

ТЕХНИКА

ХУДОЖЕСТ

ВЕННОЙ

ПРОЗЫ

ЛЕКЦИИ

библиотека филолога

ЕВГЕНИЙ

ЗАМЯТИН

Библиотека филолога

Евгений Замятин

**Техника художественной
прозы. Лекции**

«Издательство АСТ»

2023

УДК 821.0
ББК 83.3

Замятин Е. И.

Техника художественной прозы. Лекции / Е. И. Замятин —
«Издательство АСТ», 2023 — (Библиотека филолога)

ISBN 978-5-17-153416-5

Лекции, прочитанные Евгением Замятиным (1884—1937) молодым советским писателям и поэтам почти сразу после революции, были впервые опубликованы лишь 70 лет спустя, на закате Советского Союза. В них автор романа-антиутопии «Мы» предстает с новой стороны: как тонкий стилист с острым литературным чутьем, видевший текст насквозь, до самой изнанки. Репортажная манера сочетается здесь с философскими заключениями, объясняющими сюжет, фабулу, язык, изобразительность, ритм и стиль художественного произведения. В сборник включены также две автобиографии Евгения Замятина, который так не любил говорить о себе, его размышления о литературе переломной эпохи, в том числе нашумевшее в начале прошлого века эссе «Я боюсь», и ряд повестей, упоминающихся в лекциях. Знакомые довольно узкому читательскому кругу, они открывают немного иного Замятина — писателя, пристально смотрящего вглубь простого человека и следующего самостоятельно открытым законам литературного мастерства. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 821.0

ББК 83.3

ISBN 978-5-17-153416-5

© Замятин Е. И., 2023

© Издательство АСТ, 2023

Содержание

Автобиография	7
Лекции по технике художественной прозы[1]	12
Очерк новейшей русской литературы[2]	12
Психология творчества[3]	25
Конец ознакомительного фрагмента.	27

Евгений Иванович Замятин
Техника художественной прозы
Лекции

* * *

© Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2023

Автобиография

1922 год

Вы все-таки непременно хотите от меня автобиографию. Но ведь вам придется ограничиться только наружным осмотром и разве слегка взглянуть в полутемные окна: внутрь я редко кого зову. А снаружи вы увидите немного.

Вы увидите очень одинокого, без сверстников, ребенка на диване, животом вниз, над книгой – или под роялью, а на рояли играет мать Шопена. Два шага от Шопена – и уездное – окна с геранью, посреди улицы – поросенок привязан к колышку и трепыхаются куры в пыли. Если хотите географии – вот она: Лебедянь, самая разрусская – тамбовская, о какой писали Толстой и Тургенев; хронология: конец 80-х, 90-е годы. А потом – Воронеж, гимназия, пансион, скука, на Большой Дворянской бешеные собаки. И одна такая – тянула меня за ногу. Я тогда очень любил производить над собой опыты и решил посмотреть: взбешусь или нет. А главное, было очень любопытно: что я буду чувствовать, когда подойдет срок беситься (две недели после укуса). Чувствовал много, но через две недели не взбесился, а потому заявил инспектору, что я – бешеный, и меня – тотчас же в Москву, делать прививки.

В гимназии я получал пятерки с плюсом за сочинения и не всегда легко ладил с математикой. Должно быть, именно потому (из упрямства) я выбрал самое что ни на есть математическое: кораблестроительный факультет Петербургского политехникума. В мае 13 лет назад (в этом мае на цветы выпал снег) я одновременно кончал свои дипломные проекты и кончил свой первый рассказ. Рассказ тогда же был напечатан в старом «Образовании». Ну – что ж: значит, я могу сочинять рассказы и их будут печатать, а поэтому три следующих года я писал только... о ледоколах, теплоходах, рефулерах, о «Теоретическом исследовании работы землечерпательниц». Никак иначе было нельзя: я был оставлен при кафедре корабельной архитектуры и занимался преподаванием на кораблестроительном факультете (занимаюсь и теперь).

Если я что-нибудь значу в русской литературе, то этим я целиком обязан Петербургскому Охранному Отделению: в 1911 году оно выслало меня из Петербурга, и я года два очень безлюдно жил в Лахте. Там от белой зимней тишины и зеленой летней – я написал «Уездное». После чего покойный Измайлов решил печатно, что я – в высоких сапогах, уездный, лохматый, с толстой палкой, – и был очень удивлен, когда я оказался совсем не таким.

Впрочем, совсем не таким я стал после Англии, где во время войны прожил около двух лет. Там – строил корабли, смотрел развалины замков, слушал, как бахают бомбы с немецких цеппелинов, писал повесть «Островитяне». Очень жалко, что не видел Февральской революции и знаю только Октябрьскую (как раз к октябрю, все время в спасательном поясе с потушенными огнями мимо немецких подводок, – я вернулся в Петербург). Это все равно что никогда не знать влюбленности и однажды утром проснуться женатым, уже лет этак десять.

Сейчас пишу немного – вероятно, оттого, что становлюсь к себе все требовательнее. Три новых тома («На куличках», «Островитяне» и «Сказки») – три года лежат в издательстве Гржебина и начинают печататься только теперь.

Четвертым будет этот роман «Мы» – самая моя шуточная и самая серьезная вещь.

А пожалуй, самые серьезные и интересные романы не написаны мной, но случились в моей жизни.

1929 год

Как дыры, прорезанные в темной, плотно задернутой занавеси, – несколько отдельных секунд из очень раннего детства.

Столовая, накрытый клеенкой стол, и на столе блюдо с чем-то странным, белым, сверкающим, и – чудо! – это белое вдруг исчезает на глазах неизвестно куда. В блюде – кусок еще

незнакомой, некомнатной, внешней вселенной: в блюде принесли показать мне снег, и этот удивительный снег – до сих пор.

В этой же столовой. Кто-то держит меня на руках перед окном, за окном – сквозь деревья красный шар солнца, все темнеет, я чувствую: конец, – и страшнее всего, что откуда-то еще не вернулась мать. Потом я узнал, что «кто-то» моя бабушка и что в эту секунду я был на волос от смерти: мне было года полтора.

Позже: мне года два-три. Первый раз – люди, множество, толпа. Это – в Задонске: отец и мать поехали туда на шарабанах и взяли меня с собой. Церковь, голубой дым, пение, огни, пособачьи лают кликуша, комок в горле. Вот кончилось, прут, меня – щепочку – несет с толпой наружу, вот я уже один в толпе: отца с матерью нет, и их больше никогда не будет, я навсегда один. Сажу на какой-то могиле; солнце, горько плачу. Целый час я жил в мире один.

В Воронеже. Река, необычно странный мне ящик купальни, и в ящике (я потом вспомнил это, когда видел в бассейнах белых медведей) плещется огромное, розовое, тучное выпуклое женское тело – тетка моей матери. Мне любопытно и чуть жутковато: я в первый раз понимаю, что это женщина.

Я жду у окна, гляжу на пустую, с купающимися в пыли курами улицу. И наконец едет наш тарантас: везут из гимназии отца, он – на нелепо высоком сиденье, с тростью, поставленной между колен. Я жду с замиранием сердца обеда – за обедом торжественно разворачиваю газету и читаю вслух огромные буквы: «Сын Отечества». Я уже знаю эту таинственную вещь – буквы. Мне года четыре.

Лето. Пахнет лекарствами. Вдруг мать и тетки торопливо захлопывают окна, запирают балкон, и я смотрю, приплюснувшись носом к балконному стеклу: *везут!* Кучер в белом халате, телега, покрытая белым полотном, под полотном – люди, скорченные, шевелящиеся руки и ноги: *холерные*. Холерный барак на нашей улице, рядом с нашим домом. Сердце колотится, я знаю, что такое смерть. Мне лет пять-шесть.

И наконец: легкое, стеклянное, августовское утро, далекий прозрачный звон в монастыре. Я иду мимо палисадника перед нашим домом и не глядя знаю: окно открыто и на меня смотрят – мать, бабушка, сестра. Потому что я в первый раз облачился в длинные – «на улицу» – брюки, в форменную гимназическую куртку, за спиной ранец: я в первый раз иду в гимназию. Навстречу трясется на своей бочке водовоз Измашка и несколько раз оглядывается на меня. Я – горд. Я – большой: мне перевалило за восемь.

