит, что слеза, «изгибаясь, текла у ней по щеке, как по вазочке».

Материал накоплен незаметно, и не теряется, и не служит только повторением. Текущая слеза при упоминании вазочки рисует щеку.

И вот когда Кавалеров говорит: «Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев», — то эта фраза не может

быть дискредитирована в романе, потому что она находится в его системе.

Правда, положительный герой смеется над образом:

«Тут он замолчал и долго слушал. Я сидел на угольях. Он разразился хохотом.— Ветвь? Как? Какая ветвь? Полная цветов? Цветов и листьев? Что? — Это, наверное, какой-нибудь алкоголик из его компании».

Так как фраза о ветке введена в систему стиля Олеши, то она не может быть опротестована путем телефонного согласования.

Так как стиль вещи связан с Кавалеровым, а не с Андреем Бабичевым, то героями вещи являются Кавалеров и Иван Бабичев, так как на их стороне стилистическое превосходство вещи. Неправильное, невнимательное решение основного сюжетного вопроса, несовпадение сюжетной и стилевой стороны испортили очень хорошую прозу Олеши.

После «Зависти», после пестрых «Трех толстяков», с цитатными приключениями и несведенной сюжетной линией Юрий Олеша пришел к рассказам.

Может быть, я ошибаюсь и принимаю за нестройность стройку. Но рассказы Олеши показались мне лишенными усилия роста.

«Зачем мне думать о мимикрии и хамелеоне? Эти мысли мне совершенно не нужны» (*«Любовь», в кн. «Вишневая косточка», М., 1931, с. 3*).

Так говорит о себе герой Олеши.

Но он думает рядами, ассоциациями, сфера его внимания засорена.

Для него влюбленность — сдвиг мира. А если — сдвиг мира, то мир сдвинут и у человека, который путает цвета, у дальтоника.

Дальтоник ест синюю грушу.

А влюбленный Шувалов не чувствует тяжести.

Мысль о тяжести рождает имя Ньютона. Ньютон привычно подбирает яблоки, он тащит за собою цитаты и привычные восприятия, как каторжник ядро.

Эти вещи временами прорываются. Олеша через метафору видит иногда вещь без цитаты.

«Леля достала из кулька абрикос, разорвала маленькие его ягодицы и выбросила косточку» (*«Любовь», в кн. «Вишневая косточка», с. 6*).

Но дальше вещи исчезают, появившись на секунду, и то в виде сравнения.

Сравнение соединяется сравнением.

У молодой женщины позвоночник — тонкая камышина, улочка, бамбук. У Ньютона — старый бамбук позвоночника.

Сравнения пытаются сделать реальной реализованную метафору.

Прекрасный мир, ощутимый Олешей так, как не умеют его ощущать другие, ошущен кусками.

Шувалов — герой Олеси. Он предлагает дальтонику переменить ошибку в цвете, свойство радужной оболочки (конечно, Олеша ошибается — дальтонизм там, глубже в глазу, у желтого пятна, в нерве) предлагает переменить на любовь.

Ошибку на ошибку.

Мир хорош ошибочным.

Правда, Шувалов удерживается от меня — остается при любви, пославшей дальтоника есть синие груши.

Мир мал, мир был в детстве. В детстве была обида. Но было интересно.

Мир мал у Олеси и Бабеля.

Мир Бабеля еще повторился для него, когда он увидел его убегающим от дула пулемета тачанки.

Судятся Бабель, Олеша, Андрей Белый о детских обидах*, понимает Олеша ошибку старухи, которая видит, чего уже нет.

« — Это тоже было наше? — спрашивает внучка, кивком указывая на трамвайную станцию.

— Да, — отвечает бабушка. — Розариум.

— Что? — спрашивает правая внучка.

— Розариум, — подтверждает бабушка, — это тоже было наше.

Перед ней цветут розы допотопного периода.

Вечером все трое сидят на скамье над обрывом.

Я приближаюсь. Силуэт старухиной головы сердечкообразен.

Восходит луна. Тихо рокочет море.

Прислушиваюсь к беседе.

На этот раз бабушка выступает уже прямо в качестве палеонтолога.

— Море, — говорит она, — образовалось впоследствии. Прежде здесь была суша» (*«Записки писателя»*, в кн. *«Вишневая косточка»*, с. 62).

У Олеси не было розариума, но у него нет земли на земле, которая образовалась позднее.

У него необыкновенное умение создавать куски, видеть немного.

Уточкин — прошлое, опять детская обида, которой не владеешь, — вишневая косточка, которая, может быть, прорастет, если она не попадет под фундамент нового здания.

У Олеси принципиально нет плана.

Есть образ, всегда взятый остраненно, есть метод остранения, взятый цитатно. Он смотрит на траву, смотрит сосредоточенно:

«И вот фокус найден: растение стоит передо мной просветленным, как препарат в микроскопе. Оно стало гигантским.

Зрение мое приобрело микроскопическую силу. Я превращаюсь в Гулливера, попавшего в страну великанов.

Жалкий — достоинства соломинки — цветок потрясает меня своим видом. Он ужасен. Он возвышается, как сооружение неведомой грандиозной техники.

Я вижу могучие шары, трубы, сочленения, колена, рычаги. И тусклое отражение солнца на стебле исчезнувшего цветка я воспринимаю теперь как ослепительный металлический блеск.

Таков зрительный феномен.

Вызвать его нетрудно. Это может сделать всякий наблюдатель. Дело не в особенности глаз, а лишь в объективных условиях: в комбинации пространства, вещи и точек зрения.

У Эдгара По есть рассказ на тему о подобном феномене. Человек, сидевший у открытого окна, увидел фантастического вида чудовище, двигавшееся по далекому холму. Мистический ужас охватил наблюдателя.

В местности свирепствовала холера. Он думал, что видит самое холеру, ее страшное воплощение» (*«Записки писателя»*, в кн. *«Вишневая косточка»*, с. 58—59).

Но это была бабочка — «мертвая голова», — которая ползла по стеклу.

Такой мир по самому построению своему — мир детали, это не мир Гулливера, потому что в нем нет закона сокращения.

Можно очень точно определить соседей этого мира по орнаменту.

«Во дворе у крыльца сидела прачка Федора.

Она продавала овощи. На крыльце стояла корзина с грубыми — но с виду изящными — капустными головами. <...> Капустная голова с завитыми листьями — именно завитки эти мраморной твердостью и прохладой листов произвели тревогу в памяти Козленкова. Подобного статуйного характера завитки уже он видел сегодня на фартуке дворника» (*«Пророк»*, в кн. *«Вишневая косточка»*, с. 80).

Олеша видит вещи, как ребенок, и хорошо знает собственный стиль. Его описание завитков капусты — точное описание орнамента барокко.

Вещи, которые пишет Олеша, по закону построения обусловлены, разнозначны, разноответны, и поэтому они не дописаны. Поэтому в них не разрешен и как будто писателю не нужен большой смысловой план.

Вещь кончается махровым барочным сжимом капустного кочна.

Искусством орнамента и фальшивых куполов*.

КОММЕНТАРИИ

«Гамбургский счет» — первая попытка собрать под одной обложкой лучшее из литературно-критического наследия В. Шкловского 1910-х — начала 1930-х гг.; в издание включено также несколько теоретико-литературных работ, представляющих общеэстетические взгляды Шкловского этих лет, и некоторые работы о театре и изобразительном искусстве. В сборник вошли материалы книг Шкловского: «Ход коня» (1923), «Сентиментальное путешествие» (1923), «Удачи и поражения Максима Горького» (1926), «Пять человек знакомых» (1927), «Гамбургский счет» (1928) и «Поиски оптимизма» (1931), а также ряд статей и рецензий, публиковавшихся в журнально-газетной периодике; некоторые материалы печатаются впервые (отмечены в содержании звездочкой).

Соблюдая в основном хронологическую последовательность в расположении материала, составители вместе с тем стремились сохранить и авторские принципы композиционной организации книг. Так, почти без изменений воспроизведена структура книги «Гамбургский счет» (ее частей, относящихся к литературе); образцом для формирования раздела «Ход коня» послужила композиция одноименной книги. Исключение сделано для статей из книг «Удачи и поражения Максима Горького» и «Пять человек знакомых» — было установлено, что материал их в основном представляет главы из незавершенного исследования Шкловского «О современной русской прозе». В нашем издании предпринята попытка приблизительной реконструкции этого замысла. По сравнению с авторскими сборниками новыми в книге также являются подразделы «Литература» и «Три года» (раздел 1-й), во 2-м разделе — «Литературные заметки» (в него вошли небольшие по объему газетно-журнальные выступления) и «Литература факта» (статьи, отобранные для одноименного коллективного сборника). По желанию автора, принимавшего участие в подготовке книги на первом ее этапе, весь материал был разбит на четыре раздела, приблизительно соответствующих основным периодам его творческой биографии; Шкловскому же принадлежат названия этих разделов и некоторых статей.

Большинство статей печатаются по последним прижизненным публикациям — за исключением работ подразделов «О современной русской прозе» и «Три года», а также книги «Розанов»; в первом случае материалы — исходя из общего замысла — печатаются по рукописям, во втором и третьем предпочтение отдано текстам первых изданий — наиболее полным и избежавшим цензурных сокращений. Все тексты сверены с первопубликациями и с сохранившимися рукописями; исправления опечаток, ошибок в цитатах и прочих неточностей, восстановление пропущенных фраз и строк и пр. специально не оговариваются. Были уточнены и некоторые библиографические ссылки Шкловского (место и год издания, название и др.); в тех случаях, когда цитата исправлялась по

позднейшим авторитетным изданиям (Пушкин, Толстой, Маяковский и др.), указания Шкловского на современные ему издания снимались.

Привлеченный в комментариях материал — исходя из временных рамок книги — охватывает (за редкими исключениями) 1910—1930-е гг. Ограниченность объема не позволила комментатору остановиться на позднейших оценках Шкловского, с исчерпывающей полнотой указать источники цитат (в том числе и скрытых), раскрыть некоторые реалии, — все они, как правило, комментируются в тех случаях, когда ссылка на них неточна или когда смысл их неясен из контекста; так же выборочно прокомментированы имена деятелей культуры, исторических лиц и др.

Ссылки на настоящее издание даются в «Комментариях» без указания источника; в сокращенном виде даются и ссылки на основной корпус архивных материалов Шкловского, хранящийся в ЦГАЛИ СССР (ф. 562, оп. 1), — указываются только номера единиц хранения.

Автор этих строк приносит глубокую благодарность всем, кто оказывал содействие в его работе: А. Д. Алексееву, Н. А. Богомолу, Н. И. Клейману, А. И. Коняшову, А. Е. Парнису, Н. И. Харджиеву, А. П. Чудакову, М. О. Чудаковой. Особая благодарность — сотрудникам ЦГАЛИ СССР за неизменно доброжелательное отношение к подготавливаемому изданию; С. И. Богатыревой, И. И. Слонимской, Е. В. Шагинян и В. В. Шкловской-Корди, предоставившим возможность ознакомиться с материалами Шкловского, хранящимися в их личных архивах.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- АГ — Архив А. М. Горького, Москва.
АШ — личный архив В. Шкловского (хранится у В. В. Шкловской-Корди, Москва).
ГЛМ — Рукописный отдел Государственного Литературного музея, Москва.
ГММ — Рукописно-документальный отдел Государственного музея В. В. Маяковского, Москва.
ГПБ — Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград.
ГС — Шкловский В. Гамбургский счет. Л., 1928.
ЖИ — Жизнь искусства.
ЗШЛ — Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. М., 1985.
ИМЛИ — Рукописный отдел Института мировой литературы им. А. М. Горького, Москва.
ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом), Ленинград.
ЛГ — Литературная газета.
ЛФ — Литература факта. М., 1929.
НЛ — Новый Леф.
НЛП — На литературном посту.
ОТП I — ОТП II — Шкловский В. О теории прозы. М., 1925; М., 1929.
ПИЛК — Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
ПЧЗ — Шкловский В. Пять человек знакомых. Тифлис, 1927.

- СП — Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М.— Берлин, 1923.
- СС I — СС III — Шкловский В. Собр. соч. в 3 т. М., 1973—1974.
- ТС I — ТС III — Тыняновский сборник. Рига, 1984; Рига, 1985; Рига, 1988.
- ТФ — Шкловский В. Третья фабрика. М., 1926.
- УП — Шкловский В. Удачи и поражения Максима Горького. Тифлис, 1926.
- ХК — Шкловский В. Ход коня. М.— Берлин, 1923.
- ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, Москва.
- ЭОЛ — Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987.

ВСТУПЛЕНИЕ. Публикуется впервые. Печ. по рукописи (АШ).

Написано в авг.—сент. 1984 г. специально для наст. изд.

С. 34*. Г и я з б у р г Л. О старом и новом. Л., 1982. С. 381 (запись 1927 г.).

...**. Первоначальное назв. наст. изд.

ВОСКРЕШЕНИЕ СЛОВА.— Отд. изд.: СПб., 1914.

Написано на основе доклада «Место футуризма в истории языка», прочитанного Шкл. 23 дек. 1913 г. в «Бродячей собаке» (см.: Парнис А., Тименчик Р. Программы «Бродячей собаки». — Памятники культуры. Новые открытия. 1983. Л., 1985. С. 221). Об обстоятельствах устройства этого доклада вспоминал в 1939 г. (с некоторыми неточностями и хронологическими сдвигами) Б. Пронин: «Помню первое, необычайно яркое выступление Шкловского. Тот же Кульбин¹ как-то появился с сияющими глазами и говорит: «Я встретил сейчас в трамвае юношу в студенческой тужурке, — этот юноша необычайный, он студент 1-го или 2-го курса, фамилия его — Шкловский, это настоящий человек искусства, и я с ним сговорился, что он на днях в «Собаке» должен сделать реферат о стихосложении». Вечером пришел юноша — полугимназист, полустудент, с пышной шевелюрой, которого называли Витя. Мы его угощали легким вином и решили, что он будет читать реферат «Воскрешение слова», он был студентом 1-го курса. Помню, что я тогда деловито записывал текст повестки и было решено — в какой день, и тут был настоящий блеск! Все наши не знали — как быть, но для меня было свято: раз Кульбин сказал, что это замечательный человек — человек с будущим — так это и есть! Но потом этот реферат захватил всех, и я помню восторженные лица Гумилева и Кузмина. Потом были яркие прения, и Кульбин говорил ему: «Это Ваше боевое крещение» (ГММ). Из сохранившихся черновых набросков Шкл. к этому докладу приведем некоторые тезисы: «Задача данного реферата объяснить приемы молодого искусства и показать, что их происхождение вовсе не в желании быть причудливыми. (...) Сумасшедшие (= футуристы. — А. Г.) это ясновидящие, они большими нервами чувствуют приближающуюся катастрофу. (...) Вы отрицаете новое искусство, не зная его, во имя старого, которое не понимаете. Нам не нужно старых форм для выражения наших чувств. (...) Из узких дворов небо кажется другим. Поезд на мосту требует новых ритмов. (...) Мы не кривляемся. Футуризм не кружковщина.

¹ Кульбин Н. (1868—1917) — художник, организатор футуристических выставок и диспутов.

⟨...⟩ *Перевернуть картину, чтобы видеть краски, видеть, как художник видит форму, а не рассказ. Слово сковано привычностью, нужно сделать его странным, чтобы оно задевало душу, чтобы оно останавливало. Эпитет как подновление слова. Мы снимаем грязь с драгоценных камней, мы будим спящую красавицу. Самоценность слова. Возвращение слову лица и души*» (384).

По-видимому, сразу после доклада Шкл. приступил к работе над «Воскрешением слова» (ср.: Лившиц Б. Освобождение слова.— Дохлая луна. М., 1913). В ней приняли участие А. Крученых (запись 1934 г. Шкл. в альбоме А. Крученых «В. Шкловский. 1914—1934» — 391) и университетский товарищ Шкл. С. Бернштейн, о чем рассказывал в своих воспоминаниях его брат: «Первым литературным знакомством — это я запомнил — был Виктор Шкловский. Он пришел к брату — это было в начале 1914 года — с рукописью своей первой книжки «Воскрешение слова», связанной с работами Потебни» (архив И. Бернштейна (А. Ивича). Хранится у С. Богатыревой, Москва). История издания кн. известна со слов автора (с. 33. Ср.: Литературная Россия. 1985. 4 янв. № 1). Кн. вышла не позднее мая 1914 г. (см.: Известия книжных магазинов т-ва М. О. Вольфа по литературе, наукам и библиографии. 1914. № 5. С. 83); некоторые экземпляры, по воспоминаниям Шкл., были украшены рисунками О. Розановой и А. Крученых (рукопись кн. «Жили-были» — АШ).

Выход «Воскрешения слова», как и другие устные и печатные выступления Шкл. 1914—1915 гг., послужили импульсом к организации того научного сообщества, которое позднее сформировалось как ОПОЯЗ. В неопубл. главах ТФ Шкл. вспоминал: «Я выпустил, издав в типографии в доме, где я жил, мне тут верили, на 16 рублей свою первую книжку «Воскрешение слова». ⟨...⟩ С книжкой в 32 страницы цитеро я явился к Бодуэну де Куртенэ. ⟨...⟩ Он сказал мне, что сам не понимает этого вопроса, и направил меня к своему ученику Льву Якубинскому. ⟨...⟩ День, когда мы встретились с Львом Петровичем, был хорошим днем¹. Мы говорили друг с другом по теории час-два в день. Лев Петрович объяснил мне разницу между поэтическими и прозаическими функциями языка. ⟨...⟩ Стало нас двое» (44). Во второй половине 1914 г. к Якубинскому и Шкл. присоединился Е. Поливанов: «Пришел Евгений Поливанов. ⟨...⟩ Нас стало трое. Уже была война» (44), — а в начале 1916 г. и О. Брик: «⟨...⟩ в странный и смутный 16 год Брик присоединился к нашей работе. Нас стало четверо. Он написал статью о повторах» (44). Ср.: Брик Л. Из воспоминаний.— Альманах с Маяковским. М., 1934. С. 79.

С. 37*. Горнфельд А. Муки слова. СПб., 1906. С. 41.

С. 38*. Отсылка к «Воспоминаниям» И. Гончарова не совсем точна.

С. 39*. Имеется в виду «Скучная история» А. Чехова.

С. 40*. Очевидно, «Община художников», возникшая в 1910 г. в Петербурге на базе «Нового союза передвижных выставок».

С. 41*. Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. (СПб., 1913). С. 3.

С. 42*. В рукописи ст. заканчивалась: «Их путь правилен, и если они погибнут, не дойдя до цели, то погибнут в великом предприятии» (64).

¹ По позднейшим воспоминаниям Шкл., эта встреча произошла на вечере «О новом слове» 8 февр. 1914 г., на котором выступал Шкл. (рукопись кн. «Жили-были» — АШ).

ВЫШЛА КНИГА МАЯКОВСКОГО «ОБЛАКО В ШТАНАХ». — Взят. Ба-
рабан футуристов. Пг., 1915. С. 7—9.

Первая ст. Шкл. о Маяковском и один из первых откликов на «Облако в штанах». С поэзией Маяковского Шкл., по воспоминаниям В. Милашевского (в его кн. «Вчера, позавчера». Л., 1972. С. 59—60), был знаком уже летом 1913 г. — по первой же книге поэта «Я» (вышла в мае 1913 г. в Москве). Личное знакомство Шкл. с Маяковским состоялось осенью того же года — через Н. Кульбина (устное свидетельство Шкл., окт. 1983 г.). В 1913—1914 гг. Шкл. начинает выступать на футуристических вечерах; на одно из выступлений Шкл. Маяковский ссылается в ноябре 1914 г. в ст. «Война и язык» (Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1955. С. 327). Местом постоянных встреч со второй половины 1915 г. становится квартира О. и Л. Бриков в Петрограде; здесь и родилась идея издания «Облака в штанах» (вышло в сент. 1915 г.) и «Взят» (вышел в дек. 1915 г.) (Брик Л. Ук. соч. С. 64, 72). Выход «Взят» и ст. Шкл. были сочувственно отмечены С. Бобровым (Второй сборник Центрифуги. М., <1916>. С. 90. Подп.: Г. Лубенский).

По свидетельству Э. Триоле, Шкл. восторженно принял в 1916 г. «Войну и мир» Маяковского (Triolet E. Majakovski. Poète russe. Paris, 1939. P. 51); отношение к некоторым пореволюционным произведениям поэта было сдержаннее: поэмам «150 000 000» (см.: Катанян В. Маяковский. Литературная хроника. М., 1985. С. 537) и «Владимир Ильич Ленин» (с. 297—298), пьесе «Мистерия-буфф» (с. 82) и др., — притом, что общая оценка Маяковского оставалась неизменно высокой (см., напр., дарственную надпись Шкл. Маяковскому на своей кн. «Розанов» (Пг., 1921): «Владимиру Маяковскому, сверхпоэту 150 000 000 степеней» — ГММ).

С. 42**. Имеется в виду поэтическое соревнование Вяч. Иванова и В. Брюсова, обменявшихся одноименными и написанными одним размером стих. посланиями (издано в 1914 г. под назв. «Carmina Atoebaeae»).

...***. Из стих. цикла Вяч. Иванова «Лира и ось», адресованного В. Брюсову.

О ПОЭЗИИ И ЗАУМНОМ ЯЗЫКЕ. Впервые — Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. Пг., 1916. С. 1—15. Печ. по: Поэтика. Пг., 1919. С. 13—26.

Ст. закончена — как и другие материалы первого «Сборника...» — не позднее июля 1916 г. (письмо О. Брика С. Боброву от 1.7.1916. — ЦГАЛИ, 2554.1.16); цензурное разрешение от 24.8.1916. Первые наброски были сделаны тремя годами ранее — очевидно, сразу после появления «Декларации слова как такового» А. Крученых (июнь 1913 г.). Этот первый вариант, называвшийся «О заумном языке», носил посвящение: «Посвящаю первому исследователю этого вопроса поэту Алексею Крученых. Камень, отвергнутый строителями, ляжет во главу угла» (63); в тексте его встречаются ссылки на замечания университетских товарищей Шкл. — В. Бурлюка и С. Бернштейна. В начале 1915 г. Шкл. обнаружил некоторые положения работы в ст. «Предпосылки футуризма» (Голос жизни. 1915. № 18), сопровождающей в журн. предисл. Д. Философова «Разложение футуризма»; дальнейшая работа над ст. шла в основном по линии подбора новых примеров.

В рец. на первый «Сборник...» Д. Философов отметил работу Шкл.: «<...> прочтя статью Шкловского о заумном языке, я, по крайней мере, начинаю «методически» понимать задачи футуризма. Могу судить и оценивать его не со стороны, а с точки зрения самой задачи, поставленной футуристической поэзией»

(Магия слова.— Речь. 1916. 26 сент. № 265). Благожелательно отозвались о «Сборнике...» Д. Выгодский (Летопись. 1916. № 10) и А. Смирнов (Русская мысль. 1917. № 1), критически — журн. «Русские записки» (1916. № 10). Ст. Шкл. оспорил в своей рец. Б. Эйхенбаум, указавший на неточность многочисленных примеров (из Лермонтова, Фета, Шиллера): «Материал, приводимый Шкловским, говорит только о том, что заумный язык есть психологический факт <...>» — и заключающий: «<...> футуризм есть явление порядка скорее психологически-языкового, чем эстетического» (ЭОЛ, с. 327). Положения этой работы Шкл. критиковались и позднее — в том числе и близкими к ОПОЯЗу В. Виноградовым, Г. Винокуром, В. Жирмунским; последний, напр., в 1919 г. писал о «некоторой односторонности» и «неправильном истолковании» вопроса о звуках поэтической речи у Шкл., объясняя это, в частности, временем написания ст. (ЖИ. 1919. 10 дек. № 314).

С. 46*. Намек на некоторые выступления К. Чуковского с футуристами (см.; напр., отчет: День. 1913. 8 ноября. № 303) и на его ст. «Футуристы» (1914) — Чуковский К. Собр. соч. В 6 тт. Т. 6. М., 1969. С. 234.

С. 47*. Ст. Гринмана в ук. журн. не публиковалась; очевидно, имеется в виду: Всеволодский-Гернгросс В. Закономерность мелодии человеческой речи (Голос и речь. 1913. № 3. С. 12).

...**. Кн. фр. лингвиста М. Грамона, вышла в 1913 г. в Париже. Отр. из нее был переведен для первого «Сборника...» Вл. Шкловским.

...***. Гельмгольц Г. Учение о звуковых ощущениях как физическая основа теории музыки. СПб., 1875. С. 519. Пер. М. Петухова. (Цит. ошибочно приписана Гете А. Белым в своей кн. «Символизм». М., 1910. С. 151, откуда, очевидно, и была заимствована Шкл. Источник цитаты у Белого указан В. В. Нехотиным.)

С. 48*. Пер. И. Введенского.

...**. Вошло во все изд. его кн. «Из жизни идей». Т. II.

С. 49*. «Психология народов» (нем.); рус. пер.: М., 1912 (под назв. «Проблемы психологии народов»).

...**. Пер. А. Острогорской.

С. 50*. Пер. О. Химона.

С. 57*. См. об этом: Крученых А. Взрываль. <СПб., 1913>. С. 27.

ИСКУССТВО КАК ПРИЕМ. Впервые — Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг., 1917. С. 3—14. Перепеч.: Поэтика. Пг., 1919. С. 101—114; ОТП I, с. 7—20; ОТП II, с. 7—23; в кн. Шкл. «О теории прозы». М., 1983. С. 9—25. В сокр.: Из истории советской эстетической мысли. 1917—1932. М., 1980. С. 334—342. Печ. по ОТП II.

Написано между дек. 1915 г. (см.: ОТП II, с. 13) и дек. 1916 г. (цензурное разрешение от 24.12.1916). Ст. стала «манифестом формальной школы» (ЭОЛ, с. 385), определившим платформу ОПОЯЗа конца 1910-х — середины 1920-х гг. Значение этой работы в становлении новейшего литературоведения неоднократно анализировалось в научных трудах, посвященных формальной школе (В. Эрлих, К. Поморска, И. Амброджио, Э. Томпсон, Э. Джеймсон, А. Ханзен-Лёве, П. Штейнер и др.).

С. 59*. Овсяннико-Куликовский Д. Язык и искусство. СПб., 1895. С. 35.

...**. Он же. Лирика как особый вид творчества. — В его Собр. соч. Т. VI. Изд. 3-е. СПб., 1914.

С. 60*. По-видимому, ироническая контаминация назв. сб. В. Брюсова «Пути и перепутья» (тт. 1—3. М., 1908—1909) и «Зеркало теней» (М., 1912) — и намек на кн. ст. Вяч. Иванова «Борозды и межи» (М., 1916).

...**. Не совсем точные отсылки к ст. И. Анненского «Бальмонт-лирик» (в его «Книге отражений». М., 1906) и к кн. А. Белого «Луг зеленый». М., 1910. С. 117.

С. 61*. А в е н а р и у с Р. Философия как мышление о мире сообразно принципу наименьшей меры сил. СПб., 1899. С. 8.

С. 62*. П е т р а ж и ц к и й Л. Введение в изучение права и нравственности. 3-е изд. СПб., 1908. С. 136 и др.

...**. Б е л ы й А. Символизм. М., 1910. С. 594—595.

С. 68*. Отр. с этого предложения до слов «семантическое изменение» (с. 70) впервые появился в «Поэтике».

С. 72*. У Шкл. ошибочно: Владимир.

...**. Цит. изложение работы Г. Спенсера «Философия слога» А. Веселовским — Веселовский А. Собр. соч. Т. I. СПб., 1893. С. 445.

...***. Далее в первопубликации: «Андреем Белым, бар. Гинсбургом, Чудовским, Бобровым и другими».

ХОД КОНЯ. — ХК, с. 9—11 (в качестве предисл. к кн.).

