ЕВГЕНИЙ

# ЗАМЯТИН

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

# ТРУДНОЕ МАСТЕРСТВО

Москва
Издательство
«Республика»
Издательство
«Дмитрий Сечин»
2011

УДК 82
ББК 84Р
З-26

Редакционно-издательский совет:
***Д. Е. Сечин, С. С. Никоненко, А. Н. Николюкин, А. Н. Тюрин, Ж. Шерон***

Составление, подготовка текста, комментарии
***С. С. Никоненко и А. Н. Тюрина***

Художник
***И. А. Шиляев***

**Замятин Е. И.**
З-26 Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Трудное мастерство / Сост., подгот. текста, коммент. С. С. Никоненко, А. Н. Тюрина. – М.: Республика, Дмитрий Сечин, 2011. – 559 с., 1 ил. портр.
ISBN 978-5-904962-05-0

В настоящий том Собрания сочинений Е. И. Замятина вошли материалы лекций о писательском мастерстве, с которыми он выступал перед разными аудиториями, и его записные книжки (или блокноты), охватывающие период с 1914 по 1936 год. Эти материалы отражают некоторые характерные черты тех лет, вводят читателя в творческую лабораторию писателя, помогают глубже понять мировоззренческие и прежде всего эстетические принципы его творчества. В них Е. И. Замятин предстает как тонкий знаток русской литературы.

В полном объеме приводимые тексты публикуются впервые.

**ББК 84Р**

ISBN 978-5-904962-02-9 (т. 5)
ISBN 978-5-904962-05-0

© Д. Е. Сечин, 2011
© С. С. Никоненко, А. Н. Тюрин. Составление, подготовка текста, комментарии, 2011

# ЛЕКЦИИ ПО ТЕХНИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

# ОЧЕРК НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## <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, вызывающиеся музыкой. Музыка слова.

Ex.:* Бальмонт.

Заслуга символистов. Овладение стихией.

---

* Сокращение от фр. exemple – пример, например *(сост.)*.

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.

Пришвин – Голубое знамя (окно за 10 рублей). *Жизнерадостный* Никандров – шпик.

З<ахолустные> 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 рёв 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 – парламентски-демократическая свобода личности, свободная конкуренция в экономике, но экономическое порабощение одного класса другим. Противоположность: 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 «Ералаше». 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 *дальше*, 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 *символи-*

*сты*. 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 «Навьи 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 Дама. 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 +: Ормузд, Христос; у других со знаком –: 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 няньку 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 изощрении 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 развертывается 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 молодом, еще не исчерпавшем себя до конца и уже завоевавшем 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 – Ионыч* 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 прежних 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, громаднейшие 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, реальнее* – 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 – оплевывающий и пачкающий стены своей комнаты, – это преувеличение, это, пожалуй, неправдоподобно, но это передает обывательский, мелочно-злобный 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, открещивается. 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 *карета* 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 перекатывало 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 «Навьи 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 – выпуклы*, скульптурны; *краски* – преувеличенно – режуще *ярки*. Вот вам наудачу 2–3 примера:

В стихотворении Городецкого «*Яга*» описываются 3 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» (стр. 176).

* * *

*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. Бóльшая 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 *Бунина* – 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 – всё, 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, подыхает *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, подыхающий 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 – новореалис-

ты научились писать *сжатей, короче*, отрывистей, 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 напомню 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 обдуманный 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

колобком 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.IX.1918-го старого стиля.

# ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА

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

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

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

Ex.: Этой технике можно научить. Постановка голоса.

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

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

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

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

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

Ex.: 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.*

Ex.: Чехов (стр. 6 лекций), Мопассан, Флобер (стр. 7).

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

*Творчество во сне.*

Ex.: Пушкин, Гамсун.

Ex.: Холодная пуговица – *гильотина.*

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

Ex.: 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*?

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*: в основе новых достижений положено использование всего, накопленного там, внизу, в основании пирамиды. Революций здесь не бывает, больше, чем где-нибудь, – здесь *эволюция*. И нам надо знать то, что в области техники художественного слова сделано до нас. *Это не значит*, что вы должны идти по старым путям: *вы должны вносить свое*. Художественное произведение только тогда и ценно, когда оно *оригинально* и по содержанию, и по форме. Но

для того, *чтобы прыгнуть вверх*, надо оттолкнуться от земли, надо, чтобы была земля.

Никаких *законов*, как надо писать, нет и не может быть: всякий должен писать *по-своему*. Я могу только рассказать, как я пишу, как пишут вообще: могу сказать, *не как надо* писать, а *как не надо* писать.

Итак, *главным предметом наших работ будет техника художественной прозы. Тем, у кого есть способность* к творчеству, это поможет скорее вылупиться из скорлупы; тем, у кого нет – эти занятия могут быть только любопытны, могут дать некоторые сведения в области анатомии произведений художественного слова. Полезно *для критических работ*. Те, у кого есть *голос*, нуждаются в правильной «*постановке*» голоса, как называют это певцы. Это – *вторая* задача. Но тех, у кого нет голоса, разумеется, нельзя научить петь.

Если бы я *стал обещать* вам всерьез, что научу вас писать повести и рассказы, это звучало бы так же нелепо, как если б я обещал научить вас искусству *любить, влюбляться*, потому что это – тоже искусство, и для этого тоже требуется талант.

Я *не случайно* взял это сравнение: для художника *творить* какой-нибудь образ *значит быть влюбленным* в него. *Гоголь* непременно был влюблен – и не только в героического Тараса Бульбу, но и в Чичикова, в Хлестакова, в лакея Петрушку. *Достоевский* был влюблен в Карамазовых – во всех: и в отца, и в обоих братьев. *Горький* в «*Фоме Гордееве*»... фигура старика Маякина: он должен был выйти *типом отрицательным*: это – купец. Я помню отлично: когда я писал «*Уездное*», я был влюблен в Барыбу, в Чеботариху – *как они ни уродливы, ни безобразны*. Но есть – может быть – красота в безобразии, в уродливости. *Гармония Скрябина*, в сущности, уродлива: она сплошь состоит из диссонансов – и тем не менее она прекрасна. Совпадение с *Блоком*...

Об этом я говорю не для того, чтобы доказать всю *ту аксиому*, что творчеству научить нельзя, а *для того чтобы описать вам этот процесс творчества* – поскольку это возможно и поскольку это знакомо мне по собственному опыту.

Совершенно так же, как и влюбленность, – это одновременно *радостный* и *мучительный* процесс. Еще ближе, быть может, другая аналогия: с *материнством*. Недаром же у *Гейне* в его «Gedanken» есть такой афоризм: «Всякая книга должна

иметь свой естественный рост, как дитя. Честная женщина не рожает своего ребенка до истечения 9 месяцев».

Эта аналогия самая естественная: потому что ведь и *писатель, как женщина-мать, создает живых* людей, которые страдают и радуются, насмехаются и смешат. И так же, как мать своего ребенка, писатель своих людей *создает из себя*, питает их собою – какой-то нематериальной субстанцией, заключенной в его существе.

У нас *немного материала* для того, чтобы получить понятие о самом процессе творчества. Писатели редко говорят об этом. Да это и понятно: творческий процесс проходит главным образом в таинственной области *подсознания. Сознание*, ratio, логическое мышление, играет второстепенную, *подчиненную* роль.

В момент творческой работы писатель находится в состоянии *загипнотизированного*: сознание загипнотизированного воспринимает и разрабатывает лишь те впечатления, материал для которых дает гипнотизер. Вы можете *щипать, колоть* загипнотизированного субъекта, дать ему понюхать нашатырный спирт – он ничего не почувствует. Но подходит гипнотизер, дает выпить глоток воды и говорит: «*Это шампанское*» – и у загипнотизированного в сознании появляются сразу все *ассоциации, вкусовые* и *эмоциональные*, связанные с шампанским: он говорит, что ему весело, описывает вкус шампанского и т. д. Словом, у него является *творчество*. Но чуть только сознание загипнотизированного *выйдет из-под воли гипнотизера* – творчеству конец: *из воды* человек уже не в состоянии создать *вина*, человек уже не в состоянии сотворить этого *чуда в Кане Галилейской*.

Мне не раз приходило в голову, что, вероятно, *под гипнозом писатель писал бы* в 10 раз быстрее и легче. К сожалению, опытов в этом направлении не производилось. Вся трудность творческой работы в том, что *писателю приходится совмещать в себе* и гипнотизера, и гипнотизируемого, приходится гипнотизировать себя самого, самому усыплять свое сознание, а для этого, конечно, нужна *очень сильная воля* и очень живая *фантазия*. Недаром же многие писатели, как известно, прибегают во время работы к *наркотикам*, для того чтобы усыпить работу сознания и оживить работу подсознания, фантазии. *Пшибышевский* не мог писать иначе, как имея перед собой коньяк; *Гюисманс,* да и не он один, пользовался

для этой цели опием, морфием. *Андреев* во время работы пил крепчайший чай. *Ремизов*, когда пишет, пьет кофе и курит. *Я* без папиросы не могу написать и страницы.

Все это, повторяю, для того чтобы *усыпить работу сознания*, подчинить ее подсознанию. *Попытка анализировать* творческий процесс неминуемо приводит к тому, что на первый план выступает сознание, *загипнотизированный просыпается*, творческая работа останавливается, а стало быть, и анализу конец. Это не раз я испробовал на *собственном опыте. Вот чем объясняется*, что у *писателей* мы *так мало* находим указаний на то, как проходит творческий процесс. Мы находим только *неопределенные указания* на то, что писать трудно, или радостно, или мучительно.

*Чехов* в письме к Л. Гуревич: «Пишу медленно, с длинными антрактами. Пишу и переделываю – и часто, не кончив, бросаю». В другом письме: «Пишу и зачеркиваю, пишу и зачеркиваю». В последний период он уже не писал, а как <бы> шутя говорил про себя – «*рисовал*» (красные чернила).

Мы знаем, что представляют из себя *рукописи Толстого, Пушкина*: сколько исправлений и вариантов – и, стало быть, сколько творческих мук.

*Мопассан*. «Сильна как смерть». Во 2-й части романа чуть ли не каждая фраза менялась и перестраивалась. Заключительная фраза – 5 вариантов! Это писалось уже в период, когда у Мопассана сказывалась его болезнь все больше. Явно чувствуется именно то явление, о котором я говорил: автор не в состоянии загипнотизировать себя, свое сознание; сознание анализирует каждое слово, пересматривает, перекраивает.

*Флобер*. «Саламбо». «Чтобы книга потела правдой, нужно быть по уши набитым предметом. А дальше начнется пытка фразы, мучение ассонанса, терзания периода». «Я только что закончил 1-ю главу и вот не нахожу в ней ничего хорошего, я отчаиваюсь из-за этого дни и ночи. Чем больше я приобретаю опыта в своем искусстве, тем большим терзанием это искусство становится для меня: воображение не развивается, а требования вкуса все увеличиваются. Я полагаю, что немногие люди выстрадали из-за литературы столько, сколько я». «Что за собачий сюжет! Трудность в том, чтобы отыскать верную ноту. Это достигается *путем крайнего сгущения мысли, достигнутого естественно или усилием воли*, но

отнюдь не тем, чтобы просто вообразить незыблемую правду, сиречь, целую историю подробностей рельефных и правдоподобных».

Вот это самое *«крайнее сгущение мыслей»* или то, что я называл *самогипнозом*, является *необходимым и самым трудным* условием творческой работы. Иногда это состояние самогипноза, «сгущения мысли», приходит само собой, без усилия воли – и это, в сущности, представляет собою то, что именуется *вдохновением*. Но это случается *редко*. Для того чтобы писать *большую вещь*, приходится каким-то усилием воли достигать этого состояния «сгущения мысли» – и *научить этому нельзя*: это какая-то органическая способность, и ее можно только *развить* в себе еще больше, если она имеется налицо.

Моменты творческой работы очень похожи еще вот на что: на *сновидение*. Тогда сознание тоже наполовину дремлет, а подсознание и фантазия работают с необычайной яркостью.

*О близости и верности* этого уподобления говорит то, что, по свидетельству многих писателей, решение той или иной творческой задачи им приходило во сне. Во сне пришли в голову *Пушкину* какие-то строфы из «Цыган». *Гамсун* всегда кладет возле себя на ночной столик карандаш и бумагу, чтоб записывать то, что вдруг приходит ему в голову, когда он просыпается среди ночи. *Я сам* по себе замечал...

Мысль человека в обыкновенном состоянии работает *логическим путем*, путем силлогизмов. При творческой работе мысль, как и во сне, идет *путем ассоциаций*. *В связи* со словом, вещью, цветом, отвлеченным понятием, о которых идет речь в повести, романе, рассказе – у писателя возникает целый рой ассоциаций. *На долю сознания* выпадает из этих ассоциаций *выбрать* наиболее *подходящую*. *Чем богаче способность к ассоциации*, тем богаче образы автора, тем они оригинальней и неожиданней. Богатейшая способность *Гофмана* к ассоциациям делает его рассказы положительно похожими на какие-то *причудливые сны*. Недавно *Горький* читал свои воспоминания об *Андрееве* и там приводил такие слова Андреева, у которого тоже была богатая способность к ассоциациям: «Я пишу слово *«паутина»* – и мысль начинает разматываться, и мне приходит в голову учитель реального училища, который говорил тягуче, имел любовницу – девицу из

кондитерской; эту девицу он называл Милли, а подруги на бульваре звали ее Сонька-Пузырь».

Смотрите, какая *богатая и причудливая ассоциация*, связанная с одним только словом «паутина». Творческая *мысль писателя* работает так же, *как у всех людей во сне*. Мы нечаянно трогаем во сне *горло холодной перламутровой пуговицей* на рукаве. *В нормальном состоянии*, когда сознание трезво работает и контролирует наши ощущения, никаких ассоциаций, никаких эмоций это прикосновение пуговицы не вызовет. *Но во сне, когда сознание послушно подсознанию*, прикосновение пуговицы тотчас же ассоциируется с прикосновением холодного стального *ножа* — и в какую-нибудь долю секунды мы увидим: *нож гильотины* — мы осуждены на казнь — в тюрьме — на двери луч света из узенького окошка, блестит замок — замок звякнул, это входит палач, сейчас поведут...

Эту *способность к ассоциированию*, если она вообще есть, *можно и нужно развить* путем упражнений. И это мы попробуем. Дальше мы увидим, что в числе художественных приемов — *один из тончайших и наиболее верно* достигающих цели — рассчитан на сообщения мысли читателя определенных ассоциаций, необходимых для достижения известного, задуманного автором эффекта.

# О СЮЖЕТЕ И ФАБУЛЕ

## О СЮЖЕТЕ

Откуда сюжет? Из жизни? Но... Ех.: Толстой — «Война и мир». Гоголь — «Вий», «Страшная месть». Гофман — «Золотой горшок». Даже в автобиографических вещах — писатели претворяют жизнь. Ех.: «Детство» Горького.

Жизнь — *только камни*. Ех.: Репин. Растрелли.

Писатель, который только фотографирует жизнь, *импотент*.

Из камней, из жизни — сюжет *двумя путями: индукция и дедукция*. Индукция — аналогия с *кристаллизующимся раствором*. Дедукция — à thèse. Ех.: Андреев — полет Уточкина. Чехов — «Чайка». Ех.: горьковская «Мать».

*Нужен ли план и когда*? План в самом начале — слишком обдуманный, надуманный характер.

Оживление людей. По крайней мере – главных героев. Надо видеть их, слышать тембр, жесты, как кто ест, ходит. Idem – если мы судим о незнакомом человеке: извне – вовнутрь. Ex.: Толстой – Болконский, Пьер.

Практически: *эскизные портреты, эскизные сцены*. Ex.: Черновики.

Затем – *быстро*, хотя бы с длиннотами, не гладко, – чтобы *выяснить фабулу*. Первый черновик.

*Читать вслух*:

1. чтобы исправить неблагозвучия и использовать музыку слова и

2. ритм.

*Переписать*:

1. чтобы правильная архитектура всей вещи и

2. правильная архитектура фраз, правильная расстановка слов.

Ex.: Черновики – «Африка». «Землемер».

Уменье вычеркивать. Нужен:

1. зоркий глаз и

2. беспощадность.

Значение *краткости*. Закон художественной экономии, художественного коэффициента полезного действия. Не надо разжевывать: писать не для беззубых и не для кретинов.

В живом организме – ничего лишнего.

Если хочется *ввести эпизод* – надо связать живыми нитями. Ex.: Мак-Интош.

* * *

Откуда и как родится у писателя сюжет? Из жизни? Но разве Толстой видел всех людей, которые проходят через его «Войну и мир» – Болконского, Пьера, Наташу, Ростовых? Разве он видел Наполеона, умершего за десятки лет до написания «Войны и мира»? Разве Гофман видел архивариуса Линдгорста и студента Ансельма, посаженного архивариусом в стеклянный сосуд? Разве Достоевский видел Карамазовых? Разве Андрей Белый видел своего геометрического сенатора Аполлона Аполлоновича, и Липанченко, и Александра Ивановича, и всех других действующих лиц из «Петербурга»? Разумеется, нет. Все эти люди – живые люди – и Болконский, и Пьер, и Наташа, и Ростовы, и Карамазовы, и

сенатор Аполлон Аполлонович – все они рождены писателем из себя.

Правда, у того же Толстого в «Детстве» фигурируют действительно существовавшие люди; у Горького в его «Детстве» – тоже, в других его вещах – тоже часто зарисованы живые, взятые из жизни люди. Правда, такое, как будто бы – непосредственное перенесение жизни на страницы книги – мы встречаем у реалистов, особенно в произведениях автобиографического характера. Но даже и здесь – можно сказать с уверенностью – события и лица изображены не так, как они были на самом деле: действительные события и лица служили писателю только материалом. Тем более это нужно сказать о писателях-символистах и неореалистах, у которых мы часто встречаем фантастику и гротеск, то есть то, чего в действительности не бывает.

Жизнь служит для писателя только материалом. Всю форму постройки, всю ее архитектуру, всю ее красоту, весь ее дух – создает сам автор. Архитектор Браманте построил собор святого Петра в Риме из камня: но камень – только мертвый материал, жизнь в этот камень – вдохнул Браманте. Репин в своей картине «Иван Грозный» писал Иоанна с какого-то натурщика; но из этого, взятого из жизни натурщика, – он сделал Иоанна. Так и для писателя: наблюдаемые в жизни события, встречающиеся живые люди – являются не более, чем был камень для Браманте, не более, чем был натурщик для Репина. Писатель, который может только описывать жизнь, фотографировать события и людей, которых он действительно видел – это творческий импотент, и ему далеко не уйти.

Из этих камней, которые писатель берет из жизни, сюжет складывается двумя путями: индуктивным и дедуктивным.

В первом случае индукции процесс развития сюжета идет так: какое-нибудь мелкое и часто незначительное событие – или человек – почему-нибудь поражают воображение писателя, дают ему импульс. Творческая фантазия писателя в такой момент, очевидно, находится в состоянии, которое можно сравнить с состоянием кристаллизующегося раствора: в насыщенный раствор достаточно бросить последнюю щепотку соли – и весь раствор начнет отвердевать, кристалл нарастает на кристалл – создается целая прихотливая постройка

из кристаллов. Так и здесь: такой импульс играет роль последней щепотки; ассоциации – роль связующего цемента между отдельными кристаллами мысли. Углубляющая весь сюжет идея, обобщение, символ – является уже после, когда большая часть сюжета окристаллизовалась.

Другой путь – дедукция – когда автор сперва задается отвлеченной идеей и затем уже воплощает ее в образах, событиях, людях.

Как тот, так и другой путь – одинаково законны. Но второй путь, дедукции – опасней: есть шансы сбиться на схоластическую хрию.

Как на пример первого пути создания сюжета – индуктивного, укажу на факт, рассказанный Чуковским в его воспоминаниях о Л. Андрееве. Однажды Андреев прочитал в записках Уточкина: «При вечернем освещении наша тюрьма – необыкновенно прекрасна...» Отсюда – «Мои записки», кончающиеся как раз этой фразой.

Еще пример – «Чайка» Чехова. Однажды он был в Крыму вместе с художником Левитаном – на берегу моря. Над водой летали чайки. Левитан подстрелил одну из чаек и бросил наземь. Это было такое ясное зрелище – не-нужно, *зря* умирающей, убитой красивой птицы, что оно поразило Чехова. Из этого мелкого факта, запомнившегося Чехову – создалась пьеса «Чайка».

Иногда факт, послуживший импульсом для сюжета – совершенно выпадает из произведения. Так случилось с моей повестью «Островитяне»...

Примером дедуктивного пути создания сюжета – могут служить многие произведения символистов, – хотя бы пьеса Минского «Альма» или «Навьи чары» Сологуба, явно написанные à thèse – чтобы доказать преимущество Дульцинеи перед Альдонсой. Сюжет арцыбашевских «Санина», «У последней черты», горьковской «Матери» тоже явно создался дедуктивным путем; этим путем – все проповеднического типа вещи. Как я уже говорил – этот путь опасен, и сюжеты, создавшиеся таким путем, редко выливаются в безукоризненно-художественную форму.

Итак, теперь мы имеем представление о том, как зарождается сюжет. Но вот сюжет – в эмбриональной форме – уже есть. Что ж делать дальше? Нужен ли дальше план, схема повести или рассказа?

Решить этот вопрос в общей форме трудно. Но на основании моего опыта я скажу, что торопиться с планом не следует. Составленный в самом начале работы план – стесняет работу воображения, подсознания, ограничивает ассоциативную способность. Творчество приобретает слишком обдуманный, чтобы не сказать – надуманный характер. Я рекомендовал бы начинать с другого: с оживления людей, с оживления главных действующих лиц. Второстепенные персонажи, разумеется, могут появиться и ожить во время дальнейшей работы; но главные персонажи – всегда есть уже в самом начале. И вот надо добиться – все тем же самым приемом «сгущения мысли», о котором говорит Флобер – надо добиться, чтобы эти главные персонажи стали для вас живыми, ожили. Надо, чтоб вы видели их – видели прежде всего, видели в каждом из них всё бросающееся в глаза. Надо, чтобы вы знали, как кто ходит, улыбается, здоровается, ест. Затем вы должны услышать голос каждого, тембр этого голоса; вы должны подметить особенности в манере говорить у каждого из действующих лиц. То есть вы должны судить о своих персонажах так же, как вы судите о незнакомом человеке: вы наблюдаете его извне, и отсюда, индуктивным путем, от частностей – восходите к общему. Когда вы узнаете действующих лиц снаружи – вы уже будете детально знать их и внутри; вы будете детально знать характер каждого из них; вам будет совершенно, безошибочно ясно: кто что из них может и должен сделать. Тогда и определится – и сюжет – определится окончательно и правильно. И только тогда можно набросать план. Насколько живыми становятся персонажи – ех., Толстой: Андрей Болконский, Пьер...

Практически следует, стало быть, поступать так: сперва вы делаете эскизные портреты главных действующих лиц, обдумываете – или правильней, обчувствуете – все их особенности. Затем, если имеете дело с большой вещью – хорошо набросать эскизы отдельных сцен – все равно, может быть, начиная с конца. А затем – разработать план и, пользуясь эскизами, начать все писать с начала. Ех.: «Островитяне», «Землемер», черновики.