Все это – среди тамбовских полей, в славной шулерами, цыганами, конскими ярмарками и крепчайшим русским языком Лебедяни – той самой, о которой писали Толстой и Тургенев. А годы: 1884–1893.

Дальше – серая, как гимназическое сукно, гимназия. Изредка в сером – чудесный красный флаг. Красный флаг вывешивался на пожарной каланче и символизировал тогда отнюдь не социальную революцию, а мороз в 20°. Впрочем, это и была однодневная революция в скучной, разграфленной гимназической жизни.

Скептический диогеновский фонарь – в 12 лет. Фонарь был зажжен одним здоровым второклассником и – синий, лиловый, красный – горел у меня под левым глазом целых две недели. Я молился о чуде – о том, чтобы фонарь потух. Чудо не свершилось. Я задумался.

Много одиночества, много книг, очень рано – Достоевский. До сих пор помню дрожь и пылающие свои щеки – от «Неточки Незвановой». Достоевский долго оставался – старший и страшный даже: другом был Гоголь (и гораздо позже – Анатолий Франс).

С 1896 года – гимназия в Воронеже. Специальность моя, о которой все знали: «сочинения» по русскому языку. Специальность, о которой никто не знал: всевозможные опыты над собой – чтобы «закалить» себя.

Помню: классе в седьмом, весной, меня укусила бешеная собака. Взял какой-то лечебник, прочитал, что первый, обычный срок, когда появляются признаки бешенства, – две недели. И решил выждать этот срок: сбешусь или нет? – чтобы испытать судьбу и себя. Все эти две недели – дневник (единственный в жизни). Через две недели – не сбесился. Пошел, заявил начальству, тотчас же отправили в Москву – делать пастеровские прививки. Опыт мой кончился благополучно. Позже, лет через десять, в белые петербургские ночи, когда сбесился от любви, – проделал над собой опыт посерьезнее, но едва ли умнее.

Из гимназического серого сукна вылез в 1902 году. Золотая медаль за 25 рублей была заложена в петербургском ломбарде – и там осталась.

Помню: последний день, кабинет инспектора (по гимназической табели о рангах – «кобылы»), очки на лбу, подтягивает брюки (брюки у него всегда соскакивали) и подает мне какую-то брошюру. Читаю авторскую надпись: «Моей *almae matri*, о которой не могу вспомнить ничего, кроме плохого. П. Е. Щеголев». И инспектор – наставительно, в нос, на о: «Хорошо? Вот тоже кончил у нас с медалью, а что пишет! Вот и в тюрьму попал. Мой совет: не пишите, не идите по этому пути». Наставление не помогло.

Петербург начала 1900-х годов – Петербург Комиссаржевской, Леонида Андреева, Витте, Плеве, рысаков в синих сетках, дребезжащих конок с империалами, студентов мундирно-шпажных и студентов в синих косоворотках. Я – студент-политехник косовороточной категории.

В зимнее белое воскресенье на Невском – черно от медленных, чего-то выжидающих толп. Дирижирует Невским – Думская каланча, с дирижера все не спускают глаз. И когда подан знак – один удар, час дня, – на проспекте во все стороны черные человеческие брызги, куски марсельезы, красных знамен, казаки, дворники, городовые... Первая (для меня) демонстрация – 1903 год. И чем ближе к девятьсот пятому – кипенье все лихорадочней, сходки все шумнее.

Летом – практика на заводах, Россия, прибаутливые, веселые третьеклассные вагоны, Севастополь, Нижний, Камские заводы, Одесса, порт, босяки.

Лето 1905 года – особенно синее, пестрое, тугое, доверху набитое людьми и происшестввиями. Я – практикантом на пароходе «Россия», плавающим от Одессы до Александрии. Константинополь, мечети, дервиши, базары, беломраморная набережная Смирны, бедуины Бейрута, белый Яффский прибой, черно-зеленый Афон, чумный Порт-Саид, желто-белая Африка, Александрия – с английскими полисменами, продавцами крокодиловых чулок, знаменитый Тартуш. Особенный, отдельный от всего, изумительный Иерусалим, где я с неделю жил в семье знакомого араба.

А по возвращении в Одессу – эпопея бунта на «Потемкине». С машинистом «России» – смытый, затопленный, опьяненный толпой – бродил в порту весь день и всю ночь, среди выстрелов, пожаров, погромов.

В те годы быть большевиком – значило идти по линии наибольшего сопротивления; и я был тогда большевиком. Была осень 1905 года, забастовки, черный Невский, прорезанный прожектором с Адмиралтейства, 17 октября, митинги в высших учебных заведениях...

Однажды в декабре вечером в мою комнату на Ломанском переулке пришел приятель, рабочий, крылоухий Николай В. – с бумажным мешком от филипповских булок, в мешке – пироксилин «Оставляю-ка я тебе мешочек, а то за мной по пятам шпики ходят». – «Что ж, оставь». И сейчас еще вижу этот мешок: слева, на подоконнике, рядом с кулечком сахару и колбасой.

На другой день – в «штабе» Выборгского района, в тот самый момент, когда на столе были разложены планы, парабеллумы, маузеры, велодоги – полиция: в мышеловке человек тридцать. А в моей комнате слева, на подоконнике, – мешок от филипповских булок, под кроватью – листки.

Когда, обысканные и избитые, мы разделены были по группам, я вместе с другими четырьмя – оказался у окна. У фонаря под окном увидел знакомые лица, улучил момент и в форточку выбросил записочку, чтобы у этих четырех и у меня убрали из комнат все неподобающее. Это было сделано. Но о том я узнал позже, а пока – несколько месяцев в одиночке на Шпалерной мне снился мешочек от филипповских булок – налево, на подоконнике.

В одиночке – был влюблен, изучал стенографию, английский язык и писал стихи (это неизбежно). Весною девятьсот шестого года освободили и выслали на родину.

Лебедянскую тишину, колокола, палисадники – выдержал недолго: уже летом – без прописки в Петербурге, потом в Гельсингфорсе. Комната на Эрдхольмс-гатан, под окнами – море, скалы. По вечерам, когда чуть видны лица, – митинги на сером граните. Ночью – не видно лиц, теплый черный камень кажется мягким, – оттого что рядом *она*, и легки, нежны лучи свеаборгских прожекторов.

Однажды в купальне голый товарищ знакомит с голым пузатеньким человечком: пузатенький человечек оказывается знаменитым капитаном красной гвардии – Коком. Еще несколько дней – и красная гвардия под ружьем, на горизонте чуть видные черточки кронштадтской эскадры, фонтаны от взрывающихся в воде двенадцатидюймовок, слабеющее буханье свеаборгских орудий. И я – переодетый, выбритый, в каком-то пенсне – возвращаюсь в Петербург.

Парламент в государстве; маленькие государства в государстве – высшие учебные заведения, и в них свои парламенты: Советы старост. Борьба партий, предвыборная агитация, афиши, памфлеты, речи, урны. Я был членом – одно время председателем – Совета старост.

Повестка: явиться в участок. В участке – зеленый листок: о розыске «студента университета Евгения Иванова Замятина», на предмет высылки из Петербурга. Честно заявляю, что в университете никогда не был и что в листке – очевидно ошибка. Помню нос у пристава – крючком, знаком вопроса: «Гм... Придется навести справки». Тем временем я переселяюсь в другой район: там через полгода – снова повестка, зеленый листок, «студент университета», знак вопроса и справки. Так – пять лет, до 1911 года, когда, наконец, ошибка в зеленом листке была исправлена и меня выдворили из Петербурга.

В 1908 году кончил Политехнический институт по кораблестроительному факультету, был оставлен при кафедре корабельной архитектуры (с 1911 года – преподавателем по этому предмету). Одновременно с листами проекта башенно-палубного судна – на столе у меня лежали листки моего первого рассказа. Отправил его в «Образование», которое редактировал Острогорский; беллетристкой ведал Арцыбашев. Осенью 1908 года рассказ в «Образовании» был напечатан. Когда я встречаюсь сейчас с людьми, которые читали этот рассказ, мне так же неловко, как при встречах с одной моей тетушкой, у которой я, двухлетний, однажды публично промочил платье.