Кн. ХК была подготовлена к печати не позднее авг. 1921 г., выход ее предполагался: первоначально в издательстве «Алконост» (объявление в сб. «Искусство старое и новое». Пг., 1921), затем — «Эрато» (см.: Петербург. 1922. № 2. С. 21). 14 или 15 марта 1922 г. Шкл. был вынужден эмигрировать из России; 16.3.1922 г. он сообщает Горькому из Финляндии: «У меня с собой рукопись «Ход коня» (АГ, КГ-п 89—1—18). В июне 1922 г. Шкл. приезжает в Берлин, и уже в июльском номере журн. «Новая русская книга» издательство «Геликон» анонсирует ХК. В письме жене конца 1922 г. Шкл. писал о высылке рукописи ХК для издания в России (449); это издание не состоялось. 20 янв. 1923 г. он сообщает ей же: «Вышли мои книжки. Х. к. не очень хорошая книга» (450).

Полемика вокруг ХК началась еще до выхода кн. в свет. 2—7 авг. 1921 г. рукопись ХК была отрецензирована в ЖИ К. Фединым; заинтересованно отозвавшись о теоретико-литературных поисках формалистов, он выступил против использования в художественном творчестве принципа «обнажения приема», который, по его мнению, применил в ХК Шкл. (Мелок на шубе — Федин К. Собр. соч. в 12 т. Т. 10. М., 1985. С. 289—294). «Большинство статей первого сборника, — писал о ХК С. Карцевский, — говорит именно об условности искусства. Сюжет как нельзя более своевременный, и сторонники формального метода хорошо делают, что заставляют русскую публику задуматься над вопросами, о которых она забыла думать». Но автор, по мнению рецензента, слишком радикален в решении этого вопроса, Шкл. «〈...〉 склонен искать нутро искусства не в чем ином, как именно в обнажении приема, в немудром сплетении веревочек марionеток, в картонности театральных мечей. 〈...〉 Мы досадуем на Л. Толстого, твердящего нам, что луна на сцене это просто дыра в полотне, а кровь только клюквенный сок. Мы досадуем за то, что он разрушает иллюзию. Ведь мы же *условились* считать дыру луной, а клюквенный сок кровью, и воспринимаем все это в условном плане. Выйти из этого плана (все равно куда — приметить ли клюквенный сок или же стать зрителем подлинного убийства) это значит выйти

за пределы искусства. «Мерцающая иллюзия» должна быть сохранена» (По поводу двух книг. — Воля России (Прага). 1923. № 4. С. 79—80). Другой рецензент подчеркивал (фельетонно обыгрывая) организованность всех материалов ХК вокруг образа «я»: «Ход коня» — типичнейший и элементарнейший роман. Все основные элементы романа, восходящие к традициям Сервантеса, Стерна, Фильдинга, Диккенса, — налицо. (...) Герой романа «Ход коня» — «я». (...) Можно без преувеличения сказать, что облик «я» удался Шкловскому великолепно, и в русскую литературу он смело может войти сотоварищем Онегина, Печорина, Рудина и иже с ними, то есть именно ненавистным автору ненаучным эпохальным типом» (Шах конем. — Дни (Берлин). 1923. 4 февр. № 81. Подп.: Кир. Кириллов). См. также рец. Р. Гуля (Новая русская книга (Берлин). 1923. № 1).

Особое место посвятил ХК в ст. «Формальная школа поэзии и марксизм» Л. Троцкий (впервые — Правда. 1923. № 166. 26 июля). Троцкий признал за формализмом «вспомогательное, служебно-техническое значение» для искусства, но, поверхностно интерпретируя некоторые декларации ХК, охарактеризовал эстетическую концепцию формалистов как «антимарксистскую» и «идеалистическую». Сравнивая формализм с футуризмом, Троцкий писал: «(...) в то время, как последний более или менее капитулировал перед коммунизмом политически, формализм изо всех сил противопоставляет себя марксизму теоретически. (...) Попытка освободить искусство от жизни, объявить его самодовлеющим мастерством обездушивает и умерщвляет искусство. Самая потребность в такой операции есть безошибочный симптом идейного упадка». «Формальная школа, — заключал Троцкий, — есть гелертерски препарированный недоносок идеализма в применении к вопросам искусства. На формалистах лежит печать скороспелого поповства» (Троцкий Л. Литература и революция. 2-е изд. М., 1924. С. 123—139). Ст. Шкл. «Ответ Льву Давидовичу Троцкому» сохранилась не полностью (отр., посвященные критике Троцким Р. Якобсона — 72); большая часть ее вошла в ст. «Всеволод Иванов» (с. 278—281). См. также «ответ» Б. Эйхенбаума — в ст. «В ожидании литературы» (впервые — Русский современник. 1924. № 1; вошло в его кн. «Литература». Л., 1927).

В наст. изд. из ХК не вошли: очерк «Петербург в блокаде», рассказы «Я и мое пальто», «Камень на нитке» и «Свободный порт», а также работа «Параллели у Толстого», включенная позднее в ОТП.

СВЕРТОК. Впервые — ЖИ. 1921. 15—18 янв. № 655—657 (с подзаголовком «Индусская поэтика»). Печ. по ХК, с. 12—17.

С. 75*. Л. Лунц и Н. Никитин в то время — слушатели литературной студии Дома искусств.

...**. Древнеиндийский сборник нравоучительной прозы.

«УЛЛЯ, УЛЛЯ, МАРСИАНЕ!» Впервые — Искусство коммуны. 1919. 30 марта. № 17 (под назв. «Об искусстве и революции» и с эпиграфом, взятым в ХК как назв.). Печ. по ХК, с. 36—41.

Ст. является несколько запоздавшим откликом Шкл. на занятие футуристами руководящих постов в петроградском Отделе изобразительных искусств (ИЗО) Наркомпроса: в янв. 1918 г. во главе его встал Д. Штеренберг, в течение 1918 г. в Отдел вошли Н. Пунин, В. Татлин, Н. Альтман, И. Школьник, А. Карев и др.; в ноябре — дек. 1918 г. и в янв. — февр. 1919 г. в деятельности ИЗО принимают участие В. Маяковский и О. Брик. Первое, по-видимому, выступление Шкл.

по этому поводу, оставшееся не разысканным, известно по журн. отклику (январь 1919 г.), в котором приведена цитата из него: «По странной случайности, футуризм сделался официальным искусством Советской России... А искусству это обходится дорого, так как передовые художники силятся родить то, что еще не выношено, стремятся связать то, что не связано: искусство и политику» (цит. по: Випера В. Времена и нравы. — Парус (Харьков). 1919. № 1. С. 14). Ср. с декларациями «левой» фракции Союза деятелей искусств (В. Маяковский, О. Брик, Н. Альтман, Н. Пунин, А. Карев и др.)¹, весной 1917 г. выступавшей против огосударствления и политизации искусства и какого-либо руководства им со стороны правительства (Ляпшин В. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М., 1983. С. 90—100 и след.), а также с «Манифестом летучей федерации футуристов», требовавшим «отделения искусства от государства» (март 1918 г., подписано Маяковским, Д. Бурлюком, В. Каменским — Газета футуристов. 1918. № 1).

На критику Шкл. в том же номере «Искусства коммуны» ответил Н. Пунин: «Интернационал такая же *футуристическая форма*, как любая другая творчески созданная новая форма... <...> Разве коммунистический Третий Интернационал не есть та форма, которая создает еще свое содержание? Я спрашиваю, какая разница между Третьим Интернационалом и рельефом Татлина или «Трубой марсиан» Хлебникова? Для меня никакой. И первое, и второе, и третье — новые формы, которыми радуется, играет и которые применяет человечество». В целом Пунин охарактеризовал ст. Шкл. как «плод недоразумения». Ср. с оценками полемики В. Кряжиным (Футуризм и революция. — Вестник жизни. 1919. № 6—7. С. 72) и Ф. Калинин (О футуризме. — Пролетарская культура. 1919. № 7—8. С. 41—42), не дифференцировавшими позиций Шкл. и Пунина. Р. Якобсон и П. Богатырев позднее интерпретировали полемику Пунина и Шкл. как свидетельство теоретических расхождений ОПОЯЗа и Московского лингвистического кружка (МЛК) (Богатырев П., Якобсон Р. Славянская филология в России в годы войны и революции. Берлин, 1923. С. 31).

Но точка зрения Шкл. получила неожиданные «подтверждения» — 10 апр. 1919 г. специальным постановлением Петросовета было решено: «<...> ни в коем случае не передавать организацию первомайского празднества в руки футуристов из Отдела изобразительных искусств» (Петроградская правда. 1919. 10 апр. № 79), а в дек. Г. Зиновьев дал такую оценку его деятельности: «Мы позволили одно время нелепейшему футуризму прослыть чуть ли не официальной школой коммунистического искусства. <...> Этому пора положить конец» (цит. по: Грядущее. 1920. № 1—2. С. 28). В февр. 1921 г. — в связи с общей реорганизацией Наркомпроса — ИЗО был ликвидирован.

Спустя почти год А. Эфрос комментировал события 1918—1919 гг.: «<...> футуризм стал официальным искусством новой России. Его жизнь в республике Советов казалась парадоксом. Он пришел к власти с другого конца. Спор за власть был решен не предпочтением, оказанным искусству, а предпочтением, оказанным людям. «Футуризм» был не нужен, но «футуристы» были нужны; реализм, наоборот, был нужен, но не нужны были реалисты. Одни принимались, другие отрицались не в качестве художников, а именно в качестве *общественных*

¹ В СДИ Шкл. вошел как представитель «Общества изучения теории поэтического языка» (ИРЛИ, 289.6.30).

единиц искусства, каких-то *граждан* от эстетики» (Концы без начал. — Шиповник. № 1. М., 1922. С. 114). Позднейшая оценка Шкл. своей ст.: с. 276, а также: СС III, с. 97.

С. 78*. Из воззвания В. Хлебникова, М. Синяковой, Г. Петникова и Н. Асеева (1916). Цит. из него же была взята как общий эпиграф к ст. Шкл. и Н. Пунина: «Люди прошлого не умнее себя, полагая, что паруса государства можно строить лишь для осей пространства».

...**. Ранее эта характеристика была отнесена Шкл. только к «скифам» — Гермес. Ежегодник искусства и гуманитарного знания. Киев. 1919. С. 71.

С. 79*. Комедия «Третейский суд».

...**. Кн. Д. Овсяннико-Куликовского, вышла в 1906—1911 гг.

САМОВАРОМ ПО ГВОЗДЯМ. Первопубликация не установлена. Печ. по ХК, с. 42—45.

Сохранился один из предварительных (по-видимому) вариантов этой ст.: приведем его полный текст:

«Самовар и гвозди

Если взять самовар за ножки, то им можно вбивать гвозди, но не это его прямое назначение.

Если взять Пушкина, то из него можно надергать революционные места, а можно также нащипать контрреволюционные, но это все не существенно в Пушкине.

Лучше завернуть в стихи селедку, чем втягивать их в политику.

Посмотрите на Моисея: когда он рассердился на евреев, он не стал драться скрижалями, а разбил их о камень.

Тот, кто хочет создать революционное искусство, так же ошибается, как тот, кто хочет построить революционный фрезерный станок.

Искусство никогда не было классовым и никогда не было программным.

Если в произведение искусства и попадает как материал какое-нибудь политическое построение, то тем самым оно перестает быть действенным.

Поэтому совершенно не стоит рассматривать «Евгения Онегина» под углом зрения вопроса о крепостном праве. Не стоит также драться стихами и учить стихами драться других. Для войны есть фронт, а для обучения всеобуч.

Вот произошла революция.

Для революционного искусства приготовили место, раскопали грядки, полили их деньгами.

Пришли поэты и стали писать. Те, кто способней, те под новых, а те, кто не способней, те под старых, были даже такие, которые писали под П. Я. и Ионова¹. А в общем стихи не изменились. И это видят даже те критики, которые разбирают их по старинке, по образцу XVIII века, строчка за строчкой да еще с проверкой на действительность.

Не только всякому, даже не обучающемуся в семинарии, но даже обучающемуся в студии Пролеткульта видно, что никакого революционного искусства нет, а я знаю, что его и быть не должно.

А главное, не нужно.

¹ Инициалами «П. Я.» подписывал свои стихи поэт-народоволец П. Якубович; Ионов И. (Бернштейн, 1887—1942) — поэт и издательский деятель.

Я десять лет пробыл в гимназии, и каждое утро я пел «Спаси, Господи, люди Твоя и благослови достояние Твое», а и тогда не мог и сейчас не могу сказать эту молитву наизусть. Она заполировала меня и стекала, как с гуся вода.

Если заклеить стены плакатами, напечатать стихи на продовольственной карточке, набить стихи «Интернационалом», оттиснуть его на носовых платках, то организм так приспособится, что не увидит и не услышит ничего.

Ни одно живое существо не может жить в своих выделениях, на этом основана прививка; не может жить в атмосфере тысячекратного повторения молитва, не может жить и «Интернационал».

Во имя пропаганды уменьшите ее.

Оставьте не записанными стихами облака и воду. Давайте на фронте воевать, в книгах и газетах говорить о революции, и не будем заказывать никому революционного искусства.

Все равно еще ни разу в мире не было Рождества раньше Благовещения» (67).

Этот вариант, предназначавшийся для ЖИ (на тексте — пометы члена редколлегии Е. Кузнецова) и предположительно датируемый весной 1920 г., связан с другими полемическими выступлениями Шкл. против Пролеткульта того же времени; о невозможности создания особой, «пролетарской» литературы Шкл. говорил, напр., на диспутах «Беседа о пролетарской культуре» в Вольной философской ассоциации 21.3.1920 (в полемике с А. Белым — Ежегодник РО ПД на 1978 год. Л., 1980. С. 42) и 18.4.1920 — в петроградском Пролеткульте (см. журн. отчет: Грядущее. 1920. № 7—8. С. 23).

КРЫЖОВЕННОЕ ВАРЕНЬЕ. Впервые — ЖИ. 1919. 1—2 ноября. № 282—283. Перепеч.: Художественная мысль (Харьков). 1922. № 4. С. 13—14. Печ. по ХК, с. 46—50.

С. 81*. Пересказ записи в дневнике от 15 мая 1824 г.

С. 82*. Поставлено в авг.—сент. 1920 г. в Ростове-на-Дону (при участии самого Хлебникова) и в 1976 г. в Риме.

...**. Премьера — 7 ноября 1918 г. в Москве (реж. Вс. Мейерхольд), пьеса шла три дня; новая постановка — 1 мая 1921 г., там же (реж. Вс. Мейерхольд и В. Бебутов). О борьбе вокруг второй постановки «Мистерии-буфф» см.: Февральский А. Первая советская пьеса. М., 1971. С. 89—109.

...***. См. отзыв Шкл. об этой пьесе А. Ремизова — ЖИ. 1919. 14 окт. № 267.

ШТАНДАРТ СКАЧЕТ. Впервые — ЖИ. 1920. 11—12 сент. № 554—555. Печ. по ХК, с. 51—55.

Ст. вызвала одобрительный отзыв Ю. Анненкова (Злокачественная опухоль. — ЖИ. 1920. 14 сент. № 556) и критическое «Письмо в редакцию» Л. Никулина, требовавшего оградить самостоятельные театры от «нападок эстета левого толка» (Петроградская правда. 1920. 19 сент. № 209). Ответ Шкл. Л. Никулину: Необходимые разъяснения. — ЖИ. 1920. 25—26 сент. № 566—567.

С. 82****. Из «Ревизора» (действие I, явление 2).

...*****. Понятие эстетики Н. Евреинова, считавшего «театральный инстинкт», «инстинкт преображения», определяющим в жизни человека и рассматривавшем в своих многочисленных работах различные формы его реализации вне сферы театрального искусства («театрализация жизни»).

С. 83*. Иронически использовано назв. кн. Н. Евреинова (Театр для себя. Т. 1—3. СПб., 1915—1917).

...**. Герой нескольких публикаций журн. «Сатирикон» 1908—1910 гг., провинциальный поэт-графоман.

СОГЛАШАТЕЛИ. Впервые — ЖИ. 1920. 22 апр. № 430. Печ. по ХК, с. 56—58.

Написано по поводу спектакля «Легенда о Коммунаре» (по пьесе П. Козлова), шедшего в пролеткультовском Петроградском рабочем революционном героическом театре (рук.— А. Мгебров) с февр. 1920 г.

С. 85*. «Вампука, невеста африканская» — пародийный спектакль в театре «Кривое зеркало» (1909 г.; муз. В. Эренберга, реж. Р. Унгерн), назв. которого стало синонимом ходульности, выпренности.

...**. Сцена в спектакле, перекликающаяся с эпизодом из «Зигфрида» Вагнера (в кузнице Миме).

ДРАМА И МАССОВЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ. Впервые — ЖИ. 1921. 9—11 марта. № 688—690. Печ. по ХК, с. 59—63.

С. 85***. Пиотровский А. Единый художественный кружок.— Известия (Пг). 1921. 26 февр. № 43. См. ответ А. Пиотровского Шкл.: Не к театру, а к празднеству.— ЖИ. 1921. 19—22 марта. № 697—699 (обе ст. вошли в его кн. «За советский театр». VI., 1925).

...****. Ироническая отсылка к назв. одной из гл. кн. Н. Евреинова «Театр для себя»: «Каждая минута — театр».

...****. Псевд. «Браунинг № 215 475» подписывал свои стихи В. Князев, его фельетон о маскараде в Доме искусств: Красная метла: I. Маскарад на попойке.— Красная газета. 1921. 6 февр. № 26.

С. 86*. Далее в ЖИ: «Мы находимся в царстве необходимости, через нас идет наша дорога в будущее».

«ПАПА, ЭТО—БУДИЛЬНИК!..» Впервые — ЖИ. 1920. 10—12 дек. № 628—630. Полемическое изложение ст.— Вестник театра. 1921. № 78—79. С. 3. (под шапкой «Печать»). Печ. по ХК, с. 64—67.

Премьера «Зорь» состоялась 7 ноября 1920 г. в Москве, Шкл. побывал на спектакле в 20-х числах ноября. С критикой Мейерхольда Шкл. выступал и в дальнейшем: «Особое мнение о «Лесе» (ЖИ. 1924. № 26), «Учитель Бубус» в Театре имени Мейерхольда («30 дней». 1925. № 2. Подп.: В. Ш.), «Пятнадцать порций городничихи» (Красная газета (веч. вып.). 1926. 22 дек. № 307) и др.

С. 86**. Г. Чулковым был осуществлен перевод пьесы, Вс. Мейерхольдом и В. Бобутовым — «композиция текста».

КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО. Впервые — ЖИ. 1919. 17 сент. № 244. Печ. по ХК, с. 68—73.

Написано в полемике с некоторыми положениями концепции «коллективного творчества» («коллективизма творчества» и т. п.), разрабатывавшейся наиболее активно в те годы теоретиками Пролеткульта. Ср.: Maurer K. Viktor Šklovskij's Essay «Kollektivnoe tvorčestvo».— Poetica. 1967. Bd. I. S. 104—108.

С. 89*. Имеются в виду его «Заметки собирателя» в кн.: Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: Изд. 2-е. Т. I. М., 1909.

В СВОЮ ЗАЩИТУ. Впервые — ЖИ. 1920. 10 февр. № 367. Печ. по ХК, с. 74—75.

Ответ на критику ЖИ В. Быстрянского¹, упрекавшим газ. в «весьма отвлеченном, далеком от жизни характере» (имелись в виду, в частности, ст. Шкл. о Стерне): «Ближе к жизни, господа, довольно вам копать «в хронологической пыли бытописания земли» — работайте не для любителей-эстетов, а для масс» (На темы дня: Ближе к жизни! — Петроградская правда. 1920. 27 янв. № 18. Подп.: В. Б.). См. ответ В. Быстрянского Шкл.: Вместо ответа. — Там же. 1920. 22 февр. № 41. Подп.: В. Б.

О ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ РАМПЕ. Впервые — ЖИ. 1920. 7 мая. № 445. Печ. по ХК, с. 76—79.

Критика театральной концепции Пролеткульта («творческий театр» П. Керженцева); отклик на ст. К. Державина, посвященную П. Керженцеву и В. Тихоновичу. «Стремясь к идеалу — «все — актеры», теоретики общенародного театра мечтают об упразднении не только технической, но и *психологической* рампы,— писал, в частности, К. Державин.— Уничтожение сцены и зрительного зала как самостоятельных единиц — вот та точка, к которой стягиваются здесь нити конечных заключений о природе и технике грядущего соборного действия» (Московские отклики.— ЖИ. 1920. 30 апр. № 438).

С. 91*. Пьеса А. Шницлера.

...**. Неточный пересказ заключительной сцены пьесы Островского «Свои люди — сочтемся!».

О ГРОМКОМ ГОЛОСЕ. Впервые — ЖИ. 1920. 8—9 мая. № 446—447. Печ. по ХК, с. 80—83.

С. 91***. Массовое представление «К мировой Коммуне» (в честь II Конгресса Коминтерна) состоялось 19 июля 1920 г. у портала бывш. Фондовой биржи (реж. К. Марджанов, Н. Петров, С. Радлов, В. Соловьев, А. Пиотровский; ок. 4 тыс. участников).

О «ВЕЛИКОМ МЕТАЛЛИСТЕ». Впервые — ЖИ. 1919. 31 мая — 1 июня. № 151—152. Печ. по ХК, с. 84—89.

С. 93*. Решение об отливке в бронзе работы скульптора М. Блоха (участник Передвижных выставок, работавший в 1918—1919 гг. по заказам Петросовета) было принято в марте 1919 г.; ко времени публикации ст. Шкл. было решено установить его перед Дворцом труда (см.: ЖИ. 1919. 28 мая. № 148). 3 окт. 1919 г. ЖИ сообщала о намерении М. Блоха отложить отливку «Великого Металлиста».

С. 95*. Далее в ЖИ: «это судьба всякой массы».

ПРОСТРАНСТВО В ЖИВОПИСИ И СУПРЕМАТИСТЫ. Впервые — ЖИ. 1919. 23—24 июля. № 196—197 (под назв. «Пространство в искусстве и супрематисты»). Вариант: Искусство (М.). 1919. 5 сент. № 8. Печ. по ХК, с. 90—100.

Некоторые положения данной работы были сформулированы Шкл. в выступлениях на Первой Государственной свободной выставке произведений искусств в Петрограде, см. газ. отчеты: ЖИ. 1919. 6 мая. № 129; Красная газета. 1919. 6 мая. № 98; ЖИ. 1919. 23 мая. № 144.

С. 96*. В у н д т В. Основы физиологической психологии (т. II, гл. 14: «Зрительное представление пространства») (1874, рус. пер. 1880—1881).

¹ Быстрянский В. (1886—1940) — партийный деятель и публицист; в 1920 г. — редактор «Петроградской правды».

С. 97*. Сходные наблюдения можно найти в кн. Т. Рибо «Эволюция общих идей» (1897, рус. пер. 1898).

С. 98*. Пример из кн. Э. Меймана «Лекции по экспериментальной педагогике» (1907, рус. пер. 1909—1910).

...**. Далее в «Искусстве»: «Искусство осознало себя. Мы поняли, что изображение в искусстве — только один из его путей, один из возможных материалов. Супрематисты сделали в искусстве то, что сделано в медицине химиком. Они выделили действующую часть средств».

О ФАКТУРЕ И КОНТРРЕЛЬЕФАХ. Впервые — ЖИ. 1920. 20 окт. № 587. Печ. по ХК, с. 101—107.

С. 99*. Ироническая отсылка к назв. 4-го тома Собр. соч. С. Венгерова: «В чем очарование русской литературы» (Пг., 1919).

ПАМЯТНИК ТРЕТЬЕМУ ИНТЕРНАЦИОНАЛУ. Впервые — ЖИ. 1921. 5—9 янв. № 650—652. Печ. по ХК, с. 108—111.

Проект памятника был открыт для осмотра в здании Свободных мастерских (бывш. Академия художеств) 8 ноября 1920 г.

С. 101*. Ст. в ЖИ заканчивалась: «Революцию нельзя судить, ей надо помочь и прыгать вперед, чтобы весом усилить ее вес и скорость».

ИВАН ПУНИ. Впервые — на нем. яз.: *Der Futurismus* (Berlin). 1922. № 5—6. С. 6. Печ. по ХК, с. 112—114.

С русским художником-авангардистом И. Пуни (1894—1956) Шкл. познакомился в марте 1915 г. на выставке «Трамвай В» (СС I, с. 199); берлинские встречи с Пуни отражены Шкл. в кн. «Zoo» (СС I, с. 199—201). См. также: И. Пуни. «Современная русская живопись» (Берлин. 1923. С. 8, 27). В 1923 г. Пуни переехал в Париж, откуда сообщал Шкл.: «〈...〉 вообще, кажется, мне сейчас полегчало, а все это время было очень тяжело 〈...〉» (от 29.4. 1925—676). В 1960—70-х гг. ст. Шкл. неоднократно перепечатывалась и переводилась в каталогах выставок И. Пуни во Франции, ФРГ, Швейцарии и др.

ДОПОЛНЕННЫЙ ТОЛСТОЙ. Впервые — ЖИ. 1919. 4—5 окт. № 259—260. Изложение ст. — Вестник театра. 1919. № 37. С. 8 (под шапкой «Печать»). Печ. по ХК, с. 126—132.

Премьера «Первого винокура» (реж. Ю. Анненков) состоялась 13 сент. 1919 г.; спектакль стал одним из первых опытов «циркизации» театра, продолженным в 1920—1923 гг. экспериментами С. Радлова, С. Эйзенштейна, Вс. Мейерхольда, А. Таирова и ранних «фэкссов» (см.: Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 234—239).

С. 103*. По-видимому, речь идет о посвященных разбору «Гамлета» страницах романов Гете «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» и «Годы учения Вильгельма Мейстера».

«НАРОДНАЯ КОМЕДИЯ» и «ПЕРВЫЙ ВИНОКУР». Впервые — ЖИ. 1920. 17—19 апр. № 425—427. Печ. по ХК, с. 133—137.

Театр «Народная комедия» был открыт 8 янв. 1920 г.; ко времени появления ст. Шкл. были уже показаны первые его спектакли, вызвавшие полемику в ЖИ: «Невеста мертвеца, или Сватовство хирурга» (8 янв.), «Обезьяна-доносчица» (17 фев.), «Султан и черт» (16 марта) (см.: Золотницкий Д. Ук. соч. С. 239—265; Lövgren Sergej Radlov's Electric Baton: the «futurization» of russian theater — Theater and literature in Russia. 1900—1930. Stockholm, 1984). О «Народ-

ной комедии» Шкл. писал также: с. 113—115; в ст. «Шекспир на подмостках Железного зала» (ЖИ. 1920. 19—21 ноября. № 610—612). На близость экспериментов С. Радлова к взглядам на театр Ф. Маринетти (см.: Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 72—77) Шкл., по-видимому, обратил внимание только в 1923 г. (см. его кн. «Литература и кинематограф». Берлин. 1923. С. 31—32). 22 янв. 1922 г. «Народная комедия» была закрыта; позднее С. Радлов согласился с критикой Шкл., признав неразработанность «словесной стороны» в своем театре (Словесная импровизация в театре.— В его кн. «Статьи о театре». Пг., 1923).

С. 105*. Имеются в виду ст.: Кузнецов Е. Пути и перенутья (ЖИ. 1920. 20—22 марта. № 403—405); Соловьев В. «Султан и черт» (ЖИ. 1920. 23 марта. № 406); Радлов С. Театр народной комедии. Ответ друзьям (ЖИ. 1920. 27—29 марта. № 410—412).

С. 106*. Турецкий народный театр кукол.

ИСКУССТВО ЦИРКА. Впервые — ЖИ, 1919. 4—5 ноября. № 284—285. Перепеч.: Художественная мысль (Харьков). 1922. № 5. С. 9. Печ. по ХК, с. 138—141.

О цирковом искусстве см. также у Шкл.: «Цирк и искусство» (Огонек. 1926. № 24), «Прекрасный, как зебра» (Цирк. 1926. № 2).

С. 107*. Анненков Ю. Веселый санаторий.— ЖИ. 1919. 1—2 ноября. № 282—283.

О ВКУСАХ. Впервые — ЖИ. 1920. 15 сент. № 557. Печ. по ХК, с. 142—145.

