**Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа** / Под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. М.: Захаров, 2000. 285 с.

*Леф*. Об этой книге и о нас. *(Предисловие)* 5 [Читать](#_Toc318542175)

Литература факта

*Н. Чужак*. Писательская памятка 9 [Читать](#_Toc318542177)

*С. Третьяков*. Новый Лев Толстой 29 [Читать](#_Toc318542178)

*Н. Чужак*. Литература жизнестроения 34 [Читать](#_Toc318542179)

*С. Третьяков*. Биография вещи 68 [Читать](#_Toc318542180)

*Леф*. Вместо постскриптума 73 [Читать](#_Toc318542181)

Эпигоны художества

*О. Брик*. Против «творческой» личности 76 [Читать](#_Toc318542183)

*О. Брик*. Ближе к факту 80 [Читать](#_Toc318542184)

*О. Брик*. Почему понравился «Цемент» 86 [Читать](#_Toc318542185)

*О. Брик*. Разгром Фадеева 91 [Читать](#_Toc318542186)

*В. Тренин*. Интеллигентные партизаны (Формальный комментарий к статье О. Брика «Разгром Фадеева») 97 [Читать](#_Toc318542187)

*П. Незнамов*. Драдедамовый быт («Наталья Тарпова» — роман С. Семенова) 102 [Читать](#_Toc318542188)

*П. Незнамов*. Деревня красивого оперения («Бруски» — роман Ф. Панферова) 110 [Читать](#_Toc318542189)

*П. Незнамов*. О поэтах и об установках (Противостояние и борьба) 119 [Читать](#_Toc318542190)

*В. Шкловский*. Тогда и сейчас 129 [Читать](#_Toc318542191)

Живое и мертвое

*Т. Гриц*. Мертвый штамп и живой человек 132 [Читать](#_Toc318542193)

*В. Шкловский*. Преступление эпигона (“Преступление Мартына”. Роман Бахметьева. Изд. “ЗИФ”) 136 [Читать](#_Toc318542194)

*П. Незнамов*. Советский Чуркин («Вор» — роман Л. Леонова) 141 [Читать](#_Toc318542195)

*С. Третьяков*. Живое и бумажное 149 [Читать](#_Toc318542196)

*Леф*. В поисках бумажного человека 150 [Читать](#_Toc318542197)

Как и на чем учиться

*В. Перцов*. Культ предков и литературная современность 156 [Читать](#_Toc318542199)

*Н. Чужак*. Опыт учебы на классике 171 [Читать](#_Toc318542200)

*О. Брик*. Учить писателей 185 [Читать](#_Toc318542201)

*В. Шкловский*. В заключение 192 [Читать](#_Toc318542202)

Лицом к газете

*В. Шкловский*. О писателе и производстве 194 [Читать](#_Toc318542204)

*С. Третьяков*. О том же (Писатель на колхозе) 200 [Читать](#_Toc318542205)

*П. Незнамов*. Мимо газеты 205 [Читать](#_Toc318542206)

*В. Тренин*. Рабкор и беллетрист 213 [Читать](#_Toc318542207)

*Леф*. Нужно предостеречь 217 [Читать](#_Toc318542208)

*С. Третьяков*. Ближе к газете 219 [Читать](#_Toc318542209)

*С. Третьяков*. Рабкор и строительство 221 [Читать](#_Toc318542210)

К новому

*О. Брик*. Разложение сюжета 226 [Читать](#_Toc318542212)

*В. Шкловский*. К технике внесюжетной прозы 229 [Читать](#_Toc318542213)

*С. Третьяков*. Сквозь непротертые очки (Путевка) 235 [Читать](#_Toc318542214)

*Н. Чужак*. Живой человек истории («Михаил Лакин». Сборник воспоминаний и материалов. Издание Владимирского истпарта. Владимир, 1928) 242 [Читать](#_Toc318542215)

*С. Третьяков*. Живой «живой» человек (О книге В. К. Арсеньева «В дебрях уссурийского края», изд. «Книжное дело». Владивосток, 1926) 252 [Читать](#_Toc318542216)

*В. Шкловский*. Несколько слов о четырехстах миллионах (О книгах С. Третьякова «Чжунго» и «Дэн Ши‑хуа») 256 [Читать](#_Toc318542217)

*В. Шкловский*. «103 дня на Западе» Б. Кушнера 259 [Читать](#_Toc318542218)

*П. Незнамов*. На новоселье 262 [Читать](#_Toc318542219)

*Н. Чужак*. Хозяин и работник (Из предисловия к книжке С. Сибирякова «В борьбе за жизнь». Изд. о‑ва политкаторжан. М., 1927) 269 [Читать](#_Toc318542220)

*В. Шкловский*. Люди и бороды (Н. Чужак. «Правда о Пугачеве». Изд‑во политкаторжан. «Памяти Николая Александровича Рожкова». Сборник статей. Изд‑во политкаторжан. Москва, 1927 г.) 271 [Читать](#_Toc318542221)

*Т. Гриц*. Доброкачественная продукция (К. С. Еремеев. «Пламя». Эпизоды октябрьских дней. Изд. «Федерация». Москва, 1928 г.) 274 [Читать](#_Toc318542222)

*С. Третьяков*. Продолжение следует 276 [Читать](#_Toc318542223)

## **{5}** Об этой книге и об нас (Предисловие)

Здесь собраны работы лефов, т. е. работников левого фронта искусств, за два последних года — по вопросу специально о литературе документа-факта. Только вводные статьи во всех разделах написаны заново. Для нас самих — это итог, это лицо нашей литературной группы на последнем производственном этапе.

Но не в этом главная задача книги.

Главное — мы хотим быть полезны нашему советскому писательскому молодняку, искренно считающему себя литературным винтиком социалистического строительства, но попадающему по неопытности в плен негодных и чужих литературных приемов. Мы хотим предостеречь его от бессмысленного подражания отжившим формам литературного мастерства, направив его мысль на поиски своих особенных писательских путей, органически вытекающих из потребностей революционной эпохи. Мы вскрываем классовый характер практикуемых литературных жанров.

Отвращая от литературы праздной выдумки, преподносимой под флагом заповедного и раз навсегда мистически предначертанного «художества», мы всячески обращаем внимание наших товарищей на новую, пробивающую уже себе дорогу литературу — литературу не наивного и лживого правдоподобия, а самой всамделишной и максимально точно высказанной правды.

К сожалению, мы не можем еще дать сейчас прямого руководства к этой литературе, так как главные наши усилия за эти годы были направлены в сторону разоблачения «художественных» мертвецов, но новая документальная литература уже дает возможность сделать основные методические выводы — к характеру фиксации и освещения факта. Выводы эти и намечаются в статьях «Писательская памятка» и «Биография вещи».

В статье «Литература жизнестроения» делается необходимый исторический пробег по русской литературе — под знаком функционального, т. е. условно-утилитарного, изображения выдвигаемых приемов, соотносительно месту и времени.

Статья «Новый Лев Толстой» ставит вопрос о коллективном «осознавателе» строительства наших дней — газете.

{6} В рубрике «Эпигоны художества» вскрывается несоответствие беллетристического жанра задачам новой действительности.

В рубрике «Живое и мертвое» мы пробуем поставить на ноги запутанный отдельными литературными группами вопрос — о подлинном, т. е. всегда документальном, а не вольно-измышленном, «живом человеке».

Рубрика «Как и на чем учиться» — это о пресловутой учебе у классиков.

Рубрика «Лицом к газете» — для рабкора, совращаемого на избитую дорожку обманно-художественного «творчества».

В последней рубрике — «К новому» — представлена только часть тех элементов нового изобразительства, которые мы считаем нужным культивировать в наше время и которые мы сами же успели зафиксировать в литературной суматохе наших дней. Здесь отмечаются работы лефов и не лефов в области фактической литературы; здесь же прощупываются вопросы новых технических средств и новых, целесообразных подходов.

Мы не скрываем сравнительной недостаточности этой последней нашей рубрики, и мы считаем, что задача мыслимого заполнения ее — задача следующей нашей книги.

В заключительной статье «Продолжение следует» делается первая наметка будущей работы фактовика-писателя.

На очереди перед нами — вопросы: вопрос об уточнении методики и техники литературы факта; вопрос о синтетическом, но и условном в пределах времени литературном жанре; а главное, может быть — вопрос о переорганизации самой работы по литературе документа на началах разделения труда тт. специалистов, производственно заинтересованных в запечатлении вечно изменчивой биографии вещи.

Эта работа, думается, и создаст наше лицо на следующем рабочем этапе.

*Леф*

# **{7}** Литература факта

## **{9}** Н. Чужак Писательская памятка

### Что нужно знать каждому молодому писателю

Была когда-то «Солдатская памятка», которую усердно распространяли большевики. Сейчас приходится распространять «Писательскую памятку». Что нужно знать каждому рабкору и советскому писателю?

Всегда было так, что когда выступала впервые в истории какая-нибудь новая общественная группа, а тем более новый класс, их охватывала на известное время как бы строительская лихорадка. Люди с упоением принимались переделывать лицо земли по образу и подобию своих представлений о социальной правде, и самая литература этих людей приобретала характер земляной, упрямо актуальный, действенный. Менялось социальное назначение литературы; классово заострялась целевая установка писателя; увязывалось с непосредственными злобами творимого дня каждое произведение; изобреталась, говоря условно, максимально ударяющая в цель, революционная форма. (Условно потому, что ни текучесть форм, ни их преемственность, ни кажущаяся перебрасываемость их из эпохи в эпоху — этим совсем не отрицаются.) Вот то, что мы, лефы, называем литературой становления (т. е. процесса становления) новой культуры, жизнестроения тож, и что на языке разных эпох и критиков всегда носило разные, отнюдь не более точные, наименования.

Совсем иначе чувствуют себя общественная группа или класс, когда они прочно обставятся на земле, закончат устроительскую свою миссию и мирно вообще стабилизуются, еще не слыша приближения насменного хозяина и режиссера новой жизни. Ясно, что печатью большой отображательской успокоенности (классицизм), прославления {10} разумно сущего задним числом (натурализм) и откровенного отрыва от конкретной злобы дня (монументальный реализм) отмечено и все искусство этих классов. В частности — литература. То, что вчера еще звучало очень временно и утилитарно-подсобно (как памфлет, как надпись, как текучий фельетон), отныне утверждается как безусловная, большая форма, презирающая «малый жанр» и явно претендующая на права гегемона. Это и есть литература стабилизации, как бы точнее ее ни называли. Критики приписывают ей цели жизнепознания, но как же познавать действительность по «зеркалу», которое всегда чуть-чуть кривое?

Есть наконец и третья фаза в цепи развития той или иной группы и класса, которую можно охарактеризовать как стадию социального истощения и прямого упадка. Сам по себе этот период в жизни каждой группы или класса может быть и в меру длителен и, соответственно характеру отмирания, многовиден. Предчувствие ли близкой гибели, непосредственное ли осязание противника — все это неизбежно порождает в отмирающей группе всякого рода мистико-мечтательные настроения, тревогу, худо прикрываемую псевдогероической бравадой, жажду забыться в изощренностях и всяческое бегство от реальности вообще. Литература умирания — вот точное определение литературы данных групп, как бы она по-разному в разные моменты ни именовалась (романтизм, модернизм, декадентство, психологизм и т. д.). Важно лишь помнить, что зараза литгниения может перебрасываться и на соседние участки.

### В поисках необходимой формы

Ленин как-то сказал, что легче сделать революцию, чем удержать ее завоевания без соответствующей культуры. Это целиком, по-видимому, приложимо и к литературе. Революцию в литературе осуществить гораздо труднее, чем просто бросить литературу в поток революции.

По некультурности и по другим причинам наши молодые советские писатели шарахаются в поисках необходимой новой формы с одного соседнего участка на другой, явно желая осчастливить революцию потоком {11} дедовской литературы, но меньше всего думая о самой революции в литературе. Объявляют учебу у Толстого и Достоевского; прихватывают сюда же Жуковского и Эдгара По; изобретают свой особенный «пролетарский реализм»; и вообще — очень заботятся о том, как бы не исчезли из советской литературы буржуазно-феодально стабилизационные формы и как бы не забыть чего-нибудь перенять и из последышной, гнилой литературы. Впечатление такое, что товарищи играются в литературу, и — это было бы не так уж плохо, если б жили мы в усадебные времена и нечего бы нам было бы больше делать, как любовно созерцать содеянное, помышляя о загробностях, и… если бы не втягивалась в эту недешевую игру наша лучшая молодежь.

Вот ради этой-то последней мы и завели нашу беседу — о «солдатской»… то бишь писательской, памятке.

### Роль беллетристики когда-то

Да, мы хотели бы, чтоб каждый неиспорченный писатель был действительно «солдатом» нового строительства и не пускался бы по линии наименьшего сопротивления, культивируя приемы-формы, органически несвойственные нашей эпохе. Вот почему нам определенно не нравится это вредное, в плане последовательного развертывания задач нашей эпохи, отвлечение нескольких наличных тысяч пролетарского литературного молодняка от их прямой работы над реальностью и столь же вредное натаскивание их внимания в сторону литературного вымысла. Мы — против литературы вымысла, именуемой беллетристикой; мы — за примат литературы факта. Писатели слишком долго «преображали» мир, уводя пассивного и эстетически одурманенного читателя в мир представлений, — когда же, как не сейчас, перестраивать этот мир, внося в него совершенно конкретные и нужные пролетариату изменения?

Лефы не выдумали теорию литературы факта, как не выдумали и лозунг искусства-жизнестроения. Заслуга их только в том, что они уловили величайшую потребность нашего времени и первые попытались уложить носившуюся в воздухе идею в несколько простых и, может быть, отпугивающих этой простотой положений.

{12} Нам говорят: упрощенность. Это неверно. Мы вовсе не против условного признания момента выдумки как некоего диалектического предвидения, связующего и толкающего отложившиеся факты, — мы только против выдумки как абсолюта. Мы думаем, что точно так же вредно фетишизировать идею фактографии, как и «творить себе кумир» из представленческой литературы.

«Все хорошо в свое время», — сказал покойный Г. В. Плеханов.

Было время, когда простая историческая необходимость обращала активистов общества на путь культуры беллетристических именно форм, как максимально по тому времени жизнедейственных. Скудость научного исследования вообще, ничтожное количество весьма еще примитивных по заданию газет и полное почти отсутствие статистики — все это естественно наталкивало писателя на мысль широкого использования приемов литературного отвлечения как некиих условных средств не только нового познания, но — отдаленно! — и строительства. Учтите еще такие «достоинства» беллетристики, как туманная ее символика, недоговоренность, эзоповщина, произвольность построений и т. д., дававшие возможность писателю проводить кое-какие запретные идейки даже при наличии свирепой николаевской цензуры, и — вам ясны будут не только головокружительный успех беллетристизма у людей старой культуры, но и то, между прочим, почему пресловутый расцвет романной формы приходится на николаевские времена.

«Скудость действительной жизни есть источник жизни в воображении», — обмолвился один из наших недоклассиков (Писемский), написавший бесчисленное количество повестей и романов. Строительство путем представлений (воображения тож) было уделом не одного поколения наших предков. Вся теория так называемого «художественного творчества» — от Чернышевского до Бельтова-Плеханова — построена на этом несчастье. Люди переживали «действительную жизнь» в романах, и это было для них утешением.

Та же скудость научно-исследовательского, журнально-обозревательского и просто информационно-газетного оборудования, а главное — полное отсутствие {13} какого бы то ни было коллективного руководительства (пусть даже парламент, не говоря уже о социальной организации наших дней), рождали спрос и на такого индивида и «творца», который бы не только собирал-записывал необходимый жизненный материал (рабкор, по-нашему), но он же бы, путем какого-то интуитивного предвосхищения (монтаж, по-нашему), по-своему и трансформировал и обобщал бы этот материал, являясь таким образом более или менее признанным шаманом… то бишь учителем жизни. Индивид этот туманно загадывает те или иные проблемы; другой индивид, именуемый критиком, старается их не менее туманно (помни о цензуре!) отгадать; а лучшие люди своего времени, в результате чтения того и другого, волнуются, пытаясь перестроить свою жизнь… хотя бы «в уме».

Замечательна эта вынужденная игра целого ряда поколений в имитацию жизни. Жизнь строилась не на фактической, реальной правде, а на каком-то, существующем лишь в представлении, псевдореальном правдоподобии. Люди как будто молчаливо сговорились считать эту невинную подделку за действительную жизнь, и каждый в сущности делал «про себя» какую-то условную скидку на вымысел. Так называемый реализм (так называемый потому, что был он в действительности идеализмом) — так называемый реализм был для них определенно условным языком, который позволял им обходить противные рогатки их времени, — а между тем, ведь вся наша реалистическая критика, не исключая и Плеханова, построена на этом языке, и никто еще до сих пор не вскрыл его условности. Напротив: лаврами всегда венчался тот литературный критик, который ловчее оперировал с вымыслом…

### А время подвигается

Да, время подвигается…

Бывшая когда-то явлением исторически вынужденным и общественно-функциональным, несшая кое-какую социальную нагрузку и, значит, в меру исторически полезная, — литература вымысла перестает, однако, быть явлением условно-прогрессивным, по {14} мере изменения общественной обстановки: утрачивает постепенно свою гибкость, эстетически стабилизуется и всячески вообще обрастает абсолютизмом. С выдвижением на сцену молодых хозяйственных слоев, с ростом научного познания и общественности — отпадает мало-помалу и учительная роль писателя как «познавателя» и «строителя» одновременно. Не отпадает лишь претензия условности — на самоцельность. Без серьезных оснований канонизируется вымысел. «Легальная возможность» николаевщины объявляется формой вневременной. Явно навязчивый оттенок приобретает учительный роман.

Следует недолгий сравнительно период буржуазного влияния, но он не подорвал очень серьезно престиж беллетристизма. Потускнела, правда, роль писателя, и самая литература больше потребляется как отдых, но — основы остаются те же.

### Как же дальше?

Дальше, казалось бы, по-другому. Дальше очень изменились времена. Революция в корне упразднила те предпосылки, которые отгоняли писателя от факта и толкали его к вымыслу. Отпала всякая надобность в вымысле и выросла, наоборот, потребность в факте. Революция вот уже двенадцатый год перестраивает жизнь по-новому, а ведь на вымысле ничего не построишь. Нет, казалось бы, предпосылок для «отвлечения». Нет никаких «законных причин». А вот поди ж ты: вымысел не исчезает, отвлечение от фактов существует незаконно!

Что это? «Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман»? Так ведь нет этих «низких истин» налицо, и незачем бежать советскому писателю в лагерь «обмана». В чем же дело? Сила ли спасительной (от революций) инерции? Сила ли глупости распространенных критиков, толкающих писателя на путь «обмана»? Не мотив ли уж, чего доброго — «о, дай мне забвенья, родная»? Или, может, недоделки самой революции? Не знаем. Нас и так частенько попрекают предумышленностью, — ну, а жизнь, мол, строится не по линейке.

Вот это верно, братья-писатели, — жизнь строится не по линейке. Но — не нужно забывать одного: линейка, если очень от нее отступать, за себя мстит. В результате, {15} например, отступлений от линейки в области литературной грамоты приходится потом выписывать из заграницы признанных учителей, которые публично учат нас по голове линейкой.

Мы — не сторонники того, чтоб нас учили заграничные учителя, — да еще по азбуке «времен Очакова», — и…

Мы хотели бы учиться сами.

### Новая литература

Новая литература — это и есть литература утверждения факта. Дело это довольно сложное, и нашим мудрым теоретикам искусства все как-то некогда им заняться. У нас нет ни методики литературы факта, ни даже простейших рассказов о том, как сами фактисты ее понимают. Опыт когдатошних писателей-очеркистов теоретически не закреплен. Двухлетний опыт Лефа в этой области уже дает возможность зафиксировать кое-какие положения, но — только в плане ориентировочном. Для мудрецов — это лишь «малый жанр»; для нас — это вопрос жизни и смерти…

В старых журналах был отдел — «литература и жизнь». Жизнь противопоставлялась литературе; литература — жизни. Мы так сейчас вопрос не ставим. Литература есть такой же осколок жизни, как и всякий другой участок. Мы не мыслим себе отрыва писателя от того предмета, о котором он пишет. Нам смешно сейчас всякое воспевание со стороны, и нас не убеждает даже та сатира, объект которой не подвергался предварительно определенному воздействию со стороны сатирика. Мы требуем строительной увязки писателя с темой.

Отрицательный пример — А. Безыменский.

Когда поэт описывал конкретные явления, он был и полезен и интересен (поскольку и вещи, им описываемые, были по-новому интересны). В «Комсомолии» — уже привкус воспевания. В «Войне этажей» — полный отрыв. Как было дело?

Московский Совет РиКД вынес постановление о том, что членами московских жилищных товариществ могут быть только лица, имеющие общеполитические избирательные права. Вот тут-то и началась прославленная «война этажей», на которую тотчас же откликнулся повышенно-восторженной {16} поэмой Безыменский. Казалось бы — отлично (это не то, что Маяковский, который воспел Курскую аномалию спустя девять месяцев после ее открытия). Но в том-то и беда сторонних воспевателей, что сами они никак не связаны с предметом воспеваний, поскольку только наблюдают, но не участвуют в строении жизни. Если бы Безыменский как-то сам был связан с той войной, которая пошла по домам, он очень скоро убедился бы, что дело было вовсе не в патетике, в которой никто тогда не нуждался (драка и без музыки шла хорошо), а в непосредственном и ежедневном преодолении тех нудных и отвратных трудностей, которые сейчас же принялись рассеивать на этом… вот уж воистину «тернистом» пути чьи-то невидимые, но упорные, руки.

Начинается с того, что юрисконсульты самых влиятельных газет печатно разъясняют обиженным «гражданам» их права: к какому бы союзу им приписаться, какому судье лучше пожаловаться и по какой статье. Следует разъяснение какой-то комиссии, ограничивающее самое применение постановления (процентная условность). Выясняется неожиданно, что граждан нетрудовых в Москве почти нет, а самые сомнительные в доме граждане числятся в иждивенцах. Судьи разрешают споры, руководствуясь только формальными приметами. В результате, от прекрасного постановления остался лишь один приятный жест, война же этажей если и продолжалась, то едва ли не под знаком перевеса верхних над нижними.

Пишущему эти строки пришлось целых три года стоять во главе одной такой войны, и он помнит, каким ненужным раздражающим диссонансом прозвучали вовсе не плохие «сами по себе» строчки Безыменского. Нам нужен был тогда рабкор — в стихах или в прозе, безразлично, — который бы был так или этак с нами, ежедневно отмечал нашу борьбу и наши незадачи, «вдохновлял» бы нас, черт возьми, — это ведь тоже нужно! — и всячески вообще в стихах и в прозе продвигал бы с нами нашу драку, вплоть до полного одоления. Это не было бы, вероятно, поэмой, но… лучше маленькая рыбка, чем большой таракан. Безыменский же бросил нам свой шумный марш и — дезертировал!

И всякое такое воспевание со стороны сейчас, когда нужно работать, — есть дезертирство.

### **{17}** Нужно пересмотреть приемы

Переходя на новую литературу, мы все же учимся на старой. Нужно же у кого-нибудь перенимать — нельзя же так, совсем без наследства. Лучше всего, конечно, перенимать у близких — следует отталкиваться от чужих. Радищев с его «Путешествием из Петербурга в Москву», Пушкин с «Путешествием в Эрзерум», Гончаров с «Фрегат Палладой», Аксаков с «Записками ружейного охотника», Достоевский с «Дневником писателя» и другие — все это наши более или менее отдаленные, хотя и «формальные» только, родственники. Их приемы нужно взять и приумножить. Нужно взять кое-что и от литературы выдумки, — поскольку стопроцентного разрыва между жанрами нет, — и приспособить это взятое к месту и времени, т. е. в порядке условного использования.

История литературы знает случаи превращения случайных и подсобных жанров в жанры длительного пользования и внеутилитарные, — вполне законно и обратное явление. «Путешествие Гулливера» делалось, как в меру конкретный памфлет, — время канонизировало этот подсобный жанр в литературу вневременно-сказочную. Мыслится опять такой момент, когда эта забава для детей окажется игрушкой острожалящей. Вчерашняя сатира «Дон Кихот» становится предметом эстетического потребления, — отчего бы и нам не отобрать у эстетики то или это из ее орудий, обратив их на потребу наших дней — в плане условности? Нет абсолютов на земле, и всякое явление приобретает ту или иную значимость — только в связи с местом и временем.

То же и относительно литературного наследства.

### Диалектика приемов

Старая литература держалась на нескольких прочных китах. Одним их главнейших китов был образ. Критик Белинский даже выразился так: «Художник мыслит образами». Устанавливая этим если не полный абсолют образа в искусстве, в частности в литературе, то уж во всяком случае примат его.

{18} Отрицаем ли мы теорию образа начисто? Никоим образом. Мы только против абсолюта, и даже не за примат. Мы признаем огромно-вспомогательную роль уподобления как фактора, предвосхищающего мысль, это во-первых, и наводящего на точное понятие, во-вторых. Но мы отнюдь не склонны возводить это определенно подсобное — и очень преходящее — орудие мышления в какую-то литературную доминанту. Главное же, мы стремимся максимально рационализировать этот прием, усиленно подчеркивая относительность его значения в ряду других литературных приемов. Старые писатели слишком уж всерьез приняли положение об обязательности мыслить образно, и они старались измышлять свои образы даже там, где вещь воспринимается элементарным глазом. Вся старая поэзия построена на этой мистификации, и — сколько и сейчас еще есть чудаков, которые живут наследственным очковтирательством!

Новая литература впервые ставит образ на ноги. (Здесь, в частности, отметим колоссальную роль Маяковского, освободившего поэзию от мистицизма.) Новая литература на три четверти рациональна. Путь воздействия ее — через сознание. Не образность, а точность. Не дешевая символика, а правда живого факта. Художники слишком долго извращали действительность во имя призраков — пора объявить войну художеству!

### Еще о нескольких китах художества

Вот — типизация и обобщение.

Как относимся мы к обобщению? Очень неплохо относимся к обобщению. Без обобщения немыслима ни старая, ни новая литература.

Только — разница.

Чем руководствовался классик-романист, сводя измышленную им действительность к какому-то единству? Классовым инстинктом в первую очередь, конечно, — хотя этот инстинкт и отрицался. Каждый измышлял действительность так, как она ему была милее. Но не за классовый инстинкт охаиваем мы старую литературу (наоборот: все лучшие произведения разных эпох, от «Капитанской дочки» до «Обрыва», от «Отцы и дети» до «Война {19} и мир» — и явно классовы и максимально в рамках беллетристики актуальны), а за это вот как раз отрицание классовости, за подмену разума и воли интуицией, за объявление процесса «творчества» непроизвольным и таинственным. Мы плохо верим в этот таинственно организованный обман, именуемый объективизмом, и мы стремимся строить наше классовое обобщение вне всякого дурмана. Обобщение, т. е. монтаж, в литературе факта — это есть научное предусмотрение фактов на завтра, которое называется диалектическим материализмом. Последнее никак не исключает классовости. Наоборот. Оно научно обнажает классовость под флагом исторической условности: смотри — какой же класс; и что с собой несет; не отклоняется ли данный класс от разрешения возложенной задачи, — можешь действием вносить поправки!

Действенность есть первый вывод из идеи (нашего) обобщения. Старая литература строила свои выводы на песке — литература факта мыслится как побудитель к действию. (В наших газетах мало действенного обобщения, и — это минус.)

Теперь — о типизации. Типизация, по-старому — явление того же порядка, что и обобщение. Типизировать — это сводить всю сумму разнороднейших оттенков к одному явлению.

Не зная ли организованных путей к переустройству общества, лишенные ли воли к действию, люди искали выхода из «роковых» неразрешенностей путем шараханья от химеры к химере. Нащупав разрешение в одной какой-либо точке (тип), панически устремлялись к другой, столь же на время единоначальной и столь же, увы, социально беспомощной. В результате мы имеем такие сумасшедше волновавшие человечество «художественные» монады, как — «ревность», возведенная в извечное начало, как «любовь», ведущая весь мир, как «преданность», «измена», «скупость» и тому подобные властительные штампы, докатившиеся и до наших дней под псевдонимом «мировые проблемы». Особенно сказалась эта первобытная беспомощность образомышления в странах, — как Россия, — где буржуазные революции надолго оттянулись, а культура феодальная чуть не непосредственно смыкалась с {20} древностью. Подобно тому, как художник «мыслит образами», — целые поколения так называемого мыслящего общества России мыслили… типами. Сочиняется штамп «Обломов», и — вся Россия уже ходит под знаком «обломовщины»; критики, т. е. попы дворянско-разночинских лет, проводят нити от Онегина к Обломову и «лишним людям», а более решительные из недомарксистов нащупывают даже смычку барина Обломова с толстовским мужиком Платоном Каратаевым. Так «познавалась» жизнь классической литературой, так оперировал старый «внеклассовый» учитель жизни типами. Новейшие советские «осознаватели» пытаются смягчить эту традиционную «внеклассовость»… новой тематикой, — но дело же, конечно, не в тематике, — дело в порочном применении явно изжитого приема.

Как относимся мы к типизации? Плохо относимся мы к типизации. Без должного почтения и — очень, главное, условно.

Мыслить придуманными типами мы, к счастию, уже не можем. Хорошо было нашим отцам мыслить «обломовщиной», например, чуть ли не целое десятилетие. Как можем мыслить мы навязчивыми «щинами», когда каждое газетное (буквально) утро приносит нам какую-нибудь новую «щину»?! Предоставим эти «щины» соответствующим учреждениям (ЦСУ, например) и — снизим типизацию, как литприем, до «малого жанра»!

Еще Щедрин использовал работу «типами» для нужд злободневной сатиры. «Новый Лев Толстой» (см. статью Третьякова) дельно приспособил литтипаж для целей маленького фельетона. Зорич и Сосновский «мыслят типами», — не правда ли, это по-своему звучит даже гордо?

### К методике литературы факта

Методику еще нужно строить. И ясно, что построят ее не беллетристы. И не те, что в академиях художеств заседают («потому что»?..). Первые слова должны бы исходить от новых очеркистов, от работников газетных, от рабкоров. Но товарищи фактисты, к сожалению, молчат. Приходится — от умозрения. И ощупью.

{21} Вот — главные как будто методические положения, которые по практике фактописателей первейше намечаются:

Первое — решительная переустановка всей новой, подлинно советской литературы на действенность. Писатель не пописывает больше, а читатель не почитывает. Долой отрыв писателя от производства, долой совращение хороших рабкоров в делателей литературного обмана. Литература — только определенный участок жизнестроения. Об этом мы уже довольно писали.

Второе — полная конкретизация литературы. Никаких «вообще». Долой бесплотность, беспредметность, абстракцию. Все вещи именуются собственными именами и научно классифицируются. Только так возможно познавать и строить жизнь. Мы — злейшие враги номинализма; мы — за именованность.

Третье — перенесение центра внимания литературы с человеческих переживаний на организацию общества. Старая литература сплошь индивидуалистична — в том смысле, что строилась на внутреннем мире индивида («личности»). Она же и сплошь идеалистична, — поскольку ценит только преломление «процесса» борьбы за новую материю сквозь человека, игнорируя (как таковую) самую «материю». В результате — мы, плохо ли, хорошо ли, знаем «душу» человека, но совершенно не знаем подлежащего его переработке мира.

От этого страдает человечество.

От некоего же «сжатия психологизма» дело продвижки человечества только выиграет.

### Последний — «роковой вопрос»

И тоже — методического свойства.

Виктор Шкловский в одной из своих статей задается таким примерно вопросом: ну, вот, разрушили мы фабульную прозу, а чем же мы будем скреплять внесюжетные вещи? Вопрос действительно не пустяковый. И не только потому, что, борясь с сюжетной прозой, нам приходится выталкивать ее чем-то столь же «завлекательным», — но и потому еще, что сюжет являлся до сих пор действительной и главной скрепой прозаической литературы. Без сюжета, как стихи без рифмы, проза рассыпается, — что же заменит сюжет?

{22} Тут прежде всего, товарищи, нужно устранить одно недоразумение. Никакого сюжета мы нарочито не разрушаем: сюжет разлагается сам собою. Разлагается потому, что разлагается традиционный роман. И кроме того, говоря условно о разрушении сюжета, мы имеем в виду искусственный сюжет, т. е. фабулу, а не сюжет вообще. Фабулу давайте предоставим для отдохновенческой литературы, читаемой в вагоне и «на сон грядущий». Она же мыслится и в качестве подсобно-используемой — в утопической литературе (новая фантастика), в сатире, в маленьком фельетоне, в детской книжке и т. д. А о сюжете побеседуем — о внеискусственном.

Сюжет невыдуманный есть во всякой очерково-описательной литературе. Мемуары, путешествия, человеческие документы, биографии, история — все это столь же натурально-сюжетно, как сюжетна и сама действительность. Такой сюжет мы разрушать не собираемся, да и разрушить его нельзя. Жизнь — очень неплохая выдумщица, а мы — всячески за жизнь, мы только против выдумки «под жизнь». Напротив: нужно приветствовать такую натуральную сюжетность, и — чем сюжетнее, т. е. натурально-сюжетнее, вещь, тем натурально-интереснее она, а значит — и легче для восприятия, и в смысле результатов ощутимее.

Речь сводится — выходит — к тому, чем заменить естественную сюжетность там, где ее нет или она скудна; вернее же всего — как вскрыть эту сюжетность там, где она невъедчивому глазу не заметна. Вот это-то, товарищи, и будет искусство (т. е. умение): искусство видеть, во-первых, и искусство передать, во-вторых. Искусство увидеть скрытый от невооруженного взгляда сюжет — это значит искусство продвижки факта; а искусство изложить такой сюжет будет литература продвижки факта (для краткости мы просто говорим — литература факта), т. е. изложение скрытосцепляющихся фактов в их внутренней диалектической установке.

Как же вскрыть эту внутреннюю зависимость (точнее — целеустремленность) фактов; как же сделать так, чтобы факты эти не рассыпались; как сделать всю литературу факта натурально-сюжетной?

{23} Достаточно исчерпывающий ответ на этот вопрос уже дает наличная литература факта. Просматривая лучшее в этой литературе, приходим к следующим заключениям:

Во-первых. Не нужно бояться «неинтересных» моментов как предмета изложения. Неинтересного в природе не бывает. Нужно только это «неинтересное» подать. У нас существует еще мнение, что целый ряд предметов для писательства «не подходит». Не подходит все простое, обыденное. Жизнь начинается тогда, когда кончается работа, служба. Как идет эта работа или служба, быт работы или службы, не говоря уже об оплате ежедневного труда, — все это «не тема». Тема — что «переживает» человек на службе. Самая-то служба существует в представлении писателя лишь в качестве территории для переживаний. Служба не живет, не действует. Ее только отбывают, как и все обыденное. Нужно ли долго пояснять, откуда идет такая точка зрения?

Практика лучших очеркистов свидетельствует о том, что этот-то взгляд на «тему» как раз никуда и не годится. Очеркист Семен Сибиряков («В борьбе за жизнь») ни о чем другом не говорит, как только о работах ссыльно-поселенца и об их оплате, а «работы» в его очерке насквозь сюжетны. Очеркист М. Адамович («На Черном море») рассказывает о проведении судовой забастовки; романист на его месте, а то и плохой фактист, построил бы повествование на психологии персонажей, — Адамович же только и говорит, что о технике: технике конспирации, технике подхода к массе, технике ведения стачки, технике выработки условий. Последнее даже по пунктам. Персонажей у него «нет», есть только дело, которое они строят. Почему же драматизм его определенно «технического» сюжета так захватывает, а самым потрясающим моментом является «сухая», бессюжетная формулировка требований, лишенная даже и тени патетики? Фактист В. Шкловский («Сентиментальное путешествие») говорит только о том, как он возится с автомобилями, с теорией сюжета, с грязью, с колкой дров, с переоценкой Стерна и со вшами, и нигде не «чувствует», — а ведь гелертерская проза Шкловского волнует больше специальной лирики!

Секрет скрытой сюжетности, оказывается, вовсе не в бегстве от тем «неинтересных», а — совсем наоборот — в {24} бесстрашном углублении в это «неинтересное», «простое», «обыденное» до дна, — до выявления процесса «обыденного» (процесса ли труда, процесса забастовки, процесса починки штанов, черт возьми), до самого нутра его, — до техники! Секрет в огромной напряженности, в динамике, в стремлении преодолеть среду. Нужно заострить внимание на тяге к вещи, на организации ее, — нужно, как мы уже говорили, перенести центр тяжести интереса писателя с переживаний героя на переживания процессов. Герой от этого не пострадает, — он только будет говорить без слов, — а вещи оживут и много лучше заработают на человека. Процесс преодоления материи — вот лучшая скрыто-сюжетная героика наших дней. Он же — и лучшая внесюжетная скрепа. Это все во-первых.

Во-вторых: характер установки самого писателя. Наши писатели подходят в большинстве к предмету как чужие, — нужно, чтобы они подходили как свои. У лучших очеркистов это опять-таки есть. Б. Кушнер («103 дня на Западе») смотрит на мир глазами хозяина, притом — советского хозяина, слегка голодного: нельзя ли, мол, чего извлечь? И термины его — тоже хозяйские. Эти-то жадные на вещь глаза и делают книжку Кушнера по-своему сюжетной. С. Третьяков в замечательной своей автокорреспонденции «Сквозь не протертые очки» насквозь специфичен. Это — писатель-спец, поставивший себя в положение как бы вбирающего в себя аппарата, испытующий все мыслимые точки зрения и искренно желающий учиться видеть. Эта-то специфическая напряженность и делает теоретический в сущности очерк Третьякова «занимательным, как беллетристика».

Огромная внимательность к вещи и ее специфике присуща и тому же В. Шкловскому. Для него «всякая блоха — блоха», и нет вещей «неинтересных». Не в обиду будь писателю сказано, он обнюхивает весь мир, как впервые прозревший кутенок (такое принюхивание к вещи есть только у рабкора М. Горького). Стерн ему интересен также, как умышленно испорченный кем-то автомобиль. И Стерна и автомобиль он тут же починяет. Даже о вшах на фронте Шкловский отзывается, как большой специалист (позвольте не цитировать). И в шутку, и всерьез — {25} он мастер производственного подхода. Вот — мелочь: автор удирает в Штеттин, по профессии же он шофер, — читайте: «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…»

Не потому ли, что товарищи не боятся специфики, — они читабельны и изнутри сюжетны?

Шкловский беспокоится о лоскутности своей книжки, и тут же признается: «И вся моя жизнь из кусков, связанных одними моими привычками». Разве плохая скрепа?

Нужно понять любую вещь в ее специфике и подходить к вещам «как свой»; нужно не только уметь, но и хотеть «видеть вещь»; нужно хозяйственно стремиться приспособить вещи на потребу человека, и тогда — можно не беспокоиться о сюжете.

### Кто наши враги

Стоит ли говорить о внешних врагах? К счастью, они отмирают. Гораздо интереснее поговорить о… прилипших. Да, литература факта так уже сильна, что может уже, кажется, позволить себе роскошь — иметь своих «примазавшихся»! Кто они? Гурманы старого художества, объевшиеся «красотой»; эстеты, потребители приевшегося вымысла, которых потянуло на «кисленькое». Один из них в «Вечерней Москве» (номер 203, 1928 года) так прямо и выбалтывается: «Мы уже достаточно пресытились фабулистическими хитросплетениями. Нас уже перестала интриговать запутанно-сложная приключенческая интрига. Подлинные события и истинные происшествия, даже простая хроника их, бесхитростное (?!) воспоминание — вытесняют так называемую беллетристику». Отличное признание! Что же «им» нужно? «Интерес за последнее время к литературе фактов так возрос, что»… Ну, и? «Разве не заманчиво написать такие увлекательные романы, как биографии — берем почти наугад — Чернышевского, Добролюбова, Некрасова, Полежаева? История их жизни стоит (!) выдумки беллетриста. Факты их биографий ярче всякого вымысла». (Юр. Соболев. «Романы без лганья»).

{26} Поняли, чего «им» хочется? То, что мы ставим на ноги, им хотелось бы прокатить на головах. Граждане, берегите карманы!..

Кроме прилипших, есть еще наивные. Они хотели бы работать с фактом, но организм их отравлен усадебной эстетикой. Их очень много. Вот — хороший юноша и коммунист, тов. Евгений Чернявский («Блики древнего города», изд. Московского т‑ва писателей, 1928). Говоря о новом Самарканде, он жеманничает: «Зато растет новое, неожиданное»… «Но есть в нем что-то необычное, необыденное»… «Что придает ему какое-то особое очарование»… «Не правда ли, есть что-то любопытное в том облике Востока и приятное»… «И в этом доме, немного странном, но прекрасном, есть одна комната, почти зал, самая странная и самая прекрасная»…

Друг Евгений, не говори красиво!..

Кроме наивных, есть еще срывающиеся. Их тоже много. Вот — к примеру: автор прекрасного очерка «Начало», И. Жига (Москва, 1928). Работая определенно с фактами, он нет‑нет да и сорвется в низкопробный беллетристизм. «Когда подъезжаешь к Питеру, всегда тебя что-то волнует. Всегда ожидаешь встретить что-нибудь необыкновенное. Словно едешь на переговоры к великому человеку и думаешь: а как-то он встретит, что-то скажет!» Автор хотел бы прямо сказать, к какому именно «великому» (великие всегда наперечет), да остерегся. А подумайте, как заиграло бы это неумело-типизированное «вообще», если бы подставить в эту алгебру конкретную фигуру!.. Или: только что точнейше передав по пунктам принятую в Смольном резолюцию, товарищ ученически сбивается на прописные символы: «Черное осеннее небо сурово и холодно обнимало все. Окна плакали…» (Это еще от «море смеялось»?)…

Будем бороться с охвостьями беллетристизма!..

Кроме срывающихся, есть еще экзотики. Слово это звучит почти как «наркотики», и — вовсе не зря. Нет, оказывается, такого предмета, из которого нельзя было бы сделать средства для эстет-запоя. Есть два вида экзотики. Первый: для того, чтобы увидеть «факт», люди забираются куда-нибудь подальше, по возможности за сине море, за далеки горы, где не виданные раньше «факты» валяются так, что стоит только нагнуться… Мы не о таких {27} уже «фактистах» говорим, как ленинградский журналист Евг. Шуан («В Аргентину на паруснике Товарищ», Гиз, Москва, 1928), объехавший полсвета только для того, чтоб описать потом душе-Тряпичкину, в каких домах терпимости и как советских матросов принимают. Есть, к сожалению, и среди лучших наших очеркистов это тяготение к легкой добыче. Детская болезнь очеркизма?..

Второй случай экзотики: побольше нанизать местных словечек. «Женщина, преступившая грозный закон шариата, женщина, снявшая паранджу и чачван, бежала по сонным улицам кишлака…» (Чернявский).

Братья писатели! Будем о том, что ближе!..

Кроме экзотики, есть еще легкомыслие. По-деликатному это называется — дилетантизм. Стало уже модой, кажется — съездить на три недели заграницу, осмотреть ее «в окно своей кареты» и выпустить потом такую книжку, которая дает все основания нашим врагам (из внешних) праздновать дешевые победы над очеркизмом.

Ох, дилетантизм — большой порок! И легкомыслие — также…

Есть ли еще враги? Есть. И серьезные.

Отсутствие определенной целевой установки очеркиста все еще имеет место кое-где в наших писаниях. Факты фиксируются ради фактов. А это уж похоже на «пописывание» и ничего общего с необходимым очеркизмом не имеет…

Есть еще кое-где и вульгаризация. Явления берутся вне динамики. Отсюда — и бездейственность и подозрительный эпизм…

### Заключение

Литература русская — на трудном переломе. Гальванизируемый труп поучительной беллетристики все еще камнем виснет над сознанием наших издателей. Но правильный уже прокладывает путь литература факта. Молодым нашим товарищам писателям необходимо разобраться:

— С кем идти?

Ответ на этот вопрос был бы не очень труден, если б можно было подходить к нему чисто умозрительно, исходя лишь из потребностей времени и игнорируя тяжелый груз традиций и писательских навыков. А тут еще потребности мещанского читателя! Воистину, легче мещанину {28} войти в царство небесное отвлекающей выдумки, нежели развращенному зиф’ами [т. е. «мещанскими», по мнению ЛЕФа, издательствами вроде «Земли и фабрики»] писателю облечься в верблюжью шкуру строителя. Вот тут-то и начинается отыгрывание на тематике. Товарищи думают, что стоит только революцию подать не по-пильнячьи, как революция в литературе тотчас осуществится. Нет, это дело все же труднее.

Кто хоть сколько-нибудь знаком с диалектикой литературных жанров, может засвидетельствовать, что всякая исторически необходимая форма ощущается впервые как факт, во второй же раз она работает только как пародия. Форма неотделима от социальной функции. Вот почему, перетаскивая чужую форму, мы естественно заимствуем нечто и от функции. Тут нужно прямо сказать: чем пародийно-откровеннее используем мы старую форму, тем менее опасность функционального заражения, и — чем серьезнее играют зиф’ы в беллетристику, тем лучше для… поповства.

Беллетристика — опиум для народа. Противозифие — в литературе факта.

Только решительный переход на новые, рационально-действенные приемы спасет нашу литературу от гниения. Одними тематическими привнесениями делу не поможешь. Нужно перевести самое дело литучебы на новые рельсы. Нужно решительно покончить с шаманством литературных попов.

Борьба литературных жанров есть такая же борьба общественных групп и классов, как и всякое иное столкновение надстроек. Действенным призывом к низвержению чуждых приемов начинается и кончается «писательская памятка».

## **{29}** С. Третьяков Новый Лев Толстой

Есть страдальцы. Они плачут: Где монументальное искусство революции? Где «большие полотна» красного эпоса? Где наши красные Гомеры и красные Толстые?

И есть оптимисты, которые отвечают: Погодите! Революция всегда бездарна по линии искусства! Дайте срок: уже бегают в школу первой ступени будущие Гончаровы и Львы Толстые. А пока на ролях врид-Толстых кушайте Сейфуллину, Пильняка, Вересаева. Правда, это не то, чего бы хотелось, и «Виринея» не совсем «Война и мир», будем терпеливы.

Мне кажется, такое ожидание, подчас фанатическая вера в пришествие «красного Толстого», который развернет «полотно» революционного эпоса и сделает философское обобщение всей эпохи, с одной стороны, указывает на укоренившийся автоматизм мышления, а с другой, — на нежелание узнавать искомое явление в его диалектическом развитии.

Автоматизм мышления говорит: было буржуазное государство — стало пролетарское государство, была буржуазная промышленность — стала пролетарская промышленность, было буржуазное искусство — стало (или станет) пролетарское искусство, был буржуазный Толстой — станет пролетарский Толстой.

По правде сказать, проведите этот молодецкий параллелизм до тех абсурдов, как пролетарская церковь или пролетарский царь — и поймете, что одного соответствия недостаточно.

Широчайший описатель плюс учитель жизни — вот упрощенная формула ожидаемого Толстого.

{30} Понятна и ясна работа Толстого — эпика и учителя 60 – 70 лет тому назад. Медленен темп работы общественной мысли; от этапа до этапа — десятилетия. Стройка произведения у писателя тянется тоже десятилетия. Писатель не только собиратель материала, не только описатель, он еще и «учитель». Он учит, как жить; он судья общества через головы своих героев, он ставит проблемы и предрешает их, он разгадывает загадки жизни. Вокруг своего «полотна» он создает последователей, для которых его книга является библией. В том, что одному человеку приходится проделывать такую гигантскую работу, чувствуется слабость публицистики, что обязывает «жреца искусства» из своего привилегированного угла делать нужные общественные намеки; тут и слабая специализация в области науки, особенно ее общественного сектора, и традиции «полигисторства» (полигисторами в средние века называли ученых, вмещавших в себя всю сумму знаний своей эпохи).

Антагонизирующие группы в стихийно растущем буржуазном обществе создают себе идеологов, причем эти идеологи ценятся тем выше, чем более подчеркнута кажущаяся независимость их суждений не только от всей общественной среды, но даже от своей собственной группы. Идеалистическая идеология, маскирующая классовый грабеж, должна была расцветать вне научных дорог в мозгах «независимых» одиночек.

Идет время, меняются самые производственные отношения, растет наука. Уже идеалистическая философия разоблачена. Растет специализация в области идеологии. Выработка идеологии, выработка социальных директив требует сложнейшего аппарата общественно-научного анализа и социально-политического действия. Что мог бы сказать и сегодня и завтра этакий «красный Толстой» в качестве учителя жизни?

Гигантской осью общественного руководства является рабочий класс и партия пролетарской диктатуры. Идеология из статической философии превращается в динамическую проблематику. Партия все время, в неустанном соприкосновении с текущим фактом, формулирует очередные лозунги и директивы. Эти директивы охватывают все большую поверхность политических и общественно-бытовых {31} взаимоотношений. Одиночке-писателю смешно и думать о своей философской гегемонии рядом с этим коллективным мозгом революции. Сфера писательской проблематики все суживается. Еще немного, и писателю по «учительской» линии уже нечего будет делать; человек науки, человек техники, инженер, организатор материи и общества становятся на том месте, где недавно еще виднелась макушка последнего учителя жизни.

Смешно ждать «красного Толстого» на ролях «учителя жизни» с этаким медленным толстовским подходом, когда сейчас гибкость социального маневра должна быть предельна, а директива изменчива в зависимости от ситуации дня. Только что шли на приступ — и вот уже тихая сапа; только что опирались на один социально-биологический тип — и вот уже этот тип объявлен негодным, антиреволюционным. Вчера надо было уметь себя взорвать, как бомбу, в одно сверхчеловеческое усилие, сбросив всю наличную энергию. Сегодня — надо уметь скупо расчислить себя вперед на тридцать лет революционных будней.

Что будет делать «красный Толстой» — одиночка рядом с этим коллективным учителем? В лучшем случае его включили бы в соответствующие комиссии при Наркомюсте, Наркомздраве, Наркомземе, может быть, дали бы сделать доклад в Комакадемии, а затем, вернее всего, отправили бы избачом в Ясную Поляну. Хорошо — скажут мне — пусть «красный Толстой» не будет «учителем жизни». Пусть он окажется только добросовестным копировщиком директив Политбюро, но эпос-то, эпос — величавое «полотно» нашей эпохи, несомненно, будет им охвачено в «монументальной» картине? И опять отвечаю: нет.

Каждая эпоха имеет свои писательские формы, вытекающие из хозяйственной природы эпохи. Монументальные формы типичны для феодализма и в наше время являются лишь эпигонской стилизацией, признаком неумения выражаться на языке сегодняшнего дня.

Нам нечего ждать Толстых, ибо у нас есть наш эпос. Наш эпос — газета.

Толстой, лишенный учительства, — это писатель, занимающийся писательством в широком масштабе. Но любой одиночка спасует перед тем масштабом, в котором охватывает факты газета, и перед быстротою подачи {32} этих фактов. У любого Толстого, т. е. человека, пишущего романы (ускорь он даже в сто раз темп своей работы), Зорич вырвет тему, а Сосновский перехватит организационный вывод.

Подсчитаем сравнительно тираж газет и так называемой «изящной литературы» во времена Толстого и сейчас — и нам ясно станет, что газетная гора задавила беллетристику. Недаром же все писатели без исключения нырнули в газету, и только некоторая газетная косность допускает, что они сохраняют облик беллетристов на страницах газет.

То, чем была библия для средневекового христианина — указателем на все случаи жизни; то, чем был для русской либеральной интеллигенции учительный роман, — тем в наши дни для советского активиста является газета. В ней охват событий, их синтез и директива по всем участкам социального, политического, экономического, бытового фронта.

Когда тов. Крыленко говорит: «современной литературы (беллетристики) не читаю и не жалею», это в упрек не ему, а беллетристике. Это значит, ее песенка (прежняя учительная) спета. Небось тов. Крыленко не скажет, что он не читает газеты и не жалеет об этом.

Прежняя беллетристика на распаде. Она частью уходит в газетно-журнальную публицистику (передовица, статья, фельетон), в репортаж (корреспонденция, очерк, рецензия), в научную или техническую литературу и только частично превращается в беллетристику западноевропейского типа — легкое чтиво, ставящее задачу завлекательного эстетического перерыва. Впрочем, и здесь малая форма (новелла) культивируется предпочтительнее перед большой — романом, что объясняется тем, что рынком, на котором размещается чтиво, являются, главным образом, тонкие журналы, предъявляющие спрос на краткую литературную форму.

Львовы-Рогачевские и Коганы пытаются искать и в нынешней беллетристике изюмины учительства, но все эти поиски — это автоматическое хождение кошки в тот угол, откуда ящик с песком уже вынесли.

Если история запоминает в литературе те факты, которые были социально формующими (так формовал эмоцию {33} либерала Пушкин, радикала — Некрасов и Толстой, интеллигента-революционера — Горький), то от сегодня она должна будет запомнить не Пильняка, не Сейфуллину, не Гладкова, а газетчиков. Вся безымянная газетная масса, от рабкора до центрового передовика — это коллективный Толстой наших дней. Мы сознательно не переименовываем отдельных мастеров газетного дела, как, скажем, Зорич, Сосновский и другие, ибо считаем, что суть газеты в безымянности, и сохранение имен под отдельными секторами ее материала это есть отрыжка старого беллетристического великодержавия.

Основная наша задача — не ждать красных эпиков, а приучать всю советскую аудиторию читать газету, эту библию сегодняшнего дня.

А вторая задача — втянуть писателя в газету с максимальным подчинением его мастерства ее условиям и задачам. И третья задача — обратить максимум внимания на совершенствование газеты, дабы она на все сто процентов могла стать эпосом и библией наших дней.

В чем дефекты газеты и что в ней должны делать мастера слова — одна из нужнейших тем.

О каком романе-книге, какой «Войне и мире» может идти речь, когда ежедневно утром, схватив газету, мы по существу перевертываем новую страницу того изумительнейшего романа, имя которому наша современность? Действующие лица этого романа, его писатели и его читатели — мы сами.

Своеобразными концентрическими кольцами, включенными одно в другое, ложится материал в этом эпосе: весь мир, Союз Советов, моя республика, моя губерния, мой город, мой завод. А на эпосе фактов строится пафос ежедневного учительства, очередной директивы зова, лозунга, требования и агитационного нажима.

Ждать же нового Толстого и тосковать о нем, обмахивая многодумный лоб газетой, презираемой за низость, ежедневность, суетливость, — какая страшная социальная слепота!