Три следующих года – корабли, корабельная архитектура, логарифмическая линейка, чертежи, постройки, специальные статьи в журналах «Теплоход», «Русское Судостроение», «Известия Политехнического Института». Много связанных с работой поездок по России: Волга вплоть до Царицына, Астрахани, Кама, Донецкий район, Каспийское море, Архангельск, Мурман, Кавказ, Крым.

В эти же годы, среди чертежей и цифр, – несколько рассказов. В печать их не отдавал: в каждом мне еще чувствовалось какое-то «не то». «То» нашлось в 1911 году. В этом году были удивительные белые ночи, было много очень белого и очень темного. И в этом году – высылка, тяжелая болезнь, нервы перетерлись, оборвались. Жил сначала на пустой даче в Сестрорецке, потом, зимою, – в Лахте. Здесь – в снегу, одиночестве, тишине – «Уездное». После «Уездного» – сближение с группой «Заветов», Ремизовым, Пришвиным, Ивановым-Разумником.

В 1913 году (трехсотлетие Романовых) – получил право жить в Петербурге. Теперь из Петербурга выслали врачи. Уехал в Николаев, построил там несколько землечерпалок, несколько рассказов и повесть «На куличках». По напечатании ее в «Заветах» – книга журнала была конфискована цензурой, редакция и автор привлечены к суду. Судили незадолго до Февральской революции: оправдали.

Зима 1915/1916 года – опять какая-то метельная, буйная – кончается дуэльным вызовом в январе, а в марте – отъездом в Англию.

До этого на Западе был только в Германии. Берлин показался конденсированным, 80-процентным Петербургом. В Англии другое: в Англии все было так же ново и странно, как когда-то в Александрии, в Иерусалиме.

Здесь – сперва железо, машины, чертежи: строил ледоколы в Глазго, Нью-Кастле, Сэнд-эрланде, Саус-Шилдсе (между прочим, один из наших самых крупных ледоколов – «Ленин»). Немцы сыпали сверху бомбы с цеппелинов и аэропланов. Я писал «Островитян».

Когда в газетах запестрели жирные буквы: *Revolution in Russia, Abdication of Russian Tzar*, – в Англии стало невмочь, и в сентябре 1917 года на стареньком английском пароходишке (не жалко, если потопят немцы) я вернулся в Россию. Шли до Бергена долго, часов пятьдесят, с потушенными огнями, в спасательных поясах, шлюпки наготове.

Веселая, жуткая зима 1917/1918 года, когда все сдвинулось, поплыло куда-то в неизвестность. Корабли-дома, выстрелы, обыски, ночные дежурства, домовые клубы. Позже – бестрамвайные улицы, длинные вереницы людей с мешками, десятки верст в день, буржуйка, селедки, смолотый на кофейной мельнице овес. И рядом с овсом – всяческие всемирные затеи: издать всех классиков всех времен и всех народов, объединить всех деятелей всех искусств, дать на театре всю историю всего мира. Тут уж было не до чертежей – практическая техника засохла и отломилась от меня, как желтый лист (от техники осталось только преподавание в Политехническом институте). И одновременно: чтение курса новейшей русской литературы в Педагогическом институте имени Герцена (1920–1921), курс техники художественной прозы в Студии Дома искусств, работа в Редакционной коллегии «Всемирной Литературы», в Правлении Всероссийского союза писателей, в Комитете Дома литераторов, в Совете Дома искусств, в Секции Исторических картин ПТО, в издательстве Гржебина, «Алконост», «Петрополис», «Мысль», редактирование журналов «Дом Искусств», «Современный Запад», «Русский Современник». Писал в эти годы сравнительно мало; из крупных вещей – роман «Мы», в 1925 году вышедший по-английски, потом – в переводе на другие языки; по-русски этот роман еще не печатался.

В 1925 году – измена литературе: театр, пьесы «Блоха» и «Общество Почетных Звонарей». «Блоха» была показана в первый раз в МХАТе 2-м в феврале 1925 года, «Общество Почетных Звонарей» – в Михайловском театре в Ленинграде в ноябре 1925 года. Новая пьеса – трагедия «Атилла» – закончена в 1928 году. В «Атилле» – дошел до стихов. Дальше идти некуда, возвращаюсь к роману, к рассказам.

Думаю, что если бы в 1917 году не вернулся из Англии, если бы все эти годы не прожил вместе с Россией – больше не мог бы писать. Видел много: в Петербурге, в Москве, в захолустье – тамбовском, в деревне – вологодской, псковской, в теплушках.

Так замкнулся круг. Еще не знаю, не вижу, какие кривые в моей жизни дальше.

Лекции по технике художественной прозы¹

Очерк новейшей русской литературы²

«Конспект лекции»

1. Гора, чиновница и Наполеон.
2. *Диалектический* метод развития литературы (Адам. Общественный строй).
3. *Реалисты* – Горький, Куприн, Чехов, Короленко, Арцыбашев, Чириков, Телешов («Знание», «Земля»).
- Окуров. Поручик Ромашов. Варька.
Могло произойти.
Зеркала, направленные на землю. Чехов – вершина.
4. Некуда как будто идти. Но *от поездов – к аэропланам*. Отделение от земли: *символисты*. Тело – а теперь начало противоположное, революционное телу: дух.
5. *Символисты* – Сологуб, Гиппиус, Белый, Блок, Брюсов, Бальмонт, Вяч. Иванов, Андреев, Чулков.
Вражда к земле, быту.
Андреев (Некто в сером, Человек, Жена, Гости, друзья). Сологуб (Альдонса и Дульцинея, которой нет на земле). Блок (Незнакомка, Прекрасная Дама). *Дульцинея, Прекрасная Дама* – символически *судьба достижения* на земле. *Облака*.
6. У реалистов – то, что было, *могло быть*.
У символистов – то, чего не было, *не может быть* на земле. *Зеркало* – и *рентгеновский аппарат*. *Скелет* жизни. Нет юмора, бодрости.
7. *Трудность* тем – усовершенствование приемов. Чувства, вызываемые музыкой. Музыка слова. *Ех*. Бальмонт.
Заслуга символистов. Овладение стихией.
8. *Диалектический* путь: явление – затем враждебное – и примиряющее. Реалисты – символисты сделали свое – новореалисты.
Поэты: Клюев, Ахматова, Гумилев, Городецкий.
Прозаики: Белый, Сологуб, Ремизов, Бунин, «Сергеев-»Ценский, Пришвин, Алексей Толстой, Шмелев, Тренев. Легче и труднее говорить.
Почему подробнее.
9. Символисты видели скелет. *Ученый*, изобретатель рентгеновских лучей и *студент I курса*.
Новореалисты пили сладкую горечь Гиппиус, Блока, но это было *предохранительной прививкой*. *Облака*.
10. *Смех*, юмор – как у реалистов.
Сологуб – Передонов – *злой, убивающий смех*.
Ремизов – Ионыч (штаны, в корзинке). *Страдальческий смех*.

¹ Известно, что молодые писатели и поэты, в том числе из объединения «Серапионовы братья», посещали литературную студию при Доме искусств в Петрограде и слушали лекции Евгения Замятина по технике художественной прозы, которые легли в основу этого сборника. Людмила Николаевна Замятина, супруга писателя, после смерти мужа переписала лекции и их конспекты. Упорядоченные тексты были переправлены из Франции в Россию при содействии Наталии Борисовны Соллогуб, дочери Б. К. Зайцева, и опубликованы только в конце 1980-х годов.

² Лекция прочитана в Лебедянском народном университете 8 сентября 1918 года. Текст приводится по изданию «Сочинения» (Мюнхен, 1988. Под ред. Е. Жиглевич, Б. Филиппова при уч. А. Тюрина).

Пришвин – Голубое знамя (окно за 10 рублей). *Жизнерадостный* Никандров – шпик. Захолустные офицеры; у попа была... *Кошмарный, жуткий*.

Юмор – сходство с прежними реалистами и отличие от символистов.

Смех – знак победы, силы.

Новореалисты – более здоровое литературное поколение.