Когда вы пишете первый черновик – лучше писать быстро, по возможности не останавливаясь над отделкой деталей. Места́, затрудняющие чем-нибудь, – лучше пропускать и доделать потом: важно дать законченную форму сюжету, фабуле. Не беда, если в первом черновике у вас будут длин-

ноты, повторения, излишние детали: это все можно убрать при дальнейшей работе.

А этой дальнейшей работы – немало. Надо твердо запомнить: всякий рассказ, роман или повесть, не считая предварительных эскизов – надо переписать по крайней мере два раза и непременно прочитать себе вслух. Читать вслух нужно:

1. чтобы использовать в рассказе, где это нужно, музыку слова;
2. чтобы исправить все неблагозвучия;
3. чтобы не было ритмических ошибок.

Обо всем этом подробней мы будем говорить дальше, когда коснемся изобразительных методов художественного слова. Но для того, чтобы добиться правильной конструкции фразы, правильной расстановки слов, точности эпитетов – недостаточно одного чтения вслух: это процесс слишком быстрый. Тут требуется переписать вещь – один раз, два, три – сколько понадобится. Ех.: «Землемер».

Во время такой переписки – выступает на сцену сокращение и вычеркивание. Уметь зачеркивать – искусство, пожалуй, еще более трудное, чем уметь писать:

1. тут надо иметь очень зоркий глаз, чтобы решить, что лишнее, что надо убрать...
2. тут нужна безжалостность к себе – величайшая безжалостность и самопожертвование: надо уметь жертвовать частностями во имя целого.

Иногда какая-нибудь деталь, какой-нибудь вставной эпизод – кажется страшно ценным и интересным, и так жаль выбросить его. Но в конце концов, когда выбросишь – всегда оказывается к лучшему. А выброшенное – всегда пригодится потом, в другой вещи. Всегда лучше не договорить, чем переговорить. У читателя, если он не рамоли – всегда достаточно острые зубы, чтобы разжевать самому то, что вы ему даете: не надо преподносить ему жвачки, пережеванного материала. Не следует писать в расчете на беззубых рамоли или на кретинов.

Повесть, рассказ – вы можете считать совершенно созревшими и законченными, когда оттуда уже нельзя будет выбросить – ни одной главы, ни одной фразы, ни одного слова. Все, что можно выбросить – надо безжалостно выбросить: пусть останется только одно яркое, одно ослепительное, одно необходимое. Ничего лишнего: только тогда вы можете сказать,

что ваше произведение создано и живет. В живом – нет ничего лишнего: все выполняет какую-нибудь необходимую жизненную функцию (за исключением appendix'а – червеобразного отростка – да и тот приходится вырезать). Так и в рассказе: должно быть только то, что жизненно необходимо.

Если кажется, что какой-нибудь эпизод, какой-нибудь анекдот, какое-нибудь действующее лицо – очень интересны и ценны сами по себе, нужно суметь этот эпизод или это действующее лицо связать с фабулой какими-то неразрывными, живыми нитями, а отнюдь не белыми нитками; нужно изменить фабулу так, чтобы этот эпизод или эпизодическое действующее лицо – стали необходимыми. Ex.: Мак-Интош из «Островитян».

## О ФАБУЛЕ

В драме: *завязка, действие, развязка*. В романе и повести – idem; в рассказе – выпадает.

Ex.: все три элемента: «Беда» Чехова.

Ex.: одна завязка: «Егерь» Чехова.

Ex.: одна развязка: «Злоумышленник» Чехова.

Ex.: одно действие: «Пасхальная ночь» Чехова.

В драме – закон трех единств. С развитием техники – *только единство действия*. Idem – в художественной прозе. Единство главных *персонажей*. *Второстепенные* – могут быть эпизодическими, но это...

*Фабула в прежней прозе*. Шехерезада. «Декамерон». «Жиль Блаз». «Мертвые души» Гоголя.

*Закон эмоциональной экономии*. Утомление. Эффекты – в конец.

*Интермедии. В малых рассказах* – интермедий может и не быть.

Способы интермедий. *Эпизодические* вставки. Ex.: рассказ «О купце Воскобойникове». Рассказ Ахиллы в «Соборянах». Портит архитектуру.

Второй прием: лирические отступления и авторские ремарки. Расхолаживание, разрушение очарования: актер, сбросивший грим. Авторские ремарки – разжевывание. Ex.: Чехов, 1, 221, «Муж».

Третий прием: пейзажи и обстановка. Лучше: нет инородного тела. Надо *связать пейзаж* с фабулой. Чехов говорил: «Описание природы тогда уместно... когда помогает сообщить читателю настроение». *По сходству или по контрасту*. Ех.: «Островитяне», 132, 133, 152, 155, 160, 161. Ех.: «Африка». Ех.: Чехов – «Спать хочется», V, 75 – обстановка. Чехов – «*Море* было большое».

Четвертый прием: *переплетающаяся фабула*. Ех.: «Островитяне». Ех.: «В сарае» Чехова.

Бедность фабулы у новых русских писателей. Форма – за счет фабулы. На Западе – Мопассан, Бурже, Конан-Дойль, Уэллс... Фабула у нас – *у бульварных писателей. Читаемость.*

*Новый читатель* будет искать фабулы... *Жизнь – так* богата, а искусство не должно быть беднее жизни.

Искусственные приемы повышения интереса:

1. Фабулистическая пауза;
2. перипетии и
3. запутывание.

Ех.: «Запечатленный ангел», Лесков, III, 67. Ех.: «Север».
Повторения. ...сладким образом.
Пятнистая тьма.
Типичный...
Милиционер – ...25%.
Дома стреляют.

* * *

Для развития фабулы – в современном романе или повести – тот же самый психологический закон, что и в драме: завязка, действие, развязка. Для романа и повести – это является нормальным. Впрочем, в современных романах и повестях последний член этой формулы – развязка – часто выпадает: занавес закрывается перед последним действием, читателю предоставляется угадывать развязку самому. Этот прием допустим только в том случае, когда все психологические данные для развязки уже выяснены, и читатель без труда может судить о ней по первым двум членам формулы.

Большой рассказ – тоже часто содержит в себе все три элемента драмы: завязку, действие и развязку. Но в рассказах небольших, в новеллах – обычно берется только какой-нибудь один из членов этой формулы: либо одна завязка,

либо одно действие – без завязки и развязки; либо, наконец, сразу – одна развязка.

Ех. рассказа со всеми тремя элементами: «Беда» Чехова; «Сирена» Чехова, I, 14.

Ех. рассказа с одной завязкой: «Егерь» Чехова, IV, 208.

Рассказ с одной развязкой: «Злоумышленник», I, ....

Ех. рассказа с одним действием: «Пасхальная ночь» Чехова.

Но в большинстве случаев даже и в небольших рассказах – все три элемента.

Вы, вероятно, знаете, что в классической драме – был закон единства – единства времени, места и действия. С развитием театральной техники – эти строгие требования постепенно смягчились и, наконец, современная драматургия уже не требует того, чтобы действие происходило в течение 24-х часов и в одном и том же месте. Но закон единства действия, единства действующих лиц – остался, потому что в основе его лежат соображения не технические, а психологические.

Idem закон единства действующих лиц – сохраняет свою силу и для романа, для повести, для рассказа. Театральных технических затруднений здесь нет: вы не стеснены требованием единства времени или места, но единство действующих лиц для современного романа, повести – обязательны. Одни и те же – или, может быть, одно и то же главное действующее лицо должно проходить через все произведение. Вокруг главного лица могут вращаться и действовать сколько угодно второстепенных. Эти второстепенные по миновании надобности могут исчезать со страниц, могут быть эпизодическими, но главное лицо – или лица – остаются все время. Надо при этом отметить, что случайные, эпизодические лица – являются недостатком произведения: это нарушает его архитектурную стройность. И искусный автор всегда сумеет сделать так, чтобы эпизодические лица оказались необходимыми в фабуле, в развитии сюжета. Ех. – idem Мак-Интош в «Островитянах».

Я нарочно подчеркнул, что это требование – единства действующих лиц – является обычным в современном, в новом романе и повести. Когда художественная проза находилась еще в первоначальной стадии развития – это требование обычно не выполнялось: прозаические произведения

Средних веков, XVIII века – строились по принципу эпизодичности. Шехерезада, «Декамерон». «Жиль Блаз» Лесажа – как будто связан единым действующим лицом: но связь, в сущности, почти id., как в Шехерезаде – все время одно и то же лицо рассказывает сказки.

В драме есть еще закон, который я назвал бы законом эмоциональной экономии. Idem – в художественной прозе. Закон этот основан на том, что у человека после сильных ощущений – получается реакция, утомление и эмоциональная восприимчивость понижается. Поэтому наиболее сильные психологические эффекты – нужно переносить в конец повести, романа, рассказа. Если такой момент дать раньше – читатель не в состоянии будет воспринять последующих, эмоционально не так напряженных моментов.

Из того же закона эмоциональной экономии – вытекает другое требование: требование интермедий. Эмоциональные подъемы в ходе произведения должны сменяться какими-нибудь роздыхами, понижениями. Нельзя все время держать читателя на forte: он оглохнет. Должны меняться и темп, и сила звука. Это требование относится к роману, повести и большому рассказу. Небольшие рассказы типа новелл, 2–3 страницы – могут быть восприняты читателем и в том случае, если рассказ ведется все время в очень напряженном тоне: внимание читателя еще не успеет устать. Он может воспринять рассказ без передышки, залпом.

В более крупных вещах – требование такой передышки, интермедии – осуществляется несколькими способами.

Самый простой способ, но вместе с тем наиболее грубый, наиболее примитивный – это эпизодические вставки. То есть в ход рассказа вводятся еще особые добавочные, вставные рассказы, не связанные, в сущности, или очень мало связанные с фабулой. Примеров много. Рассказ о купце Воскобойникове у Достоевского. Рассказ Ахиллы в «Соборянах» о том, как он самозванцем был. Там же – рассказ... карлика о Царе, о женитьбе. Все это достигает цели, но как я уже говорил – это портит архитектуру, стройность рассказа.

Другие приемы, чтобы дать нужную передышку вниманию читателя – это лирические отступления и авторские ремарки. Такие отступления очень часто применял Гоголь: вспомните его «Тройку». Из новых авторов мы увидим та-

кие отступления у берущих свое начало в Гоголе Ремизова и А. Белого. Но этот прием, достигая своей цели, то есть давая передышку, отвлекая на время внимание читателя от развития фабулы – опять-таки имеет недостаток: он на время позволяет проснуться читателю, производит расхолаживающее действие; ослабляет очарование. Все равно, как если бы актер среди игры снял грим, сказал несколько слов своим голосом, а затем снова...

Очень дурной прием – авторские ремарки, рассказывающие о тех ощущениях героев, которые уже показаны в действии. Это – всегда лишнее; это – то самое разжевывание. Ех. – «Муж» Чехова, I, 221.

Дальше в качестве интермедий пользуются пейзажем или описанием обстановки, в которой происходит действие. Этот прием гораздо уместней и лучше предыдущих. Цель также достигается, но при этом не вводится в рассказ никакого инородного тела; пейзаж и обстановка – могут войти в качестве жизненно необходимого элемента. Но для этого автор должен позаботиться, чтобы пейзаж или описание обстановки были органически связаны с фабулой.

Очень хорошо понимал это Чехов. В одном из писем он говорит: «Описание природы только тогда уместно и не портит дела, когда они кстати, когда они помогают сообщить читателю то или другое настроение».

Нужно, чтобы пейзаж или обстановка не были нейтральны или должны быть связаны с фабулой, с переживаниями действующих лиц, или по признаку сходства, или по признаку контраста. То есть... Тогда помимо прямой цели – дать интермедию – достигается еще и побочная: читатель вводится, подготовляется к последующим событиям. Таким образом, достигается художественная экономия.

Ех. «Агафья» Чехова, т. III, 354.

Ех. «Спать хочется» Чехова, т. V, стр. 75.

Ех. «Африка».

Ех. «Островитяне», 133, 152, 155, 160, 161; обстановка – 132.

Ех. «Весенний вечер» Бунина.

Во всяком случае, и пейзаж, и описание обстановки – должны быть сделаны кратко, в нескольких строках. Чехов: «Море было большое». Надо уметь увидеть в пейзаже и обстановке или что-то очень простое и потому не бросающееся в глаза – или оригинальный образ.

Самый трудный и сложный, но вместе с тем наиболее искусный и достигающий наибольшего эффекта прием интермедии – это прием переплетающейся фабулы. В рассказе, повести или романе – несколько главных персонажей, связанных между собою, и все время проходят параллельно 2–3 романтические интриги. Читатель устал следить за переживаниями одной пары – вы переносите его внимание к другой, к третьей. Ех. «Островитяне»: м-с Дьюли и Кембл, Кембл и Диди, Диди и О'Келли. Все связаны между собой неразрывными нитями.

«В сарае» Чехова, т. III, 53.

Чтобы покончить с фабулой, мне остается сказать еще об одном недостатке, свойственном большинству русских писателей, включая самых крупных мастеров художественного слова: это бедность фабулы, интриги в русских романах, повестях и рассказах. Особенно это относится к писателям новейшего периода, обозрению творчества которых была посвящена моя первая лекция. Богатейшая фабулистическая изобразительность была у Толстого, у Достоевского, у Лескова; из второстепенных авторов – у Болеслава Маркевича. А затем русская литература занялась усовершенствованием формы, языка, углублением психологических деталей, разработкой общественных вопросов; фабула же – была забыта. Форма и психологическая сторона в художественной прозе – развивались и ушли гораздо дальше западноевропейских образцов – но это произошло за счет обеднения фабулы. Таких мастеров фабулы и интриги, как Лесаж, Дюма, позже Мопассан, Флобер, Бурже, Конан-Дойль, Уэллс, Генрих Манн – в русской литературе теперь нет. Фабулой интересовались и фабулу культивировали у нас в последнее время писатели третьестепенные, скорее даже бульварные, вроде Вербицкой и Нагродской. Настоящие же мастера художественного слова – как-то даже пренебрежительно относились к фабулистической стороне и как будто даже считали ниже своего достоинства интересоваться фабулой. И совершенно напрасно: результатом было то, что по статическим данным библиотек – больше всего читались именно бульварные, третьестепенные писатели, вроде Вербицкой. А такие мастера и художники слова, как Бунин – стоят на полках. У Бунина – часто фабула скучна. Нельзя забывать этого неоспоримого афоризма: «Все роды литературы хороши – кроме скучной». Писателю нынешнего дня – на

фабулу придется обратить особое внимание. Прежде всего – меняется читательская аудитория. Раньше читателем был главным образом интеллигент, способный подчас удовлетвориться эстетическими ощущениями формы произведения, хотя бы развитой в ущерб фабуле. Новый читатель, более примитивный, несомненно, будет куда больше нуждаться в интересной фабуле. Кроме того, есть еще одно – психологическое – обстоятельство, которое заставляет теперь писателя обратить бóльшее внимание на фабулу: жизнь стала так богата событиями, так неожиданна, так фантастична, что у читателя вырабатывается невольно иной масштаб ощущений, иные требования к произведениям художественного слова: произведения эти не должны уступать жизни, не должны быть беднее ее.

Из искусственных приемов повышения интереса читателя к фабуле – я обращу ваше внимание на три приема.

Первый – это то, что я назвал бы фабулистической паузой. Обычно это бывает при наличности переплетающейся фабулы: рассказ прерывается на очень напряженном и драматическом месте – и автор обращается к развитию второй, параллельной фабулы; этим развитием и заполняется намеренная пауза. Такая пауза, естественно, усиливает нетерпение читателя узнать: чем же кончится так неожиданно прерванное изображение какого-нибудь очень драматического события? Ех. Лесков. «Запечатленный ангел», стр. 66.

Второй прием – задержание перипетий.

Третий прием – заключается в намеренном запутывании фабулы. Путем искусных намеков автор заставляет читателя придти к ложному выводу о разрешении какого-нибудь фабулистического конфликта – и затем неожиданно обрушивается на читателя действительным разрешением конфликта. Ех. «Север».

## О ЯЗЫКЕ

В чем разница между поэзией и прозой? И есть ли она? Поэты-стихотворцы еще оспаривают привилегию составлять особую художественную церковь. Но для меня ясно: между поэзией и художественной прозой – нет никакой разницы. Это – одно.

В старых теориях словесности вы найдете такое разделение, но теперь оно уже утеряло свой смысл. Теперь мы не в

состоянии различить, где кончается поэзия, и где начинается художественная проза.

Внутренние изобразительные приемы в поэзии и прозе – idem метафоры, метонимии, синекдохи и т. д. Внешние изобразительные приемы в поэзии и в прозе – когда-то разнились. Но теперь мы имеем стихи без рифм, мы имеем стихи без определенного ритма – vers libre. Ex. Гёте «Горные вершины». Целый ряд стихов Блока (Ex.).

С одной стороны, в новейшей художественной прозе – мы находим часто пользование определенным ритмом; с другой – в прозе мы находим пользование музыкой слова – весь арсенал новейшей поэзии: аллитерации, ассонансы, инструментовку. Стало быть, резко – по внешности – от художественной прозы отличается только стихотворение с определенным метром, то есть только один частный случай стихотворения. В остальных случаях – никакой качественной границы нет.

В новейшей теории словесности я вижу разделение всех вообще произведений художественного слова на два вида: лирика и эпос; иначе говоря: раскрытие, изображение в словах авторской личности – и изображение других, посторонних автору личностей. Лирика – это путешествие по нашей планете, по той планете, на которой живешь; эпос – путешествие на другие планеты, эпос – путешествие сквозь междупланетные, безвоздушные пространства, ибо люди, конечно же, разные планеты, отделенные друг от друга замороженным, с температурой –273°, пространством.

И вот, если уж говорить о каком-нибудь качественном различии между поэзией и художественной прозой, так его можно определить: поэзия занимается главным образом областью лирики, художественная проза – областью эпоса. И быть подлинным мастером в области художественной прозы настолько же труднее, насколько междупланетное путешествие труднее путешествия по нашей планете.

Рассказчиком, настоящим рассказчиком о себе – является, строго говоря, только лирик. Эпик же, то есть настоящий мастер художественной прозы – всегда является актером, и всякое произведение эпическое – есть игра, театр. Лирик переживает только себя; эпику – приходится переживать ощущения десятков, часто – тысяч других, чужих личностей, воплощаться в сотни и тысячи образов. «У писа-

теля, – говорит Гейне, – в то время, как он создает свое произведение, на душе так, как будто он, согласно учению Пифагора о переселении душ, вел жизнь на камне под различными видами; его вдохновение имеет все свойства воспоминания». Ясно, что писатель-эпик должен быть большим, талантливым, гениальным актером. Диапазон ролей так же, как у обыкновенных театральных актеров – у писателей часто бывает ограничен: Гоголь был комик, и когда он пытался сыграть роли трагические или благородные, это у него не вышло; и наоборот, у Тургенева, прирожденного первого любовника – никогда не выйдет комическая роль. Но вообще диапазон ролей у писателя неизмеримо обширней, чем у актера театрального; способность перевоплощения у писателя – гораздо богаче. И у некоторых авторов она достигает изумительных, непостижимых пределов: таков был Диккенс.

Итак, остановимся на этом тезисе: эпическое произведение, то есть нормальный образец художественной прозы – есть театр, игра; писатель – актер. Какой же отсюда следует практический вывод относительно языка, стиля? Вывод будет зависеть от того, какую из теорий театральной игры мы признаем для себя наиболее приемлемой.

В классическом театре, в греческом, вы знаете – была теория условной игры. То есть актеры вовсе не заботились о том, чтобы заставить зрителя забыть, что он видит не актеров, не сцену. Актеры играли в грубых, условных масках; условны были декорации. Теперешняя игра без маски, с гримом – была бы сочтена художественным преступлением, дурным тоном. Тот же тип игры сохранился по сию пору в Японии, в Китае. Условная игра рассчитана на зрителя очень примитивного, с очень свежей и острой фантазией, на зрителя, которому иллюзия не нужна. Но такой зритель для европейского театра уже умер – и потому умер в Европе такой театр, сохранившись лишь в виде шаржа, гротеска.

Создался новый театр, который старался дать зрителю иллюзию действительной жизни, заставить зрителя забыть, что он смотрит на сцену, что он видит игру, – создался театр реальной игры. И тут, как вы знаете, две школы: я бы назвал их школа внешней игры – и школа игры внутренней.

Школа внешней игры представлена у нас такими актерами, как Юрьев; такими театрами, как казенный Александринский, московский Малый.

Школа внутренней игры – представлена Станиславским и театрами – Московским Художественным и Студиями. И вот та последняя школа, школа внутренней игры – требует от актера именно перевоплощения, вживания в изображаемое лицо, то есть как раз того, о чем я вам говорил, как о необходимом, по моему мнению, психологическом условии для работы писателя.

Эту теорию театральной игры и эту игру – игру Художественного театра – я назвал бы именно неореалистической. Если мы примем ее – вывод будет ясен: писатель должен перевоплощаться целиком в воображаемых им людей, в изображаемую среду.

Если вы пишете об уездной жизни – вы должны сами в этот момент жить уездной жизнью, среди уездных людей, мыслить по-уездному, говорить по-уездному – вы должны забыть, что есть Петербург, Москва, Европа и что вы пишете, может быть, больше всего для Петербурга и Москвы, а не для Чухломы и Алатыря. Если вы пишете о Карфагене, о Гамилькаре, о Саламбо – вы должны забыть, что вы живете в XIX веке после Р. Х., должны чувствовать и говорить, как Гамилькар. Если вы пишете о современном англичанине – вы должны думать по-английски и писать так, чтобы написанное вами по-русски имело вид художественно сделанного перевода с английского.

Вспомните, что рассказывал Чуковский об Андрееве. «Черные маски» – герцог Лоренцо; «Семь повешенных» – о террористе и т. д. Он – все время актер, он все время играл и в жизни. О Флобере мы знаем, что когда он писал «Св. Антония» – ему мерещились, его мучили все страшные дьявольские лики, какие являлись Св. Антонию. Когда он писал об отравлении Бовари – он сам чувствовал... Мопассан, создавая своего Орля – страдал от этого Орля. Словом, настоящие писатели – именно перевоплощались в своих героев.

Прошу извинения за то, что после Мопассана буду говорить о себе, но к себе и своим вещам, к своим ощущениям мне придется часто возвращаться именно потому, что мне они знакомы ближе всего, и материал – под руками. Ех. «Уездное» – Измайлов... Встречи в редакциях... Настолько мне удалось сыграть роль. И наоборот, об «Островитянах» – не помню, кто спрашивал, не перевод ли это с английского.

Стало быть, вытекающее из всего сказанного требование относительно языка в художественной прозе: язык должен быть языком изображаемой среды и эпохи. Автора совершенно не должно быть видно. Положение о том, что язык диалогов должен быть языком изображаемой среды – уже стало бесспорным. Я распространяю этот тезис на все произведение целиком: языком изображаемой среды должны быть воспроизведены и все авторские ремарки, все описания обстановки, действующих лиц, все пейзажи. Пусть, например, действующие лица в рассказе – рыбаки. Если вы, описывая голову какого-нибудь рыбака, сравните ее, скажем, с глобусом или, допустим, с головой гиппопотама – это будет ошибкой. Образ сам по себе, быть может, и хорош – но рыбаку он никогда не мог прийти в голову. Этот образ выведет читателя из ощущения изображаемой среды, а это ощущение изображаемой среды – должно все время, неизменно проходить через весь рассказ, через всю повесть. Ех. из «Африки».