## **{34}** Н. Чужак Литература жизнестроения (Исторический пробег)

### 1. Тургенев или Решетников

Если условно-схематически подходить к нашей художественной литературе, беря ее с 60‑х примерно годов и рассматривая под углом приемов обработки человеческо-общественного материала и целевого назначения его, то можно приблизительно сказать, что шла и развивалась она по двум главным линиям:

по линии дворянской, как более старой, ведущей литературное начало еще с сороковых годов; и

по линии разночинской, линии сравнительно молодой и менее культурно возделанной.

Самым типичным представителем стародворянской линии в литературе был Тургенев. (Толстой позднее заслонил его, но он — скорее помесь).

Самым характерным представителем разночинской линии был Решетников, написавший замечательную вещь «Подлиповцы», и до сих пор еще как следует критически не вскрытую.

И у того и у другого были свои союзники, попутчики и продолжатели, литературно иногда и более «великие», но самыми типичными носителями двух начал были Тургенев и Решетников. Они — контрастны. Их удобно рассмотреть в нашем условном плане.

Любопытно, что сочувственники и литературные наследники обоих оформлялись в отношении приемов не по строго классово-сословным признакам (это всегда {35} бывает так, когда движение еще в верхушках классов), а по признаку как бы литературного влечения.

Так, по линии дворянской, например, историку приходится зачесть теперь такое странное, вот даже и на расстоянии десятилетий, сочетание имен, как: разночинец (из духовных) Златовратский, несомненный народник по настроению, но работавший литературно по дворянско-тургеневски; разночинец (даже из евреев) поэт Надсон, воевавший за свои идеалы фразеологически, но как-то слишком беспредметно и по старым поэтически-дворянским прописям; выходец из купеческого сословия романист Гончаров; и наконец помещик-дворянин граф Лев Толстой, огромно углубивший линию Тургенева и ведший эту линию боговдохновенно-классово.

С другой стороны, немало и писателей-дворян пошло по разночинской линии. Достаточно назвать такие фигуры, как Некрасов, починатель новой стихо-эстетики, коробившей изысканно-дворянский слух; как Салтыков-Щедрин с его ненавистью к традиционно-сложившейся красивости; как Писарев в литературной критике; как Достоевский, ненавистник революции, работавший на революцию невольно; и другие.

Все они, вольно или невольно, утверждали разночинское — не только по симпатиям, но и по способам художества, по самым подходам к обработке живого материала — разночинское дело.

Любопытно еще и то, что обе эти стороны, т. е. дворянская и разночинская, обе всерьез и одновременно себя считали реалистами, ведущими свое начало одинаково от Гоголя, да еще «вышедшими» обе из его «Шинели».

Тут уже кроется серьезное недоразумение. Недостаточно, видимо, сочувствовать какому-либо социальному явлению — нужно еще его крепко хотеть. А раз уже хочешь, чтобы данное явление было, этим самым предопределяется и воля к поискам вернейшего, довлеющего именно тому явлению, особого к нему пути.

### 2. Два реализма

Разница между реализмами тургеневским и разночинским, в отношении приемов обработки социально-значимого материала и целевого назначения его, так {36} ощутительна, что самый термин «реализм» (перешедший по «культурному наследию» и к нашим дням) являлся и тогда уже не только ничего по существу не выражавшим, но и мешавшим в известной мере культурному размежеванию тогдашних социальных групп.

Как принимал тогдашнюю действительность тургеневско-дворянский реализм и как он подавал ее читателю?

Хозяин жизни — это, конечно, дворянин. Помещик. Персонально у Тургенева вопрос хозяйственный звучит довольно слабо (у Толстого классовый момент выявится экономически определеннее), но это — простая случайность: никакое устроение народной жизни не мыслится вне дворянина. Впрочем, и устроения-то никакого больше не требуется: все устроено удобно и прочно. Разночинец если и беспокоит уже, то очень еще слабо. Мужик — он «служит барину» (после реформы так же, как и до). Мужик — он «тоже человек», и человек «с понятием». Право собственности на землю незыблемо. Быт вертится вокруг усадьбы. Переживания героев интимные. Тревога еще не закрадывается в сердце дворянина, и весь «божий мир» представляется ему созданным для его удовольствия.

Реализм «тургеневский» — это не реализм утверждения жизни. Продвигать ему ровным счетом нечего, но и задумываться очень не над чем. «Психологический» мотив еще не господствует: разъедающие сомнения есть у героев, но их незаметно у авторов (а в этом-то и суть). Дворянский реализм тургеневского склада — это реализм бездейственный, пассивный, созерцательный, с оттенком сытого любования действительностью и с непременным проведением искусства под знаком красоты, трактуемой в смысле изящества.

Вот что такое «тургеневский» реализм, принимавший действительность так, как она ему казалась, и подававший ее далее в виде безбольном и приукрашенном. (Толстовский реализм — уже нечто другое, но он, как мы говорили, — помесь).

Что же такое реализм разночинско-решетниковский?

Бурно усиливавшийся процесс урбанизации (рост городов); все более и более намечавшиеся новые производственные отношения, в предчувствии реформы; влияние, наконец, самой реформы в смысле развития самосознания {37} насменных, остававшихся в тени дотоле, сословий и групп, — все это создало естественные предпосылки для новых, не усадебно-дворянских, мироощущений, для художественно новых настроений в области литературы, и оно же в конечном счете породило и новый, «разночинский» реализм. (Нужен был бы новый термин, но — поскольку оба реализма еще как-то уживались рядом…)

Раскрепощенный, но безграмотный «народ»; хищнически неистовствующая в отношении «дворянских гнезд» молодая буржуазия; средняя равнодействующая пришлась на… «семинаристе». Порода «семинаристов» оказалась по тому времени и наиболее образованной, и наиболее житейски цепкой. Критику захватывает в свои руки «семинарист» (Чернышевский, Добролюбов); беллетристическая часть толстых журналов заполняется «семинаристом» (кающийся дворянин относится сюда же), — почтальон-семинарист Решетников, метавшийся от штофа к штофу, оказался наиболее решительным выразителем бесправных групп.

Может быть, никогда еще так буйственно не возвышался русский реализм, как в первой половине 60‑х годов, когда так больно резанули по сознанию жутко-бесхитростные записи Решетникова. Все это было чрезвычайно бесформенно, все это в корне ломало литературные каноны вообще, а эстетику «тургеневского» реализма в частности, но все это обрушилось на добрые каноны столь неистово, что не могло, конечно, самым решительным образом не повлиять на дальнейшие судьбы реализма.

Решетниковский реализм уже не довольствуется традиционным правдоподобием (основа старореалистической эстетики) — он уже добирается до самой жуткой правды, и ясно, что никакие изящества-красивости не могут стать ему поперек дороги. «Сысойка, пыщит!» — какая уж тут красивость! Не довольствуясь и созерцательством, он хочет самым решительным образом вклиниться в самую гущу строительства жизни. На смену сытому любованию он, этот разночинский реализм, несет неравнодушие и беспокойство.

Соответственно новым запросам жизни намечается уже и новая художественная форма, разновидность реализма — по тогдашнему еще полубеллетристика, а позднее {38} и очерк. Самый типичный очеркист в то время — разночинец Глеб Успенский, в выступлении которого покойный Михайловский усмотрел даже прямое «оскорбление беллетристики действием», — до такой степени Успенский нарушал традиционные приемы «реализма». То же можно бы сказать и о другом художественном правонарушителе тех дней — полубеллетристе и родоначальнике фельетона М. Е. Щедрине-Салтыкове.

Разночинский реализм — это крик новорожденного могильщика старой эстетики, и понятно, что он сразу же стал в антагонизм «тургеневскому» реализму.

Под знаком этого антагонизма двух совершенно разных мироощущений и «эстетик» проходит и вся дальнейшая история реализма. Конкретное, прямое, взятое от жизни борется с беспредметным и общерасплывчатым. Жизнестроение — с уходом в представление. Очерк — с придуманной новеллой. Жизнь, действительная жизнь — с красивой имитацией.

Соперничество двух начал — правдоподобия и правды — проникает всю литературу.

Восходя до наших дней!

### 3. Исторические немощи

Было бы очень длинно останавливаться на том, как и почему то или другое начало торжествует время от времени — в ту или другую полосу русской общественности, у того или другого лица. Факт тот, что после буйно-неуемных очерков Решетникова или Помяловского возможно было воскрешение тургеневского новеллизма в лице Чехова или Бунина; после суровых художественных публицистик Г. Успенского и Щедрина — приход, простите за сравнение, таких «властителей дум», как Вербицкая; а после впервые оплодотворенной прозой жизни поэзии Некрасова (впервые, конечно, относительно, потому что и до Некрасова были затираемые за «прозаизмы» поэты) — появление таких лево-салонных псевдореалистических поэтов и полупоэтов, как Надсон или Гаршин.

Главная причина, думается все же, заключалась в том, что наше общее освобождение от всякого рода пережитков феодализма — главным образом политических, а отчасти {39} и экономических — чрезмерно затянулось, так что в результате ни один восходящий класс и ни одна претендующая на участие в строительстве социальная группа не могли очень всерьез и сколько-нибудь длительно считать себя хозяевами жизни. А отсюда уже — всякого рода нестроения, отходы и даже выпадение целых общественных полос из легальной «общественной жизни» (например, 80‑е годы).

Вторая — подчиненная — причина заключалась в относительной малооборудованности литературно-разночинской группы в целом, не говоря уже об отдельных ее работниках. В то время как за плечами Тургеневых стояли поколения живых еще тогда мертвецов, Решетниковы вышли в литературу, можно сказать, в одних исподних, и учиться им было не только некогда, но, пожалуй что, даже и не у кого. Идеологи разночинства (Чернышевский, Добролюбов) сами учились по дворянским книжкам, и чего-либо похожего на революцию в эстетике свершить им было не дано.

Достаточно сказать, что даже позднее один значительнейший марксистский критик, много сделавший для перевода традиционной эстетики на научные рельсы, подойдя к поэзии Некрасова, в недоумении развел авторитетными руками: не стихи, мол, а трескучая телега! Что же сказал бы этот критик, воспитанный на изяществе 40‑х годов, о Решетникове?

Творческого осознания элементов новой эстетики раскиданной по «пьяному косноязычию» Решетниковых, явно не хватило дореволюционной эпохе, и вся теория искусства разночинцев оказалась полоненной старой эстетикой. Вся она основана на представлении об искусстве как о некоей химере, существующей над жизнью или рядом с жизнью. Вся она предполагает наличие только одной заражающей эмоции — так называемой «эстетической». А эстетическое — это «прекрасное». А прекрасное — это «изящное». Ну, а изящное — уже канон.

Можно без опасения впасть в особую ошибку сказать, что если и оказывало разночинское начало какое-то определенное влияние на всю литературу, начиная с 60‑х примерно годов, то это вовсе не благодаря наличию своей научно обоснованной эстетики, а несмотря на робкое, {40} социально-недальновидное воздержанчество теоретиков разночинства, расчистивших объективно дорогу для будущей научно-буржуазной эстетики, но не решившихся провозгласить всю разночинскую «антиэстетику» тех дней как раз началом новой, нужной именно в конкретных целях разночинства, революционной эстетики. (Только трагически ушедший Писарев на это покушался).

Несомненные революционеры в области социальной и политической, они — это всегда бывает в молодых движениях — отстали от самих себя в области идеологий надстроечных.

### 4. Толстой и Горький

Мы не будем останавливаться на всех случаях огромного воздействия литературной практики разночинства на дальнейшее развитие литературы. Укажем только на такие явления, как Лев Толстой и М. Горький.

Да, как это ни странно может показаться, принимая во внимание презрительное отношение дворянства к разночинской практике, но и такой «великий писатель земли русской», как Лев Толстой, не избег объективного влияния на свое «творчество» (по старой терминологии) со стороны разночинства.

Толстой — это если и не синтез еще старой эстетики и разночинства, то во всяком случае — «уклон».

От старой эстетики у Толстого — ее традиционно-эпическое построение романа, по принципу скрещивания основных характеров и эпох (прием упрощенного мышления, изжитый еще Достоевским); ее старая классическая созерцательность, ведущая начало еще от «древних»; ее наконец кажущееся невмешательство в развертывание сюжета при скрытом (и огромно-мастерском) стремлении классово предопределить исход.

От разночинской практики у Толстого — ее движущая нетерпеливость, заставляющая обращаться от показа к дополнительным приемам (наука и публицистика); ее бестрепетность перед показом жути («Власть тьмы»); а главное — ее великое «косноязычие», плод распирающей тяжелой мысли, неожиданно сближающее «графа Толстого» с умершим от алкоголя почтальоном Решетниковым.

{41} Гораздо сильнее это объективное влияние разночинства на практику М. Горького. Не только потому, конечно, что Горький и сам разночинец, но и потому, главным образом, что самая тематика Горького требует не наследственно-дворянственных, а совершенно иных подходов (умный мастер Горький понял это — не в пример многим новейшим писателям, о чем будет дальше). Реализм Максима Горького — это уже скорее синтез «Тургенева» и «Решетникова», и едва ли не с преобладанием последнего.

Да, самоучка Горький тоже не избег, и даже менее других мог бы избегнуть, замогильного воздействия на свои писания со стороны готовых эстетик. Вот, особенно, эстетики Тургенева.

От Тургенева — этот налет романтики на реализме Горького, хотя и с иной, конечно, социальной установкой. Право, кажется порой, читая молодого Горького, что он с таким же смаком созерцает «дно», с каким Тургенев выписывал «дворянские гнезда». А между тем ведь дело шло об утверждении каких-то новых групп, — откуда бы, казалось, взяться столь безбольной станковистской живописности? Все так «красиво», так «изящно» установлено для съемки, так старательно «пропущено сквозь призму прекрасного» (тоже из основ старой эстетики), что перед вами — не действительный показ борьбы за существование почти в пещерных ее формах, а какая-то придуманная стилизация.

От Тургенева у молодого Горького — и плавность новеллизма, и вот этот постоянный его скат к так называемому «стихотворению в прозе».

От Тургенева же, наконец, у молодого и у старого Горького — его невмешательский «аполитизм» бытописателя, сводящий всю эстетику живого реализма к неживой фиксации. Герои Горького, правда, «хлопочут», «строят», жизнедействуют, но сам-то автор постоянно в стороне, участия его хватает только что на резонерство. Может быть — «характер Горького»? Нет, не один характер, но и выучка, но и «культурное наследство прошлого», ибо характер Горького в его статьях и очерках отнюдь не говорит о горьковском бесстрастии. Статья, газета, жизнь — {42} это одно, а «творчество», выходит, — другое. Жречество? Есть многое и от Толстого.

От Толстого у Горького — его учительная предумышленность, его осознавательство задним умом (в «художестве»), и это отставание от жизни обязательно лет этак на… («нужно, чтобы события отстоялись», — наш усадебно-дворянский деревенский эстетический канон, блестяще свергнутый еще заклеванным традиционной критикой «купцом в литературе» Боборыкиным!).

Что же приходится на долю разночинства?

Вот — считайте:

От Решетникова, Щедрина, Успенского у старого и средневозрастного Горького — его неравнодушные, живые срывы в публицистику. Его суровое, почти материально осязаемое, строение образа. Его чеканка самой мысли в прозодежды материи.

По разночинской линии — кошмарный горьковский «Окуров». И другие. Больше же всего — его блестящий очеркизм. (Америка, «Прекрасная Лютеция» и др.). Горький — талантливейший из рабкоров довоенных дней, и это высший комплимент, какой мы знаем.

Сам-то Горький этого не думает. Его эстетика велит ему работать на вечность.

### 5. Через голову буржуазии

Любопытные чересполосицы знает история.

Когда писатели-художники разночинства, можно сказать, взывали к новому какому-то хозяину жизни о порядке и справедливости на земле, они невольно практиковали при этом приемы и подходы, годные для наших дней. А вот ближайшему хозяину тогдашней жизни, восходившей молодой буржуазии, все эти приемы и подходы не понадобились вовсе. Получилось как-то так, что грубоватые писатели былого разночинства работали через голову ближайшей эпохи.

Несколько иная история, как мы уже заметили вскользь, случилась с теоретиками разночинства (Чернышевский, Добролюбов). Искренно считая себя наследниками дворянской культуры и пытаясь привести свое наследство хоть в какой-нибудь порядок, они не очень-то {43} учитывали особенности своей собственной культуры и, невольно для самих себя, работали на созревавшую, еще имевшую прийти буржуазию. Вышло так, что готовилась как бы февральская революция в литературе, и делали ее, в силу объективной необходимости, люди, рожденные для Октября!

Любопытнее всего то, что история насмеялась и над этой «необходимостью», и — объективно нужный для буржуазии, с нашей сторонней точки зрения, слегка оразночиненный «тургеневский» реализм почти совсем не потреблялся ни тогдашней, ни последующей буржуазией, за отсутствием… ее четко-исторического и уверенно-культурного самосознания, как класса, призванного хоть сколько-нибудь длительно гегемонить в России.

Беда нашей буржуазии заключалась в том, что вследствие огромной замедленности нашего общественного развития (до революции) вообще на долю ее достался такой добрый, чуть ли не параллельно с нею созревавший, компаньон, как русский пролетариат, и наличие этого компаньона фатально обрекло нашу буржуазию, молодую и позднейших лет, на пессимизм и хилость, на упадочничество с ранних лет, а главное — на отсутствие аппетита к строительству. Один уже запах этого… могильщика упорно убивал у буржуа всякое желание потреблять какие бы то ни было блюда, объективно необходимые ему для долгого и спокойного роста.

С объективностью у буржуазии как-то вообще ничего не вышло.

Синтетический реализм, несший с собой все же какое-то «утверждение жизни» и — умозрительно! — буржуазии нужный, оказался органически ей чужд и… ненужен. Новеллизм усадебного типа был слишком наивен и пресен. Вряд ли вообще можно сказать, чтобы какое бы то ни было течение в литературе, возникавшее за время недолгого пребывания буржуазии у общественного руля, хоть сколько-нибудь серьезно и со вкусом ею потреблялось. Символизм широких социальных построений очень как будто прельщал, но он естественно выродился в жидкую беспредметность общих мест и мистику (Леонид Андреев), будучи лишен какой бы то ни было питательной базы. Импрессионизм 900‑х годов (характернейший выразитель — {44} Сергеев-Ценский) мог бы, кажется, привлечь, но в нем было слишком много беспокойного «движения», похожего на панику, и он отпугивал буржуазию своим костистым подходом. Было в нем что-то от Решетникова и Достоевского, а это представлялось уже совсем несъедобным.

Течения эти все же посильно работали и как-то, каждое по-своему, влияли на дальнейший рост литературы (особенно повлияли поэты-символисты на продвижку форм стиха), но все это — без видимого оплодотворения со стороны буржуазии и вряд ли не за счет тех будущих питаний и сред, которые уже тогда предощущались.

Мудрено ли после этого, что и эстетическая теория разночинцев безнадежно повисла в воздухе, ненужная ни тем, ни другим, но поражающая и тех, и других семинарской добросовестностью ее авторов. Вместе с тургеневской эстетикой — и через голову буржуазии! — она счастливо забралась и к нам и более или менее благополучно у нас обосновалась, временно прикрывая некие стыдливые (псевдомарксистские) пробелы в нашем сознании.

От дворянской она отличается только тем, что построена на понятии об относительности вещей, в то время как та гуляет в «вечности» и «абсолютах». Сходство же их в том, что и та и другая пропускают вещи через призму «красоты», и та и другая шествуют за жизнью — в плане запоздалого «осознания».

О ком мы говорим? Об академиках.

### 6. Обратимся к нашим дням

В первые три-четыре года пролетарской революции — перед нами такая картина:

фронт так называемой художественной литературы (беллетристика, проза) — целиком в руках «попутчиков»;

на фронте поэзии преобладают пролетарские поэты;

несколько особняком, не связанный ни с теми, ни с другими, стоит поэт Маяковский.

Что же представляют собой эти три названные, самые характерные по тому моменту, «группы»?

Здесь налицо прежде всего — политические деления. Но мы уже знаем, что, пока явление не массово, вполне {45} понятны случаи индивидуального служения писателя несвойственному его классовой природе «эстетическому культу». Будем поэтому исходить не из оценки политических воззрений автора (что столько же легко, сколь и бесплодно), а из оценки практикуемых им в его работе производственных приемов.

Вот — попутчики. Социальная природа их не поддается еще точному определению, ибо состав их крайне разношерстен. Относить их к «мелкой буржуазии», как это делают иные, ошибочно. Считать их «разночинцами» уже нельзя, поскольку разночинец есть понятие сословное, а мы живем сейчас в мире категорий хозяйственных. Даже считать их «нетрудовым элементом» нельзя, так как писатели у нас полные граждане, за исключением эмигрантов. Думается, что пора уже сдать этот термин в ведение фининспекции, а критикам начать делить писателей по признакам мастерства.

Любопытно, что эмигрантская часть русских писателей, имеющая все основания ненавидеть новую Россию, никогда не провозглашала лозунга аполитичности литературы и всегда свою «политичность» очень полновесно осуществляла. А возник этот лозунг у нас в СССР, и возник в среде опять-таки не однородной по составу: от «внутреннего эмигранта» (имярек) до «трудового элемента» вне сомнения.

Так или этак, но лозунг такой у нас в начале революции был группой профессиональных писателей провозглашен (люди опасались, кажется, что их заставят «воспевать» коммунистов, а коммунисты оказались умнее), но использовать этот «защитный цвет» гражданам писателям так и не пришлось за полной его ненадобностью.

В противовес этому писательскому лозунгу был выкинут лозунг потребительский, не столь крутой, полегче, как бы встречный, даже зазывающий слегка, притом знакомый:

Осознавательство. Мы сделали революцию, мы провели гражданскую войну, мы восстанавливаем народное хозяйство, мы строим социализм. Это — мы. Строители. Нам некогда. А вы… Вы — наблюдатели, вы — познаватели. Писатели. Свидетели. Осознавайте же вчерашний день! Сегодняшний не дано, так как это запрещает старая {46} эстетика — событие должно отстояться, — и к тому же: осознание «сегодня» есть жизнестроение, а вы же познаватели, и потому…

Так говорили как бы выразители «широких», «потребительских», «господствовавших» настроений — критики, они же и работодатели писателя, — внушая ему мысль о добросовестной трактовке только что закончившейся гражданской войны. Более решительные, правда, дозволяли писателю писать и о «сегодня», но этим уже не воспользовался сам писатель, которому тоже многое не позволяла его старая («дворянская») эстетика, и потому еще, что… работодателями эти «более решительные» не были.

История с пленением людей чужой эстетикой, как видим, продолжается.

### 7. Серапионы

Под флагом осознания гражданской войны идет весь первый период советской литературы. Таков социальный заказ. Активным проводником его является А. Воронский, он же теоретик познавательского фронта и крупнейший издатель-трестовик. Наиболее видные выполнители социального заказа — писатели Б. Пильняк, Вс. Иванов, К. Федин. Все они — из одной группы «Серапионовы братья» (Пильняк — примыкающий) и все — за лозунг «Искусство аполитично». Как же можно осознать чью-то политику, будучи аполитичным? А это уж их дело, и — Воронского. Предполагалось, видимо, что вывезет святая интуиция (поразительно, как цепки эти фетишизированные мертвецы, становящие свои надстройки прямиком на октябрьские базы!).

Можно с удовольствием констатировать все же, что (субъективно) отнеслось к своей задаче большинство попутчиков не только очень честно, но и старательно. Они сделали все зависящее для того, чтобы понять и передать нам то, чего они не делали и не понимали.

В результате мы имеем такие произведения, как «Голый год», «Третья столица», «Рвотный форт», «Партизаны», «Бронепоезд 14-69» и другие. Все они характерны тем, что революция в них рассматривается под углом славяно-большевистским, национально-большевистским, {47} испуганно-обывательским, биологическим и даже — под углом полового вопроса. Чего же вы хотите от людей, политически и всяко невежественных, которые, вооружившись одной только дедовской эстетикой и личной добросовестностью гражданина, пытаются «творить» осознавательские свои «легенды»! За все это время мы знаем только одно хоть сколько-нибудь тематически умное, не на одной только «интуиции» построенное, произведение. Это — «Города и годы» К. Федина. Но и то — формально так замудрено, что приходится читать его… с конца к началу!

Кстати — о формальных достижениях «серапионов».

Правильнее было бы назвать их — техническими.

Стиль «серапионов» — это помесь синтетического (горьковского) реализма и облегченного импрессионизма 10‑х годов. Открытую несколько ранее (в живописи и отчасти в поэзии) теорию сдвига плоскостей они поставили во главу угла. Пильняк, например, сдвигает и, сближая, синтезирует: эпохи, территории, идеи, лица. В принципе — это не плохо. На деле — не обходится без курьезов. Второе достижение «серапионов» — это вклинение документов. Опять-таки: это было бы очень хорошо, но, во-первых, все это крайне робко, а во-вторых, вмонтировываются-то не подлинные документы, а имитация.

Конкретности серапионы шарахаются так же, как политики. Крепко, даже вещно как-то сколачивал литературный образ Всев. Иванов — в «Бронепоезде» и «Партизанах»; но подробнее об этом — здесь не место. Внемистическое, уточняюще-материальное, не вдохновенческое, а научное построение образа нам еще очень может пригодиться. Жаль только, что писатель сам потом скатился в «творчество».

### 8. Планетарные

Пролетарские поэты первого периода политики, конечно, не боялись. И вообще они ничего не боялись. Кроме обвинения в буржуазности. Но это не спасло их, правда, не от буржуазной эстетики (почему у нас так ее боятся, когда в действительности ее нет?), а… от чуть ли не державинской!

{48} Не приходится винить их в том, что они ударились в противоположную «серапионам» крайность: от боязни революции — к воспеванию революции. Это было хорошо тогда, поскольку революция нуждалась в утверждении, и в этом смысле поэзия пролетарских была сравнительно конкретна и, по-нашему, правильна. Плохо было не то, что они «воспевали» действительность, ибо в известный момент и воспевание является жизнестроением, а то, что они воспевали ее чужими и плохими голосами. Когда Державин воспевал «богоподобную» Фелицу, это было понятно, но нам это «богоподобие» совсем ни к чему, хотя бы это относилось и к революции.

К примеру — из признанного «барда» тогдашних лет В. Кириллова:

Мускулы рук наших жаждут гигантской работы,  
Творческой мукой горит коллективная грудь;  
Медом чудесным наполним мы доверху соты,  
Нашей планете найдем мы иной, ослепительный путь.

Кириллов, очевидно, думал, что чем чаще божиться «коллективными» словами, тем скорее «медом чудесным» процветет «наша планета».

Отсюда — и упор на «мы»:

Все — мы, во всем — мы; мы — пламень и свет побеждающий,  
Сами себе божество, и Судья, и Закон.

Другой певец тех лет — И. Садофьев — божится теми же словами, только с упором на заглавное «Я»:

Это Я, разбивший рабства, тьмы оковы,  
Я в борцах Бессмертных Свободы, Коммунизма.  
Я — Советов Армии — иду к Победам новым,  
Это — Я шагаю — в Мир Социализма.

И все они в те годы выражались так же по-церковному высокопарно, все ходили с высоко поднятой в «Грядущее» головой и, как бы считая ниже достоинства поэта говорить о близком попросту и без затей, мечтали вслух о революции планет. Поэтому, вероятно, этот период в пролетарской поэзии и называется планетарным.

Часть ответственности тут, конечно, нужно отнести за счет понятного настроения тех лет вообще, когда мы {49} все разговаривали немножко «через головы» мира. Но какую-то определенную часть придется, видимо, переложить на дурную эстетику.

Дело не в том, конечно, что они презирали свое близкое и простое, — наоборот, их преданность этому близкому доказана делами, — но люди добросовестно полагали, кажется, что, раз откладываешь в сторону рубанок и берешь в руки перо, без «Мира Социализма», как без «лиры», не обойдешься. Отсюда отчасти — и пристрастие к «вообще»: не конкретный человек или завод, а Человек или Завод вообще; не ячейка партии или местком, а «коллективная грудь».

Да, «коллективная грудь» — это столько же от нашей общей радостной приподнятости тех дней, сколько и от засилья эстетических мертвецов!

### 9. Маяковский

Маяковский пришел в революцию с такими определенными уже вещами, как «Облако в штанах», где буйственное тупиковое «я» органически прорастает в «мы», или «Война и мир», где безысходность взаимного истребления судорожно расчищает дорогу к социализму. Поэтому, когда пришла Октябрьская революция, Маяковскому не понадобилось перестраивать свою «лиру» наново. Маяковский очень просто подошел к задаче поэта и радостно, вместе с лучшими строителями тех дней, впрягся в очередную работу.

Роста — так Роста. Марш — так марш. Но — никаких воспарений, никаких божеств, ничего поповского, наджизненного!

И тут — не только деловой подход к работе, но и выучка.

Маяковский был бы начисто непонятен в наши дни — без починательской эстетики Некрасова. И он был бы беспомощно косноязычен в наши дни — без кропотливо-исследовательской работы над стихом символистов. Маяковский — это прямая линия от «разночинцев», минуя сладкопевного Надсона и принимая всю квалификацию дальнейших упростителей «божественного глагола», который уже не «жег сердца людей» за полной его недоходимостью.

{50} Некрасов первый начал работу над снижением образа, и Маяковский — его усердный продолжатель. Некрасов первый заговорил прозой в поэзии, и Маяковский — самый яркий после Некрасова конкретизатор. Даже в самые большие минуты приподнятости, отдавая дань этой приподнятости, Маяковский верен «земляной» работе. Только что замахнувшись планетарно («Поэтохроника», 1917):

Сегодня рушится тысячелетнее  
Прежде, сегодня пересматривается миров основа, —

он тут же как бы спохватывается, чураясь беспредметной и поэтому не впечатляющей «красивости», и — бьет конкретной «прозой»:

Сегодня  
до последней пуговицы в одежде  
жизнь переделаем снова.

Вспомните жидковатую глотаемость Надсона: «Друг мои, брат мой, усталый, страдающий брат, кто б ты ни был (!), не падай душой»; «Верь, исчезнет Ваал, и вернется на землю Любовь». И т. д., и т. д. И — сравните это с такими хваткими, почти программно-четкими строчками Маяковского (из той же деловой «Поэтохроники»):

Наша земля.  
Воздух нам.  
Наши звезд алмазных копи.  
И мы никогда  
никогда!  
никому  
никому не позволим!  
землю нашу ядрами рвать,  
воздух наш раздирать остриями отточенных копий.

Это задыхается человек, которому уж не хватает нужных слов («никогда, никогда, никому, никому не позволим»); и — только издергав читателя изумительнейше-мастерским «косноязычием», позволяет себе Маяковский перейти на спокойный, с такими неновыми, даже «церковными» словами, но такой неожиданный в своей неновости, величавый пафос:

{51} Последние пушки грохочут в кровавых спорах,  
последний штык заводы гранят.  
Мы всех заставим рассыпать порох.  
Мы детям раздарим мячи гранат.  
Не трусость вопит под шинелью серою  
не крики тех, кому есть нечего, —  
это народа огромного громовое:  
— Верую!  
верую  
в величие сердца человечьего —  
Это над взбитой битвами пылью,  
над всем, кто грызся, в любви изверясь,  
днесь  
небывалой сбывается былью  
социалистов великая ересь!

Заставить даже «днесь» звучать по-новому, и в целях революционных, — для этого нужно не только революционное чувство, но и революционное мастерство еще. И это — главное. О, да, конечно: это — «воспевание». Но и воспевание в то время было жизнестроением. А формы жизнедействия разнообразны… Было…

### 10. Козин и Безыменский

Пропускаем целую фалангу пролетарских — в силу положения и доброго намерения — поэтов, не давших жизни и поэзии ни одного оригинального штриха. Остановимся несколько на двоих — на Казине и Безыменском. Оба первые заговорили о своем, о близком, о простом — простыми же словами.

В. Казин — мастеровой, и маленький мастеровщинный индивидуализм у него сказывается. Но он уже никоим образом не планетарен, он скорее в рамках своего столярного производства. Заслуга его в том, что он нашел некоторые производственные свои слова и первый сумел увязать их со всем прочим миром. Весь мир он ощущает, как кустарь и ремесленник. Май, суета, внутри поет —

А на дворе-то после стуж  
такая же кипит починка.

{52} Это ему принадлежат такие строчки:

Спозаранок  
мой рубанок,  
лебедь, лебедь мои ручной,  
торопливо  
и шумливо  
мною пущен в путь речной,  
Плавай, плавай,  
величавый,  
вдоль шершавого русла,  
цапай, цапай  
цепкой лапкой  
струи стружек и тепла!

Это писал Казин тогда, когда он еще не был «культурным», но позднее он занялся «усвоением культурного прошлого» и сейчас уже ходит в пушкинианцах. Теперь ему некогда писать о близком: впору разрешать мировые вопросы…

А. Безыменский первый из поэтов заговорил о конкретных, о своих, об именованных вещах. Не «шапки» вообще, а Безыменского шапка; и «валенки» Александра Безыменского, и «партбилет» его, а «Петр Смородин», секретарь комсомола — настоящий Смородин. И вещи, нужно отдать справедливость Безыменскому, расцветают, побывав в его руках, по-новому. Они даже имеют свойство отсвечивать иногда мировым Октябрем. Этому, пожалуй, не поверят планетарные товарищи, но — это так.

Кто о женщине. Кто о тряпке.  
Кто о песнях прошедших дней.  
Кто о чем.  
А я — о шапке,  
Котиковой,  
Моей.  
Почему в ней такой я гордый?  
Не глаза ведь под ней, а лучи!  
Потому, что ее  
По ордеру  
Получил.

А дело было в девятнадцатом, в окопах. («В этот день мы без пуль покорили восставший девятый полк»).

{53} Да, о шапке…  
И вот оттуда  
Голодранцем в Москву припер.  
И в Цека получил, как чудо,  
Ордер  
На «головной убор».

Тут-то и наградили поэта — летом! — котиковой шапкой. Но — живет! Поэт гордый щеголяет летом в своей шапке — «котиковой, не какой-нибудь»! — останавливается у витрин магазинов (это пишется в 1923 году) и без малейших «разъедающих сомнений» заявляет:

Пусть катается кто-то на форде,  
Проживает в десятках квартир…  
Будет день:  
Мы предъявим ордер  
Не на шапку —  
На мир.

Скажут: Безыменский вышел из Маяковского. Бросьте, друзья: сам Маяковский вышел из Некрасова и нигде этого не скрывает. Вопрос стоит не так: откуда вышел, а — пошел ли дальше?

Этот вопрос… стоит.

### 11. Разложение человека

Маленькая заторканность «человека» во время гражданской войны, агитсхематизм литературы первых лет революции, осознавательские упражнения попутчиков и прочее — все это вместе породило натуральный спрос читательский — на показ человека.

Начиная с 22‑го года и по сей — этот заказ писателю им выполняется. Пишут о «человеке» пролетарские, пишут о нем социальные середняки и пишут попутчики.

В первую голову, понятно — речь о коммунисте, о строителе, о новом режиссере бытия; грубо говоря — о хозяине. Кто он такой, этот хозяин, чем он дышит и чего еще от него можно «такого» ждать — вопрос не праздный.

Первые начали показывать коммуниста попутчики. Что это за коммунист получался — всем, конечно, памятно. Мы думаем, что разложение человека — под флагом {54} «показа живого человека» (лозунг позднейших дней) — пошло отсюда. Далее: лаврам попутчиков позавидовал пролетарский Тарасов-Родионов, давший совершенно ученический, но нашумевший «Шоколад»; а следом за ним полуэмигрантский И. Эренбург дал много более значительный, но одинаковый по построению, роман — «Жизнь и гибель Николая Курбова». А потом уже и пошло и пошло.

Любопытно, что оба эти писателя — и пролетарский, и полуэмигрантский — не только совершенно одинаково строили свои литературные «сюжеты», но и совершенно одинаково их трактовали. Одинаковость художественных приемов предопределила и одинаковость целевого назначения романов, — если можно вообще говорить о «целевом назначении», т. е. о какой-то предумышленной предвзятости, тарасовского шоколада. Любопытно и то еще, что приемы эти оказались совершенно стандартными — как для прошлого («переоценочный» период в русской литературе после революции 5‑го года), так и для будущих упражнений наших наивных изготовителей «живого», «гармонического», «нового» и прочего разложившегося человека.

Вот — этот стандарт. Он чрезвычайно прост.

Выискивается какая-нибудь слабость в человеке, — например: неравнодушие к женщине чужого класса, усталость, момент сомнения, привязанность к семье, приступ стихийного малодушия и т. д. и т. д., — и слабость эта (тоже старый эстетический прием: подать «любовь», подать «ревность», или «скупость», или «невежество» вообще) и слабость эта выпирается во главу угла, частность искусственно раздувается в целое, сложность большого комплекса упрощается до одной, нелепо доминирующей, черты. Ясно, что в результате получается: человек-обманщик, человек-скупец, человек-ревнивец и т. д. и т. д.

Это еще ничего, когда указанная операция проделывается над человеком в статике, обывателем тож, но — так как обыватель никому не интересен, а занимает писателя специально революционер, то именно последний-то и подвергается искусственному разложению «на ся».

Берется человек прямого действия, чаще во время напряженнейшего действия, и — пересматривается (это {55} и есть «переоценка») в плане новых интересов, иного настроения и вообще в совершенно иной, чаще всего просто обывательски измышленной писателем, установке. Внешне это так: человек прямого действия, во время напряженнейшего действия, вдруг начинает непроизвольно рефлектировать (это и есть пресловутый «психологизм») и постепенно сбрасывать с себя революционные ризы. Мужество? — долой! Вы видите, как он трусливо бросил беженцев. («Преступление Мартына»). Неподкупность? — чепуха! Смотрите, что он выделывает ради семьи и шоколада. («Шоколад»). Верность долгу? — бросьте! Женщина превыше. («Жизнь и гибель Курбова»). Классовая гордость? — ну, конечно: недаром же ее так тянет вон к тому спецу. («Наталья Тарпова»). И т. д. и т. д. И ходит человечек голеньким.

Понятно, почему они так за жизне-познание. Жизне-строение предполагает какие-то совершенно иные приемы обработки человеческого и общественного материала, а значит — и иное целеназначение.

Мы знаем драгоценнейшее свойство революции — собирать человека, обращать его в орудие строительства, завинчивать в единый классовый таран. Собранный революцией человеческий материал — это есть класс, поднявшийся на голову выше человечества. Нельзя так ученически-легкомысленно растрачивать эту собранную революцией энергию, нельзя развинчивать этот блестящий инструмент продвижки человечества, практикуя классово чужие установки и приемы мастерства.

Толкайте собранного человека дальше, двигайте его вперед и выше по путям строительства, но — не лишайте его самого ценного при этом: воли к жизни, воли к радости преодоления и воли к действию!

### 12. Собранный человек

Скверное дело — дурно понятый принцип учебы и плохое дело — безграмотность.

Люди хотели сказать: учитесь на классиках. А вышло: учитесь у классиков. А это — не одно и то же. Отсюда — и пленение, и фетишизм, и преплачевные плоды слепого подражательства.

{56} И еще. Люди хотели сказать: живой показ человека, не в пример «мертвой схематике» и «голому агиту». Вышло же: показ живого человека, что тоже не одно и то же.

Нельзя заимствовать толстовский психологизм — психологизм ослабленного действия, психологизм кающегося дворянина — и переносить этот прием на человека волевого напряжения. А этим именно делом занимаются сейчас и пролетарские писатели, и социальные середняки, и кое-кто из попутчиков. Наивные им аплодируют.

Продвижка собранного человека революции — она, если и занимает сейчас кого, то очень немногих. Хорошо, если писатель наших дней хоть в стороне останется от этого новейшего «богоискательства».

Так, в стороне от него (но только тематически) остался пролетарский писатель Н. Ляшко («Доменная печь» и другие). Уцелел, хотя в одном «Цементе», пролетарский писатель Ф. Гладков. Оба они дают отлично слаженного революцией человека и — пускают его дальше (оперируя, к сожалению, с вымыслом) в жизнестроительный оборот. И у того и у другого — человек не прыгает в особицу, а дышит (более или менее) с массой. Вещи тоже не гуляют обособленно (завод), а неотъемлемы от массы. И те, и другие, и третьи — не разлагаются в интеллигентском самоковырянии, а жизнедействуют (пусть тоже в вымысле). У Ляшко это показано художественно-органичней, ближе к правде факта, без наивной романтики. Но у Гладкова есть свои достоинства, и, кроме того, Гладков чуть ли не единственный у нас в литературе честно — т. е. прямо и не как прошляк! — поставил половой вопрос, наметив разрешение его «без драмы».

Гладков, Ляшко (и покойный Неверов отчасти) — это далеко еще не те писатели, которые нашли свои приемы и подходы к собранному человеку (новеллизм и здесь стоит на пути), но — поскольку патентованных своих приемов нет еще, и большинство в литературе дало крен на обывательское самоистязание и омещаненный психологизм, — нужно дорожить и тематически-приемлемым, хотя формально и не нашим, меньшинством. (Условимся этот пункт считать дискуссионным).

### **{57}** 13. Вот о тематике

Подчеркивая всюду и везде необходимость изучения приемов обработки материала (форма), мы никоим образом не восстаем против тематики вообще. Тематика есть прежде всего материал, и ясно, что нам не все равно, какой материал в обработку берется. Вовремя выдвинутый новый, нужный для строительства материал, — если только он не обращается в самоцель, а используется в четком социальном назначении, — есть такой же жизне-действенный момент, как и момент обработки.

С этой точки зрения, мы не можем не включить в наш исследовательско-диалектический показ такого хотя бы тематического разрешения, как повесть Ю. Либединского «Неделя», появившаяся в 1922 году и бывшая тогда явлением в известной мере нужным. Если не считать ценнейшего тематического предвосхищения Маяковским облика строителя и «человека просто» наших дней, — починательская установка Либединского на коммунистов именно как на простых людей, в противовес наивно-обывательским, испуганно-надуманным и псевдогероическим «кожаным курткам», была таким же выдвижением социально-значимого человеческого материала, каким явились бы и новые приемы обработки этого материала, выдвинуть которых автор, к сожалению, не смог. Ю. Либединский — эпигонствующий беллетрист по навыкам, «осознаватель», «познаватель» и т. д. (к тому же и идеологически не очень четкий), но даже и бездейственный беллетристизм, положенный в основу его повести, не убивает до конца значения и актуальности его тематики.

Иное дело — продолжатели этой тематики. Диалектически необходимое к моменту выдвиженчества, явление явно заштамповывается по мере подражательства и повторения. Простые люди из «Недели» перескакивают на пролетпоэзию («коммунэры»), от поэзии перебегают на театр («Шторм» Билль-Белоцерковского и прочие), из театра снова перебираются в литературу: «Хабу» Вс. Иванова (партиец Лейзеров), «Преступление» Вл. Бахметьева (предисполкома Черноголовый), «Цемент» Ф. Гладкова (Глеб), «У фонаря» Г. Никифорова и т. д. и т. д. Выработался {58} некий стандарт коммуниста, — этакого скромного, несложно-твердого и героически-непритязательного человека, — следование которому стало признаком хорошего тона.

То, что впервые прозвучало, как здоровая патетика, ныне определенно уже не доходит до читателя и даже вызывает своеобразную реакцию в самих писательских кругах. Если одни, как мы уже видели, шарахаются в поисках надуманных шероховатостей на теле активиста, игнорируя наши всамделишные неполадки и обильные прорехи, то другие ратуют за то, что нужно бросить рыться в активистах и начать писать о рядовом рабочем (идея напостовского меньшинства).

Ясно только одно — что облик живого без кавычек активиста-коммуниста все же значительно сложнее и уж конечно формулой святительского упрощенства не исчерпывается. Любопытно, что к одной из намечающихся разновидностей партийца подошел еще Гладков (его Бадьин в «Цементе»), но так как ему нужно было выдвинуть на первый план «простого» Глеба, то он и устроил ему из Бадьина как бы некоего антипода. Нужно отдать, однако, справедливость автору: антипод этот выглядит куда незаурядней и умнее Глеба, — тем досаднее старанье автора во что бы то ни стало ставить этого партийца в положения подчеркнуто-неблаговидные и, этим самым, даже неправдоподобные.

С правдоподобием у новых реалистов вообще не все в ладу. И этот разлад их лишь настойчивей подчеркивает полное отсутствие в их практике каких-либо проверенных приемов, дающих возможность любому читателю контролировать их тематику. Писатель-выдумщик — это шаман, и бедный читатель против него беззащитен. Хорошо еще, если волхвования того или иного беллетриста хоть «наплывом» задевают подлинную правду.

### 14. Фурманов и Тынянов

Несколько в стороне от традиционно-беллетристического потока наших дней стоят два таких, очень не схожих друг с другом, писателя, как Дмитрий Фурманов (ныне покойный) и Ю. Тынянов. Фурманов — писатель-чернозем, {59} поперший по особому пути инстинктом; а Тынянов — весь рациональный, от теории и мастерства одновременно. Но делали они одно и то же дело: собирали человека и явления, работая на фактах: документах, записях истории.

Это уже — более свои приемы мастерства, далекие от жизнерастлевающего психоложества, но столь же далекие и от традиционного беллетристизма вообще.

Беллетристика работает на вымысле, а Фурманов лепил своего подлинно живого человека Чапаева по записям, по документам, по газетной хронике. Не потому ли его Чапаев и получился живым? Этому Чапаеву веришь, потому что тут же проверяешь его: Чапаева сегодняшнего на Чапаеве вчерашнем, а Чапаев завтрашний нас не обманет, связанный с действительностью не «доверием», а документом. Правда побеждает здесь правдоподобие.

Даже самые колебания писателя — его самопоправки — ценны и художественно увлекательны, как специально мастерской прием, как диссонирующий звук в симфонии, пробуждающий читателя от спячки и заставляющий его жить и думать. Фурманов учился на Достоевском, но он не перенял его мучительного засилья самопоправок, потому что опирался не на шаткое умозрение, а на факт. Прием, бывший проклятием Достоевского, проверявшего одно искусственное умозрение другим, обращается в большое преимущество у Фурманова, работавшего в совершенно иной художественной установке, исключающей «правдоподобие» традиционного беллетристизма.

Недаром же наивные критики, страдающие классическим хвостизмом, так настойчиво толкали молодого Фурманова на путь подчистки и пригладки его якобы растрепанных произведений, да и самому покойному товарищу стоило немало труда удержаться от соблазна переписать своего Чапаева «набело» («Мятеж» он уже начал было переписывать под «творчество»).

Растрепанность у Фурманова была, но это растрепанность совершенно другая, происходившая от неосознания самим писателем особенностей своего письма. Отсюда — и срывы писателя в беллетристизм и некоторые {60} другие молодые его наивности. Горе писателю, гордящемуся некультурностью, но… дело-то все в том, что культурность должна быть — своя. Культчванство, так же как и культкапитулянтство — одинаково нестерпимы…

Перейдем к Тынянову.

Тынянов отличается от Фурманова тем, что он не только осознал свои приемы, но он и культивирует их упорно. В отличие от Фурманова, прорабатывавшего материал относительно нам близкий, — Ю. Тынянов работает в далекой истории. Там, где Фурманов оплодотворяет свою лепку своим личным наблюдением участника, — Тынянов пользуется всем богатством архивариуса и исследовательским талантом историка. Письма, вещи, дневники, пометки на полях случайно сохранившейся в музее книжки, не говоря уже о полноте мемуарно-исторических записей, — все это к услугам первого писателя-ученого, и всем этим пользуется писатель Тынянов пока что небезуспешно.

Лучшее его произведение — историо-роман поэта-декабриста Кюхельбекера «Кюхля». Обилие исторических документов, связанных с эпохой и фигурой Кюхельбекера, отлично помогли Тынянову дать нам живого человека в подлинной его реальности. (Смерть Кюхли вымышлена и звучит фальшивым диссонансом). Второе его произведение — «Поручик Киже». И последнее — «Смерть Вазир-Мухтара» (Грибоедов) — только что кончено.

Тынянов первый еще в нашей литературе проводит смычку науки и художества, и путь его довольно труден. Это не то, что квазиисторические измышления Мережковского, история для которого только канва для вышивки индивидуальных узоров. И это не то, что называется «осознавательством вчерашнего дня», потому что Тынянов работает на факте.

### 15. Фактография

Фурманов и Тынянов чрезвычайно откатились от традиционного беллетристизма. Выдумка играет у них роль скорее службы связи. Они значительно придвинулись к литературе факта. Нужен был великий революционный сдвиг 1917 года, чтобы формальный почин «полубеллетристов» {61} 60‑х и последующих годов получил свое художественное завершение.

Это наша эпоха выдвинула лозунг — искусство, как жизнестроение, упершийся конкретно в лозунги искусства производства и искусства быта. В литературе это расшифровывается как прямое участие писателя в строительстве наших дней (производство, революция-политика, быт) и как увязка всех его писаний с конкретными нуждами. Старая эстетика преображала-просветляла жизнь («мистифицированная» форма диалектики), расцвечивая ее блестками «свободного» воображения, — новая (слово «эстетика» пора бы и отбросить) новая наука об искусстве предполагает изменение реальности путем ее перестройки («рациональная» сущность диалектики по Марксу). Отсюда — и упор на документ. Отсюда — и литература факта. Факт есть первая материальная ячейка для постройки здания, и — так понятно это обращение к живой материи в наши строительные дни!

Литература факта — это: очерк и научно-художественная, т. е. мастерская, монография; газета и факто-монтаж; газетный и журнальный фельетон (он тоже многовиден); биография (работа на конкретном человеке); мемуары; автобиография и человеческий документ; эссе; дневник; отчет о заседании суда, вместе с общественной борьбой вокруг процесса; описание путешествий и исторические экскурсы; запись собрания и митинга, где бурно скрещиваются интересы социальных группировок, классов, лиц; исчерпывающая корреспонденция с места (вспоминается замечательное письмо Серебрянского в «Правду» о том, как они тушили нефтяной пожар в Баку); ритмически построенная речь; памфлет, пародия, сатира и т. д. и т. д.

Все это практиковалось уже время от времени и ранее, но все это гуляло совершенно в особицу и трактовалось как какой-то «низший» род литературы, между тем как здесь должен лежать центр тяжести художества нашей эпохи, и — вдобавок — все это должно быть синтетически увязано в невиданный еще формальный узел, где былую роль «свободного воображения» играло бы диалектическое предвидение.

{62} Мы уже имеем в этой области кое-какие достижения, говорящие за то, что фактография (документальная литература) может не только умозрительно, но и самым недвусмысленно-рыночным образом конкурировать с беллетристикой.

Таковы — оснащенные резолютивной скрепой большинства, художественно-деловые стенограммы наших партийно-дискуссионных заседаний, — разве не читаются они залпом, как никогда и ни один роман?

Таковы — процессы: Альтшуллера и других, перекинувшийся на литдиспуты и прочие газетно-бытовые состязания; еврея Кауфмана и черносотенных охотнорядцев, созданный фельетонистом «Правды» и доведенный до должного социального эффекта «Комсомольской Правдой»; или — шахтинское дело, о котором та же «Коме. Правда» (7 июля 1928, № 156) пишет: «Приговор суда горячо обсуждается среди московского пролетариата. На заводе Серп и Молот вчера утром во всех цехах газеты зачитывались до дыр. Рабочие изучали буквально каждое слово приговора специального присутствия», и т. д.

Таков «листок рабоче-крестьянской инспекции», озаглавленный «Под контроль масс». (Беда его в том, что он чурается «обобщения»).

Таковы же: революционная монография Джон Рида «Десять дней»; своеобразные советско-производственные «поэмы» Сосновского и агро-лирика А. Брагина; фельетоны Кольцова, Зорича, Зубила из «Гудка» и другие; планово-хозяйственное построение путевки Б. Кушнера «103 дня на Западе»; историко-безбожнический факто-монтаж Мих. Горева «Последний святой»; документально-монтажные работы В. Вересаева «Пушкин в жизни» и Вал. Фейдера «А. П. Чехов»; работа по живому человеку (без кавычек) С. Третьякова «Дэн Ши‑хуа» и биоинтервью А. Лужаева «История одного литейщика»; своеобразная факто-патетика Н. Асеева «Семен Проскаков»; политико-исследовательский памфлет И. Жиги «Новые рабочие»; памфлеты Д. Заславского, В. Шкловского и Радека; человеческие документы А. Родченко «Письма из Парижа» и Ис. Слуцкого «Записки провинциала о Москве»; увлекательные мемуары {63} покойного О. Аптекмана, В. Фигнер, Н. Морозова и других; монографические очерки: В. Арсеньева «В дебрях Уссурийского края», Ларисы Рейснер о Германии, В. Маяковского «Как я писал Есенина», Кондурушкина «Частный капитал перед советским судом», Я. Яковлева «Деревня, как она есть» («очерки Никольской волости»), С. Сибирякова «В борьбе за жизнь», С. Третьякова «Чжунго», М. Адамовича «На Черном море» и «Отбитая тюрьма», Ф. Кона «Наша амнистия», В. Шкловского «Сентиментальное путешествие», Сергея Анисимова «Трагедия невинного», И. Жиги «Начало», А. Воронского «За живой и мертвой водой», А. Исбаха «С винтовкой и книгой», и — многое и многое другое, не говоря уже о лучших фактографических работах водителей революции и руководов партии.

Все это читается с захватывающим интересом, и все это — не сегодня, завтра — выпрет беллетристику в разряд искусств заштатных.

Мы уже наблюдаем явную тягу корифеев беллетристики в газету, и — нужно только самим работникам газеты побороть остатки организационной косности и, осознав необходимость сдвига от газеты, как копилки фактов, к ежедневному монтажу документальных фактов, распахнуть двери газеты для надежнейших художников слова — для того, чтоб новая работа поглотила ряд серьезных мастеров, гуляющих сейчас в принципиальных бездельниках и занимающихся осознавательством придуманных фактов. Люди наголодались по живому факту, и нужно дать им настоящую работу. Давайте перестроим их в плане жизнестроения!

Мы знаем, что потребность в «сладком вымысле» рождается в связи с какой-то переменой социальной обстановки, но мы вовсе не заинтересованы в том, чтобы мерами капитулянтствующего меценатства совмещай, если не рыночно-бездарной спекуляции, поддерживать явления, питающие идеологически такие перемены. Наблюдающийся внутренний распад нашей беллетристики — при внешнем даже как бы процветании ее! — нас менее всего может печалить.