Символисты имели мужество уйти, новореалисты – вернуться к жизни.

11. Вернувшись к жизни, новореалисты изображают иначе.

Микроскоп. Кусочек вашей кожи.

Неправдоподобность кожи под микроскопом. Что же настоящее, реальное?

Кажущаяся неправдоподобность – открывает истинную сущность.

Реалисты – кажущуюся реальность; новореалисты – подлинную.

12. Вот почему у новореалистов – *преувеличенность*, уродливость.

Сологуб – Передонов. Недотыкомка.

Белый. «Петербург». Кубическая карета Аполлона Аполлоновича.

* * *

Вы подошли к *горе*. Вы поднимаетесь. Вам прекрасно видно гору: камень, куст, по кусту ползет червь. Вам видно прекрасно – и все-таки, когда вы стоите так на горе, – вы не видите ее, вы не можете почувствовать ее размеров, не можете определить ее очертаний. И только издали, отъехавши на десяток верст, когда уже далеко будут камень, куст и червяк, все подробности горы, – только издали вы увидите самую гору.

Громадные события последних лет – мировая война, русская революция – та же самая гора. Пока мы видим только куст, червяка, камень, а гору увидим, только *отъехавши на десяток лет*. И только тогда может появиться подлинная художественная литература о мировой войне и революции. То, что художники слова пытаются сказать об этом сейчас, – непременно будет... в ту или другую сторону, однобоко... современник неизбежно попадает в положение одной *чиновницы времен 1812 года*, которая проклинала Наполеона не за что-нибудь другое, а за то, что во время Бородинского сражения случайной пулей была убита ее прекрасная корова.

Вот почему, когда я буду говорить с вами о новейшей русской *художественной* литературе, я оставлю в стороне литературу последней минуты, я оставлю в стороне попытки сейчас ответить на рев бури за этими стенами. Эти попытки войдут в историю революции, но в историю искусства *они не войдут*.

Чтобы перейти к тому, что я называю новейшей русской литературой, позвольте мне начать с *Адама*.

Тот период, о котором я хочу говорить с вами, *начинается Чеховым* и кончается литературой предреволюционной эпохи: за время революции литература ничего не создала – или мы не знаем.

Это не случайно:

1. этот период представляет собою логически замыкающийся цельный цикл, как вы увидите дальше, и

2. этот период ограничен одинаковыми вехами: *тенденциозной литературой*.

Помните, как в Библии рассказывается предание о появлении первого человека? Было создано сперва тело, затем – появился дух, *противоположность телу*, и наконец, из соединения двух противоположностей, возник человек.

Это – тот же самый путь, которым развивается общественный организм.

Ех.: капитализм – парламентарно-демократическая свобода личности, свободная конкуренция в экономике, но экономическое порабощение одного класса другим. Противополож-

ность: социалистический строй – государственное ограничение личности, государственное регулирование экономики, но экономическое закрепощение. Следующей стадией развития общества будет, может быть в далеком будущем, такой строй, когда не будет необходимости в принудительной власти государства. Вот тот путь, о котором вам, вероятно, приходилось читать и который именуется диалектическим путем развития. Мы попробуем проследить этот путь в развитии новейшей *русской литературы*.

В конце XIX и в начале XX века самодержцами русской литературы были бытовики, *реалисты*: Горький, Куприн, Чехов, Бунин и позже – Арцыбашев, Чириков, Телешов, Никандров, Тренев, Сургучев («Слово») и другие, печатавшиеся в «Знании» и «Земле». У этих писателей все – телесно, все – на земле, все – из жизни. Горьковский городок *Окуров* – мы найдем, быть может, не только на земле, но и на географической карте. Купринский поручик *Ромашов* – из «Поединка», – под другой фамилией, быть может, служил в одном полку с Куприным. Чеховская девчонка *Варька* в великолепном рассказе «Спать хочется» укачивала целые ночи напролет господского младенца – и наконец не стерпела и задушила его – это действительно происшедший случай, и об этом случае рассказывает еще Достоевский в «Дневнике писателя».

Вам, конечно, ясно: я не хочу сказать, что все описанное в книгах писателей этого периода происходило и на самом деле. *Но все это могло произойти* в действительной жизни.

Писатели этого времени – великолепные *зеркала*. Их зеркала направлены на землю, и их искусство в том, чтобы в маленьком осколке зеркала – в книге, в повести, в рассказе – отразить наиболее правильно и наиболее яркий кусок земли.

Подлинных, самых типичных, наиболее художественно значительных, здесь два имени: *Чехов и Бунин*.

Горький – одна из крупнейших фигур этой группы – стал реалистом, в сущности, только в последние годы. Жизнь, как она есть, в подлинности и реальности, дана у него только в последних рассказах – в «Ерлаше». Раньше – *прикрашенные*, может быть, и очень красивые – но не живые, не настоящие, а *романтизированные босяки*; раньше – *тенденциозный период*.

Чехов первый поставил лозунг *чистой литературы*, чистого, *неприкладного* искусства.

«Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и – только, и жалею, что Бог не дал мне силы, чтобы быть им... я одинаково не питаю особого пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к ученым, ни к писателям, ни к молодежи. Фирму и ярлык считаю предрассудком. Мое святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь...»

У реалистов, по крайней мере у старших, есть религия и есть Бог. *Эта религия – земная, и этот Бог – человек*. Замечательное *совпадение* Горького и Чехова.

«Человек – вот правда. В этом все начала и все концы. Все в человеке и все для человека. Существует только человек».

«Человек должен сознавать себя выше львов, тигров, выше всего существующего в природе, даже выше того, что непонятно и кажется чудом. Мы – высшие существа, и если бы познали в самом деле всю силу человеческого гения – мы стали бы как боги».

Нет мистицизма.

В творчестве Чехова искусство изображения быта, изображения земли – достигло вершины. Уже *далее* как будто *некуда и идти*.

Но дальше случилось то же самое, что около этого же времени случилось в области техники. Техника железнодорожного сообщения достигла высокой степени, *поезда* стали ходить 150–200 верст в час. Но человечеству оказалось этого мало – оно поднялось от земли и стало летать на *аэропланах* по воздуху. Пусть первые аэропланы были неуклюжи, пусть кувыркались на землю – но это была *революция* в развитии способов передвижения. Это был шаг вперед.

В начале XX века русская литература очень решительно *отделилась от земли*: появились так называемые *символисты*. Вспомните то, что я раньше говорил о диалектическом методе

развития, и вспомните этот самый грубый пример относительно *Адама*. Сперва развивалось тело, земля, быт, развилось до конца. Теперь начинает развиваться дух, начинает развиваться начало противоположное, революционное по отношению к телесности, земле.

* * *

Начало – еще в Чехове. Затем – Андреев.

Символисты – Федор Сологуб, Андрей Белый, Гиппиус, Блок, Брюсов, Бальмонт, Андреев, Чулков, Вячеслав Иванов, Минский, Волошин – определенно враждебны земле, быту.

«Какой быт? Нет никакого быта. Завязаны все завязки, и развязаны все развязки. Есть только одна вечная трагедия – Любовь и Смерть, – и только она одна одевается в разные одежды».

«Быть с людьми – какое бремя».

NB. Сначала Андреев (Некто, Человек).

У Сологуба в его романе «Навыи чары» и в целом ряде других его вещей всегда рядом два типа, два образа: *Альдонса* и *Дульцинея*; *Альдонса* – бабища румяная и дебелая, это грубая земля, ненавистная писателю; и *Дульцинея* – прекрасная и нежная, это – воздух, мечта, которой Сологуб живет и которой *нет на земле*.

Стихи Александра Блока – целые тома его стихов – об одном: о *Незнакомке*, о *Прекрасной Даме*, о *Снежной Деве*. И это, в сущности, то же самое, что *Дульцинея* Сологуба. Блок ищет свою Прекрасную Даму по всей земле и, кажется, – уже вот нашел. Но приподнимает покрывало – оказывается, не Она, не Прекрасная Дамы. Прекрасной Дамы Блока *не найти на земле*.