С. 108*. При жизни Блока осуществлена постановка «Розы и Креста» в Костроме (сезон 1920—1921 гг.).

...**. Спектакль в Государственном петроградском драматическом театре, апр. 1920 г.

...***. Намек на «Секцию исторических картин», созданную в 1919 г. по инициативе М. Горького, ее целью была, по словам Горького, «инсценировка истории общечеловеческой культуры в форме театральных представлений и картин для кинематографа» (ЖИ. 1919. 25 сент. № 251).

ПО ПОВОДУ «КОРОЛЯ ЛИРА». Впервые — ЖИ. 1920. 21—22 сент. № 562—563. Печ. по ХК, с. 146—151.

21 сент. 1920 г. в БДТ состоялась премьера «Короля Лира» (реж. А. Лаврентьев); к этой дате ЖИ поместила ст. А. Блока («Жестокое предостережение»), С. Радлова, М. Кузмина, А. Беленсона и данную ст. Шкл. Параллельная разработка опоязовской концепции героя — в работе Шкл. о «Дон Кихоте» (вошло в ОТП).

С. 109*. Соловьев И.— комический актер и антрепренер.

...**. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном (1854; рус. пер. 1895).

СТАРОЕ И НОВОЕ. Впервые — ЖИ. 1920. 2 апр. № 146. Печ. по ХК, с. 152—154.

Написано по поводу ст. П. Сторицына «Искусство плаката» (ЖИ. 1920. 23 марта. № 406) и рец. Э. Голлербах на № 1 журн. «Изобразительное искусство», изданного ИЗО Наркомпроса (там же). П. Сторицын, в частности, писал, что «почти официальное признание» футуризма после революции не уничтожило «пропасти» между ним и зрителями; Э. Голлербах в своей рец. резко оценил направление журн. («повторяются задания газеты «Искусство коммуны»), ст. в

нем Н. Пунина, О. Брика, К. Малевича и репродукции с картин Д. Штеренберга, В. Татлина, К. Малевича и др. («ребяческая, если не просто шарлатанская живопись»). См. ответ Э. Голлербаха Шкл.: Камень вместо хлеба.— ЖИ. 1920. 24—26 апр. № 432—434.

С. 111*. Очевидно, имеются в виду ст. Э. Голлербаха в ЖИ о скульптуре из слоновой кости, истории «Янтарной комнаты» и др. (июнь — сент. 1919 г.); «Старые годы» — журн., выходивший в 1907—1916 гг. и выступавший, в частности, за охрану и изучение памятников русской дворянской культуры.

...**. Вольный пересказ «Предисловия» Ф. Брюнеттьера к своей кн. «Учебник истории французской литературы» (1898).

О МЕРЕЖКОВСКОМ. Впервые — ЖИ. 1920. 8 окт. № 577. Печ. по ХК, с. 155—158.

С. 111***. Постановка пьес «Павел I», «Николай I» и «Александр I» осуществлена Петроградским драматическим театром позднее, в февр. 1921—января 1922 гг.

С. 112*. Неточно приведены: строки из стих. Д. Мережковского «Двойная бездна» (1901) и назв. его ст. «Бес или Бог?» (1908).

...**. Далее в ЖИ: «Да эти словечки и не связаны с «Юриями Милославскими» Мережковского, его роман пересыпан ими как сахаром, иногда же они спутаны ниточками, соединяющими анекдоты».

...***. Неточно приведенное мнемоническое школьное стих. для запоминания числа «пи» (опущено в ХК, восстанавливается по ЖИ).

КОМИЧЕСКОЕ И ТРАГИЧЕСКОЕ. Впервые — ЖИ. 1921. 26 февр.—1 марта. № 679—681. Печ. по ХК, с. 159—167.

Рец. на премьеру 30 янв. 1921 г. в «Народной комедии» пьесы С. Радлова «Любовь и золото».

С. 114*. Из романа «История Тома Джонса, найденыша». Пер. А. Кронеберга.

ПОДКОВАННАЯ БЛОХА. Впервые — Голос России (Берлин). 1922. 9 авг. № 1027. Печ. по ХК, с. 168—173.

С. 116*. Шкл. посетил гастрольный спектакль «Сверчок на печи» (инсц. Б. Сушкевича) 2 или 4 авг. 1922 г.

...**. Намек на эмигрантского поэта и критика Ю. Офросимова (1894—1967), откликнувшегося на спектакль восторженной рец. (Руль (Берлин). 1922. 5 авг. № 511).

...***. Отд. изд.: М.— Берлин, 1922.

РЫБУ НОЖОМ. Впервые — ЖИ. 1921. 19—24 июля. № 780—785. Печ. по ХК, с. 174—179.

Написано по поводу водевиля Н. Евреинова «Самое главное» в «Театре революционной сатиры» (преьера — 20 февр. 1921 г., реж. Н. Петров, оформл. Ю. Анненкова). Отд. изд.: Пг., 1921. Фельетон направлен против излишне прямолинейного, по мнению Шкл., проведения в пьесе авторских концепций «театра для себя» и «театротерапии». Ср. у близкого ОПОЯЗу Б. Казанского: «Как бы блестящи они (театральные новации.— А. Г.) ни были, они служили Евреинову только средствами борьбы с старой системой театра и поводом для демонстрации нового театропонимания», — и конкретно о «Самом главном»: «Такая реализация идеи «театра для себя» мне кажется не раскрывающей самого ее ядра, а лишь

скользящей по ее поверхности» (Казанский Б. Метод театра (анализ системы Н. Н. Евреинова). Л., 1925. С. 8, 57).

С. 118*. Намек на кн. В. Жирмунского «Религиозное отречение в истории романтизма» (М., 1919).

...**. Водевиль в театре «Кривое зеркало» (пост. Н. Евреинова).

...***. Параклет — гл. герой комедии, доктор Фреголи — одна из его «личин».

С. 119*. Беленсон А. Искусственная жизнь. Пг., 1921.

РОЗАНОВ. Впервые — ЖИ. 1921. 19—22 марта. № 679—699; и 6—12 апр. № 712—717. (под назв. «Тема, образ и сюжет Розанова»)¹. Отд. изд.: Пг., 1921 (под назв. «Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля»). Перепеч.: ОТП I, с. 167—178; ОТП II, с. 226—245 (под назв. «Литература вне «сюжета»). Отр.— Современная русская критика. Л., 1925. С. 227—235 (под первонач. назв.). Печ. по отд. изд.

Проза В. Розанова привлекла внимание Шкл. еще в начале 1910-х гг. (с. 49), но к работе о ней он приступил только после смерти Розанова (5 февр. 1919 г.), вызвавшей серию мемуарных очерков и публикаций из наследия философа (Э. Голлербах, В. Ховин и др.); не исключено, что эти публикации в какой-то степени спровоцировали работу Шкл.² В начале 1921 г. он читает доклад о Розанове в ОПОЯЗе (с. 177); очевидно, тогда же — и в МЛК (см.: Федоровские чтения. 1978. М., 1981. С. 248).

Уже первопубликация работы вызвала критические отклики (Беленсон А. Подозрительная тема.— ЖИ. 1921. 11—13 мая. № 727—729); оживленная дискуссия развернулась после выхода отд. ее изд. В. Жирмунский, отмечая значенные «конкретных результатов работы», расценивал кн. как «очень тонкий и убедительный пример формального анализа». Кн. вызвала и методологическую критику Жирмунского: «Мы возражаем только против того, что хотели бы назвать «методологическим реализмом» автора: метод исследования, сам по себе чрезвычайно плодотворный, сознательно поставленную и последовательно разрешенную задачу, в данном случае — стилистического анализа «Уединенного» и «Опавших листьев», Шкловский считает как бы единственной реальностью, единственной действующей силой исторического процесса. Мы думаем, что после его интересной книжки, как и до нее, можно будет рассматривать Розанова как религиозного и общественного мыслителя, хотя впервые становится ясным его значение как художника» (Начала. 1921. № 1. С. 218—219). К сходным выводам пришел и рецензент философского журн. «Мысль»: «Чрезвычайно интересная книжка Шкловского являет собой любопытный пример того, как сам по себе правильный принцип, но возведенный в некую безусловность, приводит к парадоксальнейшим и вряд ли не саморазрушительным выводам»; в работе Шкл., по мнению рецензента, «Розанов как литературное явление стал Розановым *только* литературным явлением, *только* совокупностью литературных прие-

¹ Публикация в ЖИ не закончена из-за конфликта, возникшего между Шкл. и Е. Кузнецовым; см. «Приговор суда чести», подписанный 7 апр. 1921 г. Б. Эйхенбаумом, А. Беленсоном и Н. Евреиновым (ЖИ. 1921. 16—19 апр. № 718—720).

² Обращение Шкл. к прозе В. Розанова современная исследовательница объясняет и ее близостью к экспериментам В. Гнедова и А. Крученых (Crone A. Rozanov and the end of literature. Würzburg, 1978. P. 122—123).

мов» (О. Котельникова — Мысль. 1922. № 2. С. 120—121). См. также рец. и отзывы К. Локса (Печать и революция. 1922. № 1), В. Ховина (Книжный угол. 1922. № 8), М. Эйхенгольца (Жизнь. 1922. № 3), А. Белецкого (Народное просвещение (Курск). 1922. № 5—6).

Заинтересованно отнеслись к кн. Шкл. М. Горький (его устный отзыв приведен в воспоминаниях К. Федина — Федин К. Собр. соч. в 12 т. Т. 10. М., 1986. С. 83), О. Мандельштам (см. его кн. «Слово и культура». М., 1987. С. 186), А. Ремизов (см. его кн. «Кукха. Розановы письма». М.— Берлин, 1923. С. 123—124); последняя кн., по мысли Л. Флейшмана, стала своеобразной рецепцией на идеи работы Шкл. (Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. 1. С. 186).

С. 121*. Работа не опубликована.

С. 122*. По устному свидетельству Шкл. (А. Чудакову), примеры из Гейне были указаны ему Тыняновым.

С. 123*. В пер. Н. Вольпин назв. гл. X кн. III романа Филдинга звучит так: «Беседа между актером и поэтом, приводимая в этой повести единственно с целью развлечь читателя».

С. 124*. Пер. А. Кронеберга.

С. 127*. Этот пример был указан Л. Выготским (устное свидетельство Шкл.).

С. 129*. Из стих. Маяковского «Себе, любимому, посвящает эти строки автор» (опубл. в 1918 г.).

...**. Пер. В. Апфельрота.

С. 134*. Розанов В. Литературные очерки. Изд. 2-е. СПб., 1902. С. 158 (указал В. Г. Сукач).

СЕРАПИОНОВЫ БРАТЬЯ.— Книжный угол. 1921. № 7. С. 18—21.

Первая ст. о серапионах, опубл. не позднее 15 ноября 1921 г. (обоснование даты: ПИЛК, с. 441) и ставшая, по позднему признанию одного из членов группы, ее «метрическим свидетельством» (Е. Полонская. Начало 20-х годов.— Простор. 1966. № 6. С. 144). Ранее — 1 ноября — было напечатано лишь информационное сообщение об организации группы (в числе членов которой был назван и Шкл.): Общество Серапионовых братьев.— Летопись Дома литераторов. 1921. № 1. С. 7. Немногим позднее появилась вторая ст. о серапионах, написанная М. Шагинян (ЖИ. 1921. 29 ноября. № 819; вошло в ее Собр. соч. В 9 т. Т. 1. М., 1971).

Днем рождения группы ее члены считали 1 февр. 1921 г.; в нее вошли М. Зощенко, Е. Полонская, И. Груздев, Л. Лунц и др. слушатели студии переводчиков при издательстве «Всемирная литература» (февр.— дек. 1919 г.), перешедшие затем в студию Дома искусств (с дек. 1919 г.). В конце 1920—1921 гг. к ним присоединились В. Каверин, К. Федин, Вс. Иванов и Н. Тихонов (не упомянутый Шкл. в данной ст.). Шкл. преподавал в студии «Всемирной литературы» «теорию литературы» (ЖИ. 1919. 20 июня. № 168), в студии Дома искусств — «теорию художественной прозы» (ЖИ. 1919. 30 дек. № 330); 19 и 26 окт. 1921 г. в Доме искусств состоялись два вечера серапионов, которые вел Шкл. (Летопись Дома литераторов. 1921. № 1. С. 7).

Вопрос об издании сб. молодых писателей, затронутый в данной ст., Шкл. поднимал еще в середине 1920 г., предлагая его издательству «Алконост» (ПИЛК, с. 447. Ср.: Белов С. Мастер книги. М., 1979. С. 51). К апр. 1921 г. эту идею поддерживает М. Горький (Литературное наследство. Т. 70. С. 375—376),

включивший в предварительный план сб. молодых и рассказ Шкл. «В пустоте» (там же. С. 376). Альманах вышел только в апр. 1922 г. (ПИЛЖ, с. 447) и был отмечен рец. А. Воронского, Ю. Тынянова, Е. Замятина, И. Эренбурга и др. В перечне произведений серапионов, помещенном в сб., были указаны и кн. Шкл.

Вопрос о влиянии Шкл. (и формальной школы) на серапионов неоднократно обсуждался современниками и исследователями литературы. В студии Дома искусств вместе со Шкл. преподавали Тынянов и Эйхенбаум (Дом искусств. 1921. № 1. С. 70—71); некоторые серапионы принимали участие в работе ОПОЯЗа, перенесшего с дек. 1919 г. свои заседания в Дом искусств (в числе членов ОПОЯЗа называли Л. Лунца, М. Слонимского, Е. Полонскую, см.: ЖИ. 1919. 21 окт. № 273; Печать и революция. 1922. № 5. С. 393). Неменьшее значение имели и постоянные контакты Шкл. с серапионами, запечатленные в известных воспоминаниях В. Каверина, К. Федина, М. Слонимского, Е. Полонской, В. Познера, К. Чуковского и др. Современники часто ставили знак равенства между взглядами серапионов и формалистов (см. напр.: Лежнев И. О романе и всеобщем.— Россия. 1923. № 7). Вопрос этот исследован в современных работах: Piper D. Formalism and the Serapion Brothers.— The Slavonic and East European Review. 1969. № 47; Sheldon R. Sklovsky, Gorky and the Serapion Brothers.— The Slavic and East European Journal. 1968. Vol. 12. № 1. Влияние идей Шкл. (в первую очередь — о сюжетосложении) в наибольшей степени коснулось ранней прозы Л. Лунца, М. Слонимского и В. Каверина (последний, в частности, в своих воспоминаниях о Шкл. признавался: «(...) в те годы многие теоретико-литературные гипотезы Шкловского были мне близки, и в своей прозе я старался следовать его советам» — АШ). Особую остроту вопрос о членстве Шкл. в группе обрел после вынужденной эмиграции писателя в 1922 г. Отвечая на ст. П. Когана (Красная газета. 1922. 23 сент. № 215) и П. Лебедева-Полянского (Московский понедельник. 1922. 28 авг. № 11) о серапионах, Л. Лунц тогда утверждал: «(...) Виктор Шкловский — серапионов брат был и есть!» (Об идеологии и публицистике.— Новости (М.). 1922. 23 окт. № 3). В 1922—1923 гг. Шкл. неоднократно пишет о серапионах (с. 148—149, 179—181), в 1924 г.— в последний раз анализирует их творчество в рамках группы (с. 370—376).

С. 139*. Печ. под псевд. В. Каверин.

...**. Псевд. Н. Чуковского, близкого к серапионам, но не входившего в группу.

С. 140*. Имеется в виду запись в дневнике Л. Толстого (ПСС. Т. 46. С. 121). Ср.: ЭОЛ, с. 55.

ФЕДОР СОЛОГУБ.— Петербург. 1922. № 2. С. 19—20. Подп.: В. Ш.

АННА АХМАТОВА.— Петербург. 1922. № 2. С. 18.

С. 143*. Ч у к о в с к и й К. Ахматова и Маяковский.— Дом искусств. 1921. № 1; перепеч.: Вопросы литературы. 1988. № 1.

...**. Ср.: СС III, с. 23—24, 66.

ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН.— Петербург. 1922. № 2. С. 20.

Вопрос о судьбе авантюрного романа в России, по-видимому, затрагивавшийся в устных беседах в кругу опоязовцев и серапионов в 1920—1921 гг. (см.: с. 140; ЭОЛ, с. 35), впервые печатно изложен в этой рец. Шкл. (январь 1922), предваившей почти на год известную работу Л. Лунца «На Запад!» (датируется дек. 1922 г., опубл.: Беседа (Берлин). 1923. № 3). С пропагандой авантюрного романа Шкл. выступает и позднее (см. с. 192, а также его отчеты о его вы-

ступлении в ГИИИ — Русский современник. 1924. № 2. С. 276—277, в Доме печати — Вечерняя Москва. 1924. 22 ноября. № 268). Однако на оживление этого жанра в 1923—1925 гг. несомненно большее влияние, чем декларации Шкл. Лунца и др., имела программа «создания революционной романтики» и «коммунистического Пинкертона», выдвинутая Н. Бухариным (см., напр., его выступление на V съезде РКСМ 13 окт. 1922 г. — Правда. 1922. 14 окт. № 232); эта программа и стала своеобразным «социальным заказом», вызвавшим к жизни произведения М. Шагинян, В. Катаева, В. Каменского, М. Козырева и др., на которые ссылался позднее Шкл.

ПИСЬМО К РОМАНУ ЯКОБСОНУ. Впервые — Книжный угол. 1922. № 8. С. 23—24. Перепечат.: Вещь (Берлин). 1922. № 1—2. С. 5; Зритель (Одесса). 1922. № 2. С. 11. Печ. по первопубликации.

Знакомство Шкл. с Р. Якобсоном состоялось в первой половине 1916 г. на квартире О. и Л. Бриков в Петрограде (устное свидетельство Шкл. Ср.: с. 311, 434); вскоре оно переросло в дружбу, скрепленную также и общностью теоретико-литературных взглядов. В 1918 г., находясь на нелегальном положении, Шкл. скрывался у Р. Якобсона (СП, с. 240—241). В 1920 г. Якобсон, выехав в Чехословакию в качестве переводчика Постпредства РСФСР, остался за границей; на «Письмо...» Шкл. он ответил посвящением своей кн. «О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским» (⟨Берлин⟩, 1923): «В. Б. Шкловскому (вместо ответа на письмо в «Книжном угле»)»¹. В авг. — сент. 1922 г. Шкл. встретился с Якобсоном в Праге. «Жил в Праге, — сообщал Шкл. жене, — но в ней меня приняли очень плохо, так как решили, что я большевик. (...) Сейчас в Берлине с Ромой. Рома не хочет отпускать меня из Праги. Но я остаюсь здесь» (от 25 окт. 1922 г. — 449).

Пафос «Письма к Роману Якобсону» (январь 1922 г.), так резко разошедшийся с переменами в жизни его автора, вызвал иронические реплики в печати: Загорский М. Среди книг и журналов (Вестник искусства. 1922. № 2), Горнфельд А. Новое искусство и его идеология (Литературные записки. 1922. № 2), Львов-Рогачевский В. Литературный морг (Новости (М.). 1922. 13 ноября. № 6) и др.

С. 145*. По-видимому, Н. Фридлянд — см. 2-е прим. к с. 164.

ПИСЬМО О РОССИИ И В РОССИЮ. — Новости литературы (Берлин). 1922. № 2. С. 97—99.

Ст. предшествовал доклад Шкл. о жизни русских писателей в Петрограде, сделанный 15 сент. 1922 г. в берлинском Доме искусств (см.: Голос России (Берлин). 1922. 20 сент. № 1063). См. также его ст. «Литераторы и литература в Петербурге» — там же. 1922. 31 мая. № 978. Вторая часть ст. написана по поводу стих. фельетона И. Логинова «Литературные портреты»: Виктор Шкловский», написанного в оскорбительном для Шкл. тоне: «Всегда во всем специалист: / То «демократ», то литератор, / То учредилковский бомбист, / То боевик-организатор. / Он «по-ученому» взрывал / В тылу железные дороги, / Чернов, буржуй и генерал — / Все ждали от него подмоги» и т. п. (Петроградская правда. 1922. 4 июля. № 146; ошибочно приписано Шкл. И. Садофьеву).

С. 148*. Замятин Е. Серрапионовы братья. — Литературные записки. 1922. № 1. Переопубл. нами: Литературное обозрение. 1988. № 2.

¹ Переиздавая кн. в 1979 г. в 5 т. своих «Избранных сочинений», Якобсон это посвящение снял.

С. 149*. Летопись Дома литераторов. 1921. № 4.

...**. По-видимому, речь идет о Ф. Нансене, приехавшем в Россию в 1920—1921 гг. по делам Международного Красного Креста, помощи голодающим Поволжья и др.

ПИСЬМО И. ЗДАНЕВИЧУ. Впервые — на ит. яз.: *Dada russo. Bologna*, 1984. P. 227—228 (под назв. «Илья Зданевич»). Печ. по: Литературное приложение. № 5 (к газ. «Русская мысль» (Париж). 1987. 25 дек. № 3705).

Поэта и художника русского футуризма (впоследствии примкнувшего к французским дадаистам) И. Зданевича (1894—1975) Шкл. узнал в 1914 г. (СС III, с. 47). В дек. 1922 г. И. Зданевич приезжал из Парижа в Берлин, где останавливался у Шкл. (письмо Шкл. жене от 13.12.1922—449), тогда же он выступил с чтением заумной драмы «Янко круль албанской» в берлинском Доме искусств; вступительные доклады к чтению были сделаны Шкл. и П. Богатыревым (см.: Накануне (Берлин). 1922. 7 и 13 дек.). Об этой поездке и встречах со Шкл. Зданевич рассказывал в докладе, прочитанном в «Клозери де Лиля» 10 янв. 1923 г. (см.: *Liiazd. Paris*, 1978. P. 95). По мнению Р. Гейро, опубликованного письмо Шкл. Зданевичу, оно могло быть написано в 1923 г. по просьбе самого Зданевича, готовившего к изданию том своих заумных сочинений (вышел в окт. 1923 г. под назв. «лидантиЮ фАрам» — см. предисл. Р. Гейро к ук. публикации в «Русской мысли»).

ПРЕДИСЛОВИЕ. Публикуется впервые. Печ. по рукописи (АШ).

Написано в июле 1984 г. специально для наст. изд.

Над кн. СП Шкл. работал с 1919-го по 1922 г.; первая ее часть, «Революция и фронт», написана в мае — авг. 1919 г. в Петрограде и посвящена политической деятельности автора с февр. по дек. 1917 г. Кн. была отмечена преимущественно благожелательными рец. П. Губера, Н. Ашешова, Г. Лелевича, Н. Вишнякова, С. Буданцева, И. Аксенова. Работа над второй частью — «Письменный стол» — была начата в марте 1922 г. в Райволе (Финляндия) и закончена не ранее авг. в Берлине. Для наст. изд. из этой части выбраны отр. о литературной жизни Петрограда 1919-го — начала 1922 г.; за пределами публикации остались страницы, посвященные политической деятельности автора в 1918 г. (которая реконструируется ниже¹), его участия в отражении наступления Врангеля в 1920 г., а также рассказ о событиях в Иране после своего отъезда оттуда.

В середине янв. 1918 г. Шкл. возвращается в Петроград из Ирана. Не приняв Октябрьскую революцию, он примыкает к правым эсерам. Войдя в Военную комиссию при ЦК партии (в качестве руководителя Броневоего отдела), Шкл. с янв. по июнь — июль 1918 г. занимается подготовкой броневиков к государственному перевороту. После раскрытия петроградской организации переходит на нелегальное положение; в авг. — сент. переносит свою работу в Поволжье (Саратов, Аткарск) (см. об этом в показаниях В. Дашевского на процессе эсеров — Известия. 1922. 29 июня. № 142; Красный архив. 1927. № 20. С. 155). В окт. вынужден покинуть Россию; перейдя границу с гетманской Украиной, приезжает в Киев, где поступает на службу в броневой дивизион гетмана Скоропадского. После неудавшегося переворота, устроенного эсерами и «Союзом Возрождения России» с целью свержения Скоропадского (СП, с. 221—228. Ср. в очерке Шкл.

¹ На основании свидетельств Шкл. (в СП и устных беседах с автором этих строк) и материалов процесса эсеров 1922 г. в советской печати.

«Белый Киев» — Воля России (Прага). 1922. № 3), ареста Колчаком Уфимского совещания и, очевидно, не без связи с некоторым «левением» эсеровской партии, в конце 1918 г. Шкл. принимает решение отказаться от политической борьбы. В дек. 1918-го — янв. 1919 г. он встречается в Москве с Н. Крыленко: «Говорю ему, — вспоминал Шкл., — что нет победителей, но нужно мириться» (СП, с. 241). За политическую благонадежность Шкл. поручился перед Я. Свердловым Горький (СП, с. 243); «дело» Шкл. было прекращено. Указом ВЦИК от 27 февр. 1919 г. членам партии эсеров — по Саратовскому процессу — была объявлена амнистия. В февр. 1922 г. в Берлине вышла кн. руководителя Военной организации ЦК партии эсеров Г. Семенова «Военная и боевая работа партии социалистов-революционеров за 1917—1918 гг.», в которой были преданы огласке неизвестные ранее факты террористической деятельности эсеров¹. Среди имен, названных Семеновым, упоминался и Шкл. Избегая грозившего ему ареста, Шкл. 14 или 15 марта покидает Петроград. 16 марта 1922 г. он пишет Горькому из Финляндии: «Надо мной грянул гром. Семенов напечатал в Берлине в своей брошюре мою фамилию. Меня хотели арестовать, искали везде, я скрывался две недели и, наконец, убежал в Финляндию. <...> Собираюсь писать продолжение «Рев. и фронт». <...> Не знаю, как буду жить, без родины. Во всяком случае, я пока избежал судьбы Гумилева» (АГ, КГ-п 89—1—18). Ему же, от 24 марта: «Так как Семенов все равно напечатал многое из того, что я делал, то я хочу написать об этом книгу. Я напишу лучше» (АГ, КГ-п 89—1—19). 22 марта в Петрограде — в качестве заложницы — была арестована жена Шкл., В. Г. Шкловская-Корди (см.: Голос России (Берлин). 1922. 9 апр. № 938); 23 мая — по делу партии эсеров — против Шкл. было возбуждено судебное дело.

СП вышло в Берлине в янв. 1923 г. — уже после окончания судебного процесса в Москве над членами партии эсеров (июнь — авг. 1922 г.); кн. стала крупным событием «русского Берлина», отмеченным рец. М. Осоргина (Падающие камни. — Дни (Берлин). 1923. 18 февр. № 93; подп.: Мих. Ос.), Р. Гуля (Новая русская книга (Берлин). 1923. № 3—4), Ю. Айхенвальда (Литературные заметки. — Руль (Берлин). 1923. 4 февр., № 664. Подп.: Б. Каменецкий), И. Василевского (Не-Буквы) (Хромой рысак. — «Литературное приложение» № 61 к газ. «Накануне» (Берлин). 1923. 15 июля. № 385) и др. См. также рец. в парижских «Современных записках» Ф. Степуна (1923. Кн. 16).

ПИСЬМЕННЫЙ СТОЛ. Впервые — в составе СП, с. 245—278, 323—345, 377—385. Перепеч. в отд. изд.: Л., 1924. С. 52—82, 126—147, 177—185; Л., 1929. С. 209—233, 272—290, 318—325. Печ. по СП.

С. 152*. Е. Поливанов.

С. 153*. Б. Эйхенбаум.

...**. Для издательства З. Гржебина Шкл. писал кн. «Революция и фронт», кн. вышла без обозначения издательства.

...***. Ст. Шкл. «О связи приемов сюжетосложения с общими приемами стиха» опубли. в сб. «Поэтика». Пг., 1919; вошла в ОТП.

...****. Из сказки Р. Киплинга «Почему у кита такая пасть».

С. 156*. Русский ученый-химик М. Тихвинский (1864—1921) расстрелян по «Таганцевскому делу».