Когда я говорю «язык изображаемой среды» – этим я вовсе не хочу сказать, что писать об англичанах можно только по-английски. Об эфиопах – по-эфиопски, о мужиках – по-мужицки. Разумеется, обо всех этих дикарях – мы будем писать по-русски. Если принять это слишком чистосердечно – мы дошли бы до нелепых выводов. На каком языке писать о волчихе – то, что сделал Чехов в рассказе «Белолобый»? На каком языке писать о лошади – то, что сделал Куприн в «Изумруде»? На каком языке писать о дураках, о немых? Мы рисковали бы тут дойти до «Поэмы безмолвия» Крученыха.

И вот чтобы быть правильно понятым, я должен оговориться, что когда я говорил «язык среды» – я разумел не буквальный язык среды, а художественный синтез языка среды, стилизованный язык среды. Когда пишешь о мужике – вовсе нет надобности писать «што», «быдто», «окромя», «апосля». И когда пишешь об англичанине, вовсе не нужно писать все время сплошь на ломаном русском языке: «моя сказал» и «моя хочет». Это – дурной тон и свидетельство художественной беспомощности автора. У опытного мастера всегда есть уменье, не коверкая грубо языка, дать художественно-синтезированное впечатление подлинного языка изображаемой среды, – будет ли это мужик, интеллигент, англичанин, эфиоп или лошадь. Надо выбирать и вкрапли-

вать в текст только типичные, красочные, редкие, оригинальные, способные обогатить язык слова среды, а отнюдь не банальные и тысячи раз использованные «што» и «апосля».

Каждой среде, эпохе, нации присущ свой строй языка, свой синтаксис, свой характер мышления, ход мыслей. Нужно усвоить себе и использовать именно это. Характерными являются не грамматические, а синтаксические уклонения в языке. Самым характерным, а вместе с тем наименее искажающим литературный язык – является расстановка слов, выбор синонимов, грубые синонимы. Вот это – синтаксис, расстановку слов – нужно изучить, почувствовать и постараться передать в рассказе или повести. Пример: богатство увеличительных. Слон – слоняка, собака – собачища... Ех. «Африка», «Островитяне», «Зеница Дева» – трудный, но удавшийся эксперимент стилизации языка: вещь написана отнюдь не по-древнеславянски, но создает иллюзию... Ех. «Весенний вечер» Бунина. Ех. из «Уездного».

Синонимы – выбор их.

Расстановка слов.

Идиомы. Русский народный язык.

Хвать, цап, хлоп, жмяк. NB. Глаголизмы.

А главное – каждой среде, эпохе, нации – присущ свой строй языка, свой синтаксис, своя особая расстановка слов, свой ход мыслей. Это все такие факторы, которые отнюдь не вводят в язык никаких грубых искажений, а вместе с тем совершенно передают дух языка той или иной среды. Вот эти-то факторы и нужно усвоить, они-то и дают возможность создать художественный синтез языка той или иной среды.

*Народный язык.*

1. Современный народный язык – это прежде всего язык разговорный, диалогический. А основная особенность диалогического языка – будет это народный или ненародный – это отсутствие периодов и придаточных предложений второй и третьей степени. Почти исключительно самостоятельные предложения или самостоятельные с придаточными первой степени. Следствием этого является, что в народном языке почти совершенно отсутствуют такие союзы, как «когда», «так как», «потому что». «Повадился кувшин по воду ходить – там ему и голову сломить»... Отсутствует «который» и т. д. Часто выпадает даже и «что». «Кажется (, что)», «думаю (, что)». Это, повторяю – первое и основное.

2. Частое опускание глаголов и своеобразные отглагольные формы – «А он шапку об пол – и домой»: глагол опущен. Своеобразные формы такие, как «хвать», «хлоп», «цап» и т. д. Необыкновенная выразительность, динамичность этих форм. Старинная форма деепричастия: «умываючись», «пугаючи», «русу косу плетучи, шелком перевиваючи». Частое пользование многократным видом глагола: «хаживал», «видывал», «бывывал», «поприплевывал».

Неопределенное наклонение: «там ему и голову сломить» – очень частая форма.

3. По отношению к существительным и прилагательным: обильное пользование уменьшительными и увеличительными формами. Особенно типичны – уменьшительно-ласкательные формы прилагательных: «порожний – порожнешенький», «высошенький», «чернешенький». Своеобразные формы увеличительных для имен существительных: «собака – собачища», «слон – слоняка».

4. Повторное употребление предлогов: «как у наших у ворот», «у околицы у самой», «из-под дуба из-под вяза»...

5. Частое пользование частицами: «да», «ведь», «то», «ну». Идет от очень древних времен: былины. Греческое δε.

6. Расстановка слов...

7. Собирательная форма в единственном и множественном числе: листье (единственное), батожьё, вороньё, волосья, дядья, ободья, лубья, зятья – зятевья, пузырья, черепья, уголья, дырья, донья. Народные синонимы: кликать – вместо звать, кобель – вместо пес или собака; стращать – вместо пугать.

8. Прилагательные на -ящий: зрящий, плодящий, работящий, гулящий.

9. Склонение кратко оконченных прилагательных: Колин дом, Колиного дома, бабушкин зонт, бабушкиного зонта.

10. Приставка пре- – степень прилагательных: сладкий – пресладкий.

11. Числительные с сам: сам шест, сам пят, сам третей.

12. Местоимения: вашенский, нашенский.

13. Многократный вид глаголов: бывывал... Однократный: толкануть.

14. Повелительное наклонение – вместо условного «будь я царем» и вместо прошедшего «случись тут на грех мухе быть – и села муха...».

Писатель не только пользуется языком, но и создает его – создает законы языка, формы и его словарь. Чехов – настроение. И поэтому он должен чувствовать всю ответственность при выборе слов. Надо выбирать, как я уже говорил, такие слова, которые способны обогатить язык, такие слова, которые очистят язык, не засорят его.

Первоначальный источник и творец языка – народ.

Фольклор. Надо прислушиваться к народному говору; тут можно услышать такие неожиданные образы, такие меткие и полные юмора эпитеты, такие выразительные слова, каких городским людям, интеллигентам, воспитанными на газете и испортившим свой язык газетой – никогда не придумать. Ех.: «в груди защемило», «заиграть песню», «голова-колгушка».

О газетах, о клише.

Все эти жемчужины надо откапывать не в больших городах, а в коренной, истовой, кондовой Руси – в провинции. Но тут не надо забывать совета Пушкина, который считал самым лучшим русским языком – язык московских просвирен. Подлинный и чистый русский язык сохранился только в провинции среднерусской, и я добавлю, на Севере России – в краях Олонецких и Архангельских. Только здесь и можно учиться русскому языку, только отсюда и можно черпать такое, что действительно может обогатить литературный язык. В провинциях западной России – язык испорчен чуждым белорусским и польским влиянием; в провинциях южной России – язык испорчен теми же поляками, малороссами и евреями. Пользование этими – южными и западными – провинциализмами в диалогах действующих лиц – конечно, совершенно законно. Но вводить такие в дурном смысле слова провинциализмы – вводить их в текст, в авторские ремарки, в пейзажи – было бы грубой ошибкой. Особенно страдают этим недостатком писатели-южане, потому что нигде так не испорчен русский язык, как на юге и особенно в Одессе. Такие одессизмы часто можно встретить у А. М. Федорова. Недавно, перечитывая Чехова, я нашел у него в начале одного из его рассказов такую фразу: «Душное июньское утро. Чувствуется тоска за грозой(!)». (Рассказ написан в Таганроге.) «Когда я увидел вас входить в дверь...»

Кроме этих живых источников, которые могут обогатить язык, есть еще источники литературные. Сюда относятся прежде всего памятники эпической народной поэзии: бы-

лины, сказки, песни. Для использования этих материалов надо брать, конечно, не хрестоматии, не обработки, а первоисточники, подлинные записи – Русского Географического Общества Академии наук.

И наконец мы не сделаем ошибки, если в поисках за словесными жемчужинами поднимемся еще дальше вверх по течению к самым истокам русского языка: к памятникам древнеславянским, к изучению апокрифов, акафистов, Четьи-Миней, особенно старообрядческих. Если вы попробуете посравнить старообрядческие церковно-славянские памятники с православными – вы увидите, какая большая разница между ними – и разница не в пользу православных книг. Объясняется это тем, что при Петре Великом церковные книги и, в частности, Четьи-Минеи были пересмотрены и процензурованы, вернее – изуродованы. Было выкинуто описание целого ряда очаровательно-несообразных чудес – в угоду нарождавшемуся позитивному духу; был выкинут целый ряд любовных эпизодов, потому что подчас все эти соблазны и падения святых излагались в словах примитивно грубых и откровенных; и выкидывались просто древние крепкие слова – и заменялись более новыми.

Есть целый ряд писателей, которые прибегали к перечисленным источникам обогащения языка. Из старых писателей – совершенно исключительное богатство языка у Лескова, который пользовался источниками церковно-славянскими, с одной стороны, и фольклором, провинциализмами в хорошем смысле этого слова, с другой стороны. Затем Мельников-Печерский: этот пользовался старообрядческими печатными материалами и провинциализмами. Отличными знатоками фольклора были Толстой и Чехов; недавно я перечитывал пьесы Толстого – и меня поразило, какой богатый и подлинно народный язык, например, во «Власти тьмы», удивительно, что до сих пор никто не занимался исследованием Толстого с этой точки зрения. Из новых писателей хорошо знает фольклор Горький. Но этими своими знаниями, по крайней мере в первом и во втором периоде своего творчества, он пользовался как-то мало и недостаточно искусно; частенько речь его героев звучала фальшиво – все эти премудрые афоризмы... И только в третьем периоде творчества – Горький по-настоящему использовал все свои фольклористические богатства: «Ералаш».

Очень большой и неоспоримый знаток языка – Ремизов. У него вы найдете и пользование живым фольклором; но основная его специальность – это выкапывание драгоценностей из старых книг, особенно старообрядческих.

Из писателей младшего поколения – думаю, не без оснований, критика часто отмечала знание фольклора в том, что написано мной; отмечу, что я пользовался почти исключительно живым, подслушанным фольклором – тамбовским, костромским и северным. Хорошо знают язык также Шмелев и Тренев, хотя у последнего можно встретить подчас режущие ухо южные провинциализмы. Из поэтов – удивительный знаток и мастер языка – Николай Клюев; у него – крепкий, ...северный язык, севернорусский фольклор – и одновременно пользование старообрядческими печатными материалами, сектантскими духовными стихами.

Перечисленные авторы могут служить второисточниками для изучения языка. Но этими второисточниками нужно пользоваться только для того, чтобы войти в дух языка, полюбить язык, научиться пользоваться им. Черпать материалы из таких второисточников – не годится. Впечатление оригинального своего языка вы можете создать, конечно, только в том случае, если будете обращаться непосредственно к первоисточникам.

Здесь надо упомянуть о технических приемах при пользовании провинциализмами или старорусскими словами. Одни авторы, совершенно лишенные художественного вкуса, в изобилии уснащают рассказ провинциализмами или – еще хуже – туземными словами и к каждому слову делают примечание внизу страницы. Щеголяют словом «куга», а внизу примечание: «Куга – мелкий лед во время осеннего ледохода»; «лопоть» – а внизу примечание: «Пимы...» Совершенно очевидно, что такие примечания отвлекают внимание читателя, расхолаживают его и разрушают художественное очарование. Это абсолютно недопустимо. Но с другой стороны, недопустимо и другое: вклеивать в текст слова, смысл которых совершенно непонятен читателю. Где же выход? А выход в том, что, давая читателю слово совершенно новое и незнакомое, надо преподносить его в таком виде, чтобы читателю было понятно, если не точное значение его, то во всяком случае – смысл. Ех. из «Африки».

Если я говорю «двоединского начетчика племяш» – слово «начетчика» тотчас же ассоциируется со старообрядцами. «В лещинках меж камней...» «За тобой, безлелюхой, разве напритираешься?» Смысл слова объясняется целиком всей фразой. Иногда это оказывается почему-либо затруднительным: тогда можно прибегнуть к другому способу – рядом с малознакомым словом вы ставите объясняющее его приложение или синоним более употребительный. Ех. из «Африки»: «ягода-голубень грустная»; «поставили себе шатер – лопскую вежу»... «Север». Такими способами вы избежите того, что читатель не поймет вас – и, с другой стороны, не нарушите художественного очарования: не будет для читателя ни «жареных пимов», ни трактата о них в примечании.

До сих пор мы говорили о пользовании разными источниками для обогащения языка. Но ведь помимо этих сторонних источников у писателя есть еще один, который всего ближе к автору – это он сам. Я хочу сказать, что признаю за писателем право создавать новые слова, так называемые неологизмы. Ведь, в конце концов, несомненно: те первоисточники языка, пользование которыми признается уместным – обогащались тоже не иначе, как путем создания неологизмов. В народе часто вы можете встретить человека, который за словом в карман не лезет, с таким же талантом и чутьем к языку, как бывает музыкальный талант. И как обладающий музыкальным талантом естественно создает новые мелодии – так и обладающий лингвистическим талантом создает новые слова. И если эти новые слова оказываются меткими, выразительными – они запечатлеваются в памяти окружающих и постоянно приобретают права гражданства. Путь неологизмов – естественный путь развития и обогащения языка. И больше того: единственный путь. Разумеется, и писателю нельзя отказать в праве...

Семейный язык. Детский язык. Дети – изумительные лингвисты... «Мокрее», «мазелин», «всехный»... Они интуитивно чувствуют законы языка. Так же интуитивно, органически ощущает законы языка и народ; оттого так много удачных неологизмов создает народ.

Жизнеспособными оказываются только те неологизмы, которые соответствуют законам и духу языка, только те, которые созданы работой подсознания, а не выдуманы. Неологизмы, сделанные в лабораторной банке – всегда оказы-

ваются homunculus'ами, а не homo, и никогда долго не выживают. В большинстве случаев, когда вы встречаете настоящий хороший неологизм – вы только с трудом можете установить, что это – неологизм; всегда кажется, что как будто вы даже встречали это слово: настолько естественно оно звучит.

Ех. дурных неологизмов – Игорь Северянин. Неологизмы Маяковского. Мастера органических неологизмов – Николай Клюев, Ремизов (например, «Пятая язва»), «Скучаревая башка».

Диалогический язык.

Вопрос о разговорном языке в художественной прозе – в сущности говоря – вопрос социального порядка, как это ни парадоксально на первый взгляд. Но это так. Если мы оглянемся назад, то мы увидим: чем ближе было общество к феодальному строю, тем больше, резче различие между литературным и разговорным языком. Ех.: средневековье – латынь. Или ближе к нам: вспомните борьбу в начале XIX века за приближение русского литературного языка к разговорному, борьбу между Шишковым, председателем Академии, и Карамзиным, борьбу между «Беседой любителей русского слова» и «Арзамасом», где были Жуковский, Батюшков, Вяземский.

«Арзамас» тогда победил. Но повторилась вечная история: все революционеры, побеждающие старое, немедленно становятся консерваторами и охранителями «устоев». Победители становятся элементом реакционным, зедерживающим развитие. Так случилось и здесь. Разговорный язык опять ушел вперед от литературного, между литературным языком и разговорным – опять образовалась какая-то расселина. И борьба за сближение литературного и разговорного языка продолжается. Появились новые адмиралы Шишковы, которые так же рьяно защищают неприкосновенность тургеневского языка в художественной прозе, как раньше Шишков защищал язык Ломоносова и Державина, – новые Шишковы, которые не приемлют никаких неологизмов, борются против обогащения литературного языка народными оборотами и речениями. Рецензия Горнфельда об «Уездном» – против провинциализмов в авторских ремарках, пейзажах и т. д. То же о Ремизове, о Клюеве.

Я считаю это явление – сближение литературного и разговорного языка – очень жизненным; оно идет в ногу с общей исторической тенденцией к демократизации всей жизни. То же самое проникновение живого, разговорного языка в святилище художественной прозы вы увидите и на Западе у целого ряда молодых писателей. Таким языком написано «Le feu» Барбюса; таким же богатейшим, живым, полным идиом разговорного языка написаны книги О'Генри; к тому же живому языку пришли молодые итальянцы (Цукколи, Папини) – после торжественной декламации Д'Аннунцио. У новых английских писателей... – англичане вообще народ консервативный и чопорный, чем какой-нибудь, – у англичан вы тоже найдете теперь авторские ремарки, пейзажи, описание персонажей, сделанные не на типично повествовательном, а на разговорном языке, с непосредственным, личным обращением к читателю: «Вам знакомы, милая читательница...»

Словом, мой тезис таков: в современной художественной прозе – язык должен быть по возможности близок к разговорному, непринужденному, живому языку. Разговорным языком должны быть написаны не только диалоги действующих лиц – там требование разговорного языка уже стало аксиомой – не только диалоги, но и пейзажи, и описание обстановки, и описание персонажей. Разумеется, там, где речь идет о воссоздании какой-нибудь минувшей эпохи, о стилизации, допустим, такой, как житие, вроде того, что я читал вам прошлый раз – там это требование неприменимо.

Этот тезис, в сущности, логически вытекает из другого, о котором шла речь прошлый раз: если повесть, рассказ рассматривать как игру, а писателя как актера, то ясно, что писатель и вести себя должен как актер во время игры, то есть говорить; зрители должны слышать его все время, видеть его жесты, мимику. Когда я говорю «его» – я не хочу сказать – автора. Из того, что я говорил прошлый раз, вы помните, что в произведении эпического склада – автора не должно быть видно – зрители видят ведь не Качалова, а видят Гамлета, Ставрогина, Бранда, Ивана Карамазова. Так и здесь: читатели должны видеть и слышать автора в той роли, в том гриме, который нужен для воспроизведения духа изображаемой среды. Ех.: «Пятая язва» Ремизова.

Не знаю, не явилось ли у вас мысли: зачем так долго останавливаться на разговорном языке? Как будто такая про-

стая вещь: говорить мы все умеем – просто «говорить», без всяких ораторских приемов. Но в том-то и дело, что говорить мы все умеем, а записать именно так, как мы говорим, просто, текуче, динамически, живо – умеют немногие. Есть, не помню – анекдот или рассказ – о присяжном поверенном, который пришел к зубному врачу и начал рассказывать о зубной боли: «Господа присяжные заседатели!..» Так вот, большая часть писателей чувствует себя присяжными поверенными, чувствует себя ораторами, а не актерами, и пишет с ораторскими приемами. Обычный, избитый стиль повествовательной формы – это женщина в корсете. Мне приходилось встречать таких старинного светского закала женщин, которые без корсета чувствовали себя неловко: им мешало отсутствие того, что мешает – корсета. Вот такой же корсет – обычная повествовательная форма, и этот корсет пора сбросить: не изуродованные корсетом формы – гораздо красивее.

Особенностей живого разговорного языка я отчасти касался уже и прошлый раз, когда говорил о народном языке.

1. Основная особенность не ораторского, не литературного, не корсетного языка – это большая его динамичность: нет ни сложных периодов, нет придаточных предложений с многократной зависимостью; предложения – или самостоятельные, или придаточные с одинаковой зависимостью.

2. Причинные и временные придаточные предложения в разговорной речи обычно выделяются в самостоятельные. Вы не скажете: «Ввиду того, что погода была дурная, я весь день сидел дома», а скажете: «Погода была дурная – и я весь день провел дома». Вы не скажете: «После того как часы, стоящие на камине, пробили 9, мы пошли домой», а скажете: «Часы на камине пробили 9 – и мы пошли домой».

3. Причастия и деепричастия в живой разговорной речи встречаются очень редко. «Поужинав, выпив кофе и закурив сигару, я уселся читать роман» – это шаблонный, принятый язык повествовательной формы. Если вы будете держаться разговорной формы – вы должны будете сказать и написать так: «Я поужинал, выпил кофе, закурил сигару – и уселся читать роман».

4. Не годятся в разговорной речи придаточные предложения с местоимением «который». «Те, которые не умеют ненавидеть – не умеют и любить». Ближе к живому разго-

ворному языку будет сказать – и написать: «Кто не умеет ненавидеть – тот и любить не умеет».

5. Пользование частицами «ну», «вот», «то». То же самое явление, с каким мы встречались, когда говорили о народном языке; разница в том, что народному говору свойственно более частое пользование этими частицами и их больше: есть еще «де», «мол» и другие.

6. Когда слова одевают собою какое-нибудь напряженное переживание, какую-нибудь страсть – эта словесная одежда в живом разговоре никогда не бывает аккуратно застегнута на все пуговицы: она непременно небрежна, часто разорвана на клочки. В таких – драматических местах – для живой речи характерно усеченные, неполные предложения; пропуски таких элементов предложения, как подлежащее, сказуемое; разговорная речь становится лихорадочной, отрывистой. Ех.: «Алатырь», 172.

В сущности, не стоило бы и говорить о том, что в самих диалогах действующих лиц должен быть живой разговорный язык. И если я все же упоминаю об этом, то только потому, что у наших писателей, даже и современных, в диалогах очень часто можно найти корсетный, напомаженный, ораторский язык. Особенно у авторов, пишущих à thèse, у которых сюжет складывается дедуктивным путем, хотя бы у того же Арцыбашева, Винниченки, местами – у Горького. Ех. из «Доктора Орлова».

Кроме серого, газетного, передовичного языка – вы видите здесь еще один недостаток: это – длинный монолог. Монолог, как вы знаете, был в большом ходу в старой драме – и совершенно вышел из употребления в новой. Точно так же монологу уже нет места в новой художественной прозе. Монолог всего лучше развертывать в диалог, перемежать интермедиями.

По отношению к диалогу между действующими лицами есть еще одно требование. Чтобы выполнить его, от автора требуется большое мастерство. Но если этот прием удается, он производит большой художественный эффект и дает огромную художественную экономию. Я говорю об индивидуализации речи каждого из действующих лиц. Каждое действующее лицо, во всяком случае – каждый из главных персонажей – должно говорить своим, индивидуальным языком. Художественная экономия достигается потому, что этот при-

ем избавляет вас от необходимости какими-то авторскими ремарками напоминать читателю о тех или иных характерных особенностях действующего лица: само действующее лицо напоминает об этом своей индивидуализированной речью. А искусство художественной экономии является одним из непременных требований от мастера художественной прозы: чем меньше вы скажете слов и чем больше сумеете сказать этими словами – тем больше будет эффект, при прочих равных условиях – тем больше будет художественный «коэффициент полезного действия». Ех. индивидуализации диалогов – Чехов, «Степь», IV, 173–174; 113, 115 – Пантелей, 92 – Мойсей, 101 – Соломон.

Барыба – стр. 9,

Чехов, II, 176.

Кстати, стр. 176, 92 и 113 – художественная стилизация акцентов.

Чтобы закончить с вопросом о диалогическом языке, я коснусь еще одной технической детали. Как обозначать, что говорит то или иное действующее лицо, и надо ли? Ех. «Доктор Орлов», 75, 82. Когда все персонажи, как в этом романе, говорят одинаковым, безличным языком – такое обозначение, может быть, и нужно. Но если у вас язык каждого действующего лица достаточно индивидуализирован и если у вас быстрый, энергичный диалог – можно обойтись без обозначения, кто говорит: будет ясно само собой. Во всяком случае, такие ремарки, как «сказал», «заметил», «добавил», «ответил» и т. п. – все это слова, не дающие никакого образа, пустые – и потому в большинстве случаев лишние. Что они лишние – видно уже из прочитанного примера, где их без всякого ущерба для смысла можно убрать. Если уж необходимо обозначить, кто говорит, то надо одновременно это обозначение использовать для какого-то художественного образа, показать одновременно жест говорящего, его мимику, скрытые за его словами чувства. Ех. «Островитяне», гл. 1.