И у Сологуба, и у Блока речь идет, конечно, не только о женщине – *Дульцинее* и о женщине – *Прекрасной Даме*: разочарования в *Дульцинее*, невозможность найти Прекрасную Даму – иносказательно, символически изображают собою вообще *судьбу всякого достижения*, всякого идеала на земле. Кто видал высокие горы, знает: издали – на вершине горы *облака* и розовые, и золотые, красоты неописанной, а на вершину, в самые облака, влезешь – туман, и больше ничего.

NB. Итак, на земле символисты не находят разрешения вопросов, разрешения трагедии и ищут его в надземных пространствах. Отсюда у них – *религиозность*. Но, естественно, их бог уже *не человек*, а высшее существо. У одних этот бог со знаком «плюс»: Ормузд, Христос; у других со знаком «минус»: Ариман, Люцифер, Дьявол (Сологуб, Волошин).

Мистика. Мостик к романтике.

О *писателях-реалистах* я говорил, что у них все было на земле *или могло быть*. *Символисты* взяли предметом своего творчества то, чего нет на земле, то, *чего не может быть* на земле. О *писателях-реалистах* я говорил, что у них в руках – *зеркало*; о *писателях-символистах* можно сказать, что у них в руках – *рентгеновский аппарат*. Кто во время войны бывал в *лазаретах*, тому случалось видеть: раненого ставят перед натянутым полотном, освещают рентгеновскими лучами, чудодейственные лучи проходят сквозь тело – и на полотне появляется человеческий скелет, и где-нибудь между ребер темное пятнышко – пуля. Так и символисты в своих произведениях смотрели сквозь телесную жизнь – и видели *скелет жизни*, символ жизни – и одновременно символ смерти. У кого глаза устроены так, что он всегда видит скелет, – тому невесело. Оттого у писателей-символистов мы не находим уже той... *бодрости*, юмора, какие есть у Горького, Чехова, Куприна. Нет у символистов того активного отрицания жизни *во имя борьбы с нею, во имя создания лучшей жизни на земле: символисты не верят в счастье на земле*.

То, что избрали предметом своего творчества символисты, как вы видите, гораздо труднее изобразить, чем просто, не мудрствуя лукаво, какой-нибудь захолустный городок Окуров,

или поручика Ромашова, или няню ВАРЬКУ, которая укачивает ребенка и валится с ног – спать хочет. Вот эта-то *трудность тем*, трудность изображаемого заставила писателей-символистов искать новых способов изображения, заставила их гораздо больше работать над внешностью, над формой произведений, чем это приходилось писателям-реалистам. Вы хорошо знаете по себе – самые сложные *чувства вызывает* в нас *музыка* – такие чувства, что иной раз никакими словами их не опишешь. Как раз о таких сложных чувствах приходилось писать и символистам, и никакого другого способа у них не было, как изображать чувства, вызываемые музыкой, – посредством *музыки слов*. Словами стали пользоваться как музыкой, слова стали настраивать как музыкальный инструмент.

Вот послушайте стихи Сологуба – Бальмонта...

В этом изоощрении формы произведений, в усовершенствовании мастерства, самой техники писательства – громаднейшая и основная *заслуга символистов*. У прежних писателей – у Пушкина, у Лермонтова, у Тютчева – можно отыскать следы таких же приемов. Но прежние писатели пользовались этими способами изображения случайно, стихийно. Писатели-символисты *овладели стихией*, они создали науку музыки слова.

* * *

Теперь я еще раз возвращу ваше внимание к тому, что я называю диалектическим путем развития. Вспомните: вот какое-нибудь *явление*, оно развивается до крайних пределов, использует все свои возможности, создает высшее, что может, – и останавливается.

Тогда возникает *противоположная, враждебная сила*, тоже разворачивается до конца – дальше идти некуда – останавливается. И тут из двух враждебных явлений рождается *третье*, пользуясь результатами, достигнутыми первыми двумя явлениями, как-то их примиряет, и жизнь человеческого общества или искусства получает возможность двигаться дальше, *все вперед, все к новому*.

* * *

Символисты сделали свое дело в развитии литературы – и на смену им во втором десятилетии XX века пришли *новореалисты*, принявшие в наследство черты как прежних реалистов, так и черты символистов.

К этому литературному течению относятся из поэтов: Клюев, Есенин, Городецкий, Ахматова, Гумилев, Зенкевич, Мандельштам; из прозаиков: Андрей Белый, ногами стоящий еще где-то на платформе символизма, но головою уже вросший в новореализм; в отдельных вещах – Федор Сологуб, Алексей Ремизов, Иван Новиков, Сергеев-Ценский, Михаил Пришвин, Алексей Толстой, Шмелев, Тренев. К этому же течению принадлежу и я, и потому мне *и легче, и труднее* будет говорить о нем. Как на последнем литературном течении, еще молодым, еще не исчерпавшем себя до конца и уже завоевавшим признание критиков, я остановлюсь на новореалистах подробнее.

* * *

Помните, о символистах я говорил: у них – рентгеновский прибор, их глаза устроены так, что сквозь материальное тело жизни они видят ее скелет. И вот – представьте себе *ученого*, который только что открыл эти самые рентгеновские лучи: открытие должно так поразить его, что он целые годы – посмотрит на человека и увидит скелет, а мускулов, тела, цвета лица он не в состоянии будет заметить.

Или вот: *студент-медик I курса* только что начал работать в анатомическом театре – резать мертвецов. Первые месяцы ему всюду будут мерещиться отрезанные руки и ноги с ободранной кожей, с сеткой синих жил – и будет мерещиться запах анатомического театра. А потом – глядь, уж привык, вернулся домой из анатомического театра – с аппетитом пообедает.

И этот ученый, изобретатель рентгеновских лучей, привыкнет со временем и при взгляде на женщину увидит не только скелет, а, пожалуй, и то, что скелет украшен золотыми волосами, синими глазами.

Так случилось и с писателями-новореалистами. Они выросли, несомненно, под влиянием символистов. Они питались *сладкой горечью Гиппиус и Блока*. Но эта горечь не убила их для земли, для тела, как убила символистов: эта горечь была для них только *предохранительной прививкой*.

Вы помните пример: *облака* на вершине высокой горы. Писатели-реалисты принимали облака так, как они видели: розовые, золотые – или грозовые, черные. Писатели-символисты имели мужество взобраться на вершину и убедиться, что нет ни розовых, ни золотых, а только один туман, слякоть. Писатели-новореалисты были на вершине вместе с символистами и видели, что облака – туман. Но, спустившись с горы, они имели мужество сказать: «Пусть туман, а все-таки розовые и золотые, все-таки красота. Пусть туман – все-таки весело».

* * *

И вот в произведениях писателей-новореалистов мы снова находим *действенное, активное* отрицание жизни – во имя борьбы за лучшую жизнь. Мы слышим *смех, юмор* – Гоголя, Горького, Чехова. У каждого из новореалистов этот смех – разный, свой, но у каждого он слышен.

Вот преподаватель гимназии *Передонов* из сологубовского романа «Мелкий бес»: чтобы напакостить квартирной хозяйке – всякий раз, как остается один в комнате, с остервенением оплевывает и пачкает стены. Это злой, убивающий смех.

У *Ремизова – Ионьч* в рассказе «Жизнь несмертельная», пьяный – мальчишки украли штаны, – в багажной корзинке переживает всю жизнь... Это смех человека, умеющего смеяться от нестерпимой боли и сквозь нестерпимую боль.

Или безалаберный помещик Мишука из романа Алексея Толстого – бросает все свои дела и едет в Египет – пришло ему в голову непременно преподнести дядюшке египетскую мумию. Это смех человека, в котором жив еще озорной мальчик, любитель смешных картинок.

* * *

Или в последнем рассказе *Пришвина* купец повествует, как он уезжал теперь из Питера: «Ну, что ж, все слава Богу: билет в руках, за 10 рублей солдат мне окно в вагоне вышиб – влез, все слава Богу...» Это – смех человека, еще не потерявшего жизнерадостность.

Или у четвертого автора: офицеры в офицерском собрании, в захолустной дыре, пьют и поют: «У попа была собака...» Это смех – жуткий, кошмарный.

Юмор, смех – свойство живого, здорового человека, имеющего мужество и силу жить. В этом свойстве – *радость презших реалистов и новореалистов* – и отличие новореалистов от писателей-символистов: у символистов вы увидите улыбку – презрительную улыбку по адресу презренной земли, но никогда не услышите у них смеха.