### **{64}** 16. Литературный распад

Был уже у нас один литературный распад, но там было все по-другому. Ожегшись на неудавшейся революции 1905 года, люди ударились в индивидуализм, мистицизм и даже в откровенное «мародерство на поле битвы». Словом, то был распад идеологический, и вряд ли он что общее с нашим теперешним распадом имеет. Наш распад — распад формальный.

Дело от этого не кажется, однако, более легким. Распадаются все формы прочного воздействия писателя на массы, а новые формы еще не найдены.

Дело тут не в том, конечно, что революция, мол, есть разрушение, и потому ни о какой культуре «своей» не может быть речи, старая же отмирает (из суждений одного виднейшего культурника), а дело в неимоверно выросшем за революцию сознании читателя и явно земляном его уклоне, когда испытаннейшие из вчерашних фокусов писателя кажутся наивными пустяками. И дело в том еще, что читатель, выросший за революцию, уже не верит беллетристу, как какому-то учителю жизни, не нуждаясь вообще в поповском поучении.

Остается еще читатель-обыватель — на него-то, кажется, и работает большая часть нашей новейшей литературы.

Обывателю-читателю нужны две вещи: отдых и забвение. Для отдыха ему нужен «легкий жанр», который поставляется заграницей. Для забвения… он адресуется туда же. Из писателей российских выживают те, которые ловчее конкурируют с заграницей.

Легкий жанр нашей новейшей психоложеской литературы может тоже в меру конкурировать, поскольку он безболен и бездействен, и поскольку постановкой «стыдненьких» вопросов хорошо щекочет обывательские нервы. Легкий жанр нашей литературы, фабрикуемой по дедовским рецептам, явно не цепляет уже новое сознание (пусть даже обывателя) и потребляется читателем лишь как гашиш, как способ ухождения от «низких истин» в «возвышенный обман» романтики. Для наивных же он {65} имеет всю видимость традиционного «учительства» и — услаждает, так сказать, дополнительно.

Ясно, что сколько-нибудь культурный обыватель не польстится все же на эту кустарщину и — усладит себя «на стороне»…

В чем же распад?

Распад не в том, что литераторы распались на какие-то подгруппы и не могут найти общего друг с другом языка. Нет, нет: такой распад есть только в фикции, и распыленная литература «тематически» почти едина. Распад наш более серьезен, чем он выглядит, хоть и является только «формальным». Распад нашей литературы — в том глубоком органическом разрыве между новым, классово-революционным сознанием человека рабочего класса и заведомо негодными и классово-чужими методами оборудования этого человека путем литературы, которым, т. е. разрывом, и литература и рабочий класс обязаны октябрьским сдвигам. Много взывая тематически к «живому человеку класса», возглашая в его адрес всякие «осанны», литература наша, тем не менее, как будто забывает, что ведь человек этот проделал величайшую из революций, революция же, говоря «культурным» языком, есть сумма… не только хозяйственно-политических, но и широко-идеологических и общественно-психологических сдвигов. Изменились в корне интересы человека класса, изменились установки, изменилось самое сознание человека и методы его восприятий, — методы же оборудования человека класса и самые подходы к нему остались одни и те же.

Литераторы фатально забывают, что имеют дело не с забитым обывателем какой-нибудь там Растеряевой улицы, а с подлинным строителем и режиссером новой жизни, с подлинным хозяином ее, и — продолжают как ни в чем не бывало угощать его… розовой водицей вымысла.

Знают ли, по крайней мере, эти люди, что с тех пор что-то случилось?

Помнят ли они, что ныне — «каждая кухарка» призвана «управлять государством»?

### **{66}** 17. Революция формы

Революция формы — это не революция одной только литературной «техники». Отнюдь.

Подобно тому, как культурная революция — это не значит: революция «культурничества». Вовсе нет.

И то и это — много глубже.

Революция литературной формы, как и культурная революция, есть революция сознания прежде всего. Это — борьба за право выражения революционного сознания революционными средствами.

Вот что такое революция формы, и революция эта — очень серьезно впереди.

Жизнестроение путем литературы — или же пропускание уже построенного через призму осознания (не говорим уже — «прекрасного»)? Вся правда подлинно-реальной жизни — или же правдоподобие идеалистического «реализма»? Стык науки и литературы в обработке факта — или же праздная выдумка невежественных имитаторов жизни, если не классовых врагов?

Вот как стоит вопрос, и так только вопрос о революции литературной формы стоять и может. Вопрос о технике — отсюда вытекает.

Нельзя практиковать приемы и подходы вечно и вневременно. Вопрос о практике — вопрос диалектический.

Нельзя перепевать мотивы беспредметного утверждения революции, когда вся жизнь кричит о конкретной производственной работе, — нельзя обращаться к самым формам «поучительной» подмены реальности, когда требуется живая работа над фактом.

Нельзя, наконец, опыт современного строительства осуществлять вчерашней техникой, — нельзя приемы литературного оборудования современного человека добывать из арсенала феодального мастерства.

Изрядная часть современной литературы нашей как бы шествует вне жизни — мимо жизни.

Люди знают о своих далеких родичах по «разночинской» линии, но слабая оборудованность в области надстроек толкает их в объятия «дворянских» мертвецов. Люди {67} знают о жизнестроительных тенденциях эпохи, но в области литературного строительства они бессильны перед натиском эстетствующих групп. Знают люди и о живой смене подходов к нуждам дня, но продолжают по инерции «воспевать» революцию поднесь, что было очень хорошо когда-то и чего совершенно недостаточно сейчас… …Революция литературной формы — неотвратная задача дня. Молодежь наша задыхается от схоластических подходов. Продолжение разрыва между действенным сознанием и мертвыми приемами воздействия на человека невозможно. Лишь борьба с прошлячеством и фетишизмом выведет из тупика литературу. Только полное свержение мертвых эстетик закрепит продвиг живого мастерства.

## **{68}** С. Третьяков Биография вещи

Соотношение персонажей в классическом романе, построенном на биографии индивидуального героя, очень напоминает египетские фрески. В центре, на троне — колоссальный фараон; около него, чуть поменьше ростом, — жена; еще меньше — министры и военачальники и, наконец, безличными стопочками медяков идут всяческие массы населения — челядь, воины, рабы.

В романе центральным стержнем всего мироздания является романный герой. Весь мир воспринимается через него. Больше того, весь мир есть по существу лишь набор его собственных деталей.

Идеалистическая философия, утверждающая, что «человек есть мера всех вещей», «человек — это звучит гордо», «со смертью человека умирает мир» — господствует в романном построении. Ведь эти формулы суть не что иное, как песчинки, вокруг которых кристаллизуется буржуазное искусство, искусство эпохи свободных конкурентов и хищных соревнователей.

Чтобы проверить, насколько силен идеализм в романе, достаточно посмотреть, какую относительную весомость в нем имеют мир объективный, мир вещей и процессов, и — мир субъективный, мир эмоций и переживаний.

Все эти Онегины, Рудины, Карамазовы, Безуховы — это некие солнца самостоятельных планетных систем, вокруг которых покорно вращаются персонажи, идеи, вещи и исторические процессы. Вернее даже — не солнца, а рядовые планеты, мнящие себя солнцами и еще не дождавшиеся очередного Коперника, который поставит их на место.

{69} Когда нынешние покорные ученики идеалистической литературы пытаются «синтетически отображать действительность», строя литературные системы с Самгиными, Виринеями, Чумаловыми в центре, они воссоздают ту же древнюю «птолемееву систему» литературы.

В романе ведущий герой поглощает и субъективизирует всю действительность. Искусство разных эпох дает человека в разных разрезах, вернее — включенным в разные ряды. Может быть ряд экономических, политических, производственно-технических, бытовых, биологических, психологических явлений.

Классического романиста человек не интересует, как соучастник хозяйственного процесса. Не надо забывать, что идеалистическое искусство уходит корнями в феодализм, где правящей является фигура бездельно-барствующего привилегированного рантье. Не оттуда ли это презрение романа к человеку в труде? Взгляните, сколько в романе отделено места технической и производственной специальности героя?

Существуют герои-инженеры, врачи, финансисты, но обычно о том, что они делают и как они делают, говорится минимальное количество строк. Зато, как они целуются, и как едят, и как веселятся, и как они скучают, и как умирают — говорит он очень много.

Эта перемещенность романного персонажа из производственного ряда в ряд бытовой и психологический приводит к тому, что обычно романы протекают во внеслужебное время героя. Особенно чудовищно это звучит в романах нынешних «учёбствующих у классиков», расписывающих «страдания пролетарских Вертеров во внеслужебные часы».

Еле затрагивая действующее лицо по линии профессиональной, классический роман так же неохотно анализировал его в ряду явлений политических, социальных, а также физиологических. Мы знаем, насколько была условна физиология романа, если вспомнить, что законы романной эстетики изобрели для героев и героинь специальную фантастическую болезнь, нервную горячку, и строго следили за тем, чтобы поранения героев и тяжкие болезни не спускались ниже поясницы.

{70} Идеалистическая философия, с ее учением о предназначении, обреченности и абсолютизме стихии, продиктовала свою волю роману, который стал трактовать человека в роковом разрезе. Вместо социально-характерных профессиональных болезней, роман культивировал прирожденные психофизиологические особенности. Вспомним все трагедии эпилептиков, уродов, больных, сумасшедших, калек. Роман интересовался только безусловными рефлексами. Отсюда трагедии голода, любви, ревности — «как таковых».

Социально-политические конфликты трактовались лишь в разрезе нарушений этики (измены и предательства) и проистекающей отсюда невропатологии (муки совести). Человек в романе, прослеженный по этим линиям, становился совершенно иррационален. Эмоционально-патологическая раздутость выбрасывала его из рядов общественного и интеллектуального.

Где еще, кроме романа, может эмоция торжествовать такую абсолютную и наглую победу над интеллектом человека, над его знаниями, над его технико-организационным опытом?

Словом, мы хотим сказать, что построение романа на биографии героя-человека в основе своей порочно и является в настоящее время лучшим способом для контрабандного протаскивания идеализма.

Это относится даже к тем случаям, когда возникает попытка перестроить включение героя и взять его в разрезе профессионально-физиологически-социальном.

Настолько велика сила романных канонов, что каждый профессиональный момент будет восприниматься как досадное отступление от привычного романного развертывания, а каждая физиологическая справка будет рассматриваться либо как симптом психологического переживания, либо как скучное отвлечение внимания читателя в сторону.

Мне это пришлось испытать на собственной практике, когда я писал биоинтервью Дэн Ши‑хуа, биографию реального человека, прослеженного по возможности объективно. Внимание все время норовит соскользнуть в привычную колею биографического психологизма, а фактические {71} цифры и замечания работают на грани эстетических метафор и гипербол.

Несмотря на значительное введение в повествование вещей и производственных процессов, фигура героя распухает и, вместо того, чтобы этими вещами и влиянием быть обуславливаемой, начинает обуславливать их сама.

Для борьбы с романным идеализмом можно считать целесообразным метод построения повествования по типу биографии вещи.

Биография вещи — очень полезный охладительный душ для литературщиков, превосходное средство, чтобы писатель, сей извечный «анатом хаоса» и «укротитель стихий», стал немножечко по-современному образованным человеком, а главное, биография вещи полезна тем, что она ставит на свое место раздутую романом человеческую личность.

Композиционная структура «биографии вещи» представляет собой конвейер, по которому движется сырьевая единица, под человеческими усилиями превращающаяся в полезный продукт. (Так построены вещи Пьера Ампа. В особенности же его «Свежая рыба».)

Биография вещи имеет совершенно исключительную емкость для включения в нее человеческого материала.

Люди подходят к вещи на поперечных сечениях конвейера. Каждое сечение приносит новые группы людей. Количественно они могут быть прослежены очень далеко, и это не нарушит пропорций повествования. Они соприкасаются с вещью именно своей социальной стороной, своими производственными навыками, причем потребительский момент во всем этом конвейере занимает только финальную часть. Индивидуально специфические моменты у людей в биографии вещи отпадают, личные горбы и эпилепсии неощутимы, но зато чрезвычайно выпуклыми становятся профессиональные заболевания данной группы и социальные неврозы.

Если в биографическом романе надо совершить над собою значительное насилие, чтобы то или другое качество героя ощутить как качество социальное, то в «биографии вещей», наоборот, надо себя изнасиловать, чтобы вообразить данное явление чьей-то индивидуальной особенностью.

{72} В «биографии вещи» эмоция становится на подобающее ей место и ощущается не как личное переживание. Здесь мы узнаем социальную весомость эмоции, судя по тому, как ее возникновение отражается на делаемой вещи.

Не надо также забывать, что конвейер, по которому движется вещь, имеет людей по обе свои стороны. Это продольное сечение людской массы есть классовое сечение. Хозяева и работники не катастрофически встречаются, а органически соприкасаются. В биографии вещи мы классовую борьбу можно видеть в развернутом виде на всех этапах производственного процесса. Нам нет смысла ее транспонировать на психологию одиночки, специально для него выстраивая баррикады на предмет взбегания на них с красным знаменем в руке.

Революция на вещном конвейере прозвучит жестче, убедительнее и массовей. Ибо в биографии вещи обязательно участвуют массы.

Итак, не человек-одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей, — вот методологический литературный прием, представляющийся нам более прогрессивным, чем приемы классической беллетристики.

Нам настоятельно нужны книги о наших экономических ресурсах, о вещах, которые делаются людьми, и о людях, которые делают вещи. Наша политика растет на экономическом стволе, и нет ни одной секунды в человеческом дне, которая бы лежала вне экономики, вне политики.

Такие книги, как Лес, Хлеб, Уголь, Железо, Лен, Хлопок, Бумага, Паровоз, Завод — не написаны. Они нам нужны и могут быть выполнены наиболее удовлетворительно только методами «биографии вещи».

Больше того, самый человек предстанет перед нами в новом и полноценном виде, если мы его пропустим по повествовательному конвейеру, как вещь. Но это случится после того, как читательское восприятие, воспитанное беллетристикой, будет переучено на литературе, построенной по методу «биографии вещи».

## **{73}** Леф Вместо постскриптума

Возьмите книгу И. И. Степанова-Скворцова «Электрификация РСФСР» (ГИЗ, 1923 г.) и читайте в ней на странице 314‑й следующее:

«К сожалению, создание новой литературы идет у нас с отчаянной медленностью. Обнаруживается тенденция двигаться по линии наименьшего сопротивления. Составляются громадные издательские программы со многими десятками авторов, рассчитанные на многие десятки сотен печатных листов. Очевидно, в интересах “полноты” и по тому убийственно-неотразимому соображению, что каждый “образованный человек” должен знать, по каким этапам двигалась наша общественная мысль, в эти издательские планы добросовестно всовывается все, что уже и наше поколение пережевывало не без тоски, единственно по тому предрассудку, будто все это — необходимейший элемент “образованности”. У нас до сих пор не хватает мужества сказать, что современная образованность мало пострадала бы, если бы мы совсем не слыхали имен Шевырева, Надеждина, Галахова, Аполлона Григорьева и т. д., что нам позволительно не умиляться перед тем, как добрые писатели из господ открывали в крепостном человека, и что критические статьи Белинского или даже Добролюбова могли волновать только их современников.

Нас до сих пор душит филология, избыток словесного образования. Мы с величайшим пылом отдаемся гробокопательству, которое должны бы осмеять, если бы оценивали Белинского, Добролюбова и Чернышевского в единственно достойной их революционной перспективе, и почти ничего не делаем для действительно современного, трудового производственного образования. Если {74} так будет продолжаться и дальше, наши дети, пожалуй, тоже сумеют очень красноречиво передать содержание “Антона Горемыки” или “Записок охотника”, но беспомощно разведут руками, если их спросят, где и как добывается медь или цинк, насколько велики у нас запасы руд и угля.

Здесь необходим крутой перелом. Наше юношество прежде всего должно познакомиться с тем миром, на который направлен человеческий труд, и если бы за работу засели знающие люди, обладающие небольшой литературной талантливостью, как сумели бы они увлечь читателей живым рассказом хотя бы о наших природных богатствах: о лесах Севера, об угле и рудах Донбасса, об умиравшем при власти помещиков мощном Урале, Кавказе и о неисчислимых богатствах хотя бы только одного Кузнецкого или Алтайского района! Это вернее, чем вся “гуманитарная” литература, вдохнет в юношество пафос трудовой борьбы, пафос строительства, обновляющего весь мир».

Неплохо сказано.

# **{75}** Эпигоны художества

## **{76}** О. Брик Против «творческой» личности

Со времени изобретения фотографии вошло в обиход выражение: «это не простое фотографирование, а творческое претворение». Этим хотят сказать, что тот или иной писатель или художник не просто «отображает» реальный факт, а по-своему его переиначивает.

Считается, и вполне справедливо, что простой пересказ реального факта никому и ни для чего не нужен. Всякое пересказывание факта должно быть оправдано целью этого пересказа.

Кроме того, немыслимо просто пересказать факт или описать событие. Можно передать факт или описать событие только в определенном отношении.

Во всяком пересказе, во всяком описании всегда будет ясно, кто и с какой целью этот факт передает или это событие описывает.

Выражение «простое фотографирование» имеет в виду механичность фотографического аппарата, который-де слепо фотографирует все, что ему попадается под объектив.

Человек не должен-де уподобляться этому механическому аппарату, а должен сознательно, с определенной целью, с определенной установкой выбирать и пересказывать факты и события.

Все это бесспорно. Бесспорно, что человек не может не пересказывать факты со своей особой точки зрения. Бесспорно, что человек не должен быть механическим передатчиком фактов и событий. Но совершенно неверно делать отсюда вывод, что человек должен по-своему переиначивать факты и события.

{77} Буржуазно-интеллигентская теория творчества, «марксистски обработанная» Воронским и Полонским, говорит о том, что основной задачей творчества является передача фактов и событий, «преломленных сквозь призму души художника». Другими словами, необходимая при передаче фактов и событий тенденция и установка отыскивается в индивидуальных качествах и воззрениях данного художника.

Предполагается, что данная художественная индивидуальность настолько ценна сама по себе, что никакие внешние задания не могут и не должны принуждать ее брать факты и события с какой-либо иной точки зрения.

Предполагается, что человек, пишущий так называемые художественные произведения (стихи, повести, драмы), избавлен от необходимости брать факты и события с какой-то общей другим людям точки зрения.

Конечно, и Воронский и Полонский (в этом и заключается «марксистская обработка» буржуазной теории) знают, что данная индивидуальность со своими особенностями и точками зрения как-то связана с определенным классом или классовой группировкой. Но и Воронский и Полонский считают немыслимым посягнуть на данную художественную индивидуальность, лишить ее своего «своеобразия», втянуть ее в общекультурную работу другого класса, другой классовой группировки.

Воронские и Полонские необычайно уважают эту сумму индивидуальных особенностей и «своеобразий», полагая, что если разрушить эту сумму, то погибнет некий художественный центр.

Приятели Есенина не решались лечить его от запоя, потому что боялись, что он выздоровеет и перестанет писать стихи.

Благодаря совершенно ложному представлению о характере художественного творчества, благодаря непомерной переоценке значения так называемой творческой индивидуальности, Воронские и Полонские задержали естественный переход старых литературных мастеров на выполнение новых культурных задач. Если бы Воронский и Полонский меньше ухаживали бы за творческими индивидуальностями, поменьше бы восторгались художественными красотами писателей, побольше бы указывали {78} им на необходимость перейти к другим формам литературной работы, — наша советская литература имела бы гораздо больше интересных и нужных литературных произведений.

Но вредное влияние Воронских и Полонских не ограничивается торможением естественного перехода старых литературных работников на новые задания. Это влияние вредно действует и на новые, молодые литературные силы.

Начитавшись Воронских и Полонских, каждый молодой начинающий писатель прежде всего стремится стать «творческой индивидуальностью». Он понимает, что, получив этот почетный титул, он тем самым приобретает право писать о чем угодно и как угодно, не считаясь ни с какими «сторонними» заданиями.

Молодой писатель знает, что, работая в газете или в журнале, ему не удастся во всю ширь развернуть свою творческую индивидуальность, ему придется бегать и писать по заданиям редакции, писать о том, что нужно и важно сегодня, что нужно и важно читателю, что нужно и важно для всего нашего культурного строительства.

Он знает также, что, сколько бы интересных фактов он ни собрал, сколько бы талантливых очерков ни написал, ни один Воронский и Полонский не напишут о нем ни одной статьи, не возвестят миру о появлении новой творческой индивидуальности, а вместе с этим и не дадут ему мандата на «свободное» проявление своих творческих задатков.

И тот же молодой писатель прекрасно знает, что достаточно ему написать десятка полтора скверненьких стишков или парочку средненьких рассказиков — и сразу же о нем заговорят как о новой творческой личности.

Неважно, будут ли его ругать или хвалить. Важно, что статьи о нем начнутся со слов: «Творческий путь молодого писателя такого-то отмечен» и т. д. — дальше пойдут неизменные лестные или нелестные сравнения этого нового молодого писателя с Толстым и Достоевским, с указанием, в чем он с ними совпадает и в чем расходится.

Мандат на творческую личность получен. Можно расплеваться с редакциями, можно на законном основании перейти из «Дома печати» в «Дом Герцена», брать авансы {79} и, сидя у себя в конуре, высасывать из пальца «свободные» рифмы и «обобщающие» образы.

А еще через некоторое время можно, сидя в пивной, жаловаться на строгости цензуры и писать письма Горькому о том, что в Советской России настоящему писателю трудно развернуться.

Мы, лефовцы, совместно с руководителями ВАППа боролись против этой индивидуалистической заразы. Мы всеми средствами убеждения доказывали руководящим органам и писательскому молодняку, что путь Воронских и Полонских гибелен для советской литературы. И, кажется, мы многого на этом пути достигли.

Однако сейчас мы, лефовцы, с недоумением замечаем, что вожди ВАППа начинают постепенно, пока с оговорочками, повторять слова Воронских и Полонских. Доказательством тому служат их выступления на последней ВАППовской конференции, вышедшие отдельной книжкой под названием «Творческие пути пролетарской литературы».

Мы, лефовцы, продолжаем настаивать на наших прежних тезисах. Мы продолжаем нашу борьбу против индивидуалистической художественной литературы за литературу деловую, газетно-журнальную. Мы считаем, что переход вождей ВАППа на позицию Воронских и Полонских грозит повернуть пролетарскую писательскую молодежь на ложный и гибельный путь.

Поэтому мы берем под особый обстрел эти новые ВАППовские веяния, разоблачая их буржуазность, их индивидуалистичность, их повторение ошибок Воронских и Полонских.

## **{80}** О. Брик Ближе к факту

Однажды Юрий Либединский сказал мне: «Я хочу написать повесть, темой которой была бы история завода; для этого я изучу историю каких-нибудь трех типичных заводов и затем на основании собранного материала напишу историю завода».

На это я ответил ему, что если уж он взял историю трех заводов, то почему бы не написать вот именно эту реальную историю трех заводов, зачем нужно на основании полученного материала выдумывать историю четвертого, несуществовавшего завода.

Либединский ответил, что если написать реальные истории заводов, то не получится обобщенной картины, будут индивидуальные факты, но не будет их синтеза.

Это — точка зрения не одного только Лебединского. Люди уверены, что если они изучат черты лица 20 человек и затем нарисуют 21‑е лицо, которое будет более или менее напоминать те 20, то получится какое-то синтетическое лицо. Люди думают, что факт сам по себе дает слишком мало, что необходимо спрессовать кучу фактов для того, чтобы в результате получить какое-то значительное отображение этих фактов. В действительности же дело обстоит совершенно иначе.

Известно, что 10 портретов, сделанных одним художником с десяти разных лиц, будут между собой похожи, и 10 портретов, сделанные десятью художниками с одного лица, будут между собой непохожи. Художник не пишет портретов: художник делает свое дело, он делает картину, для которой то или иное реальное лицо является только поводом. И чем лучше художник, чем он лучше делает свою художническую работу, тем менее похожим получается портрет.

{81} Когда Бабель пишет о Конной армии и об одесских бандитах — у него одесские бандиты похожи на конную армию, а на самом деле это совершенно разные люди. Но так как о них пишет все тот же Бабель и так как Бабель своеобразный писатель — то все персонажи, о которых он пишет, похожи друг на друга.

Нужно раз навсегда точно установить, что ни одно художественное произведение не может и не имеет целью фиксировать факты. И если Либединский хороший писатель, то его повесть по истории вымышленного завода не будет похожа ни на один из существующих заводов; если же он писатель плохой, то у него не получится ни художественного произведения, ни реальной биографии заводов.

Можно делать с фактами только два дела: или можно их использовать в протоколе или в прокламации. Протокол не искажает факты — он их фиксирует во всей их реальности. Прокламация не фиксирует факты, а пользуется ими и искажает их в том направлении, в каком ей это нужно.

Есть такого рода художественные критики и руководители литературной жизни типа Воронского и Полонского, которые утверждают, что именно в этой смеси протокола и прокламации и заключается художественность литературного произведения. Они учат молодых писателей соединять несоединимые вещи; написать так, чтобы, с одной стороны, это была бы как бы жизнь, а с другой стороны — как бы тенденция. Отсюда громадное количество художественно-литературной макулатуры, которая не удовлетворяет ни тех, которые хотят знать, ни тех, которые хотят душевных эмоций.

Культурно развитые люди в Советской России читают либо документы (биографии, мемуары, протоколы), либо переводную иностранную беллетристику, либо классиков. В первом случае они удовлетворяют свою потребность знать, как в действительности происходило дело, потому что их интересуют самые факты. Во втором случай они удовлетворяют свою игривую потребность, желание получить эмоциональное наслаждение, и тогда им безразлично, о каких фактах пишут.

Можно вообразить, какой поднялся бы скандал, если бы кто-либо написал повесть, в которой главным действующим {82} лицом был бы Ленин, и в которой автор, следуя своим стилистическим и художественным тенденциям, исказил бы действительные факты ленинской жизни. Каждая мельчайшая ошибка была бы справедливо поставлена в вину автору.

Один из журналистов, вспоминая о Ленине, писал, что на одном каком-то субботнике Ленин работал, потом отошел в сторону и закурил; и еще было сказано, что Ленин очень любил своих родственников и что у него на столе стояли портреты сестер. Не успели появиться эти воспоминания, как Марья Ильинична — сестра Ленина — написала возмущенную статью по поводу грубейшего искажения фактов, относящихся к Ленину. Оказывается, что Ленин никогда не курил и что никаких портретов на столе у него не стояло.

Журналист, который писал о Ленине, не просто соврал; он художественно оформил свои воспоминания. Ему показалось, что получится очень эффектно, если Ленин отойдет в сторону и закурит, что этого требует литературная инсценировка и что естественным следствием его любви к родственникам должно было быть наличие портретов сестер на рабочем столе. Автор следовал здесь установившейся литературной традиции, и вся его вина, в том, что он применил эту литературную традицию к такому факту, к которому нельзя подходить литературно.

Мы слишком уважаем все факты, связанные с именем Ленина, чтобы позволить кому-нибудь из соображений художественных их искажать. Но если таково наше отношение к Ленину, если это отношение правильно, то почему бы нам не относиться ко всякому другому факту с такой же бережностью? Буденный обиделся на Бабеля за его описание Конной армии. Буденный с уважением относится к Конной армии, и литературная обработка событий этой армии, естественно, вызвала его протест.

Мещанство не любит фактов, — слишком бедна и убога его жизнь, чтобы стоило долго на этой жизни останавливаться. Поэтому мещанство испокон века создавало себе иную, героическую действительность, в которой все факты нереальны, но в тысячу раз пышней реальных.

Мещанин кое-как отживает положенное ему служебное время, а в остальное время он хочет жить какой-то {83} иной, идеализированной жизнью. Отсюда требования к художникам создать вот эту идеализированную жизнь, в которой можно жить в свободное от занятий время. У людей же, которые живут иначе, для которых каждый час их жизни является активной борьбой за что-либо, а не простым отбыванием повинности, — потребности какой-то иной, идеализированной действительности нет и быть не может.

Такую идеализированную действительность можно только переживать; действовать в ней, естественно, нельзя, а для активного человека то, в чем он не может действовать, не существует. Конечно, и активный человек отдыхает; но его отдых заключается не в том, чтобы набивать себе голову и душу воображаемой эмоцией и вымышленным фактом, а в том, чтобы восстановить свои силы для активной работы.

Активный человек не станет читать нашей художественной беллетристики, потому что она подымает вопросы, ставит проблемы не в реальном, а в художественном разрезе; а он знает все эти вопросы и проблемы в их действительном виде. Активный человек предпочитает читать хорошо написанную, веселую, занимательную переводную чепуху, потому что эта чепуха не заставляет его впустую мыслить и напрягаться, а доставляет ему приятное, легкое развлечение.

Надо любить факты, надо точно и резко разграничивать факт от вымысла; нельзя путать этих вещей.

Русская интеллигенция, которая в течение многих лет была оторвана, отстранена от всякой практической работы, довела до огромной виртуозности свое умение переживать вымышленные факты и события. И обратно — научилась к фактам относиться как к вымыслу. Люди ходили на уголовные процессы, как в театр, забывая, что перед ними не актер, а живой человек. И обратно — устраивались суды над героями романов, например над Саниным Арцыбашева, забывая, что это не живой человек, а вымышленный персонаж. Люди доходили до того, что уже не различали — живут ли они в реальной действительности или в образах литературных произведений.

Это наследие, эти навыки русской интеллигенции должны быть изжиты во что бы то ни стало. Советское общество {84} строится на совершенно других основах, чем строилась царская Россия, и роль интеллигенции в этом обществе совсем другая. Старые навыки и старые суррогаты активности сейчас неуместны.

Между тем, мы замечаем в современной советской общественности любопытное и весьма опасное явление.

В 70‑х годах у нас происходило хождение интеллигенцией в народ, сейчас мы имеем хождение народа в интеллигенцию. Достаточно какому-нибудь рабочему от станка или крестьянину от сохи попасть в литературную среду, как он немедленно начинает превращаться в исконного русского интеллигента, живущего мечтой о какой-то красивой жизни, о каких-то несуществующих, но очень желанных условиях этой жизни, о каких-то нереальных людях, о каких-то образах, которые берутся не из действительной жизни, а из многолетней литературной традиции: ему уже начинает все представляться по образу и подобию тех книжек, которые он читал.

Есть рассказ Яковлева о чекисте, который влюбился в советскую барышню. Этот чекист ездит с барышней и со своими приятелями по Волге. Приятелям его флирт не нравится. Чекист поднимает барышню на руки и хочет бросить ее в воду. Полная инсценировка Стеньки Разина и княжны.

Но автор ничуть и не скрывает этой инсценировки. В начале рассказа говорится о том, что этот чекист — прямой потомок волжских бунтарей.

Конечно, чекист и барышня могут казаться похожими на Стеньку Разина и княжну; но познавать чекиста и барышню через художественный образ Стеньки и княжны — это не значит их познать, а значит затемнить дело, потому что не в том суть, что какой-то ответственный работник, будь то Стенька Разин или чекист, хочет бросить свою любовницу в Волгу, а в том, почему именно этот сегодняшний человек с сегодняшней советской барышней попадает в такое положение. Важны не общие черты, не общая схема, а индивидуализация факта; именно то, что отличает этот факт от похожих фактов, — важно для познания, а не то, что их художественно-схематически объединяет.

{85} Проводить параллели — самое легкое и самое бесполезное дело. Сравнивали Ленина с Петром Великим; можно сравнить Троцкого с Александром Македонским, но толку от этого никакого не будет. Между тем, для неискушенного человека, для молодого рабочего или крестьянина, попадающего в литературную обстановку, этот примитивный способ мышления литературными образами кажется чрезвычайно привлекательным. Ему кажется, что если он сравнивал чекиста со Стенькой Разиным, то он совершил какой-то познавательный акт, что он что-то кому-то, и себе в первую очередь, объяснил. Между тем, повторяю, он ничего не объяснил, а только еще больше затемнил дело.

Очень скучно и очень неинтересно собирать факты, вдумываться в эти факты, связывать их; гораздо эффектней и гораздо проще написать бутафорскую повесть, в которой все было бы как в опере, как в театре. Но бутафория при всей своей внешней занимательности и эффектности рано или поздно скажется, и бутафорские повести и рассказы, которые, может быть, в первый момент их появления и производят некоторое впечатление, забываются очень быстро, а фиксация и монтаж фактов остаются навсегда.

## **{86}** О. Брик Почему понравился «Цемент»

### 1

Судя по всему, «Цемент» Гладкова понравился.

Мы не знаем, как реагирует на него массовый читатель, но официальным критикам, рецензентам, библиотекарям, культпросветчикам, агитпропщикам и прочим завлитам «Цемент» понравился безусловно.

А между тем, книга плохая.

Понравилась плохая книга.

Случай, конечно, не единственный. Думаю, что всякий, мало-мальски знакомый с историей литературы, насчитает сотню таких случаев.

Но отсюда вовсе не следует, что можно к такому случаю отнестись легкомысленно. Списать его за счет человеческих ошибок и на том успокоиться. То, что плохая книга понравилась, — тоже литературный факт и требует внимательного к себе отношения.

Итак: чем плоха книга Гладкова «Цемент» и почему она все-таки понравилась?

### 2

В «Цементе» две темы: 1) Глеб строит завод и 2) Даша строит новый быт. Обе эти темы ничем друг с другом не связаны, если не считать общего словечка «строит» и того, что Даша — венчанная жена Глеба.

Связь могла бы быть разная. Глеб строит завод, и вместе с этим строится и его личная жизнь. Этого нет. Завод достроен, а жена от него уходит. Или: Глеб так увлекся строительством завода, что не заметил, как разрушалась {87} его семья. И этого нет. Даша принимает самое горячее участие в работе Глеба. Или: строительство завода и строительство личной жизни — вещи несовместимые. Тоже нет. По мере успеха дела отношения супругов как будто улучшаются. И так далее.

Получается: пока Глеб строил завод, от него ушла жена. И все.

Конечно, в жизни таких случаев сколько угодно. И если бы «Цемент» был биографией реально существовавшего Глеба, то ничего не скажешь. Надо рассказывать так, как было. Но «Цемент» не биография, а литературный вымысел, и поэтому уместно спросить, зачем понадобилось в одну повесть включать два вымышленных, ничем между собой не связанных факта? развивать две, совершенно не имеющих друг к другу никакого отношения темы? Читатель непременно начнет эту связь разыскивать. А ее, оказывается, вовсе и нет.

### 3

Глеб восстанавливает завод. На его пути всевозможные препятствия: несознательность рабочих, расхлябанность ячейки, бюрократизм партийных верхов, саботаж спецов, набеги белых. Но Глеб преодолевает все эти трудности с необыкновенной легкостью, и завод восстановлен.

Мы знаем, как в действительности восстанавливались заводы. Какие были трудности и какая шла борьба доводов за и против. Об этом говорят докладные записки и протоколы любых экономических совещаний.

У Гладкова нет самого хода борьбы, нет усилья. Препятствия даны, как барьеры на скачках. Гоп! — и перепрыгнул. Гоп! — и еще раз перепрыгнул. Скачка с препятствиями, а не действительное преодоление тяжелого пути.

Глебу говорят: «Кому теперь нужен ваш цемент?» Глеб отвечает: «К чертовой матери! Надо бить строительством и борьбой за восстановление хозяйства!»

Глеб пишет записки: «толкнуть Учпрофсож», «прищемить Совнархоз за саботаж и волокиту», «брякнуть по башкам завком нефтепрогона», и все делается в два счета. Гоп! — и перепрыгнул.

Но это-то Гладкову и нужно. В его задание вовсе и не входило рассказывать, как в действительности происходило {88} дело, как постепенно преодолевались трудности восстановления нашего хозяйства. Ему нужно было сочинить чистокровного пролетарского скакуна, блестяще берущего барьер за барьером. Выдумать пролетарского героя, который знать ничего не желает, прет напролом и победоносно оканчивает дистанцию под гром аплодисментов восхищенных зрителей.

Героика — это литературный прием, при помощи которого одному человеку (герою) приписывается сумма деяний (подвигов), являющихся в действительности результатом работы целого ряда людей. Прием этот давнишний, и социальные корни его с достаточной ясностью вскрыты марксистской критикой. Стоило ли его воскрешать, да еще в применении к такой теме, как строительство советского хозяйства?

Гладков втиснул тему в готовый литературный штамп. Получился Глеб-Ахиллес, Глеб-Роланд, Глеб-Илья Муромец, но Глеба Чумалова не получилось. Форма задушила тему. Это грубая ошибка. Это и есть та плохая формалистика, которую на словах поносят, а на деле поощряют наши присяжные литературные критики.

### 4

Глеб возвращается домой с фронта. Спешит к жене. Но жена встречает его очень сдержанно. И в дальнейшем ни за что не хочет возобновить с ним супружеских отношений. Почему? Неизвестно.

Опять-таки — в жизни такие случаи бывают. Приезжает муж из долгой отлучки, а жена за это время его разлюбила и не хочет с ним больше жить. Но зачем это понадобилось Гладкову? Чем у него в повести мотивирован этот факт?

Даша стала стопроцентной коммунисткой? Но это не мотивировка.

Даша хочет проверить, хороший ли коммунист Глеб? Он доказывает это своей работой.

Даша не хочет, чтобы Глеб брал ее, как животное? Но сама отдается по-животному Бадьину.

Даша разлюбила Глеба и любит Бадьина? Нет, она гонит от себя Бадьина.

{89} Как ни поворачивай, мотивировки не получается. Остается голый факт. Даша не желает жить с Глебом.

Гладков сочинил героическую женщину, которая решила раз и навсегда освободиться от мужского засилья, чтобы жить свободно и самостоятельно на благо коллектива. Она не признает ни ревности, ни постоянной любви. Захотелось — сошлись, и разошлись. На один раз, между делом. В этом строительство нового быта. Очень просто. В жизни это значительно сложней.

Но Гладкову совершенно неважно вдаваться в сложную проблему строящегося нового быта. Ему надо дать стопроцентную пролетарку-героиню, Жанну д’Арк, а Даша Чумалова его ни в какой мере не интересует.

Та же героика, как и в теме Глеба, тот же литературный штамп и шаблон.

Помимо основных двух тем, Глеба и Даши, в «Цементе» имеются разнообразные эпизоды: приезд эмигрантов, обыски, партийная чистка, смерть Нюрки, нападенье бандитов и др. Часть этих эпизодов дана вне всякой связи с основными темами, часть как будто чем-то связана; например, смерть Нюрки.

У Глеба и Даши — дочь Нюрка. Даша отдает ее в детский дом, где Нюрка и умирает. Глеб плачет; Даша героически переносит удар.

Бывает, что умирают дети. Но здесь, в повести, к чему это? Неизвестно. Умерла, и никаких мотивировок.

Происходит партийная чистка. Вычищают хороших, как будто бы, партийцев. Один из невычищенных возмущен:

«Пусть меня вычищают из партии, но этого безобразия не допущу». И больше об этом ни слова.

Что же, правильно вычистили или нет? Неизвестно.

Гладков ведет эту часть своего повествования, как бы хронику. Случаются разные события, о них рассказывается. Какая между ними связь — неизвестно.

Гладков сообразил, что от нашей советской литературы требуют одновременно двух диаметрально противоположных вещей: «героизма и быта», «прокламации и протокола». Требуют, чтобы Ленин был и Ильич и Петр Великий; Маркс — и Карл и Моисей; а Даша — и Чумалова и Жанна д’Арк.

{90} И очень просто вышел из положения. Он не стал искать в быту героизма, в протоколах прокламаций, а поделил задание на две части. В одной дал героику, а в другой — как бы подлинную жизнь. В одной — Глеб и Даша, в другой — все остальное.

При быстром вращенье диск с дополнительными цветами кажется белым. При быстром чтении «Цемента» кажется, что синтез найден, что Гладкову удалось разрешить стоящую якобы перед советской литературой проблему. Но остановите вращенье, и синтез распадается на свои составные части.

В «Цементе» есть все, что рекомендуется в лучших поваренных книжках, но повесть получилась несъедобная, потому что продукты не сварены; и только для вида смяты в один литературный паштет.

«Цемент» понравился потому, что люди, мало что смыслящие в литературе, увидели в нем осуществление своего из пальца высосанного литературного идеала. Им показалось, что наконец-то мы получили вещь, по всем статьям подходящую под многочисленные литературные тезисы.

А в действительности «Цемент» — плохая, неудачно сделанная, вредная вещь, которая ничего не синтезирует, а только затемняет основную линию нашего литературного развития: преодолеть в трактовке советских тем героический штамп и найти такую литературную форму, которая бы тему не насиловала, а развивала по ей лишь свойственным особенностям.

Нетрудно подвести всех Глебов под Геркулеса. Но кому нужна эта греко-советская стилистика? Едва ли самим Глебам. Скорее тем, кто и советскую Москву не прочь обратить в «пролетарские Афины».

## **{91}** О. Брик Разгром Фадеева

Вскоре после Октябрьского переворота Горький получил от крестьян какой-то деревни письмо с просьбой:

«Дорогой Алексей Максимович, почему это только буржуй танцует, а мы не танцуем? Пришлите нам, пожалуйста, самоучитель танцев».

Примерно так же рассуждают наши пролетлитераторы. «Почему это только у буржуев беллетристика, а у нас беллетристики нет? Давайте нам самоучитель беллетристики».

В результате самоучитель беллетристики как-то существует, и по нему пишется рабоче-крестьянская беллетристика. Образцом такой беллетристики считается роман Фадеева — «Разгром».

Роман этот довольно ловко сделан и напоминает разговор русского по-французски фразами из самоучителя.

Человек знает язык не в его элементах, не в его грамматике, а в готовых фразах — и получается как будто очень складно. Но достаточно человека пересадить в другую обстановку — и все фразы из самоучителя будут звучать неуместно. Если, например, человек знает, как спросить по-французски «Когда отходит поезд на Париж?» — то на вокзале эта фраза будет звучать хорошо, а на аэродроме будут звучать глупо. Но заменить слово «поезд» словом «аэроплан» и слово «отходит» словом «отлетает» человек не сумеет, потому что он знает не язык, а только готовую фразу.

Фадеев не поставил перед собою вопроса, когда учился по самоучителю: «Не изменилась ли та социальная обстановка, в которой этот самоучитель создавался, и уместно ли этими готовыми фразами объясняться в нашем сегодняшнем обиходе?»

{92} Фадеев не поставил перед собой вопроса: имеет ли вообще смысл сейчас писать беллетристическое произведение на тему гражданской войны, о которой у нас сохранилось столько ценных и увлекательных документов.

Фадеев подошел к своей задаче чрезвычайно просто. Его совершенно не интересует реальная обстановка, в которой происходит действие его романа. Его, по самоучителю, интересует только внутреннее переживание отдельных героев. Воронский выразился по этому поводу чрезвычайно элегантно:

«Писателя (Фадеева. — *О. Б*.) интересует внутренний мир его героев, а не их внешнее поведение». Под внешним поведением следует, по-видимому, разуметь борьбу партизан за советскую власть. Фадеева эта сторона дела не интересует.

Нет ничего удивительного, что в самоучителе, по которому учился Фадеев, интерес к так называемому внешнему поведению человека — чрезвычайно мал. Объясняется это тем, что буржуазные беллетристы интересовались исключительно внутренними переживаниями героев и совершенно не интересовались тем, что делают эти герои вовне.

У Андрея Белого в романе «Петербург» есть фраза. Характеризуя одного из героев, он говорит: «заведовал он где-то там провиантом». И действительно, какое дело Андрею Белому до какого-то там провианта! Но Фадеев, обучаясь по самоучителю, забыл, что мы провиантом очень интересуемся и что внешнее поведение человека и есть то, чем определяются ценность и интерес наш к человеку. Человек для нас ценен не тем, что он переживает, а тем, что он делает, — поэтому не интересоваться его внешним поведением нам никак нельзя.

Мексиканский товарищ Ривера, побывав в наших театрах и кино и почитав нашу литературу, сказал: «Странно, в ваших театрах и романах не видно, чтобы революция была общественным фактом. Она дана как факт семейный: муж — за, жена — против или наоборот».

Ривера был этим удивлен, но удивляться не приходится. Происходит это потому, что наши драматурги и писатели пишут по старому самоучителю, а там сказано, что «внешнее событие» интересно только постольку, поскольку {93} оно вызывает в человеке те или иные переживания. Поэтому и получается несоответствие между нашим пониманием социального смысла событий и их переживательским изображением в литературе и искусстве.

Действие фадеевского романа могло бы быть с одинаковым успехом перенесено в любую страну, в любую эпоху, например в средневековую Испанию. Вообразим только, что Левинсон — начальник отряда контрабандистов, удирающий с боем от правительственных войск.

И действительно, человеческие чувства в некоторой своей части неизменны, как-то: голод, любовь, презрение, уважение, храбрость, тупость и т. д. Если интересоваться вот этими неизменными свойствами человеческой души, то внешняя обстановка, внешнее поведение могут меняться произвольно, не нарушая общей композиции вещи. Это то, что у нас принято называть общечеловеческими проблемами, и чем особенно интересуются молодые писатели, работающие на вечность.

В многочисленных рецензиях на книгу Фадеева указывалось, что книга написана по самоучителю беллетристики Льва Николаевича Толстого. И это, конечно, отчасти справедливо (если принять во внимание некоторые стилистические совпадения у Фадеева и Толстого).

Но в еще гораздо большей мере чем самоучителем Толстого Фадеев пользовался самоучителем другого великого классика Антона Павловича Чехова.

Основная тема чеховских рассказов и повестей — это столкновение между двумя типами людей: люди грубые, сильные, готовые на все, смелые, но тупые, и люди безвольные, слабые, хотящие, но не могущие. Это столкновение является у него то в виде столкновения неврастеника-интеллигента с деятелем положительного типа («Дуэль»), то в виде интеллигента и мужика («Новая дача»), то в виде честного труженика и вора («Воры») и т. п. Почти во всех повестях и рассказах Чехова мы находим один из этих типов. Даже женские фигуры даны в этом противопоставлении («Дом с мезонином»).

Смысл этой темы в том, что есть люди приспособленные к жизни и люди неприспособленные. Но приспособленность покупается ценою понижения интеллектуальности. Для того чтобы приспособиться к жизни, нужно {94} быть грубее, тупее, прямолинейней. Обыкновенно Чехов не показывает нам внутреннюю сторону этих, приспособленных к жизни людей, давая их как внешнюю силу, зато людей неприспособленных, интеллектуальных он дает нам со всеми подробностями их внутренней жизни. Чехов с особым усердием и тщательностью живописует мельчайшие душевные движения этих людей, которые хотят, но не могут, робеют, колеблются, стыдятся, страдают, сознавая свое бессилие.

Внешними стилистическими приемами этого живописания являются такого рода обороты речи: «и казалось ему», «и припомнилось ему», «хотелось ему», «стало стыдно», «почему-то», «откуда-то», «странным образом» и др. Все эти стилистические приемы должны вызвать представление о чем-то весьма неопределенном, бессознательном, смутном и тем самым раскрыть тему безвольного, слабого интеллигента.

Чехов дает эту расслабленную, безвольную интеллигенцию как милое, но погибшее создание. Он дает его обреченным, но трогательным. При такой концепции вся сумма художественных приемов Чехова понятна и оправданна. Но когда Фадеев переносит весь этот художественный прием на живописание партизан — получается ерунда.

Для нас партизаны — это люди, активно борющиеся за ясно поставленную цель, и если были среди них такие, которые не совсем отчетливо представляли себе, за что они борются, то не они являются героями партизанщины.

Описывать партизан методами чеховского изображения гибнущей интеллигенции по меньшей мере бессмысленно.

А между тем, использование чеховской формы доведено у Фадеева до полного гротеска.

Прежде всего вся фигура Мечика целиком списана с чеховского интеллигента. Конечно, этот интеллигент дан как отрицательный тип, но, во-первых, он играет чуть ли не центральную роль во всем романе и, во-вторых, определяет собой всю композиционную структуру и стиль романа.

Мечик дан, как интеллигент, в противоположение другим партизанам — Морозке, Бакланову, и тем самым обнажается основная чеховская тема.

{95} Особенно это вылезает в эпизоде, заканчивающем вторую часть романа.

Левинсон только что поговорил с Мечиком, вел с ним нудный интеллигентский разговор и теперь вернулся в лагерь и увидел спящего Бакланова — крепкого партизана.

«“Ишь ты”, — любовно подумал Левинсон и улыбнулся; после разговора с Мечиком почему-то особенно приятно было смотреть на Бакланова».

Здесь любопытно чисто чеховское вуалирование смысла сцены словечком «почему-то». Совершенно ясно, что Левинсону было приятно видеть после Мечика Бакланова, потому что Мечик — нудный интеллигент, а Бакланов — крепкий партизан. Но для большей загадочности и «художественности» этот прямой смысл эпизода скрыт словечком «почему-то».

Таких «почему-то», «где-то», «когда-то» у Фадеева неисчислимое количество, и все они целиком взяты из Чехова. Но если у Чехова они были необходимым приемом, усиливающим впечатление о смутном состоянии тех интеллигентских душ, о которых писал Чехов, то у Фадеева, который живописует не интеллигентов, а партизан, этот прием более чем неуместен.

Происходит чрезвычайно нелепая история. Наша пролетлитература, желая как-то уйти от плакатного изображения активной части нашего общества, пытается дать ее в так называемом «живом» изображении. Живое изображение сводится к тому, что о людях начинают говорить не ясным прямым языком, а туманно и неясно, выявляя главным образом бессознательно движения и переживания этих людей. Получаются «какие-то» люди, «почему-то» оказавшиеся крупными деятелями в деле, смысла которого они не знают и не понимают. Получается формула: «Хоть он и пьяница и вор, а все-таки строитель социализма».

Нашим пролетписателям кажется, что в этом противоречии между результатами дела, которое делает человек, и его внутренним содержанием и заключается смысл показа живого человека.

Отрицательное поведение плюс положительные результаты — в этом пролетписатели пытаются найти способ уйти от агитки.

{96} На самом деле это никакой не путь, а бессмысленная путаница, и в результате этой путаницы получается обратный эффект.

Интерес к делу, к положительным результатам отпадает, и остается только интерес к отрицательной фигуре деятеля. Поэтому наша современная литература все больше дает нам так называемых «живых» людей, то есть пьяниц, взяточников, растратчиков, и все меньше дает нам представления о том живом деле, которое у нас делается.

Совершенно ясно, что уход от голой агитки — это уход от живописания людей к живописанию дела. Это единственно верный путь.

Нужно поставить перед литературой задачу: давать не людей, а дело, описывать не людей, а дело, заинтересовать не людьми, а делами. Мы ценим человека не по тому, что он переживает, а по той роли, которую он играет в нашем деле. Поэтому интерес к делу для нас основной, а интерес к человеку — интерес производный.

Если даже и стоит сейчас вопрос о том, как воспитать людей для нашего дела, то это не значит, что мы переносим центр внимания на человека как такового. Формула Горького «Человек — это звучит гордо» для нас совершенно негодна, потому что человек — это может звучать подло, гадко, в зависимости от того, какое дело он делает.

Оценка человека не может быть дана нами без тщательного и полного показа того дела, для которого мы этого человека расцениваем.

Дать наше живое дело — вот боевой лозунг нашей литературы.

И тут не помогут никакие самоучители, потому что их составители нашего дела никогда не знали.

## **{97}** В. Тренин Интеллигентные партизаны (Формальный комментарий к статье О. Брика «Разгром Фадеева»)

Фадеев заявил в каком-то журнале, что перед тем, как написать «Разгром», он внимательно перечел «Войну и мир» Льва Толстого. Для некоторых критиков это является, вероятно, лишним доказательством того, что «Разгром» — вещь классическая. Можно подумать, что создание классиков пролетарской литературы сводится к пересаживанию готовых литературных форм 19‑го века на живой сегодняшний материал. Но в действительности этот фетишизм классической формы глубоко ошибочен, потому что форма ценна для нас не своим удельным весом в старой литературе, а своей социальной функцией. В разное время и в разных условиях одна и та же форма будет выполнять различные, иногда диаметрально противоположные, функции. Поэтому идеологически выдержанный роман, написанный в манере 19‑го века, мало чем отличается от прославления заводов в бальмонтовских метрах или от чарльстона с революционным текстом. Все это — вещи с отрицательной функцией, воспринимающиеся как пародия.

О. М. Брик блестяще разобрал с функциональной точки зрения роман Фадеева «Разгром» и показал, что в романе нет реальной борьбы партизан, а есть лишь их душевные переживания, изображенные приемами Чехова.

{98} Мы видим, что Фадеев ошибся в своей литературной генеалогии. Формальный анализ «Разгрома» целиком подкрепляет утверждения О. М. Брика.

В романе Фадеева встречаются только следы чтения Толстого. Так, например, описание сна Левинсона на лошади копирует с ученической тщательностью описание аналогичного случая с Николаем Ростовым. Это легко доказать простым сопоставлением текстов.

|  |  |
| --- | --- |
| «Наташа, сестра, черные глаза На… ташка! (Вот удивится, когда я ей скажу, как я увидал государя). Наташку… ташку возьми…»  «Да, бишь, что я думал? — не забыть. Как с государем говорить буду? Нет, не то — это завтра. Да, да! На ташку, наступить… тупить нас — кого? Гусаров. А гусары и усы… По Тверской ехал этот гусар с усами, еще я подумал о нем, против самого Гурьева дома… Старик Гурьев… Эх, славный малый Денисов. Да все это пустяки. Главное теперь — государь тут. Как он на меня смотрел, и хотелось ему что-то сказать, да он и не смел… Нет, это я не смел. Да это пустяки, а главное — не забывать, что я нужное-то думал, да. На — ташку, нас — тупить, да, да, да. Это хорошо».  «И он опять упал головой на шею лошади. Вдруг ему показалось, что в него стреляют. “Что? Что? Что?.. Руби! Что?” — заговорил, очнувшись, Ростов».  («Война и мир», т. I, стр. 245). | «Зачем эта длинная бесконечная дорога и эта мокрая листва и небо, такое мертвое и ненужное мне теперь… Что я обязан теперь делать…  Да, я обязан выйти в тудо-вакскую долину… вак… скую долину — как это странно — вак… скую долину! Но как я устал, как мне хочется спать. Что еще могут хотеть от меня эти люди, когда мне так хочется спать?..  “Он говорит дозор… У него такая круглая и добрая голова, как у моего сына, и, конечно, нужно послать дозор, а потом уж спать… спать… и даже не такая, как у моего сына, а… что?..”  — Что ты сказал? — спросил он вдруг, подняв голову.  Рядом с ним ехал Бакланов».  («Разгром», стр. 207). |

Все стилистические приемы Толстого в этом (левом) отрывке — и мотивированное дремотой повторения, и разрывы слов, и бессвязность синтаксиса — покорно переходят в отрывок Фадеева (справа).