¹ В марте 1938 г. на процессе «антисоветского правотроцкистского блока» Г. Семенов свидетельствовал о причастности Бухарина к террористической деятельности эсеров в 1918 г.

С. 158*. В июне 1919 г. во время наступления Юденича на Петроград на фортах «Красная горка» и «Серая лошадь» вспыхнуло восстание.

С. 159*. Ученица Шкл. по студии Дома искусств, автор ряда работ в ЖИ и др. (см. справку о ней: Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 816), впоследствии эмигрировала.

...**. Семеновский полк перешел на сторону Юденича во время его наступления на Петроград.

...***. М. Андреева в то время — комиссар Отдела театра и зрелищ Наркомпроса, издававшего ЖИ.

С. 163*. Имеется в виду кн. А. Пыпина «История русской этнографии» (т. 1—2. СПб., 1890—1892).

С. 164*. Павленков Ф. (1839—1900) — русский издатель, выпускавший серию «Жизнь замечательных людей» (ок. 200 кн.).

...**. Дуэль, по устному свидетельству В. Каверина, состоялась из-за начинающей поэтессы Н. Фридлянд; эта дуэль описана также в воспоминаниях присутствовавшей на ней Е. Полонской (Простор. 1966. № 6).

С. 165*. Портрет Шкл. работы Ю. Анненкова (1919). Воспроизведен в кн.: Анненков Ю. Портреты. Пб., 1922.

С. 169*. Выборы профессоров факультета истории словесных искусств Российского Института истории искусств состоялись 9 окт. 1920 г.; Шкл. вошел в отдел теории литературы (вместе с А. Белым, Н. Гумилевым, В. Жирмунским, Л. Щербой и др.) (Ленингр. гос. архив литературы и искусства, 82. 1. 66).

...**. В. Жирмунский (см.: ТС III, с. 314).

С. 170*. М. Кристи — уполномоченный Наркомпроса в Петрограде.

С. 171*. В изд. 1924 г. добавлено: «и профессором с большой дороги».

С. 174*. Речь идет о второй редакции воспоминаний Белого о Блоке, первая часть которых была опубл. в апр. 1922 г. (Эпопея (Берлин). 1922. № 1).

С. 177*. По устному свидетельству Шкл., о засаде его предупредил сторож Дома искусств Ефим.

...**. Шкл. и М. Кузмин вышли из редколлегии ЖИ между 2 и 5 марта 1920 г.; тогда же в редколлегию вошли М. Андреева и Е. Кузнецов.

С. 178*. И. Ионов в то время заведовал Петроградским отделением Госиздата.

С. 179*. Вениамин — младший сын библейского патриарха Иакова, особо любимый отцом.

С. 180*. Пародия М. Зощенко на Вс. Иванова (Кружевные травы. — Литературные записки. 1922. № 2; переопубл. М. Чудаковой — Вопросы литературы. 1968. № 11).

ВМЕСТО ЭПИЛОГА. Впервые — в составе кн. Шкл. «Сентиментальное путешествие». Л., 1924. С. 185—186. Перепеч. в отд. изд.: Л., 1929. С. 325—326. Печ. по первопубликации.

С. 183*. Утопический роман бывшего белоказачьего атамана П. Краснова о возрождении монархического строя и православия на руинах уничтожившей себя советской власти (вышел отд. изд. в 1922 г. в Берлине).

КУХНЯ ЦАРЯ.— ХК, с. 202—203 (в качестве послесловия к кн.).

В ХК Шкл. впервые печатно заявил о желании вернуться на родину. Уже 3 апр. 1922 г., через две недели после побега, он пишет Горькому: «Выживать же меня из России никому не нужно. (...) Если бы я верил в русский суд, я поехал

в Москву» (АГ, КГ-п 89—1—22). В окт. 1922 г. пишет жене: «Я хочу вернуться в Россию. (...) Я устал от Берлина и разлуки. (...) Жить без родины нельзя. Может быть, это без тебя» (449). По-видимому, тогда же Шкл. подает заявление во ВЦИК, о чем он сообщал жене в ноябре того же года: «Один мой знакомый (через Романа <Якобсона.— А. Г.>), Павел Николаевич Мостовенко¹, был в Москве и подал заявление о необходимости окончить мое дело. Он говорил об этом с Камневым, Луначарским и, кажется, с Зиновьевым. Заявление подано Енукидае и должно идти во ВЦИК. Дело стоящее. Я здесь вырождаюсь. Прошу Мариэтту <Шагинян.— А. Г.>, Всеволода Иванова и всех прочих поехать в Москву выяснить дело, протолкнуть его у Енукидае. Необходимо переговорить с Троцким. Натурально, я здесь очень сильно полевел. То же поручено сделать (хлопотать) Брику, но я знаю его рассеянность (...) Я виновен перед революцией. Она всегда такая. Я ошибся в темпе, я путался в ее ногах. Я не узнал ее» (449). Вопрос о возвращении обсуждался в переписке Шкл. в течение всего его пребывания за рубежом; в конце 1922-го — начале 1923 г. он пытался организовать нелегальный приезд в Берлин жены (освобожденной из заключения в сент. 1922 г.), но по невыясненным обстоятельствам, этот приезд не состоялся. В июне 1923 г. он пишет ей: «Люсик, очень тяжело без родины. В России без меня разваливается мое дело, разваливается и уже остановилось. Леф халтурит, ОПЮЗ молчит. В Госполитуправлении обещали меня не арестовывать. Я обязан работать и хочу в Россию. Люсик, родной мой, жена моя, русская культура не вывозима. Без работы жить нельзя» (450). В конце сент.— начале окт. 1923 г. Шкл. уехал из Берлина. В одном из последних своих писем из Берлина он писал М. Горькому: «15(-го) уезжаю в Россию. Паспорта еще нет. Делаю все самым глупым образом. Знаю, что не так, и все-таки делаю. Сейчас пишу Вам и пою: «Мой друг, о дай мне руку». Слова песни установил с трудом.

Итак, я еду, и остальное зависит от крепости моих костей. (...)

Придется лгать, Алексей Максимович. Я знаю, придется лгать. Не жду хорошего.

Прощайте. «Пока», как говорят, когда говорят плохо. Прощайте, Дука, я очень люблю Вас» (АГ, КГ-п 89—1—12).

ПРОБНИКИ. Впервые — Последние новости (Л.). 1924. 19 марта. № 11. С изм. и доп. вошло во 2-е (Л., 1924. С. 65—67) и 3-е (Л., 1929. С. 101—103) изд. кн. «Зоо». Печ. по первопубликации.

Тема фельетона впервые намечена в письме Шкл. Горькому от 15 апр. 1922 г., в котором как «пробничество» он охарактеризовал свою политическую деятельность: «Мой роман с революцией глубоко несчастен. (...) Мы, правые социалисты, «ярили» Россию для большевиков. Но, может быть, и большевики только «ярят» Россию, а воспользуется ею «мужик» (АГ, КГ-п 89—1—20).

ГИБЕЛЬ «РУССКОЙ ЕВРОПЫ». — Последние новости (Л.). 1924. 7 апр. № 14.

С. 187*. Кинорежиссеры Л. Трауберг и Г. Козинцев входили в то время в группу ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера).

...**. От назв. популярной в XIX в. мелодрамы В. Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока».

¹ Мостовенко П. Н. (1881—1939) — советский партийный и государственный деятель, в 1921—1922 гг. — полпред в Литве и Чехословакии.

...***. Имеются в виду кн. Н. Лебедева «По германской кинематографии» (М., 1924) и Н. Никитина «Сейчас на Западе» (Л.— М., 1924).

С. 188*. Очевидно, упоминается Э. Г. Гринберг (1889—1949) — член коллегии Наркомпроса, работавший в 1919 г. в Петрограде и назначенный в 1921 г. представителем Госиздата в Берлине.

ПРЕДИСЛОВИЕ. Публикуется впервые. Печ. по рукописи (1). Отр.— УИП, с. 3—5 (под назв. «О современной русской прозе»), и в составе ТФ, с. 7—9, 86—87, 93—95.

Замысел кн. о современной прозе сложился у Шкл. осенью 1922 г. в Берлине, в авг.—сент. он сообщает об этом М. Шагинян: «Пишу книгу «Современная проза»: 1) Белый, Пильняк, 2) Ремизов, 3) Горький, серапионы» (Архив М. Шагинян, хранятся у Е. Шагинян, Москва). Однако тогда работа не была завершена, и материалы ее, по свидетельству Шкл. (с. 382), вошли в «Зоо» (по-видимому — об А. Белом, А. Ремизове, И. Эренбурге). Зимой 1923—1924 гг. Шкл. продолжает работу в Покровском-Стрешневе (ТФ, с. 80). Позднее он пишет Ф. Витязеву (издательство «Колос»): «Я все еще не кончил «Современную прозу». Если вы не возражаете, то я предлагаю обратить ее в сборник, поместив статьи Б. Эйхенбаума и Юрия Тынянова. Одному почти немислимо справиться» (ЦГАЛИ, 106.1.185). Этот замысел не был реализован. 23 апр. 1926 г. Шкл. получает разрешение Главлита на печатание кн. «Очерки современной прозы» (в 6 авт. л.; изд. автора — 815), но, по невыясненным обстоятельствам, кн. не вышла. Вскоре Шкл. перерабатывает главы о Горьком в отд. кн. (вариант назв.: «Максим Горький и современная русская литература») и отправляет ее в Тифлис; в середине июля 1926 г. он сообщает Б. Эйхенбауму: «Написал небольшую книгу о Горьком (три листа или меньше) и пишу еще брошюру под пышным названием «Ответ Льву Троцкому и Юрию Тынянову» (ЦГАЛИ, 1527.1.649). Один из вариантов данного «Предисловия» имел подзаголовок «Ответ Льву Троцкому», «ответ» Ю. Тынянову был вызван его ст. «Литературный факт» (см.: с. 302—303). Последнее упоминание о замысле — в письме Шкл. М. Горькому от 22 окт. 1926 г.: «Есть у меня книга о «современной русской прозе», лежит два года без движения. И уже не нужна» (АГ, КГ-п 89—1—10). В ПЧЗ (вышло в янв.—февр. 1927 г.) включена лишь часть глав, к тому времени частично опубл. в качестве самостоятельных ст. в периодике; неопубл. остались ст. о Вс. Иванове (с. 276—287), А. Серафимовиче (81), В. Каверине (80), И. Эренбурге (83), И. Бабеле (с. 525).

В «Предисловии» (датируется концом 1925-го — началом 1926 г.) впервые сформулирована концепция «установки на материал», ставшая центральной в литературно-критической деятельности Шкл. 1926—1929 гг. В «переключении» установки произведения Шкл. видит выход из того кризиса нового искусства, к осознанию которого он приходит в 1922 г. «У современного искусства сейчас не много путей, — писал он тогда о последних работах И. Пуни и А. Родченко. — Мы достигли границ живописи и попробовали все решетки. Родченко дошел до картины, состоящей из полотна, ровно покрашенного одним цветом. Решетка крепка, а главное — за решеткой нет ничего. Без картины нет картины. Кажется, мы скоро перейдем к спиритизму» (Живопись на вокзале. — Голос России (Берлин). 1922. 6 авг. № 1025). Тогда же Шкл. впервые использует развернутую в данном «Предисловии» аналогию между современной прозой и театром-варьете (см. его кн. «Литература и кинематограф». Берлин. 1923. С. 30—31).

Концепция «установки на материал», предваренная работой о Розанове (ср.: с. 122) и намеченная в ст. 1924 г. о Горьком, Бабеле, Белом, конкретизируется к началу 1925 г. «Мне кажется,— пишет Шкл.,— что кризис жанра может быть изжит только привлечением нового материала» (Лэф. 1925. № 3. С. 70). Ближайшая параллель к ней — лэфовская «литература факта», сформировавшаяся позднее, но к концу 1925 г. уже обозначившаяся в рамках «производственного искусства» (Чужак Н. Искусство быта.— Советское искусство. 1925. № 4—5; Арватов Б. Литература и быт.— Звезда. 1925. № 6). Подробнее о связях «литературы факта» и формальной школы см.: Lachman R. Faktographie und formalistische prosa-theorie.— Aesthetik und Kommunikation. 1973. № 12.

С. 191*. См. прим. к с. 140.

С. 192*. Отзыв относится и к мнимопереводным романам середины 20-х гг. С. Заяицкого, Ю. Слезкина и др. (см.: ЭОЛ, с. 506).

С. 195*. Неточный пересказ одного эпизода из романа Смоллетта «Путешествие Хамфри Клинкера» (1771).

С. 197*. Далее в одном из вариантов: «Для того, чтобы показать, что при помощи этой рабочей гипотезы, которую я сейчас изложил, можно объяснить многое в кризисе современной русской литературы, я в одной главе попытаюсь связать такой разнообразный материал, как роман Каверина «Конец Хазы», «Приключения Хулио Хуренито» Ильи Эренбурга, «Месс-Менд» Мариэтты Шагинян, неопубликованный роман Юрковского, «Остров Эрендорф» Катаева. «Конармию» Бабеля и «Железный поток» Серафимовича. Я не шучу, когда соединяю в одной фразе эти столь разнородные произведения. Очень жалею людей, которые подумают, что я шучу, потому что они меня не поймут» (1).

...**. Имеется в виду редакция журн. «Огонек».

ГОРЬКИЙ. АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ. Впервые — Россия. 1924. № 2. С. 192—206 (под назв. «Новый Горький»). С доп.— УИП, с. 20—47 (под назв. «Горький, Ремизов и даже Алексей Толстой»). Печ. по рукописи (74).

Ст. «Новый Горький» писалась по заказу редактора «России» И. Лежнева побывавшего в авг.—сент. 1923 г. в Берлине (см. его письмо Н. Устрялову от 15 окт. 1923 г.— Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. V—VI. С. 567) и включает период наибольшей творческой и личной близости Шкл. и М. Горького. Знакомство, по свидетельству Шкл. (с. 160), состоялось в дек. 1915 г. в «Летописи», к сотрудничеству в которой Горький привлек тогда Маяковского, О. Брика и Шкл. В 1919—1921 гг. между Горьким и Шкл. устанавливаются тесные отношения, отразившиеся в СП и воспоминаниях современников (см., напр.: Ходасевич В. Портреты словами. М., 1987. С. 127—130). М. Горький в это время заинтересованно следит за работой формалистов. Так, 4 окт. 1920 г. он рекомендует «талантливого филолога» Шкл. З. Гринбергу, отзываясь об ОПОЯЗе: «(<...> очень серьезное дело, а делать его и хотят, и могут люди молодые, сильные и даровитые. Я, со своей стороны, всемерно поддерживаю их <...>» (АГ, ПГ-рл 11—23—17). Восторженно принимает Шкл. новую прозу Горького — воспоминания о Льве Толстом и «Заметки из дневника» (эти кн. он и считал долгие годы лучшими произведениями писателя¹). 18 сент. 1922 г. он пишет Горькому: «Си-

¹ Ранее, по-видимому, отношение Шкл. к Горькому было сдержаннее: в одном из выступлений 1917 г. он отзывался о нем как «стороннике этнографического искусства» (цит. по: Муратова К. М. Горький в борьбе за развитие советской литературы. М.—Л., 1958. С. 34).

жу, пишу книжку «Современная русская проза», заглавие перемену. Читаю Вашу книжку о Толстом. Как хорошо! Какой изумительный писатель Максим Горький. И как он мало знает об этом. Алексей Максимович, я думаю, что Вы получили мировую известность не благодаря идейному содержанию своих вещей и т. д., а вопреки ему. Если бы Вы были рыбой, то жили бы в очень глубоких местах океана, но на сушу все же бы лазали из любопытства и икру метать (слова Горького о Л. Толстом. — А. Г.)» (АГ, КГ-п 89—1—5). Ср. о Горьком в письме Шкл. жене: «Умный, хороший, талантливый, но не слышит себя и не в струе» (от 29 дек. 1922 г. — 449). В мае 1923 г. в печати появляются отр. из новой кн. Горького «Заметки из дневника. Воспоминания» (собраны в отд. изд.: Берлин, 1924); вскоре Шкл. сопоставляет их с прозой В. Розанова и А. Ремизова ТС III, с. 251), а в 1924 г. посвящает им ст. «Новый Горький». Высокая оценка Шкл. этой кн. совпала с мнениями современников и была усвоена критикой. См.: Локс К. Старый и новый Горький. — Печать и революция. 1926. № 3. С. 83—85; Воронский А. О Горьком — в его кн. «Искусство видеть мир». М., 1987. С. 38—39. Резкие возражения в то же время вызвала попытка Шкл. связать новую прозу М. Горького с именем В. Розанова: Воронский А. Полемические заметки. — Красная новь. 1924. № 4. С. 317—318; Шагинян М. Дневники. Л., 1932. С. 98 (запись 1924 г.) и др. Ср. отзыв Г. Лелевича: Молодая гвардия. 1924. № 7—8. С. 266.

Возвращение Горького к жанрам романа и повести — «Дело Артамоновых» и «Жизнь Клима Самгина» — было расценено Шкл. как движение писателя назад, к изжившим себя формам (с. 321—330, 348, 405). И уже после выхода «Дела Артамоновых» он подчеркивал в письме к нему: «Тараканы» Ваши и все Ваши мелочи сейчас лучшее, что есть в нашей литературе» (от 22 окт. 1926 г. — АГ, КГ-п 89—1—10). Особо обострились оценки Шкл. в 1928 г. — не без связи с позицией, занятой Лефом по отношению к Горькому; Шкл. полемизирует с Горьким по поводу его оценки творчества Н. Асеева (Горький как рецензент. — НЛ. 1928. № 9), с его призывами к изучению классического наследия (Новооткрытый Пушкин. — НЛ. 1928. № 11; обе ст. вошли в кн. Шкл. «Поденщина». Л., 1930). См. также ответ Шкл. на отзыв М. Горького в ст. «О пользе грамотности» (1928) о Лефе — «О самохвалах» (НЛ. 1928. № 4; вошло в сокр. в ЛФ под назв. «В заключение»). Однако литературная полемика Шкл. с Горьким в эти годы расходится с общими оценками личности писателя и ее социокультурной роли (см.: Пафос количества. — О Горьком. М. — Л., 1928; Самое замечательное в Горьком. — Гудок. 1928. 27 мая. № 122).

В 1924—1925 гг. меняется и отношение Горького к Шкл. — в связи, в первую очередь, с некоторыми выступлениями Шкл. в печати (см.: Горьковские чтения. 1953—1957. М., 1959. С. 48—50; Литературное наследство. Т. 70. С. 492) и общим изменением отношения к формальной школе (она «вносит в область высшей психологической деятельности человека довольно грубый, а потому и вредный, рационализм», — писал об этом 30 апр. 1925 г. Горький Ф. Брауну — АГ, ПГ-рл 6—35—28). Неизменно критические отзывы Горького о Шкл. 1926—1930 гг. см.: Архив А. М. Горького. Т. X. Кн. 1—2 (по именному указателю) и др.

После возвращения Горького в 1932 г. отношения между ним и Шкл. не восстанавливаются (хотя Шкл. принимает участие в работе организованных Горьким «ЖЗЛ», «Истории фабрик и заводов», «Истории двух пятилеток» и пр.); в 1934 г. Шкл. включает разборы горьковских очерков, «Заметок» и «Жизни Кли-

ма Самгина» в свою работу по теории и истории очерка и романа, оставшуюся неопубл. (8, 10). В конце июня 1936 г. он пишет жене: «Был в Колонном зале у тела Горького и очень огорчен. Я его знал, любил и люблю сейчас в большой толпе» (461). Тогда же, Тынянову: «Настроение у меня, как ты сам понимаешь, плохое, нашего старика мне жалко. (...) Я со стариком, ты знаешь, был в ссоре, но его и сейчас люблю. Читал письма его к Илье (Груздеву.— А. Г.), хорошие, волжские письма, он был там весь, в старой России, которой мы не знали и преодолели даром» (441).

С. 197***. Пересказ записи в «Уединенном» В. Розанова (СПб., 1911. С. 10).

...****. Лозунг «Назад, к Островскому» выдвинул А. Луначарский в ст. «Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его» (апр. 1923 г.)

С. 199*. Цит. ст. «Несколько слов по поводу книги «Война и мир» (1868).

С. 200*. Пер. А. Чеботаревской.

...**. Отр. с разбором творчества А. Толстого впервые появился в УиП.

С. 201*. Ч у к о в с к и й К. Портреты современных писателей: Алексей Толстой.— Русский современник. 1924. № 1.

С. 202*. О параллельных творческих замыслах матери писателя, А. Бостром, и А. Толстого, см.: Оклянский Ю. Оставшиеся в тени. М., 1987. С. 139—150, 235—239.

...**. Имеется в виду отразившаяся в первой редакции «Аэлиты» теософская версия платоновской легенды об Антлантиде (Е. Блаватская, Р. Штейнер).

С. 205*. Далее в «России» и в УиП — отзыв о кн. А. Ремизова «Кукла. Розановы письма» (1923).

С. 211*. Под этим псевд. Ю. Айхенвальд опубликовал рец. на № 1 «Беседы» (Литературные заметки.— Руль (Берлин). 1922. 27 мая. № 755).

...**. Опушен отр. с анализом горьковского и бабелевского сказа и эпизодов из «Войны и мира», целиком вошедший в ст. о М. Зощенко (с. 415—416).

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. Впервые — ПЧЗ, с. 3—41. В отр.— Русский современник. 1924. № 2. С. 231—245; ОТП II, с. 205—225 (под назв. «Орнаментальная проза»). Печ. по ПЧЗ с доп. по рукописи (ЦГАЛИ, 53.1.348) и учетом позднейшей правки в ОТП II.

Анализ творчества А. Белого, по воспоминаниям Е. Полонской, уже в 1919—1920 гг. входил в лекционный курс Шкл. (Простор. 1964. № 6. С. 90); ст. о его прозе он задумывает в 1922 г.— некоторые положения данной работы сформулированы в окт. этого года (с. 148). Ср. в писавшихся параллельно ст. о «романе тайн» (ОТП II, с. 166—168), в кн. «Литература и кинематограф», с. 14, 30. Очевидно, не завершенная тогда работа о Белом послужила и основой посвященного ему «письма» в «Zoo» (СС I, с. 186—188). Публикуемая ст. закончена двумя годами позднее (рукопись датирована: «14 мая 1924 года. Покровское-Стрешнево»); в архиве Белого сохранились рукопись ст. и вырезка из журн. «Русский современник», где она впервые была опубл. (в сокр.). В дальнейшем Шкл. внимательно следит за эволюцией Белого, особо выделяя свидетельства изменения отношения Белого ко «внележащим идеологиям» (по выражению Шкл.) антропософии и символизма. Это отразилось и в приводимом ниже отзыве Шкл. о лекции Белого о Блоке, состоявшейся 30 июня 1927 г. в Тифлисе: «Его лекция была чрезвычайно резка и в то же время явилась капитулянтской. (...) Андрей Белый доказывал, что символизм был не мировоззрением, а художественным методом, и в своем отступлении он становился на мою старую позицию, доказы-

вая, что вообще в искусстве весь метод изображения (есть) метод композиции¹. Раньше Андрей Белый доказывал обратное. Изменился не Андрей Белый — изменился символизм. Литературные произведения из явлений мировоззрения — становятся чистыми явлениями стиля, исчезают. Мы можем сказать, что сейчас символизм — метод создания образов, но знаем, что он создавался не так. Мысль Белого о том, что формальные моменты поэзии (есть) бытие, которое определяет сознание художника, — есть также капитулянтское, хотя и блестяще сформулированное (положение), но для нас, формалистов, заявление простое и неточное» (49). Своеобразной параллелью к настойчивым попыткам Шкл. отделить Белого от символизма и антропософии стали посвященные ему строки Белого: «(...) человек без «приема», без «формы»; он — сплошность весьма содержательных тем; и одно содержание — всегда интересно: то — «метод формальный», им выдуманый, потому что анализ приемов, сведенье к приему в нем — жест, пантомима и символ; когда говорит он «прием», я — не верю: «прием» — угаданье: его интуиция; метод «формальный» есть нечто вроде известного «психоанализа»; а преступление его в том, что он, наплотив «формалистов», добыл им и кафедры: «профессора» от шкловизма — седы, предпочтены, убийственно скучны» (Белый А. Ук. соч. С. 181). Шкл. ответил Белому в ст. «Под знаком разделительным» (НЛ. 1928. № 11. С. 45).

С. 214*. Ч у к о в с к и й К. Последние годы Блока. — Записки мечтателей. 1922. № 6. С. 160.

С. 217*. А. Ремизову была посвящена повесть Пильняка «Третья столица» (1923).

С. 218*. По воспоминаниям Белого: «Тетка» — определение антропософии, догматически шаржирующей антропософию» (Белый А. Воспоминания о Штейнере. Paris, 1982. С. 68).

С. 226*. И в а н о в В. Борозды и межи. М., 1916. С. 256—258.

ПОТОЛОК ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА. — ПЧЗ, с. 43—67 (под назв. «Эпигоны Андрея Белого: I. Евгений Замятин»). Печ. по рукописи (84).

С. 240*. По-видимому, имеется в виду журн. «Вестник иностранной литературы» (1891—1916).

С. 243*. Щ е р б а Л. Опыты лингвистических толкований стихотворений: 1. «Воспоминание» Пушкина. — Русская речь. Сб. 1. Пг., 1923. С. 43.

С. 248*. Аллюзия из романа «Мы».

С. 258*. Вышел на англ. яз. в конце 1924 г. в Нью-Йорке.

...**. Рассказ «Новая утопия» (рус. пер. — в его Собр. соч. Кн. 8. М., 1912).

ПИЛЬНЯК В РАЗРЕЗЕ. Впервые — Леф. 1925. № 3. С. 126—136 (под назв. «О Пильняке»). С доп. — ПЧЗ, с. 69—91 (под назв. «Эпигоны Андрея Белого: II. Борис Пильняк»). Печ. по ПЧЗ с доп. по рукописи (79).

¹ Очевидно, имеются в виду слова Белого: «Блок — символист, но не мистик. Символизм — не сущность, а метод в поэзии. Поэзия Блока не трансцендента, а имманента. Это значит, в приблизительном переводе, что его образы: болотные попки, чертики, нечисть, дамы, незнакомки и т. п. — только формы для выражения его пристального наблюдения действительности. (...) Во всем этом — нет мистики. Это — художественный арсенал поэта, его станок, его орудие, и глубокое непонимание обнаруживают те, кто иначе подходит к Блоку» (цит. по: Заря Востока. 1927. 2 июля. № 1516). Ср.: Белый А. Ветер с Кавказа. М., 1928. С. 182—188. Ср. также у Шкл.: с. 218.

Оценка, данная Шкл. в этой ст. творчеству Б. Пильняка, в дальнейшем им не пересматривалась. Примечательно в этом отношении его выступление в окт. 1929 г. на диспуте «Писатель и политграмота»¹. «В. Шкловский пытался обвинить «Литературную газету», — передавала это выступление ЛГ, открывшая «дело Пильняка и Замятина», — в том, что она, преувеличив поступок Пильняка, излишне его... разрекламировала. «В нашу эпоху надо осторожно подходить к совести писателя, — заявил т. Шкловский, — от писателя требуется не столько политическая, сколько художественная ответственность» (ЛГ. 1929. 14 окт. № 26. Ср.: Вечерняя Москва. 1929. 8 окт. № 232).

С. 259*. Вариант преамбулы: «Потерянное ощущение старых элементов художественной формы заменяется работой сопоставления умышленно данных как несводимых отрывков» (79).

С. 261*. Первая кн. Пильняка вышла в 1918 г. («С первым пароходом»), кн. «Былье» — в 1920 г.

С. 262*. Имеется в виду роман И. Рукавишников «Проклятый род» (1912).

С. 264*. ПИЛК, с. 163.

С. 270*. По-видимому, речь идет о стих. Вяч. Иванова «Александр Блоку» («Ты царским поездом назвал...» — 1912).

ВСЕВОЛОД ИВАНОВ. Публикуется впервые. Печ. по автографу (76) с восстановлением несохранившихся стр. по машинописи (77).