Вы смеетесь над своим противником: это знак, что противник вам уже не страшен, что вы чувствуете себя сильнее его, это уже – *знак победы*. Мы слышим смех в произведениях новореалистов, и это говорит нам, что они как-то одолели, переварили вечного врага – жизнь. Это говорит, что мы имеем дело с литературным поколением более здоровым и сильным, чем

символисты. Реалисты жили в жизни; символисты имели мужество *уйти от жизни*; новореалисты имели *мужество вернуться к жизни*.

Но они вернулись к жизни, может быть, слишком знающими, слишком мудрыми. И оттого у большинства из них *нет религии*. Есть *два способа преодолеть трагедию жизни*: религия или ирония. Новореалисты избрали второй способ. Они не верят ни в Бога, ни в человека.

* * *

Но, вернувшись к жизни, новореалисты стали *изображать ее иначе*, чем это делали реалисты. И чтобы дать понятие об этой разнице, я сначала приведу вам пример.

Не приходилось ли вам рассматривать в *микроскоп* маленький кусочек своей собственной кожи? *Если придется*, то, вероятно, первый момент вам *будет жутко* – во всяком случае, вам, слушательницы: вместо вашей розовой, нежной и гладкой кожи вы увидите какие-то расселины, громадные бугры, ямы; из ямы тянется что-то толщиной в молодую липку – волос; рядом здоровенная глыба земли – пылинка...

То, что увидите, будет очень мало похоже на привычный вид человеческой кожи и покажется *неправдоподобным*, кошмарным. Теперь задайте себе вопрос: что же есть более настоящее, что же есть более реальное – вот эта ли гладкая, розовая кожа – или эта, с буграми и расселинами? Подумавши, мы должны будем сказать: *настоящее, реальное* – вот эта самая *неправдоподобная* кожа, какую мы видим через микроскоп.

Вы понимаете теперь, что кажущаяся с первого взгляда неправдоподобность, кошмарность открывает собой истинную сущность вещи, ее реальность больше, чем правдоподобность. Недаром же *Достоевский*, кажется в романе «Бесы», сказал: «Настоящая правда всегда неправдоподобна».

Так вот: *реалисты* изображали *кажущуюся, видимую простым глазом реальность*; *новореалисты* чаще всего изображают *иную, подлинную реальность*, скрытую за поверхностью жизни так, как подлинное строение человеческой кожи скрыто от невооруженного глаза.

* * *

Вот почему в произведениях новореалистов изображение мира и людей часто поражает *преувеличенностью, уродливостью, фантастикой*. Тот самый *Передонов*, о котором я упомянул раньше – оплеывающий и пачкающий стены своей комнаты, – это преувеличение, это, пожалуй, неправдоподобно, но это передает обывательский, мелочно-злой характер Передонова лучше, чем страницы реалистического, точного описания его характера. Передонову всюду мерещится какая-то нечисть, *серенькое что-то – не то клубок пыли, не то чертячий щенок*. Это серенькое всюду за ним гоняется, сторожит, – и Передонов все время чувствует сзади эту нечисть, отрешивается. Никакой такой штуки на самом деле и быть не могло, это неправдоподобно, но это сделано автором, чтобы дать читателю настроение человека, живущего в вечной атмосфере сплетен, подглядывания, подслушивания, пересудов прежнего русского уездного города. И это достигает цели.

Или вот еще пример – в романе *Андрея Белого «Петербург»*. Тут и главное действующее лицо – недоброй памяти обер-прокурор Святейшего Синода Победоносцев, – в романе он называется «сенатор Аполлон Аполлонович». Так вот, у Аполлона Аполлоновича *каре́та* какой-то особенной *геометрической формы*. Формы правильного куба, и такая же геометрическая, кубическая у него комната. На самом деле, конечно, у Победоносцева и карета самой обыкновенной формы, и комната – обыкновенная. Но этим подчеркиванием, в сущности, неправдоподобной кубичности автор дает правильное и навсегда запоминающееся впечатление необычайной канцелярской точности, аккуратности, буквоедства Победоносцева.

Или из третьего автора. Надо описать двойственный, двуличный характер адвоката *Семена Семеныча Моргунова*. Автор делает это так: «Семен Семеныч моргал глазами постоянно: морг, морг – совестился глаз своих. Да что глаза: он и весь подмаргивал. Как пойдет по улице да начнет на левую ногу припадать – как есть весь, всем своим существом подмаргивает». Тут опять автор пользуется приемом преувеличения: конечно, *весь*, всем телом адвокат не подмаргивал. Но впечатление идущего по улице и прихрамывающего адвоката было именно такое: весь подмаргивает. И передавая это свое впечатление, автор, не говоря ни единого слова о двуличности Моргунова, сразу рисует человека прехитрого, себе на уме.

* * *

Когда я вам читал последний отрывок – обратили ли вы внимание, что автор, пользуясь сравнением, нигде *не говорит «как», «словно», «как будто», а прямо*: «Семен Семеныч и весь подмаргивал. Как пойдет по улице – всем своим существом подмаргивает».

Прежний реалист непременно сказал бы осторожно: «Семен Семеныч *как будто* весь подмаргивал». Новореалист совершенно покоряется впечатлению, совершенно *верит* в то, что Семен Семеныч весь подмаргивал. Новореалисту это уже не кажется, для него это *не «как будто», а реальность*. И вот этой верой во впечатление автор заражает читателя. Образ становится смелей, дерзче, выпуклей. Эта манера писания называется *импрессионизмом*, от французского *impression*, впечатление. Прием этот для новореалистов очень характерен.

Чтобы запечатлеть его в вашей памяти, я приведу еще несколько *примеров*. Вот три строчки из стихотворения:

Вдали лежала мать больна,
Над ней склонялась все печальней
Ее сиделка – тишина.

Реалист сказал бы... Новореалист совершенно верит своему впечатлению, что тишина – сиделка, и напечатлевает смелый и яркий образ.

Или вот еще образец из повести *Сергеева-Ценского «Лесная топь»*: «Ходило кругом лесное и развешивало занавески из речного тумана над далью и перекачивало эту даль сюда вплотную».

Впечатление сумерек, когда даль все больше скрывается за туманом, когда горизонт все суживается, мир стенами подступает все ближе, автор передает так: «даль перетаскивало сюда, вплотную». Никаких «казалось», никаких «как будто» – и это только сильнее убеждает, навязывает неправдоподобный как будто образ.

* * *

Вспомните теперь, что говорилось раньше об изображении жизни *символистами*. У них – действующие лица: *Некто в сером*, Человек с прописной буквы... Или у Сологуба, у которого много написано в духе символистов, – у Сологуба в романе «Навыи чары» какие-то неопределенные, неясные «*тихие мальчики*» в школе профессора Триродова. Или у Блока: *Прекрасная Дама*, Незнакомка, Снежная Дева. Тут всюду – намеренная неясность и смутность изображения, намеренная неопределенность места действия, намеренное прикрытие туманом действующих лиц.

У новореалистов действие происходит в Петербурге; или в бурковском доме на Таврической улице (в «Крестовых сестрах» Ремизова); или в городе Алатыре, в городе Крутогорске.

Действующие лица: преподаватель гимназии Передонов у Сологуба; сенатор Аполлон Аполлонович у Белого; чиновник Маракулин – у Ремизова и т. д.

У новореалистов, в противоположность символистам, действующие *лица преувеличенно выуклы, скульптурны; краски – преувеличенно, режуще ярки*. Вот вам наудачу 2–3 примера.

В стихотворении Городецкого «Яга» описываются три брата:

...Как первый – черноокий, а щеки-то – заря...
Второй – голубоглазый, а волосы – ни зги...
А третий – желто-рыжий, солома и кумач...

Или в стихотворении Ахматовой: «Небо ярче синего фаянса».

Или вот два отрывка из той же повести Сергеева-Ценского «Лесная топь».

* * *

Жизнь больших городов похожа на *жизнь фабрик*: она обезличивает, делает людей какими-то одинаковыми, штампованными, машинными. И вот, в стремлении дать возможно более яркие образы, многие из новореалистов обратились от большого города – *в глушь, в провинцию*, в деревню, на окраины.