{99} У Льва Толстого был один излюбленный прием — выделение детали. В своей работе о «Войне и мире» Виктор Шкловский отметил, что этот прием Толстой применяет, главным образом, к второстепенным и отрицательным персонажам, психология которых ему неинтересна (адъютант Мюрата с курчавыми черными волосами, Lise с усиками на губе и др.).

Фадеев также перенимает этот прием и, забывая об его отрицательной функции, переносит его на положительного, даже на центрального героя — Левинсона. Вместо Левинсона, всюду даются его глаза:

«Надоели скучные, казенные разъезды, никому ненужные пакеты, а больше всего нездешние глаза Левинсона. Глубокие и большие, как озера, они вбирали Морозку»… и т. д. (стр. 5).

В дальнейшем эта деталь повторяется при каждом появлении на сцену Левинсона:

«— Ну, ступай!.. — махнул Левинсон рукой, насмешливо прищуривая вслед голубые, как омуты, глаза» (стр. 26).

«— Твой щенок?.. — спросил командир, сразу вовлекая Морозку в орбиту своих немутнеющих глаз» (стр. 27).

«Морозка заколебался. Левинсон подался вперед и, сразу схватив его, как клещами, немигающим взглядом, выдернул из толпы, как гвоздь» (стр. 41).

«Насмешливо щурил свои голубые, нездешние глаза» (стр. 49).

«Глаза его похолодели, и под их жестким взглядом…» (стр. 52).

«Не спуская с него глаз, ушедших вовнутрь и ставших необыкновенно колючими и маленькими…» (с. 112).

«Его мертвенно-бледное бородатое лицо, со стиснутыми зубами, с большими, горящими, круглыми глазами…» (стр. 203).

«Вдруг он выхватил шашку и тоже подался вперед с заблестевшими глазами…» (стр. 212).

Таким образом, читатель не узнает никаких подробностей о Левинсоне и о его деятельности, кроме того, {100} что у него нездешние глаза. Против воли автора это снижает фигуру Левинсона — командира партизан.

На этом и кончается учеба Фадеева у Толстого. Гораздо ощутимее зависимость Фадеева от Чехова. Чеховский синтаксис, чеховские словесные формы, приспособленные к передаче тем безволия, колебания и всяческой неопределенности, имитируются Фадеевым на каждой странице его романа.

Приведем небольшую параллельную сводку:

|  |  |
| --- | --- |
| «И все мне казалось молодым и чистым» (Чехов, т. XI, с. 41). | «Все казалось ему простым и ясным» (Фадеев, с. 68). «Вся история казалась теперь ненужной и хлопотливой» (Ф., с. 39). |
| «Казалось ей уже пустым» (Чехов, т. X, с. 15). | «Лицо последнего показалось ему противным и страшным» (Ф., с. 103). |
| «Ему хотелось заговорить» (Чехов, т. X, с. 28). | «Они казались ему такими же правильными». (Ф., с. 48). |
| «Хотелось сказать ему» (Чехов, т. X, с. 45). | «Расхотелось говорить с людьми» (Ф., с. 96). |
| «Ей очевидно хотелось прочесть письмо» (Чехов, т. X, с. 82). | «Морозке хотелось сказать что-нибудь очень обидное» (Ф., с. 13). |
| «До тоски вдруг захотелось» (Чехов, т. X, с. 102). | «Ему все время хотелось размахивать руками» (Ф., с. 25). |
| «И почему-то вдруг заговорил» (Чехов, т. X, с. 102). | «Мечику невольно захотелось» (Ф., с. 91). |
| «Почему-то всякий раз надевала» (Чехов, т. XI, с. 70). | «Но почему-то раздумал» (Ф., с. 70). |
| «Играя почему-то всегда» (Чехов, т. X, с. 33). | «Хватался почему-то за ухо» (Ф., с. 106).  «Смотря почему-то на деда Евстафия» (Ф., с. 41) |

Чеховский интеллигент не видит, а «ему кажется», он не просто хочет, а «ему хочется». Здесь в самих глагольных формах подчеркнут момент пассивности, человек {101} является не субъектом действия, а объектом каких-то сил, действующих на него помимо его воли.

И фадеевские партизаны ведут себя тоже очень интеллигентно, по стилистическим законам Чехова. К их услугам автор заготовил целый ассортимент так называемых относительных слов. «Что-то», «будто», «какой-то», «какой-нибудь», «как-то» и тому подобные словечки встречаются в тексте фадеевского романа гораздо чаще, чем у Чехова, потому что Чехов рассчитывал применение этого приема, а Фадеев просто им подавлен. Желающие могут выписать стилистические совпадения «Разгрома» с чеховскими новеллами по намеченным здесь пунктам. Привести полную сводку в тексте настоящей статьи невозможно, так как сводка эта очень обширна (по нашим подсчетам — до 200 случаев).

«Разгром» написан не Фадеевым, а его стилистической инерцией. Эта инерция определила собой изнутри и всю концепцию романа — тему разгрома и гибели. Ясно, что подобными приемами нельзя было изображать борьбу и победы партизан.

Но совершенно неясно, нужны ли такие разгромные произведения советской литературе и общественности.

## **{102}** П. Незнамов Драдедамовый быт («Наталья Тарпова» — роман С. Семенова)

### В сопровождении гувернеров

Необходимость появляться в садах советской словесности не иначе, как под руку с гувернером, стала за последнее время почти обязательной для пролетарских писателей.

Считается почти немыслимым, если пролетарский писатель выходит в свет без сопровождения «влиятельной особы», самое право на «влиятельность» которой приобретено во время, в обстановке и при исполнении задач, ничего общего с задачами пролетарского писателя не имеющими.

И хотя работа равнения на стариков, с лозунгом «Чем наши хуже ваших» нигде так не спорна, как в области литературы, тяжелые случаи литературного маскарада продолжаются. Пример: «Наталья Тарпова» — роман С. Семенова.

Роман этот примечателен тем, что переосмысливает сегодняшние реальные вещи на условный лад. В нем берутся в оборот завод, парторганизация, рабочие, советские специалисты, изобретатели, и все это моментально нейтрализуется, лишь только приходит в соприкосновение с зубчиками и колесиками романного механизма.

Так, например, когда Семенов начинает свое повествование:

«Из райкома вышел партиец очень не авантажного вида, но, как водится, с портфеликом», — то для каждого мало-мальски грамотного читателя становится {103} ясно, что партиец этот вышел вовсе не из райкома, а из литературной традиции, в частности из традиции Гоголя и Достоевского, в орбите которых главным образом и движется Семенов.

И действительно, надо очень далеко пойти по линии копирования своих учителей, чтобы дать рабочих, хотя бы и с довоенной привилегированной фабрики, в таком виде:

«… Сидели в гостях, чуть-чуть важничая друг перед другом, чуть-чуть щеголяя своими палками с золотыми и серебряными набалдашниками, а в общем и целом напоминали собрание лордов».

«… И вот тут — в выставке набалдашников в углу, — тут явно соблюдался какой-то хитрый и сложный табель о рангах».

Характеристика эта была бы прекрасной, если б относилась к собранию чинуш. У Достоевского таких характеристик и таких чинуш сколько угодно. И «табель о рангах» у него, равно как и у Гоголя, тоже есть. Но характеризовать посиделки рабочих, хотя бы и привилегированных, как «собрание лордов», можно только оторвавшись от всякой реальной подпочвы.

Впрочем, мы готовы сделать любые послабления. Допустим, Семенов хотел такой характеристикой скомпрометировать реакционную верхушку рабочих, продавшихся хозяевам. Но тогда совершенно непонятно, почему и сегодняшние рабочие на сегодняшнем партсобрании выглядят тоже по-чиновничьи.

«Входившие в комнату новые партийцы — все на момент бросали удивленный взгляд на торжественное заседание за красным столом и, заметив чинные и сдержанные лица заседавших, сами делались чинными и сдержанными — чинно подходили к Малахову, расписывались и рассаживались на скамейках в необычном безмолвии».

Тут почти полное совпадение аттестаций. И «торжественное заседание» имеет совершенно такой же смысл, что и «собрание лордов», а «чинность» и «сдержанность» — это то же самое, что «табель о рангах». Но, конечно, характеризовать сегодняшних работников так, как будто это Башмачкины и Голядкины, можно только в порядке {104} стилизаторского бешенства, не останавливающегося перед порчей какого угодно материала.

Далее. В романе имеется место, где Тарпова — «чтобы не обидеть смешного своего рыцаря», берет этого рыцаря под руку, и все это, конечно, очень хорошо, кроме того, что «рыцарь» этот — рабочий. Затем, есть еще место, где в кабинете директора-партийца пребывает «на кончике дивана мелковатый человек» — и это было бы тоже подходяще, если бы из-за спины такого «человечка» не подхихикивал «человек из подполья».

Семенов слишком безоглядно отдался во власть гувернеров, и все его переодевания объясняются тем, что он вместе с большинством своих товарищей вступил сейчас в «набалдашниковый» период существования пролетарской литературы, при котором авторские характеристики, аттестации и называния вещей превращаются объективно в обзывания.

Но это бесчинствует не Семенов. Это обзывается литературная традиция.

### Сомнамбулы и лунатики

Достоевский в романе Семенова отложился не только в синтаксисе и словаре, но и в сюжетных ходах. Как у Достоевского, у Семенова все самые переломные и командующие ситуации романа происходят в обстановке, гипнотизирующей волю и сознание человека.

Дело в том, что климат психологического романа — худой и неплодородный для сегодняшних живых организмов. Последние против этого климата не имеют самозащиты, и потому здесь могут расти только растения с искривленным стеблем.

Наталья Тарпова у Семенова — партийка и секретарь фабкома, она — дочь привилегированного рабочего, без колебаний принявшая Октябрь. Но в фигуру она вырастает в романе только в те моменты, когда действует инстинктивно и по неясным психическим побуждениям.

Вот как, например, она ведет себя на том партсобрании, на которое Семенов привел Рябьева. Слушая речь нового парторганизатора Рябьева, она «была удивлена, поражена, восхищена». Затем: «подчинилась гипнозу рябьевских {105} слов». Наконец: «“Это хорошо”, — подумала Тарпова, как во сне». И во все время, пока лилась в романе речь организатора, — «теплота, исходившая от рябьевских слов, обволакивала Тарпову, погружала куда-то», в соответствии с «непомерной яркостью» улыбки оратора, которая тоже «топила, обволакивала» героиню.

Таких партсобраний, где люди спят от восхищения, понятно, не бывает. Но Семенова это мало беспокоит. Характерно, что когда сама Тарпова произносит речь, то ей «блестит» все та же «непомерная улыбка Рябьева», — как будто работа в партколлективах налаживается одними улыбками!

Эти немотивированные улыбки и психические состояния, сходные с состоянием гипноза, очень быстро разгружают и Тарпову и Рябьева от их партийных обязанностей и превращают их в сомнамбул и лунатиков. Ибо сомнамбулам и лунатикам можно присочинить любую судьбу, тогда как реальный человек может ее и не поднять.

Кроме того, работа с сомнамбулой удобна еще и тем, что последней не нужно отдавать себе отчета в своих поступках. Это позволяет, например, Семенову, начав роман с личных неприятностей Рябьева и инженера Габруха, ввергнуть одного в состояние «кислого безразличия», а другого заставить улечься, «уже с ясностью ощущая себя в дурном настроении», и этим настроением окрасить весь мир, окружающий героев: прием Л. Толстого, примененный в отношении мятущейся Анны Карениной, увидевшей все окружающее ее только с уродливой стороны, — прием, не работающий теперь, так как в наше время вырос интерес именно к этому окружающему, за счет интереса к капризам отдельных персонажей.

Насколько партиец Рябьев — вопреки недавнему уверению В. Ермилова, что этот герой «достиг равновесия между инстинктом и сознанием» («На лит. посту» № 20, 1927 г.), — не отдает себе отчета в происходящем, показывает следующее. Когда он впервые на собрании увидел нарядную Тарпову, он довольно жестко подумал о ней: «На бал, а не на партийное собрание вырядилась». Когда же собрание кончилось и «день улыбнулся» Рябьеву, то «свет этой улыбки упал на Тарпову…», представившуюся на этот раз взору организатора «в шубке, ботиках, с блестящими {106} глазами, в изумлении и восторге на Рябьева смотревшими».

Такая перемена произошла потому, что в это время Семенов уже «дожал» своего героя до лунатика окончательно. Он у него после собрания повел себя, как князь Мышкин в «Идиоте», и подходил к Тарповой, «уже улыбаясь неудержимой бессмысленной улыбкой».

Тарпова к этому времени тоже уже настолько вытряхнулась из обстановки и среды, что превратилась почти в институтку. Она, во-первых, «умирала от желания помочь новому организатору» и, во-вторых, «по этой дрожи поняла, что до сей — последней и решающей — минуты она верила и верит в нового организатора».

То есть восприняла события не по разумению, а по наитию и радению.

### Бедра и строительство

Установился шаблон советского психологического романа: человек «восстанавливает» производство и попутно с этим «любит ее», а «она его». У Семенова этот человек (Рябьев) восстанавливает заводскую парторганизацию, но она (Тарпова) его не любит или еще не полюбила. Чтобы полюбить, пройдут либо годы, либо еще два тома романа. А пока она интересуется беспартийным спецом Габрухом, у которого «замечательные плечи и грудь».

Встречая этого человека, Тарпова, — которая до сих пор «не раз и не два сходилась и расходилась» только с партийцами, — теперь подвергается жестокому искушению.

«… Она все больше впадала в какое-то волнение, а инженер смотрел на нее, поражаясь до глубины неукротимостью забурлившего в ней чувства…»

«Инженер не мог отвести глаз от ее бедер, скрытых узкой, туго натянутой от сидячего положения юбкой. Его ноги касались ее ног…»

«— Я никогда не насиловал женщин против их воли, но вас, Наталья Ипатовна, мог бы изнасиловать, — сказал инженер со злым восторгом.

— Тише вы, сумасшедший… кто-то ходит, — прошептала Тарпова…»

Роман весь в таких штампах, как в веснушках. Но даже, если и принимать всю эту плохую литературу всерьез, {107} трудно более гениально подытожить положение, как подытожил его тот же Ермилов: «К Габруху влечет ее все, что есть у нее подсознательного, к Рябьеву — все, что есть сознательного: ее чувство классово-идеологической близости и ее разум».

То есть получается, как в пушкинской эпиграмме на графиню Орлову:

Благочестивая жена  
Душою Богу предана,  
А грешной плотию  
Митрополиту Фотию.

Причем относительно велений «разума» мы выше уже достаточно показали, насколько мало принимает их в расчет Тарпова, действующая не по «разуму», а по «дрожи».

Нас часто упрекают в том, что мы будто бы проходим мимо проблемных заданий художественных произведений там, где даже такой осторожный человек, как В. Фриче, задается вопросом: «победит классовое чутье или биологический инстинкт» («Литературные заметки» о романе Семенова в «Правде»).

Делаем это мы потому, что «проблемы», поднимаемые на страницах романов, суть усеченные. Этот материал заранее опорочен, так как испытывает на себе сильнейшее и концентрированнейшее давление стилистических и сюжетных неистовств автора, общими усилиями коверкающих и деформирующих его.

Поэтому вопрос о том, «можно или не можно вышедшей из рабочих революционерке полакомиться красивым спецом», как прекрасно сформулировал т. Чужак, — для нас не вопрос ни при том, ни при другом его разрешении, так как мы отказываемся решать проблемы на сомнамбулах.

Рассматривая такие романы, как «Наталья Тарпова», мы интересуемся не бытовыми проблемами, будто бы в них заключенными, а интересуемся моментами деформации в них быта, его порчи, переосмысливания и искажения. И впредь будем так поступать — в надежде убедить еще несколько тысяч читателей, которые перестанут принимать в беллетристике условное за сущее.

В романе Семенова сквозь личную судьбу героев проступают контуры большого завода. Идет борьба за заказ. {108} Рябьев, как известно, «строит» и «восстанавливает». Но так как дело вовсе не в заводе, а в той «веселой и безопасной игре, которую вели уже целый год» Тарпова и Габрух и начинают вести Рябьев и Тарпова, — то «бедра» и «плечи» получают в романе явное преимущество перед «строительством», а «грехи» перед «благочестием».

Самый завод в романе не материальный, а фабульный. Это тот универсальный кочевник без конкретных черт, который сейчас путешествует из романа в роман, из фильмы в фильму. У этого завода, правда, есть одна индивидуальная черта: на нем работали до революции привилегированные, хорошо обеспеченные предприятием рабочие, — но и только. Ни директор, ни секретарь фабкома, ни старший инженер, ни мастера не дают на протяжении всего романа ни одного пояснения, что выделывал и какую продукцию выпускал этот «гигант». Ибо только в том случае, если бы завод был расшифрован на продукцию, он бы разбогател на производственно-бытовые коллизии, которые бы, возможно, дали заводу жизнь.

Вместо этого: «Рябьев чувствовал, что он точно омывается волнами шумов и гудений, носившихся в фабричном воздухе», что, конечно, ничего не прибавляет к реальной биографии завода. Это облыжно, как в ателье.

Рябьев на этом заводе разговаривает (с Габрухом) так: «Ненавидящие миллионы!.. О, это будет новая ненависть… Это будет ненависть зверя, но ей мы придадим разум…»

Тут из него получается Верхарн. Разговор Верхарна с Устряловым. Вещь немыслимая нигде, кроме как на заводе, выделывающем «шумы» и «гудения».

### Драдедамовый быт

Роман Семенова не роман, а литературный маскарад. Это роман с «набалдашником». И действуют в нем не обыкновенные люди, а — «мелковатые» и «авантажные», с «табелью о рангах» и прочими вещами, легко ассоциирующиеся с тем знаменитым «драдедамовым платком», который обслуживал всю семью Мармеладова и звучит сейчас столь заумно.

Словарь Гоголя — Достоевского, взятый Семеновым за основу, имеет такую же одиозную фонетику. И потому {109} быт, показываемый в романе, легко превращается в «Драдедамовый».

Недавно Н. Берковский в №№ 22 – 24 «На лит. посту» за 1927 г. писал, что у Сологуба «быт укачан синтаксисом, переосмыслен им, и — нет уже действительности, а есть легенда». Неплохо сказано. Только момент «укачивания» надо распространить и на словарь, и на стиль, и на сюжет вещи. А самое замечание отнести не только к Сологубу, а ко всей современной художественной литературе, в том числе и к пролетарской.

В частности, Семенов достигает больших успехов в таком «укачивании», налаживая партколлектив улыбками, что очень проблематично для коллектива. Тем более, что хочется спросить: ну, а если герои перестанут улыбаться, значит — и погибать коллективу?

Фабком, ячейка, партсобрание, завод, революция — все это слишком реальные вещи, чтобы психологический роман, который вообще «расстоянием не стесняется» и готов испортить любой материал, мог делать с ними что угодно.

В его засушливом климате эти вещи перестают быть. И потому работу Семенова в «Наталье Тарповой» по продуктивности можно сравнить только с разведением морских рыб в аквариуме, что, как известно, не устраивает ни рыб, ни аквариума.

## **{110}** П. Незнамов Деревня красивого оперения («Бруски» — роман Ф. Панферова)

### Сравним и сопоставим

Роман Панферова «Бруски» называют сейчас одним из удачных романов о деревне, но при этом забывают, что еще никогда слово «роман» не увязывалось со словом «деревня» столь насильственно. Ибо есть такие общественные злобы, которые в условиях нашего времени бегут «художественных» методов, как чумы, и требуют других подходов.

Деревня сейчас почти на все сто процентов — публистическая тема. И знания о деревне полезней всего и лучше всего вкладывать в газету. (Их можно вкладывать туда, как в банк). Зато уж всякое иное использование их исключается.

О романе Панферова написано уже довольно много и притом в приподнятом тоне: дескать, не роман, а прямо путь к социализму. Поэтому приподнимем указанный роман немножко вверх и посмотрим его, как яйцо, на свет: может быть, мы совершенно напрасно беспокоимся о вкладе.

Поверим его газетой, примеряем на очерке и только тогда решим: куда этот роман держит путь.

### Изумительный остров

В романе Панферова происходят различные события, и в том числе идет борьба за землю, за артель и за коллективное хозяйство. Автор политически более или менее грамотно расслоил деревню на группировки, но не сообщил этим группировкам реальности.

{111} Соперничество группировок движется у него классовыми интересами, но вся эта борьба правильна только теоретически, в своем алгебраическом выражении. За шахматными фигурами деревенских культуртрегеров — передового середняка, преуспевающего в своем одиночном порыве, и нескольких бедняков, хозяйствующих сообща, — нет той совершенно бесспорной материальной обстановки, которая единственно и может оживить все эти фигуры и группы.

Деревня в романе не имеет паспорта, она не приписана ни к какому определенному району, она не имеет ни географии, ни этнографии, и об этой деревне вообще только глухо сообщается, что она стоит на Волге. Но Волга течет по нескольким губерниям, сельскохозяйственный облик которых не только различен, а даже и полярен, — и потому подобная сноска ничего не объясняет.

О самой Волге из романа известно тоже немного. Например: она «огромным пегим волдырем вздувалась, набухала» и вообще вела себя как всякая широкая и могучая река, но из этого факта для крестьянского хозяйства в романе ничего не проистекает. А ведь Волга — это сотни подсобных промыслов для села.

Когда в отличие от беллетриста описывать деревню начинает журналист, то он никогда не забудет про ее адрес. Благодаря этому, мы, например, знаем из газет, что Вятская губерния спрашивает сейчас примуса, а Нижнее Поволжье — эмалированную посуду мелкого ассортимента. В этих сообщениях есть правда точного обозначения, и нужно сказать, что именно эти конкретные примуса и чайники и утверждают существование самих губерний.

Если же мы обратимся к селу Широкому из романа «Бруски», то мы увидим, что оно ничего не покупает и не продает. А когда село ничего не покупает и не продает, то из этого, во-первых, не складывается никаких бытовых отношений на селе, а во-вторых, не складывается отношений и с городом.

Вот поэтому-то село Широкое и представляет из себя расплывчатое нечто, изолированное от всего мира и в том числе от агрономов.

Из сообщений газетчиков, мы, например, знаем, что украинская деревня предъявляет сейчас спрос на туалетное {112} мыло исключительно с запахом сирени и фиалки, а деревня Северо-Западного края — с запахом земляники. Видите, какая специфика! Село же Широкое никакого мыла не покупает, ему нельзя покупать, оно — остров. И знаете, какой? — Один из островов беллетристического архипелага.

События, происходящие на этом острове, не имеют установленной даты. С одной стороны, если судить по налету на «архипелаг» банды Карасюка, который мечтал: «Во что бы то ни стало пробраться в Тамбовию, где уже около двух лет оперирует Антонов», то действие относится к 1919 – 1921 годам. Если же считаться с тем, что автор говорит в романе об условиях, благоприятных как для роста середняцкого, так и артельного хозяйства, и при этом делает совершенно недвусмысленный вывод в сторону усиления борьбы за коллективизацию в деревне, то перед нами ситуация последнего года.

Такая неразбериха с хронологией обычна для романистов. И в «Брусках» мы имеем типичный случай проекции более поздних явлений на полотно более раннего периода.

На языке театра это называется так: перепутал мизансцены.

### Необыкновенная артель

Артель, которая действует в романе Панферова, вполне под пару селу Широкому. Производственный облик ее настолько расплывчат и неуловим, что и самому автору едва ли ясно, какой это тип коллективного хозяйства. Не то это машинное товарищество, не то коммуна, не то выселок, не то артель по обработке земли.

О самой земле артели — этом объекте борьбы на селе — тоже не много сказано.

«Хлебная земля… ежели руки приложить — хлеб не вывезешь».

Но как именно были «приложены руки» к этой земле, на протяжении 360 страниц романа так и не сообщается. Таким образом, земля эта не имеет сельскохозяйственной специфики и может быть отнесена, в смысле своих особенностей и возможностей, сразу ко всем производящим районам Союза.

{113} Об одном из членов артели говорится: «низенький, косолапый, рыжий», о другом — руководителе Степане Огневе — сообщается: «высокий, кряжистый»… и только земля, на которой они работают, — ни такая и ни этакая. Вообще — земля.

Мы хотим сказать следующее.

Если, например, артель «приложила руки» к земле в том смысле, что пользовалась удобрениями, то ведь из этого факта проистекают вещи величайшей конкретности: чем удобряла? как выхаживала? что сеяла? как достигла урожая?

Если же артель завела многополье или сеяла, например, подсобные культуры и технические растения, — то и в этом случае возникают специфические хозяйственные процессы. Создается особая обстановка и совершенно отличные реальные затруднения, которые реально же должны быть и преодолены. А главное, отложиться в быту.

Все это надо показать. Показать, как сделалось. Производственная деталь, попадающая в быт и заново его формирующая, — это то, на чем только и можно вытянуть сегодня литературное произведение о деревне.

Легче же всего писать о ней так:

«На Брусках, ближе к Волге, в отшибе от общества — возятся артельщики, на себе и на коровах пашут.

Впереди всех Огнев, Панов Давыдка, Стешка — тянут самодельный плужок, за плужком стелется тонкая, узкая полоска лохматого дерна. За ними Николай Пырякин за Буренкой в сохе шествует, поднимая лаптями пыль».

Автор выбирает здесь условия труда — самые тяжкие, усилия — самые героические и действительно достигает многого, чтобы вызвать симпатии читателя в пользу бедноты. Он только не в состоянии убедить его в реальности происходящего, ибо, как бы ни была бедна артель, а с такими ресурсами, как у нее, коллективное хозяйство она фактически начать не могла.

В частности, ведь не одну же бумажку привез из города Степан Огнев, а город мог бы оказать артели и более подходящую помощь. И не бумажку же посеяла артель на своем участке.

Вот как, например, происходило дело в действительной артели (И. Нусинов — «На новом острове», {114} стр. 8 – 9, журнал «Настоящее», № [номер отсутствует в оригинале], 1928 г., Новосибирск): «В окружном земельном отделе артель им. Крупской получила 170 пудов семян… Из них только половина пошла на посев. Другая половина была продана, и за деньги были приобретены плуг, телега и в кредит сеялка».

Подобную же помощь могла получить артель и у Панферова. Но для беллетриста дороже всего необыкновенные обстоятельства, которые он выдумал, и необыкновенная героика — и потому Бруски у него, по правильному замечанию А. Ефремина: «… Не связаны ни с кустовыми объединениями колхозов, ни с колхозцентром… ни с кем и ни с чем. Бруски ведут борьбу в одиночку, затеяли турнир-единоборство…» («ЧиП» № 28, 14/VII – 28 г.)

У Нусинова в «Настоящем» артель «засеяла 14 десятин пшеницы и 3 десятины овса… Осенью взятой напрокат в кресткоме жнейкой был убран хлеб. Недружелюбно, с издевкой, встретило село первые успехи артели. Снятый артелью урожай никто не хотел обмолачивать».

Панферов же ужасно как не любит цифры. И потому количество посеянного у него ни в какой расчетный план артельного хозяйства не входит, так же как никаких коллизий в связи с уборкой урожая, у него не возникает.

В действительной артели им. Крупской на деньги, вырученные от урожая, прикупили двух лошадей. «Это была первая победа — прибыль действовала убедительно на практическое сознание крестьянина, прибыль агитировала за артель. Весной 1926 года в артель вступило еще три семьи… На этот раз коллектив получил в ссуду только 60 пудов семян; 77 пудов было уже своих. 77 пудов своих собственных семян — это удостоверение в кредитоспособности».

У Панферова же этих реальных 77 пудов — «удостоверения в кредитоспособности» — не имеется, так как он орудует с невесомым коллективным хозяйством, о рентабельности, устойчивости и товарности которого ничего неизвестно. Зато у него имеется Стешка, дочь Огнева, которая так «выросла, выпрямилась, налилась спелой сливой» и у которой так «выступили упругие груди», что у Яшки Чухлява, сына кулака, «чуть дрогнула нижняя губа» и он влюбился, а впоследствии (какая необыкновенная судьба!) вступил в артель. Вот это — «удостоверение»!..

{115} Что же касается прибыли, то не прибылью, а лихими разговорами убеждает Степан Огнев, когда он пытается действовать на сознание Ждаркина: «Пока ты тут будешь в гнилом болоте торчать, в одиночку корчевать, разбогатеешь, мы далеко отбежим от тебя… И где это ты зацепил, что нашему государству непременно нужно, чтобы ты и я и все такие в одиночку корчевали?»

Заявление это — высокоторжественное, но — не «зацепляет». И преимущества описания настоящей артели перед описанием артели, высосанной из пальца, становятся после этого совершенно очевидными, так как все условия достоверности у первого из описаний — наивыгоднейшие.

### Эй, ты, карактерная!

Стешка, которая агитирует за артель сильней, чем статья дохода, и лучше, чем контрольная цифра в хозяйстве, не случайно занимает в романе много места. Не случайно и то, что деревня в романе оказалась без паспорта, сельскохозяйственный район — без специфики, а артель — без производственной биографии.

Все это совершенно естественно для той пронзительной манеры, в которой написан роман. Беллетрист остался беллетристом, даже и в соприкосновении с матерью-землей, и продолжает использовать вещи вне их прямого назначения.

Вот как, например, появляется в романе трактор:

«— Что такое гремит? Мужики! Чего гремит такое?

— Да бес их знает… Артельщики чего-то приволокли. Бежит это, а позадь плуги, на плугах доски, а на досках Степка Огнев.

— Пушка — не пушка.

— Да ж трахтур, балбесы…»

Так разговаривает деревня при первой встрече с трактором в романе. Но в действительности она так не разговаривает. В деревне сейчас совершенно правильно, не споткнувшись, произносят слово: агрикультура, мыло называют — тэжэ, говорят не «какея такея» (стр. 230), а какие такие, не кинжал австрейский (стр. 142), а кинжал австрийский, и трактор там — не «трахтур», а трактор. Это во-первых, а во-вторых, никогда сегодняшний крестьянин {116} не сравнит трактор с пушкой. Он был и на мировой и на гражданской войне и с чем эту пушку едят — знает.

Но, конечно, деревня, которая говорит: «А по моему млению, пускай берут Бруски» (стр. 19), может вынести все. И даже такое любительское, поверхностное и совершенно не производственное отношение к машине, какое видно из следующего отрывка:

«Около трактора на Брусках дремали Огнев и Панов.

У Огнева в эту ночь будто нарывало в кишках.

— А вдруг не пойдет? — говорил он, крутясь около трактора…

— Пойдет, непременно пойдет, — долбил Панов, хлопая ладонью трактор… (стр. 247).

И машина действительно пошла. Один из артельщиков быстро повернул ручку трактора, вскочил на сиденье.

Трактор завыл, сунулся впереди со всего разбега…» и т. д. (стр. 250).

Из этого вполне прелестного отрывка явствует только то, что деляги-артельщики, даже и не побывав на курсах трактористов, в состоянии справиться с любой машиной. Стоит только сесть на облучок, «повернуть ручку», сказать машине: «Эй, ты, карактерная!» — и машина пойдет.

Что же получается? Получается следующее. Мы становимся страной обновляющейся земли. Мы делаем ставку на колхозы. Нам очень нужны сейчас вещи, правильно описывающие эту работу обновления. Нужны очерки, правдивые, как рефлекс. А романист, взявшийся написать роман о деревне, даже не потрудился заглянуть в справочники о тракторах. И все его описания, общие до конфуза, данные почти в забытье, описания, при которых «на Брусках второе лето поет трактор свои моторные песни», — но поет, а не работает, — вся эта порча материала даже и не замечается критикой, как бы сговорившейся в своей оценке романа: «написанного в реалистических тонах».

### Деревня красивою оперения

Тургенев, описывая плеск прибоя, сравнивал его с «далекими пушечными выстрелами». И ему при этом виделись всюду — «смерть, смерть и ужас». Но моряки, {117} например, возражают против столь страшного зверя. Прибой не таков.

Тоже и Гоголь был неправ, когда писал, что «редкая птица долетит до середины Днепра», в то время как редкая птица до нее не долетит.

С точки зрения достоверности и «отображения» эти описания — органически порочны. Вот почему нельзя изучать жизнь по литературе. «Прибой» и «Днепр» в литературе имеют слишком красивое оперение. За этим оперением не видно вещей. Наша же эпоха настолько перегружена реальнейшими вещами, что разглядеть эти вещи мы обязаны.

Панферов в своем романе не разглядел деревню. Его метод разглядывания оказался плохим. «Полоса тумана» у него вьется, «перехлестывая степь», несмотря на то, что с понятием «перехлестывания» связаны действия быстрые и немедленные, а туман как раз и не обучен этому. Туман — плохой кавалерист.

Солнце у него «ручейками сгоняло в реки из оврагов ковриги синего снега». Но если «ковриги» — то уж, конечно, не «ручейками».

«Огромные льдины, словно опытные пловцы, медленно, но упорно сползали по течению». И опять неверно, так как от пловцов они отличались именно тем, что их «сползало», а не они «сползали».

Тоже и мужик Захар Катай, когда он начинает отстаивать права бедноты на землю, — он не столько действует в романе разумными доводами, сколько совершает картинные поступки.

«С крыльца сельского совета, ровно вплавь, кинулся Захар, хлыстал руками направо и налево, гремел его голос, а под конец спустился, ровно до берега доплыл».

Описание это слишком уж живописно, и нам бы, например, хотелось видеть более сухопутные наклонности у человека деревни. Но если мы припомним, что село Широкое — один из островов беллетристического архипелага, то нам станет понятно это постоянное желание его жителей отправиться в навигацию.

Мужики Панферова — это мужики чудесной судьбы. И деревня у него — деревня красивого оперения. Вот почему не приходится удивляться, что семья Огневых имеет {118} у него такую характеристику: «Род-то уж больно непоклонный — никому поклона не бьет. А без поклона что?» А семья Плакущевых — такую: «Род Плакущевых в Широком считался цепким…»

«Непоклонные» и «цепкие» — это очень кудряво. Только вот расслоение-то в деревне идет сейчас не по родовой линии, а по классовой.

Мы не хотим, разумеется, сказать, что Панферов не видит классовой борьбы в деревне. Он ее видит отлично, но вся беда его в том, что «художественные» методы, которыми он пользуется, свертывают эту борьбу. Они переиначивают ее до того, что классовые враги в конце романа начинают вести между собой «всепрощающие» разговоры (стр. 360) о «младенцах» и «вечности».

Вывод отсюда только один: Львы Толстые деревенской формации сейчас тоже не нужны. Роман-гипнотизер существует на наших полках по инерции, которой тыща лет. Но и тысячелетнему гипнотизеру рано или поздно нужно отвернуть голову.

Надо только больше работать для литературы факта, неустанно поднимая интерес к реальному материалу и к его достоверности за счет интереса к красивому оперению.

## **{119}** П. Незнамов О поэтах и об установках (Противостояние и борьба)

Положение, сложившееся сейчас в поэзии, своеобразно, так как обычное деление на группировки и течения происходит в ней не по школам, а по установкам.

Сейчас не Жаров противостоит Мандельштаму и не Багрицкий — Кириллову, а всем им вместе перешли дорогу газетные стихи.

Последние противостоят и лирике высокого парения и сельвинскому эпосу.

По эту и по ту сторону газетного листа — вот где проходит теперь разделяющая черта. Именно по этой черте вытягиваются фронты, собираются силы, идет борьба.

Тема настоящей статьи — о творчестве поэтов, которые силою вещей оказались по ту сторону газетного задания. Мы взяли наиболее характерных из них и по их последним сборникам проследили рост и усиление демобилизационных настроений в поэзии.

### Баяны и гусляры

Прежде всего о горячо любимых опорках и о посконном рядне. Одним словом, о Петре Орешине («Откровенная лира», изд. «Федерация», 1928 г.) и о Павле Дружинине («Черный хлеб», изд. «Федерация», 1928 г.).

Основной лирической темой их является тема «погибающего» в городе мужика.

У Дружинина это выражено особенно традиционно:

{120} Был я в Пензе, был в Рязани…  
А в недобром часе  
Насмотрелся всякой дряни  
Вволю на парнасе.  
И, теперь лишь сердцу внемля,  
Об одном жалею,  
Что пахать родную землю  
Больше не сумею.

Эти стихи — даже и в пределах лирической панихиды — не более, как повторные. Они почти слово в слово перепевают «Москву кабацкую» в следующем ее полустрофии:

Мне приснилось рязанское небо  
И моя непутевая жизнь.

Самое скрещивание «Парнаса» с «Рязанью» — тоже есенинское, хотя — наиболее блестящее использование этого приема и не принадлежит ему. Такие бракосочетания несходственных натур были часты в стихах футуристов.

В пределах этой же лирической темы подвывает и Орешин:

Я не знаю, что со мною будет,  
Но одно мне ясно до конца:  
Прежде срока похоронят люди  
Смелого и дерзкого певца.

Смелого — по части передразнивания и дерзкого — по части попадания в чужой след. Но дело даже и не в подражании.

Стихи Орешина и Дружинина отвратительны тем, что они насильственно «внашивают» человека деревни в круг чувств — до самооплевания включительно, — свойственных самим авторам, но не этому человеку.

Они отвратительны тем, что наглухо застилизовывают деревню. Деревня оказывается напетой на А. К. Толстом и возникает не на разговорном мужицком, а на каком-то претенциозно-славянолюбском словарном фундаменте.

Ну‑ка, жена, свет-Алена,  
Что взгрустнула?  
Аль, бабена, про милена  
Вспомянула?

{121} Характерно, что таким ой-калина-ой-малина-языком Дружинин рассказывает не про какую-нибудь несмеяну, а про сегодняшнюю горькую бабью долю.

Тоже и Орешин. «Родина-краса» посажена у него на такой ах-ты-гой-еси-стиль, состоящий из таких «чудо-гуслей», «баянов» и «ковшей застольных», что в результате не остается ни родины, ни красы. Орешин замечателен еще и тем, что у него живая комсомолка превращается в «девчонку-атаманку», а Пугачев именуется «Емельяном-разбойником», несмотря на то, что этот Емельян был не атаманом и не кудеяром, а — вооруженным восстанием.

Очень претенциозны и следующие строки:

Где хоры музык, рев знамен,  
Походный гул и шквал?  
Далекий сон, прекрасный сон  
Приснился и пропал.

Как будто, если без «музыки», то уж и не революция!

А между тем, деревенская психика хотя и без оркестров, а перестраивается заново. Появляются новые культурные навыки. Комплекс социальных инстинктов перетряхивается. И, конечно, в условиях такой деревни, возлюбившей технику и электричество, — «овсяная» и всякая иная «непышная» красота (Дружинин) звучит ложью и юродством во мужике.

Дружинин и сам, разумеется, понимает, что он лжет, «удивляя Москву лаптями», но, во-первых, это его признанье — не более чем очередное лирическое раздумье, а во-вторых, на остальных ста страницах книги литературным фактом являются именно «лапти», «сарафаны» и другие окаменелости.

У него, например, —

Поет ямщик о горькой доле  
С надрывным хлипом мужика.

И хотя под эту песню 100 лет тому назад дремали исключительно путешествующие помещики, — «ямщик» не умолкает и сегодня.

Он не умолкает, потому что «поет» в русской литературе с самого Пушкина. Он — привычка.

Дурная.

### **{122}** В тихих заводях

О продукции Иосифа Уткина («Первая книга стихов», Гиз, 1928 г.) писалось так много, что я ограничусь здесь только воспроизведением беседы, которая если и не существовала в природе, то могла существовать между автором этой статьи и поэтом.

Автор. Ваша «Повесть о рыжем Мотэле» была хороша наличием в ней некоего сплошного разговора «со всем Кишиневом». Она была «местной» и была укомплектована «наречием». Стихи имели отчетливую общественную нагрузку. И просто удивительно, что от таких вещей вы скатились к умудренной лирике (умудренной за счет чужих эпох).

И. Уткин.

Мы выросли,  
Как вырастает  
Идущий к пристани корабль (стр. 31).

Автор. Да, но одно дело — рост и становление пролетарского молодого сознания, происходящие в жестких условиях боевого сегодняшнего задания, а другое дело — плавание по тихим заводям «вечных тем».

И. Уткин.

Когда утрачивают пышность кудри,  
И срок придет вздохнуть наедине,  
В неторопливой тишине.  
К нам медленно подходит мудрость  
 (стр. 48).

Автор. Здесь слишком много «тишины» и «утрат», так много, что стихи кажутся написанными поэтом «пушкинской плеяды». Это — плеядина поэтика. И кроме того, какое вы имеете право «вздыхать наедине»? Если вы человек коммунистической культуры, то каждый свой «вздох», каждую потяготу на усталость — несите под контроль. Вас «обдумают», «починят вам нервы» (И. Сельвинский) и опять пустят в работу.

И. Уткин.

Мне за былую муку  
Покой теперь хорош.  
(Простреленную руку  
Сильнее бережешь!)  
 (стр. 28).

{123} Автор. Тематически это — упадочность, как и всякое вообще воспевание покоя там, где еще предстоят классовые бои. А как поэтическая форма — это романс с резонансом отнюдь не на сегодняшнюю аудиторию. Сегодняшняя аудитория вам романса не закажет.

И. Уткин.

Но если, вновь бушуя,  
Придет пора зари, —  
Любимая!  
Прошу я,  
Гитару подари!  
 (стр. 30).

Автор. Вот видите, к чему приводит установка на чувствительность. Вы до «гитары» доехали.

И. Уткин.

Интимная гитара,  
Ты трогаешь меня  
 (стр. 27).

Автор. И еще — до «интимной»!

И. Уткин.

Спой же песню, дорогая,  
Про счастливую любовь!..  
 (стр. 71).

Автор. Это — настоящее разоружение. И как бы т. Луначарский ни уверял, что такие стихи знаменуют «благоуханную весну новой мирной культуры», они злоупотребляют своим нейтралитетом.

И. Уткин.

Ах, бедная мать,  
Ах, добрая мать,  
Кого нам любить?  
Кого проклинать?  
 (стр. 60).

Автор. Все это вещи одного порядка. Станковая лирика, в отношении конкретного заказа, сегодня свободна от заявок и отказывается работать на срок. Она требует высокой архаики и привыкла иметь дело с группой весьма условных предметов.

Характерно, что даже «Песня бодрости» у вас звучит, как песня чужой бодрости: Полежаева, Языкова, Подолинского. Проверяя себя на этих поэтах, вы консервируете в своих стихах язык прошлого. В эту песню, если взять ее словарно, могут уместиться очень далекие предки.

Такие песни пишутся не по определенному общественному адресу (ничего специфически советского в них нет), а от случая к случаю. От Случевского к Фофанову.

{124} В частности, критик Лежнев пленился в вашей поэзии молодостью, которая будто бы нарядная и декоративная, а образы — пышны. Но это сомнительная похвала. «Золото, бронза, медь» — это хорошо для Большого театра, а не для молодости.

### Горе от романтики

Все неблагополучные семьи, как известно, неблагополучны по-разному. В этом смысле Эдуард Багрицкий («Юго-запад», изд. «Зиф», 1928 г.), в отличие от Орешина или Уткина, «неблагополучен» по романтизму, совершенно безудержному и беспредметному, и по иронии, опускающейся не на те головы, на какие нужно.

Например, было бы не совсем к месту, если б мы вздумали кого-либо из деятелей Октября называть: Бова-Королевич. А между тем, Багрицкий именно так и поступает с историческим Котовским, когда пишет о нем в «Думе про Опанаса»:

Он долину озирает  
Командирским взглядом,  
Жеребец под ним сверкает  
Белым рафинадом.

Отказаться от такого вымышленного Котовского он не может, так как подлинный Котовский шел бы вразрез со стилем поэмы и не удержался бы в контексте, где каждое действующее лицо — не лицо, а обломок былины.

И Иосиф Коган там сработан под богатыря, и Опанас «глядит картиной».

Дайте шубу Опанасу  
Сукна городского!  
Поднесите Опанасу  
Вина молодого!  
Сапоги подколотите  
Кованым железом!

Романтика Багрицкого питается красотой боя, очень часто рукопашного («У комбрига мах ядреный»), упоением опасностью, очень часто разбойничьей («Контрабандисты») — и только из источника социально полезного героизма она пьет очень редко.

{125} Впрочем, это не должно никого изумлять, так как социально полезный героизм держится не на романтике, а органически противопоставлен ей.

И что же в итоге? — В итоге остается поэт с изрядной чересполосицей рифм и ритмов (по числу оригиналов, которые ему пришлось имитировать), с ориентацией своих образов и сравнений на физиологический комплекс (плотоядие, изобилие, неистовство) и с большим запасом благих намерений в отношении «локальной семантики» конструктивизма.

Отвечайте, но не сразу,  
А подумав малость, —  
Сколько в основную базу  
Фуража вмещалось?

«Основная база» и «фураж» это, конечно, «локали», но они находятся в очень проблематичной дружбе с остальным словарем. Романтическая стихия совершенно не выдерживает никаких «локалей», ибо — когда все в произведении стягивается к романтике, то материальная обстановка перестает играть роль.

Тогда безразлично, кто герои — контрабандисты или продармейцы? И безразлично, по каким местам они носятся:

По Тюрингии дубовой,  
По Саксонии сосновой,  
По Вестфалии бузинной,  
По Баварии хмельной.

### По ту сторону Госплана

Последний роман в стихах Ильи Сельвинского «Пушторг» («Кр. новь», май – июнь 1928 г. и др. журналы) является, как и другие его вещи, «большой формой». И если «Уляляевщина» получила название эпопеи, то этот роман оказывается еще эпопее.

Проблема «Пушторга», по заявлению самого автора в № 3 «Читатель и писатель» за 1928 г., — это «молодая советская интеллигенция (по терминологии конструктивистов — “переходники”), выросшая в эпоху революции и болезненно ищущая сращения с рабоче-крестьянским блоком».

{126} Интеллигенцию эту представительствует меховой и пушной авторитет Онисим Полуяров, а препятствием на его пути к «сращению» возникает партработник Кроль. Их столкновения и взаимоотталкивания и составляют действие романа.

Онисим — «молодой великан», «полярный орел», «лоб, с которым надобно родиться», а Кроль — «дурак с интонацией хитреца‑с», «это была отвага страха» и вообще —

… Что он умел?  
Дважды два и ничего в уме.

Онисиму, чтоб родиться —

Нужны были полчища и века случек,  
Чтоб мутация женского гена  
Создала череп звериного гения…

Не герой, а как сказал бы Хлебников — «отъявленный Суворов».

А в отношении Кроля автор не поскупился на самые отрицательные черты. Кроль «в роли паяца был просто необходим старику» (своему начальнику). И жена Кроля «бледнея, слушала мужний чавк».

Брет-Гарт по схожему поводу где-то заметил:

«Выходит, что вы нечисто ведете игру: все козыри, всю козырную масть вы отдали этому детине, а тому достались одни только двойки».

И это верно: игры здесь много, только не «нечистой», а — художественной. Сельвинский «лепил» партийца с изъяном, а «вылепил» изъян с партийцем. Не отделив достаточно рельефно Кроля от коммунизма (строка: «Кроль или коммумунизм» висит отдельно от контекста), он, силою сюжетных положений, диктаторствующих в романе, привлек к Кролю весь интерес читателя и тем самым небывало поднял частный случай до общего.

Получились отчаянная деформация ответработников, подчеркнутая таким сильнодействующим средством, как стихи.

Сообщать в стихах факты — дело невозможное. Ни быт, ни история, ни биография живого поколения в них не вмещаются. Стихи остаются жить, как прокламация, {127} как фельетон, как актуальная газетная вещь — призыв. Но прокламаций на 4.000 тысячи стихов не бывает.

Из «Пушторга» получился не проблемный роман, а — отдохновенный: «как интересно!».

Как стихотворная вещь, роман построен на коммерческом деловом жаргоне и работает «локальным методом», т. е. возникает из материала, неотделимо принадлежащего «месту», в данном случае — пушному, торговому.

Отсюда бегут и сюда стягиваются соответствующие сравнения и метафоры:

Русская женщина — она как песец:  
Остро кусается, но драгоценна.

Или:

Слово крепче жиро и тратт.

Наконец:

Я ведь объяснил, что, может статься,  
Года на два потребуется дотация.

Прием этот не принадлежит неотъемлемо конструктивистам, он возникает из развернутой метафоры, он есть дальнейшая реализация образа в произведении.

Сравним у Маяковского в «Чудовищных похоронах» (смеха):

Это большой носатый  
плачет армянский анекдот…  
Это целые полчища улыбочек и улыбок  
ломали в горе хрупкие пальчики…

Отсюда — и человек, сказавший в магазине: «Ах, у вас только ветчина, а я думал, что весь колбасный комплекс», — был «локален».

Вот точно так же пришит к «месту» и Сельвинский. Только у него вся эта «локальная» стилистика, будто бы равняющая речь по теме, на самом деле есть дикая эстетизация технических терминов и технического языка.

Термины эти прекрасно работают на своем месте и в своей практической функции, но, будучи вставлены в игровые стихи, без остатка растворяются в них.

Например, бюллетени и сводки пушной биржи, будучи опубликованы в «Пушном деле», — это социально нужное {128} сообщение, а они же, слегка подрифмованные, в романе («Кр. новь», V, 1928 г.) — это спекуляция на факте и на документе без всякой пользы для факта и для документа.

Сельвинский изобретательствует по ту сторону газетного конкрета; именно никакого госплана-то в его громоздких сооружениях и нет; он — силою вещей — становится в этой области крупнейшим частником (строящим наугад и неизвестно зачем) и вместе со своими эпопеями и эпосом порождает в периферии бесчисленное множество эпопов и эписарей.

Социально-нерасчетливое занятие. Тем более, что переживаемый момент в литературе характерен снижением боевого духа. Шинели раскатаны и надеты внакидку. Многие договорились до того, что готовы считать (еще по пушкинской старинке) так называемое художественное произведение закономерным только тогда, когда его материал «отстоялся». Создается теория искусства — третьей стороны. Идут разговоры о «пафосе дистанции». Поэзия разгружается от конкретного задания и теряет последние крохи классовой настороженности.

И потому — в подобных условиях нужна борьба с демобилизационными настроениями.

И нужно звать всех идти плечо в плечо с эпохой на очень жестком расстоянии, «при дистанции на одного линейного», как говорится в строевом уставе, — а не при «пафосе дистанции».

А это значит: нужно звать изобретательствовать не на камерную форму, — не по следам «Онегина» и Байрона, как И. Сельвинский; не по следам Языкова, как Уткин; а — газетно-целесообразно, радио-утилитарно и эстрадно-полезно.

## **{129}** В. Шкловский Тогда и сейчас

### День смерти Клариссы Горлов

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, т. е. печатающуюся сейчас, прозу.

Мы знаем, насколько мало места занимает беллетристика сейчас.

В свое время, когда Ричардсон заканчивал «Клариссу Гарлов», читатели ждали в своей 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 изобьет 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 посредине 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. Последний день приговоренного к смерти.

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.

Роман существует, но существует, как свет угасшей звезды. И в то же время на стеклах библиотек Ленинграда появилось объявление: «Здесь можно получать беллетристику {130} 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. Писатели 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. Умирающий 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 довольствуется 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 Тамарина 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 Ваганова, 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.

# **{131}** Живое и мертвое

## **{132}** Т. Гриц Мертвый штамп и живой человек

Кажется, Блок применял к проститутке эпитет «девственная». В этом приеме, носящем название «оксюморон», важно смысловое противоречие между сталкиваемыми словами.

Более подчеркнуто пользовалась оксюмороном Анна Ахматова, которая писала:

Смотри, ей весело грустить, такой  
 нарядно обнаженной.

Сталкивая такие противоречивые понятия, как «весело» и «грустно» и «нарядно» с «обнаженной», Ахматова создавала этим особую эмоциональную выразительность.

Маяковский на оксюмороне строил целые произведения и, например, в «Четыре тяжелые, как удар» у него есть такие строки:

Если б я был нищ, как миллиардер,  
 или  
Если б я был маленький, как Великий Океан.

Развертываясь, этот прием может создавать отдельные ситуации и даже целые фабульные построения.

В повести Достоевского «Честный вор» не только название, но и фабула представляет собой развернутый оксюморон. Вообще Достоевский широко использовал этот прием в сюжетных ситуациях. У него постоянно встречается противопоставленность святости и разврата, ненависти и любви, веры и безверия.

Леонид Андреев, находившийся под стилистическим влиянием Достоевского, охотно пользовался оксюмороном. {133} Отсюда у него «беззвучно-звонкая тишина», «сладкая горечь», отсюда же на сплошных противоречиях в характеристике основанный образ Иуды, то пресмыкающегося, то бесконечно гордого, то трусливого, то загорающегося гневом и, наконец, от великой любви предающего.

Утрированно работал этим приемом блаженной памяти Мережковский в трилогии «Христос и Антихрист», построенной на формуле:

«Небо вверху, небо внизу».

И, как мухи на клейкий лист, попались на этот стилистический изыск критики из «Налитпоста».

Начитавшись современных эпигонов Достоевского, эти критики, как только находили честного вора, ворующего коммуниста, убивающего добряка, партийку, лакомящуюся красивым спецом, — объявляли этих насквозь простилизованных персонажей «живыми человеками», а Леонова с его «Вором» и Семенова с «Натальей Тарповой» уподобили родильному дому этих самых «живых» людей с большой пропускной способностью. Эти же критики объявили обэпигоненный Мережковским прием объективным методом изображения, ибо, мол, это не схемы, не агитки — революционер и вор, подлец и святой, Тарпова партийка, а спуталась со спецом. И не понимая, что «объективный метод» только формальный парадокс, а «живой» человек — развернутый оксюморон, провозгласили, что продукция современных эпигонов Достоевского находится «в том узловом пункте… где перекрещиваются все вопросы и задачи, стоящие перед современной литературой» («Налит, посту», 1927 г., № 56). Основная ошибка налитпостовцев заключалась в том, что они смешивали условную, художественную объективность с объективностью реальною, исторической.