То, что я сказал о разговорном языке, я думаю, дает достаточно ясное представление о разнице между диалогическим языком и обычным литературным. Чем же обуславливается эта разница? Она обуславливается разницей во времени, протекающем от возникновения мысли в мозгу до проявления вовне, от момента возникновения мысли до момента ее воплощения в словах. Если вы пишете, например,

статью – времени довольно много: мысли могут укладываться в сложные предложения, периоды. Если вы говорите – времени меньше: поэтому язык разговорный – динамичней, короче литературного, в нем – частые пропуски не абсолютно необходимых элементов, недоговоренности. И наконец, если вы не высказываете вслух своих мыслей, если вы не говорите для развития эмбриона мысли в мысленные слова, вы располагаете еще меньшим, неизмеримо меньшим временем, чем в том случае, когда вы говорите. Кувшин Магомета. Если мы будем разбираться в языке мысли, мысленном языке, то ясно, что основную его особенность мы увидим в динамичности и краткости еще большей, чем это мы наблюдали в разговорном языке. Ясно, что тут уже не может быть и речи ни о каких формах сложных или придаточных предложений. Больше того: в мысленном языке, если вы попробуете прислушаться к этому языку в себе, – вы не найдете даже и простых предложений, а одни только кусочки, обрывки простых предложений. Из предложений берется только самое существенное: иногда один глагол, иногда один какой-нибудь эпитет, какое-нибудь дополнение.

Очень типично, что глагол входит в эмбриональной форме: неопределенное наклонение. Ex.: «Петербург», гл. VII, стр. 136.

Мышление идет двумя основными путями: либо путем ступенчатым – путем силлогизмов, либо путем цепным – путем ассоциаций. И тот, и другой путь в полной форме, без пропусков – только в литературной речи. Тенденция к сокращению, особенно пропуски ассоциаций – заметны уже в разговорном языке; в мысленном же языке эти сокращения и пропуски являются почти правилом: здесь от силлогизма остается обрывок одной из посылок – и вывод, конечно, в наикратчайшем виде; ассоциации – нормально пропускаются. Иной раз трудно установить их в разговорах. Русские разговоры.

Зафиксировать на бумаге эти быстробегущие, как облака, тени слов, фраз, силлогизмов – дело очень нелегкое и удается немногим. Именно потому, что это трудно – можно допустить для передачи мысленного языка понижение динамичности на одну ступень, то есть передать мысленный язык – разговорным. Если же передавать мысленный язык в описательной, повествовательной форме – это почти всегда выходит вяло, неубедительно, это не доходит до читателя: чи-

татель невольно, бессознательно чувствует несоответствие формы с изображаемым объектом – тяжелой, пустой, повествовательной формы с легчайшим, летучим объектом – мыслью.

Безусловно, необходимым воспроизведение мысленного языка я считал бы в тех случаях, где приходится изображать мысли персонажей в какие-нибудь напряженные, катастрофические моменты.

Ех. «Ловец человеков», 6, 11, 17.

«Петербург», III, 23.

«Островитяне», 132, 162.

Ех. Ошибки у Чехова: «Степь», IV, 70, 82, 105, 112, 128, 134, 172 (!).

Если удается воспроизвести этот – мысленный – язык, это всегда производит большой художественный эффект. На первый взгляд, такое утверждение, пожалуй, покажется парадоксальным: почему эти обрывки предложений, разбросанные, как после какого-то взрыва, слова – могут произвести на читателя воздействие более сильное, чем те же мысли и образы, построенные в правильные, мерно марширующие одна за другой шеренги?

Но если вдуматься в психологическую сторону явления, дело станет ясным. Когда вы читаете вот такие, очень напряженные места, написанные обычным повествовательным языком, вам, вероятно, случалось наблюдать, что вы прокидываете целые куски фраз, целые фразы, и как-то инстинктивно оставляете одни самые нужные вехи мыслей. Когда вы применяете этот прием, о котором я говорил, и в напряженных местах пользуетесь вот этим самым «мысленным» языком – вы идете навстречу инстинктивной, естественной потребности читателя. Вы не заставляете его хотя бы полусознательно пробегать то, что все равно в таких местах выйдет из его восприятия; вы экономите внимание читателя; в меньший промежуток времени вы сообщаете ему большое количество впечатлений, то есть в конце концов – дело сводится к тому же принципу художественной экономии. Это – первое.

А второе: воспроизведя этот эмбриональный язык мысли, вы даете мыслям читателя только начальный импульс и заставляете читателя самого вот эти отдельные вехи мыслей связать промежуточными звеньями ассоциаций или нехватающих элементов силлогизма. Нанесенные на бумагу вехи оставляют читателя во власти автора, не позволяют читате-

лю уклониться в сторону; но вместе с тем пустые, незаполненные промежутки между вехами оставляют свободу для частичного творчества самого читателя. Словом, вы делаете самого читателя соучастником творческой работы, а результат личной творческой работы, а не чужой – всегда укладывается в голове ярче, резче, прочнее.

Фактура, рисунок.

На том же самом принципе совместной творческой работы автора и читателя основан ряд других технических приемов в художественной прозе – особенно в новейшей художественной прозе. Да, я сказал бы – и вообще в новом искусстве. Живопись: сравните тщательную выписанность всех деталей у академистов, у передвижников – зализанность – и новую живопись. Гоген: одни контуры, незаконченность как будто. Те же самые вехи – и то же самое предоставление зрителю своим творческим воображением восполнить недостающее между вехами. Рисунки Бориса Григорьева, Матисса, Глеза, Сюрважа.

Тем же самым методом пропущенных психологических линий незаконченного психологического рисунка, намеков – можно пользоваться и в художественной прозе. Есть целый ряд приемов такого типа.

Первый: незаконченные фразы. Это ведь часто можно заметить и на самом себе, когда думаешь о том, что страшно, о том, что дорого, о чем-нибудь совершенно захватывающем в данный момент. В таких случаях мысль часто замолкает и как-то не называет главного предмета мысли. «А что если вдруг – – ...» «Вот оно!..»

Ex. «Петербург», гл. VII, 136, 138, 139, 232.

«Островитяне», 123, 142, 145, 147, 152, 154.

«Ловец человеков», 3.

Еще чаще пользуются неоконченными фразами в диалогах. Я разумею не обычные, механически оборванные фразы – оборванные репликой другого из действующих лиц, а фразы, не законченные потому, что их с успехом может закончить читатель.

Ex. «Островитяне», 134, 136, 138, 142, 144, 146.

На idem принципе основан прием, который я называю приемом ложных отрицаний. В авторской ремарке вы отри-

цаете что-нибудь, явно вытекающее из всего предыдущего построения, или делаете из построения явно ложный вывод и тем самым заставляете читателя с большей энергией сделать правильный вывод, запечатлеваете этот вывод в читателе как бы после некоторого спора, а такие выводы – всегда прочнее.

Ех. «Островитяне», 128, 132, 143, 145.

«Ловец человеков», 3, 9.

К той же категории, в сущности, относятся иронические утверждения и отрицания.

«Островитяне», 135, 162.

Кроме незаконченных фраз, кроме ложных утверждений и отрицаний – есть еще один прием – прием пропущенных ассоциаций. Этот прием является особенным, выпукло иллюстрирует тот принцип, о котором говорилось – принцип совместной творческой работы автора и читателя. Прием этот заключается в том, что автор намеренно выпускает мысль, играющую в изложении центральную роль, и вместо этой мысли намеренно дает второстепенные, побочные мысли. Но эти побочные мысли выбираются не случайно, а непременно так, чтобы они путем ассоциаций неизбежно заставили читателя восполнить пропущенную центральную мысль.

Автор только намекает читателю на главную, центральную мысль. Центральная мысль дается не на страницах, не в строках, а где-то между строк. Посредством этого приема – автор создает как бы нематериализованную в словах мысль, один только дух мысли. Процесс творческий из мира трехплоскостного – переносится в мир высших измерений. Этот прием, разумеется, уместен и может произвести желаемое действие только тогда, когда автору приходится иметь дело с очень развитой и умеющей воспринимать очень тонкие штрихи аудиторией.

Ех. «Петербург», 139 («бурачок»).

«Ловец человеков», 7 (рыцарь Хэг); 9 (колясочки...); 9 (взошла наверх – окошко); 12 (лебедино-белый); 17 (оттопыренные лепестки); 18 (угольная пыль, малиновая вселенная).

Хотя бы из последнего примера мы можем сделать еще вот какой вывод: для того, чтобы навести читателя на пропущенную ассоциацию, часто приходится заставлять его вспомнить о каком-нибудь предмете или лице, о которых говорилось где-то раньше. Таким образом, мы подходим еще к од-

ному приему, близко связанному с предыдущим. Этот прием я назвал бы приемом реминисценций.

Относительно живых лиц этот прием обычно применяется автоматически. Даже у малоопытного автора – когда читатель встречает действующее лицо где-нибудь в напряженном месте рассказа – это действующее лицо уже знакомо читателю, о нем говорилось уже где-то раньше. Это требование – по отношению к живым лицам мы установили уже раньше, когда говорили о том, что по возможности не должно быть эпизодических лиц, и на нем мы не будем останавливаться.

Требование неэпизодичности, требование живой, органической связи с фабулой – мы выдвигаем, как непременное по отношению к более или менее важным действующим лицам рассказа. Теперь я только распространяю этот тезис и на неодушевленные, неживые объекты: если они играют более или менее важную роль в рассказе – они не должны быть эпизодическими. Читатель должен сжиться с ними во время рассказа; они должны мелькнуть перед читателем раз, и другой, и третий. Так что когда они появятся перед читателем в какой-то нужный момент напряженного действия в рассказе – эти предметы должны встать в воображении уже как знакомые, как живые – читатель должен вспомнить о них.

Ех. Чехов, «Степь», 74 и 104, IV (тополь);

«Спать хочется».

Ех. «Ловец человеков», окно Крэггсов (2, 4, 9, 15, 17). Буке Бэйли. Чайные ложечки. Зонтик. Солнце – все равно куда. Брюки мистера Крэггса.

Кроме основной цели – большой яркости и выпуклости, более резкой запечатленности в воображении читателя – приемом реминисценции достигается побочная цель, о которой говорилось уже прошлый раз – художественная экономия. Вы говорите о каком-нибудь предмете, как о знакомом, этот предмет промелькнул перед читателем на страницах где-то раньше. И если об этом предмете вам приходится, вам нужно упомянуть в какой-нибудь очень напряженный момент, вам достаточно будет уже одного-двух слов, чтобы читателю сразу же напомнить нужный образ целиком, во всей яркости. Вам не нужно будет ослаблять эту напряженность каким-нибудь описанием предмета.

Ex. – брюки Крэггса; ложечки; малиновая вселенная.

Изобразительные методы, основанные на принципе совместного творчества:

1. незаконченные фразы;
2. ложные отрицания и утверждения;
3. пропущенные ассоциации, намеки;
4. реминисценции.

Дальше: отраженное изображение.

Ex. «В сарае» Чехова.

Ex. «Три сестры» Чехова. «Его встретила дама, высокая и худощавая, с легкой проседью и с черными бровями, по-видимому, нерусская... За обедом подавали молочный суп, холодную телятину с морковью и шоколад – все это было слащаво и невкусно, но зато на столе заблестели золотые вилочки, флаконы с соей, необыкновенно вычурный судок, золотая перечница...»

Ex. «Ловец человеков».

Все это приемы импрессионистские. Полная параллель между новыми течениями живописи и художественного слова. В основе – id. принципы: совместное творчество, предоставление зрителю или читателю дополнять... Эдуар Мане, Клод Моне, Дега... После них были пуантилизм, интимизм, ташизм, лучизм, но...

Три основные черты импрессионизма в живописи:

1. только основное в рисунке – детали, зритель;
2. то, что называется plein-air и
3. воспроизведение мгновенных impressions художника.

Воспроизведение только основного – аналогичные приемы мы рассматривали последнее время. Только вехи. Путь между вехами пролагает уже читатель.

Plein-air.

Вышли рисовать из мастерской на улицу. Новые глаза. В мастерской был искусственный, изолированный свет; снаружи – он смешан с тысячью оттенков. Под зеленым деревом – все зеленоватое; под луной – фиолетовое; рядом с золотой копной соломы – золотистое. Новые глаза. И такими же новыми глазами научились смотреть на мир и художники слова. Они поняли, что почти никогда не бывает id. света. Человеческая кожа никогда не бывает «телесного» цвета: под солнцем – она глиняно-красная (Петров-Водкин); под лу-

ной – зеленоватая; под золотым осенним деревом – золотая. И оттого я считаю себя вправе сказать «малиновая вселенная»: под малиновым зонтиком – все... «Синяя улыбка». Оттого у новых писателей – как и у новых художников – острая яркость красок – Городецкий...

Если вдуматься, то здесь больше, чем глаза: целая философия. Мир, как мое представление. Никакой Ding an und für sich – нет. Реалисты в живописи и в литературе знали только установленные, узаконенные, условные понятия. Они считались только с этими понятиями, а не со своими впечатлениями от вещей. Для них – избы были всегда розовые, тело – телесное; никогда не могло быть у них «огненно-красный на солнце лик» и «синяя улыбка».

Символисты расстались с realia и стали искать realiora (вспомните В.Иванова) – обратились к Ding an und für sich, и оттого у них краски стали отвлеченными, метафизичными, обесцветились; вспомните все отвлеченные отрицательные образы З. Гиппиус.

Неореалисты – от realiora нашли realissima... Они уверовали, что впечатление от вещи – и есть вещь.

Вот эта вера в свое впечатление – основной признак для этой группы писателей, которых я называю неореалистами. Необходимость этой веры. Гипноз.

Ех. Горнфельд, 161.

Концентрированные сравнения – и ослабленные посредством «казалось», «словно» и т. д. «Миссис Фиц-Джеральд была индюшкой». «Мистер Крэггс шествовал с пьедестала на пьедестал, на секунду привинчивался...»

Распространенные сравнения.

Ех. Чехов, «Красавицы», IV, 105.

«Север» – золото, богач...

Преувеличения.

Ех. Чехов. «Прикажут ему стоять день, ночь, год – он будет стоять» (Соцкий). «Если бы небо было ниже и меньше, а река не бежала бы так быстро, то их поскребли бы кирпичом и потерли мочалкой». «Толпа смела было и дома, и монументы, и статуи полисменов на перекрестках...» «Воскресные джентльмены»... Id. – у Ценского.

Idem следование, подчинение своим впечатлениям во всем методе описания героев. В сущности, прежнего описания – в смысле последовательного, точного указания всех

признаков – даже теперь и нет. Такое описание теперь – просто скучно, утомляет. Почему? Потому что не соответствует действительному ходу наших восприятий, впечатлений.

Первое – мы никогда не воспринимаем человека сразу: по частям. Отсюда – раздробленное описание.

Ех. старого описания: Чехов, «Агафья», т. III.

Сравните позже – «Дама с собачкой»: «Димитрий», «не писала ъ».

Второе – сразу мы воспринимаем только какую-нибудь одну-две характерных черты, в которых – синтез всей личности.

Ех. «Ловец человеков».

Необходимость повторения этих синтетических признаков. Надо избегать утомления, напрасной траты внимания читателя. Отрицательный пример – «Степь». Положительный – «Африка», «Ловец человеков».

Я сказал: нет описания... Показ, а не рассказ. Показывание в действии. Автор переживает не когда-то, а в самый момент рассказа. Все живет, движется, действует.

Ех. Иван Иваныч и Марья Петровна.

Я боюсь, что я многое опускаю. Причина: сложность, трудность систематизировать.

Образы – смысловые и звуковые, мыслеобразы и звукообразы. Образы и эпитеты – чувственные и отвлеченные.

Синтетическое искусство.

Остается – музыка. Мечты дать это в театре.

Творчество, воплощение, восприятие – три момента. Все три – в театре – разделены. В художественном слове – соединены: автор – он же актер, зритель – наполовину автор. Художественный принцип греческих трагедий. Большие достижения – и одновременно трудность.

Недоговоренность. Пользование намеками. Метод пропущенных ассоциаций. Прием отражения изображения – Чехов, «В сарае».

Раз мы пользуемся воздействием на начальные моменты мышления читателя и даем ему самому возможность производить творческую работу. Метод реминисценций относительно действующих лиц и вещей (мелькание). Они должны быть уже знакомы, и когда встречаются в драматический момент – сразу должны вставать в представлении читателя. Это я называю оживлением вещей.

Ех. Фарфоровый мопс.

Ех. «Спать хочется» Чехова.

Риторическое отрицание.

Показ. Показываем все в действии. Мы переживаем не когда-то, задолго до рассказа, а переживаем теперь. Следствие – импрессионизм. Исключаются описания: все движется, живет, действует. Динамика. Динамические пейзажи и обстановка – достигаются связью их с действующими лицами. Описание героев в старом рассказе и в новом.

Расстановка слов.

Пунктуация.

Письмо связное и...

## ИНСТРУМЕНТОВКА

«Вот туманной фатою фантазии облачается докуч<ный мир> – и за туманною фатою неясными встанет очертаниями жизнь творимая и несбыточная» – инструментовка на Т-Д (туман). Инструментовка.

Л – легкость, мягкость, прозрачность.

З, Ц, С – зной, злой. Солнце – «торопящее к убийству, распаляющее жаркую солдатскую кровь, дымом ярости застилающее воспаленные глаза...»

«Змий, царящий над вселенною,

Весь в огне, безумно злой...» Инструментовка.

«Совсем истомилась я в этом саду, где и тень деревьев пронизана лобзаньями царящего в небе чудовища», – два мотива: Т-Д – туман, томленье, духота, и С-З-Ц – зной.

Ритм пляса.

«Белая тополь, белая лебедь, красная панна. Стелют волной, золотые волнуются волосы, так в грозу колосятся колосья белоярой пшеницы», – инструментовка на Л. Звуковой характер.

«Зачерненные сажей, жутко шмыгают... сопят медведи», – инструментовка на Ч-Ж-Ш: шорох в тишине. Звукоподражание.

«Шипели полосатые черви, растекались, подползали, чтобы живьем... царя Ирода. Слышен их свист за семь верст», – инструментовка <на> Ч-З-С. Ремизов, «О безумии Иродиадином».

Стр. 24 там же – ритм, ускорение.

<Текст утрачен: уголок оторван> грохочет гром, трещат нещадные стрелы, гремит преисподняя (Ремизов, «Гнев Ильи-пророка»), – инструментовка на Р и на Ч-Щ-С.

«Хлопает, бьет бич, скользят, колют копья, колотит каменная палка», – инструментовка грома на КО-КА.

«И вот забушевала неслыханная буря. Гнется гибкоствольный ветвистый дверной вяз, исцарапались двери. Гнутся ветви, еле переносят убитых на своих зеленых плечах», – инструментовка на С и на В: свист и вой. Звукоподражание.

«Верешки». «Снег». Инструментовка на С: «Снег – с неба».

Ритм: ночь – снег – с неба. Три ударных слога подряд. Замедление.

«На диване».

1. В начале – инструментовка на РЕ-ЛЕ-Е-Е-Е.
2. Падение: «глиняно-красные» и т. д. И-А-О-У-Ы (эхо).
3. Дальше – инструментовка на РЗ-РЖ-РШ.
4. «А мы на диване» и т. д. – инструментовка на Д-Т.

Ритм. «Взорванная радуга» – ускорение. «Через все небо» – ускорение.

«Глаза». «Схряпала индюшонка...» – инструментовка на ХР-КР.

«Плеткой-двухвосткой...» – ПЛ-ХЛ-ГЛ.

«Солнце – огненный пес...» – ПЕ-ПЯ-ПЫ... пыл.

«Щуплый, прыщавый, человечий...» – на Щ-Ч.

«Хрипела и бешено, с пеной...» – ПЕ-БЕ и т. д.

«Север». «Повернуло, загудел полунощник, заплюхали пухлые волны» – инструментовка на У-ПЛ-Л и т. д. Звукоподражание.

У-О-Е-И – в начале («напружилось»).

«Гуденье ветра, поднимающееся все выше» – У-У-У; А-О; Е; И.

Контрапункт.

Рифма, аллитерация, ассонанс.

Гармония – благозвучие. И неблагозвучие.

Мелодия – ритмическое ее построение; гармоническое построение мелодии, отношение каждого из типов к ладу: изменения в силе звука.

Отсутствие ритма – есть ритм.

Лачуга и дворец.

4-е измерение.
Сюжет, как явление стилистическое.
Ритм – и расстановка слов.

* * *

Немножко математики... Статика и динамика. Статика занимается исследованием законов спокойного, неживого состояния тела или точки; динамика – законов движения тела или точки. Для изучения статики – достаточно, в большинстве случаев, элементарной математики. Явления динамические – неизмеримо сложнее; для изучения явлений динамических приходится прибегать к высшей математике. Мы теперь как раз подходим к изучению динамических элементов в области художественного слова, к знакомству с динамическими изобразительными приемами.

Все виды искусства я разделил бы на две основные группы: искусства статические и искусства динамические.

Архитектура – это красота камня, каменная красота – это типично неподвижное, статическое искусство. Скульптура и живопись примыкают тоже к статическим искусствам. Все эти три вида искусства фиксируют только один определенный момент. Картина или статуя могут изображать самое стремительное падение, головокружительный лёт, но они могут запечатлеть только один малый момент этого лёта, только d(t). Моменты предшествующий и последующий мы можем дополнить своей фантазией, но в распоряжении скульптора или живописца нет изобразительных средств, чтобы вылепить или нарисовать длящееся действие, последовательность моментов. Элемент времени, движения лежит вне возможностей статических видов искусства. Эти искусства вводят нас только в трехмерный мир.

Четвертое измерение – это время. И мир высших измерений, мир динамический доступен только динамическим видам искусства: музыке, танцу, слову, потому что в этих видах искусства имеется налицо элемент времени, движения.

Ритм, то есть закономерное движение является основой музыки и танца. И затем – музыка и танец заставляют нас последовательно переживать ряд сменяющихся эмоций, цельно изображенные в звуках биографии: «Жизнь Заратустры» Р. Штрауса, «Божественная поэма» Скрябина. Уже одно это слово «смена» ясно определяет наличность движения,

времени в этих видах искусства. Если в статических видах искусства мы имели d(t), то здесь мы имеем последовательный ряд дифференциалов, дифференциальное уравнение, уравнение движения.

Те же самые элементы движения мы имеем в произведениях художественного слова: и здесь смена моментов, смена эмоций, уравнение движения; и здесь, как в музыке, ритм. И это дает полное основание отнести искусство художественного слова к искусствам динамическим.

Я не случайно упомянул об искусстве художественного слова в конце: искусство художественного слова есть вершина пирамиды, фокус, сосредоточивающий в себе лучи остальных видов искусства. Совершенно не противоречит это тому, что мы определили искусство художественного слова как динамическое: покой – частный случай движения, когда скорость = 0. Искусство художественного слова включает в себя элементы остальных видов, – это вершина пирамиды, фокус, сосредоточивающий в себе лучи остальных видов.