Все действие сологубовского романа «Мелкий бес» происходит в уездной глуши. Большая часть необычайных происшествий, чудес и анекдотов, творящихся с героями *Ремизова*, случилась в *захолустьях*.

Алексей Толстой избирает своей специальностью изображение жизни российских степных дикарей-помещиков.

У *Булнина* – целые томы посвящены деревне.

В стихах поэта *Н. Клюева* – олонецкие скиты, старообрядцы, скитники, старцы, избяная, ржавая Русь.

Тут новореалисты находят не только быт – но быт сконцентрированный, устоявшийся веками, крепчайший, 90-градусный.

* * *

Скажу короче: *материал для творчества у новореалистов* тот же, что у реалистов: жизнь, земля, камень – все имеющее меру и вес. Но, пользуясь этим материалом, новореалисты изображают главным образом то, что пытались изобразить символисты, *дают обобщения, символы*.

Леонид Андреев называет действующих лиц в «Жизни Человека» – Человек, Жена Человека, Друзья Человека, Враги Человека, – для того чтобы раскинуть перед читателем широкий горизонт, чтобы заставить читателя задуматься о человеческой жизни вообще.

Теперь возьмите новореалиста Ремизова. Вот у него в «Крестовых сестрах» – бурковский дом. Из окна глядит вниз чиновник Маракулин, и внизу на дворе катается, поддыхает *кошка Мурка*: кошку Мурку кто-то обкормил хлебными шариками с толченым стеклом. Визжит и катается кошка Мурка – и Маракулину весь свет не мил, и пусть ничего бы не было, ни вот этого дома, ни электрического фонаря – только бы не визжала кошка Мурка. Речь о Маракулине и Мурке. Но так это написано, что мысль читателя сразу переходит на всю Россию, обкормленную толченым стеклом и извивающуюся в муках, на весь мир, поддыхающий от плодов старой культуры.

Вы видите еще одну особенность новореалистов: они заставляют читателя приходить к *обобщающим выводам, к символам, изображая совершенно реальные частности*.

* * *

Теперь относительно *языка*, относительно искусства слова у новореалистов.

Ко времени появления новореалистов *жизнь* усложнилась, стала быстрее, *лихорадочней, американизировалась* – в особенности это касается больших городов, культурных центров, для которых больше всего и пишут писатели. В соответствии с этим новым характером жизни – новореалисты научились писать *сжатей, короче*, отрывистой, чем это было у реалистов. Научились в 10 строках сказать то, что говорилось на целой странице. Научились содержание романа втискивать в рамки повести, рассказа. Учителем в этом отношении был Чехов, давший убедительные образцы сжатости письма.

О краткости я буду говорить кратко и напомним отрывок уже цитированного стиха Городецкого «Яга». Три брата:

...Как первый – черноокий, а щеки-то – заря...
Второй – голубоглазый, а волосы – ни зги...
А третий – желто-рыжий, солома и кумач...

(Объяснение.)

С целью той же самой экономии слов и с целью живее передать впечатление движения жизни новореалисты избегают давать отдельные описания места действия или героев. Новореалисты не рассказывают, а *показывают*, так что и к произведениям их больше подходило бы название не «рассказы», а «показы». *Теория сказа*. Ну, вот вам пример.

Два действующих лица: *Иван Иваныч*, высокий, уж старый и седой – и Марья Петровна, коротенькая, маленького роста. Писатель-реалист прежней школы так бы и начал: Иван Иваныч был такой-то и такой-то, а Марья Петровна такая-то.

Новореалист дает описание внешности героев каким-нибудь *действием* их: «Иван Иваныч надевал пальто. Кряхтел, суставы скрипели, руки уж плохо слушались. Попросил Марью Петровну помочь. И чтобы Марья Петровна достала, Ивану Иванычу пришлось, как всегда, подогнуться...» Описания наружности героев тут не дано, но оно *ясно чувствуется между слов*.

Помните еще: описание характера *адвоката Семена Семеныча Моргунова*: «Семен Семеныч моргал постоянно: морг, морг – будто совестился глаз своих. Да что глаза: он и весь подмаргивал. Как пойдет по улице да начнет на левую ногу припадать – как есть весь, всем своим существом подмаргивает». Тут ни слова о хитрости, составляющей сущность характера Моргунова, тут дано действие, и в действии сразу, кратко – весь Моргунов, как живой.

* * *

Немного раньше я говорил вам, что новореалисты в поисках за ярким, красочным бытом пошли *в глушь, в деревню*. Это наложило особый отпечаток на язык многих из них. *Язык* новореалиста обогатился *чисто народными выражениями и оборотами*, местными словами, которые в литературе русской были дотоле неизвестны. В этом отношении особенно много сделал *Ремизов*. Из поэтов-новореалистов, много работавших над своим запасом слов, упомяну *Городецкого, Алексея Толстого, Клюева, Есенина*.

* * *

Когда мы разбирали *символистов*, упоминалось, что им, ввиду особой трудности их тем, пришлось *технику пользования словом* разработать до совершенства и в том числе применить музыку слова. Этот способ изобразительности от *символистов* унаследовали и *новореалисты*. Нечего и говорить, что музыку слова мы найдем в *стихах новореалистов*. Гораздо интересней, что ту же самую музыку слова, особенную настройку слов, заранее обдуманый подбор их, чтобы создать известное впечатление, мы найдем и в романах, и в рассказах некоторых *новореалистов*.

Техника музыкального построения слов *слишком сложна*, чтобы говорить о ней сейчас, а я просто дам вам понятие несколькими *примерами*.

Все в том же самом, уже упоминавшемся романе А. Белого «Петербург» один из героев, некий Александр Иваныч, проживает на чердаке. И вот однажды ночью он в бреду, и в бреду ему кажется, что к нему по деревянной лестнице поднимается статуя Петра Великого – *Медный всадник*. Автор изображает это приблизительно так: «Перила скрипели. Громыхали по дереву шпоры Петра. И в черепе Александра Иваныча все быстрее вращались красные круги. И Александр Иваныч узрел: шпоры, и раструбы сюртука Петрова, и страшные руки...» Вы слышите: здесь все время звуки *ра, ро, ру, ры*. Специально подобраны грохочущие слова, и этими словами особенно ярко передано впечатление медной статуи, с грохотом шагающей по деревянной лестнице.

Или вот из другого автора: «*На Михайлов день снег повалил*. Как хлынули белые хлопья – так и утихло все. Тихим коlobком белым лай собачий плывет. Молча молятся за людей старицы-сосны в клобуках белых...» Тут вы слышите повторение звуков *хл, кл*. Этим дается впечатление хлопьев, падающих, кружащихся хлопьев снега.

* * *

Я сказал все, что хотел сказать о реалистах, символистах и новореалистах, представляющих новейшие течения русской литературы. Вкратце я повторю свои выводы.

Развитие литературы шло *диалектическим путем*: развивалось явление, затем – его противоположность, и наконец – сочетание двух противоположных явлений.

У реалистов – земля, быт, то, что бывает, то, что может быть на земле.

Они – зеркало земли.

У них – земная религия, человекобожие.

В противоположность реалистам, изображавшим тело жизни, быта, развилось течение *символистов*. Символисты давали в своих произведениях *широкие, обобщающие символы жизни*, то, что я называл *скелетом жизни*. *Способ изображения* у символистов был тоже *скелетный, бесплотный*. *Трудность тем* заставила символистов до высокой степени развить *технику слова*. Для них типичен религиозный *мистицизм*.

Из сочетания противоположных течений реалистов и символистов возникло течение *новореалистов*, течение *антирелигиозное*. Трагедия жизни – ирония. Новореалисты вернулись к изображению жизни, плоти, быта. Но, пользуясь материалом таким же, как реалисты, то есть бытом, писатели-новореалисты применяют этот материал главным образом для изображения *той же стороны жизни, как и символисты*. *Типичные черты* новореалистов:

- *кажущаяся неправдоподобность* действующих лиц и событий, раскрывающая подлинную реальность (вспомните пример: человеческая кожа сквозь микроскоп);
- передача образов и настроений одним каким-нибудь особенно характерным впечатлением, то есть пользование приемом импрессионизма;

- определенность и резкая, часто *преувеличенная яркость красок*;
- *быт деревни, глуши, широкие отвлеченные обобщения – путем изображения бытовых мелочей; сжатость языка; показывание, а не рассказывание; пользование народными, местными говорами; пользование музыкой слова.*

* * *

Обзор новейших течений литературы был бы не полон, если бы я не сказал ничего о так называемых *футуристах*, от латинского *futurum* – «будущники».