Результатом этой путаницы явился ряд статей в журнале «На литературном посту», и, не удовольствовавшись этим, Ермилов разрешился сереньким томом «За живого человека в литературе».

Проблема «живого» человека в «налитпостовской» трактовке получила достойную оценку на страницах «Нового Лефа». Борьба шла здесь по двум линиям:

По линии литпрактики, которую вел П. Незнамов, на примере анализа «Вора» Леонова и «Натальи Тарповой» {134} Семенова убедительно показавший, что «живые люди на самом деле мертвы и порядком-таки поистасканные литературные штампы.

По линии теоретической — Н. Ф. Чужак в своих статьях “Гармоническая психопатия” и “Вместо заключительного слова”, подойдя диалектически к этой проблеме, наново пересмотрев авербахо-ермиловскую терминологию, столкнул лбами теоретические ляпсусы и противоречия налитпостовцев и вскрыл асоциальность их утверждений.

Может ли существовать “живой” человек в литературе? Мы полагаем, что может — с поправкой на деформационные свойства слова. Даже объективнейшая фотография не дает абсолютно верной фиксации объекта, так как она по природе своей плоскостна и потому искажает трехмерность вещей. Слово также обладает своей специфической “плоскостностью” и, только учтя степень деформации этой словарной “плоскостности”, мы можем говорить об “объективных” методах изображения, о живом человеке в литературе.

“Трудно объяснить живого человека, но необходимо. Обычно живого человека объясняют через литературного. Проводят кривую живую линию к литературному многоугольнику. Даже слово живой так испортили, что скоро нужно будет говорить не живой человек, а дышащий человек”. (В. Шкловский).

Никаким образом живой человек не может быть в сюжетной беллетристике.

Специфические свойства сюжетного романа уравнивают в семантической значимости революцию с убийством проститутки, причем убийство здесь может иметь больший смысловой вес, так как оно определяет собой развертывание сюжета, а революция может быть фоновым, проходящим эпизодом. И самый богатый материал в романе будет потерян, т. к. роман входит в химическое соединение с материалом, движущим сюжет, нейтрализуя остальной или оставляя его в свободном состоянии. Так, в свободном, перелистываемом состоянии находится исторический и философский материал в “Войне и мир” Толстого. 50 % читающих его пропускают.

Живой человек может быть создан только во внебеллетристических жанрах — в биографии, письмах, мемуарах, исследованиях, дневниках путешествий.

{135} Так, живым вышел у Н. Чужака Рожков, потому что это человек “с именем и отчеством, человек имеющий свое дело и адрес”. Чужак пользовался не готовыми определениями, он создавал их. Он не пытался выпрямить Рожкова, а дал его в непоследовательности, и за непоследовательность эту не “осуждал”, создавая характеристику не стилизаторскими приемами беллетристов, а записями наблюдателя.

Живой человек получился в книге человека не литературной профессии, крупного ученого-этнографа В. К. Арсеньева “В дебрях Уссурийского края”. Живым вышел Дэн Ши‑хуа у С. Третьякова. Живой — и “Анатоль Франс в туфлях и в халате”. В “Жизни и приключениях Артюра Рембо” автор попытался нейтрализовать ценнейший материал собственной лирической стилистикой, но здесь получилось явление обратное наблюдаемому в сюжетной беллетристике. Биография (с ее в основе внеэстетической конструкцией), глыбы материала вытеснили стилистические экзерсисы, которые остались лежать где-то между страниц. А Артюр Рембо, выкидывающий из окна мансарды свою вшивую одежду, Рембо, носящий тяжелый кожаный пояс с золотом у себя на животе и страдающий от этого постоянным расстройством желудка, Рембо, прозаически торгующий слоновой костью и шкурами в Африке и не знающий, что в Париже гремит его литературная слава, Рембо под давлением материала вышел “дышащим” человеком.

Лефовский живой человек выйдет со страниц документальных жанров, со страниц биографий, дневников, мемуаров, со страниц исторических реконструкций. Потому что здесь жанр всецело подчинен материалу, и человек здесь живет не сюжетной динамикой и романными ситуациями, а хлебом, воздухом, делом, мыслью, — словом, реальной, а не условно-художественной жизнью.

## **{136}** В. Шкловский 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, т. е. 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: {137} 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”, стр. 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, брызжущие 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”, стр. 7.)

{138} 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, т. е. 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”. (А. Фадеев. Наша литературная суббота. Что говорят писатели о романе Бахметьева “Преступление Мартына”. “Вечерняя Москва”, № 60, суббота, 10 марта 1928 г.)

{139} Пароход заменился поездом, лодка — паровозом, паломники — беспомощными женщинами, но совпадания 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 издалека, 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», стр. 157.)

«— Может быть! Но я подхожу к концу, Зина, не перебивай меня!.. Вагон наш прибавлял ходу, я видел, что он начинает двигаться сильнее меня. Я уже на локоть отстал от подножки… Какие-то ящики с грузом загородили от меня Уткина… Там, дальше, было черно, ветренно, пустынно… Мне кричали с площадки вагона: “Скорей! Скорей!” Тогда я вцепился рукою за перильца над подножкою. 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», стр. 156.)

Совпадение увеличивается тем, что в обоих случаях инцидент дан в пересказе. Психология самолюбования, готовности на подвиг и внезапная неготовность к подвигу, которая отмечена Фадеевым у Мартына, чрезвычайно типична 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 {140} 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 «Войну 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.

## **{141}** П. Незнамов Советский Чуркин («Вор» — роман Л. Леонова)

### Гул и радость

Последний роман Л. Леонова «Вор», вышедший отдельным изданием, попал в самую гущу разговоров об «углубленно-психологическом показе человека» и об «учебе у классиков», ибо и то и другое, по мнению большинства, присуще роману в превосходной степени.

На романе сошлись и воронские люди, и напосты. А один из последних, В. Ермилов, еще даже и не дочитав романа, поспешил сообщить, что «Вор» находится «в том узловом пункте… где перекрещиваются все вопросы и задачи, стоящие перед современной литературой. Таким узловым пунктом является проблема живого человека в литературе… того живого человека, которого пытается показать в своем романе Л. Леонов». («На лит. посту» № 56, 1927 г.)

Радость по поводу нового леоновского достижения, связанного с «проблемой личного душеустройства» в литературе, стала таким образом обязательной для наших пролеткритиков.

Но почему?

### «Драгоценный нарыв»

Тема леоновского романа — это человек, потерявший социальную директиву и опустившийся на дно большевик, пригодившийся на фронте гражданской войны, но спасовавший перед фронтами хозяйственными; это тема честного вора, который дается в романе то мечущимся революционером, то преуспевающим шнифером.

{142} Отсюда — двухплановость романа. Один план — план интеллигентских разговоров о революции: это для философии романа. Другой план — план блата, воровской среды и уголовных похождений: это для фабулы и собственно романа.

Главный герой романа Дмитрий Векшин, или короче — Митька, называет себя так: «просто вор, подлежащий истреблению», но товарищи-налетчики говорят ему: «Ведь ты только протестуешь, а мы уж кормимся нашим делом».

Таким образом, по традиции писателей-прозорливцев, писателей-провидцев (кстати сказать, провидящих задним числом), Митька у Леонова — и подлец и святой. Он делает свои гнусности, протестуя против нэпа; ворует, презирая эпоху малых дел. И уж во всяком случае без больной совести — этого, по выражению Троцкого, «драгоценного нарыва староинтеллигентского радикализма» — шагу ступить не может.

Для авторских ремарок о нем мобилизованы самые «роковые» слова:

«Митька — есть бедствие».

«Митька длится нескончаемо. Он есть лучшее, что несет в себе человечество. Он — несчастье, предвечно сопутствующее бурям».

«Митькин лоб честный, бунтовской».

В результате же — нечто уголовно-богоискательское, воспринимаемое преимущественно сюжетно, так как перекричать «блат» у больной совести, разумеется, голосовые связки коротки!

Это довольно хорошо понимал, например, В. Каверин («Конец хазы»), и этого не понимает Леонов.

Когда Каверин писал свою вещь, он не заботился ни о судьбах революции, ни о душеустройстве своих героев. Он набрел на «ворье» в поисках эстетического материала и использовал «блат» в его чистом виде. Его вор так вором и выглядел, когда «чуть не зашухеровался со своим бабьем». Никто из налетчиков не походил на Бакунина. И пели все эти ребята такое:

Черную розу, блему печали  
При встрече последней тебе я принес…

{143} «Блема» вместо «эмблема» — это было подходяще. Лексика работала. Самая вещь начиналась так: «В дни, когда республика, сжатая гражданской войной, голодом, блокадой, начала выпрямлять плечи… ушла и не вернулась стенографистка Е. И. Молотова».

И дальше шел рассказ о том, как Молотова была пленена налетчиками и очутилась в хазе, о гражданской же войне больше не упоминалось. Война эта, таким образом, послужила лишь для того, чтобы подчеркнуть необычность обстановки, и для того, чтобы сдвинуть людей с привычных мест. Во всем же остальном это был рассказ, который, после маленькой перестановки, мог сойти и за вещь… из мексиканского быта.

Приблизительно так же брали «блат» и фэксы в «Чертовом колесе». Тоже и И. Сельвинский, Мотька Малхемувес которого перекликался с «блемой» каверинских налетчиков тем, что был первый «блатной» и — «любил родительного падежа».

Все это были эстетические вещи, но откровенно-эстетические, и как таковые они держались.

Претенциозней у Леонова. Его «ворье» без шикарной философии и без «драгоценного нарыва» не может. Однако «нарыв» от этого не перестал быть условным. Потому что «нарыв» — «нарывом», а «блат» — «блатом».

Леонов — в процессе написания романа — надеялся, очевидно, свести концы с концами, но испытанные романные пружины погнулись и уже не подбрасывают вверх — и писатель просчитался с мотивировками.

### Выигрышное и достоверное

Ибо что делает Митька в романе, после того как он порубил пленного капитана и был исключен из партии? Он совершает налеты. Но получается дико и комично. Походит-походит Митька около своей возлюбленной, поболеет о судьбах революции и опять кого-нибудь обворует.

Следующие тексты говорятся Митькой или относятся к Митьке — и вообще связаны с одним и тем же персонажем.

«Какая дрянь смеет бахвалиться, что она отдала слишком много революции, что она породила ее?»

{144} «Но кто из нас остался честен перед революцией и ожоги ее… выносил до конца?»

«Он был тот, на которого глядел весь воровский мир, блат, ища себе примера».

«Гастролировал полтора месяца за границей… Тройная инкассовая афера… потрясла знатоков этого дела.

Целые откровения по шниферному искусству».

Пока Митька просто крал, все это было еще сносно. Он и вообще-то двигается в романе от кражи к краже. Но когда дело дошло до «откровений по шниферному искусству» и недавний комиссар превратился в «Рокамболя с русским коэффициентиком», казалось бы, для него не осталось уже никакого другого честного выхода, кроме высшей меры.

Но леоновский герой недаром — литературный герой, недаром — обобщение. Он состоит из двух половинок — двустворчатый. Руки — «шниферовские», а лоб — «бунтовской». С одной стороны, главвор, а с другой — главкающийся.

И вот окружающие начинают в романе передавать друг другу «про посещение Митькой (это Рокамболем-то! — *П. Н*.) Дома союзов, где стоял гроб с Лениным».

Все это совершенно чудовищно, так как есть предел, за который не должна ступать нога художественного искажения. Советский читатель сейчас охотно идет на собственное переоборудование. Он начинает ценить газетный материал и болезненнее, чем когда-либо, реагирует на его порчу. Но это не чудовищнее многого другого, что сейчас проповедуется — от Лежнева до Авербаха — и имеется хотя бы, например, в неосторожно брошенном лозунге А. Безыменского:

«Одной из основных черт героического реализма является углубленный психологический анализ — показ психологии персонажей, обнаружение их внутренних переживаний, их темных инстинктов, их подспудных желаний» («Веч. Москва»).

Но ведь и Леонову сталкивание «шнифера» с «Домом союзов» понадобилось для «углубленно-психологического анализа». Ведь и у Леонова тот его герой, который говорит:

«Ну, а если я о потайных корнях человечества любопытствую? Если для меня каждый человек с пупырышком… {145} и о пупырышках любопытствую я?» — говорит это не зря, а для развертывания в романе «подспудного» и «темного».

Тут, следовательно, налицо обычная история с применением литературной традиции к вещам, к которым она, по существу, неприменима. Леонов, не делая поправки на наше время (да ее и нельзя сделать, коль скоро для него выигрышность положения дороже его достоверности), просто переписывает Достоевского, который в таких случаях сталкивал «революцию» с вещами и похуже «шниферов» и вообще писал ее полемически.

Но Достоевский был человек одного социального заказа, а Леонов — другого. Последнему не из-за чего полемизировать. И вот на этом-то пункте как раз и срывается вся пресловутая «учеба у классиков» и все так называемое красное реставраторство. Тут эта «учеба» и Леоновы всех мастей, оформляющие свой материал вне прямого социального назначения, противостоят нам фронтом.

### Убийственный отзыв

Спрашивается, почему понадобилось Леонову «ворье»? Конечно, не потому, что оно в какой-то мере социально характеризует эпоху. Он взял «ворье» потому, что, во-первых, его легче взять. Этот кусок лежит под рукой, за ним не нужно далеко ходить, уже имеются соответствующие муровские словари.

И, во-вторых, потому, что так удобнее для драматической интриги — этого неумолимого божества фабульного построения.

Но он не рассчитал, что с таким прилипчивым материалом можно «заиграться». Он-то столкнул его с «Домом союзов», а оказалось, что далеко не все можно оброманить. Об этом писал еще Белинский в своей статье о «Парижских тайнах» Э. Сю.

Э. Сю был одним из первых, кто социально осмыслил уголовно-полицейский роман. «Низы» у него получили «чувства» и они у него назывались — «тоже люди».

«“Парижские тайны”… роман дидактический. Правда, он заставил общество несколько потолковать о народе… Но {146} тем не менее это все-таки не роман, а сказка и притом довольно нелепая.

Автор водит читателя по тавернам и кабакам, где собираются убийцы, воры, мошенники, распутные женщины… Почему вместо них автор не придумал лиц интересных, но возможных?

Многочисленные действующие лица поставлены в насильственные отношения… Большая часть характеров, и притом самых главных, безобразно нелепа, события завязываются насильно, а развязываются посредством deus ex machina… В них так и виден выписывающийся сочинитель».

Белинский отнесся к роману сурово: даже и для его времени эта вещь казалась фальшиво-мелодраматической. Но что же можно сказать о сегодняшнем дне, когда уже имеется богатая исследовательско-социологическая литература о преступности и когда эта богатая литература должна уложиться в примитивные схемы уголовного романа?

В леоновском произведении нет реальных вещей, одни условности и поэтические предметы, вроде той «испепеляющей любви», которою любят в этом романе, или вроде ресниц Маши Доломановой — «таких длинных, что мерещился Митьке слабый холодок, когда она ими взмахивала».

«Взмахивала!» — ну разве реально такое лицо? Это «вамп», «женщина горных вершин». Это не роман, а «вечер старой фильмы» на М. Дмитровке.

Неудивительно, что такие герои ведут себя в романе, как на необитаемом острове. По авторскому произволу — то, что Белинский называл «насильственными отношениями», — они совершенно неуловимы. Неуловимы, потому что невесомы.

У Каверина в «Конце хазы» в 22‑м году все дома Ленинграда «были вновь учтены и перенумерованы… Но учет миновал пустыри. Таким образом хазы выпали из учета, из нумерации, из города». Вот почему одна из таких хаз могла превратиться в отдельное государство, «неподведомственное Откомхозу».

Леоновские же налетчики не имеют прав на такую суверенность, они шляются по сегодняшним московским пивным, и потому неуловимость их ничем не оправдана. Они свободны, как ветер, но ветер — плохая музыка для романа. На таких героев можно врать, как на мертвых.

{147} Они едва названы и, подобно Мясницким воротам, где никаких ворот уже давно нет, существуют только для обозначения. Они держатся, как цитата. И в них «так и виден выписывающийся сочинитель», превративший московские пивные в «таверны».

### Солнце в диафрагму

Леоновский роман — роман с семейной тайной. Эта тайна — тайна Митькиного рождения. Около нее пускает слюни Чикилев и мечет петли сочинитель Фирсов. Фирсов — это не что иное, как «ложная разгадка». Его предсказания все время опорочиваются автором, но они подогревают интерес к судьбе главного героя и мешают роману развалиться. Впрочем, это мало помогает.

Уже Белинский считал, что завязка, основанная на семейной тайне, законна лишь для романов Диккенса (традиции английского майоратства), «но у Сю (во французской обстановке. — *П. Н*.) подобная завязка не имеет никакого смысла». И вот «Сю принужден был ангажировать в благородные отцы немецкого князька».

У Леонова же для этих целей появляется облезлый барин Манюкин. Это несколько объясняет Митькины художества, но, конечно, в наши дни такая семейная подробность не работает: ступилась. И выдавать все это теперь за литературу — ошибка и притом почти столетней давности.

Роман написан в порядке паники — и уж тут было не до пригонки. В невыносимое позерство Митьки не верит, вероятно, и сам Леонов. Когда он рисует Митьку на фронте, он *его* дает в откровенно олеографическом, еруслано-лазаревичевом облике: «Одаренный как бы десятками жизней, он водил свой полк в самые опасные места и рубился так, как будто не один, а десять Векшиных рубилось. Порой окружала его гибель, но неизменно выносил его из всякого места конь»…

Чем это не разбойник Чуркин из лубочного пастуховского романа? Причем Чуркин ведь тоже был симпатичный разбойник: он не трогал бедных и он, например, «расправился с приказчиком, который бесчестил беззащитных фабричных девиц».

{148} Чуркина в конце концов придавило деревом. Леонов же писал роман в порядке паники — даешь революцию и современность! — и потому у него советская концовка.

Митька не погибает. Он уходит к лесорубам, и над ним, как когда-то над арцыбашевским Саниным после его жеребячьих подвигов, восходит солнце: солнце в диафрагму.

Романы этого рода идут сейчас косяком, и, таким образом, на ближайшее время мы вступаем в полосу вещей, спекулирующих на подобной тематике. Это как бы ответ на вопль о «подспудном» и «темном».

И хотя «психологизм пролетарской литературы» — по убеждению В. Ермилова — выше и осмысленнее Леоновского, но такова уж природа «пупырышек», что они мало изменяются даже и тогда, когда делаются рабоче-крестьянскими «пупырышками».

## **{149}** С. Третьяков Живое и бумажное

Леф никогда не отказывался от живого человека. Наоборот, это весьма интересная тема. Но мы хотим, чтобы писатели писали не бумажного «живого человека», а действительно живого человека.

Почему Фурманов, чье имя и творчество мы уважаем, почему Фурманов, являющийся выразителем, к сожалению, гаснущей в пролетлитературе тенденции, он сумел написать настоящего живого человека — Чапаева?

А вот фадеевский «Разгром».

Я знаю, на Дальнем Востоке было поразительное партизанское движение. Но потому, что «Разгром» роман, потому, что нигде не сказано, в какой мере его герои настоящие, не знаешь, верить ли написанному. Где у Фадеева живые люди, с которыми он делал партизанщину? Он их свел в обобщения — в героев и злодеев. Он использовал «лобный» метод показа — или позорный столб, или пьедестал памятника; заклеймил у столба Мечика, а на пьедестал поставил Левинсона.

Если б он записал настоящих живых людей, то «герои» осели бы в своей пышности, а «злодеи» оказались бы способными изредка делать что-нибудь хорошее, т. е. создались бы реальные, а не романные пропорции.

Мы — за живого человека. Но — не за бумажного.

## **{150}** Леф В поисках бумажного человека

### Маленькая неприятность с одним «художником»

Перед нами — замечательная эпопея, говорящая о невольном, под влиянием «момента», влечении профессионального беллетриста-выдумщика к подлинному, неизмышленному факту, — это одно, — главное же, о трудности для этого испорченного выдумкой литературщика выкарабкаться из целой сети внутренних противоречий, вытекающих из применения сразу двух методов: и фактографии, и вымыслографии одновременно. В чем эпопея?

В декабрьском номере «Пролетарской Революции» за 1924 год помещены воспоминания тов. Л. Дегтярева, начальника отдела печати ПУР Советского Союза, о случае из периода борьбы с поляками в 1920 году, про отступление сводной бригады одной из дивизий 12‑й армии. Очерк озаглавлен «Политотдел в отступлении».

В январском номере «Красной нови» за 1928 год помещена повесть Всеволода Иванова «Гибель Железной», представляющая переделку дегтяревских воспоминаний, с извращением последних до прямой клеветы, причем фамилии действующих лиц и прочие названия остались в большинстве одни и те же.

Следует протестующее письмо т. Л. Дегтярева в редакцию «Красной нови», документально уличающее беллетриста в «переделке» и оклеветании. Письмо редакцией не помещается.

Следует аналогичное письмо-протест т. Л. Дегтярева в редакцию журнала «На литературном посту». Письмо и там не помещается.

{151} Следует статья тов. И. Ломова в номере 162 «Комсомольской правды» за 1928 год, под заглавием «Изуродованная история», вскрывающая факт «переделки» Вс. Ивановым дегтяревских воспоминаний и факт оклеветания. В ответ на появившуюся уже статью — «художники» молчат.

Следует новое письмо тов. Л. Дегтярева в «Комсомольскую правду», протестующее против этого молчания. Письмо печатается в номере 186, скрепляется энергичным примечанием редакции, и… — точно также оставляется без ответа.

Письмо тов. Л. Дегтярева стоит того, чтобы на нем остановиться. Вот оно.

### Заговор молчания

Запоздание моего ответа на повесть В. Иванова «Гибель Железной» произошло не по моей вине. Еще 8 марта я послал свою статью в «Красную новь», полагая, что редакция на ее примере покажет образец осуществления самокритики в художественной литературе. До сих пор я не имею ответа о судьбе рукописи. Та же участь постигла мою статью в журнале «На литературном посту». Ко всем тем вопросам, которые были поставлены в них, прибавляется новый: чем объяснить тот заговор молчания, который установили, по крайней мере, названные выше журналы вокруг не совсем удачной переделки В. Ивановым моего очерка?

Для каждого, кто потрудится сличить повесть В. Иванова «Гибель Железной» и мой очерк «Политотдел в отступлении», напечатанный в декабрьской книжке «Пролетарской революции» за 1924 год, станет несомненным, что основой для повести В. Иванова послужил мой очерк. Суть переделки, сделанной В. Ивановым, заключается в том, что он переложил повествовательную, в основном, форму очерка в диалогическую, сдвинул некоторые рассказанные мною эпизоды по времени и по месту, кое-какие из них передал от одного лица другому, стилизировал очерк, прикурчавил его своей ивановской кистью; придумав ряд новых эпизодов, накрутил эротики и психологии. Короче — перелицован мою красноармейскую шинель, перешив ее в гражданское пальто.

Первый вопрос, который я ставлю, вопрос писательской этики: не следует ли в таких случаях указывать адрес той фирмы, где «куплено» сукно?

{152} В своей замолчанной статье я ставил вопрос не о том, можно ли и нужно ли брать исторические документы и воспоминания за основу художественного произведения, а о том, как в этом случае разграничить плагиат от переделки.

Большое значение имеет также вопрос о том, как следует использовать исторические документы. Можно ли, например, так охаивать людей революции, как это сделал тов. Иванов с рядом описанных и указанных мною по фамилиям участников отступления?

Наиболее ярок случай с тов. Гавро, командиром интернационального полка. Иванов не считает даже нужным изменить его фамилию, назначая командиром интернациональной роты. По В. Иванову, тов. Гавро — чех, «сутулый и чем-то похожий на монгола». Ходит он «оборванный, в лаптях и рваном картузе». Характер его удивляет «сосредоточенностью, важностью». Трус. Между тем тов. Гавро красавец, прекрасно сложен, всегда был чисто и аккуратно одет, вспыльчив, горяч, беззаветно храбрый командир. Сейчас он работает на ответственном посту в НКИД.

Командира пластунского полка В. Иванов превратил в какое-то жалкое трусливое существо. Правда, фамилию он изменил, но ведь пластунский полк, отступавший со сводной бригадой, только один, и командовал им за этот период только один командир, тов. Шамес, тоже живой человек, работающий сейчас где-то на Украине. Эпизод с расстрелом им двух красноармейцев, рассказанный в моем очерке, достаточно ярко характеризовал тов. Шамеса как человека твердой воли.

Возьмем эпизод, выдуманный В. Ивановым, о том, «как отдавалась Анна Осиповна». Дело не в том, что такого случая быть не могло, а в том, что такой поступок не вытекает из тех черт, которыми Иванов наделил своего Плешко, как сознательного и твердого волей начподива. У Иванова т. Плешко как будто не понимает, что партия к поступкам руководителя партийной организации предъявляет иные, чем к рядовому красноармейцу, а именно — повышенные требования, что такой поступок способен надолго и серьезно дискредитировать начподива в глазах красноармейской массы. Такого начподива мы бы немедленно сняли. А по В. Иванову, Плешко даже не сознает своего проступка.

{153} У В. Иванова действия и переживания героев вступают между собой в непримиримые противоречия: поступки не вытекают из переживаний, переживания не рождаются из поступков. Произошло это потому, что факты, действия он в большинстве случаев взял из моего очерка, не продумав их, не вникнув в их суть, а психологию присочинил от себя, как правильно указал тов. Ломов, по готовому штампу старых литературных традиций, которые знают в частности прием контрастов. Но метод этот В. Ивановым применен неправильно, не диалектически. Во многих героях Октября и гражданской войны можно найти противоречия между их различными поступками, объясняемые влиянием различных обстановок и борющихся групп, но у Иванова эти противоречия идут по линии неувязки действий и переживаний в каждом поступке. Короче — «психология» героев В. Иванова надуманна, неправдива. Поэтому же и все типы у него крайне расплывчаты, не оформлены. Не знаешь, чего можно ожидать от них, на что они способны. Лица их как бы плавают в тумане.

Основной идеей моего очерка «Политотдел в отступлении» было показать роль партийной организации и политической работы в войне 1920 года. Начподив в очерке только частность, хотя и самая важная: он — организатор, руководитель партийно-политической работы. Не благодаря личным качествам начподива, а благодаря работе всех коммунистов, благодаря их высокой классовой сознательности возможно было распыленные остатки разбитых полков сколотить в боеспособную, дисциплинированную бригаду; сама система политработы в этой обстановке исключала возможность картежной игры командира с крестьянином за поле картошки. И вот этой организующей роли партии и ее отдельных представителей не понял Иванов. В этом главное искажение исторической правдивости, допущенное им.

Не поняв основного смысла событий, запутавшись в своих собственных противоречиях, В. Иванов вынужден одну выдумку нагромождать над другой. Не зная, что делать со своей дивизией, он губит ее на штурме Киева, превращая для этого последний в крепость. В условиях, когда массы трудящихся тянутся к художественной исторической литературе, такая выдумка вредна, так как она вводит в заблуждение неискушенных читателей.

{154} Перед лицом этих основных выдумок те неточности, которые пестрят в изображении лиц, военной обстановки, географических пунктов и которые характеризуют писательскую неряшливость В. Иванова, не имеют столь большого значения. Но и они требуют плетки критики, так как еще более портят впечатление. В. Иванов в эпизод с отрядом полтавской губчека вставил только несколько выдуманных строк: «впереди отряда скакала разведка с большим черным знаменем». Когда же это бывает, что разведка скачет с большим черным знаменем? Половецкую республику В. Иванов перенес на левый берег Днепра, но половецкие волости, Большая и Малая, существуют в действительности к юго-западу от Фастова, на правом берегу Днепра. Вопрос о правом и левом береге Днепра — не только вопрос географической, но и исторической точности, так как политическая обстановка на них в 1920 году была различной.

Художественная вышивка, которой Вс. Иванов отделал перешитое пальто, быть может, и вычурна, но в ней можно кое-чему и поучиться. В. Иванов своей повестью раскрыл лабораторию «художественного творчества». Перед нами два ценнейших документа: произведение известного писателя и его первоисточник. Сравнивая их, можно многое понять в «тайниках» художественного творчества. Основное условие для этого — поставить шире на обсуждение печати всю сумму тех общих вопросов, которые вытекают из данного случая, а не замалчивать и не отмахиваться от нее досадным жестом.

Л. Дегтярев.

Печатая это письмо тов. Л. Дегтярева, редакция «Комсомольской правды» отмечает любопытный «заговор молчания» вокруг затронутого т‑щами Ломовым и Дегтяревым вопроса. «Молчат писатели и их организации (мнение которых особенно необходимо), молчит “критика”». Редакция задает «прямые вопросы писателям и их организациям: в силу каких причин они отмалчиваются? Будет ли ими нарушен “заговор молчания”? Каково их мнение по поводу “Изуродованной истории” и “Гибели Железной”? Вместе со своими читателями редакция ждет ответа»…

Мы уже говорили, что ответа этого не получилось… Пусть настоящий сборник будет частью нужного ответа…

# **{155}** Как и на чем учиться

## **{156}** В. Перцов Культ предков и литературная современность

### I

Современная литературная критика провозгласила «художественный реализм» стилем пролетарской литературы.

Никто не знает, что такое реализм и, в особенности, пролетарский реализм в искусстве.

Журнал «На литературном посту», который ставит своей задачей воспитывать молодых рабочих писателей, несколько раз хотел объяснить этот термин, впрочем, совершенно невразумительно. Истощив свои силы в бесплодных попытках, орган ВАППа перешел к тому, что стал говорить не теоретическими обобщениями, а прямыми практическими примерами. Реализм — это то, как писали классики, в частности и в особенности Л. Толстой.

Если писатель хочет быть реалистом, он должен учиться у классиков. Учеба у классиков и реализм — вещи неотделимые друг от друга.

Как учиться? Конечно, «критически».

Что значит «критически»? — Неизвестно. Во всяком случае нигде в журнале не сказано.

До каких пор учиться? Когда приступать к самостоятельной творческой работе? — Не выяснено.

В представлении руководителей вапповского журнала учеба вырастает в нечто самодовлеющее, официально признанное, подавляющее и безграничное.

«Учится у Достоевского (и у Толстого) Семенов хорошо, без рабской подражательности, а так, как учится настоящий писатель, обладающий {157} своей писательской индивидуальностью, — как учится Юрий Олеша у французских мастеров, Фадеев — у Толстого, Светлов — у Гейне, Вис. Саянов — у акмеистов, Багрицкий — у старых романтиков, преодолевая учителей, в корне перерабатывая их и изменяя их наследство» (№ 20, «В поисках гармонического человека»), — читаем мы в статье В. Ермилова.

Насчет «корня» — это сказано для округленности, так сказать, для баланса фразы. Какой уж тут корень, когда для того, чтобы отодрать Фадеева от Толстого, одному из напостовских критиков приходится в журнале «Октябрь» писать статью в целый печатный лист, оспаривая путем всяческих домыслов собственные, по личному произволу избранные цитаты!

Но не в этом дело. Нестерпимо самое это распределение молодых писателей по признаку — кто у кого учится, эта приписка молодого писателя к старому, как к призывному участку.

Много ли таких учителей? Все ли годятся в учителя? И вот оказывается, как это читаем мы в другой уже статье того же номера, что «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» («Поэтический молодняк»).

Здорово сказано, всерьез: «чтобы спокойно, с расчетом выбрать» и с этакой мягкой, мудрой иронией: «дополнительных влиятельных особ»!

«С каждым годом список их (особ) 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 музы; лирики не {158} замечают мастерства формы Фета, Жуковского» (№ 20, стр. 69).

Перед нами болезненное разбухание лозунга учебы, чрезвычайно показательное. Жуковский, конечно, не предельный пункт. В своем гражданском негодовании напостовский критик только перевел на нем дух, и несомненно, что следующий выдых придется уже на Державине или Кантемире.

Ведь «с каждым годом список их расширяется»!

Автор статьи, торжественно изрекающий эту истину, и журнал, безмятежно ее печатающий, не замечают, что они готовят материал для литературного курьеза.

В самом деле, «методика» учебы заключается в том, чтобы в пыли веков разыскать особу, «не затронутую старшими собратьями по перу» (первое условие).

Если этому условию «особа» удовлетворяет, то нужно, чтобы она пришлась по вкусу, чтобы ее литературное наследство «понравилось» молодому автору, ищущему покровительства, чтобы оно ему импонировало (второе условие).

Никаких объективных норм не существует. Нацепив себе на голову средневековый рыцарский шлем, молодой писатель стилизует его под противогазовую маску.

Если в свое время шлем защищал лицо от ударов на рыцарских поединках, то сейчас, с точки зрения газовой войны, он превратился в бутафорию.

Точно так же и писатель берет литературный прием предка, направленный на обслуживание определенного общественного класса, и вместо современной социально нужной литературы создает «противогазовую» бутафорию.

Во всех этих рассуждениях насчет «учебы» и «реализма» господствует голый формальный подход к литературе. Литературное произведение понимается как чистая форма, которая может быть перенесена в любую социальную среду. Как бы ни называли себя те люди, которые не отдают себе отчета в социальной функции литературного произведения, взятого как целое — вапповцами, напостовцами, воронцами и пр., — как бы ни именовались те, которые не понимают неповторимости воздействия литературного произведения в конкретной исторической обстановке, которые не замечают исторических конфликтов {159} в развитии литературного ремесла, — все они являются вредными, поверхностными формалистами-идеалистами. Им должна быть объявлена война не на живот, а на смерть.

Почему-то эти люди думают, что классики, у которых они зовут учиться, были «классиками» от рождения. Больше того, по-ихнему выходит, что классики во всем были согласны между собой и являли пример добропорядочного литературного поведения и почитания предков.

Но ведь известно, как стоял вопрос о литературной учебе для самих предков.

В 1795 году И. И. Дмитриев, автор замечательной вещи «Чужой толк», недоумевал, отчего это одописцы его времени не трогают сердца читателя, хотя они и пишут по всем правилам пиитики, то есть прошли учебу у «классиков» его эпохи.

Возьму ли, например, я оды на победы,  
Как покорили Крым, как в море гибли шведы:  
Все тут подробности сраженья нахожу,  
Где было, как, когда, — короче я скажу —  
В стихах реляция! Прекрасно! А зеваю!  
И бросивши ее, другую раскрываю  
На праздник иль на что подобное тому:  
Тут найдешь то, чего б нехитрому уму  
Не выдумать и ввек: «зари багряны персты»,  
И «райский крин», и «Феб», и «небеса отверсты».  
Так громко, высоко, а нет, не веселит  
И сердца, так сказать, ничуть не шевелит.

Эта стихотворная рецензия интересна как разоблачение штампов и писательской механики предков.

Начиная с Тредьяковского, ведется ожесточенная борьба за демократизацию литературного языка.

В предисловии к одной из первых в ту пору книжек переводной беллетристики Тредьяковский писал:

«На меня, прошу вас покорно, не извольте гневаться, буде вы еще глубокословные держитесь словенщизны, — что я оную не словенским языком перевел, но почти самым простым русским словом, то есть каковым мы меж собой говорим… Ежели вам, доброжелательный читатель, покажется, что я еще здесь в свойство нашего природного языка не уметил, то хотя могу {160} только похвалиться, что все мое хотение имел, дабы то учинить».

Тредьяковский осторожно, чтобы не вышло на «манер деревенский», но настойчиво отрицает литературные образцы своих предков, упрощая и совершенствуя язык правящей группы.

Одописец Ломоносов считался единственным классиком.

Не у него ли учился Карамзин, когда создавал первую художественную прозу «Письма русского путешественника» и «Бедную Лизу»?

Очевидно, адмирал Шишков считал Ломоносова «реалистом», а попытки Карамзина приблизить русскую прозу к разговорному языку отрицал как «футуризм».

А Пушкин в своей заметке «О слоге» вот уже что говорит о прозе Карамзина:

«Вопрос: Чья проза лучшая в нашей литературе?

Ответ: Карамзина.

Это еще похвала небольшая. Скажем несколько слов о сем почтен…».

Здесь текст обрывается, но оценка уже сделана.

Одним словом, не история литературы получается, а история неуважения одного предка другим по нисходящей линии!

Но может быть так было до Октябрьской революции? Может быть, этот, так сказать, «хамеж» в историческом масштабе прекратился, как только на арену истории выступил победивший пролетариат, класс благодарный, любезный и почтительный к услугам спецов предшествующих поколений? Может быть, и вправду, как говорит напостовский критик, наше поколение, поколение великой пролетарской революции, покрывает себя несмываемым позором, так как «наши лирики не замечают мастерства формы Жуковского»? Может быть, нужно срочно установить наблюдение и немедленно, в порядке ударной работы, заметить это уклоняющееся мастерство и поставить его на службу партии и советской власти?

Проверим себя на Жуковском.

### **{161}** II

Лозунг насчет учебы у классиков сейчас уже потерял автора. Сейчас все повально его твердят — и так называемые попутчики и напостовцы. У нас попутчики понимаются вроде как литературные спецы, которые больше успели в этой учебе, но плоды ее часто направляют во зло, благодаря своему классовому положению.

Однако несомненно, что в порядке преемственности лозунг учебы от попутчиков перешел к вапповцам.

Роль спецов-техноруков у нас выполнили попутчики, а ВАПП выступил в качестве передаточной инстанции, пользующейся доверием.

Поправки, которые внесли вапповцы в теорию попутчиков «искусство как метод познания жизни», так же несущественны или производны, как меры по охране труда, например ограждения около приводного ремня, связанные с установкой новой машины. «Живой человек», реализм и учеба у классиков — таковы господствующие в настоящее время лозунги, передвинувшиеся справа налево по всему фронту.

Ценное признание делает Ю. Либединский:

«Я знаю целый ряд товарищей, которые сейчас изучают классиков с колоссальным вниманием. Я, например, перед “Комиссарами” перечел “Войну и мир” и Тургенева. То же самое сделал и Фадеев перед “Разгромом”».

Получается нечто вроде утренней молитвы. «Без бога ни до порога». Наши пролетарские писатели принялись за классиков с тем большим ожесточением, чем больше они в свое время начитались попутчиков. «Неделя» Либединского возникла как ответ на рассказ «При дверях» Пильняка.

Формула здесь примерно такова:

«Пильняк показывает, как коммунисты пьянствуют с интеллигенцией в эпоху военного коммунизма. Это неправильно. Неудивительно, что Пильняк замечает только пьянство и не видит пафоса гражданской войны, — ведь он попутчик. Давай-ка выдумаю другой рассказ и скомбинирую других людей. Клин клином вышибают — по русской пословице. Пильняк учился у классиков, и я буду {162} учиться выдумывать у классиков, только возьму самых лучших и главных — Толстого, Тургенева, Достоевского, но покажу все в пролетарском духе».

Так была провозглашена учеба из первых рук — у классиков.

Но вот ближайшие к нам ряды классиков оказались сравнительно быстро распределены. Между тем растут новые кадры потребителей, то бишь писателей, и спрос на «влиятельных особ» не оскудевает. Следовательно, нужно увеличить число «влиятельных особ», чтобы на всех хватило. Как на зло, число этих особ в каждую данную эпоху строго конечное. Можно, конечно, на одну навалиться кучей, но это уже не тот вкус. Вывод отсюда только один: будем копать глубже. Если девятнадцатого века не хватило, ахнем в восемнадцатый, а там еще и средние века остаются, и в запасе памятники народной словесности!

Василий Андреевич Жуковский надвигается на советскую современность — в этом ходе мыслей — как нечто глубоко закономерное, я бы сказал — неотвратимое и фатальное.

Если раньше некоторые идеологи пролетарской литературы призывали учиться у эпох возвышения и расцвета классов, у созвучных нам эпох революционного нарастания и подъема, то сейчас как будто вся прошлая литература уравнена в правах на влияние, обращена в плоскость — и притом… наклонную.

Не ждали мы, не гадали, но пятилетка культурной революции, в которую мы вступаем, может оказаться пятилеткой имени Жуковского. Не Жуковского — инженера, профессора авиации, нашего современника, именем которого названа советская Академия воздушного флота, — это было бы знаменательно, — но Жуковского — предка, представителя реакционного крыла романтизма, врага прогресса своего времени, гробокопателя старины.

Этот поэт «чувства и сердечного воображения» начал свою литературную карьеру «Мыслями при гробнице»; первое его выступление в печати продолжило взятую им погребальную линию — это был перевод элегии «Сельское кладбище» — и уже на склоне лет завершилось письмами и статьями о западноевропейских революциях, в которых он проповедовал, что, «вооружаясь на существующее {163} зло в пользу будущего, неверного блага, человек нарушает вечные законы правды».

С ранних лет он, по собственному признанию, «живо почувствовал ничтожность всего подлунного, и вселенная представилась ему фобом», но он с поразительным тактом охранял неприкосновенность российской части гроба, уводя современников в заоблачные выси и отвлекая их от практических задач.

Время в общественном смысле было глухое, люди ходили прибитые. Давило сознание несбывшихся надежд и подкошенных стремлений. Чем-то — в смысле настроения — оно напоминает период реакции после 1905 года.

Меланхолик Жуковский был чрезвычайно ценным человеком для полицейского государства.

Лучший друг нам в жизни сей —  
Вера в провиденье.  
Благ зиждителя закон:  
Здесь несчастье — лживый сон,  
Счастье — пробужденье.

Или:

Здесь радости — не наше обладанье;  
Пролетные пленители земли  
Лишь по пути заносят к нам преданье  
О благах, нам обещанных вдали;  
Земли жилец безвыходный — страданье:  
Ему на часть судьбы нас обрекли;  
Блаженство нам по слуху лишь знакомец;  
Земная жизнь — страдания питомец.

Этот благостный тихоня очень тонко и умело «разлагал» революционные настроения своей эпохи. Неустанно долбил о тщете всего земного, твердил о переселении душ, воспевал на потребу филистерам всеобщие чувства трогательной любви и нежной дружбы.

Для сердца — прошедшее вечно.  
Страданье в разлуке есть та же любовь,  
Над сердцем утрата бессильна.  
И скорбь о погибшем не есть ли, Эсхин,  
Обет неизменной надежды,  
Что где-то в знакомой, но тайной стране  
Погибшее нам возвратится.

{164} Он говорил про себя: «Один не могу ни о чем думать, потому что не имею материи для мыслей», потому и стал переводчиком. Но переводил только «идеологически выдержанные» вещи и безошибочно маневрировал среди бурной протестантской литературы разбуженной Европы.

Предметом для своих «вольных подражаний» избрал экзотику — вневременную и едва ли не внепространственную, если принять во внимание пути сообщения того времени: «Наль и Дамаянти» — индийская повесть, «Рустем и Зораб» — персидская, «Камоэнс» — испанская; если же брал отечественный материал, то обезвреживал и обеспложивал его; русскую природу идеализовал на манер швейцарской Аркадии, русскую старину стилизовал под Аттилу, русских крестьян делал из немецких, изменяя только имена, без всякого зазрения совести («Овсяный кисель»).

Если взять Жуковского в историческом ряду писателей, его предшественников и ближайших вслед за ним, то окажется, что он меньше всех работал на современном ему материале.

Излюбленным жанром его поэтической работы совершенно закономерно стала элегия — тонкая штучка, посредством которой удавалось переводить конкретную общественную неудовлетворенность в план идеальный, невещественный, бесплотный, одним словом — «высший», превращая социально-опасное беспокойство в расплывчатую «тоску», в «элегическую» неудовлетворенность «души».

Его современники и друзья негодовали. Вяземский писал в 1821 году:

«У Жуковского все — душа и все для души. Но душа, свидетельница настоящих событий, видя эшафоты, которые громоздят для убиения народов, для зарезания свободы, не должна и не может теряться в идеальной Аркадии. Шиллер гремел в пользу притесненных; Байрон, который носится в облаках, спускается на землю, чтобы грянуть негодованием в притеснителей, и краски его романтизма сливаются часто с красками политическими. Делать теперь нечего. Поэту должно искать иногда вдохновения в газетах».

Но Жуковский как раз и боролся с газетой при помощи кладбищ, летучих мышей, привидений, завываний ветра, луны, савана, гроба и прочего погребального ассортимента.

{165} Если бы «романтического разочарования» не существовало, то феодальная монархия должна была бы его выдумать. Те настроения, которые сейчас мы называем упадочничеством, в ту пору, как и сейчас, понижали общественную самодеятельность.

В 1824 году Кюхельбекер издевался над «мастерством формы» романтической поэзии:

«Все — мечта и призрак, все мнится и кажется и чудится, все только будто бы, как бы, нечто, что-то… луна, которая, разумеется, уныла и бледна, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз представляют заходящее солнце, вечерняя заря, изредка длинные тени и привидения, что-то невидимое, что-то неведомое, пошлые иносказания, бледные, беззвучные олицетворения Труда, Неги, Покоя, Веселья, Печали, Лени писателя и Скуки читателя; в особенности же туман — туман над водами, туманы над бором, туманы над полями, туман в голове сочинителя» («Мнемозина»).

А в 1927 году современный критик приглашает пролетарских поэтов учиться у Жуковского и упрекает их за то, что они не замечают «мастерства формы» Жуковского. Но ведь то, над чем издевался Кюхельбекер, ведь это и есть элементы формы. Ведь заимствование даже элементов — это не что иное, как проповедь писательской лени с маленькой буквы, уже осужденной Кюхельбекером, когда она писалась с большой.

Однако, как мы видели выше, эти формальные элементы лишаются смысла вне той целевой социальной установки, которую они обслуживали. Практически немыслимо воспользоваться ими сейчас, т. е., как наивно воображают ныне многие, «взять форму у классиков», без того чтобы на обшлагах рукава не притащить микробов — чуждого и вредного социального воздействия.

Эту истину очень тонко понимал в 1852 году управляющий Третьим отделением генерал Дуббельт. Когда возник вопрос о печатании заграничных статей Жуковского, в которых тот громил революцию, Дуббельт представил в Главное правление цензуры свой отвод:

«Хотя его (Жуковского) суждения клонятся к тому, чтобы обличить человека, удалившегося от религии, и представить превратность существующего ныне образа дел и понятий на Западе, тем не менее вопросы его сочинений {166} духовные слишком жизненны и глубоки, политические слишком развернуты, свежи, нам одновременны, чтобы можно было без опасения и вреда представить их чтению юной публики.

Частое повторение слов свобода, равенство, реформа (выделено Дуббельтом), частое возвращение к понятиям движение века вперед, вечные начала, единство народов, собственность есть кража (выделено Дуббельтом) — и тому подобных останавливают на них внимание читателя и возбуждают деятельность рассудка (!).

Размышления вызывают размышления, звуки — отголоски, иногда неверные. Благоразумнее не касаться той струны, которой сотрясение произвело столько разрушительных переворотов в западном мире и которой вибрация еще колеблет воздух».

Недаром Дуббельт был в свое время предметом общего ужаса: он был квалифицированным, научно-образованным реакционером, понимал толк в формальном анализе литературного произведения.

Дуббельт был против слов (!): свобода, реформа, движение, равенство, единство народов и за слова: туман, фоб, луна, кладбище, развалины, саван…

Этот последний ряд слов воплощает в себе чрезвычайно ярко социологическую сущность поэзии Жуковского. Они же, как мы видели на анализе Кюхельбекера, представляют собой и наиболее острую ее формальную характеристику. Если к тому же учесть, что «мастерство формы» Жуковского, та оправа, в которую были вставлены эти слова, одобренные генералом Дуббельтом, была элегия, то мы полностью отдадим себе отчет, в чем должна состоять реально учеба у Жуковского.

Так, несомненно, генерал Дуббельт полностью подписался бы под тезисом «учеба у Жуковского» и одобрил бы следующие слова и такое, к примеру, их соединение:

Родимая!  
Ну, как заснуть в метель!  
В трубе так жалобно  
И так протяжно стонет.  
Захочешь лечь,  
Но видишь не постель,  
А узкий гроб  
И что тебя хоронят.

{167} Или:

Все встречаю, все приемлю,  
Рад и счастлив душу вынуть,  
Я пришел на эту землю,  
Чтоб скорей ее покинуть.

Или вот еще слаще:

Все мы, все мы в этом мире тленны,  
Тихо льется с кленов листьев медь…  
Будь же ты вовек благословенно,  
Что пришло процвесть и умереть.

Учился ли Есенин у Жуковского? Неизвестно, биографами еще не установлено, но это и не важно. Важно то, что одинаковое литературное задание, одинаковая социальная функция вещи потребовали и соответствующих выразительных средств.

Жуковский выполнял положительную работу для своего класса, Есенин выполнял отрицательную работу с точки зрения нового господствующего класса.

Элегия как литературная форма ослабляла волю революционных элементов эпохи и тем самым укрепляла господствовавшую верхушку.

Есенинская элегия в эпоху диктатуры пролетариата, сохраняя характерные признаки жанра — разочарование, нытье, чувствительность, стала знаменем умирающих людей и классов.

У Есенина хватило прозорливости, чтоб определить объективный смысл своей поэзии:

Мы многое еще не сознаем,  
Питомцы ленинской победы,  
И песни новые  
По-старому поем,  
Как нас учили бабушки и деды.

Чему же зовет учиться у дедушки Жуковского наш напостовский критик? «Мастерству формы»? Но может ли быть веселая, бодрая элегия, дающая жизненную зарядку? Можно ли, например, написать «Элегию на увядание капитализма в мировом масштабе»? Можно, но это будет обязательно плохо и вредно. Можно ли написать «Элегию на смерть товарища Дзержинского»? Можно, все {168} можно, но это будет похабно и неправильно, ибо в смерти Дзержинского, факте потрясающе невеселом, нет элегического материала.

Разве не лучше,  
 как Феликс Эдмундович,  
сердце отдать  
 временам на разрыв?

Какая же тут, к черту, элегия!

Если призыв учиться у Жуковского не является только бессодержательной фразой, каких — увы — сейчас произносится слишком много людьми, вообразившими, что сущность литературной критики в ее безответственности, то учеба эта неминуемо будет порождать литературных уродцев и выкидышей.

Как бы критики ни называли их возвышенно в свое оправдание — «поэт пролетарского романса», «бард романтизма», — все равно это явления глубоко противоестественные и прискорбные.

На материале Жуковского хорошо видна та фальшь, к которой приводит лозунг учебы у классиков, но принципиальная сущность дела не меняется и при другом материале. Попытка пересадить литературный жанр, канонизированный в определенных общественных условиях, в другую эпоху и среду оканчивается плачевно для жанра, эпохи и среды.

### III

Каково все это читать или слушать человеку, который верит в творческие силы революционной культуры!

По-моему, он еще больше должен верить в эти силы, если из недр революционной советской культуры подымается течение, которое восстает против бессмысленного, вредного, формального культа предков и отстаивает подлинно современное отношение к ним, достойное научного мировоззрения пролетариата.

Культ литературных предков, хотя бы он и выражался только в почтении к их так называемому «мастерству формы», представляет собой не что иное, как одну из форм неверия в творческие силы пролетариата. Нам свойственны почти мистическое преклонение перед старой культурой {169} и затаенная вера в ее превосходство, что бы там ни говорили…

Культ литературных предков — это есть форма писательской лени, о которой говорил Кюхельбекер, бичуя штампы романтического стиля. У нас страшное желание присоединиться к тому или другому, уже созданному, уже бывшему художественному течению, освященному преданием, сделав к нему приставку «пролетарский» или «социалистический».

Ленивый писатель, который под тем предлогом, что он‑де перерабатывает «наследство», на самом деле живет на чужой литературный счет, представляет собой худший вид тунеядца, ибо за свое безделье он еще пользуется и уважением в счет этого «наследства».

Пушкин в замечательной заметке «О причинах, замедливших ход нашей словесности», говорил: «Проза наша еще так мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены создавать обороты для понятий самых обыкновенных, и леность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы давно уже готовы и всем известны». Он признавал причиной, замедлившей ход нашей словесности, общее употребление французского языка и пренебрежение русским. «Все наши писатели на то жаловались, но кто же виноват, как не они сами?»

Действительно, на французский язык жаловались все передовые литературные работники. Карамзин прямо стонет:

«Тут новая беда: в лучших домах говорят у нас более по-французски!» («Отчего в России мало авторских талантов?»).

«Беда наша, что мы все хотим говорить на французском и не думаем трудиться над обрабатыванием собственного языка! Мудрено ли, что не умеем изъяснить им некоторых тонкостей в разговоре?» («О любви к отечеству и народной гордости»).

То, чем для литературной эпохи Пушкина был французский язык, теперь для литературных заданий пролетариата представляет собой примерно классическая художественная литература.

Пусть бы те, которые более всего ратуют за учебу у классиков, хоть на миг остановились и задали себе вопрос: {170} «А каково было им, тем, у кого сейчас мы зовем учиться? Как и у кого учились сами классики?»

Литературная задача Пушкина была ничуть не менее сложна, своеобразна и ответственна, чем та задача, которая стоит сейчас перед писателями пролетариата. Как расположились в разрешении этой задачи элементы литературной традиции и изобретения?

Вот вопросы, которые нужно ставить, говоря об учебе у классиков. Без постановки этих вопросов лозунг «учебы» становится реакционным и с общественной и с литературной стороны.

Ложно-классическая пирамида из десяти «влиятельных особ» — Пушкин, Толстой, Достоевский, Тургенев, Чехов, Тютчев и т. д., список которых, по уверению напостовцев, «с каждым годом все расширяется», уходя, по логике вещей, в глубокую древность, — должна быть опрокинута.

Литература не может развиваться из заранее данного, определенного, застывшего числа влиятельных элементов.

Совершенно бессмысленно искать в веках то или другое условное художественное направление, для того чтобы сделать на него формальную ориентировку новой литературы. Это вредная утопия.

Пушкин, говоря о свойствах новой прозы своего времени, требовал: «Точность, опрятность — вот первые достоинства прозы». Его литературная реформа оказала гигантское влиянье на общий язык. Он не называл свою прозу ни реализмом, ни романтизмом, но он конкретно указывал те задачи, которые нужны были его эпохе.

И нам сейчас нужно искать шефства для сегодняшней литературной работы не у мастеров эстетического воздействия в прошлом, но в реальных задачах, которые ставятся перед мастерством слова сегодня.

Мы должны будем тогда анализировать, не танцуя от печки сложившейся художественной литературы. Многие с удивлением увидят прямые практические задачи новой словесной культуры, не имеющие ничего общего с эстетическим воздействием литературных памятников, — задачи, которые целиком выдвинуты беспримерной исторической эпохой.