В степени развития сюжета – элемент архитектуры: огромный дворец романа, изящный коттедж новеллы, законченный архитектурный орнамент миниатюры или стихотворения. В литературе определенной эпохи – всегда отражен архитектурный стиль этой эпохи: строгая простота коринфского или ионического стиля – в классической литературе; прихотливые завитки барокко в XVIII веке; изломанная линия декаданса – в XX <веке>. (И если определить стиль как совокупность изобразительных приемов – то, конечно, сюжет является элементом стиля, а именно – архитектурным его элементом.)

Палитра красок – у художника слова не менее богата, чем у художника кисти. Жанр, пейзаж, портрет – все это так же во власти художника слова, как и во власти живописца. И живопись в слове мы совершенно отчетливо можем классифицировать по живописным школам. Взять хотя бы портреты: совершенно ясно, что Ретиф де ла Бретон – это Буше, Расин – Давид, Золя – Мейссонье, Толстой – Репин; пленэризм – у символистов и особенно у неореалистов.

* * *

О статических изобразительных приемах мы говорили раньше, когда шла речь об архитектуре слова – о постройке сюжета, о пропорциональности частей, о способах вводить

интермедии в развитие сюжета. О статических же приемах – живописных – мы говорили, в сущности, когда разбирали различные методы портретизации действующих лиц, когда говорили о простых и концентрированных сравнениях, об изобразительных приемах, основанных на совместном творчестве и т. д. – словом, о мыслеобразах. Теперь нам предстоит заняться звукообразами, областью музыки слова.

Раз мы говорим о музыке слова – естественно будет расположить анализ по музыкальным категориям: гармонии и мелодии.

Гармония трактует вопросы о благозвучии в музыке, о консонансах и диссонансах. В области художественного слова параллельные явления и приемы – это рифма, аллитерация и ассонанс.

Так как мы занимаемся художественной прозой, то на вопросе о рифме мы долго останавливаться не будем. Общее положение (с которым мы встретимся позже в вопросе о ритме): законы стиха, поскольку речь идет не о vers libre, и законы прозы в отношении пользования гармоническими приемами – во многом противоположны. В частности: если законным в стихе является полный консонанс, рифма – то в прозе рифма недопустима. Проза строится на диссонансе или на неполном консонансе.

Ex. «Через мгновенье вновь начинается рознь, раздор и галденье» (Щедрин).

«Он заставил себя справиться с набегающей слабостью, заливавшей его точно набегавший прилив».

«Он вновь мечтает о том, что считает кучи золота...» Особенно – рифмы глагольные.

Рифма допустима лишь изредка, как намеренный прием, как частный случай полного ассонанса. При этом непременно рифмуемые слова – ставятся рядом, что лишает такой консонанс вида нормальной стихотворной рифмы.

Ex. «Он щелкнул как волк зубами» (Гоголь, «Страшная месть»).

«Трещат нещадные тучи» (Ремизов, «Гнев Ильи-пророка»).

Ассонанс и аллитерация. Ассонанс (sono) – созвучие гласных в ударяемых слогах; аллитерация – повторение одних и тех же согласных. И то, и другое – в эпосе: ассонансы – часто в русском; аллитерации – особенно в германском (начальные аллитерации в песне о Гильдебранте).

Ассонансы в прозе встречаются сравнительно редко; чаще – аллитерации. Как то, так и другое – является лишь музыкальными украшениями, лишь мелодическим приемом, придающим благозвучие, а не приемом изобразительным.

Ех. аллитерации: «Кругом стали 90-летние, 100-летние старцы» (Гоголь). Часто соединение ассонанса и аллитерации: «Солнечную забуду судьбу свою, зеленые заброшу рощи» (Ремизов).

Аллитерации случайные, особенно если они составляются из звуков трудно произносимых – являются недостатком: «Об обществе», «Из избранного народа», «Старик с всклоченными волосами»...

Эффектным изобразительным средством ассонансы и аллитерации становятся, когда из приемов гармонических они переходят в приемы мелодические.

Мелодия в музыкальной фразе осуществляется:

1. ритмическим ее построением;

2. построением гармонических элементов в определенной тональности и

3. последовательностью в изменении силы звука.

Вопрос о ритме мы пока отложим, а займемся двумя другими пунктами и прежде всего – вопросом о построении целых фраз в определенной тональности, тем, что в художественном слове принято называть инструментовкой.

Инструментовка целых фраз на определенные звуки или сочетания звуков – преследует уже не цели гармонические, или вернее, не столько цели гармонические, цели придания благозвучия – сколько цели изобразительные.

Всякий звук человеческого слова, всякая буква – сама по себе вызывает в человеке известные представления, создает звукообразы. Я далек от того, чтобы подобно Бальмонту приписывать каждому звуку строго определенное смысловое или цветовое значение. Но если не количество, то качество есть у каждого звука.

Ех. Р – ясно говорит мне о чем-то громком, ярком, красном, горячем, быстром. Л – о чем-то бледном, голубом, холодном, плавном, легком. Звук Н – о чем-то нежном, о снеге, небе, ночи. Звук Д и Т – о чем-то душном, тяжком, о тумане, о тьме, о затхлом, о вате. Звук М – о милом, мягком, о матери, о море. С А – связывается широта, даль, океан, ма-

рево, размах. С О – высокое, глубокое, море, лоно. С И – близкое, низкое, стискивающее и т. д.

И вот, построение целых фраз в определенной тональности, инструментовка на определенную букву – усиливает впечатление повторяемостью этих букв.

Простейший прием инструментовки – психологически простейший – инструментовка звукоподражательная.

Ех. Бальмонт. Ремизов. Замятин.

Инструментовка определяет настроения или состояния.

Звуковая характеристика героев. Лейтмотив. Контрапункты.

## О РИТМЕ В ПРОЗЕ

Если мы оглянемся назад, в историю литератур, то мы отметим общее явление: поэзия – в виде песен, в виде стихов – появляется гораздо раньше, чем проза, поэзия – исторически предшествует прозе, проза – является всегда высшей ступенью литературы. Причина в том, что поэзия – гораздо примитивней прозы, законы ее проще, доступней. И, в частности, это касается вопроса о ритме: ритм в прозе – гораздо сложнее и труднее поддается анализу, чем ритм в стихе. Вот почему прав А. Белый, когда он говорит: «Писать яркой прозой – гораздо труднее, чем стихами... Проза – тончайшая, полнозвучнейшая из поэзий».

Мне уже не раз приходилось отмечать, что точной границы между поэзией и прозой нет. Мы <можем> провести определенную границу только между поэзией метрической и прозой: первое, что бросается в глаза, это то, что в прозе нет определенного метра; есть какой-то ритм и какие-то его законы – но нет метра. Стих тонический, то есть такой, правила которого требуют лишь одно и то же число ударений в строке и не требует одинакового числа слогов или правильного чередования долгих и кратких слогов – стих тонический уже стоит ближе к прозе. И, наконец, свободный стих – уже совершенно естественно сливается с прозой. Ех. «Горные вершины».

6-ю строку Белый рассматривает как комбинацию ямбоанапестов с пустым промежутком в 1-й строке. Произвольно, искусственно... Правильней видеть здесь дактилехореическую строку.

Таких примеров свободного, прозаического стиха можно найти много, особенно у романтиков, как Гёте, Гейне, <у> Блока. Эпитет «прозаический» – отнюдь не в осуждение: наоборот, раз мы признали вместе с Белым, что «проза – есть тончайшая, сложнейшая и полнозвучнейшая из поэзий», – то «прозаический стих» – есть показатель (для меня) высшего развития поэтического дара у автора, высшего развития музыкального слуха, уже не довольствующегося грубым, рубленым, метрическим стихом, а прибегающего к сложному, неуловимому ритму vers libre. Очень показательно, что vers libre – «прозаический стих» является на высших ступенях развития литературы; возьмите хотя бы французов.

Но если я согласен с Белым, что «проза – есть тончайшая и сложнейшая из поэзий», то я совершенно не согласен с ним в попытке его из аэроплана прозы – свободного аэроплана – сделать подобие привязного воздушного шара поэзии. В этой же статье Белый утверждает, что у лучших прозаиков размеренность прозы – составляет определенный метр – или приближается к определенному метру.

Ex. Отрывок из «Романа в письмах» Пушкина.

4-я строка под ямбоанапестическое строение подогнана искусственно: чистый анапест. А если считаться с логическим ударением, то еще естественней слово «предположения» – рассматривать как 4-й пэон с двумя краткими слогами. – Отчего не «предположенья»? Потому что автор хотел нарушить метр: чутье, музыкальный слух подсказал ему, что надо нарушить метр.

Ex. из Гоголя: «Небо почти все прочистилось...»

3-ю, 4-ю и 5-ю строки – естественней рассматривать как ямбоанапестические. То есть в действительности метр опять нарушен, и я утверждаю, намеренно.

Ex. Сологуб: «Го̆ло̆да̄ли| в пусты|нӗ. И сби|лись с пути.| Но̆ в прӗдсмерт|но̆м о̆тча̄|янии по̆ве̄|рили се̄р|дцӗм, что̆ пыль|ный пӗсок| по̆д но̆га̄|ми – зӗрно,| и что̆ ключӗва̄|я по̆д но̆га̂|ми струит|ся во̆да̄,| и кто̄| по̆ве̄|рил в э|то̆т о̆бма̄н| – то̆т нӑсы|тился пыль|ю».

6 анапестов – и стопа ◡◡◡◡–. Затем опять 6 анапестов и стопа ◡◡◡◡–. Затем пэон 1-й, затем 3 ямба, затем 3 анапеста. Зачем сводятся эти странные стопы? Намеренно, чтобы нарушить правильный метр.

Ex. «До последнего времени в нашем морском министерстве брали масштаб четверть дюйма за фут; но теперь, как длина современных судов стала очень большой, чертежи эти делают в меньшем масштабе». – Чистый анапест и только один ямб...

И отчего горьковский «Человек», написанный чистейшим ямбом (кажется), производит такое тягостное, удручающее впечатление? Ведь это есть точнейшее приближение к метру в прозе!

Ответ ясен: оттого что точный метр в прозе – есть преступление. Оттого что наличность правильного, метрированного ритма в прозе – есть не только не достоинство, но крупный недостаток. Это первый тезис относительно ритма в прозе, который надо запомнить.

Тут мы встречаемся с тем же самым явлением прямо противоположных требований относительно стиха и прозы: там рифма есть плюс, здесь – минус; там строго выдержанный метр +, здесь –; там ошибка в метре недопустима, здесь метр без ошибок – недопустим.

Практический вывод отсюда ясен: с id. тщательностью, с какой версификатор следит за правильностью метра, прозаик должен следить за тем, чтобы не было правильного метра. Не говоря уже о том, что правильный метр недопустим в целом произведении или в целых абзацах произведения – нельзя допускать метра и в частях абзаца, в целых предложениях. Особенно это правило относится к тем случаям, когда в прозе появляются метры, легко уловимые ухом.

Ex. Фраза: «Подстрекнул меня нелегкий, загляделся на красотку» (Соллогуб, «Тарантас»). Явный 3-й пэон – или два 4-стопных хорея.

Ex. «Гордость невеж началась непомерная» (Достоевский), 4-стопный дактиль.

Ex. Особенно часто метрированная проза попадается у писателей малокультурных, начинающих и, что очень типично, почти всегда в такой рубленой прозе есть и рифмы. Гастев, 76, 89. Анапесты и дактили.

Ех. Тем удивительней, что тот же недостаток мы видим у Белого. У него почти сплошь, беспросветно анапестированы целые романы. «Котик Летаев», стр. 90 («Скифы», № 1).

Точно едешь в поезде: тра-та-тá, тра-та-тá... дремлется. И тут уж нарушения метра – редкие – действуют так, как если б сосед уколол вас булавкой.

У того же Белого в «Петербурге» эта метрированность в меньшей степени, только частями (Балика, 25, 27 – Ех.).

У Сологуба метрированности мы уже почти не находим: ритм в прозе у него есть, но метра нет (Ех. Балика, 13).

Там, где казалось бы, легким изменением фразы можно было бы соблюсти ритм – автор намеренно нарушает его. В ех. на стр. 3 можно было сказать «но в предсмертном отчаянии верили сердцем» – но автор не говорит этого.

Лишь в редких случаях, когда это оправдывается содержанием, уместны и даже хороши метрированные фразы. Ех. Ремизов, «О безумии Иродиадином»: «Белая тополь, белая лебедь, красная панна...» Ех. («Лимонарь», стр. 15, 16, 17).

Из всего сказанного ясно, что метрического ритма в прозе не должно быть. Другими словами, что с количественным масштабом при анализе ритма прозы – с измерением числа слогов нельзя подойти. Явно напрашивается возможность крутого решения: что здесь надо применить качественный анализ, качественный масштаб. Какого же рода может быть этот масштаб?

Если вы попробуете произносить вслух слова с ударениями на последнем слоге – назовем их условно анапестическими – и слова с ударениями на первом слоге – назовем их дактилическими, то вы увидите, что есть потребность первые произнести быстрее, а вторые медленнее. Это естественно: при произнесении слова есть стремление поскорее найти опору в ударении. В анапестических словах – эта опора в конце – и естественна тенденция поскорее проскочить неударяемые ступени; наоборот, в словах дактилических – опора уже дана в начале, и поэтому спокойнее, медленнее произносятся неударяемые слога.

Самый психологический облик языка определяется местом ударений: французский и английский. Соответственно, есть общий психологический характер во всех метрах с ударениями в начале стопы – и есть общий характер во всех метрах с ударениями в конце стопы. Правильность ритма в прозе достигается тем, что в соответствующих по построе-

нию абзацах или фразах – применяются дактилические слова, и ритм строится из дактилей, хореев, первых пэонов и т. д. – и в соответствующих местах берутся слова анапестические, и ритм из ямбов, анапестов, пэонов 3-х и 4-х и т. д.

Хороший пример у Гоголя:

«Будет, будет все поле с облогами и дорогами покрыто белыми торчащими костями, щедро обмывшись казацкой кровью и покрывшись разбитыми возами, расколотыми саблями и копьями...»

Дактили и хореи.

И затем вдруг – в полной параллели с содержанием – Гоголь переходит на ямбы и анапесты:

«Когда же пойдут горами синие тучи, водяные холмы гремят, ударяясь о горы» и т. д.

В первом случае – слова: дактилические, во втором – анапестические.

Если мы прозу будем читать ритмически, под какой-то невидимый метроном, то мы встретимся с тем же явлением, какое имеем при чтении стихов, построенных тонически, то есть переменным числом слогов и с постоянным числом ударений в каждой строке: а именно там, где больше слогов между двумя соседними ударениями, мы будем читать быстрее, а где меньше – мы будем читать медленнее. То есть у нас будут в чтении, в ритме – замедления и ускорения. Ясно, что замедление получится, когда между ударениями поставлено мало неударяемых слогов, и наоборот – ускорение, когда между ударениями много неударяемых слогов.

В правильно (в ритмическом отношении) построенной прозе – мы найдем чередование ускорений и замедлений. Причем ускорения и замедления особенно резко бросающиеся в глаза – всегда бывают мотивированы, то есть имеют связь с изображаемым настроением или действием.

В предыдущем примере (из Гоголя) ускорение было достигнуто переходом из дактилехореического размера в ямбоанапестический. Теперь возьмем фразу из Сологуба: «Юная дева выпила чашу воды до дна, и великой радостью осветилось ее лицо».

–∪∪–∪–∪∪–∪∪–∪–∪∪–∪–∪∪∪∪–∪∪–∪–

Еще пример: «Быстро и тонко взвыли, опрокинулись, умерли» (Сологуб).

–∪∪–∪–∪∪∪–∪∪∪∪–

Из «Уездного» ех.:

«Позванивают колокола веселые, идет нарядный народ к веселой пасхальной вечерне».

∪—∪∪∪ ∪∪∪— ∪—∪∪ —— ∪—∪∪ — ∪—∪∪∪∪—∪∪—∪

«Дзынь! – высадили вверху стекло, осколки со звоном вниз...»

— —∪∪∪∪—∪—∪—∪∪—∪—

«А он, безглазый, уж – в переулочке напротив...»

∪—∪—∪∪∪∪—∪∪∪—∪

Замедление.

Возьмем сразу наибольшее замедление. Такое явно будет при наличии двух ударяемых слогов рядом.

Ех. Гоголь: «Черный лес шатается до корня» etc. – 2 ударяемых слога.

Ех. Гоголь: «Дитя на руках Катерины» etc. – 3 удара.

Ех. Ремизов: «Лимонарь», 50.

Переставим в гоголевской фразе: не «целый мир», а «мир целый». Еще большее замедление. Между тем в стихе метрическом такая перестановка не дает замедления. Мы можем прочитать «мир целый» ∪—; здесь мы нормально прочтем «мир целый» ——. В чем причина?

Причина в том, что в стихе, закованном в метрические латы, логическое ударение не играет ритмической роли; между тем в прозе – логическое ударение играет существенную роль. Над астральным телом обычного ритма – есть еще ментальное тело логического ритма. Игра в мяч на пароходе...

За основу берется уже логическое ударение. Многие слова читаются – без ударения: «изламываясь между туч...» Ускорение еще большее.

Перестановка слов – меняет логический ритм, создает более глубокие замедления и ускорения, соответствующие смыслу и меняющие его. Idem пример «мир целый».

Ех. «Это милый, добрый малый». «Это малый добрый, милый». В стихах – это не создало бы разницы; в прозе – создает. Логическое ударение – на «малый». Если перенесем «малый» вперед – мы получим то же явление, о котором говорилось раньше – о дактилях. Тут сперва логическое ударяемое слово, затем два неударяемых; получается то, что я назвал бы «логическим дактилем». Замедление, потому что опора – логически ударяемое слово в начале, и две остальных, неударяемых ступени – проходятся медленнее.

Значение знаков препинания — в прозе ритмическое; в стихе — нет.

Выводы:

1. в прозе не должно быть метра; если фраза становится метрической — ее надо изменить;

2. надо следить за правильностью ускорений и замедлений, за соответствием их смыслу, особенно — следить за ритмическими ударами;

3. логический смысл; расстановка слов;

4. знаки препинания.

Пьеса, построенная на диссонансах (Скрябин, ор. 74): консонанс режет слух. Натуральная гамма.

## О СТИЛЕ

1. Литература — сложнейшее и совершеннейшее из искусств.

2. Литература включает в себя все искусства и все их изобразительные методы.

3. Искусство статическое и динамическое; изобразительные приемы статические и динамические.

4. Поэзия и проза; привязной шар и дирижабль.

Из всех искусств — искусство художественного слова сложнейшее, потому что оно включает в себя элементы всех видов искусства, потому что слово пользуется приемами разных родов искусства.

Деление искусств по 7 музам — конечно, устарело. Мне представляется, надо делить искусства на 2 основных вида: искусство статическое и искусство динамическое. Эту классификацию я беру из области точных наук, из области математических и механических наук.

Быть может, вы знаете, что под статикой разумеется исследование законов спокойного, неживого состояния тела или математической точки, а под динамикой — исследование законов движения тела или точки. Для изучения статики — в большинстве случаев можно ограничиться элементарной математикой; для изучения динамики приходится прибегать к сложнейшим методам высшей математики. Динамические теории теплоты, звука, ди-

намическая теория строения вещества — все это завоевания новейшей науки.

Те же самые элементы статики и динамики мы можем различать в различных родах искусства. Архитектура — это красота камня, каменная красота, типично неподвижное, статическое искусство. Скульптура, живопись примыкают сюда же, к статическим искусствам. Все эти три вида искусства фиксируют только один определенный момент. Картина или статуя могут иметь самое стремительное падение, лёт — но они в силах запечатлеть только один момент этого лёта. Моменты предшествующий и последующий — мы можем дополнить своей фантазией, но картина или статуя не имеют средства изобразить длящееся действие, последовательности моментов. Элемент времени, движения лежит вне возможностей статических видов искусства.

Другие виды искусства — искусство музыки, танца, художественного слова — имеют в своем распоряжении средства, чтобы передать движение, время. «Манфред» Чайковского, «Жизнь Заратустры» Р. Штрауса, «Божественная поэма» Скрябина — это крылья музыкальной биографии, в звуках дающие целый последовательный, длительный ряд переживаний. Основным органическим элементом музыки является ритм, то есть закономерное движение. Точно так же ритм, закономерное движение, составляет сущность танца. И наконец, элемент движения или, другими словами, времени мы находим и в произведениях художественного слова. Произведения художественного слова развертывают перед нами целую смену картин — и уже одно это случайное слово *смена* ясно определяет элемент движения в произведениях художественного слова. А кроме того, художественное слово, в своих стихотворных образцах и в лучших образцах художественной прозы является словом ритмическим, то есть включает в себя элемент движения еще и в другом виде, в том же виде, в каком движение является в музыке. Все это дает полное основание назвать перечисленные виды искусства — динамическими.

Об искусстве художественного слова я не случайно упомянул в самом конце. Это было сделано потому, что искусство художественного слова является вершиной пирамиды, фокусом, сосредоточивающим в себе лучи всех остальных видов искусства. Искусство художественного слова я назвал

бы интегральным видом искусства. В самом деле, вы найдете элементы архитектурные, и вдобавок – в литературе определенной эпохи всегда увидите архитектурный стиль этой эпохи: в классической литературе – строгую простоту и монументальность дорического и коринфского стилей; в литературе конца XVIII века – завитки и прихотливую, богатую орнаментику барокко и т. д.

У художников слова – палитра красок не менее богатая, чем у художников кисти. Словом, не менее ярко, чем кистью, можно рисовать пейзажи и портреты. И стили литературных портретов вы можете совершенно точно классифицировать по живописным школам. Совершенно ясно, что Ретиф де ла Бретон – это галантная школа Буше; Расин – это Давид; Золя – это Мейссонье и т. д. И, может быть, еще определенней других видов искусства в художественное слово входит элемент музыкальный: вы видите в произведениях художественного слова тот же самый музыкальный ритм; рифма, ассонанс, аллитерация – то же, что гармония, консонанс в музыке; так называемая инструментовка – есть пользование законами мелодии.

* * *

Я повторю теперь в двух словах свои тезисы:

1. надо различать два вида искусства: статическое и динамическое;

2. искусство художественного слова надо отнести к динамическим;

3. искусство художественного слова заключает в себе элементы всех других видов искусства, в том числе и искусств статических, то есть архитектуры, скульптуры и живописи.

Эти положения надо было установить, чтобы точнее анализировать понятия стиля и ритма в художественном слове (и в том числе в художественном переводе).

Стиль данного произведения искусства есть совокупность всех изобразительных приемов, которыми автор пользовался при создании данного произведения.

Мы пришли уже к выводу, что художники слова пользуются изобразительными средствами как статического, так и динамического искусства. А потому при анализе стиля произведений художественного слова надо в них отделить изобразительные приемы и особенности статического искусства

от изобразительных приемов и особенностей динамического искусства, другими словами – статический стиль от динамического. И как вы увидите дальше – элементы статического стиля гораздо меньше касаются переводчика, чем элементы стиля динамического.

К статическому стилю надо прежде всего отнести архитектурную сторону в произведениях художественного слова. Данное произведение есть огромный дворец романа, или изящный коттедж новеллы, или самодовольный архитектурный орнамент – стихотворение. (Переводчику не властен тот или иной архитектурный стиль. И я бы сказал даже – нет особенной опасности, что у переводчика хватит таланта испортить архитектуру оригинала: может быть, будут испорчены детали, но общее архитектурное впечатление всегда сохранится.)