Творчество Вс. Иванова привлекло внимание Шкл. уже в 1921 г. — с первых его выступлений у серапионов (с. 180. Ср.: Слонимский М. Избранное в 2 т. Т. 2. Л., 1980. С. 510). В начале 1922 г. Шкл. пишет Горькому из Петрограда: «Всеволод Иванов пишет все лучше и лучше. Последний его рассказ «Дитё» привел бы Вас в восторг, такой «индейский» или кипплинговский сюжет и такая глубокая ирония» (АГ, КГ-п 89—2—4). В 1924 г. Шкл. и Вс. Иванов написали авантюрный роман «Иприт» (вып. 1—9. М., 1925), о котором Иванов писал: «Я от этого романа понял и научился делать сюжет» (Иванов Вс. Собр. соч. в 8 т. Т. 8. М., 1978. С. 554). В 1927 г. он пересмотрел свое мнение, приписав неудачу романа «влиянию» Шкл. (там же. С. 550). В 30-е гг. Шкл. отдает предпочтение новеллистическому мастерству Иванова 20-х гг. (Семена жизни. — ЛГ. 1939. 15 февр. № 9), критически расценивал его «Повести бригадира М. Н. Синичкина» (Повесть с мнимыми мотивировками. 1932—50), «Похождения факира» (ЗШЛ, с. 386), «Пархоменко» (в неопубл. отзыве о последнем он отмечал «традиционность» сюжетного строения и «выдуманность» линии шпиона Штраубе — ГЛМ, 211).

С. 276*. Полемически-заостренный пересказ некоторых тезисов работы П. Лебедева-Полянского «Очередные вопросы» — Пролетарская культура. 1919. № 6. С. 13—15. Подп.: В. Полянский.

...**. Имеется в виду ответ А. Луначарского на одно из позднейших — 1924 г. — выступлений теоретика Пролеткульта В. Плетнева (см.: Луначарский А. Собр. соч. в 8 т. Т. 2. М., 1964. С. 267).

С. 284*. Опущен ряд примеров из «Цветных ветров» и «Седьмого берега»

¹ Резко диссонировавшее, отметим, характеру развернувшейся тогда «дискуссии» о Пильнике и Замятине, вызванной публикациями за рубежом «Красного дерева» и «Мы», — в ходе ее Пильняку предъявлялись тяжелые политические обвинения.

(все сделанные составителями купюры касаются прежде всего подобранных, но не не обработанных Шкл. цитат из Вс. Иванова).

...**. Ср.: Якобсон Р. О художественном реализме (1921) — в его кн. «Работы по поэтике». М., 1987. С. 387—393.

С. 285*. Далее Шкл. предполагал включить отр. с разбором «систематизации» цветов в «Цветных ветрах» (на примере гл. IX).

...**. Иллюстрировано сказкой «Куян».

С. 286*. Иллюстрировано примерами из «Голубых песков» и «Жаровни св. Гавриила».

С. 287*. Далее в рукописи — примеры из рассказа «Долг», повести «Хабу».

КОНСТАНТИН ФЕДИН. ЛЕОНИД ЛЕОНОВ.— ПЧЗ, с. 95—100.

В ст. отразилась реакция Шкл. на выступления середины 20-х гг. А. Луначарского, Н. Осинского, М. Ольминского, Л. Сосновского и др. партийных и государственных деятелей, активно пропагандировавших возвращение к традициям русского реализма XIX в. Эти выступления были расценены левовцами как «реставраторские» (см. отклики С. Третьякова, Н. Чужака, В. Блюма на ст. А. Луначарского об А. Островском — Леф. 1923. № 2); «социальным заказом» объяснял Шкл. и «реставрацию» АХРРом системы русского реализма: «Она, может быть, более привычна для лиц, делающих заказ, но это решает дело только практически» (неопубл. отзыв о «Стачке» Эйзенштейна, 1925 г.— ЦГАЛИ, 1923.1.22). Этот «заказ» своеобразно преломился в программе «учебы у классиков», выдвинутой ВАППом в ноябре 1926 г. См. ст. Ю. Либединского в НЛП (1927, № 1) и резкий ответ С. Третьякова (Новый Лев Толстой. — НЛ. 1927, № 1), почти текстуально в некоторых своих абзацах совпавший с данной ст. Шкл. О романе К. Федина Шкл. писал в 1925 г., вскоре после его выхода в свет: «Что сказать о романе в целом? Роман задан, а не дан. Роман сделан добросовестно. Но он правилен орфографически и ложен в своем синтаксисе. В нем ложная сложность и ложные, не данные, а заданные, описания. (...) Роман вреден, потому что он ложное достижение. Задача реставрации старой формы в романе не достигнута. Роман вреден, потому что сейчас есть задание на «советского Толстого», «советского Островского», «советского Репина». Нужно не идти на это задание, а создавать новую форму, опираясь на социальный заказ, художественно пользуясь им для превращения в эстетические внеэстетических величин. Я не знаю, поймет ли меня читатель. Федин поймет» (82). Ср.: Литературное наследство. Т. 70. С. 490.

С. 287**. Л. Сейфуллину с Толстым в 1924—1925 гг. часто сопоставлял А. Воронский (см. его кн. «Искусство видеть мир», с. 263).

...***. Распространенное в критике о П. Романове сопоставление (см., напр.: Львов-Рогачевский В. Пантелеймон Романов.— Красная нива. 1926. № 48).

...****. Известная до революции кондитерская фабрика «Эйнем» была в 1922 г. переименована в фабрику «Красный Октябрь».

С. 288*. Намек на оперу Ю. Шапорина «Декабристы» (по А. Н. Толстому), отрывки из которой исполнялись в 1925—1926 гг.

С. 289*. Ср. о героях романа в цит. выше ст.: «Герой для Федина — клей для приклеивания материала (...). Хуже всего приклеивают материал главные герои. У них нет самостоятельного существования, они, так сказать, не поляризуют (не поворачивают) луч света, через них проходящий. Их профессия к

ним не приклеивается. Курт художник. Это нужно только для того, чтобы поспорить его с маркграфом. (...) Андрей вообще человек без профессии. Он фигура обозревателя. (...) Герой был одной из задач Федина, но он с ней не мог справиться. Вместо героя оказалась цитата» (82).

С. 291*. Позднее о произведениях Л. Леонова («Скутаревский», «Дорога на океан») Шкл. отзывался отрицательно (см. его выступления на обсуждении первого — ЛГ. 1933. 11 янв. № 2 — и второго — ЛГ. 1936. 10 мая. № 27).

ГОРЬКИЙ КАК ОН ЕСТЬ. Впервые — ЖИ. 1924. № 28. С. 10 (под назв. «Литературные заметки (по поводу книги Горького «Заметки из дневника»)»). Печ. по УиП, с. 6—8.

С. 293*. Далее в рукописи: «Совсем не надо ему быть начетчиком у поповичей, поповичи люди ему чужие, он не разночинец» (74).

...**. Вариант окончания: «Желаю счастья Алексею Максимовичу. Помните, Вы огорчались, что у меня ubyло самоуверенности? Она вернулась на родине.

Прекрасная вещь у Вас, Алексей Максимович, «Пожар в китайском море». Хорошо Вы начали теперь писать. «В чем и заключается весь комизм случая» (74). Последняя фраза отсылает к следующим строкам из рассказа Горького «Пожары»: «Когда люди находятся в долгом плавании, то всякие пустяки возбуждают их интерес, даже на дельфинов смотрят с удовольствием, хотя несъедобная рыба эта похожа на свинью, в чем и заключается весь комизм случая».

ГИПЕРТРОФИЯ СКЕПТИЦИЗМА.— Русский современник. 1924. № 1. С. 325 (без назв.).

ЧТО НАС НОСИТ? — Вечерняя Москва. 1925. 21 ноября. № 266.

С. 296*. Первая кн. Э. Триоле, вышедшая на рус. яз. отд. изд. в 1925 г. О роли Шкл. в творческом самоопределении Э. Триоле и создании «На Таити» см. в ее воспоминаниях: «Воинствующий поэт» — Vladimir Majakovsky. Memoirs and essays. Stockholm, 1975, а также: Архив А. М. Горького. Т. VIII. С. 386. Рукопись последней (на рус. яз.) кн. Триоле, повести «Защитный цвет», вызвала острую критику Шкл. (письмо Э. Триоле от 5 авг. 1927 г. — 440).

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЦЕНТР КОНСТРУКТИВИСТОВ: ГОСПЛАН ЛИТЕРАТУРЫ.— Публикуется впервые. Печ. по автографу (78).

С. 298*. Ср. с отзывом о «Сами» Н. Тихонова — ЗШЛ, с. 374.

...**. Имеются в виду посвященные С. Есенину строки в «Записках поэта» (опубл. в 1928 г.), с чтением которых И. Сельвинский выступал в начале 1926 г. в Доме печати.

МИХАИЛ БУЛГАКОВ.— Наша газета. 1926. 30 мая. № 123 (под назв. «Закрытие сезона. Михаил Булгаков»).

Ст., по мнению М. Чудаковой (см. ее кн. «Жизнеописание Михаила Булгакова». М., 1988. С. 377), явилась своеобразным «ответом» Шкл. на отражение в «Белой гвардии» некоторых эпизодов своей биографии и черт личности (Шполянский). До публикации ст. Шкл., по свидетельству В. Левшина, выступал на обсуждении «Роковых яиц» на квартире Н. Огнева, — очевидно, в 1924 г. (см.: Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 176).

ПИСЬМА ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО В ОПОЯЗ. Публикуется впервые. Печ. по рукописи (46). В сокр.— ТФ, с. 98—102, 104—106.

Замысел «Писем...» сложился в окт. 1924 г., первоначальный план и обстоятельства его возникновения изложены Шкл. в письме Ю. Тынянову и Б. Эйхен-

бауму от 22 окт. 1924 г.: «Внешняя история: 1) Бухарин имел на похоронах Брюсова разговор с Абр. Эфросом. Сей недостоверный жид передавал, что разговор шел о форм (альном) методе. Бухарин говорил: «Мы (марк(систы)) или они (форм(алисты)) представляем сейчас Россию». Эфрос предложил тут же синтез. 2) Каменев говорил с Маяковским о наших ленинских статьях¹ и выражал удивление, каким образом Эйхенбаум и Тынянов, не зная Ленина, так поняли его личность. Он говорил, что все написанное изумительно совпадает с живым Лениным. Это приятно вне всяких соображений. Мы правы. Наш путь, а не путь биографии и марксизма, ведет к формуле. Кроме того, вероятно, можно будет издать сборник с пред. Каменева. Итак, ОПОЯЗ занимает по мандату, нами подписанному, много времени и пространства. (...) Предлагаю план книги. Название: «Письма о темных людях», или «Ленинградские письма», или еще что-нибудь. Содержание: теоретическая переписка ОПОЯЗа по текущим вопросам. Мы пишем цепью друг другу и соборно. Письма кроют современников и являются журналом. Все формы допустимы. Сюда же задания, и прогнозы, и самые широкие вопросы. Нам ведь не важен Лермонтов, а важна наука об искусстве. Как Вам нравится? Участвующих, значит, человек 6. Книгу нужно сделать в 6 недель, что ли. И всадим академический быт, и быт вообще, наших жен и проч. и проч. (...) Нужно скорее написать в Прагу к Роману о книге. Разного лоскута не помешает. Пришьем Брика. (...) Пишите теоретические письма. Мы отвечаем за свое время» (ЦГАЛИ, 1527.1.1037). Этот замысел, по-видимому, был откорректирован весной 1925 г. — в связи с развернувшимися тогда дискуссиями о соотношении марксистского и формального методов в литературоведении, и, в первую очередь, — с критикой формальной школы Н. Бухариным. 13 марта 1925 г. в Москве прошел диспут «Выяснение восприятия искусства и его воздействия в творческом процессе революции» (связанный с готовящейся резолюцией ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы»); на диспуте выступили Н. Бухарин, Б. Эйхенбаум, И. Гроссман-Рощин, Шкл., В. Маяковский, М. Гнесин и Г. Лелевич (см. газ. отчет — Известия. 1925. 15 марта. № 61). Судя по записи выступления, сделанной М. Корневым, Шкл., заявив о необходимости пересмотра сделанного ОПОЯЗом («системы формального метода не существует, мы больше всего ненавидим эпигонство и не желаем стричь купон с самих себя»), решительно отделил направление будущей работы от марксизма: «Направление произведения нас не интересует. Искусство саморазрешается внутри себя, и его значительность не в социальной установке. Мы работаем самым позитивным методом, мы диалектически подходим к понятию литературы, но мы не марксисты, никогда не были ими и не будем» (ЦГАЛИ, 1476.1.160). Маяковский выступил против противопоставления Шкл. формальной школы и марксизма: «Мы же все то, что говорит Шкловский, подтверждаем именно потому, что мы были марксистами и хотим быть хорошими марксистами» (цит. по: Вопросы литературы. 1964. № 6. С. 158. См. также: Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 473—474). Доклад Н. Бухарина был вскоре — в апр. 1925 г. — опублик.; большая его часть была посвящена вопросу о взаимоотношении эстетического и внеэстетического рядов: «Общий ход моих возражений против теоретических конструкций, которые

¹ Ст. о языке и стиле Ленина Шкл., Б. Эйхенбаума, Л. Якубинского, Ю. Тынянова, Б. Казанского, Б. Томашевского в № 1 «Лефа» за 1924 г.

называются формальным методом, такой: правильно, что выделяется специфическое для искусства, неправильно, что нужно двигаться в одном ряду. Наоборот, только тогда можно понять это специфическое явление, если привести его в связи с неспецифическим». Свой доклад Бухарин заключал общим выводом: «Точка зрения формалистов — устаревшая, схоластическая, метафизическая, а так как мы живем во время, которое требует полезных знаний, мы не можем удовлетвориться суррогатом познания. Мы живем в эпоху, когда нетерпимы всякие цеховые точки зрения; более, чем в какую-либо другую эпоху, в нашу эпоху, когда разрушается одно и строится другое, каждая величина должна быть рассматриваема с точки зрения своего общественно-функционального значения. Это есть единственная правильная точка зрения, которая имеет глубочайший общественный базис. С этой теоретической точки зрения и с точки зрения правящего нашего класса, мы можем признать, что свою служебную, второстепенную роль формальный принцип играет, но мы не должны отступать от проверенного, проверенного действительно, действительно революционного и действительно плодотворного метода, который был в основных своих линиях начертан Марксом» (О формальном методе в искусстве. — Красная новь. 1925. № 3. С. 254, 257). Скрыто полемичным по отношению к докладу Н. Бухарина было выступление Шкл. 6 апр. 1925 г. на диспуте «О разногласиях в литературной политике»: «(...) Марксов метод в искусстве надо применять сугубо осторожно, ибо искусство — очень деликатная и сложная надстройка. Напостовцы упрощают, вульгаризируют марксистский метод. Пока не будет настоящего художественного (а не примитивно-политического) подхода к литературной форме, не будет и пролетарской литературы» (цит. по: Известия. 1925. 8 апр. № 80). В дискуссию о формализме включились и толстые журн., поместившие вслед за ст. Н. Бухарина работы: Поспелов Г. К проблеме формы и содержания (Красная новь. 1925. № 5), Медведев П. Ученый сальеризм (Звезда. 1925. № 3), Лелевич Г. О форме и содержании (Октябрь. 1925. № 6) и др.

«Письма...» Шкл. — его первый опыт переоценки концепции ОПОЯЗа конца 1910-х — начала 1920-х гг.; едва ли не первым среди формалистов он признал необходимость учета внеэстетических рядов. В середине и во второй половине 20-х гг. сходными тенденциями была отмечена и деятельность Эйхенбаума и Тынянова (проанализировано на примере работ Эйхенбаума М. Чудаковой — ТС II, с. 103—131); примечательно, что запечатлевшее это кризисное состояние письмо Эйхенбаума Шкл. от 25—29 июня 1925 г. было написано в ответ на «Письма...» Шкл. (Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 188—189; ТС II, с. 125). Ср. также в письме Б. Томашевского Шкл. от 12 апр. 1925 г. — *Slavica Hierosolymitana*, 1978. Vol. III.

С. 302*. Тынянов Ю. Литературный факт (1924); о значении этой ст. в развитии опозовской филологии см.: ПИЛК, с. 507—514.

С. 303*. Имеется в виду рец. Г. Винокура на кн. Б. Эйхенбаума «Сквозь литературу» (1924) — Русский современник. 1924. № 2.

...**. Ст. В. Жирмунского «К вопросу о формальном методе» была помещена как предисл. к кн. О. Вальцеля «Проблемы формы в поэзии». Пг., 1923.

...***. Пример из кн. Н. Бухарина «Теория исторического материализма» (3-е изд. М. — Л., 1923).

...****. Речь идет о работах Б. Эйхенбаума о сказе: «Иллюзия сказа» и «Как сделана «Шинель» (1918—1919 гг., вошли в его кн. «О прозе». Л., 1969).

С. 305*. Неточное изложение кн. В. Гаузенштейна «Искусство и общество» (рус. пер. 1923 г.) и работы Г. Плеханова «Французская драматургическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» (1905).

С. 306*. Слова Блока о связи «Двенадцати» и «Снежной маски», приведенные в воспоминаниях Белого (Эпопея (Берлин). 1922. № 1. С. 203).

С. 307*. Пропуск в рукописи.

ТРЕТЬЯ ФАБРИКА (главы из кн.).— ТФ, с. 15—17, 66—69, 81—86.

ТФ начата не позднее лета 1925 г. и закончена к марту 1926 г. (дата на наборной рукописи — ИМЛИ, 224.1.1). Кн. запечатлела сложный творческий кризис, пережитый Шкл. после возвращения на родину. Модель своих отношений с новой социальной реальностью, обнародованную в ТФ, Шкл. определил еще в Берлине. «Русская интеллигенция разбита,— писал он 5.8.1923 жене.— Но мы отсидимся на мастерстве» (450). Значение «внележащей идеологии» для творчества он в конце 1923-го — начале 1924 г. пытается заново выяснить в ст. о Белом. Ср. его слова о значении «казака», записанные Б. Эйхенбаумом (ЭОЛ, с. 529). Но общественно-литературная ситуация требовала большей определенности (ср.: с. 523) и мало способствовала реализации этой программы. К дек. 1925 г., когда работа над ТФ была в разгаре, относится выступление Шкл. в прениях по докладу К. Радека о советской печати: «Нужно уметь заказывать. Нужно знать пределы запрещения, иначе писатели перестанут писать и уйдут на другие профессии. Вы заказали товар, который нельзя сделать нашими инструментами. Мастерские находятся в отчаянии, поэтому они пьют. Наши писатели того товара, который вы заказываете, сделать не могут, и потому литературы в данный момент нет. (...) Не надо предлагать человеку описывать благополучие, когда его нет. Один писатель сказал — разрешите нам самим знать наши развязки. Разрешите нам играть на нашем инструменте так, как мы умеем. (...) Научитесь обращаться с писателями» (Журналист. 1926. № 1. С. 41). См. резкий ответ на это выступление К. Радека — Там же. С. 42—43. «Боюсь уступать своему времени,— пишет Шкл. в ТФ.— Все выйдет хорошо, и вдруг окажется, что ты согласился с — «без ног лучше» (намек на О. Брика.— А. Г.). Хочу использовать время как судьбу. Встретиться с ним культурой своего ремесла, как встречаются две орды. Для возникновения новой речи» (ТФ, с. 96).

ТФ вызвала бурную полемику в печати. «Шкловский говорит, что он любит ветер революции. У нас нет оснований не верить его словам,— писал А. Лежнев.— Но этот ветер для него бесплоден. (...) Шкловский чувствует дух времени, ветер эпохи, но он не умеет определить его направление. Он любит свою эпоху, но дезориентирован в ней» (Лежнев А. Современники. М., 1927. С. 136). Б. Эйхенбаум писал о своевременности ТФ: «Я думаю, что книга Шкловского будет выглядеть «в товаре» странно, но она дает то, что нужно: голос человека, думающего о своей судьбе. И в этом смысле она — поступок» (ЭОЛ, с. 444). Как симптоматичное явление в советской литературе оценила ТФ эмигрантская критика (Г. Адамович — Звено (Париж). 1926. 21 ноября. № 199; Ю. Айхенвальд — Сегодня (Рига). 1927. 15 янв. № 11; Н. Оцуп — Последние новости (Париж). 1928. 26 апр. № 2591).

Крайнюю позицию заняли критики журн. НЛП, начавшие после выхода ТФ травлю Шкл., растянувшуюся до роспуска РАППа в 1932 г. (см.: Авербах Л.

О современных писательских настроениях. — НЛП. 1927. № 2; Бескин О. Кустарная мастерская литературной реакции. — там же. 1927. № 7; Гус М. О смешном — о левом Шкловском. — там же. 1928. № 1; Гроссман-Рошин И. Преступление и наказание. — там же. 1928. № 22, и т. д.). ТФ оценивалась как призыв «к идеологическому бойкоту» современности: «Подальше от жизни, подальше от нашего быта! Подальше от всего нового строительства! Правда, третьего пути нет (крепко засела эта диктатура!), но все же пойдем по несуществующему пути. <...> А Шкловский зовет вообще на антиобщественный путь (обычный прием всякого реакционера, когда враг сильнее)» (Бескин О. Ук. соч. С. 19).

Общественно-литературная позиция Шкл. обсуждалась на диспуте «Леф или блеф» 23.3.1927 — в выступлениях о. Бескина, М. Левидова, И. Нусинова, Н. Асеева, Л. Авербаха и В. Маяковского (стенограмма — ИМЛИ, 18.1.17). «Дискуссию» о Шкл. подвел Маяковский: «<...> из-за чего сыр-бор разгорается по поводу Шкловского? Здесь нужно прежде всего ответить на вреднейшее выступление Бескина. <...> Цитата, что у литературы два пути, а третьего нет и что по нему нужно идти, расшифровывается чтением Бескина так, что этот третий путь есть отход от марксизма. Почему не расшифровать так, что третий путь есть путь деканонизации, дешаблонирования? Что за глупое чтение, товарищи, в душах? Что это, исследование?» Далее Маяковский опровергал противопоставление формальной школы и марксизма и заключал о Шкл.: «Он против дураков от марксизма, а не против марксизма» (Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 345—346).

Своеобразным ответом Р. Якобсона на обращение к нему в ТФ стало его письмо к Шкл. от 14 ноября 1928 г.: «Скучаю по тебе до физической боли. Неужели так и не побываешь на Западе? А я уж надеялся. Здесь вместо тебя — трехсотлетний Винокур. <...> Из его рассказов я вынес грустное впечатление. Я понимаю, что такое лен на стлище, но, кажется, лен перемяли. По-настоящему работа формалистов должна была только начаться, и это не в смысле детализации и сотых примеров и не в смысле поры для суммирующих учебников, а просто — раньше работали на ощупь, это для всех нас были годы учебы, а теперь, когда проблемы стали обнаженно ясны, — вдруг разброд. Страх перед проблемой, нелепое желание объяснить один ряд другим, т. е. игра: Где ключи? — Там поищи. — Словом, канцелярская отписка. Исторически все это понятно. Но обидно. Твое воззвание марсианам из «Искусства коммуны» приобретает новый смысл. А хуже всего разброд. Ведь сила нашей науки была именно в этой футуристической глыбе слова МЫ. А разброд, воистину, фатальный. Всех видов: расхождения принципиальные, личные, территориальные. И уходы, которые вовсе не означают кризис метода, для этого нет никаких симптомов, напротив, переключки с методами новаторов всех научных областей сегодняшнего дня — <...> показывает, что путь был верный, вполне отвечающий пафосу всех сегодняшних наук. Уходы от формализма означают не кризис формализма, а кризисы формалистов. Кризисы типично подколесинские» (795). Шкл., согласившись с описанием ситуации, в ответном письме Якобсону вернулся к мысли о его возвращении на родину: «То, что ты написал о кризисе формалистов, совершенно правильно, кризису отчасти поддался и я, что объясняется не слабостью моего телосложения, а невероятностью нагрузок. <...> Твой приезд изменил бы соотношение сил, нас мало, и твое отсутствие разрушает систему» (от 23 ноября 1928 г. — 477).

С. 312*. Вариант назв.— «Негативное рабство» (45).

О ПЕШКОВЕ-ГОРЬКОМ. Впервые — Красная газета (веч. вып.). 1926. 13 авг. № 187. Печ. по УиП, с. 9—19.

Ст. представляет собой доп. вариант предисл. к кн. о Горьком.

С. 315*. Пересказ письма 55-го из его «Писем антикварного содержания» (1768—1769).

С. 318*. Далее в рукописи: «как цепь для ноздри парохода» (74).

«ДЕЛО АРТАМОНОВЫХ». — УиП, с. 48—65. Печ. с доп. по рукописи (74).

С. 323*. Первонач. назв. повести «Детские годы».

ГАМБУРГСКИЙ СЧЕТ. — ГС, с. 5 (в качестве предисл. к кн.).

В кн. ГС вошли материалы, печатавшиеся в периодике 1923—1928 гг., но современниками она была отмечена особо. Еще до ее выхода Ю. Тынянов писал Шкл.: «Украл в Изд-ве писат(елей) лист твоего Гамбурга. Хорошо, ясный голос. Символисты и проч. для тебя как Карамзин для Вяземского. Ты пишешь «без подходов», чего требовал Мусоргский» (723). Позднее в ст. о Шкл. Тынянов отнес ГС к новому этапу его творчества (ПИЛК, с. 570). Восторженно принял ГС постоянный оппонент Шкл. К. Чуковский, в конце 1928 г. писавший Шкл.: «Прочтя теперь — с преступным запозданием — Ваш «Гамбургский счет» (и перечтя раз десять подряд изумительный отрывок «Дрова») и прочтя Ваши статьи о Толстом (книги я еще не читал), я вдруг увидел, что если есть в России сейчас нужный мне (моей душе) писатель, это Виктор Шкловский, писатель крепкий и вечно растущий и на десять голов переросший того, известного мне до сих пор Виктора Шкловского, которого я не слишком любил (как читатель) за жестокую и прямолинейную (как казалось мне тогда) схоластичность мышления, за ненавистную мне догматику в подходе к таким живокровным (для меня) организмам, как книги. Я счастлив, что я ошибся, что средневековые Вашей души давно миновало — и теперь каждая строка Ваших писаний стала мне насущно нужна. (...) Странно: когда я читаю теперь Ваши книги, я не слышу Вашего голоса и не вижу Вашего лица. Тот Шкловский, к-рый лезет из книг, перерос того, которого я знаю 18 лет» (755).

В печати ГС был отрецензирован О. Бескиным (Итог счета.— Читатель и писатель. 1928. 14 окт. № 41), В. Державиным (Критика (Харьков). 1928. № 4), Л. Повицким (Семь дней (Ташкент). 1928. № 17) и журн. «Печать и профсоюзы» (1928. № 7. Подп.: А. Ф.). Рецензенты писали о необоснованности «счета» Шкл. к современной литературе, основанного на узкоформальном подходе. «(...) Шкловскому надо переучиться и, отказавшись от «гамбургского счета», усвоить обыкновенную арифметику и алгебру социальных явлений», — утверждал О. Бескин.

В 1949 г., в ходе кампании по «борьбе с космополитизмом», ГС был подвергнут критике как «абсолютно буржуазная, враждебная» всему советскому искусству книга», «теоретический корень всей этой антипатриотической системы оценок» (Симонов К. Задачи советской драматургии и театральная политика.— Новый мир. 1949. № 3. С. 184); ответы Шкл. на критику, сохранившиеся в нескольких вариантах, остались неопубл. (141). См. об этом же в ст. Шкл. «Гамбургский счет» и «по большому счету» (Вопросы культуры речи. Вып. 6. М., 1965. С. 130); там же изложена и история рождения самого выражения «гамбургский счет», восходящего к устному рассказу Ивана Поддубного.

В наст. изд. из ГС не вошли разделы «Кино» (почти полностью — в ЗШЛ) и «Пробеги и пролеты» (цикл путевых очерков), а также рассказы «Дрова» и «Подписи под картинками» из раздела «Литература».