Футуристы – течение еще позднее возникшее, чем новореалисты. Это – несомненно, поросль от писателей-символистов.

От *символистов* футуристы взяли идею, что слово – само по себе, отдельно взятое, и даже не только слово – *отдельный звук*, отдельная согласная или гласная вызывают в человеке некоторое представление. *Идея эта имеет основания* – и в правильном ее применении у *символистов* дала богатые результаты. Но *футуристы* развили эту идею до крайних пределов, до нелепости. Они рассуждали так: если слова и звуки сами по себе вызывают представления – нет надобности заботиться о том, чтобы слова были связаны какой-то общностью, *нет надобности и в логической связи*, другими словами: нет никакой надобности в *содержании* – слова постоят сами за себя и произведут впечатление. Произведения, создаваемые на основании этой теории, то есть *простой набор музыкально звучащих слов и звуков*, годились бы для людей, если бы они были лишены мыслительного аппарата и *были бы снабжены только ушами*, да и, пожалуй, ушами подлиннее обычных человеческих.

До каких пределов доходили футуристы в своем пристрастии к крайним выводам, вы увидите из такого случая. На одном литературном вечере футуристов выходит поэт, говорит заглавие: «Поэма молчания». Затем стоит несколько минут, не говоря ни слова и сложивши вот так руки, – и уходит. Вот и вся поэма.

В дальнейшем футуристы немножко *излечились от своих крайностей* и стали создавать произведения более удобопонятные. У них можно отметить *три особенности*, кроме упомянутого уже пристрастия к звуковой стороне:

- это усиленное пользование приемом кратких, мгновенных впечатлений, которые я называл выше *импрессионизмом*;
- погоня за *необычностью слов и тем* во что бы то ни стало;
- и, наконец, выбор тем преимущественно *из жизни большого города* с его лихорадочным движением и мельканием.

Если футуристам удастся еще больше освободиться от своих детских болезней и сосредоточить *внимание* на одной черте – на *изображении городской жизни*, то, может быть, в будущем тем же самым *диалектическим путем из сочетания новореалистов и футуристов* получится новое жизнеспособное литературное течение. Пока что футуристы представляют собой только *литературный курьез*.

Из всей группы футуристов выделился серьезный и талантливый поэт – *Маяковский*. И чтобы вы имели представление о футуризме в лучшем значении этого слова, я прочту вам одно стихотворение Маяковского, где вы найдете все типические черты: импрессионизм, доведенный до крайних пределов; необычность образов и усиленное пользование музыкой слова <...>.

* * *

Мне осталось только *несколько слов*. Я хочу сказать, что я *не настаиваю* на том, что я *безусловно правильно* разделил писателей по направлениям и *безусловно правильно* описал

каждое из направлений. *Твердо установленных* положений относительно новейшей литературы еще нет. *Критики еще спорят*. Я изложил *свои мнения*. Если они расходятся с другими – что же: я предпочитаю *ошибаться по-своему*, чем быть правым по-чужому.

Мне вспоминается одна индийская сказочка. Слепым предложили ощупать *слона* и потом рассказать, на что он похож по их мнению. Один ощупал ухо и сказал, что слон похож на лопух; другой пощупал ногу – и сказал, что слон похож на столб только мягкий; третий пощупал хобот – и сказал, что слон похож на колбасу. Это *участь большинства литературных критиков*: слишком большое явление представляет собой литература, чтобы охватить ее сразу.

Быть может, и мне не удалось дать вам представление обо всем, о целом слоне: судить не мне. Если вышло так, то виноват не я, а *виновата русская литература*, ее сложность, ее широта, ее богатый расцвет.

Четверг, 5, DC 1918-го старого стиля

Психология творчества³

Искусство *большое* и искусство *малое*. Художественное творчество и художественное ремесло.

Ех.: Соната Бетховена – написать и сыграть...

Художник-творец должен знать *технику* соответствующего художественного ремесла.

Ех.: Этой технике можно научить. Постановка голоса.

Idem, что научить *любить, влюбляться*. Необходимость влюбления.

Ех.: «Фома Гордеев». Андрей Болконский. Барыба.

Творческий процесс – мучительно-радостный, как влюбленность и как материнство.

Ех.: Гейне, «Всякая книга... 9 месяцев».

Аналогия с материнством: мы создаем *живых людей* из себя. Жизнь – материал, не больше, чем камень.

Ех.: Репин. Растрелли.

Почему мало материалов о психологии творчества? Работа в *подсознании*. Аналогия с *гипнозом*. Воду в вино. Если бы писателей гипнотизировать...

Трудность – самогипноз. *Наркотики. Мучительность*.

Ех.: Чехов, Мопассан, Флобер.

«*Сгущение мысли*». Вдохновение – естественное «сгущение».

Творчество во сне.

Ех.: Пушкин, Гамсун.

Ех.: Холодная пуговица – *гильотина*.

Творчество во сне – не логическим путем, а путем *ассоциаций*. Надо развивать способность к ассоциациям.

Ех.: Леонид Андреев – паутина.

Вдохновение. Неожиданность.

В хирургии есть подразделение на *большую хирургию* и *малую*: большая – это искусство делать операции, и хорошим хирургом может быть только человек, имеющий к этому талант; малая – это ремесло, и научиться делать перевязки, вскрывать нарывы может всякий.

Астрономия тоже разделяется на большую и малую: малая – это та часть прикладной астрономии, которая нужна, например, для того, чтобы определить положение корабля в море, проверить хронометр по солнцу и т. д.

То же самое подразделение я вижу и в искусстве. Есть *большое искусство* и *малое искусство*, есть художественное *творчество* и есть художественное *ремесло*. Написать «*Чайльд-Гарольда*» мог только Байрон; перевести «*Чайльд-Гарольда*» может всякий прослушавший курс... Написать «*Лунную сонату*» мог только Бетховен; сыграть ее на рояле – и неплохо – могут очень многие. *Написать* «*Чайльд-Гарольда*» и «*Лунную сонату*» – это художественное *творчество*, это – область *большого искусства*; *перевести* «*Чайльд-Гарольда*» или *сыграть* «*Лунную сонату*» – это область художественного ремесла, малого искусства. И совершенно ясно, что если можно *научить малому искусству*, художественному ремеслу, то научить большому искусству, художественному творчеству нельзя: *нельзя научить писать* «*Чайльд-Гарольдов*» и «*Лунные сонаты*».

Вот отчего я с самого же начала отрекаюсь от *вывешенного заглавия* моего курса. Научить писать рассказы или повести *нельзя*.

Чем же мы будем тогда заниматься? – спросите вы. – Не лучше ли разойтись *по домам*?

³ Лекция впервые прочитана перед молодыми писателями в литературной студии петроградского Дома искусств в 1919 году. Текст приводится по изданию «Сочинения» (Мюнхен, 1988. Под ред. Е. Жиглевич, Б. Филиппова при уч. А. Тюрина).

Я отвечу: нет. Нам все-таки есть чем заниматься.

Малое искусство, художественное ремесло непременно *входит* в качестве составной части в большое. *Бетховен*, чтобы написать «Лунную сонату», должен был узнать сперва законы мелодии, гармонии, контрапункта, то есть изучить музыкальную технику и технику композиции, относящуюся к области художественного ремесла. И *Байрон*, чтобы написать «Чайльд-Гарольда», должен был изучить технику стихосложения. Точно так же и тому, кто хочет посвятить себя творческой деятельности в области художественной прозы, нужно сперва изучить *технику художественной прозы*.

Искусство развивается, подчиняясь *диалектическому* методу, о котором я говорил прошлый раз. Искусство работает *пирамидально*:

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.