Дальше: вся словесно-красочная сторона произведения, все живописно-изобразительные его приемы, все образы и эпитеты, все то, что Гумилев любит называть «эйдологией» – все это требует от переводчика, главным образом, точности, как я уже говорил. Точным следованием творческой воле автора, точным воспроизведением его красок и образов – обеспечивается нужный живописный эффект. Острый и чуткий к краскам глаз живописца – от переводчика не требуется: от него требуется послушный глаз копииста.

Единственное, о чем следует упомянуть особо, как о требующем особого внимания переводчика – это о необходимости следить, чтобы не было ошибок против стиля изображаемой в произведении эпохи, национальности, класса.

Ex. В романе «Тоно-Бэнге» Уэллса говорится об одном из действующих лиц: «He put on his coat and went to the waiting people». Переводчик переводит: «Он надел сюртук и вышел к ожидавшим его». Coat – и сюртук, и пиджак, это верно; но раз роман из современной английской жизни – переводчик должен знать, что сюртук в Англии теперь носят только врачи и пасторы; и англичанин утром в сюртуке – это совершенный nonsense.

Другой переводчик в пьесе Бернарда Шоу «Обращение капитана Брасбаунда» говорит о капитане маленькой торговой шхуны, что «Брасбаунд снял сюртук, Брасбаунд надел сюртук», переводя опять coat как «сюртук». Ясно, что форменного сюртука – какой бывает у морских флотских офи-

церов, капитан Брасбаунд не носит: речь идет самое большее о форменной куртке.

Еще пример. Не помню уж, в каком французском романе начала XVIII века переводчик называет героя «ловеласом»; между тем «ловелас» – произошло от «Lovelace», героя романа «Кларисса» Ричардсона, появившегося позже. Анахронизм.

Или часто случается, что при переводе с английского – переводчики заставляют хозяев обращаться к слугам по-русски, на «ты»; это ошибка против стиля национального. Такая же, как бесчисленные сантиментальные уменьшительные, которыми особенно щеголяют переводчицы (примеры я приводил в 1-й лекции).

В общем, как видите, с вопросами статического стиля в художественных переводах <дело> обстоит сравнительно благополучно. Чтобы избежать ошибок против статического стиля – от переводчика требуется только точность. Вопросы статического стиля сравнительно не сложны. Гораздо серьезнее обстоит дело с вопросами динамического стиля.

* * *

Обычный взгляд, что с элементами динамического стиля приходится считаться только в так называемой «поэзии», а не <в> «прозе». Это деление художественного слова на «поэзию» и «прозу» давно пора отбросить – так же, как наука отбросила деление материи на твердую, жидкую и газообразную. Есть только единая материя; одно и то же вещество может быть и твердым, и жидким, и газообразным, – разница только количественная. Точно так же есть только единое художественное слово; качественной разницы между художественной поэзией и художественной прозой нет.

В самом деле, элементы статического стиля, словесно-красочная сторона – в художественной поэзии и в художественной прозе – одна и та же: те же метафоры, метонимии, эпитеты. Архитектурная сторона художественной поэзии и прозы – тоже одинакова: есть драмы в стихах и драмы в прозе; стихотворения в стихах – и стихотворения в прозе. Пользование музыкой слова, то есть элементы динамического стиля – определенный ритм, пользование аллитерациями, ассонансами и т. д. – мы найдем как в художественной прозе, так и в стихах. Разница между прозой и стихами –

только количественная: художественная проза пользуется музыкой слова, динамическими изобразительными приемами в меньшей степени и реже, чем стихи. Чтобы определенней установить эту разницу, я скажу, что разница эта сводится вот к чему:

1. в художественной прозе почти не встречается пользование полной рифмой, и

2. в художественной прозе, при наличии ритма, почти никогда не бывает определенного метра. Чтобы нам яснее дальше оперировать с понятиями метра и ритма, я напомню, что подчиняющееся определенному закону чередование ударяемых и неударяемых слогов – мы называем ритмом или ладом. Комбинацию из определенного количества ударяемых и неударяемых слогов – мы называем стопою; так, комбинация из краткого и долгого слога – называется ямбом («Мой дядя самых честных правил» ◡—◡—◡—◡—◡); комбинация из двух кратких и одного долгого – называется анапестом («Как ныне сбирается вещий Олег» ◡—◡◡—◡◡—◡◡—) и т. д. Наличие определенного числа стоп в стихотворной строке составляет метр; так, в 1-м примере – метр 4-стопный ямб; во 2-м примере – метр 4-стопный анапест с первым усеченным слогом и т. д. В настоящем типическом стихотворении все строки (или, по крайней мере, строфы) написаны одним метром. Такого вот повторяющегося одного и того же метра нет в художественной прозе. Но как же нам быть с vers libre, свободным стихом? Никто не станет отрицать, что это – стихи; и вместе с тем в них нет полных рифм, и в них нет определенного метра.

1. Ex. Стихотворение Гёте – переведенное размером подлинника.

2. Ex. Из пушкинского «Романа в письмах».

Мы видим как в 1-м, так и во 2-м примере – совершенно одно и то же: пользование гибридной, смешанной формой метра – ямбоанапестом; в обоих случаях – нет рифмы. Почему же одно мы должны назвать стихотворением, а другое – прозой. Лучшие, величайшие поэты Гёте, Гейне и Блок в большинстве случаев пользовались метрами с так называемыми пустыми промежутками или паузами, метрами неправильными. Лучшие мастера прозы писали прозой ритмической; то есть по существу теми же самыми стихами с меняющимся метром, с теми же самыми паузами: так писал Пушкин, Гоголь, Ремизов, А. Белый, Бодлер, Клодель.

3. Вот пример из Гоголя.

Вот – из «Петербурга» А. Белого:

«В десять часов он, старик, уезжал в Учреждение.
Николай Аполлонович, юноша,
Поднимался с постели чрез два часа после».

—◡◡—◡◡—◡◡—◡◡—◡◡
◡◡—◡◡—◡◡—◡◡
◡◡—◡◡—◡◡—◡◡—◡

В первой строке – чистейший дактиль; во второй и третьей – анапест. Еще недавно в коллегии «Всемирной литературы» возник вопрос: как оплачивать переводчиков Клоделя – как переводчиков стиха или прозы? Как известно, пьесы Клоделя написаны меняющимися ритмами, но они – несомненно ритмичны; и хотя рифм в них нет – это несомненно стихи. Все это только лишняя иллюстрация к тому, что художественное слово – едино; что деление художественного слова на стихи и прозу – условно; что в художественной прозе есть ритм, хотя в большинстве случаев нет метра.

К вопросу о ритмике художественной прозы я еще вернусь. А пока займемся другими элементами динамического стиля в художественной прозе.

Кроме ритма, в музыкальном произведении мы находим гармонию – пользование созвучиями, – и мелодию – построение в определенной тональности. Оба эти средства применяются и в художественном слове.

Из гармонических приемов в художественной прозе мы встречаем ассонансы и аллитерации. Ассонансом называется неполное созвучие на данную гласную, неполная рифма; аллитерацией – созвучие согласных.

Ex. «Сеялся нежный снег» – ассонанс: сн, снег, не. Или

«Солнечную забуду судьбу свою, зеленые *заброшу рощи*» – ассонанс. Это из Ремизова.

Ex. А вот аллитерации – из Гоголя:

«Кругом ***ста***ли девяно***ст***олетние, ***ст***олетние, ***ст***арцы».

У английских авторов аллитерацию можно встретить очень часто. Примеры дает Чуковский:

«Disappointment, discomfort, danger and decease» – Киплинг.

«If after I am free a friend of mine gave a feast» – Уайльд.

Гармонический прием полного консонанса, рифмы в прозе мы не встречаем, за редкими исключениями. В каче-

стве такого исключения, где рифма в прозе уместна – я приведу из «Страшной мести» Гоголя:

«Щелкнул как волк зубами».

В большинстве же случаев – появление рифмы в прозе – неуместно и режет слух, является уже не плюсом, как в стихе – а минусом. И этот минус, эта погрешность, против музыкального стиля в переводах встречается особенно часто.

Ex. Из рассказа «Любовь к жизни» Джека Лондона:

«Волки охотились на карабу <оленей>, которые не вступали в борьбу (не сопротивлялись)».

Из романа «War in the air» Уэллса:

«Берг мог разглядывать даже стрелявших из ружей людей (немцев) на нижних галереях немецких (германских) кораблей».

Из цитированного уже рассказа «Любовь к жизни»: «Он заставил себя справиться с набегавшей слабостью, залившей его точно поднимавшийся прилив».

Ex. Другие неблагозвучия. «Об обществе», «Из избранного народа», «Старик с всклоченными волосами».

Теперь обратимся к гармоническим приемам в художественном слове. В области гармонических приемов наиболее распространенный это так называемая инструментовка, то есть построение целой фразы или даже ряда фраз на определенную гласную или согласную, что вполне соответствует построению в определенной тональности.

Ex. Из А. Белого «Петербург»:

«Есть бесконечность в бесконечности бегущих проспектов в бесконечность бегущих пересекающихся теней. Весь Петербург – бесконечность проспекта, возведенного в энную степень».

«Лента, носимая им – была синяя лента. А затем из лаковой красной коробочки на обиталище патриотических чувств воссияли лучи бриллиантовых знаков, то есть орденский знак Александра Невского».

Ex. «Ночь. Сыпется снег ласково, тихонько шуршит, спень нагоняя. А когда и вправду уснули – тут задул безуёму, загулял без умолку в трубах, все перепутал, задымил, засыпал». Звукоподражание.

«Забелели утренники, зазябла земля, лежала неуютная, жалась: снежку бы. И на Михайлов день – снег повалил. Как хлынули белые хлопья – так и утихло все. Тихим колобком

белым лай собачий плывет. Молча молятся за людей старцы-сосны в клобуках белых». Звукоподражание.

Я не имел случая убедиться, что инструментовка встречается у английских авторов. Но я знаю, что инструментовка встречается в прозе у Бодлера и Верлена; я с уверенностью могу предсказать, что мы найдем инструментовку у Оскара Уайльда. И там, где этот прием встречается – в переводе он, конечно, должен быть воспроизведен. Это – задача нелегкая, требующая музыкального уха, но вполне возможная.

# «ОСТРОВИТЯНЕ»: ПРИМЕРЫ

## ГЛАВА 1.

«Тот самый» – вводится читателю как знакомое лицо. Расписания – характеристика действующего лица отраженным методом. «Завет Принудительного Спасения» – тоже. Ни одним словом викарий не описан... – внутренняя его характеристика.

Внутренняя характеристика миссис Дьюли, данная не описанием: «Она во всем рабски подчинялась мужу; это была уже стареющая женщина за 30» – а действием.

Характеристика Кембла: импрессионистская – □ башмаки. Опять – характеристика в действии. Дальше: его упрямство – в действии (вместо описательного «он был упрям»).

Даны:

1. зрительные образы для каждого из действующих лиц: золотые зубы викария. □ башмаки Кембла; рыжий; четверорукий...

2. звуковая характеристика, лейтмотивы (Кембла, О'Келли).

Намек на то, что Кембл – беден (без рубашки).

## ГЛАВА 2.

Импрессионистская характеристика миссис Кембл (Дьюли): пенсне, холодный блеск хрусталя.

Опять лейтмотив Кембла.

Концентрированные сравнения: «скрипели колеса», «переваливается трактор».

Лейтмотив О'Келли: ж, ш, с.

Мимоходом: характерная черта О'Келли – небрежность (расстегнут жилет).

Намек, отраженное изображение беспокойства миссис Дьюли (ищет пенсне, стр. 124, конец).

Биография Кембла, положение его матери – показано, а не рассказано, не описано.

Нигде не сказано, что миссис Дьюли ревновала к письму, но это дано отраженно между строк, в намеках.

## ГЛАВА 3.

Инструментовка блеска Джесмонда.

Импрессионизм («Воскресные джентльмены изготовлялись...»).

Прием преувеличения (и все одинаковые...).

Повторение. «Тысячи... одинаковых... отпечатанных...»

«Облака сгустились» – и раньше «облака». У читателя – ассоциация с миссис Кембл (Дьюли). Одним только «облака сгустились» – уже показано, что миссис Дьюли смотрела в переднюю, ждала Кембла. Отраженное, междустрочное изображение чувств миссис Дьюли.

Зрительный образ леди Кембл: каркас, кости. И дальше – губы.

Подготовка, сосредоточение внимания читателя на самой главной черте миссис Кембл – ее губах: «Но все молчали»... «Ничего особенного, как будто». Намек на то, что что-то особенное было. Риторическое отрицание.

Преувеличенный, импрессионистский образ: губы шевелились хвостиками – ползли прямо на него...

Звуковой образ леди Кембл: ча, че, ви, ве (***черви***, ***червивы***).

«Голубые и розовые» – массовая характеристика.

«За кулисами в Эмпайре» и «четыре ремингтонистки» – чтобы, когда читатель дальше встретится с ними, это уже было принято как законное.

Повторение основных зрительных образов, чтобы читатель все время видел действующих лиц: золотые зубы; черви; футбольные круглые головы; рыжие вихры.

«Вероятно, простудились». Намек. Пропущенная ассоциация (последняя ночь).

«Золото волос – золото последних листьев» – намек на душевное состояние: близка осень, старость. Отраженное изображение, междустрочие.

«Свеча в руке дрожала» – отраженное изображение какого-то большого душевного волнения.

## ГЛАВА 4.

Преувеличение. Импрессионистский образ: «налившись смехом – лопнул».

Зрительный образ Диди (по-мальчишечьи).

Реминисценция (Кембл увидел «тонкое мальчишечье тело») – у читателя уже ассоциируется с Диди, хотя она не названа.

Блеснуло: такая же реминисценция о пенсне, хрустале миссис Дьюли.

# РАССТАНОВКА СЛОВ

«Роста он небольшого, сложен щеголевато, собою весьма недурен, руки и ногти в большой опрятности содержит» (Тургенев. «Бургомистр»).

Сравнить с вариантом: «Он небольшого роста, весьма недурен собою, содержит в большой опрятности руки и ногти». Логическое ударение перед запятой в конце предложения – вызывает большую паузу. Замедленность.

Определение после определяемого:

1. большая торжественность (близость к славянскому) и
2. большее ударение на определении.

Член предложения, поставленный в начале или в конце предложения, – особое логическое ударение на эти слова. «Чуден Днепр при тихой погоде...», «плохая им досталась доля...», «сметливость его и тонкость чутья – меня поразили».

Ясность. Не должно быть двусмысленностей.

Надо избегать стечение одинаковых падежей.

«Это писатель, признанный великим всем светом».

[«Брат соседа моего друга».]

«Дом со всех сторон сторожит сад» (Щедрин).

«Ожидание счастья свидания нынешней ночи вспыхивало в его воображении» (Толстой, «Анна Каренина»).

Тавтология. Повторение.

1. Случайное – дефект (это случилось случайно).

2. Намеренное + особенно в народном языке: сказывать сказки, криком кричит, рад радехонек.

## РИФМА В ПРОЗЕ

«Через мгновенье вновь начинается рознь, раздор и галденье» (Щедрин).

## РАЗМЕР В ПРОЗЕ

«Подстрекнул меня нелегкий, загляделся на красотку» (Соллогуб. «Тарантас», два 4-стопных хорея).

«Гордость невежд началась непомерная» (Достоевский, 4-стопный дактиль).

NB. Недопустима ритмическая проза даже частично.

## О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ

### А. Белый. «Горн», 2–3, 1919.

«Противоположение поэзии прозе – – старо. Оно всеми оставлено».

Противополагали поэзию прозе: средство прозы есть точное выражение, «термин», а средство поэзии – образное сравнение неточной метафорической речи; проза стремится к понятиям, а поэзия – к образам. В действительности – мы всякую речь делим на художественную и прозаическую. И между художественной прозой и художественной поэзией – нет границы. И в прозе, и в поэзии – образы, фигуры и тропы; размеренность характеризует хорошую прозу, и у лучших прозаиков эта размеренность приближается к определенному метру (-/-/-); размеренность внутренняя – ритм или лад – характеризует хорошую прозу. Овсянико-Куликовский говорит: «Проза и поэзия живут, развиваются, прогрессируют вместе».

Различие между прозой и поэзией – одно: присутствие определенных чередований голосовых ударений в поэзии и

отсутствие их в прозе. Но у Гоголя, у Пушкина, у Толстого чередование ударений в прозе может быть сведено к определенному метру.

Метры. Стопы. Греческая метрика.

Размеры двусложные:
1. спондей — —
2. пиррихий ◡◡
3. ямб ◡—
4. хорей —◡

Размеры трехсложные:
5. молосс — — —
6. трибрахий ◡◡◡
7. анапест ◡◡—
8. амфибрахий ◡—◡
9. дактиль —◡◡
10. кретик —◡—
11. бакхий ◡— —
12. антибакхий — —◡

Размеры четырехсложные:
13. диспондей — — — —
14. дипиррихий ◡◡◡◡
15. пэон первый —◡◡◡
16. пэон второй ◡—◡◡
17. пэон третий ◡◡—◡
18. пэон четвертый — — —◡
19. эпитрит первый ◡— — —
20. эпитрит второй —◡— —
21. эпитрит третий — —◡—
22. эпитрит четвертый — — —◡
23. хориямб —◡◡—
24. антиспаст ◡— —◡

Внешнее различие: в поэзии – есть метр, в прозе – нет. Но поэзия с прозой сливается в ритме, присущем им обеим. Ведь кроме этих одномерных размеров – могут быть размеры из комбинаций стоп разномерных, может быть пропуск стопы и т. д. Таким образом, заметная грань между метром и ритмом стирается.

У Федра в ямбах встречаются и спондей, и анапест, и трибрахий, и пиррихий. У Сафо, Анакреона, Алкея встречаются самые сложные разнометровые стопы.

Фраза из Гоголя: «Но арбуз немедленно исчезал. После этого Афанасий Иванович». Здесь определенный ритм есть, но нет метра, что и отличает прозу.

Противоположность метра и ритма – условность.

Приведенную фразу Белый разбивает так:

∪∪–|∪–∪∪|∪∪–|–∪|–∪∪|∪∪–∪|∪–∪∪,

то есть анапест, пэон второй, анапест, хорей, дактиль, пэон третий и пэон второй.

Вообще разрезая ритм прозаической речи на стопы, получим сочетания двухсложных стоп с трехсложными: дактилехореический метр (–∪∪|–∪|–∪∪) или же ямбоанапесты (∪–|∪∪–|∪–). Приведенная строка из Гоголя – дактилехореическая.

Но арбуз немедленно исчезал – усеченный пентаметр.

После этого Афанасий Иванович – пентаметр.

Гекзаметры – комбинация дактилей и спондеев (в русском стихе – хореев). Следовательно – древний гекзаметр есть ритмизированная проза. Ритм прозы художественной есть либо дактилехорей, либо ямбоанапест, либо их чередование.

Дактиль – придает стиху величавость. Эпос. Гекзаметр.

Ямб – продукт обработки песни. Ямбы появились позже дактиля. Позже – потому что ямбы искусственней, а гекзаметр – ближе к естественной речи. Особенно искусствен русский ямб (что доказывается частым появлением, особенно вначале – анапеста).

Ритмическая проза – это усложнившаяся метрика поэзии – метры, еще не учтенные нашей метрикой. Свободный стих, vers libre – естественный переход к перебоям ритмической прозы. Оттого для прозы правила ритмически сложнее, и написать яркой прозой труднее, чем стихом. И оттого исторически она появляется несравненно позже поэзии.

Образцы русской прозы ковались поэтами – Пушкиным, Лермонтовым. Прозы, как таковой – нет вовсе.

Отрывок из пушкинского «Отрывки из романа в письмах»:

Письмо твое меня чрезвычайно утешило.
Оно так живо напомнило мне Петербург.

Мне казалось, я тебя слышу.
Как смешны твои вечные предположения.

∪–|∪–|∪–|∪∪–|∪∪–|∪∪
∪–|∪–|∪∪–|∪∪–|∪∪–
∪∪–|∪–|∪∪–|∪∪–|∪
(∪)–|∪–|∪∪–|∪∪–|∪∪–|∪∪
∪∪–|∪∪–|∪∪–|∪∪–|∪∪

Ямб с анапестическими стопами; в четвертой строке – первая стопа начинается с паузы, отделенной пустым промежутком. Но законы искусственной метрики не объясняли нам присутствия пустых промежутков, употреблявшихся Гейне, Гёте и Блоком; искусственная метрика не допускала анапестических стоп в ямбах.

Вот переведенный стих Гёте размерами подлинника:

На всех вершинах
Покой.
В листве, в долинах
Ни одной
Не вздрогнет черты.
Птицы дремлют в молчании бора.
Погоди только: скоро
Уснешь и ты.

∪–|∪–|∪
∪–
∪–|∪–|∪
∪∪– анапест
∪–|∪∪–
–∪|–∪∪|–∪∪|–∪дактиль
∪∪–|∪∪–|∪
∪–|∪–

Ямбоанапест с пустым промежутком (6-я строка).

В прозе Гоголя преобладает дактилехореический стих с дактилической стопой, <переходящей в> стопу хореическую. Оттого особая медлительность, плавность гоголевской прозы:

Небо почти все прочистилось.
Свежий ветер чуть-чуть навевал с Днепра.
Если бы не слышно было издали
Стенание чайки,
То все бы казалось
Онемевшим.

–∪∪|–∪∪|–∪∪|
–∪|–∪∪|–∪∪|–∪|–
–∪|–∪|–∪|–∪|–∪|–|–∪∪|∪
(∪)|–∪∪|–∪
(∪)|–∪∪|–∪
(∪)–∪|–∪∪|–∪

Дактилехорей; в 1-й строке – чистый дактиль, в 3-й – хорей; в 4-й и 5-й – анакруса.

Толчки и ухабы, неправильности метра в прозе. Их труднее избежать в прозе, чем в стихе; они встречаются и у Пушкина, и у Гоголя.

Пушкин:
Бонди в отечестве своем был парикмахером,
Потом в Пруссии солдатом.

∪–|∪–|∪–|∪–|∪–|∪–|∪–
∪–|–∪|–∪|–∪

Первая строка – ямб; во второй – ямб столкнут с хореем, что болезненно отмечается нашим слухом. Пауза после слова «потом» логически не мотивированна. Тут – противоречие между логическим и ритмическим перебоем. Вот ех. ухабов в прозе: «Рыжий флегматично сплюнул очередную жвачку и, потягиваясь, выругался:

– Будь я проклят, если кто-то не пронюхал жилу. У этих господ кобеля паршивая повадка. Я третьего дня видал...»

Но бывают перебои мотивированные, и это – плюс.

Иногда Гоголь подбирает слова с ударениями, падающими на первую половину слов, то есть с дактилическими и хореическими окончаниями; тогда проза – начинает звучать величаво, медленно.

«Будет, будет все поле с отлогами и дорогами покрыто белыми торчащими костями, щедро обмывшись казацкою

кровью и покрывшись разбитыми возами, расколотыми саблями и копьями...»

Дактилехореический ритм, близкий к гекзаметру.

И затем вдруг Гоголь переходит на ямбы и анапесты: «Когда же пойдут горами синие тучи, водяные холмы гремят, ударяясь о горы».

Мотивированные, преднамеренные, ритмические удары:

Черный лес шатается до корня
Дубы трещат и молния
Изламываясь между туч
Рядом
Освещает целый мир
Страшен тогда Днепр.