КАКУЮ ЛИТЕРАТУРУ СЧИТАЛ НАСТОЯЩЕЙ А. ПУШКИН. Впервые — НЛ. 1927. № 5. С. 5—7 (без назв., в составе коллективной «Записной книжки Лефа». Подп.: В. Ш.). Печ. по ГС, с. 9—12.

С. 332*. Цит. из ук. ст. «Как пишутся у нас романы», принадлежащей В. Одоевскому.

...**. Цит. письмо М. Погодина С. Шевыреву по кн.: Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1889. Т. III. С. 14.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ВЯЧЕПОЛОНСКОМ. Впервые — НЛ. 1927. № 3. С. 41—42 (в составе коллективной ст. Н. Асеева, О. Брика, В. Маяковского, А. Родченко, С. Третьякова, Н. Чужака и др. «Протокол о Полонском (выписка из стенограммы заседания сотрудников журнала «Новый Леф» от 5/III 1927 г. Пункт 2-й текущих дел»)). Печ. по ГС, с. 13—14.

«Протокол...» явился ответом Лефа на ст. В. Полонского «Заметки журналиста. Леф или блеф?» (впервые — Известия. 1927. 25 февр. № 46 и 27 февр. № 48), посвященную НЛ. Полемика была продолжена на диспуте «Леф или блеф» 23.3.1927, в котором приняли участие Л. Авербах, Н. Асеев, О. Бескин, М. Левидов, В. Маяковский, И. Нусинов, В. Полонский и др. Выступление Шкл. на диспуте, судя по стенограмме, носило сдержанно-корректный характер: «Линию Полонский — Воронский при всем желании (<?) приходится признать литературно-реакционной. Она не позволяет проявиться новым литературным формам. Письма Родченко¹ он называет письмами случайного человека. Не всегда Полонский может понять писателя, который располагает другими литературными тенденциями, чем он. Он не плохой человек, но литературно отсталый человек» (ИМЛИ, 18.1.17). Это выступление диссонировало с общим тоном дискуссии и последовавшей за диспутом полемики (см.: Полонский В. Критические заметки. Блеф продолжается. — Новый мир. 1927. № 5; Асеев Н. Поход твердолобых. — НЛ. 1927. № 5, а также стих. В. Маяковского «Венера Милосская и Вячеслав Полонский» — в том же номере НЛ).

ЗАГОТОВКИ I. Впервые — НЛ. 1927. № 4. С. 7—8 (без назв., в составе «Записной книжки Лефа». Подп.: В. Ш.). Печ. по ГС, с. 15—17.

С. 335*. Подразумевается, по мнению М. Чудаковой (Знамя. 1987. № 6. С. 35), Н. Ангарский, руководитель изд-ва «Недра».

...**. Речь идет о сб. Гос. Академии художественных наук; в заметке использован отзыв о них Б. Эйхенбаума, писавшего Шкл. 22.3.1927: «Достань московскую «Ars poetica» (бумага! шрифт!) и положи на столе рядом с нашей ватерклозетной «Поэтикой» 1919 г. <...> Фрачники они, а не ученые! У нас Виноградов — и тот лучше» (782).

...***. В. Полонский, редактор журн. «Печать и революция» и «Новый мир», автор ряда работ о М. Бакуinine, и И. Сельвинский (см.: НЛ, 1927. № 2. С. 46).

С. 336*. Успенский В. П. — в то время директор-распорядитель «Киноиздательства РСФСР».

СКАЗОЧНЫЕ ЛЮДИ. — ГС, с. 18—19.

Ст. составили опубл. ранее ст. «Сказочные люди» (НЛ. 1927. № 7. С. 9; в сос-

¹ Очерковый цикл «Родченко в Париже. Письма домой» в НЛ. 1927. № 2.

таве «Записной книжки Лефа». Подп.: В. Ш.) и предисл. к кн.: Петровский Д. Повесть о Хлебникове. М., 1926. С. 3—4.

С. 337*. Карикатура Кукрыниксов в № 14 НЛП за 1927 г.; Шведчиков К. М. (1884—1952) — партийный деятель, возглавивший в начале 1925 г. акционерное общество «Совкино», монополю ведавшее кинопрокатом.

...**. Далее в НЛ: «Основная ошибка писателей и хроникеров «На посту» в том, что они мыслят людей стационарно, а не функционально. Знаменитое дерево советской литературы¹, выпущенное прошлым летом, когда старшие мальчики уехали, — тому доказательство. Там каждый писатель закреплен на ветке, как музеи и церкви в путеводителе по Москве. Это просто, но не имеет ничего общего ни с одной научной системой.

Диалектическое изменение писателя не понято. Хотя, казалось бы, революция показала много примеров не «измены» писателя, а изменения его значимости и его установки. Один путь Мейерхольда и Эйзенштейна мог бы научить людей диалектике художественной формы.

Режиссер и сценарист знают сейчас, что без Октябрьской революции русская лента была бы иной и была бы хуже. Работать на современном и революционном материале или на историческом в современном его понимании любопытней, чем создавать прокатные буржуазные ленты, которые не принуждают человека к изобретательству. Это я доказываю своей работой, своими разговорами с молодежью и статьями.

Изменение, которое я в себе констатирую, не сегодняшнее, но для меня, как теоретика, понятное.

Неумение людей видеть, где хвост и где голова, мне тоже понятно. Оно позволяет этим людям в искусстве ползти назад без угрызения совести».

О КРАСОТЕ ПРИРОДЫ. Впервые — НЛ. 1927. № 4. С. 43—45 (под назв. «Митина любовь» Ивана Бунина). Печ. по ГС, с. 20—23.

Ст. написана в связи с изданием повести Бунина в СССР (Л., 1926). Ср. о Буние замечания 1924 г.: с. 200.

ГОЛЫЙ КОРОЛЬ. Впервые — Советский экран. 1926. № 8. С. 13 (под назв. «Лариса Рейснер»). С сокр.— ЗШЛ, с. 146—147. Печ. по ГС, с. 24—26.

В ЗАЩИТУ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО МЕТОДА. Впервые — НЛ. 1927. № 3. С. 20—25. Печ. по ГС, с. 27—36.

Написано на основе доклада, прочитанного 6.3.1927 на «Диспуте о формальном методе»; в диспуте приняли также участие Ю. Тынянов, Б. Томашевский, Б. Эйхенбаум, Г. Горбачев, Л. Сейфуллина и др. (см. отчеты: Красная газета (веч. вып.). 1927. 8 марта. № 63; НЛ. 1927. № 4. С. 45—46). Критика Шкл. вульгарно-социологических построений В. Переверзева была оспорена Переверзевым и его учениками (Фохт У. Под знаком социологии.— Литература и марксизм. 1928. № 1; Переверзев В. Социологический метод и формалисты.— Там же. 1929. № 1, и др.). Параллельные собственные литературно-социологические эксперименты Шкл.— в его историко-литературных книгах (Матвей Комаров, житель города Москвы. Л., 1929; Чулков и Левшин. Л., 1933), в исторической прозе 1920—1930-х гг. Анализ «Капитанской дочки» послужил основой для сценария одноименного фильма (1929, реж. Ю. Тарич).

¹ Рисунок в № 3 НЛП за 1926 г. («Дерево современной литературы»).

Некоторые исторические факты, приведенные Шкл. в данной ст., откорректированы современной наукой.

С. 342*. Кн. В. Переверзева «Творчество Гоголя» впервые вышла в 1914 г.; Шкл., по-видимому, использует 3-е изд.: Иваново-Вознесенск, 1926.

...**. Шкл. ссылается на работу Г. Меерсона «Ранняя буржуазная революция в России (пугачевщина)», основанную в цит. отр. на данных кн. Д. Багалея «Очерки из русской истории» (т. II. Харьков, 1913).

...***. Из пушкинских «Замечаний о бунте» (1834).

С. 343*. Воронский А. Poleмические заметки.— Красная новь. 1924. № 5.

С. 344*. Автор и точное название первого произведения не установлены; под назв. «Параша-сибирячка» с 1840-х гг. переводилась на рус. яз. повесть Ксавье де Местра «Молодая сибирячка» (1815).

...**. Ссылка на кн. Н. Дубровина «Пугачев и его сообщники». Т. II. СПб., 1884.

С. 345*. «Пропущенная глава» «Капитанской дочки».

С. 346*. Работа не опубликована, см. о ней: ЗШЛ, с. 375.

ДУША ДВОЙНОЙ ШИРИНЫ.— ГС, с. 37—41.

Ст. составили опубликованные ранее в составе «Записной книжки Лефа» заметки: «Душа двойной ширины» (НЛ. 1927. № 4. С. 17—18. Подп.: В. Ш.), «Куда идет Горький», «Андрей Белый» и «О жанрах» (НЛ. 1927. № 6. С. 8—10. Подп.: В. Ш.).

С. 347*. Оригинал письма И. Тургенева — на нем. яз.

...**. По-видимому, имеются в виду опыты советского ученого Б. Заводского.

С. 348*. Источник цит. не установлен.

С. 349*. Ст. в рукописи заканчивалась: «Какой голос должен быть у беспартийного? Я думаю, что колоратурное сопрано или контральто, потому что мужские голоса сейчас закреплены за коммунистами, остальные сочувствуют или ищут места, где тембр голоса неопределен. Поэтому Леонов и занимается лишними людьми, потому что не лишние люди слишком определены, но то, чем занимается Леонов, не очень важно. <...> Так в Спарте басами и баритонами обладали доряне, а перизки¹ — пресимпатичными, но неопределенными голосами. Проблема беспартийности — это проблема голоса. Сейчас получают вещи совершенно неосознанные. Напр., можно проводить красный террор или можно воевать, но нельзя сочувствовать войне, т. е. есть вещи, которые требуют не сочувствия, а делания или противодействия, и вопрос о голосе подошел к такому моменту, когда он уже не может быть выполнен в этом тембре» (49).

ЭКСТРАКТ. Впервые — НЛ. 1927. № 4. С. 30—31 (под назв. «В защиту социологического метода (экстракт)»). Печ. по ГС, с. 42—44.

С. 350*. Скрытая цитата из К. Маркса — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 12. С. 736.

ЗАГОТОВКИ II. ГС, с. 45—52.

Цикл составили: ответ Шкл. на анкету «Ваши пожелания художественной

¹ Доряне — древнегреческое племя, завоевавшее Спарту; перизки — неполноправная часть населения Спарты, имевшая личную свободу, но лишенная политических прав.

литературе» (Журналист. 1925. № 5. С. 31 — три первые заметки) и заметки из «Записной книжки Лефа» (НЛ. 1927. № 7. С. 7—9, без назв. Подп.: В. Ш.). В наст. изд. в «Заготовках II» опущены материалы внелитературного характера (быт современной деревни и т. п.).

С. 351*. Очевидно, имеется в виду кн. Я. Шафира «Газета и деревня» (2-е изд. М.—Л., 1924), в которой были приведены результаты исследования понимания крестьянами языка современных газет.

...**. Ср. сходные наблюдения Р. Якобсона в рец. на «Этимологический словарь русского языка» М. Фасмера: International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1959. № 1—2. P. 274.

С. 352*. Реж. Д. Бассалыго в 1925—1926 гг. поставил два фильма о Средней Азии и Ближнем Востоке («Мусульманка», «Глаза Андозии»).

С. 353*. Фильм «Поэт и царь» (1927) реж. В. Гардина.

ДЕСЯТЬ ЛЕТ. Впервые — Октябрьская газета (однодневная газ. ФОСП). 1927. 8 окт. (под назв. «Десять лет назад»). Печ. по ГС, с. 57—59.

С. 355*. Пьеса С. Третьякова.

БЕССМЫСЛЕННЕЙШАЯ СМЕРТЬ. Впервые — Журналист. 1926. № 2. С. 14—15. В сокр.—Лариса Рейснер в воспоминаниях современников. М., 1969. С. 162—164 (под назв. «Путь вразрез»). Печ. по ГС, с. 60—62.

ЗОРИЧ. Впервые — Журналист. 1925. № 6—7. С. 16—17 (под назв. «А. Зорич»). Печ. по ГС, с. 63—67.

Ст. явилась одной из первых советских работ о фельетоне (ср.: Шафир Я. От остроты к памфлету. М., 1925; Журбина Е. О современном фельетоне. — Печать и революция. 1926. № 7). В 1927 г. под маркой ГИИИ вышел сб. «Фельетон» — со ст. И. Груздева, Е. Журбиной, В. Сержа и Вл. Шкловского и предисл. Ю. Тынянова и Б. Казанского.

КРАШЕНЫЙ ЭКСПОНАТ. Впервые — Журналист. 1927. № 2. С. 31—32 (с подзаголовком «По поводу статьи Зорича «Я за «краски!»»). Печ. по ГС, с. 68—75.

Ст. Зорича была посвящена вопросу о соотношении «художественного вымысла» и «фактов» в фельетоне: «Я лично являюсь сторонником *свободного, беллетристичного* изложения факта, даже в тех случаях, когда речь идет о конкретных людях и совершенно конкретных действиях этих людей, подлинные имена которых мы называем в печати. <...> Эти факты я имею право облечь в фельетоне в литературную форму <...>. И мне кажется, что такой *вымысел*, такая литературная *вольность*, которые не искажают смысла фактов, излагаемых в фельетоне, — могут и должны в нем допускаться» (Журналист. 1926. № 11. С. 7). В спор о «красках» вступили М. Кольцов (солидаризировавшийся со Шкл.), А. Зуев, Н. Погодин, Г. Рыклин (Фельетон. С. 49—52). «Насчет красок ты прав, — писал Тынянов Шкл. — Зорич, если бы не писал в газете, был бы Чехонте» (722).

БАБЕЛЬ. Впервые — Леф. 1924. № 2. С. 152—155 (под назв. «Исаак Бабель»). Печ. по ГС, с. 76—84.

Ст. написана между янв. (публикация в «Лефе» рассказов Бабеля) и авг. 1924 г. (когда вышел № 2 «Лефа»). 24 ноября того же года Шкл. принял участие в диспуте «О героях Бабеля» (см. изложение его в записи Д. Фурманова: Литературное наследство. Т. 74. С. 594—595). В 1925 — 1926 гг. Шкл. перерабатывает данную ст. в одну из глав кн. «О современной русской прозе» (работа не окончена).

на — это и вызвало появление авторского примечания в ГС). Отр. из этой ст. были напечатаны в «Нашей газете». 1926. 12 июня. № 133 (под назв. «Бабель. К выходу книг «Конармия», «История моей голубятни» и других»). Приведем наиболее интересные рукописные фрагменты, корректирующие в значительной степени ст. 1924 г.: «Литературные произведения Бабеля представляют собой небольшие куски прозы со слабо выраженным сюжетным построением. Вся установка их дана не на сюжет, а на факт, обычно на его жестокость или «неслыханность», и на стиль, в узком смысле слова, на способ описания. Как сюжетные построения вещи Бабеля при всей своей миниатюрности включают в себя вводные эпизоды. Это не означает, что Бабель умеет в малом дать многое, наоборот, это означает, что в силу отсутствия сюжетного построения Бабеля и в малом слишком просторно. Ему нужны бесчисленные случаи, чтобы заполнить свою вещь. (...) Бабель не разнообразен в способе писать. Он выбирает материал, позволяющий ему применить полубиблейский и перегруженный стиль. В работе своим материалом Бабель неточен и не способен детализировать. Каждому писателю положен свой предел, но пределы красочного Бабеля особенно строго ограничены. (...) Попытаемся формулировать особенности бабелевского стиля. Романтический пафос, достигаемый употреблением нарядных слов и перечислением нарядных предметов. Введение в литературу ряда запрещенных тем и образов «низкого характера». Включение этих образов в эмоциональные ряды, построенные иногда по образцу романтического Гоголя, и достижение этим расхождения смыслового и интонационного ряда во фразе. Своеобразный выбор романтических тем и персонажей, мотивирующих этот прием. Всем этим достигается двойственность восприятия вещи. (...) Хороший ли писатель Бабель? Хороший. Культурный. Талантливый. Но он поднимает вещи за один край. Его способ изображения напряжен и беден. Он вымощен восторгом и отчаянием. (...) Ему нужно одно: стилистическое художественное хладнокровие и раскрытые — на вещь, а не разорванные от крика — глаза» (75). Сходно оценивал Бабеля Шкл. и позднее: см. его выступление в редакции журн. «Настоящее» (Настоящее. 1928. № 6—7. С. 6), отзыв 1932 г. (с. 452—454), ст. «О прошлом и настоящем» (Знамя. 1937. № 11. С. 284).

С. 366*. Яковлев К. (1846—1928) — русский советский актер.

С. 369*. Ст. в рукописи заканчивалась: «Книги Бабеля очень хорошие книги нарядного стиля. Бабель сделал хорошо, что ходил в атаку с буденовцами. Я не знаю, за что я упрекаю его. В самой сущности романтики заложена ирония. Иногда писателя из-за этого разгадывают дважды по-разному. Нарядный и иностранный, он русский писатель. (...) Самое лучшее в Бабеле то, что его книги близки к <прекрасно — зач.> нарядно написанным заметкам «военного корреспондента». Читатель разгадает Бабеля по-своему, вложив в него свой пафос» (75).

СОВРЕМЕННОКИ И СИНХРОНИСТЫ. Впервые — Русский современник. 1924. № 3. С. 232—237. Печ. по ГС, с. 85—96.

Положения этой ст. дискутировались в печати; Г. Лелевич связал выводы Шкл. с «идейным разложением» буржуазии (Гиппократово лицо.— Красная новь. 1925. № 1), Н. Осинский оспорил оценку рассказов Вс. Иванова, объяснив его сюжетные «парадоксы» «натуралистской манерой писать» (Литературные заметки.— Правда. 1925. 28 июля. № 170). Ст. Шкл.— как и произведения Б. Пильняка и Е. Замятина, также помещенные в «Русском современном», выз-

вала резкий отзыв М. Горького, писавшего, в частности, А. Тихонову: «Как сторонник «формального метода» Шк(ловский) все глубже погружается в нигилизм, в скучнейшее «мещанство» — и все более плохо думает о том, что пишет» (от 23 окт. 1924 г.— Горьковские чтения. 1953—1957. С. 48).

С. 371*. Речь идет о стих. «Мой отец — простой водопроводчик...» (1923).

С. 374*. Имеется в виду рассказ Л. Андреева «В подвале» (1901).

С. 375*. Л е л е в и ч Г. 1923 год.— На посту. 1924. № 1.

С. 376*. Далее в первопубликации: «Я тщательно старался в этом отрывке не сводить концы с концами».

НАЧАТКИ ГРАМОТЫ. Впервые.— Леф. 1924. № 1. С. 151 (без назв.). Печ. по ГС, с. 97—99.

С. 376**. Имеется в виду петроградское отделение ТЕО (Театральный отдел) Наркомпроса и сменившее его в конце 1919 г. Петроградское Театральное отделение (ПТО); материалы деятельности Шкл. в ПТО сохранились в фонде К. Сюннеберга — ИРЛИ, 474, 444.

...***. «Озеро Люль» — пьеса А. Файко, поставленная Вс. Мейерхольдом (премьера — 7.11.1923).

С. 377*. В петроградском Театре политических инсценировок в 1921 г. шли пьесы Шкл. «Наследство дикаря» и «Парижская коммуна».

ТОЧКА НАД «И». Впервые — Леф. 1924. № 1. С. 152—153 (без назв.). Печ. по ГС, с. 100—103.

Рец., по-видимому, явилась (несколько запоздавшим) откликом на ст. А. Горнфельда о формалистах и, в частности, — о «Письме к Роману Якобсону» Шкл. (Новое искусство и его идеология.— Литературные записки. 1922. № 2; Формалисты и их противники.— там же. 1922. № 3). По поводу этих публикаций Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум в авг. 1922 г. направили А. Горнфельду личные письма и «Письмо в редакцию» за подписями Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума и Б. Томашевского (ПИЛК, с. 505—506) с протестом и против оценки автором работ Шкл. Отклик Шкл. из несохранившегося письма Эйхенбауму адресат передавал А. Горнфельду: «Горнфельду скажи, чтобы он меня не перешучивал. Меня его статья оскорбила. Передай ему, что верная дружба не изменила мне, что я и сейчас знаю, как сделана любовь. Она сделана, как Нюрнбергская дева. А печку я поставлю в Берлине. Если он придет, я дам ему у нее место» (ЦГАЛИ, 155.1.489).

РЕЦЕНЗИЯ НА ЭТУ КНИГУ.— ГС, с. 104—111.

В ст. вошли заметки, опубликованные ранее в составе «Записной книжки Лефа» (НЛ. 1928. № 3. С. 20—21. Подп.: В. Ш.).

С. 380*. Прим. И. Срезневского к публикации «Сна» в Полн. собр. соч. Л. Толстого. Т. 3.

М.— Л., 1928.

ЖУРНАЛ КАК ЛИТЕРАТУРНАЯ ФОРМА. Впервые — Журналист. 1924. № 11. С. 40—41. Печ. по ГС, с. 112—117.

Ст. связана с планировавшейся ОПОЯЗом в середине 1920-х гг. работой по истории русского журнала (еще в авг. 1923 г. в наброске к «истории русской литературы» Шкл. оговорил за собой тему «русский журнал»: письмо жене от 7.8.1923 — 450). Свообразным опытом Шкл. в «журнальной форме» стал журн. «Петербург», два номера которого вышли под его редакцией в дек. 1921 — янв. 1922 гг. (см. рец. С. Боброва — Печать и революция. 1922.

№ 2. Подп.: Э. Бик). Предложенный этим изд. тип тонкого иллюстрированного журн. с богатым литературным материалом (в «Петербурге» печатались А. Ахматова, Н. Тихонов, В. Ходасевич, М. Зощенко, Л. Лунц, Ю. Тынянов, М. Шагинян и др.) Шкл. и позднее считал наиболее перспективным для современной журналистики (см. об этом в его заметке «Подпиши под картинками». — Журналист. 1925. № 11. Подп.: В. Ш.; в выступлении на диспуте об иллюстрированном журн. — там же. 1926. № 4). «Главное мое возражение против современных толстых журналов, — писал Шкл. о «Красной нови», «Новом мире», «Сибирских огнях» и др., — это то, что они очень похожи друг на друга. (...) Прежде журналы отличались, главным образом, по своим политическим установкам. Сейчас, в условиях существования одной партии, они должны отличаться по ориентации на разного читателя, по свойству самого литературного материала и по тематике» (НЛП. 1928. № 20—21. С. 95). В 1929 г. в форме журнала выпустил свою кн. «Мой современник» Б. Эйхенбаум.

С. 385*. О. Сенковскому вскоре посвятил свою работу В. Каверин (Барон Брамбеус. Л., 1929). См. рец. Шкл. «Боязнь методологии». — ЛГ. 1929. 27 мая. № 6.

С. 386*. Далее в первопубликации — отзыв о журн. «Россия».

СВЕТИЛА, ВРАЩАЮЩИЕСЯ ВОКРУГ СПУТНИКОВ, ИЛИ ПОПУТЧИКИ И ИХ ТЕНИ, ИЛИ «ВЛИЯТЕЛЬНЫЕ ОСОБЫ». Впервые — Журналист. 1924. № 13. С. 20—21 (под назв. «Светила, вращающиеся вокруг спутников, или Попутчики и их тени»). Печ. по ГС, с. 118—121.

Ст. полемизирует с понятием литературного «попутничества»¹, вокруг которого в 1923—1924 гг. развернулась оживленная дискуссия (см., напр., полемику между Л. Троцким, Н. Бухариным, А. Воронским и др. и напостовцами в стенограмме особого совещания при ЦК РКП(б) от 9.5.1924 — в сб. «Вопросы культуры при диктатуре пролетариата». М.— Л., 1925. С. 56—137). Конкретным поводом к ст. Шкл. послужили материалы первых номеров журн. «Октябрь» (орган МАПП) и «На посту» за 1924 г. — со ст. Г. Лелевича, произведениями А. Безыменского, А. Тарасова-Родионова и др. О творчестве упоминаемых Шкл. писателей Г. Лелевич, напр., писал, что Н. Тихонов «не пошел навстречу пролетарской литературе и потому покатился в болото голого, ненужного версификаторства», Вс. Иванов «за истекший год не только не приблизился к точке зрения рабочего класса, не только не приблизился к революции, но и наоборот, еще дальше отошел от нее», у В. Маяковского в «Про это» «вместо грозного бранного клича получился издерганный истерический вопль» (На посту. 1924. № 1. Стб. 82, 86, 90). На ст. Шкл. Г. Лелевич ответил в том же номере «Журналиста» ст. «Голос из ямы». Общую оценку «попутнической» дискуссии Шкл. дал в своем отклике на резолюцию ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы»: «Этот спор, создав группы напостовцев и попутчиков, сбил границы литературных группировок. Исчезло литературное общественное мнение. Как крапива росла хрестоматия. От литературы ждали короткого ответа, как от солдата в строю. Сегодня напостовцы демобилизованы и могут начать писать. Попутчики вернутся из полетов. О них можно будет писать не как о больных» (Журналист. 1925. № 8—9. С. 33).

¹ Впервые использовано еще в 1920 г. А. Луначарским (см.: Трифонов Н. Луначарский и советская литература. М., 1974. С. 346), но в активный оборот критики введено в 1922 г. Л. Троцким.

С. 388*. В первопубликации: «У Тихонова — Лелевич. У Никитина — Тарасов-Родионов».

С. 389*. Цит. из ст. В. Красильникова «Поэтический молодняк» (НЛП. 1927. № 20. С. 68—69), раскavyченная в ГС; и потому часто припи ываемая Шкл.

...**. В первопубликации — «Октябрь».

...***. Далее в первопубликации: «У Достоевского есть такая история. Ходит человек по казармам и буянит, а другой ходит за ним и все повторяет: «И все он врёт». Ну, что делать такому человеку, если не будет первого? Пока что выдвигание пролетарской поэзии привело к забвению того, что в «поэзии самое важное — поэзия и в стихах — стихи». А это очень странное забвение, особенно для молодого писателя. Хороший рабочий, стоя у станка, вероятно, газету не читает. Поэт тоже не должен пользоваться газетой как подстрочником».

...****. В первопубликации — Родов.

БОРЬБА ЗА ФОРМУ. Впервые — Молодость. (Сб. 1). М., 1927. С. 297—300. Печ. по ГС, с. 122—126.

С. 390*. По мнению М. Чудаковой, эти строки Шкл. «целят» в «Дни Турбиных» Булгакова (см. «М. А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени». М., 1988. С. 86).

О ПИСАТЕЛЕ И ПРОИЗВОДСТВЕ. Впервые — НЛ. 1927. № 1. С. 29—33 (под назв. «О писателе»). Отр. ранее — Шторм (Одесса). 1926. № 26. С. 17 (под назв. «Трем тысячам»). Печ. по ЛФ, с. 189—194.

Ст. представляет собой вариант первых глав кн. «Техника писательского ремесла», над которой Шкл. работал осенью 1926 г. (4 изд. — в 1927—1930 гг.). Жанр литературного «самоучителя» получил широкое распространение в середине 20-х гг. (кн. Г. Шенгели, А. Крайского, В. Тверского, Г. Изотова и др.). Обращаясь к нему, Шкл. противопоставил свои задачи этим работам. «Целью книги, — писал он в заявке, — является не увеличение числа писателей-профессионалов, а воспитание внимательных и понимающих технику мастерства читателей, из которых при удаче постепенно выделятся пишущие» (377). Являясь ответом Шкл. на массовое вхождение в литературу нового поколения писателей¹, кн. центральной своей идеей — «вторая профессия» — тесно связана с теми изменениями в социокультурной ситуации середины 20-х гг., которые ранее отразились в ТФ («третий путь»). Ср. с современной оценкой «литбытовых» работ Б. Эйхенбаума — ТС II, с. 110, 114, 124—125, 130. О первоначальной полемичности замысла свидетельствует выступление Шкл. на диспуте о богеме 19.11.1926, в котором он объявил «создателем нынешней богемы» ВАПП, «накопировавшую в писатели 3000 человек»: «Некоторые литературные организации разверстывают между подручными писателями пустующие места Гомеров и Шекспиров. (...) А молодежи нужно сказать: обучайтесь и не уходите с производства» (цит. по: Вечерняя Москва. 1926. 22 ноября. № 270. См. также: НЛП. 1927. № 1. С. 90).