## **{171}** Н. Чужак Опыт учебы на классике

«Мы ленивы и не любопытны». Пушкин писал это о бывшем классе. Сейчас это не так. Мы не ленивы и любопытны. Было бы кому удовлетворять нашу проверенную любознательность!

И вот еще:

«Мы все учились понемногу, чему-нибудь и как-нибудь». Сейчас это опять-таки не так. Мы хотим учиться упорно, но — самому нужному. Мы слишком нищи для того, чтоб делать что-нибудь и как-нибудь.

Поэтому же мы не можем, даже и учась, не быть врагами дедовских традиций. Не можем возводить в канон любое аквещание [?]. Жадность до жизни и большое любопытство к ней толкают нас даже на столь крутые преступления, как недоверие — принципиальное! — к учителю. Мы уже выросли из того… класса, когда люди позволяли себе роскошь быть ленивыми, и мы не можем, даже и сидя за партой, не сверять, не ковыряться, не примеривать.

Что же касается того, чтобы учиться, то — пожалуйста. Обижаться на учебу меньше всего приходится. Напротив: было бы чему и у кого учиться. Для начала — хоть у Горького.

Всего за десять лет Октябрьской революции Максимом Горьким выпущено два больших романа: «Дело Артамоновых» — в 1926 году, и «Жизнь Клима Самгина» — в 1927‑м. О «Климе Самгине» много писалось — остановимся на «Деле Артамоновых». В двух планах В плане грамоты, и — в отношении «путей».

Горький — самый плановый писатель нашего времени. И самый нарочитый, предумышленный. Вся жизнь у него, {172} как в аптеке — по полочкам. Вся по таблеткам с сигнатурками. И каждой сигнатурке свой черед. Прямой учитель жизни. И боюсь — с учительной линейкой в руках. На улице — людей невпроворот, шум, драки, баррикады. А у писателя еще не скрещены вчерашние пути. И мысли, и душа его — вон с той таблеткой! Только сигнатурку прикрепить.

Горький — типичный реалист-осознаватель. Вот именно — не строитель или организатор, а дидактик, педагог. Обучающий жизни задним числом.

Это не только потому, что сам он нарочитый, но и потому еще, что и эстетика его, которой Горький обучался у дворянских классиков, не позволяет нашему учителю слишком якшаться с злободневной жизнью. События, согласно этой эстетике, должны изрядно «отстояться» в «душе» и во «времени» художника, пока последний не пропустит их сквозь «призму» своего «сознания». Сознание художника — это и есть высший закон. Буде же факты разойдутся с сознанием — тем хуже для фактов! В лучшем случае они могут… обождать.

Горький слишком всерьез и по-босяцки жадно впитывал в себя эту дворянскую эстетику — как и дворянскую культуру вообще, буквально насбирав ее по корочке за годы странствий, — для того, чтоб, как-то разбогатев на этом занятии, взять да и отказаться от своих ли прирожденных, или же от благоприобретенных, но ставших второй натурой, приемов и навыков. Мы думаем, что Горький счел бы за обиду даже, если бы кто-нибудь ему сказал, что метод преломления во времени есть эстетически-усадебный, догородской и недобуржуазный даже метод, — метод крепко застоявшегося времени и пошехонских действий. В этом пункте Горький прямо-таки трогательно прям, и здесь не может быть для нашего учителя ни отступлений, ни вихляний.

Он упрямейший хранитель сигнатурок тех времен, когда роман писался и по десять, и по двадцать лет, и когда… помещики еще катались в бричках.

Несомненно умный, кропотливый, как аптекарь, собиратель ежедневного человеческого материала, несколько чрезмерно многодумный, недоверчивый оценщик человеческих путей, Горький садится за стол только {173} тогда, когда события уже маячат где-то в отдалении. В революцию 1905 года он роется в былых переживаниях интеллигенции, берет период первых стачек и т. п. В революцию 1917 года он снова и снова воспроизводит давно уже забытых умствующих поваров и машинистов, виденных им лет 30 назад. В 1924 году мы наткнулись в «Русском современнике» на его рассказ «Анекдот», где действие происходит примерно в 1904 году, т. е. революция 5‑го года докатилась до письменного стола великого учителя земли эсэсэсерской через 20 лет.

Испытанные сигнатурки?

Нужно ли удивляться, что и Октябрьская революция дошла до нашего учителя лет через 8 – 9? В романе «Дело Артамоновых» М. Горький еще впервые, если не ошибаемся, доводит действие до 1917 г. Впервые — и то только краешком, на 12 страницах из 259 — находит себе место в этом романе колоссальный октябрьский сдвиг. Явление — воистину замечательное!

И это вовсе не потому, что Горький сторонится революции или ее не замечает. Нет, конечно, — нет. Публицистически — Горький во многом с нами. Но художник-Горький, т. е. беллетрист, — ее еще не «осознал». Мешают — нарочитость и каноны. Революция 1917 года, как, может быть, и многое другое, — все еще мирно «отстаивается» по записным книжкам писателя, пока окончательно не «отстоится». Можете ругать за это писателя, но он по-своему добросовестен, и просто-напросто по-другому не может.

Отсюда — и подсобный псевдоним: Иегудиил Хламида.

Маленькое отступление к «Климу Самгину».

«Клим Самгин» тоже построен по-неземному, с отставанием от жизни лет этак на… Хотя и отпечатан предварительно в газетах. Справка:

«Когда Диккенс печатал в газете “Записки Пикквикского клуба” или “Два города”, то это были вещи, специально приспособленные для газеты. Технически — сюжет, монтаж глав, линия тайн — были приспособлены к размеру газетного подвала. “Самгин” ни к чему не приспособлен. Это “вообще” беллетристика, которая “вообще” печатается. Нужно иметь какое-то безотчетное уважение {174} к “великой литературе” и не нужно иметь представления о пользе давления техники, чтобы так печатать писателей».

В. Шкловский, этот замечательнейший из научных следователей русской литературы, посвятил роману немногие, но исчерпывающие строчки:

«Ловят сома из номера в номер. Изменяет Фын Юйсян, 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 каких-нибудь других событиях такого характера, спросил: “Ну, а что сом? Поймали его или нет?”».

Сома не поймали, и вообще оказалось, что мужики обманывают интеллигенцию. А следователь уже сличает факты:

«Мы 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».

Вернемся к «Делу Артамоновых». Там тоже на 247 страницах люди трех поколений купеческого рода занимаются «ловлей сомов» (в душе!), но там хоть под конец выглядывает современье.

Мы, впрочем, думаем, что и на этот раз наш уважаемый учитель несколько поторопился выложить Октябрьскую революцию на письменный стол. Она в его записных книжечках, судя по 12 страницам многолистного романа, еще явно не отстоялась. Горький еще не достаточно прощупал революцию, для того чтобы ее показывать. Он еще не прикрепил к ней нужных сигнатурок, не все еще расставил правильно по полочкам.

Гораздо лучше у него выходят времена давно прошедшие: период хищнического накопления русского капитала, {175} период первого фабричного строительства, уездные болота, кондово-кряжистые мещане и купцы, время вообще до первых стачек. И потом: это так только говорится — «Дело Артамоновых», т. е. какое-то строительство трех поколений буржуазного семейства, от первого, еще чумазого, починателя до европейски оборудованного предпринимателя-инженера. На деле же — ни предприятия, ни дела, не говоря уже о рабочих! Есть только душевные ковыряния плюс философические размышления мещан и купцов:

«Да, деньги — стружка для этих людей, которые (т. е. буржуазия) неутомимо, со всею силою строгают всю землю, друг друга, деревню».

«Купечество должно всему учиться, на все точки жизни встать».

«Умненькие среди нас (буржуазии) заводятся».

Все это, конечно, нужно обязательно, раз ты уж взялся за показ души российского купечества 80‑х или 90‑х приблизительно годов (роман начинается с 1863 года). Но смешно как-то читать эти купеческие сентенции сейчас, смешно и трудно ими заражаться. А еще труднее, думается, было подавать этих «встающих на все точки жизни» мертвецов живыми в наши дни, «воображать» их, «представлять» себе и нам, болеть их болями, со-чувствовать, со-радоваться с ними. Да и согласитесь, что в конце концов нужно было иметь на это занятие во время революции какой-то сверхрациональный аппетит!

Мы уже объясняли себе этот вкус к «покойному» — эстетикой учителя. Мы говорили и о предумышленности Иегудиила Хламиды. Роман «Дело Артамоновых» дает повод догадываться еще, что Горький вообще боится подпускать к себе какие-либо вредные волнения. Горький не любит шумных жестов, потрясающей повышенности речи, беспокойной неуемности, не любит суетных и суетливых людей. И суетных событий.

Посмотрите, как любовно выписаны у него несуетно-уверенные хищники разлива 1863 года, патриархи-починатели вроде Ильи или вдовы Баймаковой; как до последней пуговицы выделаны «утешители» вроде горбатого Никиты; как печатью явного благоволения писателя отмечены {176} все эти крепкие укладчики-бытовики (кстати сказать, побывавшие в русской литературе не раз и не два), и — как презрительно трактует он людей без быта, нарушителей традиций вроде дочери ремесленника Орлова, поданной почти в гротеске!

Не в пример устойной благолепости бытовиков — в безбытниках есть что-то птичье, остроносенькое, неприятно-глупое:

«Рядом с ним сидела небольшая, остроносенькая девица Орлова и, приподняв темные брови, бесцеремонно рассматривала всех глазами, которые не понравились Никите (уходящему в монастырь горбуну), — они не по лицу велики, не по-девичьи остры и слишком часто мигали».

Сцена прощания с Никитой:

«Наталья (жена Петра Артамонова, устойная) подошла последней, но, не доходя вплоть, прижав руку ко груди своей, низко поклонилась и тихо сказала:

— Прощай, Никита Ильич…

Груди у нее все еще высокие, девичьи, а уже кормила троих детей.

Вот и все. Да, еще Орлова: она сунула жесткую как щепа, маленькую, горячую руку, — вблизи лицо ее было еще неприятней. Она спросила глупо:

— Неужели пострижетесь?»

«Да, еще Орлова» — удостоил, все-таки!.. Орлова — это новая, чужая, приходящая. А рядом — что это: из «Плодородия» Золя или с полотен Халльса или Рубенса?

«В Николин день Артамонов (патриарх, Илья) устроил для рабочих сытный, праздничный обед с водкой, брагой. Столы были накрыты на дворе. Бабы украсили его ветками елей, берез, пучками первых цветов весны и сами нарядились пестро, как цветы. Хозяин с семьей и немногими гостями сидел за столом среди старых ткачей, солоно шутил с дерзкими на язык шпульницами, много пил, искусно подзадоривал людей к веселью и, распахивая рукой поседевшую бороду, кричал возбужденно: — Эх, ребята! Али не живем?

Им, его повадкой любовались. Он чувствовал это и еще более пьянел от радости быть таким, каков есть. Он сиял и сверкал, как этот весенний солнечный {177} день, как вся земля, нарядно одетая юной зеленью трав и листьев, дымившаяся запахом берез и молодых сосен, поднявших в голубое небо свои золотистые свечи. Все было празднично, все ликовало; даже люди в этот день тоже как будто расцвели всем лучшим, что было в них.

Древний ткач Борис Морозов (следует описание под икону) встал, опираясь о плечо старшего сына, мужика лет шестидесяти, и люто кричал (следуют выкрики иконописного ткача о счастье плодородия, дружной работе на хорошего хозяина, о буйном неуемстве пола, и…):

— Ты, Илья Васильев, настоящий, тебе долго жить. Ты — хозяин, ты дело любишь, и оно тебя. Ты — нашего дерева сук, — катай! Тебе удача — законная жена, а не любовница. Катай во всю силу! Будь здоров, брат, вот что! Будь здоров, говорю…

Артамонов схватил его на руки, приподнял, поцеловал, растроганно крича:

— Спасибо, ребенок! Я тебя управляющим сделаю…

Люди орали, хохотали, а старый пьяненький ткач… Ульяна не стыдясь вытирала со щек слезы умиления.

— Сколько радости! — сказала ей дочь. Она сморкаясь ответила:

— Такой уж человек, на радость и создан господом!..»

Не столько, впрочем, «господом», сколько Горьким…

Это — свои. Это — укладчики. Какие краски!

Столь же вкусными — мы бы сказали даже: празднично-эпическими — красками работает писатель, оперируя и над ушедшим бытом. Древний ткач, старинный монастырь, обрядовые песни, пьянственный надрыв мятущихся купцов — где-то мы уже все это читали? Чуть ли не у того же Горького. И все это душевно-просветленно, даже с умилением каким-то, расставляется и расставляется нашим учителем по самым отдаленным полкам!

Все ли, наконец, сигнатурки готовы?

Вот — «слава богу» — и революция. Приходит она на странице 247‑й. Следующие 12 страниц посвящены большевикам.

{178} Трудно, конечно, очень много большевиков разместить на 12 полках родового артамоновского шкапа. Тем более, что для того, чтобы «осознавать», нужно еще предварительно видеть. Будем же поэтому — без придирок.

Что же осознал писатель на 12 страницах? Что увидел?

Вот — вождь артамоновских большевиков — солдат-инвалид Захарка Морозов. О нем на страницах 247 – 248‑й наш учитель пишет:

«Захар ходил царьком. Рабочие следовали за ним, как бараны за овчаркой. Митя летал вокруг него ручной сорокой. В самом деле, Морозов приобрел сходство с большой собакой, которая выучилась ходить на задних лапах. Шагал он важно, как толстый помощник исправника. Большие пальцы держал за поясом отрепанных солдатских штанов и, пошевеливая остальными пальцами, как рыба плавниками, покрикивал:

— Товарищи, порядок!»

Мы не в обиде на нашего учителя за то, что он — мягко выражаясь — несколько престранно вожака фабрично-артамоновских большевиков аттестует. Дело не столько в том сейчас, что пишется на сигнатурках, сколько в том, как эти сигнатурки изготовляются и — можно ли художественной грамоте у данного классика научиться. Да, на хищнике Илье, на «утешителях» купецких — можно. Только — не на горьковских большевиках! Только — не на Захарке Морозове!

Заметили ли вы, как — несколько раздраженно даже — мечется писатель, тщетно силясь «осознать» такое неожиданное для него, а главное «неотстоявшееся» еще и не прошедшее через десятки предварительных записей явление, как «вождь… Захарка»? Посмотрите, как неловко и беспомощно перебегает он от «образа» к «образу» (таков уж способ традиционно-художественного мышления!), пробуя постичь природу Захарок. «Как — как — как — как», и еще «как — как — как», — семь разных, семь заведомо несостоятельных, т. е. первых попавшихся и взаимно побивающих друг друга «каков» — в рамках одного только, по существу, определения!

«Ходил царьком? — нет, не годится, снизить образ! “Как овчарка”? — нет, обидно, и размер не тот. “Сходство {179} с большой собакой”? — неудобно как-то. “Как толстый помощник исправника”? — нет, не похоже, он же и не толстый. “Как рыба плавниками”? — ну, это совсем уж никуда! Можно еще добавить, что рабочие ходили за Захаром, “как бараны”, но это уже раньше подметили и Бунин, и Куприн, и даже Гиппиус. “Митя летал вокруг него ручной сорокой”? — Хорошо бы, тем более, что это рикошетом “познает” и самого Захара, — но сорока же не доказательство! Не попытаться ли опять — начать с “царька”, разжаловать его в “помощники исправника”, повысить до “большой собаки”, снизить снова до “овчарки”, сблизить чуточку овчарку с “бараном”, барана — с “сорокой”, сороку — с “рыбой”?

Нет, нет, нет! Нельзя же сигнатурки на большевиков строить по Брему…

Раздражение, как видится, — плохой советчик искусства!..

Скольких же еще большевиков отметил в своих записях писатель? А вот:

1. Юркий инженерик Митя (“как ручная сорока”), сбежавший к большевикам от купчихи-жены. Определенно примазавшийся.

2. Дворник Тихон, “утешитель”, прикрывавший шалости купцов, противный резонер, оказавшийся под конец с большевиками.

3. “Две лошади, серая и темная”. Большевистские лошади. — И:

4. “Ружье со штыком за спиною солдата, неразличимого в кустах”. Однако — большевистское ружье. И спина большевистская.

Ну, вот и все. Остается еще, правда, самая революция. Но и революция в романе, кажется, не очень повезло.

О времени пред революцией один из братьев Артамоновых отзывается так: “Идиотское время! — раздумчиво говорил он: — В крестьянской стране рабочая партия мечтает о захвате власти. В рядах этой партии — купеческий сын (внук первого Артамонова), человек сословия, призванного совершить великое дело промышленной и технической европеизации страны. Нелепость на нелепости!”

{180} О самой революции другой Артамонов полагает: “Всюду Яков наблюдал бестолковую, пожарную суету, все люди дымились дымом явной глупости, и ничто не обещало близкого конца этим сумасшедшим дням”.

Дело, конечно, не в самых отзывах Артамоновых о революции, а в том, что отзывы эти не только никаким показом не парализованы, но как бы еще иллюстрируются даже самим писателем. “Дымящегося дыма явной глупости” тех “сумасшедших дней” в романе показано ровно столько, сколько можно показать на скромных 12 страницах. Например — Захарка. Он на всех наскакивает с криком о порядке, а сам только и делает, что всюду вносит бестолковщину и суету. Другие — не умнее. Например:

“Он судил троих парней за кражу… Он приказал высечь воров, и двое рабочих с удовольствием отхлестали их прутьями, а Васька кочегар исступленно пел, приплясывая:

— Вот как ныне насекомых секут!

Вот какой у нас праведный судья!

Сорвался, забормотал что-то, разводя руками, и вдруг крикнул:

— Спаси, господи, люди твоя!

Митя закричал: Браво!..”

Нелепость на нелепости?

“— Вы что, товарищи, шутите? Разве так лошадей держат? А сено почему не убрано? А в баню под замок хочешь?

Человек в белой рубахе встал, сказав негромко в сторону солдата:

— Явился еси, с небеси, черт его унеси!

— Командиров стало больше прежнего, — ответил солдат.

— И кто их, дьяволов, назначает?

— Сами себя. Теперь, браток, все само собой делается, как в старухиной сказке…”

“Идиотское” время?

Есть еще наивные чудаки, которые полагают, что так называемое художественное произведение или беллетристика, как-то творится писателем-художником, а не работается точно так же, как и всякие другие произведения — по источникам: по напечатанным чужим материалам, {181} по своим листкам, по старым и новым записям. Особенно упорно насаждается эта старая боговдохновенная идейка среди товарищей из бывшего Ваппа и Кузницы. А между тем подробное рассмотрение хотя бы только данного романа Горького, с точки зрения возраста образующих его отдельных наблюдений, позаимствований и образов, могло бы круто подорвать авторитет этой легенды.

Ясно, что раз произведение пишется в отдалении от фактов — территориальном (Капри) и хронологическом (лет в среднем на 30), — то органической средой его или питательным началом могут быть лишь те воспоминания о фактах или знания, которые накоплены писателем за весь его писательский век и далее вывезены им за границу. Ясно, что только литература предшественников и рассказы очевидцев плюс литературные наметки, записи и вообще так называемые заготовки предыдущих лет — только они и могут лечь в основу “творческих” воспоминаний, раз “творишь” роман (или делаешь шкап, по-нашему), охватывающий период 1863 – 1917‑го. И еще ясно одно: раз запас воспоминаний или знаний этих окажется почему-либо недостаточным, — оторванному территориально и во времени писателю не останется более ничего, как черпать недостающее количество наблюдений из окружающей его, уже новой и чуждой среды или же… высасывать наблюдения из пальца.

Вот тут-то и открывается скользкий путь.

Мы уже видели отчасти, как творил-работал-делал Горький своих “Артамоновых”. Горький прекрасно использовал имевшуюся в его распоряжении библиотеку (Горький, Лесков, Мельников-Печерский, даже Мамин-Сибиряк и другие) для фиксации укладно-бытовых и кондовых кряжей, — и мы говорим это нисколько не в упрек писателю. Горький неплохо сумел использовать и свою собственную записную книжечку, выложив из нее на стол кое-какие, видимо скудеющие уже, остатки. Но…

Так как количество запасов писателя не неисчерпаемо, а нового притока нет; так как количество литературных комбинаций вообще не бесконечно, и вечно перелицовывать одну и ту же хламиду нельзя; прибавьте сюда еще своеобразную эстетику писателя; учтите предумышленность {182} его, и — вы поймете, почему владельцу множества проверенных во времени сигнатурок М. Горькому приходится все же прибегать в конечном счете… к выручающему пальцу.

Удивительно, как беспокойно скачет качество его отдельных записей — сравнений, наблюдений, образов, ремарок и вообще так называемых отдельных “художественных штрихов” — в этом романе! Не потому ли это, что жизнь все более беспокойно стучится в аптечные двери, и… учитель начинает торопиться и нервничать?

Сравните:

“Шагал вдоль улицы твердо, как по своей земле”… “Вон как идет, будто это для него на всех колокольнях звонят”… “В Дремове люди живут осторожные”… “И махнув на сыновей рукой, приказал: выдьте вон! А когда они тихо, гуськом один за другим и соблюдая старшинство, вышли”… “Ты держись его: этот человек, уповательно, лучше наших”… “Никита слушал склоня голову и выгибал горб, как будто ожидая удара”… “Садкое тяпанье острых топоров”… “Хиристос воскиресе, воскиресе! Кибитка потерял колесо”… “Извивался, чуть светясь, тоненький ручей невеселой песни: жужжали комары”… “Шагай, я тебя провожу несколько”… “Он видел, что сын растет быстро, но как-то в сторону”… “Если не жадовать, на всех всего хватит”… “Потом вдруг, очень торопливо, как бы опоздав, испугавшись, заблаговестили к заутрене”… “Меднолицый полицейский поставил Петра на ноги, говоря: — Скандалы не разрешаются”… И т. д. и т. д.

Вот — часть таких, из вкрапленных в роман, воспоминаний-записей, которые могли родиться только строго органически: в своей среде, в своей специфике и — вровень с временем. Они-то, наряду с умелой композицией, и делают местами тот “правдоподобный” тон, в котором вся душа традиционного реализма. В них — несомненный образец рабкорского искусства-мастерства (меткость прицела) и монтажного искусства (меткость удара) одновременно. На этих образцах можно учиться (в меру!): точности первичных наблюдений, соответствию подбора этих наблюдений поставленной цели. (Вопроса о полезности правдо-подобия не трогаем).

{183} А вот:

“Затянуло рубец в памяти горожан”… “Была потребна великая тишина, иначе не разберешься в этих думах”… “Он шагал по дорожке, заботясь, чтоб щебень под ногами не скрипел”… “Ходил всегда с какой-нибудь книгой в руке, защемив в ней палец так, что, казалось, книга приросла к нему”… “Послушал, как строго служит рыжий поп Александр”… “В церкви красиво пел хор, созданный учителем Грековым, человеком, похожим на кота”… И т. д. и т. д.

Какой среды, какого времени — все эти записи? Они безлики и безадресны, индифферентны и вневременны. Как штампы. Почему они прописаны по паспорту Артамоновых? Чем это не Сорренто? “Рыжий” поп» — но почему не ксендз, не патер? «Человек, похожий на кота» — но это же не образ, не лицо, а номерок от вешалки и попросту… дешевка!

Ясно, что учиться на таком материале нельзя. Ибо все это продиктовано как раз истощением материала и само нуждается в серьезном подновлении гардероба.

Оскудение последнего — только оно, конечно, и толкает Горького, этого точнейшего и изумительнейшего из наших собирателей-рабкоров, на путь подмены органического факта анонимной выдумкой. Оно же, к сожалению, обрекает нашего учителя и на прямое позаимствование недостающих и хоть сколько-нибудь правдовидных фактов — из заграничного гардероба!

Например:

«Вошли двое: седоволосая старуха в очках и человек во фраке. Старуха села, одновременно обнажив свои желтые зубы и двухцветные косточки клавиш, а человек во фраке поднял к плечу скрипку, сощурил рыжий глаз, прицелился, перерезал скрипку смычком, и в басовое пение струн рояля ворвался тонкий, свистящий голос скрипки…»

Или:

«Ничего не надо говорить, — подумал Яков, выходя на крыльцо, и стал смотреть, как тени черной и белой женщин стирают пыль с камней; камни становятся все светлее…»

И так далее, и многое другое, и тому подобное.

Это — Италия?..

Недаром же, наткнувшись в производственных своих метаниях на образ, представляющийся автору и точным {184} и доходчивым, он с подлинно рабкорской гордостью извлекает этот образ из забытой кладовой, наскоро отряхивает от него насевшую «пыль веков» и, залюбовывая этот испытанный («в мировом масштабе») образ до отказа, обращает его в… простодушно-навязчивый.

Дождь, например, если он мелкий (неуверенный), производит на него впечатление как бы незримых пальцев, рассеивающих на головы прохожих соль. Похоже. На странице 154‑й он и пишет: «Прощай, — проворчал он, сняв фуражку; голову его лениво посолил мелкий дождь». Неплохо, но — на странице 192‑й идет уже не дождь, а снег (явление законное, тем более что прошло уже несколько лет и на дворе зима), но это не мешает автору вбивать: «Снег лениво солил обнаженные головы».

Или — еще. У человека, скажем, рыхлого имеется привычка: в волнении подергивать плечами, хватать ли себя за нос, за ухо, или еще тому подобное. Автор присваивает одну из таких привычек — дергать себя за ухо — заводчику Петру, наиболее занимающей его фигуре и в романе наиболее развернутой, и ухитряется повторить эту фразу об указанном его чудачестве… ровно 24 раза! (Принудительный ассортимент?)

«Петр осторожно усмехнулся и, дергая себя за ухо» (23)… «Петр, дернув себя за ухо» (36)… «Дергая себя за ухо, Петр» (40)… «И дергая себя за ухо» (43)… «Петр дергал пальцами мочку уха» (49)… «По привычке дернул себя за ухо» (52)… «Дергая себя за ухо» (56)… «Петр дергал себя за ухо» (76)… «Подергал себя за ухо» (86)… «Он дергал себя за ухо» (99)… «Подумав, дернул себя за ухо» (101)… «Дергая себя за ухо, Артамонов» (107)… «С досадой дергая себя за ухо» (114)… «Дергая себя за ухо» (119)… «Дернул себя за ухо» (121)… «Дернув себя за ухо» (125)… «Дергал себя за ухо» (129)… «Дернув себя за ухо» (148)… «И, подергав себя за ухо» (149)… «Дергал себя за ухо» (173)… «Дотрагиваясь до своего уха» (195)… «Дергал себя за ухо» (209)… «Дергал дряблую мочку уха» (228)… «Холодными пальцами пощупал ухо» (254)…

Верно, но немножко утомительно…

На этом и закончим первый наш урок: литграмота по Горькому. Будем учиться дальше.

## **{185}** О. Брик Учить писателей

Совершенно несомненно, что в нашей сегодняшней художественной продукции — и в литературе, и в театре, и в кино — имеется разрыв между нашей сегодняшней тематикой и методами ее художественного оформления. Разрыв этот выражается в том, что художественные произведения, тематически интересные и важные, художественно впечатляют значительно меньше, чем произведения тематически чуждые и мало значительные. Мало того. Замечено, что произведения тематически враждебные и реакционные оказываются в художественном отношении оформленными наилучшим образом.

Отсюда многие критики и ревнители нашей советской общественности делают опрометчивый вывод.

Они утверждают, что такого рода явление имеет причиной недостаточную идеологическую выдержанность современных наших советских авторов. Эти критики, ничего не смысля в законах так называемого творчества, ищут причину не в особенностях художественного процесса, а в психологии и в сознании отдельных людей, авторов. Между тем достаточно было бы повнимательней отнестись к некоторым весьма показательным фактам, для того чтобы рассеялось это ложное обвинение.

Известен факт, что самые выдержанные политические люди, переходя на «художественное творчество», часто начинают делать вещи или никуда негодные, или идеологически не выдержанные. Замечено, что один и тот же человек, блестяще образованный по политграмоте, в художественной своей продукции оказывается безграмотней любого беспартийного. И обратно — люди, политически {186} далеко не вполне выдержанные, но знающие законы художественного творчества, оказываются лучшими политредакторами художественных произведений.

Грубое смешение идеологической природы автора с идеологическим эффектом художественного произведения обнаруживает в наших критиках элементарное непонимание законов художественного творчества. Они все еще пребывают в ложном заблуждении, что будто бы художественное произведение является просто-напросто прямым высказыванием автором своих задушевных мыслей и чувств. Им все еще кажется, что можно художественное произведение без остатка расшифровать на авторское сознание.

Конечно, нельзя сказать, что роль автора в его произведении не больше роли мастера, работающего на металлургическом заводе. Однако точно так же, как идеология снаряда, вырабатываемого на пушечном заводе, ничего не говорит об империалистических намерениях рабочих, сработавших этот снаряд, так же точно та или иная идеология литературного произведения ничего не говорит об идеологии ее автора.

Всякое художественное произведение есть результат сложного взаимоотношения отдельных элементов художественного творчества. Роль автора — в использовании этих элементов и в комбинировании их в определенный художественный продукт. Эти элементы, создающие художественное произведение, существуют вне автора и помимо его; автор только более или менее удачно пользуется ими для своей работы.

В каждую данную эпоху в художественном обиходе существует некоторое количество художественных методов и приемов. Изменение этих методов и приемов не зависит от воли отдельного автора, а является результатом эволюции художественного творчества.

Нельзя представлять себе дело так, что будто бы приходит гениальный автор и сразу придумывает свои приемы и свои методы. Известно из истории культуры, что всякий гений есть завершитель длительного и незаметного процесса постепенного разрушения старых методов и накопления новых. Борьба между старыми методами и новыми {187} идет беспрерывно, и результаты ее не могут быть учтены немедленно.

Октябрьская революция предъявила так называемому творчеству целый ряд тематических заданий, которые были чужды дореволюционному художественному творчеству. Нет ничего удивительного, что в обиходе этого художественного творчества не оказалось методов и приемов, коими можно было бы эти поставленные тематические задания разрешить. Получилось и продолжается до сих пор несоответствие между выдвинутыми заданиями и между возможностями их разрешения.

Часть литераторов, тех, которые крепко держались за свое художественное мастерство, пыталась оттолкнуть от себя эти новые тематические задания. Они утверждали, что эти задания носят слишком актуальный, слишком временный характер и потому не подлежат художественному оформлению. Они утверждали, что задача художественного творчества — отвечать не сегодняшним, злободневным заданиям, а заданиям вечным, общечеловеческим. Более откровенные из них говорили, что если даже эти новые задания и законны, то они лично выполнить их не могут, не умеют и считают всякое неумелое выполнение задания халтурой.

Наши критики усмотрели в этом отказе от выполнения сегодняшнего задания политический саботаж. Они утверждали, что эти авторы просто-напросто не хотят этих заданий выполнять, и что задача художественной политики заключается в том, чтобы заставить их так или иначе эти задания выполнить.

Нашлась и другая часть критики, которая, смутно ощущая неправильность такого подхода, стала утверждать, будто авторы имеют право на отказ от задания и на самостоятельное творчество. Они говорили, что всякое насилие над творческой свободой автора художественно вредно и нецелесообразно.

Но ошибались и те и другие.

Ошибались потому, что исходили из одного и того же неправильного представления, будто бы авторы хотят или не хотят выполнять задание и что будто бы вся цель художественной политики заключается в том, чтобы сильнее {188} или слабее заставлять авторов выполнять задание. Поэтому мы в нашей художественной политике получили, с одной стороны, напостовство с его политическим нажимом, а с другой стороны — воронщину с ее эстетической терпимостью.

В действительности же речь идет не о том, хотят или не хотят выполнять авторы сегодняшние тематические задания, а о том, умеют ли они это сделать. Совершенно очевидно, что они этого делать не умеют — и не умеют потому, что раньше, до революции, этим не занимались. Поэтому целью нашей художественной политики является не вопрос о политическом нажиме или терпимости, а вопрос о том, как научить авторов выполнять предложенные им задания.

Литературная тема не совпадает с темой социальной. Методами художественного оформления нельзя непосредственно оформить социальный факт. Между художественным произведением и социальным фактом стоит литературная тема точно так же, как между куском дерева и стулом лежит технический чертеж. Литературная тема — это тот чертеж, на основании которого строится вещь.

В этой теме происходит срастание социального факта и методов его оформления. В литературной теме происходит как бы химическое соединение между заказом и выполнением. Если литературная тема не удалась, если соединение не произошло, то в готовом художественном произведении заказ и метод будут лежать отдельно.

Старая литература выработала себе навык эти литературные темы изготовлять путем долгой эволюции, долгого срастания. Социальные факты и методы их оформления нашли себе достаточное выражение в литературной тематике. Подлинное литературное творчество возможно только при наличии этих литературно-тематических навыков.

Нельзя думать, что методы и приемы существуют где-то отдельно от материала, что можно использовать эти методы и приемы для любого другого материала. В действительности методы художественного оформления и тот социальный материал, который они оформляют, {189} существуют как единство, создавшееся в результате длительного литературного процесса.

Пушкинский ямб неотделим от пушкинской тематики. Тургеневский стиль неотделим от литературной тематики 50‑х годов.

Литературная традиция выработала целый арсенал навыков, каковыми она разрешила те или иные тематические задания. И нет ничего удивительного, что появления новых тематических заданий оказались неожиданными для авторов.

Авторы прекрасно знали, каким способом дать, например, романические коллизии. Всевозможные комбинации на романические темы были достаточно разработаны в ходе многовековой литературной эволюции, и не представляло большого труда использовать любую из этих комбинаций.

Точно так же драматурги и режиссеры имели богатый выбор мизансцен для любых драматических объяснений. Хорошо было известно, на какие сотни ладов можно было произнести «Я люблю тебя» или «Я тебя не люблю», как построить темы романических объяснений: ревности, измены и т. п. Но совершенно не было известно, как сказать слова «Объявляю заседание фабзавкома открытым» или «Ставлю вопрос на голосование». Было очень хорошо известно, с какими жестами и с какой мимикой уходит любовник от обманувшей его любовницы, но совершенно было неизвестно, с какими жестами и с какой мимикой уходит член собрания, возмущенный поведением большинства.

Смешно думать, что авторы почему-то более сочувствуют любовнику, которому изменила его любовница, чем общественному деятелю, возмущенному поведением своих товарищей.

Дело здесь не столько в сочувствии, сколько в умении этот факт оформить.

Наши критики очень возмущены авторами, что они берут свои темы преимущественно из жизни интеллигенции, что очень мало авторов, желающих писать из рабоче-крестьянской жизни, и опять-таки критикам кажется, что здесь есть какое-то пристрастие к этой социальной {190} группе. На самом деле честный автор отлично чувствует, что ему совершенно немыслимо писать из рабочей жизни, потому что он эту рабочую жизнь не знает, потому что для него все рабочие на одно лицо, как туристу — китайцы; ему кажется, что материал рабочей жизни настолько однороден, что из него никакой литературной фабулы не создашь. Поэтому, в лучшем случае, рабочий представляется ему как некий лозунг, который он вставляет в свои произведения для идеологической выдержанности. То же, разумеется, и о крестьянах.

Но было бы ошибкой думать, будто бы все дело только в том, чтобы автор поближе познакомился с жизнью рабочих и крестьян, или, как выражаются некоторые наши критики, чтобы он потолкался среди рабочих и крестьян. От этого толкания никакого, разумеется, проку литературе не будет.

Все дело в том, чтобы материал рабочей жизни суметь оформить в литературной тематике, суметь найти в особых условиях рабоче-крестьянской жизни возможности литературного построения. Без этих чисто технических попыток, без этого литературного чертежа никакое знание рабочей жизни делу не поможет.

Обычно такое «толкание» среди рабочих и крестьян кончается тем, что автор, набравшись разных наблюдений, пишет рассказы из рабоче-крестьянской жизни, строя их по образу и подобию старых литературных образцов. Ничего удивительного, что рабочие и крестьяне получаются у него, как две капли воды, похожи на всех Онегиных, Печориных, Рудиных и прочих героев русской литературы.

Получается это не потому, как думают критики, что автор не понимает психологии рабочих и крестьян, а потому, что он оформляет этих рабочих и крестьян по образу и подобию интеллигентских героев. Мало понимать психологию рабочего — надо еще суметь найти методы и приемы, в которых эта психология могла бы выразиться; их-то у наших авторов еще нет.

Все попытки найти в старой литературе образцы для сегодняшнего литературного творчества безнадежны. Все попытки политически нажать на авторов, чтобы они писали {191} из рабоче-крестьянской жизни, бессмысленны. Единственный путь литературной эволюции в том, чтобы создать условия, в которых авторы могли бы научиться отвечать заданиям сегодняшнего дня[[1]](#footnote-2). В этой литературной учебе — все дело и весь залог успеха развития нашей советской литературы.

## **{192}** В. Шкловский В заключение

М. Горький в «Читателе и писателе» приводит целый ряд соображений о пользе грамотности. В этой же статье содержится несколько упреков по поводу Лефа.

Горький говорит, что мы пытаемся смутить молодых литераторов проповедью ненужности художественной литературы.

Это неточно. Мы проповедуем ненужность многих форм литературы и опровергаем противопоставление художественной литературе нехудожественной.

Мы считаем, что старые формы художественной литературы негодны для оформления нового материала и что вообще установка сегодняшнего дня — на материал, на факт, на сообщение.

Но мы, например, за отдельные вещи Тынянова (условно), в частности за его «Кюхлю», мы за книгу «В дебрях Уссурийского края», а я лично за книгу Горького о Толстом и за горьковские внефабульные вещи.

«Леф убеждает молодежь не учиться у классиков совершенно напрасно». Это непонятно. Фраза темная.

Но мы действительно убеждаем молодежь не учиться у классиков. Вместо этого мы советуем молодежи изучать материал. В частности, изучать литературу, а не учиться у литературы.

Только так ставя вопрос, можно говорить о новом, точном обобщении.

# **{193}** Лицом к газете

## **{194}** В. Шкловский 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; {195} он шел по линии своих профессиональных и классовых интересов для создания художественных произведении. 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 в 18 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 профессивным фактором, без него нельзя создать новые художественные формы.

Роман Диккенса «Записки Пиквикского клуба» был написан по заказу, как подписи к картинкам неудачи спортсменов. Величина глав Диккенса определилась необходимостью печататься отдельными кусками. Вот это уменье использовать давление материала сказалось и в работах Микеланджело, который любил брать для работы испорченный кусок мрамора, потому что он давал неожиданные позы его статуэткам, — 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 {196} кузнецом или врачом, или астрономом. И эту профессию нельзя забывать в прихожей, как галоши, когда входишь в литературу.

Я знал одного кузнеца; он принес мне стихи; в этих стихах он дробил молотком чугун рельс. 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 старо-литературного 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 ненаписанное 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».

{197} 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. д.

Настоящая литературная школа состоит в том, чтобы научиться описывать вещи, процессы. Например, очень трудно описать 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[[2]](#footnote-3).

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. Боккаччо, итальянский {198} 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. Боккаччо 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 строгает, который сверлит; поэтому они не учатся часто, а подражают, и хотят написать такую вещь, какая 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 в «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 одни роман делится на два романа, а создаются от скрещивания разных особей, как у высших животных.

{199} Есть целый ряд писателей, которые стараются взять старые произведения, вытрясти из них имена и события и заменять 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 Мари 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, т. е. почти каждый товарищ Пушкина по лицею писал стихи и конкурировал с Пушкиным в альбомах и т. д., т. е. было такое же уменье 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, при чем 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; т. е. нужно учиться работать на будущее — на ту форму, которую вы сами должны создать. Обучать же людей просто литературным формам, т. е. уменью решать задачи, а не математике — это значит обкрадывать будущее и создавать пошляков.

## **{200}** С. Третьяков О том же (Писатель на колхозе)

Когда Виктор Шкловский говорит о том, что писатель должен обязательно иметь какую-то профессию кроме писательства, это значит, что писатель должен вступить с действительностью в деловые отношения.

Я знаю только один случай, когда писательство и вторая профессия совпадают. Это — репортер-очеркист, специально существующий в газетном аппарате для того, чтобы фиксировать действительность. Но и тут не обходится без внелитературной специальности. Очеркист, если он добросовестен, попав в новую, незнакомую ему обстановку, дает фактам не свои оценки, а оценки тех людей, которые находятся с фактами в деловой связи. Очеркист опросит старожилов, специалистов, знающих людей и приведет их мнения, не пытаясь выдавать за собственные.

Там же, где писатель хочет воспринимать вещи со своей «писательской вышки», получается фальшь.

Такой фальшью были полны летние (1928 года) мечтания некоторых наших московских писателей — вот, мол, вскинем мы на плечи себе котомки, пойдем бродяжить, будут у нас встречи, будет материал для беллетристики.

Когда бродяжил Горький, он это делал не потому, что ему так нравилось, а такова была его жизнь. Если он попадал в переделку, ему приходилось туго. А нашим инсценированным бродягам, в случае какой-нибудь беды — стоит только добраться до ближнего поселка, до сберегательной кассы, до телеграфного окошечка, до поездного билета. Их восприятие — это точка зрения прогуливающихся дачников.

{201} В настоящее время писательство переживает резкий сырьевой кризис. У него не хватает материала о чем писать.

События эпохи гражданской войны были основным сырьем, из которого наше писательство в последующие годы делало рассказы, повести и романы.

Но когда темы эти израсходовались и перед писателями встал вопрос о материале поновее и позлободневнее, такого материала у них не оказалось, ибо жизнь писателя после эпохи гражданской войны протекала между письменным столом, редакциями, дачей, местами писательских отдохновений и литературными эстрадами.

Но этот маршрут лежит в стороне от ведущих сил современья. Вот почему в последнее время писатели, учуяв катастрофическое свое положение, усиленно потянулись за сырьем к действительности.

Вот тут бы и брать газете писателя за жабры, используя его литературную тренировку на славном посту очеркиста.

Конечно, писателю, мыслящему о себе с большой буквы, пришлось бы поступиться капризным желанием своим — обязательно «входить в жизнь с передней площадки». Его беллетристическая свобода творчества была бы соответственно ущемлена рамками газетных требований. Газета заставила бы его выражать не «особое мнение» литератора-одиночки, а то, что нужно сегодняшнему абзацу плана социалистического строительства.

Мне кажется, что именно этот сырьевой голод дал возможность Колхозцентру сгруппировать летом довольно большое количество писателей около мысли поехать на колхозы и описать их.

Всячески приветствуя впрягание литераторов в публицистическую запряжку, я должен отметить, однако, в этой отправке писателей две отрицательные черты. Во-первых, писателям не давалось на колхозе никаких деловых поручений (у них не создавалось второй профессии, кроме писательской); а, во-вторых, они не получали точных заданий — что описывать и как описывать (отсутствие репортерской установки). Они ехали почти как прогулочники с котомкой.

Все вытекающие отсюда неудобства пришлось испытать и мне, на своей собственной шкуре, но, я думаю, что зафиксировать ошибки и неудачи будет полезно, ибо {202} колхозы — это первостепеннейший материал, который только впервые сейчас поднимается на концы журналистских перьев. А ведь «колхоз» в советской литературе должен быть нами противопоставлен «имению» в литературе классической, «коммуна» — дворянскому гнезду.

Перед отъездом мне сильно мечталось попасть на колхоз в качестве какой-нибудь деловой фигуры, ну, хотя бы завклубом. Но заранее об этом списаться было трудно, да и на такую работу ехать надо не на короткий срок. Затем было у меня опасение следующего рода — я буду на колхозе жить за счет коммунаров — не свяжет ли это меня в смысле резкости моих суждений и отзывов? Но это оказалось немыслимым (да и ненужным), ибо весь бытовой уклад коммуны, где я был, исключает возможность непосредственных расплат за стол и квартиру, не говоря уже о том, что коммунары рассматривают себя как одну семью и обижаются: как это так их гость платить будет?

Возникла перед отъездом также мысль поселиться где-нибудь в селении рядом с колхозом, а на колхоз только захаживать. На месте я понял всю фантастичность этого намерения — от ближайшего селения до колхоза было слишком далеко, да и увидать при этих условиях удалось бы много меньше.

Пришлось жить на положении любопытствующего гостя-писателя.

Через два дня после приезда один из коммунаров подошел ко мне:

— Вот, товарищ, смотрел я в нашей библиотеке, но ваших книг не нашел. Может, назовете какую?

Это меня проверяли как писателя. Я дал на прочитку захваченные свои книжки.

Держались первое время несколько замкнуто, настороженно. Показывали себя с лицевой стороны. Когда я набредал на скрываемый дефект, сердились — «кто вам это сказал?» Чувствовалась невысказанная реплика: «Напишет еще, чего не надо».

С писанием о себе были уже знакомы, но ни одна книжка их не удовлетворяла, особенно же беллетристический рассказ под заглавием «Степное сердце». Коммунары в этом рассказе названы чуть измененными именами. Стиль книги приподнятый:

{203} … За курганами человек шепчется с ветрами.  
В его сердце — ни радость, и нет ласки.  
Зверь.  
По-звериному шел он через горы и камни в степь.  
Прошел мимо.  
И ветры проходят мимо.

— Что за зверь такой, — говорили коммунары, — не понимаем.

Выискивали непонятные слова из местных говоров и пожимали плечами — не говорили мы так.

В рассказе есть абзац:

«А вечером коммуна жалась тесно в особняке и чутко, затаив дыхание, слушала лекцию о почве».

А агроном коммуны, тот самый, о котором шла речь в абзаце, под сочувственный смех коммунаров пояснял:

— Действительно, попробовал я коммунарам как-то лекцию о почве прочитать, так они у меня с первых слов все позаснули.

В рассказе «затаив дыхание», а в действительности «позаснули».

Так патетический рассказ стал юмористическим чтивом для своих персонажей и грозным предупреждением для беллетристов.

Я приехал на колхоз будучи полным профаном в сельском хозяйстве вообще и в колхозном деле в частности. Что я мог делать? Во-первых, заниматься так называемыми художественными описаниями. Ну, скажем, говорить, как шелестят мучнистые листья тополей в июльском зное. Или, скажем, что у какого-нибудь дяди Акима натруженная шея в таких же морщинах, как и пашня, над которой он стоит. Или, что, скажем, какая-нибудь деваха сконфуженно закрывается загорелым локтем.

Я мог довольно легко разобраться в фактах из биографии коммуны по протоколам, записям, документам.

Гораздо уже труднее было выспросить у коммунаров их сегодняшние настроения, потому что народ это очень сдержанный, в особенности же, я думаю, с писателем.

Трудно приходилось, когда надо было себе уяснить процесс постепенного изменения системы оплаты рабочего времени в коммуне. Процесс в то же время интереснейший, {204} ибо в нем отражалось, какими способами коммуна извлекала из коммунаров максимум инициативы, хозяйственности и производительности.

И совсем уже мне приходилось туго, когда речь заходила о том, правильный ли в коммуне севооборот? Рационально ли поставлено тракторное хозяйство? Сколько в неурожае текущего года процентов стихийного бедствия и сколько собственных ошибок? Падает или растет себестоимость единицы продукта? Надо ли развивать зерновое хозяйство во что бы то ни стало или же правильнее переходить на животноводство? Как строить колхозный куст? Каков оптимальный размер коммуны? По всем этим вопросам я был отдан во власть местных информаторов и превращен в простого записывателя их мнений.

Но эти вопросы были самыми главными, и в них надо было критически разбираться. Вот почему, вернувшись с колхоза, мне пришлось заняться самой трудной частью работы, а именно, ввести себя в курс агрономических, технических и организационных вопросов сельского хозяйства.

Кроме того, я уговорился с товарищами-колхозниками в следующий раз поехать к ним на долгий срок и обязательно на конкретную работу. Работа заставит людей обращаться ко мне за делом, а не просто из любопытства, а организационно-технические познания дадут возможность читать и расшифровывать те стороны колхозной экономики, которые, к сожалению, были для меня закрыты в первый пробный приезд.

## **{205}** П. Незнамов Мимо газеты

### 1

Дом Герцена в Москве противостоит приблизительно в такой же степени Дому Печати, в какой роман противостоит газете.

Писатель туго идет в газету. Он либо захлебываясь, как Федин, говорит о том, что «Горький способствовал прекращению его работы в газетах», либо идет в газету не на работу, а на гастроли.

Когда писатель идет в газету на гастроли, он не оставляет дома, вместе с халатом, свои игровые навыки, а пытается этими навыками работать в новой обстановке.

Развернем № 64 «Известий» за 1928 год и обратимся прежде всего к очеркам Б. Пильняка «Сясьский комбинат».

В очерках этих рассказывается о том, как на далеком севере строится громадный целлюлозный завод, описывается самое производство и предвосхищается будущее края со всей фантазией, на которую автор способен.

Стройка завода возникает перед читателем так:

«Земля взрыта траншеями водопроводных линий, земля завалена цементными бочками, кирпичом, лесом, бревнами, — всем тем, из чего возникли вон те корпуса, которые построились кораблем, похожи на громадное судно; здание — в одиннадцать этажей — являет собою капитанский мостик этого судна, пошедшего на леса».

Как явствует из этого отрывка, завод у Пильняка не имеет местных черт, ибо какая же стройка какого завода не завалена «бочками, кирпичом, лесом, бревнами» и вообще — «всем тем». И во-вторых, завод этот сразу же уподобляется кораблю. Автор работает на расширение смысла, {206} простой завод его не устраивает, ему нужен завод-судно, «пошедший на леса», на тайгу каким-то походом, завод, закостеневший в символ.

Таких судов, как известно, в «Голом годе» имеется сколько угодно. Писатель не захотел поступиться своей бутафорией. Уже в следующем столбце он снова пишет:

«В лесах, на песке, на валунах Сяси возник завод, планом своим похожий на корабль, на грандиозный морской корабль, который пошел в океан лесов и варочный цех которого — одиннадцатиэтажное здание… есть спардэк судна, а крыша — капитанский мостик…»

Он настаивает на своем корабле: метафора ему дороже реального неповторимого завода. Он варьирует фразу с кораблем на протяжении статьи еще два раза, пока она не идет у него концовкой: «У этого судна, что бы там ни было, путь один — в социализм».

Таким образом, мы видим из всего сообщенного, что Сясьский комбинат строится на севере по законам совершенно особой инженерии: по законам школы А. Белого. Вместо того, чтобы показать этот комбинат в его непохожести на другие «строи», с его собственными частностями и обстоятельствами, Пильняк газетную живую тему о Сяси стилизует под темы своих произведений. Он заполняет корреспонденцию — заметьте: корреспонденцию с места — книжными событиями.

Появляется тема петровской Руси: «Люди меряли землю теодолитами, ходили по землям, жгли костры, так же, поди, как некогда люди Петра в устье Невы…»

Через столбец эти книжные люди снова появляются: «Небо серо. Снег синь. Этот пейзаж совершенно непохож на картину Серова, где шагает Петр в Петербурге, — но люди, за которыми я иду, обдуваемые ветром, идут петровским шагом».

Так легко и безболезненно живые люди превращаются в истуканов. Реальный строитель вытряхивается из очерков, как пассажир из сильно накренившегося экипажа. Факт изолируется от среды и уходит гулять «в петровские» века. Эти века: «Силлурийская, Кембрийская, Девонская эпохи, которые оставили здесь свои камни» и составляют, в сущности, пафос очерков.

{207} Из всего его антуража здесь нет только метели, вероятно, по забывчивости, но тема горожан в противопоставлении деревне и тема большевиков, конечно, есть и, конечно, обе они перекликаются с другими извечно пильняковскими темами. Характерно, что даже сясьский большевик, не имеющий двойника, т. Мартемьян Шевченко деформируется Пильняком в «петровского» человека, по связи с «дедом — крепостным» Тарасом Шевченко.

Зато когда Пильняк вынужден дать в очерках фактические сведения, разумеется, на лету, отрывочком, кусочком, — он моментально провирается. Вот, например, что пишет инженер М. Воловник в № 14 «Читателя и писателя» за 1928 год:

«Б. Пильняк зашел в “цех, где печи будут превращать медный колчедан в азотную кислоту и будут возникать иные кислоты”. Но — в печах не медный, а серный колчедан, каковой не превращается ни в какие кислоты, а сжигается и превращается в огарки и сернистый газ. Далее — по Пильняку — “древесная масса, смешанная с азотной кислотой, придет в котлы, которые называются варочными”. И не древесная масса, а дерево в виде щепы, и смешивается оно не раньше, а в самом котле, и не с азотной кислотой».

За неимением места мы не можем привести всех искажений, оговоренных инженером, но и этого достаточно. Пора подводить итоги.

В очерках нет главного: установки на газетное сообщение, на факт в его советской обыденщине, вместо этого — художественно-композиционные задания, качалка ритма, стилизация живой действительности под роман. Наконец, отсутствует дата и игнорируется оседлость происходящего.

Знание Пильняка о севере, о Сяси — не знание, не полузнание, даже не четвертьзнание, это сверхзнание, которое не только никак не котируется в газете, а идет мимо газеты.

Совершенно непредставим читатель этих очерков. Это не литература — даже для А. Лежнева. Вероятно, читатель этой литературы — философ из «гершензоновской Москвы», — {208} сильно бородатый и сильно надклассовый. Впрочем, сейчас и философы ищут в газете, прежде всего, сведения.

### 2

В отличие от очерков Пильняка, очерки Ф. Гладкова «Днипрельстан» («Известия» №№ 61, 66 за 1928 г.) местами дают фактические сведения. Некоторые детали — своеобычны.

В целях борьбы с приблудными хулиганами на Днепрострое было проведено упорядочение жилищного вопроса.

«Была введена жетонная система для работающих на строительстве. Каждому работнику выдается металлический номер, который прикрепляет его к определенному дому или казарме, а при увольнении этот номер отбирается. Никто без такой марки не допускается в помещение и считается чуждым элементом».

Здесь неповторимо то, что «жетонная система» на Днепрострое распространена и на жилища, и что от факта «прикрепления» люди не проигрывают, а выигрывают.

Затем, в отличие от Пильняка, рабочие, создающие Днепрострой, менее призрачны. Их индивидуальная особенность та, что они — сезонники, что они — семейные. Эти сезонники, например, «имеют своих кашеварок».

Эти — «свои кашеварки» дополняют их реальный, отличный от других рабочих, облик. Сами кашеварки тоже реальны. Реальны тем, что весь день «возятся в кухнях, рядом с бараками, сами нечистоплотны, неорганизованы, не состоят в профсоюзе и сплошь и рядом занимаются проституцией».