—∪|—∪|—∪|—∪|—∪
∪—|∪—|∪—|∪∪
∪—|∪∪—|∪∪—
—∪
∪∪—|∪—|∪—
—∪|∪—|—

Или еще ех.: «Дитя, спавшее на руках Катерины, пробудилось; сама пани Катерина вскрикнула, гребцы пороняли шапки в Днепр; сам пан вздрогнул. Все вдруг пропало».

Рифма в прозе Гоголя: «Щелкнув как волк зубами...»

Аллитерации: «девяностолетнее, столетнее старье», «подбородок задрожал и заострился, изо рта выбежал...»

Ассонансы: «судьбу свою. Будет, будет...» «Закричали перепугавшиеся игравшие на земле дети, а вслед за ними народ и все показывали со страхом пальцами на стоявшего посреди их казака» — а и о.

Писать прозой труднее, чем стихами. Плачевна проза, где жесты души не передаются фигурами речи. «Быть может, вы переживаете глубоко, но что нам до этого? Переживать глубокую музыку еще вовсе не значит передавать ее нам; для передачи сонаты еще недостаточно мысленно ее перед нами наигрывать; надо сесть за рояль и уметь двигать пальцами; а для этого нужно развитие мускулов пальцев. И чтобы стать беллетристом — сперва надо стать добросовестным мастером». Проза — тончайшая, песнозвучнейшая из поэзий.

Имажинисты. Анатолий Мариенгоф. «Кондитерская солнц» и «Магдалина». Без глаголов ех.:

Никогда за ее ресниц...
Зрачки, как в синюю... голубки.
С злобою Окаянного...
Города крови кубки
Залпом.
Небо живот в дрожь.
По крышам, как по доске кегельбана,
Туда и сюда пожаров ядро.

Клыками артиллерия
Улиц артерии
Говядину человечью в куски.

Из «Барнеби Рэдж» Диккенса: «Миссис Уорден еще глубже нырнула в протестантскую молитву и окончательно потеряла сознание всего земного.

– Марта, – начал слесарь.

– Я слышу, Уорден, – сказала жена, все еще не выплывая на поверхность».

Оттуда же (обнаружилось, что Гуг, осужденный на смерть – сын сэра Джона Честера. Когда слесарь Уорден рассказал об этом Честеру, то...): «Может быть, причиной тому было легкое облачко, набежавшее на ясное небо и затемнившее на миг яркий блеск солнца, но только сэр Джон побледнел, как мертвец». (Намеренно ложная причинность.)

Инструментовка.

Бальмонт:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн...

Блок:

...И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.

# ФУТУРИЗМ

Замкнутый круг: реализм – символизм – неореализм. Мы исследовали особенности художественного зрения... Три синтетических образа: глаза-зеркало, глаза-рентген, глаза-микроскоп. Параллели с живописью.

Теперь, если перейти из области образной в область отвлеченную – мы легко можем установить параллели и связь для каждой из трех ступеней диалектической формулы – с философскими течениями.

Искусство – явление области эмоциональной; оно имеет дело с тем же миром, что и наши чувства – с миром вещей. И философская подкладка того или иного течения определяется отношением к вещи.

Реализм, как мы видели, принимал поверхность вещей, вещи – как они есть. Агностицизм материалистов. Вера в науку. Определенная связь с примитивным материализмом Фейербаха, Молешотта, Геккеля.

Символизм – уходил от поверхности вещей – к исканию души вещей. Определяется связь с кантовской «вещью в себе».

Неореализм от философов неореалистов (американских), от Лосского. Неореализм связан с релятивистской философией Эйнштейна: истинная реальность. Возврат от «вещи в себе», от бесцветного ядра вещи к ее поверхности. Но это уже не вульгарный материализм, а сознательная рабочая гипотеза, сознательный агностицизм. Художественная апелляция к эмоции, к чувствам: стало быть, мы должны иметь дело с той частью вещей, которые доступны чувству, то есть с поверхностью вещей, а не с вещью в себе – с поверхностью углубленной (микроскоп).

Футуризм в литературе и живописи – это возврат к «вещи в себе», и он доводил этот возврат до абсурда. То есть все логические построения его в большинстве случаев правильны, но это-то и сбивает с толку многие невинные умы. Но неправильна посылка, забыто то положение, о котором я говорил: что искусство – в первую голову для чувства и путем чувства. А продуктивное творчество футуризма – исключительно к разуму.

Все это относится к чистому футуризму, а не к тем его разновидностям, которые, в сущности, мало общего имели с футуризмом.

Каменский Василий – неплохой поэт-импрессионист. И только.

Маяковский – большой поэт, нашедший ряд подражателей (Шершеневич и другие).

Три основные черты:

1. импрессионизм, очень яркий;
2. образность (имажизм);
3. пользование музыкой слова;
4. урбанизм.

* * *

Так возникли имажисты – от Маяковского. Безграмотное: «имажинисты» – «воображающие о себе».

* * *

«Пальто пожаров», «Крылья зари», «Факел бунта», «Глаза вражды», «Луч чела», «Руки закатов», «Печатка уныния», «Хобот тоски», «Челюсти безумия», «Спица ненависти». Аллегории.

Ошибка имажистов: Пьетро Аретино. Один законный прием они возводят в единственный. Качественное обеднение изображения.

Два течения футуризма: эгофутуризм (петербургская группа, Северянин и Масаинов) и кубофутуристы (московская – Маяковский, Бурлюк, Каменский, Крученых, Хлебников).

Эгофутуризм – никакой философской подкладки. Весь эгофутуризм – один Северянин. Поэт – парикмахерско-безвкусный, но талантливый версификатор и неплохой лингвист. Его заслуга – неологизмы. В остальном – это просто дурного тона модерн. Анекдот о Масаинове.

Кубофутуризм – более серьезное течение. Параллель в живописи: кубизм, дивизионизм, беспредметная живопись (супрематизм). Искание вещи в себе.

Особняком стоят Маяковский и Каменский. Оба – крайние импрессионисты, оба не имеют отношения к философским теориям футуризма, оба не страдающие излишним тяготением к рационализированной поэзии: к их счастью, Бог избавил их от ratio, от разума; они остались поэтами.

О них – потом.

Настоящий футуризм – кубо – как уже видно из моего выступления – связан философией с символизмом: от Канта.

От символизма футуристы заимствовали идею о самодовлеющей ценности слова – ту идею, которая лежит в основе пользования музыкой слова, в основе инструментовки. Но, идя логическим путем, футуристы дошли до reductio ad absurdum. Они различали: если слово, независимо от своего смысла, производит впечатление на человека, то не только слово, но и части слова, звуки, отдельные гласные и согласные производят впечатление, вызывающее в человеке известную эмоцию.

Отсюда вывод: если так – нет надобности заботиться о смысле слов, нет надобности, чтобы слова были связаны каким-то обозначением, нет надобности в логической связи, нет надобности в содержании слов – звуки слов постоят сами за себя и произведут впечатление. Так создавалась теория заумного языка. Произведения, созданные на основе этой теории, то есть простой набор музыкально звучащих слов и звуков, не связанных содержанием – годился бы для людей, если бы они были лишены совершенно мыслительного аппарата и воображения и были бы снабжены одними ушами, и притом, пожалуй, подлинней человеческих. Человеку, привыкшему искать в произведениях слова не только слуховых, но и зрительных, осязательных и иных эмоций, футуристические произведения ничего не скажут.

Дыр – бул – щыр – убещур...

Поэма безмолвия.

Тарелка на доске; цилиндр; коробка спичек и т. д.

# ХУДОЖНИК И ОБЩЕСТВЕННОСТЬ

## (К «Художественной прозе»)

Может ли быть в настоящее время художественное творчество аполитичным?

Любовь и голод. Если первую из 2 категорий – конечно, да. Если вторую – нет.

Какова общественная роль писателя-художника? В идеале – он должен быть пророком.

Что такое пророк? Человек, который провидит – который смотрит куда-то вдаль, дальше теперешнего, дальше сегодняшнего. Пророк – это человек более или менее далекого завтра, и этим определяется общественная роль писателя-художника.

Вчера, сегодня и завтра неизменно враждебны друг другу. Это – три члена диалектической гегелевской формулы: сегодня отрицание вчера; завтра отрицание сегодня; отрицание отрицания. Вчера – тезис; сегодня – антитеза; завтра – синтез. Вчера – был царь и были рабы; сегодня – нет царя, но остались рабы; завтра – будут только цари.

Дело пророка – дело борьбы за завтра, за вечное завтра. Никакое сегодня его не удовлетворит и не должно удовлетворить. Ко всякому сегодня – он должен подходить с отрицанием. Именно в этом отрицании – залог бесконечного движения вперед. Удовлетвориться каким-нибудь сегодня – значит остановиться, обратиться в соляной столб. Это – конец.

Два психологических момента:

1. отрицание по отношению к сегодня и
2. стремление к бесконечному движению вперед.

Эти два момента и составляют то отношение к миру, которое называется романтизмом. Всякий подлинный, живой художник – непременно романтик.

Если обратиться к сегодняшнему сегодня [*несколько слов стерто*], то в моем сознании он определяется как религия. Все элементы религии налицо; есть даже и бог: этот бог – человек. Весь вопрос в том, какую стадию развития религии переживает коммунизм?

В развитии всякой религии – три стадии: пророческая, апостольская и церковная.

Христиане в катакомбах.

В стадии апостольской они проповедуют открыто – но они борются идейно, они не победили.

И, наконец, в стадии церковной – они победили в земном плане. И как всякий победитель – христиане силой, мечом, кострами, тюрьмами начинают спасать насильно. Христос обращается в Великого Инквизитора...

Роль романтика в [*несколько слов стерто*].

# ЧЕХОВ

## <Лекция первая>

Памятник Роберту Бёрнсу. Мы будем – как анатомы... Не удивляйтесь, если отзывы не всегда благочестивы и общеприняты...

Тот период, о котором я хочу говорить, – новейшая литература: реалисты, символисты, новореалисты и футуристы – чрезвычайно законченный и у него резкие пограничные столбы: он выходит из эпохи гражданской, тенденциозной литературы – и входит в гражданскую. Якубович, Гаршин, Каронин, Успенский, Решетников...

Образ: жидкость, сосуд.

Этот период – один из самых значительных в русской литературе, еще, быть может, недостаточно оцененный. В этот период – огромный шаг вперед сделала форма в литературе. Форма – основа. Сюжеты – одни и те же: важно – как Гейне: портной Штауб. Когда литература приобретает крикливый, тенденциозный характер – на форму уже не обращают внимания. Слащава, сусальна, неестественна деревня у народников. Прокрустово ложе; неестественность, уродливость. Невероятно пошла и убога форма у сусальной гражданской поэзии. Но в тот период, который напоминается Чеховым – литературная форма шагнула вперед.

Чем вызван был отказ от тенденциозной, гражданской литературы? Что творилось в обществе?.. Что за эпоха? {Материалы: Эпоха – после народников, 1 марта. Эпоха «малых дел»; Эпоха, ее мрак, застой, скука, безвыходность – изображается у Чехова.} Разбиты народовольцы. Реакция. Тщетные попытки продолжать революционное движение: заговор «второго 1 марта» в 1887 году. Аресты. Проповедь культурных «малых дел». Разочарование и неудовлетворенность в интеллигенции – и вместе стремление, неопределенное стремление к неопределенному светлому будущему. Разочарование и неопределенное стремление – типичные черты романтизма. И Чехов – типичный романтик.

Романтизм – двух типов: романтизм позитивный и романтизм... мистический. Одни ищут это неопределенное будущее на земле, другие – на небе или вообще где-то, только не на земле. С романтизмом позитивным мы встретимся поз-

же у Горького и других реалистов и новореалистов; с романтизмом мистическим – у символистов. У Чехова, как у реалиста, – романтизм позитивный. Детальнее мы в этом потом разберемся.

Романтизм – из 2 элементов: отрицание – и стремление; из 2 сил: одна – +, другая – –. Как у Чехова отрицательное отношение к настоящему? Он ясно видит всю пошлость, застой, скуку, безвыходность жизни (Неведомский: 260–262).

{[Материалы: Он борется с средним, нормальным человеком, с мещанством. Он охотнее простит грех, чем мещанство. «Старость»: «Маленький, белый памятник глядел на него задумчиво, грустно и так невинно, словно под ним лежала девочка, а не распутная, разведенная жена» ]}

То, что народники изображали в розовых, сусальных красках – мужик, Чехову он же виден насквозь (Неведомский: 263–265).

«Смерть чиновника», «Человек в футляре», которому кажется недозволенным все, что не запрещено. Среди интеллигенции никто не умеет работать, ложь и апатия. Доктор Чебутыкин, который любит книги – так ничего и не читал...

«Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч живущих в городе ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился...».

Вторая черта романтизма – стремление, мечта. Если б он начал проповедовать – он начал бы в противоположность Христу так: «Мое царство – от мира сего». Его романтизм – романтизм бесконечного человеческого прогресса. Врач. Через 300 лет... {Материалы: Чеховские мечтатели говорят уже не о «счастливой и справедливой» жизни, а о прекрасной или красивой. «...Все нынешнее будет казаться и угловатым, и тяжелым, и очень неудобным, и странным...» (а не «несправедливым» или «безнравственным»), – говорит Вершинин, мечтая о людях через 300 лет. Взгляд вдаль – ибо конечный идеал человечества, конечно, не сухая справедливость, приводящая к той некрасоте, безобразию, которые теперь, а красота, красивая жизнь. Критерий не морально-общественный, а эстетический.}

Толстовство, электричество и пар.

Чехов увлекался толстовством. Но затем перестал, так как «расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса». Реализм – позитивизм (символизм – мистицизм).

«Дуэль» – фон Корен.

Его романы – религия мирового прогресса, религия науки – и в этом его родство с окончательным Горьким. В «Дуэли» разговор зоолога фон Корена и дьякона (Измайлов, стр. 540). За разрешением всех «проклятых вопросов» зоолог рекомендует:

«– Обратитесь к тем немногим точным знаниям, какие у нас есть. Доверьтесь очевидности и логике фактов. Любовь должна заключаться в устранении всего того, что так или иначе вредит людям и угрожает им опасностью в настоящем и будущем.

– Значит, любовь в том, чтобы сильный побеждал слабого?

– Несомненно.

– Но ведь сильные распяли Иисуса Христа!

– В том-то и дело, что распяли его не сильные, а слабые. Человеческая культура ослабила и стремится свести к нулю борьбу за существование и подбор; отсюда быстрое размножение слабых и преобладание их над сильными. А мы, культурные, распяли Христа и продолжаем его распинать. Не лицемерьте же, а глядите ей прямо в глаза, признавайте ее разумную законность, а когда она, например, хочет уничтожить хилое, золотушное, развращенное племя, то не мешайте ей вашими пилюлями и цитатами из дурно понятого Евангелия. Христос, надеюсь, заповедал нам любовь разумную, осмысленную и полезную» («Дуэль»). Если бы он начал проповедовать – первое, что он сказал бы, было: «Царство мое от мира сего».

Позитивистское, неприкрашенное, реалистическое изображение мужика – этого недавнего идола. «Убийство» (Измайлов, стр. 546), «Моя жизнь», «В овраге».

«Черный монах».

Из «Черного монаха» – разговор Черного монаха с Ковриным:

«– Вечная жизнь есть, – сказал монах.

– Ты веришь в бессмертие людей?

– Да, конечно. Вас, людей, ожидает великая, блестящая будущность. И чем больше на земле таких, как ты, тем скорее осуществится это будущее... Вы же на несколько тысяч лет раньше введете его в царство вечной правды – и в этом ваша высокая заслуга...

– А какая цель вечной жизни? – спросил Коврин.

– Как и всякой жизни – наслаждение. Истинное наслаждение в познании, а вечная жизнь представит бесчисленные и неисчерпаемые источники для познания...»

Материалы: «О насилии, попирающем правду; о прекрасной жизни, которая со временем будет на земле; об оконных решетках, напоминающих каждую минуту о тупости и жестокости насильников».

«У Достоевского или у Вольтера кто-то говорит, что если б не было Бога – его выдумали бы люди. А я верю, что если нет бессмертия, то его рано или поздно изобретет великий человеческий ум».

Об отсутствии пафоса, цели в творчестве (Измайлов, стр. 540).

Подлинный романтизм сказывается в стремлении к «завтра» от «сегодня». Сегодняшнее никогда не удовлетворяет, даже если оно и положительно. Эта «завтрашность» – и у Чехова. Все люди у него делятся на два разряда: которые сегодня что-то знают, достигли, определились – кто «приставлен к чему-нибудь» («В овраге»), и которые не знают, томятся, «не приставлены ни к чему». То есть на романтиков и не романтиков. И первые Чехову – противны, вторые – милы (Чуковский, 1, 2, 6, 7, 8). Побеждают у Чехова – как и всегда бывает в жизни и как следует ожидать от знающего жизнь реалиста – побеждают люди практические, не романтики. Но их победа – сегодняшняя: люди завтрашнего, люди, служащие ферментом, бродилом жизни – это романтики, это неудовлетворенные сегодняшним, отрицатели, ищущие. {Материалы: Он положительно описывает тихих, застенчивых, мечтательных, неудовлетворенных людей, главное – неудовлетворенных: Мисаил из «Моей жизни»; помещик Брагин в «Жене»; Иванов; Астров в «Дяде Ване», учитель сло-

весности; портной Меркулов (Чуковский, 3). Чехов – романтик и любит романтиков. Они не знают, чего хотят – чего-то неопределенного (Чуковский, 6). Чехов ненавидит всех знающих (Чуковский, 6). Практически все Лопахины, все определенные – торжествуют у Чехова над неопределенными – но эта победа какая-то позорная (Чуковский, 8).}

Злейший враг Чехова, как романтика – пошлость. Материалы: 12.

Пошлость. Мать диктует письмо к дочери и зятю, диктует письмо, где она хочет излить лучшие свои чувства, послать свое благословление, сказать самое дорогое, заветное. А диктует она отставному солдату Егору, которого так определяет Чехов: «Сама пошлость, грубая, надменная, непобедимая, гордая тем, что она родилась и выросла в трактире, – сидит на табурете, раскинув широко ноги под столом, сытый, здоровый, мордастый, с красным затылком». Он пишет: «В настоящее время, как судьба Ваша через себя определила Вас на военное поприще, то мы Вам советуем заглянуть в Устав Дисциплинарных взысканий и Уголовный закон Военного ведомства, и Вы усмотрите в оном Законе цивилизацию чинов Военного ведомства».

В «Трех сестрах» Андрей, охваченный нежными чувствами, сквозь слезы говорит: «Милые мои сестры, чудные мои сестры! Маша, сестра моя...» А в тот момент растворяется окно, и выглядывает из него тоже сама пошлость – Наташа: «Кто здесь разговаривает так громко? Il ne faut pas faire du bruit, la Sophie est dormée déjà. Vous êtes un ours».

В «Моей жизни» архитектор идет под руку с дочерью, говорит с ней о звездах, о том, что даже самые маленькие из них – целые миры – и при этом указывает на небо тем самым зонтиком, которым только что избил своего сына.

Безутешная мать, у которой убили единственного ребенка. Но священник, «подняв вилку, на которой был соленый рыжик, сказал ей: «Не горюйте о младенце. Таковых есть царство небесное» («В овраге»).

Пьесы. «Иванов». Медленной походкой идет Иванов, и от его мертвого прикосновения гибнут женщины, земля глядит на него, как сирота. А он жалуется на свое переутомление, насмехается над «своей гнусной меланхолией», над игрой в Гамлета. Но он не кроток, как Обломов, Иванов в лицо

умирающей жене сказал: «Замолчи, жидовка!..» – и бросил смертный приговор.

{Материалы: Тютчев говорил, что «пошлость людская бессмертна», но сама бессмертность – она имеет способность мертвить все, к чему прикасается.

Чувствительней всего для Чехова пошлость. Она врывается в жизнь на каждом шагу и портит все (Айхенвальд, 353, 354).}

Пошлость людская бессмертна. Гамлет.

В одном из писем Чехов говорит (Материалы, 5): «Не дело психолога делать вид, что он понимает то, чего не понимает никто. Мы не будем шарлатанить и заявим прямо, что на этом свете ничего не разберешь. Всё знают и всё понимают только дураки и шарлатаны» (Из письма). Зеркало хладнокровное.

В другом письме Чехов говорит о себе: «свободный художник». Материалы, 6. Из письма Чехова к Плещееву по поводу повести «Жена»: «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 ненавижу ложь и насилие во всех их видах, и мне одинаково противны как секретари консисторий, так и Нотович с Градовским. Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи... Потому я одинаково не питаю особого пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к ученым, ни к писателям, ни к молодежи. Фирму и ярлык я считаю предрассудком. Мое святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались».

Мы видим, что Чехов – романтик и позитивный романтик. Но что же нам дает право назвать его реалистом?

А во-первых, изображение по-настоящему, объективно, то, что сейчас прочитали: отсутствие тенденциозности. Почему тенденциозность – мешает реализму – искажение реального в угоду тенденции. «Розовые» мужики, конечно, не реальны; «розовые» р<еволюционеры> тоже. Подход к му-

жику – барский и народнический. К революционеру и интеллигенту – реакционный (Достоевский) и народнический. У Чехова – третий. {Материалы: Реализм, неприкрашенный, изображающий мужика («Мужики») (Неведомский, 263) и «В овраге» (Неведомский, 265).}

Во-вторых, позитивизм Чехова, отсутствие в нем мистицизма. Все, что говорилось о позитивизме выше. Ни одного фантастического рассказа (Материалы, 7) – хотя десятки святочных. Рассказ «Страхи». Как просто по-докторски (анатом, трупы) объясняет он то, что сначала показалось мистически жутким. Ночью в лесу кричала черная собака – вспоминается фаустовский пес. То дома застал гостя, который пожаловался на пропажу дорогой собаки. В час ночи вагон сам собой катился по рельсам. Встречный мужик объяснил: «На сто двадцать первой версте уклон...»

Из «Три года»:

«– Вы любите жизнь, Гаврилыч?

– Да, люблю. Я химик, мыслю химически и умру химиком».

{Материалы: О немистике. Из «В овраге». Как будто мистическая ночь. Липа спрашивает встречных во тьме:} И «В овраге». Липа:

«–А вы святые? – спросила Липа у старика.

– Нет. Мы из Фирсанова».

## Лекция вторая

В первой лекции я уже упоминал, что Чехов – в отношении формы сделал очень много. В чем же именно его достижения и новшества?

Чехов писал все, «кроме стихов и доносов»... Но его значение – в трех родах:

1. новелла;
2. драма и
3. письма.

Неудачные романы. Сравнительно малоудачные большие повести: «Три года», «Степь». Но новеллы – изумительны. Мопассан.

Как писал Чехов. Первый период. Легкость. Воспоминания Короленко. «Пепельница» (Измайлов, 160). Медленность, обработка (Измайлов, 164–165).

Работа в лейкинских «Осколках», ограниченность места приучила его сжимать рассказы.

Психологически объяснить значение краткости: почему краткость значит сильное впечатление?

«Кроме романов, стихов и доносов – все виды перепробовал. И повести, и рассказы, и водевили, и пьесы», – писал сам Чехов.

«В сумерках». «Мечты». «Агафья».

«Именины» – перевоплощение в женскую душу.

Повести «Степь», «Дуэль».

«Архиерей», «Палата № 6».

{Материалы: Как писал Чехов? Вначале – необычайно быстро, шутя. «Егерь» – в купальне. Рассказ Короленко о пепельнице.