¹ Внешним импульсом к написанию кн. могла послужить литературно-преподавательская деятельность Шкл. в студии группы «Молодая гвардия», которую он вел с ноября 1923 г. по 1925—1926 гг. по соглашению между Лэфом и МАППом (см.: Либединский Ю. Современники. М., 1961. С. 172); среди слушателей Шкл. в студии были М. Шолохов, М. Колосов, Я. Шведов, И. Рахилло и др.

Актуальность ст. и кн. Шкл. была единодушно отмечена современниками, см. отклики А. Ольгина (Журналист. 1927. № 1), А. Палея (Сегодня. Альманах II. М., 1927) и даже — в критичном отзыве Г. Шенгели (ЦГАЛИ, 2861.1.78). Как близкую себе в работе над «литературным бытом» отметил ст. Б. Эйхенбаум, писавший Шкл.: «Кстати: статья твоя в «Юном Лефе» очень интересна (единственное, что там есть) <...>. Меня твоя статья естественно порадовала — она по вопросам близка к тому, чем я занят. Практический ее (нравоучительный) смысл верен, конечно, для нашего времени. Теоретически — дело сложнее» (от 16 февр. 1927 г. — 782). Ю. Тынянов, отметив литературные достоинства кн. (см.: ТС II, с. 114), писал Шкл.: «По-моему, ты должен закрепить этот жанр за собой. Человеческое поведение — самый болезненный и нужный материал» (722). Ср. в материалах обсуждения кн. в семинаре В. Каверина в ЛГУ (Каверин В. Собр. соч. в 9 т. Т. 6. М., 1982. С. 485 — 488).

С. 393*. Неточный пересказ письма Толстого А. Фету от 23 янв. 1865 г.

С. 395*. См. ред. комментариев к этому отр. — ЛФ, с. 192.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ЧЕТЫРЕХСТАХ МИЛЛИОНАХ. Впервые — НЛ. 1928. № 3. С. 41—44. Вошло в ЛФ, с. 246—248 (сокр.). Печ. по кн. Шкл. «Поденщина». С. 197—204.

С. 399*. В 1928 г. кн. С. Третьякова критиковалась за несоответствие изображения Китая 1924—1925 гг. новым политическим оценкам, данным в связи с изменением революционной ситуации в Китае (установление гоминьдана в 1927 г. и др.), см., напр.: Правда. 1928. 8 апр. № 84. Отзывы этого времени С. Мстиславского и В. Фриче о С. Третьякове не установлены.

ПРЕСТУПЛЕНИЕ ЭПИГОНА. Впервые — НЛ. 1928. № 4. С. 36—39 (Подп.: В. Ш.). Печ. по ЛФ, с. 130—135.

Рец. на роман В. Бахметьева Шкл. вошел в полемику между НЛ и НЛП о «живом человеке»; «Преступление Мартына» было расценено на страницах последнего как произведение с ярким и сложным героем, личность которого «чрезвычайно противоречива в своих положительных и отрицательных проявлениях» (Ю. Либединский — НЛП. 1928. № 2. С. 40). Прямой отклик Шкл. на дискуссию см.: НЛ. 1928. № 3. С. 20.

КИТОВЫЕ МЕЛКИ И ФАРВАТЕРЫ. Впервые — НЛ. 1928. № 9. С. 27—30. Вошло в ЛФ, с. 122—124 (в сокр., под назв. «Теперь и сейчас»). Печ. по НЛ.

Некоторые положения ст. предварены в докладе Шкл. в редакции журн. «Настоящее» в авг. 1928 г. (см.: Настоящее. 1928. № 6—7. С. 6). Ст. отмечена Р. Якобсоном, писавшим 14.11.1928 г. Шкл.: «Пришли для «Славише Рундшау» небольшую статейку — три-четыре страницы — о новом русском биографическом романе — увлечении мемуарной литературой, Тынянов, с одной стороны, Форш, Сергеев-Ценский, В. Каменский и т. п. — с другой. Пожалуйста, напиши. Твои беглые мысли в «Лефе» на эту тему очень интересны» (795). После выхода НЛ со ст. Шкл. Тынянов писал ему: «Спасибо тебе, Витя, за статью обо мне. Я читал как четвертый: образовались другие я и ты — это литература» (от 12.11.1928—723).

С. 406*. Имеется в виду полемика вокруг повести Вс. Иванова; в ст. И. Ломова (В. Катаян) «Изуродованная история» (Комсомольская правда. 1928. 14 июля. № 162) автор обвинялся в заимствованиях из воспоминаний военачальника Л. Дегтерева.

...**. Отклик на романы К. Вагинова «Козлиная песнь» (Л., 1928) и В. Ка-

верина «Скандалист»; прототипами героев первого произведения послужили писатели и ученые, группировавшиеся вокруг М. Бахтина, второго — Шкл., Е. Поливанов, М. Слонимский, Л. Якубинский и др. (подробнее см.: Чудакова М., Тоддес Е. Прототипы одного романа. — Альманах библиофила. Вып. X. М., 1981).

С. 408*. Отзыв относится к роману «Современники» (1926).

К ТЕХНИКЕ ВНЕСЮЖЕТНОЙ ПРОЗЫ. Впервые — ЛФ, с. 222—226. С незначит. сокр. и изм. — ОТП II, с. 246—250 (под назв. «Очерк и анекдот»). Печ. по ЛФ.

Ст. является последним выступлением Шкл. в рамках Лефа. Объявление о выходе ЛФ появилось в окт. 1928 г. (см.: НЛ. 1928. № 10. С. 45), а в середине ноября Шкл. принял решение о выходе из Лефа, внешним поводом к которому послужила его личная ссора с Л. Брик и В. Маяковским (см. ниже)¹. См. также об этом в письмах Шкл. Тынянову и Эйхенбауму ноября — дек. 1928 г. — Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 192—194. Данная ст., вместе с тем, — наиболее близкая у Шкл. к левовской теории «литературы факта», которая оформилась в НЛ к концу 1927-го — началу 1928 г. (см.: Мы ищем. — НЛ. 1927. № 11—12; Третьяков С. С Новым годом! С Новым Лефом! — НЛ. 1928. № 1), и была наиболее полно изложена в ЛФ. Шкл., не разделяя ее «жизнестроительских» тенденций, неизбежно ведущих к «растворению искусства в жизни» (по С. Третьякову) и ее политического «утилитаризма», в некоторых положениях своей программы «установки на материал» с ней солидаризировался (соотношение факта и вымысла в искусстве, оценка психологизма и категории литературного героя и пр.). В отличие, однако, от О. Брика, С. Третьякова, Н. Чужака и др., для Шкл. установка на факт, документ — временная мера, которая должна привести к решительному обновлению современного искусства (см.: ЗШЛ, с. 94, 103). Обособленность Шкл. в Лефе отмечалась в критике 20-х гг. (см., напр., относящиеся к 1928 г. замечания Н. Берковского в его кн. «Текущая литература». М., 1930. С. 26—27). Эта позиция Шкл. стала объектом критики и со стороны С. Третьякова, В. Перцова и Н. Чужака. «Нам органически чужды, — писали они, — как фетишизация фактов, так и формалистское мнение тех, кто видит в «литературе факта» лишь очередную смену эстетических жанров. Тут лежит корень наших разногласий со Шкловским, подкрепляемых и неизжитой связью Шкловского с эпигонами ОПОЯЗа и серапионства. Неправильные выступления Шкловского по вопросу о Пильняке (см.: с. 513. — А. Г.) усугубляют расхождения и требуют от Шкловского отчетливого самоопределения сегодня, в условиях обостренной классовой борьбы» (Ни Леф, ни Реф. — ЛГ. 1929. 2 дек. № 33). Очевидно, после этой ст. и было написано Шкл. обращение к С. Третьякову, содержащее ретроспективную оценку «литературы факта»: «Ты так дорого заплатил за проезд до факта, что тебе жалко его изменять, жалко перестраивать. (...) Наивность иногда помогает в искусстве. Есть люди, которые считают себя реалистами. И в каждой эпохе, в каждом искусстве есть люди, которые думают, что они выражают мысли без слов, что они преодолели сопротивление форм. (...) Мне грустно, друг, расставаться еще с одним. Это не значит, что мы ошиба-

¹ Свидетельство о сходном, более раннем, нереализованном намерении Шкл. сохранилось в письме к нему Б. Эйхенбаума. «Как с «Лефом»? Правда ли, что ты собираешься выходить из него?» (от 20.3.1928—782).

лись. Мы ошибались не очень. В такую меру, в какую нужно ошибаться, чтобы думать» (Шкловский В. Поиски оптимизма. М., 1931. С. 62—64).

С. 408**. Ср.: А сее в Н. Ключ сюжета (1925; в его кн. «Дневник поэта». М., 1929).

С. 411*. См. рец. Шкл. на эту кн. Б. Кушнера.— НЛ. 1927. № 11—12; вошло в ЛФ.

О ЗОЩЕНКО И БОЛЬШОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.— Михаил Зощенко. Статьи и материалы. Л., 1928. С. 15—25.

Ст. предшествовал доклад Шкл. на вечере М. Зощенко в ГИИИ 7 марта 1927 г. (запись в дневнике Б. Эйхенбаума — ЦГАЛИ, 1527.1.245), к авг. того же года задумывается и сб. о писателе — первый в серии «Мастера современной прозы», издававшейся ГИИИ (запись в дневнике К. Чуковского от 23.8.1927— Ленинградская панорама. Л., 1988. С. 503.

Первые отзывы Шкл. о творчестве М. Зощенко относятся к «серапионовско-му» периоду (с. 179). Ст. Шкл. «Серапионовы братья» вызвала дружескую пародию Зощенко (впервые — Литературные записки. 1922. № 2), которая, по замечанию М. Чудаковой, может быть расценена и как своеобразная попытка «освоения» молодым писателем «литературной системы» Шкл. (Вопросы литературы. 1968. № 11. С. 233). См. оценку «короткой фразы» Шкл. в ст. Зощенко 1928 г. — Михаил Зощенко. Статьи и материалы. С. 11. Предложенная в 1925—1928 гг. концепция сказа писателя (ср.: с. 303—304) в дальнейшем не претерпевает у Шкл. изменения — текст данной ст. включается в более поздние работы: «Двупланый рассказ» и «Сказ как элемент сюжета» (обе — 1932—1933 гг.) — 50; «Михаил Зощенко» (1937) — 124. Во второй половине 30-х гг. внимание Шкл. привлекает преимущественно жанровая эволюция Зощенко (Рассказы М. Зощенко для маленьких.— Детская литература. 1940. № 1—2, вошло в кн. Шкл. «Старое и новое». М., 1966; «Рассказы о Ленине» Зощенко.— Пионер. 1940. № 4—5.

С. 417*. Отр. от слов «Любопытно изменение сказа...» (с. 415) до этого предложения включительно целиком перенесен из одного из вариантов ст. о М. Горьком 1925—1926 гг. В рукописи далее шло: «Горьковский сказ сегодняшнего дня больше имеет общего с работами Хлебникова, чем с первыми опытами сказа у самого Горького. Все это показывает, что «Заметки из дневника» воспринимаются сейчас самим автором как определенный, во всех своих частях продуманный художественный жанр» (74).

ПИСЬМО А. ФАДЕЕВУ.— ЛГ. 1929. 22 апр. № 1 (под назв. «Переписка писателей»).

Ред. пред. к «письму» Шкл. извещало, что им открывается «переписка представителей различных литературных групп об острых и спорных вопросах литературного творчества». Фадеев ушел от ответа Шкл., посоветовав ему по вопросу о формальной школе обратиться к ст. И. Гроссмана-Рощина. «Вопрос о том, «выйдет или не выйдет» у меня роман «Последний из удэге», — заключал он, — решается в настоящее время *практически*» (ЛГ. 1929. 29 апр. № 2). В ответном «письме» Шкл. скептически оценил достоинства рекомендованных работ (ЛГ. 1929. 7 мая. № 3).

С. 419*. Пьеса Вс. Иванова (1928).

С. 421*. Определение «форма — закон построения предмета», впервые упот-

ребленное Шкл. в начале 1929 г. (ЗШЛ, с. 113), заимствовано у Г. Плеханова (Соч. Т. XVII. М., <1924>. С. 35).

...**. Ср. с более поздним отзывом Шкл. о «Разгроме» — Кино. 1931. 27 окт. № 58.

С. 422*. Сутырин В.— критик, постоянный автор НЛП.

КАК Я ПИШУ.— Как мы пишем. Л., 1930. С. 211—216 (без назв.).

Написано ок. 1929 г. и первоначально предполагалось для кн. «Поденщина» (см. письмо Шкл. С. Алянскому — ИРЛИ, 519.422).

С. 425*. Участникам сб. предлагалось ответить на ряд вопросов.

СЛУЧАЙ НА ПРОИЗВОДСТВЕ.— Поиски оптимизма. С. 83—114. Отр. ранее — Стройка. 1931. № 11. С. 6—8.

Новую — после ТФ — кн. художественной прозы Шкл. задумывает осенью 1929 г.; по договору с «Издательством писателей в Ленинграде» от 12 окт. он должен был сдать кн. «Новая проза» (до 8 авт. л.) не позднее 15 дек. 1929 г. (813). К этому сроку кн. не была закончена (см. письмо Шкл. в издательство — ГПБ, 709.80) и была сдана уже в издательство «Федерация» не позднее 7.7.1930 (договор от 7.6.1930—813).

Известие о смерти Маяковского застало Шкл. в самый разгар работы над кн. «<...>» написана она была непосредственно после смерти Маяковского, — вспоминал Шкл. на диспуте в ВССП в 1931 г. — Мне моя писательская работа и писательская жизнь очень дорого стоят. Именно эта книга стоила чрезвычайно дорого» (ИМЛИ, 157.1.124). Смерть поэта существенно изменила замысел кн. (в сент. 1986 г. Н. Харджиев в разговоре с нами приводил фразу Шкл.: «Это меняет книгу»). Тема личной судьбы Маяковского обострила ее главный конфликт, который Шкл. позднее определил как конфликт «личной жизни и большой страны»: «Я боюсь, что <слишком> легко мы проходим через этот разрыв, если он не будет стоить нам жизни, то будет стоить чего-то большего» (там же)¹. Значительно дополнены воспоминаниями о Маяковском были и главы о раннем футуризме (сообщено Н. Харджиевым).

Последние полтора года жизни Маяковского его отношения со Шкл. осложнились. Шкл. не вошел в РЕФ — по-видимому, не приняв его программы. «Леф разваливается, — писал Шкл. Тынянову в сент. 1928 г. — Маяковский объявляет себя школой, непосредственно связанной с комсомолом и ссудо-сберегательными кассами» (441). Критику Лефа Маяковским и Брикком Шкл. тогда расценил как «замену художественной группировки непосредственным обращением к политическому руководству» (Под знаком разделительным. — НЛ. 1928. № 11. С. 46). Личные отношения поэта обострила ссора Шкл. с Л. Брик в ноябре 1928 г., в которой сторону Л. Брик принял Маяковский (см.: Маяковский в воспоминаниях родных и друзей. М., 1968. С. 335—336; воспоминания Е. Семенович — ГММ). Неудачей завершилась попытка примирения Б. Пастернака и

¹ Принципиальный характер для понимания кн. имеет ее связь с дискуссиями 1929—1930 гг. по проблемам расселения (см. вступление к «Поискам оптимизма» «Об архитектуре», датированное 14 мая 1930 г.). Итоги дискуссий были подведены постановлением ЦК ВКП(б) «О работе по перестройке быта», в котором острой критике были подвергнуты архитектурные проекты домов-коммун, построенных на идее полного обобществления быта (от 16 мая 1930 г. — Правда. 1930. 29 мая. № 146).

Шкл. с Маяковским в дек. 1929 г. (см.: Катанян В. О Маяковском и Пастернаке. — Russian literature triquarterly. 1976. № 13. P. 511—513). Реакция Шкл. на известие о смерти поэта была сходной с реакцией многих современников. «Когда я услышал о смерти Маяковского, я не поверил, — рассказывал Шкл. нам в июне 1983 г. — Сказал, что это глупая шутка¹, и положил трубку. Накануне мы как раз говорили с Ахматовой по телефону о том, какой Маяковский большой поэт». О Маяковском писал Шкл. Тынянову во второй половине апр.: «Он был искренне предан революции. Нес сердце в руках, как живую птицу². Защищал ее локтями. Его толкали. И он чрезвычайно устал. Личной жизни не было. Поэт живет на разрывании, а не на забвении своего горя. Он страшно беззащитен. Маяковский прожил свою жизнь без читательского окружения, и все его толкали, а у него были заняты руки, и он писал о том, что он умрет. Слова были рифмованы. Рифмам не верят. Его толкали. Он умер чрезвычайно усталым. Осталась стопка тетрадей ненапечатанных стихов. Они написаны все в последнее время. Лежит Владимир Владимирович в Клубе писателей. Идет много народа, десятки тысяч. Мы не знаем, читали ли они его» (441). Тогда же он пишет Эйхенбауму и Тынянову: «Владимир Владимирович умер как поэт, покаявшись, принявши снова на себя вес своей исключительной и несчастной любви. Любовь нужна была для стихов, стихи нужны были для жизни, революция нужна была для одической линии. Все вместе нужно было для революции. (...) И мы виноваты перед ним. Тем, что не писали о его рифмах, не делали поэтического ветра, который держит на себе паутину полета поэта» (Литературная Россия, 1986. 26 сент. № 39).

Глубоко личностная интерпретация Шкл. образа Маяковского вызвала резкие отзывы в критике. В. Залесский писал: «(...) Шкловский, претендующий на звание близкого друга поэта, ошибается, (...) не понимает настоящих причин гибели поэта. Не понимает, что внутренняя борьба Маяковского была борьбой за мировоззрение, за органическое слияние с идеологией пролетариата, за усвоение диалектики революции» (Молодая гвардия. 1931. № 21—22. С. 158). «(...) историк никогда не поставит в один ряд путь Маяковского и перманентную лирическую беспутницу Шкловского», — утверждал А. Лейтес (Право на оптимизм. — ЛГ. 1931. 10 сент. № 49). См. также выступления А. Селивановского и И. Макарьева на дискуссии в ВССП (ЛГ. 1931. 10 сент. № 49 и 20—25 сент. № 51—52). Сходные оценки высказывались и в 1940 г. — уже после «канонизации» Маяковского Сталиным в дек. 1935 г. — в ходе обсуждения кн. Шкл. «О Маяковском» (см., напр., выступления на дискуссии в ССП Л. Тимофеева, А. Гурштейна, И. Нусинова, А. Фадеева, М. Чарного — ЛГ. 1940. 12 ноября — 1 дек. № 56—59). Сочувственную рец. на «Поиски оптимизма» поместил в парижских «Современных записках» А. Бем (1933. Кн. 61).

С. 427*. Сб. вышел в апр. 1910 г.

С. 428*. Редько А. М. (1866—1933) — критик, постоянный автор журн. «Русское богатство».

С. 431*. Неточная цитата из «Высокой болезни» Б. Пастернака.

С. 432*. Намек на стих. В. Каменского «Гимн 40-летним юношам» (1924).

¹ День смерти Маяковского совпал с 1 апр. по ст. ст.

² Метафора развернута в эпилоге к «Поискам оптимизма» — «Еще несколько слов — от себя просто», также написанном под впечатлением от смерти поэта.

С. 434*. Жуковский С. Ю. (1873—1944) — русский художник-пейзажист, в студии которого занимался Маяковский.

...**. Речь идет о стих. сб. К. Липскерова «Песок и розы», вышедшем в 1916 г.

С. 442*. На стихи поэта-имажиниста А. Б. Кусикова (1896—1977) написан, в частности, романс «Бубенцы».

ЗОЛОТОЙ КРАЙ.— Поиски оптимизма. С. 114—119.

Очевидные совпадения некоторых мотивов этого отр. и известной ст. Р. Якобсона о Маяковском, а также явное полемическое переосмысление Шкл. тем якобсоновской ст. позволяют предположить, что «Золотой край» писался после знакомства Шкл. со ст. «О поколении, растратившем своих поэтов»¹. Приведем наиболее примечательные в этом отношении отр. из ст. Якобсона:

«Мы живем в так наз. реконструктивном периоде и; вероятно, еще настроим немало всяческих паровозов и научных гипотез. Но нашему поколению уже предопределен тягостный подвиг беспесенного строительства. И если бы даже вскоре зазвучали новые песни, это будут песни иного поколения, означенные иною кривою времени. Да и не похоже на то, чтоб зазвучали. Кажется, история русской поэзии нашего века еще раз сплагатирует и превзойдет историю XIX-го: «Близилась роковые сороковые годы». Годы тягучей поэтической летаргии.

Прихотливы соотношения между биографиями поколений и ходом истории. У каждой эпохи свой инвентарь реквизиций частного достоинства. Возьми и пригодись истории глухота Бетховена, астигматизм Сезанна. Разнообразен и призывной возраст поколений, и сроки отбывания исторической повинности. История мобилизует юношеский пыл одних поколений, зрелый закал или старческую умудренность других. Сыграна роль, и вчерашние властители дум и сердец уходят с авансены на задворки истории — частным образом доживать свой век — духовными рантье или богадельщиками. Но бывает иначе. Необычайно рано выступило наше поколение: «Только мы — лицо нашего времени. Рог времени трубит нам». А нет по сей час, и это ясно осознал М(аяковский), ни смены, ни даже частичного подкрепления. Между тем осекся голос и пафос, израсходован отпущенный запас эмоций — радости и горевания, сарказма и восторга, и вот судорога бессменного поколения оказалась не частной судьбой, а лицом нашего времени, задыханием истории.

Мы слишком порывисто и жадно рванулись к будущему, чтобы у нас осталось прошлое. Порвалась связь времен. Мы слишком жили будущим, думали о нем, верили в него, и больше нет для нас самодовлеющей злости дня, мы растеряли чувство настоящего. Мы — свидетели и соучастники великих социальных, научных и прочих катаклизмов. Быт отстал. Согласно великолепной гиперболе раннего М(аяковско)го «другая нога еще добегаёт в соседней улице». (...)

Будущее, оно тоже не наше. Через несколько десятков лет мы будем жестко прозваны — люди прошлого тысячелетия. У нас были только захватывающие

¹ Б. Эйхенбаум, познакомившийся со ст., по-видимому, раньше Шкл. (по публикации на нем. яз.— Slavische Rundschau. 1930. № 2), писал ему 13 авг. 1930 г.: «От Романа Якобсона получил оттиск его статьи о Маяковском. Если заглавие перевести на русский язык, то получится: «О поколении, которое разбазарило своих поэтов». Статья интересная — мрачная и патетическая. Фигура Маяковского дается не канонизированная. Буду ему на днях писать» (782).

песни о будущем, и вдруг эти песни из динамики сегодняшнего дня превратились в историко-литературный факт. Когда певцы убиты, а песни волокут в музей, прищипливают к вчерашнему дню, еще опустошеннее, сиротливей да неприкаянней становится это поколение, неимущее в доподлиннейшем смысле этого слова» (впервые — в сб. «Смерть Владимира Маяковского». Берлин. 1931. Цит. по: Jakobson R. Selected writings. Vol. V. The Hague — Paris — New-York. 1979. P. 380—381).

С. 443*. Имеется в виду его ст. «Монтаж аттракционов» (1923).

КОНЕЦ БАРОККО. Впервые — ЛГ. 1932. 17 июля. № 32 (под назв. «О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают. Конец барокко»). Отр.— в кн. Шкл. «За сорок лет». М., 1965. С. 118—119 и ЗШЛ, с. 151—152 (под назв. «Конец барокко. Письмо Эйзенштейну»). Печ. по ЛГ.

Вынесенное в заголовок определение «барокко» Шкл. впервые употребил в начале 1929 г. в отзыве об «Октябре» Эйзенштейна (ЗШЛ, с. 115), а в 1931 г. оно уже было отнесено ко всей эпохе 20-х гг. (с. 444). Знакомство в 1932 г. с новой работой Эйзенштейна о Мексике послужило для Шкл. поводом констатировать новый этап в его творчестве и в современном искусстве. 2 июня 1932 г. Шкл. писал Эйзенштейну (это письмо в переработанном виде вошло в данную ст.): «Сейчас вспоминаю Ваши фотографии последней ленты. Мне кажется, что Вы на другой дороге. Дорога очень просторная. Вещи как будто освобождены друг от друга, кусок потерял непосредственный адрес. Это путь классического искусства (...). Очевидно, Вам придется пережить самый сложный период ломки голоса, он у Вас даже установился, но о нем еще не знает зритель. Вот простит ли он Вам классицизм, а если не простит, то это значит, что ему придется подождать. Те огорчения, которые Вам, возможно, придется испытать, они органичны, конечно их нужно избегать, но удивляться на них не нужно» (ЦГАЛИ, 1923.2.1851). Ср. позднейшие замечания Шкл. о фильме «Да здравствует Мексика!» как о предшественнике «Александра Невского» и «Ивана Грозного» — в его кн. «Жили-были». М., 1966. С. 491—492. Другим импульсом к написанию ст. послужило знакомство (4 июля 1932 г.) с «Путешествием в Армению» О. Мандельштама. Уже 8 июля Шкл. сообщает Б. Эйхенбауму: «Написал яростную статью об Эйзенштейне, Бабеле, Тынянове, Олеше и Мандельштаме. Вообще, я против литературной литературы» (ЦГАЛИ, 1527.1.650). Эйхенбаум — до публикации ст. — согласился со Шкл.: «Насчет «литературной литературы» я тебе вполне сочувствую. Тошнит от нее. Знаешь — взял на днях «Вазир-Мухтара» и загрустил. Театрально, на каких-то вторичных невсамделишных эмоциях. Много какой-то пены, а вина мало» (Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 202). Резко отрицательно отозвался о ст. Тынянов, болезненноотреагировавший на оценку «Восковой персоны»; он писал Шкл.: «Ты требуешь, чтобы все было деловее, спокойнее, не писали кусками etc., etc. (Кусками-то ты сам пишешь). (...) Ты, милый, желаешь кому-то, какому-то новому времени или грядущему рококо — уступить своих знакомых под именем барокко. В *из* списке я заменяю *тебя*. Это действительно конец барокко. Если я не знаю, что иду по одной дороге с Олешей, то все же знаю, что иду другой дорогой, чем ты. (...) А Эйзенштейн *у тебя* похож на Мейерхольда, Мейерхольд на Олешу, Олеша на меня, а Бабель на Мандельштама. Даже непонятно, кто где. И кто что пишет, представляет, печатает. Убедительно» (не позднее 9.8.1932—724).

Выдвинутая Шкл. в 1932—1933 гг. программа «новой простоты» (и связан-

ная с этим критика «литературной литературы») отражала реальные закономерности в развитии искусства в начале 30-х гг. и была тесно связана с его литературно-критической концепцией 20-х гг.: «простота», по Шкл., — восстановление того «равновесия» во взаимодействии художественных элементов произведения, отсутствие которого он неоднократно отмечал в 20-е гг. (между сюжетом и образом, образом и «психологией» и др.). В 1933 г. он замечал: «Простоты как таковой нет. Есть моменты равновесия элементов произведения. Понятность не равна простоте. Если не понятно, то можно подумать» (50). См. также его ст. «Простота — закономерность» — ЛГ. 1933. 5 июня. № 26.