Очень жестко описаны Гладковым партийцы на Днепрострое, трагичность положения которых заключается в том, что, при своем уездном масштабе, им приходится работать на всесоюзной стройке.

«Они или примитивно прямолинейны и срываются на головотяпство, или работают по уездному, привычному штампу, как маленькие чиновники. А между тем, обстановка на строительстве очень своеобразна, противоречива…»

{209} Все эти сообщения достаточно газетны. Но, конечно, чтобы иметь право сказать о своеобразии и противоречивости обстановки, эту обстановку надо дать. Надо дать и самые противоречия — да так, чтобы читатель и без подсказывания писателя сделал свои выводы. Этого нет, потому что Гладков — в основной части своих очерков (16 полустолбцов в № 61 «Известий») — весь в традициях беллетристического шаманства.

Тут он дает Днепрострой панорамно. Начинает он так: «Здесь я был минувшим летом, когда в древние обнаженные граниты впервые вонзались стальные буры…»

Эти «граниты» и «буры» плохи тем, что они не днепростройского, а «Силлурийского, Кембрийского, Девонского» происхождения, они плохи тем, что — декламационны.

«Белые жирные облака вихрятся в разных местах, паровозы мыкаются с вагонами и без вагонов, и по этим паровозам видно, что там совершается какая-то большая и сложная работа».

Расшифровка «облаков» на паровозный дым здесь очень витиевата, а эпитет «какая-то» в отношении совершенно определенной работы путейцев окончательно убивает сообщение. Вместо слов «какая-то» здесь было бы уместно отграничение одной работы от другой.

Природа, которая в путешественных очерках должна быть соучастницей человека, у Гладкова не работает.

«Это было в июне. Небо плавилось солнцем, с полей дул суховей, дни дымились гарью, и тело сгорало от зноя. По коричневым холмам плыли лиловые марева».

Такие «лиловые марева» — не имеют оседлости, потому что они — декорация. Это — Курилко из Большого театра, а журналист здесь бы сказал так: было очень жарко. Дальнейшее: «копошились толпы обожженных людей» — остается всецело на совести картинного описания, для самих же толп тут, вероятно, было не «копошение», а была работа, был труд.

Впрочем, Гладков спохватывается и поправляется — «все были озабочены, суетливы, каждый торопился выполнить какую-то большую ответственную работу».

{210} Но и тут соседство «ответственной» с «суетливыми» совершенно непереносно: эпитет «суетливы» получает здесь другое, чем думал автор, значение, а «какая-то большая» в отношении «работы», — расширяет смысл этой работы до работы планетарной. Это сбивается на пильняковский «корабль». Гладков слишком быстро отправился в плавание.

В этом «плавании» ему аккомпанируют рельсы, которые — «грохотали», топоры, которые — «чавкали», и рубанки, которые — «визжали». Следовательно, целый оркестр.

Он так потом и говорит:

«“Днипрельстан”. В этом энергичном слове оркестром гремит грандиозный, гордый образ» — хотя «образ», который — «оркестром гремит», это неграмотно даже и для беллетриста.

Боимся, что особенно сильно напутал Гладков с собственными именами. Секретарь партколлектива т. Позняков у него «хитро улыбается» и «невозмутимо и озорно говорит через оскал зубов». Но т. Позняков говорил, вероятно, не «через оскал», а более вразумительно.

Закончим и подытожим.

Беллетристическая установка в газете сейчас объективно-вредна: она «скромный поселок» на Днепре, возникавший трудно и во всяком случае имевший реальную судьбу, превращает, как у Гладкова, в «сказочный город», — а между тем, наши газеты подчеркивают изо дня в день не «сказочность» и не «волшебность» темпа наших сооружений, а то, что мы строим медленно, трудно. Медленно, зато для себя, а не для сказки.

Гладкову надо начать писать менее картинно, а главное, менее эпопеисто. Ибо писать вместо газетных очерков эпопеи — это то же самое, что при постройке жилых домов снабжать их не коридорами, а лабиринтами.

### 3

Очерк против эпопеи — вот лозунг газетчика. Именно такой подход делает конкретно-сегодняшними некоторые отдельные из вещей Зинаиды Рихтер, печатавшихся в тех же «Известиях».

{211} Оговоримся. Ее прозу еще нельзя в газете целиком противопоставить беллетристическим хитросплетениям известных писателей, но З. Рихтер идет по более верному следу. Часто она идет даже и без следа, а все-таки идет. Самое больное место этой журналистки — начала ее статей, то, что называется «приемом с места». Вот одно из начал:

«Солнце только что поднялось над камышовыми крышами киргизской столицы. В листве, в траве — сонмы цикад и лягушек. Мелодично журчат арыки… Синева гор кажется необычайно яркой, а снега ослепительными в прозрачном холодном утре». («Известия» № 82, 1928 г. «Над Курдаем»).

Сам этот отрывок не ослепительный, он — пустой; пейзаж его столько же изыскан, сколько и не нужен. Но таких мест у З. Рихтер тем меньше, чем сильнее на нее начинает давить материал. Сейчас она печатает очерки о Турксибе («Сергиополь», «В глуши Семиречья», «Фрунзе»).

Нужду пустыни в воде и жажду изыскателей она дает маленьким отрывком, где фраза:

«Воду на работах распределяли по глоткам» — вполне уясняет положение.

Реку в песках она описывает так:

«Паром самого примитивного устройства и работает только при высокой воде. В часы же полива, когда вода из Тентека разбирается на пашни, реку приходится переезжать вброд».

Река эта, перестающая быть «судоходной» от одного факта полива, правильно показана читателю и по-новому открывает самую пустыню.

Люди, живущие в этой пустыне, описаны З. Рихтер не ахти как здорово, но хорошо уже то, что они не «говорят через оскал» и что это — люди с особенностями, а не с чужой планеты.

Казаки-кочевники на земляных работах поражают своей неприспособленностью.

«Действуют они лопатой неумело, как-то слишком перегибаясь и высоко вскидывая землю.

— Стой, товарищ! — останавливает одного безусого казака десятник. — Этак ты, пожалуй, спинной хребет сломаешь. Дай‑ка лопату. Вот как надо работать.

{212} — Никогда не знаешь, сколько сегодня встанет на работу, — продолжает десятник. — Вчера записались, а сегодня уходят, не понравилось, тяжело».

Такая встреча города с деревней (кочевой, конечно) реальна.

Коротко говоря, Зинаида Рихтер, хотя у нее еще и не мало беллетристических штампов и просто серостей, неплохо видит вещь и ее назначение, отсеивает достоверное от недостоверного, правильно использует высказанное мнение, протокол, цифры, ведомственный материал.

Этому правильному использованию материала у нее могут и должны поучиться и Пильняк и Гладков. Она больше в фокусе газеты, чем иные из фокусников слова.

## **{213}** В. Тренин Рабкор и беллетрист

Работа рабкоров выросла непосредственно из социально-экономических условий нашей советской действительности.

Не нужен лингвистический анализ для того, чтобы отметить в самом слове «рабкор» момент связи человека с определенным производством.

В противовес буржуазным разновидностям газетного корреспондента, рассматривающим события со стороны (обыкновенно со стороны их возможной сенсационности), рабкор — рабочий корреспондент — пишет о фактах, встречающихся в сфере хорошо ему известного производства и производственного быта.

Это особенно ясно подчеркивается дифференциацией рабкоровской профессии: желдоркоры, военкоры, селькоры и проч.

Рабкоровское движение возникло стихийно, но уже давно встал вопрос о месте рабкоровской работы в условиях нашей журналистики и о дальнейшей учебе рабкоров.

Достаточно отчетливо наметилась одна тенденция: повышение литературной квалификации рабкоров с целью превращения их в писателей-беллетристов.

Так думают некоторые наши руководители литературной политики; так думает Максим Горький, напечатавший недавно свое поучение рабочим журналистам.

Можно подумать, что весь вопрос в иррациональном человеческом свойстве, которое называется литературным талантом. Если рабкор одарен литературно, то ему нужно перечесть известное количество классиков, буржуазных и пролетарских, овладеть литературным стилем и приняться за большое социальное полотно. И тогда он сменит {214} скромное звание рабкора на импозантный титул писателя, получит членский билет в доме Герцена, и вообще все будет удивительно благополучно и полезно для задач культурной революции!

Между тем, вопрос о взаимоотношении рабкоров с остальными категориями писательской профессии гораздо более сложен.

В работе рабкора прежде всего важен его метод. А метод рабкора диаметрально противоположен методу писателя-беллетриста.

При некотором сужении темы можно сказать, что метод беллетриста — эстетизация восприятия постороннего человека.

Пушкин в «Капитанской дочке» описывает пугачевское движение с точки зрения ограниченного дворянчика Гринева. Толстой в «Войне и мире» все время меняет точки зрения, но к каждому событию подставляет незаинтересованных или непонимающих созерцателей (Николай Ростов, мальчик Петя, девчонка Малаша). Бабель дает воровскую Одессу через восприятие иностранца или человека с луны, видящего цветистые детали бесцветного молдаванского быта. Гоголь в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» описывает дворец Екатерины с точки зрения кузнеца Вакулы. Достоевский изображает Петербург, как видение нервного ребенка («Неточка Незванова»).

Множество аналогичных примеров мы можем найти у Диккенса, Стерна, Жюля Верна, Анатоля Франса и других.

Выписывать эти примеры не стоит, чтобы не превращать статью в словарь приемов остранения.

В несколько ином виде эти приемы действуют в так называемом комическом искусстве и в гротеске. Мир, показанный, как у нас теперь принято говорить, глазами гоголевского Акакия Акакиевича или леоновского Андрея Ковякина, не отличается принципиально от мира, показанного глазами Пильняка.

Оба мира — миры эстетические, кривозеркальные, искажающие реальную перспективу вещей и событий. Вся разница между ними — в мотивировке: в одном случае — мотивировка комическая, в другом — она лирико-патетическая.

{215} Кузнец Вакула во дворце Екатерины и Пильняк в Японии одинаково представляют собой тип «человека не на своем месте».

Но кузнец Вакула за наковальней, кузнец Вакула в производственной атмосфере, до сих пор не входил в план беллетристики, так как нормальное восприятие знакомых вещей не дает смещения и переключения семантических рядов, необходимого для художественного эффекта.

Преследуя свои эстетические цели, беллетристы сплошь и рядом пользуются даже дефективным восприятием (все эти мотивировки сном, бредом, записки сумасшедших и проч.).

Но если мы отодвинем в сторону эти крайние случаи, у нас останется «схема» беллетристического описания: точка зрения постороннего человека.

В блестящем очерке «Сквозь непротертые очки» («Новый Леф», 1928 г., № 9) Сергей Третьяков называет эту точку зрения — восприятием потребителя.

Третьяков вспоминает об эренбурговском любовании американскими паровозами и никелевой обшивкой пароходных кают как о ярком выражении этой потребительской, эстетской установки.

Действительно, когда Эренбург помещал в своем журнале «Вещь» фотографию паровоза-снегоочистителя, то паровоз ему был важен как эстетический объект; точнее — ему было важно смещение рядов, перенесение паровоза в число объектов эстетического потребления.

Но для специалиста-производителя, для инженера и машиниста фотография паровоза будет интересна с иной, функциональной точки зрения. Он по-разному подойдет к четырехцилиндровому товарному паровозу Маллета и к курьерскому Пасифику; специалисту-производителю будут ясны их специфические различия, достоинства и недостатки, которые в глазах потребителя заслонены грандиозными размерами обоих паровозов.

Метод рабкоров — это описание фактов с точки зрения специалиста-производителя.

Поэтому рост рабкоров в направлении к художественной беллетристике невозможен, так как и большие романные формы и малые, новелльные — в одинаковой степени основаны на потребительском методе.

{216} Единственно правильный путь рабкоров — это расширение формы рабкоровской заметки до размеров производственного очерка.

Вопрос о стиле не должен решаться оторванно от метода рабкоров. Нельзя учить рабкоров литературному языку, потому что этих литературных языков много, и неизвестно, какой из них лучше для рабкора. Надо думать, что все они хуже.

Рабкор должен научиться описывать вещи не остраненно и не метафорически, а производственно, рассматривая каждую вещь в процессе ее действия, в ее рабочей диалектике. Этому можно научиться не в беллетристике, а в специальной литературе — научно-технической.

Только таким путем из рабкоровских рядов вырастут очеркисты, нужные советской печати, а не беллетристы, которые не находят себе места ни в художественной литературе, ни в газете.

## **{217}** Леф Нужно предостеречь

### С. Третьяков:

Основное преступление ВАППа — это прямой, некритический перенос в нашу обстановку формальной конструкции произведений, созданных в иноклассовой обстановке, феодальной и капиталистической.

ВАПП не дает себе труда по отношению к беллетристике спросить, а не есть ли она, эта самая беллетристика, вообще говоря, преходящее явление, не для всех эпох обязательное? Правильно ли, что наши рабочие изучают жизнь по романам?

Есть разница между статьей и романом. Когда статья врет, то против этой статьи пишут полемическую статью. А когда врет рассказ — с ним не полемизируют, а подвергают «художественной критике». В беллетристике герои носят выдуманную беллетристическую фамилию. Беллетрист не ответствует за факты, в его произведении изложенные, он ответствует за стиль, а ведь стиль начинается там, где кончается живая действенная конструкция.

Стиль можно ощущать и изучать и в ленинских произведениях и в ленинском языке. Но когда Ленин писал вещь, это было не произведение стиля, задание было не стилевое, а чисто деловое, чисто полемическое (организационное), т. е. вещь была мостом к живому факту.

Таким мостиком к фактам ваша беллетристика и ваша поэзия ни в какой мере не являются.

Куда девают вас? Вас суют в те сточные коллекторы газет, которые называются «литературными страницами». Тут сказывается разница между писателем и газетчиком. Газетный работник включен в газетный лист, он знает, что ему нужно делать, он работает на заданном материале {218} по жестким заданиям размера, времени, способа обработки. А писатель — это человек, которого можно безболезненно для газеты перебрасывать от субботы к субботе. Он существует для развлечения, для вечернего чтения.

### В. Тренин:

В первое время своего существования роман, как и все другие эстетические конструкции, мог иметь целевую установку, а, например, так называемый фактический роман Свифта «Путешествие Гулливера» был политическим памфлетом, с новой, очень ощутимой формой. Но в процессе литературной эволюции формы романа разгружаются от целевых моментов и превращаются в чисто эстетические стандарты.

Теперь уже опытом установлено, что роман не может фиксировать факты, он не может быть «отображением действительности», потому что сюжетная конструкция нейтрализует реальный материал, лишая его всех специфических качеств.

Также не может быть роман и агитационным жанром, потому что не бывает агитации «вообще», агитации вечными образами и типами, не прикрепленными к конкретным задачам советской действительности. Поэтому агитационные функции гораздо успешнее выполняются газетой.

Фактический материал может быть введен в литературу только лефовскими приемами селекции и монтажа фактов.

## **{219}** С. Третьяков Ближе к газете

«Выросшая в эпоху расцвета русского символизма, написавшая под сильным влиянием Л. Андреева драму “Атлантида”, находившаяся в литературной зависимости от поэтов-акмеистов, во главе с Гумилевым, она нашла в себе достаточно мужества и таланта, чтобы порвать с “высокой” литературой и уйти в журналистику». Это о Ларисе Рейснер. (Т. Гриц, «Красная новь», № 3, 1928). А вот другое, совсем другое. «Высокое»!

«Горький сделал для меня неимоверно много, между прочим содействовал прекращению моей постоянной работы в газетах».

Это пишет Федин о Федине. (Бюллетень Гиза, посвященный Горькому).

Чтобы Федину было не совсем одиноко, подсадим ему Берковского из № 5 «На литературном посту» (1928):

«… Если тут (в “Мятеже”) материал шел ему (Фурманову) наперекор, то в “Чапаеве” материал подчинился конструктивной воле. “Чапаев” — оригинальное романное построение.

… Нужно отказаться от взгляда на него, как на сырые мемуары».

Фурманов идет наперекор конструктивной воле монументальщиков.

Ничего — управятся. Долой публициста-мемуариста, да здравствует беллетрист-романист!

«… все высокое, все прекрасное…»

Мы знаем широту благословляющих жестов М. Горького. И все же странно, когда великий рабкор и репортер благословляет уход из газет в романные тома.

Писателя на это только помани. Оно легче.

{220} Совершить переход через пустыню на страницах романа легче, чем заставить домком поставить мусорные ящики на черной лестнице.

Беллетристика — платеж фальшивыми монетами по счетам действительности.

Говорят о необходимости для писателя быть чем-то большим, чем простой фиксатор фактов: считают, что писатель должен быть синтетиком, уметь создавать обобщения, и что это делает его выше газетного, журнального публициста.

А наблюдали ли вы любопытное явление газетной, журнальной, публицистической практики — уловление «щин»: кореньковщина, головановщина, воронщина, маяковщина? Вместо беллетристического метода предварительного изучения 10 индивидуумов и построения по ним выдуманного, безответственно выдуманного, бумажного одиннадцатого, — публицистика знает метод нахождения в действительности таких конкретных фигур, которые являются характерными для данного ряда и могут стать обобщениями. Никакому писателю с его романными методами никогда не угнаться за газетной «шиной».

Когда доказываешь газетчикам-повседневцам, очеркистам, фактоловам, фиксаторам и продвигателям действительности их приоритет перед беллетристами, но требуешь повышения квалификации, газетчики не верят:

— Что вы! Разве мы творцы? Наша работа — ремесло. Где уж нам до Бабеля и Всеволода Иванова!

Так дворовые холопы не брали вольную даже тогда, когда крепостное право было сломано.

Рабкор мечтает о звании писателя. Газетчик целует беллетриста в плечико. Ненавидит ежедневность, неподписанность, заданность, жесткую обусловленность газетной статьи и фельетона.

Газетчики!

Голову выше!

Вы не смеете держаться последышами беллетристов!

## **{221}** С. Третьяков Рабкор и строительство

Каждый день почтальон вываливает в секретариат «Комсомольской правды» охапки писем. Тут и коротенькие заметки, и обстоятельные статьи. Пишут комсомольцы и о комсомольцах.

Просматриваю папку корреспонденции, размером побольше, почти статей. Их полсотни.

Очень мал отдел «Наших достижений».

Два комсомольца хвалят свои летние лагеря. Один из них пишет: «многих усилий стоило нам…» А каких усилий — не сообщает. Заметка оказывается голой, восторженной информацией, из которой никакого полезного опыта следующие строители лагерей не почерпнут.

Любовно, но общими словами описан совхоз.

Корреспондент Защепкин разгильдяю, не умеющему жить на 67 рублей, противопоставляет аккуратную и экономную комсомольскую чету — из 45 руб. выкраивающую и горячую пищу, и уютную комнату, и театр, и газету.

Нечаев пишет из Воткинска, как таинственно с ночи, будто для отражения воздушного нападения, собирали комсомольцев в культурный поход и делили их на батальоны — легкой кавалерии, шефский и бытовиков с затейниками.

Настоящей работой весит заметка Бульбы, где дотошно, почти как в приходо-расходной книге, с переводом на рубли исчислено все проделанное в подшефной деревне комсомольцами-культпоходниками.

В отдел же «Наши достижения» отнесу два конкретных предложения: первое — выпустить заем «культурной революции» и второе — в заводских стенгазетах перед днями получек указывать, куда могут быть истрачены {222} деньги культурно и с пользой, во избежание беспорядочного транжирства и повальной пьянки, после которой уже на другой день рабочие ходят друг к другу побираться четвертаками на обед.

Отдел «Наши дефекты» много обильнее.

В центре — бытовые болезни. Неряхи, у которых деньги текут сквозь пальцы, а комнаты больше похожи на хлев.

В противовес неряхам комсомолки жалуются на своих франтящих подруг и франтов-комсомольцев, которые, во имя модных рубашек и ботинок и ухаживания за модницами, забывают комсомольскую работу.

Один такой франт в Кисловодске договорился до того, что Луначарский — это артист московской оперы.

Из заметки Гольденберга лезут комсомольцы-матерщинники, комсомольцы-антисемиты, комсомольцы-бюрократы. В Стунине культработа заглохла, секретарь поет нецензурные песни, а девчатам не позволяет танцевать. Из 20 комсомолок в ячейке осталось четыре.

Комаров требует объявить войну шинкарству, ибо деревня ходит босая, пьяная, больная, бездельничает.

Против сорокаградусной кричат десятки писем и из ленинградской гавани, и из цинделевских казарм.

В корреспонденции Гаваюка и Алексина — комсомольцы пропивают получку. Ячейки слабо контролируют личную жизнь комсомольцев.

Безобразны случаи сексуального хулиганства.

Новожилов пишет о том, как студенты на пари в дюжину пива разыгрывали, кто растлит студентку. На пари физкультурник публично целовал другого в зад. Школьники-комсомольцы удирали от своих сверстниц, ставших по их вине матерями.

Идут сообщения о командирствующих безобразниках. Об избачах, забросивших избы-читальни. О пролазах, устраивающих своих человечков в рабфак и на стипендию. О комсомольцах, проспавших деревенскую молодежь, взятую в плен церковниками.

Кооператив за 1 1/2 года продал книг всего на 9 рублей (Федоров). И т. д.

Темы этих корреспонденции повторяются и подтверждаются в более сжатом виде тысячами писем.

{223} Большинство заметок даже не старается сделать какие-нибудь выгоды. Нельзя же считать выводом концовки: «надо подтянуться», «давайте об этом говорить», «пора изжить», «надо объявить войну шинкарству», «надо клеймить позором» и т. д.

Это простейший тип заметки. Чисто информационный. Человек видит что-то и рассказывает о виденном. Больше того. Бывают корреспонденты, которые «берегут» пойманный ими дефект, боятся спугнуть, никому не скажут о безобразии, опасаясь:

— А вдруг исправят, и заметка сорвется!

Для них заметка — самоцель. Это — профессионалы по ловле «социальных блох». У этих людей задача рабкорства стоит вверх ногами.

Более редок тип заметки с конкретным предложением.

Человек не только видит дефект, он уже задумывается над этим дефектом и делает предложение, как устранить.

«Темные бульвары помогают проституции. Пусть МКХ подумает о том, чтобы осветить бульвары», — пишет Г. Мик.

Другой, говоря о задачах культурного похода, выписывает названия книг, которые полезно прочитать культармейцу.

Симукина поразила безграмотность надписей на памятниках жертв революции на Марсовом поле. Он предлагает надписи пересмотреть и переделать.

В красном уголке разъезда Укора портреты вождей лежат на печке; корреспондент пишет: «приберите».

Эти предложения далеко не равноценны. В одних есть реальное содержание, в других только намек — полуприказ, полупожелание.

Наконец, бывают заметки третьего сорта, где корреспондент выступает не только как информатор, не только как советчик, но и как организатор.

Он не просто сообщает, что в мастерских течет бак с водой, заключая заметку обычным — «охрана труда, подтянись». Нет. Увидев текущий бак, он пойдет к этой самой охране, добьется с ней разговора. А если она проявит сопротивление или разгильдяйство, пойдет искать управы и на нее. Тогда в заметке его, кроме текущего бака, будут обнаруженные и отнекивающиеся разгильдяи, {224} отмахивающиеся волокитчики. Словом, выяснится — где пробка, протолкнуть которую рабкоры не в силах. Будет показано, как маленький строитель социализма на малюсеньком культурном участке провел нужную борьбу с конкретными носителями зла.

Заметка такая не просто «заклеймит позором», не только создаст газетный нажим на безобразника, она и другим расскажет о тех приемах, способах, хитростях и атаках, при помощи которых рабкор-организатор добивался своего.

И тогда заметку этого сорта можно будет свободно из графы «Наши дефекты» перебросить в графу «Наши достижения».

Отмеченный дефект — это хорошо. Но дефект отмеченный и взятый в штыки — это во много раз лучше.

Увеличение количества заметок третьего сорта и второго за счет заметок первого — будет барометром, указывающим рост глубинных «капельных» процессов культурной революции.

Делайте конкретные предложения по дефектам! Рассказывайте, как вы боретесь!

# **{225}** К новому

## **{226}** О. Брик Разложение сюжета

Любопытное явление наблюдается в так называемой художественной литературе в наши дни. Это — отход от сюжетной прозы и переход к бессюжетной.

Различие заключается в том, что при сюжетной прозе весь интерес произведения сосредоточен на развитии драматической интриги, чаще всего психологической коллизии, и только как второй план, как фон, выступают местные бытовые детали. В бессюжетной прозе интриги уже нет, или почти нет, и служит она только связью для соединения отдельных наблюдений, анекдотов, мыслей в одно литературное целое.

Жанр мемуаров, биографий, воспоминаний, дневников становится господствующим в современной литературе и решительно вытесняет жанр больших романов и повестей, доминировавших до сих пор.

Аналогичное явление наблюдается и в драматургии (и в кино). Вместо пьес, развертывающих психологические коллизии, вместо сюжетно построенных драм, на сцене все чаще и чаще появляются инсценировки, носящие характер обозрений. Вместо единства действия, единства интриги мы имеем последовательность отдельных сценок, часто почти не связанных друг с другом. Центральные герои превращаются в обозревателей, связывающих эти отдельные сценки, и не на них сосредоточивается интерес зрителя.

Чем объясняется такого рода разложение сюжетной схемы? Объясняется оно растущим интересом к отдельным фактам, к отдельным деталям, которые в совокупности своей создают нужное единство. Всякое сюжетное построение непременно насилует материал, выбирая из него только то, что может служить развитию сюжета, и выбранное {227} еще искажает в тех же целях. Путем такого отбора и такого искажения создается сюжетное единство, — то, что принято называть цельностью вещи. И эта цельность достигается путем подавления индивидуальных свойств взятого в обработку материала. При повышенном интересе к этому материалу непременно должна ослабнуть сила сюжетной обработки. Люди не позволяют сюжету калечить реальный материал, требуют, чтобы реальный материал был им подан в своем первоначальном виде. Особенно заметен этот процесс там, где сюжет имеет дело с фактическим материалом.

Если раньше никто не обижался искаженному изображению, например, исторических личностей, то теперь всякое такое искажение чувствительно ощущается зрителем или читателем. Раньше с Наполеонами, с Петрами Великими и прочими героями можно было делать что угодно, втискивать их в любую сюжетную интригу, теперь этого делать нельзя, потому что, с одной стороны, люди кое-что узнали об этих героях, а с другой — пропал интерес к художественной обработке этих весьма интересных биографий.

Есть, конечно, и сейчас изрядная группа лиц, утверждающих свое право на «художественную» обработку реальных фактов. Основной аргумент этих людей заключается в том, что сумма фактов сама по себе не может дать синтетического целого, что требуется творческая воля художника для того, чтобы связать эти факты в единое произведение. Поэтому отмеченный процесс разложения сюжетной схемы рассматривается ими как временный упадок художественного творчества, как неуменье современных художников справиться с находящимся в их распоряжении материалом. Им кажется, что современность отличается от предшествующих форм художественного творчества только тем, что появился какой-то новый материал, так же, как и прежний, подлежащий сюжетной обработке, и что только неожиданность этого материала, непривычка к нему мешает современным художникам делать из него художественное произведение. Они расценивают сегодняшнее положение вещей только с точки зрения новизны материала, полагая, что метод его обработки должен остаться таким же, каким он был до сих пор. Это ошибка.

{228} Дело в том, что приток нового материала наблюдался всегда, а не только теперь, и сюжетные схемы всегда легко с этим материалом справлялись, а если и не справлялись, то откидывали, как непригодный, и никто на это не сетовал, никто на это не негодовал. Между потребителем и реальным материалом стоял художник, и потребитель непосредственного отношения к материалу не имел. Художник преподносил ему готовые вещи, и потребитель ничего другого от него и не требовал. Единственное требование заключалось в некотором обновлении сюжетных схем или повествовательного фона, но самая система изготовления художественных вещей неудовольствия не вызывала. Потребитель хотел иметь художественную вещь и предоставлял художнику полную свободу искать материал и обрабатывать этот материал, как ему вздумается. Потребитель не расшифровывал художественную вещь на материал, не сличал готовую вещь с сырьем, не интересовался, насколько полно дан этот материал и насколько он обезличен.

В наши дни положение решительно изменилось. У культурного потребителя переменилась установка. Его не столько интересует художественность произведения, сколько ее доброкачественность. А доброкачественность эта определяется степенью верности передачи материала. Современному потребителю не безразличен способ обработки материала. Современный потребитель рассматривает художественное произведение не как ценность, а как способ, как метод передачи реального материала. Если прежде на первом плане стояло художественное произведение, а материал был для него только необходимым сырьем, то сейчас отношения радикально изменились. На первом плане стоит материал, а художественное произведение есть только один из возможных способов его конкретизации, и как оказалось, способ далеко не совершенный. Прежде всякое искажение, всякий тенденциозный отбор материала рассматривался как необходимое условие художественного творчества, как плюс. Теперь именно это искажение, этот тенденциозный отбор рассматривается как недостаток метода, как минус.

Вот почему люди предпочитают иметь слабо связанные реальные факты во всей их реальности, чем иметь дело с хорошо слаженным сюжетным построением, в которое эти факты втиснуты, как в прокрустово ложе.

## **{229}** В. Шкловский К технике внесюжетной прозы

Греция не оставила нам теории романа, хотя оставила и романы и романные 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 {230} анекдоты, которые мы сейчас расскажем про современников, происходят из глубины веков.

Когда умер граф Ранцау, то в «Известиях» было напечатано воспоминание об одном его удачном ответе, которым он отпарировал заявление, что будто бы его род происходит от незаконной линии Бурбонов. Вся схема этого ответа — то, что не моя мать была знакома с Бурбонами, а мой отец, т. е. что это они мои незаконные родственники, — вся эта схема с точностью повторяет элегантный 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 заболевание 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 бежит из Сибири в гробу, в котором будто бы находятся кости его детей. Знатоки Толстого указывают как на источник этого рассказа — книгу Максимова «Сибирь и каторга». Действительно, в этой книге на странице 356‑й 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 бывалом и бывалое в небывалом».

Такие рассказы существуют. В собрании сочинений Даля случай с поляком напечатан во втором томе (до этого был напечатан в «Отечественных записках» 1846 года). На 94‑й странице рассказан случай с поляком; схема такая же, как у Толстого, т. е. выдает супругов казак, но {231} у героя нет фамилии, и весь разговор кончается так: «Вы говорите, что были свидетелями этого происшествия… Это весьма замечательно не только по странности случая, но и по тому, что это есть исполнение чужого предположения. Кто читал книжку Коцебу “Замечательнейший год моей жизни”… Коцебу рассказывает все это предположением, каким образом приехавшая жена должна была увезти его к себе».

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‑й: «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 с верху 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.

{232} 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 18‑го 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 не типичнейшим образом, как борьбу в семье, хотя вообще семья классово однородна, по крайней мере чаще всего.

Схема «Два брата» в мотивировке «красный и белый», 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 текучей воде — он упрощает механизм сосредоточиванием 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 болотовских мемуаров, вероятнее всего, окрашено Жиль-Блазом. Мемуары Винского с его прямым указанием на шендеизм, конечно, окрашены Стерном. Очень сильно влияние Стерна на мемуары Жихарева.

{233} 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 веши 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, т. е. 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 остранен {234} 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.

## **{235}** С. Третьяков Сквозь непротертые очки (Путевка[[3]](#footnote-4))

Билет на самолете от Москвы до Минеральных вод стоит столько же, сколько мягкий с плацкартой в курьерском. Стоит вчетверо дешевле действительной коммерческой стоимости. Сорок шесть рублей с копейками, а прилетаешь в сумерках того же дня, на рассвете которого вылетел.

Нет ничего хуже, как глядеть вокруг себя глазами потребителя. А на потребительском восприятии мира основано все старое искусство. Пейзаж — есть природа глазами потребителя. Гордые красоты линий паровоза и эренбурговские умиления никелевым отблеском обстановки пароходных кабин — это вещи глазами потребителя, левого эстета. Романный психологизм есть ведь тоже не что иное, как потребительское наблюдение работы нервно-рефлекторного аппарата.

Производственными глазами ни вещей, ни людей в искусстве еще не видит почти никто. Этому надо начинать учиться. Кое‑что здесь знает Пьер Амп, знает Б. Кушнер.

Мотор кричит на разные голоса. Летчик в голосах мотора читает состояние металла, изношенность частей, здоровье клапанов, силу тяги. А я не знаю даже, скольким оборотам винта эти разные голоса соответствуют. Я вижу {236} мотор сквозь непротертые очки, мне не хватает цифр, а последовательно накопляемый мною примитивный полетный опыт не превосходит опыта зулуса, поставленного в мое положение.

Мы уже взобрались на нужную высоту, когда отворилась дверь, ведущая от пилотов, и человек с головой, одетой в кожу, подняв автомобильные очки на темя, долго смотрел в левое окно, откуда видны черный каучуковый пузырь колеса, навес крыла и тянущаяся к нему распорка, сделанная из жестяных (в действительности дюралюминиевых) манжет.

Бортмеханик смотрел очень долго. Пять потребителей (пассажиров), замкнув тяжелыми пожарными пряжками резиновые подпруги на животах, следили за его глазами. Подпруги эти прикреплены к креслам и застегиваются при взлете и посадке. В случае толчка или удара пассажиры, вместо того, чтоб ссыпаться друг на друга в один угол кабины, рванувшись с кресла, будут возвращены на него сильной резиной пояса. В полете подпруги обычно висят под ручками кресел.

Бортмеханик ушел, ничего не объяснив, и сел рядом с пилотом за свой руль, подобный автомобильному, с тем отличием, что кроме поворота колеса он еще работает нагнетательными движениями подобно велосипедному насосу.

Пассажир, около которого в окно глядел пилот, пригнулся к моему уху и прокричал, краснея от натуги, голоском дальним, тонким и маломощным: «Пробоина в бензиновом баке». Я немедленно почуял запах бензина и стал искать, где этот бак. Только ли в передней толстой части крыла, или также внутри металлических манжет?

Выяснилось в Харькове.

Перед самолетом сидели в ряд механики, начальник аэродрома и пилот и смотрели под живот аэроплана. Никакой не бак и не бензин, а при ударе о кочку на взлете в Москве было погнуто шасси. Бортмеханик же разглядывал погнутие, решая, не вернуться ли немедленно на московский аэродром. При вынужденной посадке попорченное шасси не выдержало бы.

В Харькове самолет был отправлен в ремонт, а мы — пассажиры — на станцию железной дороги для дальнейшего {237} следования поездом согласно пункта 15 правил, изложенных в летбилете.

Сверху Москву я знаю только по планам, на которых разной краской отмечены районы, милицейские участки и трамвайные линии. Естественно, что при взлете не удается судить о том, что, скажем, обозначают новые строящиеся корпуса, какими фабриками обрастает Москва, в каком состоянии находятся стройки рабочих поселков, улучшились или ухудшились зеленые насаждения, хватает ли сурика на перекраску крыш, в каком положении фарватер Москвы-реки. Планы города в расцветке своей не приноровлены еще к аэросъемке. Поэтому у меня начинают работать механизмы поэта и литературщика — цепь примитивно привычных ассоциаций, приводящая все видимое или часть его к так называемым художественным образам.

Горизонт стремительно расширяется. В лад оборотам пропеллера набухают обороты речи. Сочиняется:

взобравшись по воздушной лестнице, самолет бежит по ровному, накатанному, прозрачному плато.

А можно и так: поля, деревни, дороги, леса свалены в кругозор, как овощи в кухаркин фартук.

Можно сказать: чересполосица напоминает лоскутное одеяло (очень плохо).

Можно сказать: чернильные кляксы вспаханных паров (неверно, потому что таких линейно вычерченных клякс не бывает).

Язык тянется к фразе — трава перестает быть травой и кажется плесенью, тиной на дне аквариума, ибо глаз не в состоянии уже уловить травинок, хотя ловит еще известковую капель ромашек. Тут же возникают сравнения рубчатых картофельных полей с зеленым сукном диагональ. Мозг с омерзением отбрасывает сравнения с протертым сукном (больно уж сравнение протертое, несмотря на схожесть).

Огромное, иссиня-вспаханное поле треснуло тропинкой, как грифельная доска (опять образ). Над чернотою этого поля чувствую сброс самолета, от которого под ложечкой делается сладкая изжога. Сброс — потому, что черное поле теплее зеленого, от него горячий воздух вверх. Этот сброс обрывает серию литературно-художественных выводов.

{238} Несколько интереснее, но все же обывательски, набор непосредственного опыта новых и необычных явлений и ощущений.

Стекло окна ходит в пазах и открывает щель, в которую только-только можно просунуть голову. Человеческая невропатология строителями самолетов учтена правильно. У пассажиров бывает два невротических момента. Первый — желание выброситься. Мысленно переживается полет, задых, кувырк и удар плашмя о землю в кровавый студень. Второе — страх перед только что подуманным.

Но и страх и идиотское желание нырнуть построены на эмоциях депрессивных. Нормальный пассажир не может ощущать их дольше 5 – 6 минут. Он устает бояться и успокаивается истощенный. Вероятно, у невротиков срок этот длиннее.

Высунутая в окно растопыренная ладонь на 130‑километровом лете ощущает воздух, как литой гуттаперчевый шар фунтов 10 весом. Воздух прорывается между пальцами и трясет руку.

Колесо самолета, черный надутый каучук которого видный в окно, — единственная вещь между зрачком пассажира и землей, кажется нелепым здесь в воздухе и в полукилометре над дорогой. Ощущение этой нелепости кончается, как только замолкает мотор. Тогда колесо становится лепым, нужным, милым, единственным.

Полет — по ощущениям самое медленное из путешествий. Так же точно, как самое быстрое — верхом в лесу.

Никаких кустов, ухабов, телеграфных столбов, мелькание которых создает иллюзию быстроты. Ровное и тихое отплывание назад — полей, лесов, озер. Отношение радиуса видимого горизонта и скорости движения здесь много больше, чем у пассажира, присевшего к окну вагона. А главное, если внизу меришь на погонные километры, то здесь исчисляешь пространство квадратными километрами.

Даже глядя вниз по вертикали — никакого головокружения. Нужно огромное усилие, чтобы представить себе те 450 метров высоты, которые указывает альтиметр. Запрягите пчелу в спичку, приклейте к спичке муху, пустите ползать по полу и смотрите с высоты своего роста, — так {239} вы воспримете с самолета крестьянина, везущего на лошади бревно.

Особенность восприятия сверху в том, что предметы воспринимаются как всерьез маленькие, а не как уменьшенные.

Сверху человек меньше и незаметнее гуся (гусей и поросят мы и на земле видим сверху вниз). Площадь человеческого темени и плеч меньше гусиной спины и окрашена в более темный цвет.

Если на земле один человек, ставший против вас, способен своей фигурой заслонить добрую восьмушку горизонта да отхватить градусов 20 неба, то здесь он при всем желании этого сделать не может, ибо сам сокращен до размеров фуражки.

Над полями летают птицы, сдвоенные тенью. Они вроде мух, только у мух никогда не бывает столь медленного полета. Разве что их снять киносъемкой «рапид», дающей возможность замедленно видеть движение. «Рапидом» приток превращается в медленное вознесение.

Сверху не видно ног. Все предметы передвигаются катясь. Разницы в движении бегущего человека, собаки, скатываемого чурбана и дрезины — нет. Самое заметное сверху — это лошадиные хвосты и куры, спасающиеся от аэропланного грохота в темноту.

От приближения самолета рисовые зерна баранов слипаются в комочки стад. Черные полосы пахоты на желто-зеленом фоне жнивья и полей складываются буквами. Чаще это «О», «Т», «Ш». Реже «Р» и «Ф». Шрифт прямоугольный, афишный. «О» — это значит начали поле опахивать, но недопахали середины. Поискав глазами, найдешь либо тут же, у черноты, плуг и пахаря, либо по борозде уследишь, куда он ушел.

На каучуковой шине колеса — царапина. Пролетали сквозь дождь. Он бьет горизонтально. После дождя увидал, что царапина передвинулась значительно ближе ко мне. Это дождевые капли повернули колесо.

Избы — квадратные ватрушки. Загибы теста — крыши, варенье в середке — чернота двора (сравнение не мое, а спутницы).

Она же удивляется, до чего пуста земля, как ее много и где те, кто ее обрабатывают. Действительно, на этой {240} ровной и чистой земле (столбов нет, они обратились в точки) человек занимает удивительно мало места.

Тут-то и начинается тоска по сознанию. Полет раскладывает внизу изумительную геометрию полей, геометрию человеческого труда, разлиновавшего землю и выкрасившего параллелограммы, прямоугольники и трапеции краской разных посевов. Чертеж этот фактурно разделан по одному бороной, по другому плугом, по третьему зеленым каракулем лесов, по четвертому мокнущими лишаями болот. Но прочесть этот шифр геологии, агрономии, ботаники и землеустройства не хватает пассажирских знаний.

Смотреть на жизнь в повернутый бинокль полета — хорошая точка для наблюдения человека не как царя природы, а как одной из животных пород, населяющих земную кору и изменяющих ее облик наиболее заметно в ряду таких сил, как вода, кроты и сорные травы.

Все индивидуальные различия загашены высотой. Люди существуют, как порода термитов, специальность которых бороздить почву и возводить геометрически правильные сооружения — кристаллы из глины, соломы и дерева. Подобно дождевым червям, нарывают они черные пирамидки, оставляя червоточину пустот заполняться водой, — торф.

Великорусские термиты строятся длинными, на нитку дороги нанизанными колониями вышеописанных ватрушек. К Украине ватрушки прекращаются, и начинаются пыльного цвета беспорядочно разбросанные украинские крыши, имеющие вид четырехпалых морских звезд. Хребты этих звезд сильно выбелены. Видимо, здесь, на перегибе крыши, надо цементировать концы соломенных снопов, которыми крыша крыта. Кстати, беленые хатки начинаются не случайно: поводив глазами, вы заметите, как в разных местах сквозь сетку растительности пробиваются меловые пласты. А Белгород — так тот прямо стоит на мелу. Также видно, где этот мел копают в карьерах, и белым истаивающим следом он осыпает дороги, вытрусываясь с телег.

Хорошо — мел настолько заметен, что виден даже сквозь непротертые очки. Но ведь, кроме мела, есть много {241} других отличий у страны, более тонких и более интересных, чем набегание морщин на гневные лбы, дрожание ямочек на щеках и всякие сорта беллетристических румянцев.

Летя над землею, беспорядочно заглатываю глазом и потрясающие своею длиной наклеенные на землю пластыри холстов, и зебровидно выкошенную траву перелесков, и пасеки, на которых ульи стоят, как сокольские гимнасты (с какою легкостью опять срываешься в привычную художественную метафористику!).

Сорняки в полях расходятся кругами, как экзема. Отдельных растений не видать, а породы растений живут кольцами, налетами, пузырями. Изменение цвета почв лезет в глаза. Нет действующих лиц. Есть действующие процессы. Сцены ревности, драки и объятия отсюда не видны, а деревни однотипны, как листья кустарника одного вида. Но зато отсюда видны хозяйственные районы, тучность урожаев и костлявая худоба недородов. Отсюда видны болезни уездов, нарывы районов, малокровие рек. Крохотный хлебный вредитель, иссушающий мертвой желтизной целые гектары, отсюда видней и грознее, чем издевательски крошечный, безмолвный, попыхивающий то белым, то черным предмет, который на земле называется локомотивом.

Когда по-настоящему заточится глаз, он станет различать сверху разницу между посевами коммун и крестьян-одиночек, он будет диктовать мозгу рефлекс восхищения над сводными массивами совхозных нив, сменяющих лоскутное одеяло деревенской чересполосицы. Уход старых каменных городов в зеленую сетку садов, новизну и прямые просторы рабочих поселков. Тогда мы станем зрячими не только на биологически-термитные работы человека, но и на то, чем по-новому будет социализм перечерчивать лицо земного шара.

## **{242}** Н. Чужак Живой человек истории («Михаил Лакин». Сборник воспоминаний и материалов. Издание Владимирского истпарта. Владимир, 1928[[4]](#footnote-5))

Работать над живым человеком истории — это вовсе не значит обязательно пересказывать его биографию по восходящей-нисходящей или же описывать документально его корни в окружающем. Все это крайне, конечно, важно, поскольку человек истории круто внедрился в исторический момент и, будучи порождением определенной среды, круто проталкивал свою эпоху в мыслимое завтра. Но. Сколько бесследных человеческих метеоров знает наша история, — особенно история последних лет, — людей различного охвата и влияния, сгоравших в кратком, но отменно-выразительном пробеге по действительности, — метеоров, порожденных притяжением великих революций, но историками революций так и не захваченных! Нащупать хотя бы единственную, но характерную линию такого индивида — не значит ли это сделать нужный вклад в историю живого человека столько же, сколько и в историю революции?

Михаил Игнатьевич Лакин, муромский рабочий из крестьян, оратель-кряж Иваново-Вознесенского {243} района, всем нутром своим зажегшийся от местного, некнижного огня и после шестимесячного буйного пробега по земле дотла сгоревший, был таким вот самобытным метеором в нашей первой русской революции, без уяснения которого не ясны будут и последующие события и лица. Михаил Игнатьевич Лакин, замечательнейший агитатор и трибун, впервые всплывший на поверхность жизни только летом 1905 г., а в ноябре того же года уже растерзанный пьяной толпой, — Михайла Лакин, несомненно, навсегда пропал бы для истории, если б не группа старых сподвижников безвременно погибшего самородка, надумавшая выпустить в издании Владимирского Истпарта сборник его памяти. Маленький сборничек, всего 40 страниц, но — лучше маленьких сорок страниц, чем ничего.

Анализируя отдельные подходы в этом сборнике к характеристике Михайлы Лакина, мы уясним себе не только верные или неверные приемы авторов, трактующих живого человека истории, но рикошетом, может быть, и облик Михаилы. Все они, т. е. авторы, делают очень хорошо, что прорабатывают образ своего покойного соратника на живом, т. е. конкретном, очень «местном», бытовом, на близком, на своем и, значит, первосортном материале (первое условие живой подачи человека), но чуть ли не все они во власти той противной псевдогероической, а в сущности ничего уже ровно не обозначающей фразеологии, от которой не свободны, к сожалению, даже лучшие из наших газетных работников. Так, например, сказать: «единодушный отзыв всех товарищей рисует Лакина, как подлинного революционера-пролетария, с беспредельной верой в победу рабочего класса, с беззаветной преданностью»… и т. д. (из предисловия) — многим из них ничего не стоит, как будто бы такими вот «единодушными», но все же проходящими мимо сознания штампами работается облик живого, т. е. конкретного, человека!

Такими вот неговорящими штампами пытается характеризовать Лакина и первый из авторов сборника — А. Серговский. «Сложил свою голову за общее рабочее дело»; «больших природных дарований и большого ораторского таланта»; «в лице его рабочий класс потерял {244} верного товарища и смелого бойца за революцию»; и т. д. и т. д. Все это, конечно, никак не доходит и просто-напросто ничего не говорит.

Изрядное количество изобразительных провалов находим и у другого автора сборника — Ф. Благонравова. «Как сильный и своеобразный оратор» (а в чем своеобразие, не сказано); «смерть Лакина была большой потерей для организации»; «старик-крестьянин, мужественно встретивший известие о смерти сына-бойца» (чем вам не псевдоклассицизм?); «склоняясь перед их светлой памятью»; «пролетариат перед их могилами даст клятву» (ох!); и т. д. и т. д. Есть и похуже, чем провалы. «Оратор (т. е. Лакин) еще находился во власти земли; в нем говорил больше поэт, чем политик; ему солнечный майский день (?) так же рад, как (!) рада ему птичка, полевая травка и цветок». Боимся, что и в авторе говорит больше поэт, чем… «Это был дивный человек, с простой, открытой пролетарской душой, прямолинейный, бодрый, энергичный», — здесь уже прощупывается кое-что характерное для рабочего вообще, но рабочего Михаилу это еще не делает. И вообще, делать портрет живого человека гораздо труднее, чем «писать». И этому, как и всему другому, нужно учиться.

Значительно удачнее работает над Лакиным третий участник сборника — А. Самохвалов. Пустот в его описании почти не встречается; у него есть сдержанный, весь внутренний какой-то пафос, который не разменивается на слова; спокойной марксистской наметкой обстановки, в которой действовал Лакин, он дорисовывает образ Михаилы. Главное же — у него есть глаз рабкора. В целом и получается мастерство:

«Из года в год, после окончания полевых работ, владимирская деревня двигалась на отхожие промыслы. Около 100 тысяч человек плотников и столяров, каменщиков и штукатуров, ткачей, прядильщиков и рабочих других профессий шли сплошной стеной, как вобла в путину, в города на заработки»… «В очередную путину, больше четверти века тому назад, прибыл в Иваново-Вознесенск на заработки и безвестный крестьянин Муромского уезда Михаила Лакин. Был он выше среднего роста (характерна тяга к уточнению: у предыдущего автора {245} сказано бегло: “высокого роста”. — *Н. Ч*.), худой с крупными чертами лица, с высоким лбом и густыми, назад отброшенными волосами».

Так начинаем мы знакомиться с Лакиным.

Описание фабрично-заводской житухи. Думы Михайлы. Первое знакомство с Некрасовым. Ошеломляющее впечатление от «Парадного подъезда». Первый шаг к политике. Однажды на массовке:

«В одну из таких минут боязни образования пустоты (антрактов после ораторов), увлекаемый внутренним энтузиазмом, Лакин влез на бочку, служившую трибуной, и с огромным подъемом, рождаемым только ощущением массы, продекламировал “У парадного подъезда”. Двадцать лет спустя мы с умершим недавно тов. Диановым, активнейшим участником борьбы на протяжении 25 лет, вспоминали этот эпизод и должны были признать, что никогда впоследствии ни один лучший декламатор, читавший “У парадного подъезда”, не производил столь сильного впечатления, как Лакин. Очевидно, это была общая оценка, потому что, наряду со слезами у массы, вызванными декламацией, укрепилась за Лакиным кличка Савонарола».

Здесь опять-таки отличие от предыдущего товарища. Тот пишет, что читал Михаила, «как заправский артист». Нет, видимо, тут как-то было… по-другому. Нужно лишь уметь это видеть.

А. Самохвалов продолжает:

«Это первое публичное выступление Лакина сделало его любимым оратором массы, посеяло к нему большое доверие и определило его жизненный путь: он стал профессионалом-партийцем. Победив в себе вековую забитость и приниженность подчиненного класса, поверив в себя, Лакин вместе с тем с необычайной реальностью оценил силу и мощь пролетарской массы и партию, как авангард рабочего класса. Однажды во время забастовки рабочие пошли с Талки в город, где заседали фабриканты. Путь к последним был загражден казаками. Головной отряд рабочих приостановился перед вооруженными людьми. Лакин пробрался вперед и с горящими глазами, держа в руке пистолет, должно быть, времен Очакова и покоренья Крыма, громко и уверенно крикнул: “Товарищи! {246} Мы — непобедимая сила! Вперед!” Масса двинулась, казаки освободили путь».

Тюрьма. Духовный рост Михаилы. Освобождение по манифесту 17 октября. Борьба с черной сотней. Поездка с агитацией на фабрику в село Ундол.

«Перед поездкой Михайлы в Ундол, — рассказывает А. Самохвалов, — мы шли с ним по Б. Нижегородской улице во Владимире (подчеркнуто нами, как характерный очерковый прием. — *Н. Ч*.). Шел он солдатской походкой, с поднятой головой, несгибающийся. Мы продолжали не оконченный в комнате разговор о том, что борьба отнюдь не кончена, что она только разгорается. Михаил умел иногда очень образно сказать. “С земного шара нас не столкнут, а в борьбе мы победим. Мы — сила”».

Лакин был характернейшим человеческим метеором в истории 1905 года, и, пожалуй, вот без этой фразы-мысли, схваченной рабкором Самохваловым, образ живого самородка Ларина Михаилы был бы не ясен. Можно и очень длинно говорить, но не сказать самого главного. Автор воспоминаний, к счастью, так же скуп на слова, как и Лакин. Ему незачем сравнивать Лакина с «птичкой, полевой травкой и цветком», поскольку дело не в «поэтичности» сравнения, а всего-навсего лишь… в точности. Кряжистый Лакин не хотел, чтобы его «столкнули»…

«Должно быть, веру в рабочий класс и энтузиазм, — читаем далее у Самохвалова, — вложил Михаила и в свое выступление на ундольской фабрике, если бывший ее владелец Бажанов, узнавший о выступлении, так взбесился и мобилизовал черную сотню на борьбу с Лакиным. Бажанов, сам вечно пьяный, культивировал спаивание вином и рабочих. У него всегда находились прихлебатели из наименее культурных, падших элементов»… «Задача Лакина сводилась к тому, чтобы заострить перед рабочими политические вопросы, приобщить их к движению. Но черная сотня, пьяная на деньги Бажанова, сделала свое гнусное дело: Лакин был убит».

Любопытно, что, если не считать статьи А. Самохвалова, самые точные и показательные характеристики Михаилы Лакина находим в некоторых сухих, казенных документах, рассыпанных по сборнику.

{247} Так, например, в жандармском донесении от 12 июля 1905 г. Трепову, приведенном Ф. Благонравовым, читаем: «Толпа образовалась человек в 200, среди которой выдавался неизвестный приезжий мужчина, державший к толпе какого-то революционного содержания речь. После вся толпа демонстрантов переехала на пароме через реку и направилась по улицам города, подошла к зданию тюрьмы, остановившись против коего, тот же агитатор, указывая на тюрьму, сказал: “Здесь сидят невинные, и я тоже сидел в Иванове, но меня выпустили, а теперь пусть вновь арестуют, но я все-таки буду стоять за правое дело и свободу”».

Но самые точные документы относятся к смерти Лакина.

В «Материалах из следственного дела об убийстве М. И. Лакина», который на всем протяжении документов именуется безымянно «оратором», между прочим, значится: «По снятии рогож оказалось, что на пространстве 4 арш. 12 верш, в длину и 1 арш. 12 верш. в ширину снег окрашен и пропитан кровью, причем водном месте прямо стоит лужа крови. Тут же валяются и орудия убийства: 6 штук осколков березового кола размером от 1/4 до 1/2 арш. со следами крови на всех; диаметр кола 1 1/2 вершка; отломок другого, елового кола диаметром в 1 вершок и длиною в 13 в.; и третий, дубовый кол того же диаметра длиною в 35 верш.; оба со следами крови; и еще: четыре различного размера, веса и формы осколка кирпичей, также со следами крови».