«Конец барокко» открывает цикл ст. Шкл. 1932—1934 гг., связанных с несуществленным замыслом кн. «О советской прозе». Новую — после ГС — кн. о современной литературе Шкл. предлагал «Издательству писателей в Ленинграде» еще в июне 1929 г. (письмо С. Алянскому — ЦГАЛИ, 1527.1.649), но это издание не состоялось. Замысел кн. «О советской прозе» возник уже в новой общественно-литературной обстановке, определенной апрельским постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (см. отклик Шкл. «Перед работой». — Кино. 1932. 12 мая. № 22). 3 июля 1932 г. Шкл. обращается к заведующему отделом пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) А. Стецкому с письмом, в котором пишет о тяжелом положении современного литературоведения после разгрома формальной школы: «И вот существует новая русская литература. Кто о ней напишет? Где методы анализировать новое? Кадры людей разогнаны. (<...> Качество появляющихся работ по языкознанию, качество историко-литературных работ, количество знаний, которые в них вложены, чрезвычайно низки. О себе я слышу только, что я формалист, а какой я формалист и что это значит и что значат мои последние работы, — я не знаю» (484)¹. Выступая 1 ноября 1932 г. на I Пленуме Оргкомитета ССП, Шкл. говорил о желании поделиться «своим опытом»: «Сейчас я написал статьи, отвечать я буду большой книгой» (Советская литература на новом этапе. М., 1933. С. 169). По договору с издательством «Федерация» от 1.6.1932 г. Шкл. должен был сдать рукопись кн. «Советская проза» (12 авт. л.) до 1.11.1932 г. (813. См. также письмо Шкл. С. Алянскому от 6.6.1932. — ГПБ, 709.79). К этому сроку кн. была закончена; 3 ноября 1932 г. Шкл. сообщал М. Слонимскому: «Книгу о сюжете я сдал, в ней двадцать разных писателей. Обид будет больше, потому что обидятся прежде всего неприглашенные» (Архив М. Слонимского. Хранится у И. Слонимской, Ленинград). Издание кн. не было осуществлено, по-видимому, в связи с развернувшейся в начале 1933 г. «дискуссией» о формализме; по позднейшему объяснению Шкл. — из-за «осторожности редакторов» (Двадцать пять лет. — ЛГ. 1939. 10 февр. № 8).

В наст. изд. представлены 5 ст. из кн. «О советской прозе» (с. 455—483). В кн. должны были также войти ст.: «О простоте (Вс. Мейерхольд)» (вариант — ЛГ. 1933. 5 июня. № 26, под назв. «Простота — закономерность»); «Цитата на слом» (вариант — Смена. 1933. № 11, под назв. «Лев Кассиль»); «В поисках героя (Б. Лапин)» (вариант — ЛГ. 1934. 22 марта. № 35, под назв. «Выход на тропу»); «Сюжет и образ» (вариант — ЛГ. 1934. 16 окт. № 139); «Малый и пест-

¹ В письме также шла речь о Ю. Тынянове, В. Жирмунском, Б. Томашевском, Б. Казанском, Е. Поливанове, О. Брикe, С. Бернштейне и — Р. Якобсоне (!).

ро украшенный мир (И. Бабель)»; «Сказ как элемент сюжета»; «Двупланный рассказ (М. Зощенко)»; «Повесть с мнимыми мотивировками (Вс. Иванов)»; «Исторический роман без выделенного героя (П. Павленко)»; «Роман с незавершенной фабулой (М. Слонимский)»; «Роман с подсобным сюжетом (Мариэтта Шагинян)»; «Рассказ без героя и образ-перечисление (Е. Габрилович)» (все ст. — 50); «О болезни сильных — о барокко. О конце его» (152). Судя по черновым материалам В. Тренина (он вместе с Н. Харджиевым принимал участие в работе), в кн. должны были быть также ст. об А. Фадееве («Традиционный роман»), А. Грине («О законах появления нового»), М. Шолохове, А. Веселом и К. Паустовском (о его «Судьбе Шарля Лонсевилья» см. у Шкл.: Исторический роман из общих представлений. — ЛГ. 1933. 17 ноября. № 53; Мольеровские парички. — ЛГ. 1933. 29 ноября. № 55). К этому замыслу, по-видимому, примыкают и ст. «Золотой теленок» и старый плутовской роман» (ЛГ. 1934. 6 мая. № 56) и «Сюжет в стихах» (в сб. «Поэтический сборник». М., 1934).

С. 448*. Премьера «Мертвых душ» (инсц. М. Булгакова, худож. руководитель К. Станиславский) состоялась 28 ноября 1932 г.

С. 449*. В цит. письме С. Эйзенштейну эта характеристика связывалась и с Б. Пастернаком: «У них есть стандарт на гения. По этому стандарту работает, к сожалению, Пастернак. Его «Охранная грамота» — защитный цвет».

С. 452*. Московский государственный еврейский театр.

...**. Вариант рассказа «Дорога» опубликован ранее под назв. «Вечер у императрицы» (Силуэты (Одесса). 1922. № 1).

С. 454*. Вторая редакция ст. заканчивалась: «Люди, связанные с искусством детали, с ослабленным сюжетом, они по таланту, по художественному качеству сейчас все еще наиболее сильные люди в искусстве Союза».

Но уже сейчас видны признаки ослабления художественного качества.

Становясь менее нужными, они становятся менее сильными, и тут не помогают непризнание нового и указания ошибок у тех, кто сейчас, хотя и без полной удачи, стремится к цельной композиции, не суживает свою тематику и не облегчает ее условности» (152).

СЮЖЕТ И ОБРАЗ. — ЛГ. 1932. 17 авг. № 37 (назв. в рукописи — «Роман, перестрахованный метафорами»).

Написано, по свидетельству Шкл., по просьбе самого В. Катаева (Советская литература на новом этапе. С. 168). Отмеченную во «Время, вперед!» «литературность» Шкл. критиковал и в разборе романа «Белеет парус одинокий» на диспуте о современной литературе 26.12.1938 в Ленинграде (см. его стенограмму в кн.: Каверин В. Вечерний день. М., 1982. С. 94—104), в ст. «О Марке Твене и о том, кто ему близок» (Детская литература. 1938. № 20; вариант — в кн. Шкл. «О старом и новом». С. 96—101, под назв. «О Валентине Катаеве»). С меньшей остротой он писал о вторичности романа «За власть Советов» в личном письме автору: «Катаев очень хороший писатель. Большой трактор, а пашет маленьким плугом. (...) Ты прошел уже по выработанному штреку. И не пошел дальше. А там есть твоя удача» (415).

С. 456*. В рукописи характеристика романа была жестче: «Роман основан на чисто гоночном времени, без пересчета на качество. Весь роман состоит из аргументов за скорость. (...) Вопрос о качестве решен оптом в этой статье (в газ. «За индустриализацию». — А. Г.). Решен вне романа. (...) Время взято как скорость» (50).

ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ И О ЮРИИ ТЫНЯНОВЕ. — Звезда. 1933. № 4. С. 167—174.

В 10-х числах ноября 1932 г. Н. Харджиев писал Эйхенбауму о данной ст.: «В. Б. написал статью о Ю. Н. Статья интересная и не без комплиментов, но я думаю, что Ю. Н. с удовольствием еще раз обидится на В. Б. Кстати, у них был длинный разговор по телефону, но встреча пока не состоялась» (ЦГАЛИ, 1527. 1.625). Возможно, именно к этому времени — 1932—1933 гг. — относится свидетельство Ю. Оксмана о реакции Тынянова на отзывы Шкл. о своей прозе (см.: ТС I, с. 96). Позднее Шкл. высоко оценил роман «Пушкин» (Литературный критик. 1937. № 8 и в кн. Шкл. «Дневник». М., 1939); об этой ст. Тынянов писал Шкл.: «<...> для таких статей и пишутся романы. Статья (помимо меня) — прекрасна, и лежит у меня на столе, как записка о том, что мне нужно. <...> Твоя широта, твой глаз меня по-прежнему удивили» (725).

С. 462*. Далее в рукописи шло: «Чрезвычайно жалко, что сейчас не работает историк литературы Тынянов, потому что заменить его совершенно нечем» (ГЛМ, 245).

С. 469*. Фильм «Поручик Киже» реж. А. Файнциммера вышел в 1934 г. ...**. Заимствованная из сб. «Русские сказки» В. Левшина.

С. 470*. Фильм не был поставлен.

ЮГО-ЗАПАД. — ЛГ. 1933. 5 янв. № 1 (назв. в рукописи — «Южно-русская школа в борьбе за сюжетный стих и сюжетную прозу»).

Первая встреча Шкл. с писателями «юго-западной школы» произошла, очевидно, в конце 1923-го — начале 1924 г., когда он был близок к группе начинающих литераторов, объединившихся вокруг газ. «Гудок»; по свидетельству М. Слонимского, Шкл. в это время работал в издававшемся «Гудком» журн. «Дрезина» (письмо Л. Лунцу от 2.11.1923. — Новый журнал (Нью-Йорк). 1965. № 82. С. 181), а с февр. по май 1925 г. — заведовал редакцией «Красного журнала» того же издательства. О встречах со Шкл. в «Гудке» см. в воспоминаниях И. Овчинникова (Воспоминания о Юрии Олеше. М., 1975. С. 49), Л. Славина (в его кн. «Мой чувствительный друг». М., 1973. С. 119—120), К. Паустовского (Собр. соч. в 9 т. Т. 5. М., 1982. С. 411—412).

Ст. «Юго-Запад» появилась в разгар деятельности Оргкомитета ССП и в преддверии Первого съезда писателей (планировавшегося первоначально на май 1933 г.). Предпринятая Шкл. попытка выделить особую литературную школу была воспринята как посягательство на единство советской литературы, на сплочение которой вокруг партии направляло апрельское постановление ЦК ВКП (б). «Дискуссия» о ст. Шкл. «Юго-Запад», переросшая в широкую «дискуссию о формализме», явилась прямой проекцией на литературу тех новых политических установок, которые были сформулированы на январском 1933 г. Пленуме ЦК и ЦКК ВКП (б), а также принятой тогда же резолюции о проведении партийной чистки. Очевидно, инициатором этой кампании и организатором развернувшейся «чистки» литературы и искусства был И. Гронский, стоявший тогда во главе Оргкомитета ССП. «Дискуссию» открыл в «Известиях» (редактировавшихся тогда Гронским) И. Макарьев, писавший о «Юго-Западе»: «Такое деление нашей литературы порочно и вредно. Писатели, которых назвал Шкловский (среди них много талантливых людей), неоднородны по своему творчеству. <...> Но как бы ни были отличны эти пути, все эти писатели со всей советской литературой идут в одном общем направлении, и направление это — вовсе не там, где указы-

вает Шкловский» (О «западниках» и «почвенниках». — Известия. 1933. 8 февр. № 38). Макарьева поддержали на II Пленуме Оргкомитета ССП В. Вишневский (13 февр. — см.: Советский театр. 1933. № 2—3. С. 17—18) и Ю. Либединский (14 февр.); последний охарактеризовал, в частности, ст. Шкл. как «смехотворно-гнилостное и классово враждебное разделение советской литературы»: «Мы прозевали, и пришел Шкловский, сделал свое дело буржуазного идеолога» (ИМЛИ, 41.1.35). 14 февр. на Пленуме выступил Шкл. и отвел обвинения в разделении советской литературы на «почвенников» и «западников»: «Прежде всего в моей статье «Юго-Запад» не было слова «почвенники» — слово «почвенники» появилось впоследствии. Я понимаю, как смонтировалось впечатление о моей статье. Я выступил со статьей «Юго-Запад», я не выступил, но собирался выступить, и говорил, но не напечатал, против Леонова, и получилось такое разделение, что человек, очевидно, против одной группы в литературе и за другую группу. <...> Что я думал написать в своей статье? Я думал указать, что южно-русская школа исторически существовала. Насколько я знаю, она существовала как общество. <...> Какое-то подспудное деление, возможность такого деления — <...> есть» (там же). Критика ст. была продолжена в выступлениях В. Кирсона (14 февр. — см. его кн. «Статьи и речи о драматургии, театре и кино...» М., 1962. С. 58) и С. Динамова (16 февр.). Наиболее резким было выступление И. Гронского, в котором характеристика ст. соотносилась с фактами политической биографии Шкл. и прямо связывалась с активизацией «правых элементов в литературе»¹. «В этой статье В. Шкловский, — утверждал И. Гронский, — призывает устремить «взоры на Запад», рекомендует писателям, повернувшим в сторону советской власти, поставившим свое искусство на службу рабочему классу, не осуждать своего прошлого, не осуждать своих ошибок, а, наоборот, гордиться этим своим прошлым, гордиться своими этими ошибками. Я не знаю, может ли писатель гордиться борьбой против своего народа, против рабочих и крестьян? Я не знаю, может ли писатель гордиться своими жалкими попытками задержать развитие общества? Я не знаю, может ли писатель гордиться тем, что он служил враждебным прогрессу силам? <...> Выступление Шкловского является выступлением классового врага в литературе» (впервые — ЛГ. 1933. 28 февр. № 10. Цит. по: Новый мир. 1933. № 2. С. 248—249). Не позднее 25 февр. — очевидно, сразу после выступления И. Гронского — Шкл. направил письмо в ЛГ, в котором писал о своей ст. как «вредной» и «неправильной»: «<...> потому что она тянет людей к старым ошибкам, которые для большинства из них уже история <...> Неправильно, конечно, и противопоставление на биографической основе группы одних писателей другим. <...> Я просмотрел, как составлялась у меня та статья постепенно, и мне кажется, что это звучание ее вы-

¹ Эта формулировка также тесно связана с материалами январского Пленума ЦК и ЦКК ВКП(б): в выступлениях И. Сталина 7 и 11 янв. 1933 г. подводились итоги коллективизации и первой пятилетки и говорилось о необходимости «добить остатки умирающих классов», «вышибить этих бывших людей из наших же собственных предприятий и учреждений и окончательно их обезвредить»; призывая к «революционной бдительности», Сталин указывал на неотложность разоблачения «классового врага в его новой маске» (Сталин И. Соч. Т. 13. М., 1951. С. 211—212, 230).

шло у меня невольно, тем не менее это не изменяет степени моей вины и степени вредности статьи, которую я хочу уменьшить этим своим заявлением» (ИМЛИ, 41.1.1340). Однако это «Письмо» — в новой редакции, отличающейся более резкими автооценками, — появилось в ЛГ только через два с лишним месяца (29 апр.). За это время в ЛГ были напечатаны ст. Г. Корабельникова («Луну делают в Гамбурге» — 17 февр.), передовица «Усилить борьбу с формализмом» (11 апр.) с критикой Шкл., а также работы И. Анисимова («О наследстве и новаторстве» — 11—23 марта) и Е. Усиевич («Поставить с головы на ноги» — 23 апр.). В этих и многих других ст. «формализм» Шкл. резко противопоставлялся концепции «социалистического реализма», активно внедрявшейся в 1932—1933 гг. сверху (см., напр., ст. В. Кирпотина «О социалистическом реализме» с характеристикой «формализма» как «вовсе не безвинного в политическом смысле» течения — Правда. 1933. 7 мая. № 124).

После публикации «Письма в редакцию» (и, по-видимому, не без инициативы М. Горького — см. его письмо Е. Добину от 25.4.1933 г. — Архив А. М. Горького. Т. X. Кн. 2. С. 316) дискуссия о «Юго-Западе» перешла в широкую «дискуссию о формализме», продолжавшуюся до конца года. В ходе ее критике были подвергнуты теоретико-литературные взгляды Шкл., его художественная проза, работа в кино (см., напр.: Виноградов И. Формализм и творчество. — Год XVI. Альманах П. М., 1933; Прозоров А. Формализм и литературная современность. — Книга и пролетарская революция. 1933. № 8; Скурихин М. Против методологии формалистской критики. — Знамя. 1933. № 10; Юков К. Сорвем маски формализма. — Советское кино. 1933. № 7; Муравьев В. Непреодоленный формализм. — Наступление. 1933. № 10, и т. п.). Попытка ответственного секретаря Саратовского Оргкомитета В. Гольцберга выступить в защиту Шкл. была расценена как еще одна «реакционная вылазка в защиту формализма» (ЛГ. 1933. 5 мая. № 21).

«Дискуссия о формализме» прокатилась и по театральной, художественной, музыкальной критике, обозначив новый рубеж в истории советского искусства, драматически сказавшись и в творческой судьбе Шкл.¹ и многих других писателей и деятелей искусства, подвергшихся критике и др.

С. 470*. Далее в рукописи: «Мне кажется, что это во многом украинская школа, осуществленная на русском языке. Это, так сказать, самоперевод» (89).

С. 474*. Псевд. художницы А. Ремизовой, автора многочисленных стилизаций под французскую живопись XVIII в. в журн. «Сатирикон» и др.

ПУТЬ К СЕТКЕ. — Литературный критик. 1933. № 5. С. 113—117. В ст. вошла опубл. ранее в составе «Конца барокко» гл. «Осип Манделъштам».

Отзывы Шкл. о прозе Манделъштама относятся к последнему этапу почти 25-летних личных и творческих отношений, отразившихся в их прозе и эпистолярном наследии (см.: с. 172—173, 428; Манделъштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 185—186; Памир. 1986. № 10. С. 163—166). Сопоставительный анализ взглядов поэта и концепций формалистов см.: Тоддес Е. Манделъштам и опоязовская филология. — ТС II, с. 78—102. 4 июля 1932 г. Шкл. знакомится с «Путе-

¹ По-видимому, необходимостью продемонстрировать свою политическую лояльность и было вызвано участие Шкл. в сб. «Беломорско-Балтийский канал» (см. извещение о работе Шкл. — ЛГ. 1933. 23 ноября); другой целью Шкл., как нам кажется, было вызволение из заключения на канале своего брата (освобожден в 1934 г.).

шествием в Армению» Мандельштама, о чем на следующий день сообщает жене: «Был вчера у Асеева. Мандельштам читал свою прозу. Она очень хороша, но в ней вещи объясняются другими вещами, еще более нарядными. Живое солнце меркнет от лучей нарисованного. Мир после картин импрессионистов как будто в веревочной сетке. Я говорил и думал очень хорошо» (457). Первый отзыв Шкл. о «Путешествии...» (в ЛГ) появился до публикации произведения Мандельштама, второй — после того, как оно, опубл. в «Звезде» (1933. № 5), было подвергнуто (как и рассказы Шкл. в том же номере) резкой критике (Оружейников Н. На полях журналов. — ЛГ. 1933. 17 июня. № 28; Розенталь С. Тени старого Петербурга. — Правда. 1933. 30 авг. № 239). С интересом отнесся Шкл. в 1932 г. и к новым стихам Мандельштама; его выступление на закрытом вечере поэта в ЛГ 10.11.1932 известно в изложении Н. Харджиева: «Он (Мандельштам. — А. Г.) прочел все свои стихи (последн. двух лет) — в хронологическом порядке! Это были такие страшные заклинания, что многие испугались. (...) Некоторое мужество проявил только В. Б.: «Появился новый поэт О. Э. Мандельштам!» (ЦГАЛИ, 1527.1.625; в ЭОЛ, с. 532, отзыв Шкл. опущен). Дальнейшие личные контакты Мандельштама и Шкл., не прекратившиеся и после первого ареста и ссылки поэта, запечатлены в известных воспоминаниях Н. Мандельштам, Н. Штемпель. См. полемику с воспоминаниями вдовы поэта: Sheldon R. Shklovsky and Mandelstam. — Russian and Slavic literature. Cambridge (Mass.). 1976. P. 237—249. Последняя зафиксированная Шкл. встреча с Мандельштамом состоялась в июле 1937 г.; о ней Шкл. сообщая Тынянову: «Четыре дня был у меня Мандельштам с новыми стихами. Его дела не налаживаются, не то разлаживаются. (...) Если бы я был здоровее, я бы поддержал его» (441). Очевидно, ко времени встреч 1934—1937 гг. и относится сохранившийся в АШ набросок Мандельштама о Шкл. — последняя реплика поэта в их многолетнем споре: «Его голова напоминает мудрый череп младенца и философа. Это смеющийся и мыслящий тр(о)ст(ник). Я представляю себе Шкловского диктующего на Театральной площади. Толпа окружает и слушает его как фонтан. Мысль бьет изо рта, из ноздрей, из ушей, прядает равнодушным и постоянным током, ежеминутно обновляющимся и равным себе. Все переменится, на площади вырастут новые здания, но струя будет все так же прядать — изо рта, из ноздрей, из ушей. (...) Фонтан для V-го века по Р. Х. был тем же, что кинематограф для нас. Заказ тот же самый. Шкловский поставлен на площади для развлечения современников, но все же его улыбка исполнена брызжущей и циничной уверенностью, что он нас переживет. Ему нужна оправа из легкого пористого туфа. Он любит, чтобы ему мешали, не понимали его и спешили по своим делам. Улыбка Шкловского говорит: все пройдет, но я не иссякну, потому что мысль проточная вода» (в сокр. приведено: Мандельштам О. Ук. соч. С. 301).

МИР БЕЗ ГЛУБИНЫ. Впервые — Литературный критик. 1933. № 5. С. 118—121. Вариант — Литературный Ленинград. 1933. 20 ноября. № 15. Печ. по журн.

В текст ст. вошли отр. из опубл. ранее ст. «Факт быта и факт литературный» (Вечерняя Москва. 1929. 14 дек. № 288) и «Конец барокко». Назв. ст., очевидно, отсылает к строкам из несохранившейся трагедии В. Кюхельбекера «Вечный жид»: «Вы на воде, на прозе взрощены: / Для вас поэзия и мир без глубины...» (взяты эниграфом к ст. Кюхельбекера «Поэзия и проза»; с этими материалами Шкл. мог быть знаком через Ю. Тынянова).

С. 480*. Далее в «Вечерней Москве»: «Здесь нет сюжета. Он никак не разрешен. Вещь никак не построена. Ее хватает только на параллелизм. Материал размещен неправильно».

С. 482*. Отзыв относится к опубл. в 1929—1932 гг. рассказам Бабея «В подвале» и «Пробуждение», Олеси — «Цель», «Я смотрю в прошлое» и «Человеческий материал», к мемуарной кн. А. Белого «На рубеже двух столетий» (1930). Ср. в одном из выступлений Шкл. того же времени: Литературный Ленинград. 1933. 5 авг. № 25.

С. 483*. В «Вечерней Москве» «Зависть» сопоставлялась со «Старым и новым» («Генеральная линия») Эйзенштейна, и разбор заканчивался: «Вещь Олеси хороша, но она никуда не ведет. Это какой-то отрезок рельсовых путей. Все концы путей ведут в тупики».

Инерционное искусство обладает способностью исказить факт. В наше время, время создания новых фактов, нельзя идти на риск сохранения старых форм».

СОДЕРЖАНИЕ

<p>А. П. Чудаков. Два первых десятилетия. <i>Предисловие</i> 3 Вступлениe* 33</p> <p style="text-align: center;">ВОСКРЕШЕНИЕ СЛОВА (1914—1917)</p> <p>Воскрешение слова 36 Вышла книга Маяковского «Облако в штанах» 42 О поэзии и заумном языке 45 Искусство как прием 58</p> <p style="text-align: center;">ХОД КОНЯ (1919—1923)</p> <p>Ход коня 74 Сверток 75</p> <p>ОБ ИСКУССТВЕ И РЕВОЛЮЦИИ</p> <p>«Улля, улля», марсиане! 78 Самоваром по гвоздям 80 Крыжовенное варенье 81 Штандарт скачет 82 Соглашатели 84 Драма и массовые представления 85 «Папа, это — будильник!..» 86 Коллективное творчество 88 В свою защиту 89 О психологической рампе 90 О громком голосе 91</p> <p>ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО</p> <p>О «Великом Металлисте» 93 Пространство в живописи и супрематисты 95 О фактуре и контррельефах 98 Памятник Третьему Интернационалу 100 Иван Пуни 101</p> <p style="text-align: center;">СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР</p> <p>Дополненный Толстой 103 «Народная комедия» и «Первый винокор» 105 Искусство цирка 106 О вкусах 108 По поводу «Короля Лира» 109 Старое и новое 110 О Мережковском 111 Комическое и трагическое 113 Подкованная блоха 115 Рыбу ножом 117</p> <p style="text-align: center;">ЛИТЕРАТУРА</p> <p>Розанов 120 Серрапионовы братья 139 Федор Сологуб 141</p>	<p>Анна Ахматова 142 Евгений Замятин 143 Письмо к Роману Якобсону 145 Письмо о России и в Россию [Письмо И. Зданевичу] 150</p> <p style="text-align: center;"><i>ТРИ ГОДА (Из книги «Сентиментальное путешествие»)</i></p> <p>Предисловие* 151 Письменный стол 151 Вместо эпилога 183 Кухня царя 184</p> <p style="text-align: center;">ГАМБУРГСКИЙ СЧЕТ (1924—1931)</p> <p>Пробники 186 Гибель «русской Европы» 187</p> <p style="text-align: center;">О СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ</p> <p>Предисловие* 191 Горький. Алексей Толстой 197 Андрей Белый 212 Потолок Евгения Замятина 240 Пильняк в разрезе 259 Всеволод Иванов* 276 Константин Федин. Леонид Леонов 287</p> <p style="text-align: center;">ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАМЕТКИ</p> <p>Горький — как он есть 292 Гипертрофия скептицизма 293 Что нас носит? 294 Литературный центр конструктивистов: Госплан литературы* 296 Михаил Булгаков 299</p> <p style="text-align: center;">ПИСЬМА ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО В ОПОЯЗ</p> <p>Юрию Тынянову 302 Борису Эйхенбауму 303 [Льву Якубинскому]* 304 Второе письмо Льву Якубинскому 306 Борису Эйхенбауму еще письмо* 307</p> <p style="text-align: center;">ТРЕТЬЯ ФАБРИКА (Главы из книги)</p> <p>Я пишу о том, что бытие определяет сознание... 309 Роману Якобсону... 310 О свободе искусства 312 О Пешкове-Горьком 315 «Дело Артамоновых» 321</p>
--	--

ГАМБУРГСКИЙ СЧЕТ

Гамбургский счет	331
Записная книжка	
Какую литературу считал на- стоящей А. Пушкин	331
Несколько слов о Вячеполон- ском	333
Заготовки I	334
Сказочные люди	336
О красоте природы	337
Голый король	340
В защиту социологического ме- тода	341
Душа двойной ширины	347
Экстракт	349
Заготовки II	351

Л и т е р а т у р а

Десять лет	354
Бессмысленная смерть	356
Зорич	358
Крашенный экспонат	360
Бабель	364
Современники и синхронисты	370
Начатки грамоты	376
Точки над «и»	378
Рецензия на эту книгу	380
Журнал как литературная фор- ма	384
Светила, вращающиеся вокруг спутников...	387
Борьба за форму	390

ЛИТЕРАТУРА ФАКТА

О писателе и производстве	393
Несколько слов о четырехстах миллионах	397
Преступление эпигона	401
Китовые мели и фарватеры	404
К технике внесюжетной прозы	408
О Зощенко и большой лите- ратуре	413
Письмо А. Фадееву	419
Как я пишу	422

ТРУБА МАРСИАН

(Из книги «Поиски оптимизма»)

Случай на производстве	427
Золотой край	444

ПЕРЕКРЕСТОК

(1932—1933)

Конец барокко	448
Сюжет и образ	454
Об историческом романе и о Юрии Тынянове	460
«Юго-Запад»	470
Путь к сетке	475
Мир без глубины	479
КОММЕНТАРИИ	484

Составители:
Александр Юрьевич Галушкин
Александр Павлович Чудаков

Виктор Борисович Шкловский

ГАМБУРГСКИЙ СЧЕТ

Редактор М. Я. Малхазова. Художественный редактор Ф. С. Меркуров.
Технические редакторы Г. В. Климушкина, Н. Г. Тимченко. Корректор И. Ф. Сологуб

ИБ № 7149

Сдано в набор 03.05.89. Подписано к печати 15.12.89. А 04320. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага тип. № 1.
Обыкновенная гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 34,00. Уч.-изд. л. 36,29. Тираж 50 000 экз.
Заказ № 244. Цена 2 р. 80 к. Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель»,
121069, Москва, ул. Воровского, 11. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по печати, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109



2р80и

Ⓜ

В. ШИЛОВСКИЙ / АМБУРГСКИЙ СЧЕТ