Вот — лишенные даже и тени изящества — не «птички», не «цветки», не «травки» и не «майский день», но полные действительного аромата первой русской революции — «дубовые», «еловые», «березовые» и даже «кирпичные» живые образы, без протокольной выборки которых ровно ничего не скажешь о трагическом пробеге безымянного человеческого метеора по русской земле!

Не плохо по-своему, хотя и не без опасливой мужицкой хитрецы, рассказывает о Михаиле и свидетель — староста ундольский Бурдаков.

«Пришел какой-то человек. Впоследствии — “оратор”. Спросил постояльца Шкоклева. Тот не пришел еще со смены. “Ну так я подожду”. Сказал и прошел во двор. Я за ним. Он, не раздеваясь, сел на лавку. Скоро стал собираться {248} в избу народ. Пришедшего называли “оратором”. О чем он говорил народу — не знаю, потому что спал, а только выбранил Сергея, что “водит всяких”. Оратор тоже лег спать. Не прошло, я думаю, и полчаса, как в окна стали стучаться. “Андрей Васильевич, вышли нам оратора!”

Я встал, а он уже надел пальто, но что-то ежился.

Я стал ему говорить: “Ступай, ведь тебя зовут”. Он вышел, а на улице шум усиливался, и кричали: “Так что же он не выходит?” Я подошел к окну и увидел, что около дома толпа народа, человек, думаю, было больше сотни. Я им крикнул, что он вышел, а сам засветил фонарь, вышел в сени. Оратор стоял здесь, подобрав пальто, и, должно быть, был босиком. “Ну, что же, выходил!” — сказал я, а он просит выпустить его в задние ворота, на что я не согласился и стал выпроваживать его в калитку. Лишь только он выскочил в калитку, бросился прямо в толпу, и она закричала еще сильнее. Что было дальше, не знаю; ушел в избу и лег, было, спать, как вдруг на улице снова зашумели, толпа подошла к моему дому, кто-то колом разбил раму, а потом в окна полетели кирпичи и камни. Мы все бросились из дома и спрятались во дворе, кто где пришлось. Толпа кричала: “Ну, давай, выходи, кто там еще есть!..” Больше ничего не знаю. Неграмотный».

Свидетель Шкоклев — грамотный, по-видимому, «служба связи» Лакина — показывал:

«Оратор говорил много и хорошо — и про тяжелое крестьянское житье, и про жизнь на фабриках, про самовольство начальства. Что не надо государя и что бога нет — не говорил, а только сказал, что “вот и мы, как спаситель, идем в народ страдать за правду”. Потом раздавал какие-то листки; что в них написано, не знаю. В 8 часов вечера все мы ушли на работу. Во время работы никаких разговоров про то, что написано в листках, не слыхал, так как в нужник не выходил. Листки от рабочих отбирали хожалый Иван Степанов и ночной мастер Павлов. Больше сказать ничего по делу не могу. Сергей Шкоклев».

Замечательные в отношении лаконической сдержанности, простоты и явно сквозящего большого чувства, мы бы сказали, плебейского достоинства — показания {249} дал следователю отец убитого, старик Игнатий Никаноров Лакин:

«Я работаю на фабрике Суздальцева, близ Мурома. Услыхав, что в Ундоле убили какого-то агитатора, и предполагая, что это убили не моего ли сына Михайлу Игнатьева, я тотчас же и отправился во Владимир, а оттудова, не застав вас, г. следователь, дома, проехал сюда. Паспорта своего я не захватил, и личность мою здесь никто удостоверить не может. Мой сын Михаил Лакин был большого роста (не правда ли, это звучит почти как символ? — *Н. Ч.*). С молодости рос дома, приучился к хозяйству и крестьянское дело понимал хорошо. Потом он отправился на фабрику в Иванове. Был арестован и сидел в тюрьме. 17 октября, когда его выпустили, он пришел домой, но вскоре скрылся неизвестно куда. В сказываемой мне одежде я признаю, что убит мой сын Михаил. Где он проживал последний месяц, не знаю. Дома в деревне остались жена и двое детей, да третьим беременна, без всяких средств к жизни. Работник он был хороший, — когда жил в Иванове, высылал деньги. Больше сказать нечего. Игнатий Лакин».

Михаила Лакин был убит в ночь с 28 на 29 ноября 1905 г. Сейчас же большевистской организацией были приняты меры. С. В. Дегтярев направился за отцом Михайлы Игнатьича. В своих воспоминаниях, — свидетельствует Ф. А. Благонравов, — т. Дегтярев «делится тем огромным впечатлением, какое на всех произвел старик-крестьянин, мужественно встретивший известие о смерти сына-революционера». Сизов с запиской от одного судейца едет к следователю, с целью выяснить подробности убийства. А. С. Самохвалов отправляется пешком в район Ундола для распространения прокламации на смерть Михаилы.

«Спустя несколько дней, — с сдержанным волнением участника вспоминает т. Самохвалов, — я шел на Ундол из Владимира, чтобы разбросать листовки Владимирского комитета партии по поводу убийства Лакина. Подонки населения в каждой деревне вынюхивали, не пахнет ли где политикой. Поздним вечером, когда Ундол заснул, я выполнил партийное поручение».

{250} Так — показание за показанием, штрих за штрихом — работается образ человека — вообще и в частности. Живого человека современности точно так же, как и живого человека истории.

Нужно ли при этом пересказывать всю биографию человека по восходящей-нисходящей, нужно ли показывать документально его корни в окружающем или же достаточно приведения двух-трех, но самых выразительных штрихов его, его био-изюминки, — это вопрос не столь существенный. Существенны только две вещи. Это — то, во-первых, что строится живой человек путем сличения действительно живых, документальных фактов; и — то, во-вторых, что строить человека можно только совершенно специфически — в его среде и окружении, в его надеждах и возможностях, с его привычками и языком. Поменьше иллюзорной отвлеченности, хотя бы и псевдогероического свойства, — побольше цепкого врастания в землю, с целью реальной ее перестройки.

В жизни — это точно так же, как в литературе, и в науке, и в истории.

Люди думают, что стоит только отделаться от памяти ушедшего, переименовав его именем любую завалявшуюся вывеску, как тотчас совершится акт жизнестроения. Это едва ли верно. Поменьше легковерных перекрашиваний и краткосрочных монументов, — побольше реального дела!

Вот и в этом сборнике, и в этой жизни — люди думали, по-видимому, что нужно как можно больше вещей подать под кличкой «М. И. Лакин», и память о пробеге незабвенного человеческого метеора по владимирской земле окончательно укрепится. «Памятник М. И. Лакину в селе Ундол», а рядом чистенькие мальчики в матросках; «Фабрика имени М. И. Лакина при селе Ундол»; «Дома для рабочих имени М. И. Лакина»; «Бумаготкацкая фабрика т‑ва Ставровской м‑ры имени М. И. Лакина»; «Новая бумагопрядильная фабрика имени М. И. Лакина». Снимки приведены в сборнике. «Как пышно, как богато живет человек!».

Не слишком ли, однако, много вывесок?

Воистину, не стоило бы человеческому метеору Лакину свершать свой пламенный пробег по кольями засеянной земле, если б другая чья-то твердая рука не делала {251} бы, рядом с выводящей «имени», еще и прочной социально значимой работы.

«Борьба за переход фабрики в руки рабочих, — говорится в заключительной статье, — непосредственное участие в управлении фабрикой после ее конфискации и национализации, восстановление фабрики после гражданской войны и разрухи — все это высоко подняло самосознание рабочих и сделало их подлинными строителями социализма. Общественная жизнь на фабрике в настоящее время бьет ключом.

Из 3.500 чел. рабочих, работающих на фабрике, в ВКП (б) состоит свыше 300 человек, в комсомольской организации свыше 900, пионеров 240, женделегаток 186 человек. Если во времена Бажанова на фабрике не было никаких культурно-просветительных учреждений, то сейчас там имеются: школа 1‑й ступени, школа 2‑й ступени, клуб, библиотека, театр, кино, детские ясли, детский сад, детский дом, детская площадка, больница, амбулатория, школа ФЗУ; проводится радиотрансляция; строится спортивный стадион, рабочие выписывают свыше 1.500 экземпляров разных газет и свыше 300 экз. журналов. Из всех рабочих — неграмотных только 450 человек, которые сейчас обучаются на ликпунктах. 80 % всех рабочих состоят членами кооперации».

Вот это уже называется жизнестроением, — хотя мы знаем, что и тут еще на месте дела кое-где торчит подкрашенная вывеска. Борьба за дело против вывесок есть первая задача нового строительства. Литература здесь — наша сотрудница. Наука и история — точно так же.

Товарищи, объединившиеся вокруг Владимирского Истпарта, сделали очень хорошее дело, выпустив свой сборник о Михайле Лакине. Но — сделано это ими как-то слишком наспех, и многие места звучат еще как неприятные провалы. Товарищи не думали, конечно, над тем, что слово лишь тогда является жизнестроением, когда оно равновелико делу, и что в слове, как и в деле, нужно многому учиться. Может быть, поэтому слова их о Михайле Лакине порою так разительно и отстают от лакинского дела?

## **{252}** С. Третьяков Живой «живой» человек (О книге В. К. Арсеньева «В дебрях уссурийского края», изд. «Книжное дело». Владивосток, 1926)

Литература факта, противопоставляемая Лефом беллетристике, обычно зарождается в областях, смежных с литературой, — в публицистике и во всякого рода исследовательстве и обследовательстве.

Литераторы «божьей милостью» пыжатся способами эстетической дедукции вывести свои формулы живых людей, надуманных уже по тому одному, что у «божьей милости» методы собирания и исследования фактов обычно глубоко дефективны, так как для хорошего фактолова необходима большая репортерская и исследовательская тренировка.

А в то же время газета ежедневно черпает живых людей, настоящих живых, в разнообразнейших пересечениях, полным неводом, и исследователи из разных областей общественно-бытовой и научной практики дарят нас замечательными книгами.

Фигура деревенского читателя лучше всего итожится книгой Шафира о газете в деревне. Настоящим нэпман-частник включен не в строки романистов, а в сводки материалов по борьбе фининспекции с частником (Кондурушкин — «Частный капитал перед советским судом»).

Книга Арсеньева — одна из самых замечательных в области фактической прозы.

Большой ученый проходит полуисследованным краем, оценивая все окружающее его и совершающееся с ним научно-отточенным глазом географа, метеоролога, {253} энтомолога, зоолога, этнографа, рефлексолога и характереолога и очень редко глазом беллетриста, созерцателя красот.

В книге своеобразно сплавлены подробный, почти дневниковый, научный опыт о путешествии, с одной стороны, и широкая «сюжетная» композиция, с другой стороны, имеющая в центре фигуру Дерсу, охотника-гольда, бывшего спутником Арсеньева во время экспедиции.

Уже указывалось на общность приемов и схожесть центральных фигур книги Арсеньева и романа Фенимора Купера «Следопыт».

Добавим — это сходство закономерно, ибо Фенимор Купер в своем «Последнем из могикан» описывал совершенно реальную фигуру эпигона индейских племен, вытесняемых из Америки англосаксами.

Не надо забывать, что основные романы Фенимора Купера были в свое время литературой факта (это обстоятельство подчеркивал сам Купер), и только впоследствии эти факты приняли облик беллетристических схем.

Человеку, желающему быть хорошим работником в литературе факта, в первую очередь надо учиться у Арсеньева его умению видеть специфическую особенность того, что находится перед ним, накапливать ряды фактов, которых до него другие не замечали.

Арсеньев рассказывает, как закусанный пчелами медведь стирает их с морды и стонет тонким голоском. Он видит, что туземцы в десятиградусный мороз спят на плоском камне с непокрытой головой, и лицо их индевеет, как у покойника. Он знает, как трудно в тайге разжигать костер, потому что пихта и лиственница разбрасывают искры и сжигают палатку, вещи и одежу, а единственное полезное дерево — береза — встречается редко.

Арсеньев видит, как таежные искатели жемчуга, уткнув шест в дно ледяной горной речонки, лазят за раковиной, держась за шест, чтоб не снесло водой, лазят одетые, ибо так в воде теплее.

Весь инвентарь тайги, сложный и своеобразный, берется Арсеньевым на учет. Такие факты, как человек с нарывом на ноге, лежащий на отмели, пока кругом пылает таежный пожар; тигр, идущий по следам Арсеньева; человек за несколько сажень от водопада, куда его несет {254} быстриной, хватающийся за сук и повисающий на нем; тигр, ночью прыгающий в круг спящих охотников и уносящий собаку; старик-китаец, 50 лет тому назад ушедший из родного дома, ибо брат у него отбил невесту, и с тех пор живший на одинокой таежной заимке, вдруг на старости лет решающий простить семье обиду и возвращающийся в далекий Тянь-цзинь; старик-охотник, отдающий Арсеньеву свой «огород» панцуя (драгоценного корня женьшень), разведенный им за многие десятки лет охотничества в таежной глуши, — каждый из этих фактов писателем, работающим авантюрную беллетристику, был бы давным-давно поставлен на цыпочки и превращен в захватывающую новеллу.

Ценность арсеньевского изложения именно в том, что он на эти факты не делает эстетического нажима, и они у него укладываются, не выпячиваясь, в последовательный, отчетливый и методический ряд его путевых записок.

Но самое удивительное, что удалось Арсеньеву зафиксировать в своих очерках, — это, конечно, фигура Дерсу, гольда-охотника, зверолова и следопыта, человека, трактующего окружающее с точки зрения наивного анимизма. Для него все предметы — «люди».

Арсеньев, поужинав, бросает остатки мяса в костер. Дерсу укоризненно говорит:

«— Как можно напрасно жечь? Наша завтра уехали — сюда другие люди ходи кушать.

— Кто другой? — спрашивает Арсеньев.

— Как кто? — удивляется Дерсу. — Енот ходи, барсук или ворона, ворона нет — мышь ходи; мышь нет — муравей ходи. В тайге много разные люди есть».

«Как его фамилия?» — спрашивает Дерсу, рассматривая на ладони бруснику.

Особенно активны отношения Дерсу с тигром. С ним он разговаривает; кричит ему в лес увещевания; ругает его за хулиганство.

Дерсу такой же «последний из удэге» (так называются племена туземцев в Уссурийском крае), как охотники Купера были последними из индейских племен.

Арсеньев описывает, как Дерсу теряет зрение (что для охотника равносильно инвалидности), как он не уживается с городом и как умирает от пули бродяги.

{255} Книга написана в 1907 году, она дает ценное первоначальное знание о крае и его обитателях, она требует, чтобы возникла новая книга сегодняшних обследователей Приморья, которые показали бы, куда в сторону советской культуры продвинулись таежные трущобы [sic!] и какой новый облик в советских условиях приняли те удэгейцы, которые в царские времена были обречены на вымирание в жизни и существование в романах в качестве забавных экзотических и порою трогательных двуногих, социально и биологически несоизмеримых с вытесняющими их экономическими и политическими хозяевами края.

## **{256}** В. Шкловский Несколько слов о четырехстах миллионах (О книгах С. Третьякова «Чжунго» и «Дэн Ши‑хуа»)

Мы почти ничего не знаем о Китае.

Достаточно сказать, что в своих статьях Радек ссылался на книгу монаха Иакинфа, напечатанную в 1840 году.

А ведь Китай — весь в становлении. Китай изменяющийся. И Ленин, говоря о законах диалектики, показал именно на примере Китая, как трудно диалектически исследовать вопрос, не приводя конкретного материала.

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 г., с точки зрения тезисов 1927/28 года, то есть не учитывая становления материала.

Книга Сергея Третьякова «Чжунго» представляет собою высоко газетный материал, т. е. 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.

{257} К сожалению, в результате генерал оказался не революционным. Лучше бы было, если бы читатель оказался к этому подготовленным статьями. О фактах можно сказать только, что «факты — упрямая вещь», как говорил Карл Маркс, цитируя известную английскую пословицу.

«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». Уничтожительное 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 перенесениями приемов из беллетристики.

Везде, где Третьяков передает факты, — факт сильней, чем 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 Третьякова «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.

{258} 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, то есть сюжетная вещь, как танец, может быть произведена на меньшем участке, чем ходьба.

Вертов думал заменить сюжетную повторяемость повторяемостью лирической, отрезав куски от определенных положений 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.

## **{259}** В. Шкловский «103 дня на Западе» Б. Кушнера

У нас много книг о путешествиях. Начиная от «хождений» монахов и дневников первых русских за границей, через путешествия к святым местам Норова и Муравьева, до сегодняшних путешествий в индустриальные страны.

Одна из наименее интересных книг, если относиться к книге как к сумме сведений, это «Письма русского путешественника» Карамзина, потому что в этой книге факты вытеснены стилем.

Прототип Карамзина Стерн писал не путешествия, а пародии на путешествия и учил искусству ездить, видя только домашнее.

Но в русской литературе были и классические путешествия. Это еще не вполне разгаданное «Путешествие в Эрзерум» Пушкина, вокруг которого в иностранной прессе шли глухие слухи о политической сатире. Вопрос об этой ранней противоимпериалистической вещи сейчас разрешается Юрием Тыняновым.

Но русский, даже когда он западник, в XIX веке очевидно мало был приспособлен для описания Европы.

Боткин, Гоголь и Кукольник оставили нам описания очень условной романтической страны. Тургенев, проживший всю жизнь за границей, брал ее только фоном для прогулки героев, кроме отрывков «Человек в серых очках» и «Наши послали».

Всего поразительнее путешествие Белинского.

Белинский как будто не хотел ничего видеть и сопротивлялся всему виденному. Он пишет сам:

«Вечером прибыли в Кельн. Когда я сказал агенту, что решительно не намерен терять целый {260} день, чтобы полчаса посмотреть на Кельнский собор, с ним чуть не сделался удар». Тургенев пишет о Белинском прямо с раздражением: «Помню, в Париже он в первый раз увидал площадь Согласия и тотчас спросил меня:

— Неправда ли? Ведь это одна из красивейших площадей в мире?

И на мой утвердительный ответ воскликнул:

— Ну и отлично! Так уж я и “буду знать”. И в сторону! И баста! — И заговорил о Гоголе».

Белинскому, вероятно, смотреть Францию было не для чего. У него не было к ней отношения барина, который лакомится, и не было отношения человека, который может посмотреть и сделать то же самое дома.

Наши писатели ездят сейчас за границу и тратят время и на Кельнский собор и не отодвигают площадь Согласия так решительно. Но ходят они за границей по специальным тропкам для иностранцев и смотрят то, что полагается смотреть.

В Берлине не видят его северной части. В Унтергрунде закрывают глаза, и если едут по Рейну, то отворачиваются от заводов, что делать на Рейне очень трудно, потому что можно отвертеть себе голову. Они смотрят на Лувр, а вещи покупают у Вертхейма и не понимают, что Вертхейма тоже нужно смотреть.

Одним словом, писатель, попавший за границу, похож на медведя в сказках во время полевых работ. Этот медведь работал в доле с мужиком, который сеял то репу, то рожь. А медведь никак не мог понять, где корешки и где вершки.

Борис Кушнер был за границей 103 дня не медведем и не русским писателем. Он ездил по делу, и у него был деловой подход к вещам. Для него «лимитрофы» — это транзитные страны, и он умеет дать характеристику государства, основанную на его географическом положении.

Чертежно дан Берлин. Точный, с рисунками, с уважением, которого обычно не имеет путешественник.

Но лучше всего описана Англия.

Кушнер сумел увидеть англичан низкорослыми. Сумел увидать почву между городами, лишенную травы, то, от чего отворачиваются. И увидел всю страну в самых пустых местах, разделенную заборами.

{261} Главы — «120 миль ланкаширского тумана», «О батисте и “Титанике”» и об машинах, обрабатывающих хлопок, дают совершенно точную, нетрадиционную Англию.

Книга Кушнера это не только превосходный путеводитель и превосходное описание путешествия, это учебник для путешественников и учебник умения видеть.

Описание сделано с большим аппетитом строительства. И во всей книге нет ни иронии над чужой, технически лучше построенной жизнью, ни растерянности перед ней.

## **{262}** П. Незнамов На новоселье

На книжном рынке можно наблюдать сейчас примечательные вещи.

Фактическая проза существует без дотаций; не на приварочном, чайном и провиантском довольствии у издательств, а на самоокупаемости.

Она имеет хороший коммерческий эффект.

«Овчинка» — в лице хотя бы путешествий и путевых дневников — еще вчера, по уверениям издательских львов сезона, «не стоившая выделки», сейчас с успехом борется и с Фединым и с Всеволодом Ивановым за место под солнцем… на витрине книжного магазина.

Раскачка, предшествовавшая успеху этой литературы, была так велика, что даже Веру Инбер потянуло на записи. И даже Андрей Белый выпустил книгу очерков «Ветер с Кавказа». Вот уж подлинно можно воскликнуть: — Андрей Белый! Каким ветром?..

Времена, когда Лев Толстой мог записать в свой парижский дневник: «Много издержал денег, ничего не видел», («Неизданный Толстой», изд. Федерация, стр. 289) — вероятно, больше не повторятся. Писатели больше не хвастают своим расточительством, а стараются видеть и слышать. Вот только видят-то и слышат они еще очень плохо: беллетристическая выучка тащится за ногами, как шлейф.

Сегодня, если уж брать таких, как Вера Инбер, — то поменьше веротерпимости и побольше раскачки за настоящую литературу факта! Попытаемся осмыслить героические задачи, которые стоят перед нами. Нам еще предстоит записать деревню и колхозы, записать фабрику и завод, бытовые отношения и соотношения, уездный город {263} в своей специфике и губернский в своей, записать степной район так же, как и таежный, обследовать и записать весь Советский Союз, всю жизнь.

Ведь до сих пор у нас писали преимущественно о Западе. Писать же о Западе легко. Он по одному тому, что не такой, как мы, и противостоит нам, может быть легче схвачен. Он заранее представляется «остраненным» и необыкновенным. Необыкновенное сейчас всякий напишет. Беллетристика, например, только необыкновенным и питается. А вот увидеть и рассмотреть обыкновенное, то, что около нас и мимо чего мы равнодушно проходим, — это очень трудно.

На такие вещи нужен глаз, нужно обостренное зрение. С таким, например, зрением написаны очерки Б. Кушнера о степи «Суховей» — а ведь рассмотреть такое в полном смысле слова гладкое место, как степь, — не так-то просто.

На такие вещи нужно воспитывать не только глаз, но и волю видеть, «науськивать» себя, тренировать память, приучаться к мертвой репортерской хватке, к хладнокровию следователя.

В книге И. Жига «Думы рабочих, заботы, дела» («Зиф», М., 1928 г.) рассказывается о вещах: во-первых, сегодняшних, во-вторых, обыкновенных и, в‑третьих, проверенных.

И. Жига прошел в писатели из рабкора, и самое свое обследование рабочей жизни он произвел не без помощи товарищей. Как литературное произведение книга его жива материалом. Она противопоставлена «необыкновенному» и «приподнятому». Сам Жига говорит об этом так:

«Рабочего мы почему-то изображаем непременно героем “с горящими, яркими от восторга глазами”, с решимостью все перенести, все переделать. Но почти никогда не говорим о том, как живет рабочий, когда нет торжественных собраний, нет красивых революционных фраз, когда рабочий не “демонстрирует свою волю”, а просто отдыхает в один из очередных праздничных дней, когда нечего делать, потому что фабрика не работает, а в казарме сидеть не хочется».

Действительно, рабочий в книге И. Жиги «не демонстрирует», но это не значит, конечно, что ему «нечего {264} делать». Он работает на ткацком производстве, «проводит» и «отводит» кандидатов в партию со своего предприятия, участвует в жилищных делах, только делает-то все это он не на возвышении, не на горе, а у себя в рабочем поселке. Привычно, а не феноменально.

Автор снижает героического рабочего с обложек «Красной нивы» до обыкновенного тем, что у него ведет разговоры о производстве в уборной («здесь самые свежие новости и самые важные вопросы») и дает затрещины жене.

Рабочие И. Жиги — это люди с приметами, внешним поведением и собственными разговорами. Разговоры эти тоже не для обложек, а скорее — для «обложить». Одним словом, «низкие».

Вот как, например, разговаривает о политике у ворот фабрики в обеденный перерыв «старый рабочий, ткач, герой труда», «по фамилии Горемыка» (в очерке «Крикнуть хочется»), обращаясь к партийцам:

«Вы хоть и правильно вопрос решаете, а нам-то наплевать на вас, что вы решаете; вы его дайте нам решать, дайте нам горлы подрать… Вот мне и хочется крикнуть, чтобы все слышали: товарищи партийные, не бойтесь нас, зубы у нас выросли здоровые, и вы теперь одни не гложите буржуйские кости, а дайте и нам немножечко поглодать!..»

Характерно, что в этом «наплевать» на самом деле совершенно отсутствует наплевательское отношение к делу, речь только «грубо» сказана. Но зато здесь слышится такой истошный крик о самодеятельности, такое желание работать и такое противостояние класса классу («одни не гложите») — что даже голова кружится.

Такие записки приближают читателя к объекту обследования вплотную. Сказавший эту физиологически окрашенную речь становится после нее и сам почти физиологически ощутим.

Такая речь не отторжима от «места», где она сказана, и не отрывается, как квитанция по пунктиру, она бытует в своей среде и в своей стихии. Она локальна и конкретна и по своей выразительности напоминает речь крестьянки Викторовой на пленуме Моссовета:

«— Враги хотят зарезать нашу армию, зарезать наших красных петухов.

{265} — Я свое сердце отдам советской власти на патроны.

— Пусть мною бьют по головам буржуазии.

— Мы не хочем воевать, нам некогда, мы строим.

— Я задыхаюсь от ненависти к буржуазии, которая мне пхает в зубы свой кулак». («Горн», 1923 г., кн. 8).

Вообще герои И. Жиги разговаривают на своем языке. Работница, признавшаяся перед собранием, что она в голодные годы бузила и была «самая первейшая белогвардейка», воскликнула: «Я бы теперь тогдашнюю себя в клочки разорвала». (Стр. 199).

Литература в отношении быта повернута, как известно, своей речевой стороной (Ю. Тынянов). И Жига очень неплохо учитывает установку своих очерков на «прямоту» и «лапидарность» высказываний.

Он и сам немногословен в своих характеристиках. Вот описание казармы: «Когда подымаешься по лестнице на первый этаж, тебя встречает лохматый Карл Маркс, на втором этаже — равнодушный Энгельс, а на третьем — хитро прищуренный глаз Ильича».

Конечно, «хитро прищуренный» и «лохматый» это — не очень сильно. Но эпитет «равнодушный» в отношении респектабельного и застегнутого на все пуговицы Энгельса — хорош.

«Женщина быстро прошла вперед, сдернула одеяло с окна, и мы увидели полусгнившую раму без стекол, а на постели грудной ребенок усердно сосал свои ручки».

«Ручки» вместо «рук» здесь тоже очень кстати — это не сантимент, если вспомнить, что они принадлежат ребенку; и кроме того, они хорошо подчеркивают беспомощность этого ребенка перед «полусгнившим» — и — «без стекол» — и тем самым заново показывают жилищные рабочие условия.

Любопытно, что и в новых рабочих домиках — «английских коттеджах» — не все благополучно и, наряду с хорошим, в поле зрения обследователя попадает и плохое.

«Тут тоже чужое и наше. Чужое то, что вместо обычного русского колодца воду берут из водопроводного крана. Наше русское — то, что никто не удосужился закрыть этот кран, и вода целую ночь льется без цели».

Это противопоставление культуры бескультурью повторяет известную дореволюционную остроту о наших {266} теплых удобствах: система английская, а пахнет по-русски, — но оно к месту, и свидетельствует, что произведение И. Жиги — вещь сознательно организованная.

И книга получилась живая, сегодняшняя, материальная и материалистическая. Правда, в ней еще немало литературщины; у отдельных очерков нередки концовки вроде такой: «Тихо было на фабрике. Горели звезды, пели петухи, и долго, долго струился свет из кабинета Михаила Лазоревого», — и не везде сошлись концы с концами; но — не забудем, какому невероятному беллетристическому обвалу подвергаются рабкоры на своем литературном пути, и припомним еще, что лучше всего концы с концами сходятся в пасьянсе. Книга же не пасьянс. А пыль, оседающая на платье века, очень хорошо отряхивается щетками.

Сейчас главные усилия И. Жиги должны быть направлены на то, чтобы устоять от соблазна писать легкие и непочетные пустяки вроде тех, что он начал в «Журнале для всех». (№ 1, 1928 г., «Жизнь среди камней»).

Очерки о красноармейцах А. Исбаха «С винтовкой и книгой» (изд. «Молодая Гвардия», М., 1928 г.) могут быть отнесены тоже к документальной литературе, но они много слабее работы И. Жиги.

Причины здесь следующие:

1) Автор не вытряхнулся из беллетристического сарафана, и у него очень часты рецидивы банальщины вроде следующей (речь идет о красноармейце-интеллигенте): «Высокий, сутулый, необычайной ширины в плечах, весь какой-то кряжистый, — был он по образованию агроном. У этого человека было какое-то необыкновенное упорство» — где «кряжистый» и все эти «какие-то» превращают когда-то живого человека в необыкновенный леденец.

2) У автора — большая потягота на жанровую картинку, т. е. на ту же беллетристику.

3) Все герои книги, несмотря на расслоение, произведенное автором, говорят одним и тем же языком: языком А. Исбаха.

4) Автор просто мало видел, и наблюдения его изрядно дефективны.

{267} И все же книга заслуживает внимания некоторыми из своих кусков, которые — пригодятся.

В кинематографии это называется «снимать на фильмотеку». Из книги хотя и недостаточно, хотя и не во весь рост, но встает новая казарма и новый красноармеец, при одном упоминании о котором за границей (книга А. Исбаха уже переведена) раскрыли рот от изумления.

Привожу отдельные «кадры».

1. «Открыли ротную передвижку. В первый же день разобрали все книги. Ротбибом назначили Бачилова. И его столик напоминал осажденную крепость».

2. «“Долой Дуньку!” — под таким лозунгом объявили мы войну старым песням.

… На площадке на смену марийским заунывным звукам неслось:

С неба полуденного  
Жара — не подступи.  
Конница Буденного  
Раскинулась в степи».  
 (Слова Н. Асеева)

3. «Здесь на партийном собрании нет никакого различия в чинах. Мы, простые красноармейцы, сидим в промежутку с командирами с двумя-тремя ромбами».

4. «А не бьют у вас солдат? — спрашивал на ломаном русском языке болгарин. Дружный хохот был ему ответом».

5. «Сегодня вызвал меня комиссар полка и показал целый ворох писем, получаемых из деревень от демобилизованных красноармейцев».

Очень хорошо дан в книге человек, ставший членом верховного правительственного органа страны. В одно из заседаний Всесоюзного съезда Советов: «Среди других фамилий, где-то не очень далеко от Калинина и совсем близко от Чичерина и Цюрупы, была прочитана фамилия: — Цыганков — беспартийный, крестьянин, красноармеец».

Сообщение это станет тем более примечательным, если, по словам А. Исбаха (через страницу): «Так же, как и другие, чистил член ЦИКа винтовку, так же, как и другие, ходил в наряд. Член ЦИКа успешно готовился стать отделенным командиром».

{268} И наконец:

«Опять в приказе по полку промелькнула строка: “Возвратившегося из отпуска… зачислить на довольствие”» (стр. 121).

Вот такого-то рода сообщения и значимы в книге. Правда, они специально подобраны, но подобное «насилие» над ними не страшнее насилия солнца над ростом травы, и, кроме того, это помогает расценивать факты не статически, а в тенденции.

В отличие от «безыскусственного» (по мнению Л. Толстого) Фета, говорившего: «Не знаю, что буду петь, но только песня зреет», — литература факта знает, о чем ей надо рассказывать. Она организованно вырастает из наблюдений над сегодняшними социальными процессами и над заново слагающимися отношениями и, распространяясь на все новые и новые области, становится там твердой ногой.

Короче говоря, в повестке дня — обследовательская литература и физиологические очерки — социально хорошо направленные.

Литература переезжает на новоселье.

## **{269}** Н. Чужак Хозяин и работник (Из предисловия к книжке С. Сибирякова «В борьбе за жизнь». Изд. о‑ва политкаторжан. М., 1927)

Новая работа С. Сибирякова заинтересовала меня с двух сторон: в плане документально-историческом — это прежде всего, и далее — в отношении формальном.

Перед нами — совершенно бесхитростные, почти фотографические сколки с жутковатой правды, сделанные без какой-либо мысли о том, что называется «художеством», и — вместе с тем — это доподлинно художественные, т. е. мастерски написанные, исторические документы.

Существует мнение — от него несвободны и сторонники красно-приключенческой литературы — о том, что труд, как таковой, т. е. процессы труда — не могут быть предметом занимательного преломления и чтения, как слишком серые и однотонные, а главное… такие обычные. Это неверно, и вот эта книжечка тов. Сибирякова предрассудок наших красно-пинкертонцев о враждебности работы героическому преломлению и чтению отлично опровергает. Нужно, оказывается, только уметь эту работу подать. В непритязательных записках С. Сибирякова ни о чем другом и не рассказывается, как только о подходах к разным работам и самой прозаической оплате их, а между тем книжка с начала до конца читается как самый завлекательный роман. В чем дело?

Не в том ли как раз, что автор и не думал ни о какой романтике и ничего не сочинял, а только и хотел дать то обычное, что мы обычно не замечаем? Новое здесь — только острота и напряженность.

{270} Автор берет только «грубую экономику» пребывания ссыльного в глухой Сибири, но он и возвращает нам ее в предельной, порой чисто-эпической, цельности. Эпос звучит здесь как подчеркнутый прием. История с «хозяином» и «работником» — здесь тихо до жути повторяется. Глава «На лодке до Якутска по шуге» являет как бы некий неумышленный пандан к толстовскому рассказу, — с той только разницей, что в ней ни строчки не выдумано. Сцена с якутом морозной северной ночью — два раба, инородец и поселенец, скованные единой цепью, окарауливают замерзающую хозяйскую лодку! — займет свое заслуженное место в новых хрестоматиях, рядом с лучшими образцами новой художественно-революционной, но и убеждающей без пафоса, прозы. Прозы — жесткого преодоления…

Сила автора — в его предельной деловитости и жуткой неумышленной правде. Очерки Сибирякова — это киноглаз в литературе, оплодотворенный опытом и героизмом революции. «В борьбе за жизнь» — вот лучшее наименование Сибиряковской киноправды.

## **{271}** В. Шкловский Люди и бороды (Н. Чужак. «Правда о Пугачеве». Изд‑во политкаторжан. «Памяти Николая Александровича Рожкова». Сборник статей. Изд‑во политкаторжан. Москва, 1927 г.)

Книга Чужака написана не о самом Пугачеве, она написана на тему: Пугачев и русская литература.

И лучше всего в книге о Пугачеве — Пушкин.

Оброчный мужик Пугачев (с точки зрения Пушкина) вышел у Чужака. Самого исторического Пугачева Чужак сумел передвинуть, но не построить. Чужаку удалось укрупнить Пугачева. Он отнесся к показаниям, данным на суде Пугачева, как к современным показаниям. Он ввел в пугачевщину практику революционера-большевика. И сделал еще одного Пугачева. Задача реабилитации Пугачева Чужаку удалась. На сравнительно небольшом материале Чужак понял несущественность самозванства Пугачева, но вопрос о Пугачеве настоящем Чужаком решен не был, так как материалы, необходимые для этого, еще не были обнародованы и не обнародованы даже сейчас.

Мы знаем о нем по газетным статьям, по слухам, по догадкам.

Есаул Пугачев, торговец дегтем, подрывник и знаток своеобразной, уже европеизированной казачьей техники, у Чужака модернизирован и лефизирован. Но все-таки чужаковский Пугачев, вероятно, наибольшее приближение к тому Пугачеву, которого еще построит историческая наука.

{272} Статья Чужака о Рожкове в ссылке лучше его книги о Пугачеве.

В этой статье Чужак не работает определениями, а создает их.

Легко уличать человека в непоследовательности. Еще легче скрывать непоследовательность.

Трудно объяснить живого человека, но необходимо. Обычно живого человека объясняют через человека литературного. Проводят кривую живую линию к литературному многоугольнику. Даже слово живой так испортили, что скоро нужно будет говорить не живой человек, а дышащий человек.

Чужак как будто правильно нашел секрет рожковских колебаний.

«… Месяца за два до его конца мы встретились с ним у парадного подъезда Наркомпроса, и Н. А. стал излагать мне свою точку зрения на Пугачева. Последняя поразила меня своей рожковской простотой и деловитой ясностью. В уме скользнула аналогия…

… Мне скажут, что отношение мое к Рожкову — мало политическое и уж слишком какое-то… человячье. Может быть, это и верно. Но ведь задача моя была — сказать о Рожкове предельно так, как он сложился в моем представлении. И вот — простите — эту человячность Рожкова я никак не могу скинуть со счетов. В моменты драк политика, натурально, выпирает на передний план, — а схватываться нам с Рожковым приходилось, — в моменты же преобладания “органического” просто-напросто странно было бы не попытаться охватить живой организм.

Я знаю: живого Рожкова у меня все-таки не получилось, да и вообще живого Рожкова нет, но я старался, уяснив, собрать хотя бы самые приметные его черты.

Вывод по самому больному вопросу такой:

Рожков, случалось, ошибался в оценке общей ситуации и в частностях и — ошибаясь — торопился на словах свернуть свои знамена. Но на деле… На деле он больше всего боялся, как бы не приняли его за саботажника, и “делал” даже тогда, когда уже ничего нельзя было “поделать”. В этом он тоже ошибался. Тот, кто не ошибался никогда, сделает гораздо лучше…»

{273} Этот живой Рожков — человек со своим делом и адресом.

Конечно, Чужаку ничего бы не стоило выпрямить его, выправить.

Так пугачевцы выправляли портреты Екатерины, пририсовывая к ним пугачевские бороды.

Забавно, что когда Пильняку понадобилось связать большевистскую революцию с пугачевщиной, то он дал одному из героев имя Пугачев и пририсовал к нему бороду, за что получил ироническое замечание от одного из критиков, участников революции: «Мы Пугачевых знаем, они бритые».

Работы Чужака прогрессивны тем, что он дает характеристики людей не стилизаторскими приемами.

## **{274}** Т. Гриц Доброкачественная продукция (К. С. Еремеев. «Пламя». Эпизоды октябрьских дней. Изд. «Федерация». Москва, 1928 г.)

Леф стоит не за всякие мемуары.

Мемуары пишутся в разных стилях: Болотов писал их по Лесажу, Жихарев — по Стерну, а Горький — воспоминания о Л. Толстом — приемами В. В. Розанова.

Рамки традиционной стилистической системы изгибают, деформируют факты, подчиняют их своим законам, особенно в отношении семантики. Поэтому мы стоим за такую подачу материала, которая бы менее всего его искажала.

Метод, за который мы боремся, не равен простому стенографированию, так как в последнем случае факты выстригаются под гребенку, исчезает их разнозначимость, противопоставленность, притупляется их функциональное острие. Поэтому новые фактограммы (дневники, мемуары, записные книжки, биоинтервью) должны строиться особыми методами селекции и монтажа материала, методами, которые вырабатываются не в беллетристике, а в журналах, газетах, в дневниках путешественников, в трудах по этнографии и социологии.

На пути к такой фактографической прозе стоит «Пламя» Еремеева. Это — запись октябрьских событий, главным образом гражданских боев в Ленинграде, и затем описание похода на помощь восставшей Москве.

{275} Недостатком книги Еремеева является то, что автор во многих случаях описывает не отдельные конкретные факты, могущие попасть в поле зрения наблюдателя, а общие контуры, до некоторой степени абстрагированные и известные читателю из общих трудов по истории Октябрьской революции. Этот отход от конкретности особенно чувствуется в главе «На фронте перед Октябрем».

Значительно лучше выходят у Еремеева те места, где он суживает поле своего наблюдения и записывает отдельные мелкие эпизоды. Разговоры солдат на фронте, отношения их к надвигающимся событиям, описание боев под Пулковом — значительно лучше и ценнее, чем схематические рассуждения о магистральных движениях Октября.

Еремеев рассказывает, как после октябрьских событий он зашел в чайную и разговорился с хозяином, религиозным черносотенцем. Язык последнего необычайно колоритен, и весь этот эпизод, отмечая быстроту рождения фольклора, доходит до читателя своей конкретностью.

Кстати, в языке своем Еремеев полярен орнаменталистам, воспитавшимся на культуре стиха.

Еремеев пользуется минимальным количеством метафор, метонимий и других средств «украшенной» прозы.

Язык его лаконичен и деловит, как оперативная сводка.

Книга Еремеева — на пути к нужной нам очерковой прозе.

## **{276}** С. Третьяков Продолжение следует

Профессиональное писательство (это, впрочем, относится и ко всем другим видам искусств) представляет собою корпорацию кустарей, работающих на фетишизированном материале фетишизированными приемами и свято оберегающих эти приемы от всякого рационализаторского воздействия.

Средневековый гонец-скороход в наше время стал телефонным коллективом; переписчик книг — типографией; менестрель — газетой. Все изменилось, но сохранился писатель-индивидуал со своим «стилем», «вдохновением» и «свободой», т. е. произволом формальным и производственным.

Мы живем в эпоху социального плана и социальной директивы. От хаоса, от бессознательного нащупывания нужных путей мы переходим к сознательному их проектированию в любой области, не исключая и искусства.

Вся целевая установка нашего государствования диктует и работнику искусства предельную целеустремленность и социальную функциональность работы, понимая под этим подчинение и материала и методов обработки общественной задаче.

И вот тут-то привычные навыки и методы писателя вступают в конфликт с плановостью и директивностью.

Не так давно в доме Герцена, на докладе Керженцева, Эфрос сказал примерно следующее:

«Писатель — термометр, опущенный в общественную среду. Не насилуйте его, не заставляйте его показывать то, что угодно вам!»

А Б. Пильняк подбавил:

{277} «Талантливый писатель — бездарный политик».

У нас ЦСУ. У нас есть армия рабкоров. У нас есть политические съезды; партия, ЦК. Словом — огромный аппарат, который всасывает в себя факты и, научно обрабатывая их, осуществляет политическое предвидение. Но рядом с этим у нас есть «термометр», работающий методами не научными, а иррациональными, эмоционально-интуитивными, именуемый писателем, и над «термометром» этим, над его чревовещанием трудятся специальные гадальщики (так называемые критики), подобно тому, как в древнем Риме авгуры судили о будущем по кишкам с веже вспоротой курицы.

Писатель, видите ли, особенный, неповторимый, несоизмеримый с другими, ясновидец, пророк и прочая, и прочая, и прочая! Разве можно уложить его на узком ложе политики! Что ему директива! Он сам свой высший суд, и директива, и политбюро. Он тот самый дурак, которому закон не писан, что, впрочем, его не столь смущает, сколь радует.

Писательский кустарный индивидуализм неизбежно порождает таким образом недоверие к отчетливому общественно-политическому мышлению, недоверие к директиве и пытается право на это недоверие оправдать и защитить.

Но, рядом с индивидуалом недоверяющим ходит индивидуал же «передоверивший» без остатка право самостоятельного общественно-политического мышления. Он тоже торгует с лотка, но не интуицией, не индивидуальным стилем, а предельной гибкостью этого стиля, спецовской умелостью, узким техницизмом.

Для вторых редакциями заготовляются не только темы, но и эпиграфы. По требованию редакторов они могут одной и той же рукой в течение одного и того же часа написать два произведения, взаимно друг друга уничтожающие. Они гордятся только быстротой работы и качеством отделки и совершенно не отдают себе принципиального отчета в том, что они делают. Когда их спрашивают, какой точки они держатся по спорному общественному вопросу, они отвечают: «мы наточке зрения… резолюции».

{278} Ну, а если резолюции еще нет? Тогда они предпочитают «нечленораздельно помолчать».

Словом, в отличие от первой категории, оберегающей каждую частицу своей протоплазматической идеологии, вторые являют отвратительное зрелище людей, вышелувших идеологию до тла и с кондотьерским безразличием продающих свое спецовство («шпагу»).

Так обходятся два основных требования, предъявляемых эпохой к писательству: первое — подчинять свою работу генеральной политической директиве и второе — ответственно продумывать каждый общественно-весомый вопрос.

Обход этих требований — органический порок мелких кустарей, работающих на стихийный рынок, с той только разницей, что один из них работает фетишизированными приемами, а другой успел эти приемы дефетишизировать. Грех первых упирается в индивидуализм, грех вторых — в узкий профессиональный специализм.

Деиндивидуализация и депрофессионализация писателя — вот два пути, идя по которым можно сломать вредное сопротивление эстетической касты.

Писатель-одиночка, не отрывая материала со всех нужных точек, пишет неверно и пытается субъективность своего писания поставить себе в заслугу. Писатель-одиночка пишет бесконечно долго, запаздывая со своим произведением по отношению к текущей жизни. Писатель-одиночка работает неэкономно, у него нет даже минимального расчленения производственных функций. Он и композитор, и собиратель материала, и контролер, и обработчик этого материала.

А та литературная форма, которая хочет идти вровень с темпом сегодняшнего дня, уже переросла силы одиночек. Пример — газета, удивительнейший литературный факт, специфичный именно для нашего времени. Только коллективность, связанная с внутренней специализацией, дает возможность газете существовать.

Но коллективность литературной работы характерна не только для газет и журналов, она проникает и в книжное дело. В научной книге, в учебнике — коллективное авторство не редкость. Если «художественная» книга обычно {279} носит на себе фамилию, фирму своего «творца», то это лишь кажущееся явление. И книга уже является продуктом многих рук, и только по старой привычке рука владыки-композитора заслоняет прочие.

Словно мы не знаем, что наши эстетические феодалы, виднейшие писатели, давно уже работают артелями, пуская в ход своих литературных секретарей и учеников! Одни это скрывают, фетишизируя казенную стоимость своей писательской фамилии, другие артельничают открыто.

Разве такие инциденты, как В. Иванов-Дегтярев, не показывают, что литературный оформитель отслоился от носителя материала?

Коллективизация книжной работы кажется нам прогрессивным процессом.

Мы представляем себе работу литературных артелей, где функции расчленены — на собирание материала, литературную обработку его и проверку работы вещи.

Значит, в артель входят специалисты внелитературного порядка, располагающие полноценным материалом (путешествие, исследование, биография, приключение, организационный и научный опыт); рядом с ними работают фиксаторы, добывающие нужный материал, случаи, записи, документы (эта работа аналогична газетному репортажу).

Монтаж полученных материалов в той или другой последовательности, обработка языка в зависимости от аудитории, для которой книга пишется, — это работа литературных оформителей.

Научно-техническая концепция проверяется знатоками. Это те самые, кого обычно авторы в предисловии благодарят за «ценные и авторитетные указания».

Проверка общественно-политического эффекта — ведь это та работа, которую сейчас в зачаточном виде выполняют наши Гублиты и Главлиты!

Конечно, такая артель, имея преимущество перед кустарем-индивидуалом в быстроте работы, в полноте охвата материала и доброкачественности его, останется многоголовым кустарем же, если не будет видоизменена работа наших издательств. Из скупщиков писательского {280} самотека издательства должны превратиться в заказчиков, знающих, какие и какого качества книги им нужны. Сращенные с артелями, которые станут настоящим их рабочим аппаратом, эти издательства смогут планово выполнять задания социалистических пятилеток в области литературы.

Нельзя без конца ждать, пока раскачается профессиональный писатель и родит что-то ему одному ведомое и угодное. Мы полагаем, что книжную продукцию можно планировать наперед, как текстиль и черный металл.

Нам не хватает слишком много книг. Мы желаем быть хозяевами нашей жизни. Нам необходимо составить инвентарный список того социалистического хозяйства, которое мы строим. Мы желаем быть образованными и оборудованными. Мы жадно ловим все, что касается организационного опыта и методики работы. Но… мы знаем гамму тончайших переживаний леоновского шнифера Митьки (вор), но у нас нет мемуаров инженера Графтио-строителя.

Люди, участвующие в строительстве, накапливают колоссальный опыт, но этот опыт в лучшем случае лежит докладными записками внутри ведомств. У нас есть еще не описанная Москва и сотни других городов. Не описаны наши заводы, детдома, совхозы, санатории, колхозы, оленеводство, тундры и тракторные фабрики.

У нас не хватает учебников и научно-популярных книг, памяток, справочников, собраний фактов, поднимающих на драку, и монтажей, уясняющих нам разные процессы, от нервных до геологических.

Мы не имеем книг о церковничестве, о хулиганстве, о селекционистах, о химиках — все это еще нужно написать, и написать быстро.

Нельзя дожидаться, пока раскачаются профессиональные писатели. Книгу может и должна делать литературная артель. Но артель, как мы уже сказали, останется многоголовым частником, если не изменится физиономия наших издательств. Последние должны стать выполнителями литературной пятилетки. Издательства, сращенные с литературными артелями, производящие совместно нужную, {281} доброкачественную, заданную продукцию — это и есть нарождающийся социалистический сектор нашего литературного производства, в отличие от частно-предпринимательского, стихийного, рыночного.

Параллельно процессу коллективизации писательского ремесла мы констатируем и другой, а именно: процесс депрофессионализации самих писателей. Завоевание «литературой факта» себе устойчивого положения выдвигает взамен людей, владеющих секретом композиционных и стилистических литературных богатств, новых людей — носителей нового социально весомого специфического материала.

Из эпохи рассказа и романа мы прорастаем в эпоху очерка и монографии. Книги врачей, путешественников, политиков, техников, словом — людей любого ремесла, кроме литературного, оказываются интереснейшими. Если до сих пор эти люди смотрели робко на свою литературную весомость и везли свою продукцию литературными проселками, то сейчас, когда писатели не знают, что сказать, не знают, как сказать (неясность политических установок), — «сырьевики» со своим насущным материалом становятся их заместителями.

Мы не думаем, что уменье писать должно быть сосредоточено в небольшой группе литспецов, а наоборот: уменье быть писателем должно стать таким же основным культурным качеством, как и уменье читать.

Уже сейчас мы требуем, чтобы каждый гражданин умел написать газетную заметку. Наше рабкоровское движение есть депрофессионализация газетчика.

Почему не может быть депрофессионализирована книжная работа?

Сейчас — переходное время. Носители интересного материала зачастую не владеют пером. Мы, литературные профессионалы, должны к ним подойти как интервьюеры, как литературные секретари, и помочь им, имея в виду, что движемся мы к той эпохе, когда и без помощи писателя люди что надо зафиксируют, кого надо сагитируют.

Больше того, уже сейчас у деловой прозы внелитературного порядка многому можем поучиться мы, больные безответственностью образничества и излишествами {282} метафористики. Рапорт, донесение, докладная записка — не плохие учителя точности, целеустремленности, экономности.

Но, строя литературу факта, не надо забывать о способах, которыми факты могут быть обезврежены.

Взгляните на наши журналы типа «Нивы», «Панорамы», «Огонька». Как много фактов, но как эти факты бесстрастны!

Журналы раскладывают перед читателем пасьянс из фактов, а вместо пасьянса нужна жестокая азартная игра. Теория отображательства способна отравить самую злободневность.

Для нас, фактовиков, не может быть фактов «как таковых». Есть факт-эффект и факт-дефект. Факт, усиливающий наши социалистические позиции, и факт, их ослабляющий. Факт-друг и факт-враг. Это должны помнить наши ближайшие соседи изофактовики (фотографы) и кинофактовики (работники культурфильмы).

Существеннейшим в искусстве сегодняшнего дня мы считаем движение фактовиков. Мы в корне не согласны с пренебрежительными утверждениями некоторых товарищей: «Что же, прикажете каждого газетного репортерчика, каждого щелкающего аппаратом мальчика считать за лефовца?» Это — эстетический аристократизм. Фотолюбительская масса, репортерские и рабкорские тысячи, при всей их серости и неквалифицированности, — это потенциальные фактовики. Их надо подымать к высокой квалификации, и они ценнее для подлинной социализации искусства, чем любые высококвалифицированные мастера из художников и беллетристов, «прозревшие», «покаявшиеся», отвергшие свое прошлое и пришедшие к новым формам работы. Каждый фотомальчик — солдат для драки со станковистами, а каждый репортерчик-объективист на конце пера несет смерть беллетристизму.

Нашей всегдашней лефовской бедой было то, что на карте литературы мы являли собою реку, обрывающуюся не добежав до моря. Оборвалось в 1919 году «Искусство Коммуны»; усох в 1924 году старый «Леф»; сорван в 1928 – 1929 году {283} «Новый Леф». А грош нам цена, если мы не впадем в море — в море массовости.

Сейчас важно — массового фактовика, склонного к коллективизации, поднять на эстетического ге‑ге‑гения-индивидуала. Вторая задача — драться за квалификацию внутри фактовистских рядов.

Пусть радостно перекликнулись между собой наши враги: «Леф умер!» Рано радуетесь, продолжение следует — через Леф к фактовику. Река не убежит от моря.

1. Здесь, как и всюду, мы упираемся не только в литературно-методический, но и в практически-организационный вопрос. Меньше всего разрешение этого вопроса заключается в том, чтобы печатно-организационно затруднять работу тех как раз литературных групп, усилия которых направлены на поиски отвечающих «заданиям сегодняшнего дня» литературных приемов. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-2)
2. Все изложенное в этой статье об отношении между писателем и производством относится к той стадии писательской профессии, когда неоперившийся рабкор, отрываясь от «сохи» или «станка» (пусть это врач, крестьянин, инженер, рабочий — все равно), втягивается в «большую литературу». Дальнейшую проработку этого вопроса см. в заключительной статье настоящего сборника — «Продолжение следует». — *Ред*. [↑](#footnote-ref-3)
3. Приводится как опыт новоочеркового подхода. Журнальное задание вещи — путевка, описание определенного маршрута. Формально — это авто-корреспонденция, т. е. описание своей специфики в ряду других вещей. По существу же — первый шаг, смыкающий нашу теорию с научно-биологическим построением. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-4)
4. Статья печаталась в журнале «Каторга и ссылка», в отделе «Библиография». Приводится как опыт синтетической работы в плане развертывания нового очерка. Производственное назначение вещи — рецензия. Но в то же время это — и работа над живым человеком путем анализа документов. Тут же — и теория фактографических приемов. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-5)