В письме к Л. Гуревич: «Пишу медленно, с длинными антрактами; пишу и переделываю, и часто, не кончив, бросаю».

В другом письме: «Пишу и зачеркиваю, пишу и зачеркиваю».

В последний период – он уже не писал, а как шутя говорил про себя – «рисовал». (Цветные чернила.)}

{Материалы: Три основные черты:

1. юмор;
2. пейзаж;
3. изображение боли (Неведомский, 255).}

Первое и главное, чего достиг Чехов, и чего до него не умели: краткость, сжатость, сгущенность. NB. Длинноты у Тургенева, Толстого («Анна Каренина»). Значение краткости – особенно для современного городского читателя. Значение недоговоренности: творчество самого читателя.

Эта краткость воспиталась в Чехове работой в «Осколках».

Сравним рассказ из III тома «Агафья» и из V тома «Спать хочется». Материалы: 7, 8.

«Агафья». Герой Савка. Описание – точное, протокольное.

Рассказ начинается со 2-й страницы: «Помню, я лежал...»

Пейзаж.

«– А ты что насупилась, словно тетка тебя родила?»

Пейзаж (364).

«Спать хочется». Т. V, с. 75. Один из лучших рассказов. Тут уж нет описаний. Биографию Варьки и почему она в няньках – читатель узнает из сна Варьки.

Обстановку автор заставляет все время чувствовать приемом лейтмотива: зеленое пятно и тени <рисунок панталон> панталон...

Переход из сна в явь.

[Прием повторяющихся лейтмотивов в «Спать хочется». Этим опять достигается краткость. Биография героя – в действии, что сближает Чехова уже с новореалистами (тот же рассказ «Спать хочется»). Драматическая форма рассказа (показ).]

Второе: пейзажи. Пейзажи у прежних писателей: пейзажи – ради пейзажа. У Чехова – пейзаж только фон, средство, а не цель.

В одном из писем Чехов говорит: «Описания природы уместны и не портят дела лишь тогда, когда они кстати, когда помогают вам сообщить – читателю то или другое настроение». {Материалы: О пейзажах в рассказах Чехов говорит в одном из писем: «Описания природы тогда лишь уместны и не портят дела, когда они кстати, когда помогают вам сообщить читателю то или другое настроение».}

Материалы: 7, 8, 9, 13.

«У Чехова природа не аксессуар, не декорация, не фон, а часть самой жизни, самого действия, основная грандиозная мелодия, в которой звуки человеческих голосов то выделяются, то исчезают, как отдельные аккорды» (Мережковский).

Т. II. «Мыслитель». Пейзаж. «Знойный полдень. В воздухе ни звуков, ни движений... Вся природа похожа на одну очень большую, забытую Богом и людьми, усадьбу».

Пейзаж: «Солнце легло спать и укрылось багряной золотой парчой, и длинные облака, красные и лиловые, сторожили его покой, протянувшись по небу... у самого пруда в кустах, за поселком и кругом в поле заливались соловьи. Чьи-

то года считала кукушка и всё сбивалась со счета, и опять начинала. В пруду сердито, надрываясь, перекликались лягушки, и даже можно было разобрать слова: «И ты такова! И ты такова!» Какой был шум! Казалось, что все эти твари кричали и пели нарочно, чтобы никто не спал в этот весенний вечер, чтобы все, даже сердитые лягушки, дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь жизнь дается только один раз!»

Третье: драматическая форма рассказа, а не описание. {Материалы: Не описательная, а драматическая форма рассказа.} Рассказ, а не показ. Биография героя – в действии («Спать хочется»). Также – прием лейтмотивов. И то, и другое – одновременно дает сжатость рассказу.

Четвертое: уменье начинать. Он сам не раз писал, что это – самое трудное. Начала у прежних писателей. Искусство Толстого в этой области. Чехов – шел за ним. Материалы: 9 и 10.

«Неосторожность». Начало: «Петр Петрович Стрижин, племянник полковницы Ивановой, тот самый, у которого в прошлом году украли новые калоши, вернулся с крестин ровно в 2 часа ночи».

Вот рассказ «Беда» – о купце, которого засудили за то, что был членом ревизионной комиссии. Начинается он прямо: «Директора городского банка Петра Семеныча, бухгалтера, его помощника и двух членов отправили ночью в тюрьму».

Пятой особенностью рассказов Чехова – был юмор. Материалы: 11 и 14.

Юмор, отличающий великих писателей, смех сквозь слезы. «Злоумышленник» (Чайка). «Смерть чиновника». Со сборника «Хмурые люди» – беспечный смех затихает, «чеховское настроение». Но остается юмор. Комическое – Белинский определяет, пользуясь термином Гегеля, как «противоположность между идеей и ее овеществлением». Но здесь и залог трагического. {[Материалы: Противоречие между идеей и ее овеществлением – в равной мере источник и смешного и трагического.]} Материалы: 14. Смех до слез <нрзб>. Смех <нрзб> своей разрешается в пьесе – физиологически...

За смешного человека обидно, потому что смешной — вырождение великого.

И у Чехова везде подход именно такой. Везде *но*, трагическое *но*. «Скучная история»: выдающийся ученый с европейским именем, *но*... «Бабье царство» — миллионерша, здорова, кругом богатство, лесть, *но* ей скучно жить, тоска... «Иванов» — выдающийся общественный деятель, интеллигент, умница, *но* он говорит: «...без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей...». {Материалы: Эти вечные *но* у Чехова: Алехин долго таил свое чувство от любимой женщины, и вот наконец признался — целует ее — плачет; понял, как ненужно и мелко было все то, что мешало любить — *но* поздно: через мгновение поезд унесет ее далеко.

Другой путник — уже обнял женщину, *но* ямщик в дверях.}

Поэт неудавшейся русской жизни, неудачников, стремлений этих неудачников вдаль.

Шестая особенность: боль. В рассказе «Припадок»... Материалы: 12.

В рассказе «Припадок» говорится (про Васильева): «Есть таланты писательские, сценические, художнические, у него же особый талант — человеческий. Он обладает тонким, великолепным чутьем к боли вообще. Как хороший актер отражает в себе чужие движения и голос, так Васильев умеет отражать в своей душе чужую боль. Увидев слезы, он плачет; около больного он сам становится больным и стонет; если видит насилие, то ему кажется, что насилие совершается над ним...»

[Седьмое: ирония, скепсис человеческой разочарованности. Материалы: 13.

Ирония. На чествовании в Художественном театре чуть не рассмеялся, когда начали ему речь: «Дорогой и глубокоуважаемый...» Ему вспомнилось, как Гаев в «Вишневом саде» говорит: «Дорогой, глубокоуважаемый шкаф!»]

Седьмая: зачатки символизма. В «Палате № 6». {[Материалы: Намеки символизма в «Палате № 6».]} В «Крыжовнике». {Материалы: [«Крыжовник». Символ — крыжовен-

ное варенье, которое так <нрзб> для Чехова, но в конце концов пропадает, засахаривается.]} В «В овраге». [Разговор.] Содержание. Разговор Липы со стариком (Овсянико-Куликовский, 152).

* * *

Пьесы.

Среди нас есть математики... Статика и динамика...

Но есть ли в природе действительно статика, полное равновесие? По новейшим теориям – молекулы в вечном, невидимом для глаза движении. Изменение температур, электрический ток – мост, по которому бегут трамваи... Молекулы совершают колоссальную невидимую работу, живут, гибнут, стареются – невидимо, неслышно. Какие-то невидимые, безмолвные драмы.

Та же молекулярная жизнь – и в человеческой душе. Теперь – эпоха динамическая. Все – снаружи: внешние драмы, убийства, смерти, голодные трагедии... Но в так называемые органические эпохи – жизнь уходит внутрь. В жизни моста – революционной эпохой было, когда его строили, революционной эпохой будет – когда его будут взрывать. Органическая эпоха – теперь.

Вот эту самую молекулярную жизнь человеческой души, молекулярную форму – изображал Чехов. Эту жизнь – простым глазом не уловить, эти драмы невидимы и неслышимы. Эти драмы – не в действиях: мост, как стоял – так и стоит. Эта драма даже не в словах – она где-то за словами, она в паузах, в намеках. Это – драма не динамическая, а статическая – вернее: как будто статическая. {[Материалы: Драма в рассказах – статическая, а не динамическая.]}

## Лекция третья

Самый корень слова греческий – и означает «действовать». Понятно, почему драма, пьеса строилась на действии: драма рассчитывалась на массу, на толпу зрителей, на то, чтобы воздействовать на возможно большее число зрителей. Ясно: на те способности к восприятию, которыми обладает большинство зрителей. А если мы вынесем за скобки эти общие способности... Обычная драма – расчет (верный) на

среднее, отнюдь не утонченное восприятие. Ясно: этому среднему, «заскобочному» зрителю – не видна молекулярная драма, молекулярная жизнь человеческой души, которую пытался изобразить Чехов. Этим и обусловливался неуспех – первоначальный – его пьес. {Материалы: Пьесы: Судьба чеховских пьес – судьба всяких новшеств.}

Пьесы: два водевиля и пять драм: «Иванов», «Дядя Ваня», «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад».

«Иванов». Сперва «Иван Иванович Иванов» попытка грубого, примитивного символизма, как у Андреева «Жизнь Человека». Алгебра и геометрия, где все трехмерно, выпукло...

По поводу «Иванова» Чехов писал: «Я хотел оригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела <...> никого не обвинил, никого не оправдал...»

Содержание пьесы: Иванов, говорящий о высоких материях; его жена; Саша... Иванов – романтик, Гамлет + Обломов. Проклинает «гнусную меланхолию». Отражение развала интеллигенции. Гнилой устой моста: не способен сопротивляться, бороться. В момент высшего напряжения – когда трамвай – он ломается...

[Ант. Ч. Противопоставление: Иванов и Львов; Саша.]

Элемент внешней, динамической драмы, смерть. Фабула есть.

Некоторый успех.

«Леший» – впоследствии «Дядя Ваня» – через год. Там был не Астров, а Хрущов, не врач, а помещик. В «Дяде Ване» исчезли четыре лица «Лешего»: Желтухин, не кончивший курса технолог, его сестра Юля, помещик Орловский и его сын – кутила. Здесь [есть] больше внешней драмы: будущий дядя Ваня кончает самоубийством – вместо более статической попытки убить профессора Серебрякова. Зато в «Лешем» нет основной внутренней, молекулярной, психологической драмы – драмы Сони: в «Лешем» все кончается благополучно, аккорд разрешается: Соня выходит замуж за Хрущова, нет ее безнадежной, безвыходной любви (к Серебрякову).

В «Дяде Ване» – все тоньше. Разрешения нет: пьеса кончается диссонансом. Параллель с новой музыкой: Скрябин.

Нет надобности напоминать содержание. Родство Серебрякова – «ученой воблы» с профессором из «Скучной истории»: «Скучная история» – за два месяца до «Лешего». Род-

ство Сони с Сашей. Родство Хрущова – дяди Вани с Ивановым. Романтик – дядя Ваня. Его мечты о будущем счастье человечества, символизируемые его влюбленностью в леса. Опять элемент символизма: «Мы отдохнем». Материалы: 15.

«Дядя Ваня». Героиня кладет голову на руки дяде Ване и уверяет его, что Бог сжалится над ними, что они увидят жизнь светлую и прекрасную. «Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах... Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем... (Обнимает его.) Мы отдохнем!»

1. Драма статическая, настроения, а не действия; нарастания находят себе исход не в катастрофе, а остаются неразрешенными. Аналогия – Скрябин. Так было и в жизни, с интеллигенцией.

2. Отсутствие диалогов. Почти монолог. Размышления вслух.

3. Символизм.

Паузы. Звуки.

Темы жизни: реализм.

«Африка» дяди Вани – и «Москва».

Иванов – и Львов; Кулыгин – и Вершинин; Аркадина и Треплев в «Чайке». Гаев – и Лопахин. Трагизм, коллизия – не внешняя, а внутренняя, именно в этом столкновении мечтателя и трезвого, поэзии и прозы, романтики и жизни.

Юмор: «22 несчастья», Чебутыкин, Соленый.

Настроения.

Продолжатели: Андреев, Зайцев. Новый этап развития – в пьесах Сологуба, Минского, Гиппиус.

Отражение толстовства: положительный образ – люди, не умеющие побороть быт, люди, покорно приносящие себя в жертву эгоизму «ученой воблы».

Успеха «Леший» не имел. Не могли простить Чехову профессора. И только гораздо позже, в Художественном театре, был поставлен и имел успех. Через 11 лет.

«Чайка». Зарождение ее. Изм<айлов>, стр. 397.

Еще больший разрыв с прежними условностями драмы: «Начал пьесу forte, кончил pianissimo'м». [Почти нет действия, разговор.] (Прием, потом повторенный Андреевым в «Катерине Ивановне».) Типичная молекулярная драма. Изм., стр. 398.

Почти нет внешнего действия. Но молекулярная драма назревает невидимо и неслышимо: в пьесе – покушение на самоубийство, самоубийство. Это – все же еще дань старой драме: в других пьесах Чехова ничего не случается.

Треплев – «декадент», пародия.

Родство Тригорина и Чехова. Материалы: 16.

Треплев в одном месте пьесы говорит: «Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине... Описание лунного вечера длинно и изысканно. Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень мельничного колеса – вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно».

А в XI томе Сочинений (188-я стр.) Чехова в его рассказе «Волк» – мы найдем описание лунного вечера: «На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине ее блестело звездой горлышко от разбитой бутылки. Два колеса мельницы, наполовину спрятавшись в тени широкой ивы, глядели сердито, уныло...»

Это – мелочь, но таких мелочей в образе Тригорина – целые десятки: например, – отзыв Тригорина о начинающем писателе, который целиком можно отнести к молодости самого Чехова. Если Тригорин не Чехов – то, во всяком случае, очень ему близкий.

В «Чайке» судьба Нины Заречной символизирована в виде чайки – белой птицы, беспокойно мечущейся над водой и гибнущей от пули Треплева. В «Трех сестрах» – символ «Москва»: «В Москву, в Москву». Еще более символизма в «Вишневом саде»: самый сад, его вырубка символизирует гибель целого уклада жизни, смерть Фирса, и этот особенный, таинственный звук, «как от бадьи, упавшей в воду», дважды повторяющийся в пьесе.

Всюду – драма настроения, а не действия. Нарастающий лиризм не находит себе исхода в какой-нибудь драматической катастрофе, остается неразрешенным. То же было и с интеллигенцией в жизни.

Отсутствие диалогов: монологи или размышления вслух.

Символизм: «Чайка».

Пьеса была поставлена в Александринском театре – и провалилась. Внешняя причина провала: бенефис Левкеевой. Публика «заскобочная». Внутренняя причина: еретичество, новшества, утонченность. Неблагоприятные отзывы авторитетов. Реабилитация Художественным театром – через 2 года.

«Проживу 700 лет, а не напишу больше ни одной пьесы».

«Назовите меня последним словом, если я когда-нибудь напишу пьесу...»

«Три сестры». Здесь уже сплошь то, что мы назвали молекулярной драмой, или выражаясь принятым термином: драма психологическая. Ничего не случается: самое крупное, самое динамическое – уход полка.

Взяты не темы театрального представления – взяты темы жизни: обыкновенные, как будто незначащие разговоры; обычные, житейские дела и события.

Игра на паузах. Значение недоговоренности.

Символизм: «Москва».

Успех пьесы. Быть может, уже созрела публика, но главное – созрел автор. В новых формах сумел покорить публику. Леонид Андреев писал: «Я видел жизнь, она волновала меня, мучила, наполняла страданием и жалостью. И мне не стыдно было моих слез...»

«Вишневый сад».

Внешняя форма, глина, быт: дворянское оскудение. То, что было известно со времен Обломова, прошло через тургеневские романы.

Выродились и развалились не только помещичьи усадьбы, но и люди. Легкомыслие, безволие, неспособность к сосредоточенным переживаниям.

Любовь Андреевна. Шкафик и няня. Сын Гриша – «Петя, отчего вы так подурнели?» (Овсянико-Куликовский, 164).

Раневская, Гаев, Трофимов – недотепы по Фирсу. Они – воплощение отрицательных добродетелей: они добры – в смысле не злы, они не глупы, не бесчувственны. Лопахин сказал: «А сколько, брат, в России людей, которые существуют неизвестно для чего». Это – лишние люди.

Раневская и Гаев – просто лишние люди, неромантики: романтиком является Трофимов. Он из «неделающих», но

зовет к новой жизни, к труду. Он жалок: «облезлый барин», постарел, вылинял, приживальщик. Но автор его любит.

Определенное отрицание прошлого, сегодняшнего (Овсянико-Куликовский, 173).

Лопахин. Трофимов говорит ему: «Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадается ему на пути, так и ты нужен». Нет прежнего, как у Глеба Успенского, изображения «гнусного промышленника», «гнусного хозяйственного мужика». Чехов понимал необходимость Лопахиных в процессе общественного развития; тут сказался реалист.

Лопахин – вовсе не зверь: он готов выручить Раневскую из беды, он предлагает Трофимову денег, чтобы тот мог учиться. Он уважает книгу, знание, Трофимова. Он утешает плачущую Любовь Андреевну: «Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь. (Со слезами.) О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась какая-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь».

И все же Чехову он не мил: он – не романтик. Чехову ближе смешной, облезлый недотепа Трофимов.

Вместе с «Тремя сестрами» – «Вишневый сад» наиболее типичная для Чехова пьеса, наиболее типичная психологическая драма. Опять – полнейшее отсутствие внешнего действия, динамики. Вся драма глубоко скрыта. Вместо звука выстрелов, которые должны потрясти нервы зрителя в обыкновенной драме – зреет такой, на первый взгляд, нестрашный звук: рубят деревья, рубят вишневый сад. Но за этим...

Опять паузы, недоговоренности, намеки. В паузе – слышен странный звук «как бы от бадьи, упавшей в воду».

Символизм: «Вишневый сад».

Итоги.

1. Взята статика жизни, а не динамика, как обычно в пьесах. Начало психологической драмы. Действие происходит в глубине, под поверхностью. Улавливаются мельчайшие, молекулярные движения души, настроения. Драма настроения. Само слово в русском языке стало существовать именно со времен Чехова.

2. Внешние признаки такого рода пьес – отсутствие действия, отсутствие завязки и развязки; отсутствие внешних драматических эффектов; отсутствие обычных связных драматических диалогов.

3. Темы в чеховских пьесах – темы жизни, а не сцены.

4. Какая-то коллизия должна быть – без коллизии нет пьесы. Эта коллизия – во всех пьесах Чехова – коллизия между мечтателем, романтиком – и жизнью, между поэзией и прозой. Во всех пьесах эти противопоставления: Иванов – и Львов; Кулыгин, учитель, который говорит: «Вот имею даже Станислава второй степени» – и Вершинин; Аркадина – и Треплев; Гаев – и Лопахин.

5. Но эта коллизия – не временная, а вечная; это бесконечная трагедия, бесконечно стремящаяся вдаль романтизма. И потому, совершенно логично, коллизия в чеховских пьесах остается неразрешенной. Пьесы заканчиваются не консонансом, а диссонансом. Пьесы, если хотите, не заканчиваются.

6. Изображение настроений – не хватает слов: пользование паузами.

7. Символизм. Еще примитивный в «Иванове»; «Африка» в «Дяде Ване»; «Москва» в «Трех сестрах»; «Вишневый сад». Это вошло в жизнь.

8. Юмор.

9. Темы жизни – показывают, что он реалист: реализм пьес. Это, в частности, в «Вишневом саде» – в изображении Лопахина; неприкрашенное изображение интеллигенции – Иванов, Астров, Трофимов.

Продолжатели: Леонид Андреев – «Анфиса», «Катерина Ивановна»; Борис Зайцев – «Усадьба Лапиных». Новый этап – в пьесах Сологуба, Минского, Гиппиус. Баранцевич, Альбов, Лазаревский, Потапенко.

Нетенденциозность. «Свободный художник». Материалы: 6. Письма Чехова к Плещееву по поводу повести «Жена»: «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 ненавижу ложь и насилие во всех их видах, и мне одинаково противны как секретари консисторий, так и Нотович с Градовским. Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи... Потому я одинаково не питаю особого пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к ученым, ни к писателям, ни к молодежи. Фирму и ярлык я считаю предрас-

судком. Мое святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались».

1. Отсутствие тенденциозности – делает его реалистом.
2. Отсутствие мистики, таинственного и
3. Самые образы его – реальны, даже для наиболее отвлеченных представлений.

Что нового в вещах Чехова?

В отношении формы:
1. Новелла: краткость, сжатость и т. д. (Лекция 4.)
2. Импрессионизм.
3. Драматическая, а не описательная форма рассказа.
4. Пейзажи.

Со стороны содержания:
1. Юмор.
2. Боль.
3. Борьба с пошлостью.
4. Вера в человека и его будущее.
5. Романтизм. Все его герои фантазеры.
«Палата № 6». Доктор и почтмейстер.
«Черный монах». Коврин и тесть.
«Дом с мезонином». Лида и Женя.
«Моя жизнь». Архитектор и «я».

Пьесы Чехова.

Какое-то великое единство во всей природе: единство материи; единство материи и силы; единство движения и покоя.

Нет покоя: все в движении. Молекулы.

Эпохи революционные и эпохи органические.

У человека.

У моста.

Молекулярная жизнь человеческой души – драмы Чехова. Это драма не в действиях: мост как стоял – так и стоит. Это драма даже не в словах, а в паузах между слов, в намеках.

Заскобочный зритель.

* * *

«Иванов».

Иванов – и Львов. Саша.

Представители пошлости: Боркин, Зинаида Савишна, Косых и гости.

«Чайка».

Аркадина и Треплев.

Тригорин и Треплев.

{[Материалы: Он борется с средним, нормальным человеком, с мещанством. Он охотнее простит грех, чем мещанство. «Старость»: «Маленький, белый памятник глядел на него задумчиво, грустно и так невинно, словно под ним лежала девочка, а не распутная, разведенная жена».]}

# КОММЕНТАРИИ

В настоящий том включено написанное Замятиным более чем за 20 лет, однако им самим не публиковавшееся в силу своей специфики.

Содержание тома делится на три раздела: 1 – Блокноты; 2 – «Лекции по технике художественной прозы»; 3 – Из незавершенного.

В первый раздел входят записи, которые вел писатель, начиная с 1914 года и до конца жизни, в блокнотах (по-русски – в записных книжках, но коль скоро он неоднократно сам употреблял слово «блокнот», мы сохраняем это название). Записные книжки, как правило, служат писателям подсобным материалом, который не предназначен для прямого использования в конкретном произведении. Бывают, конечно, исключения, как, например, книжки Ильи Ильфа, которые строились в расчете на издание. Блокноты Замятина ближе к аморфному хламу, о котором Анна Ахматова риторически вопрошала: «Когда б вы знали из какого сора растут стихи, не ведая стыда...» Блокноты – это как бы слепок с живой жизни, где есть все – и плохое, и хорошее, и поэзия, и мрак, и преступление, и наказание, и мусор, и жемчужные зерна мудрости...

В свое время Замятин заметил, что самое трудное для писателя заключается в умении писать между строк. Возможно, сам о том не ведая, он писал о себе. Ибо даже в записях блокнотов мы находим больше того, что выражено словами.

Блокноты Замятина позволяют не только увидеть разнообразие внешнего мира, но и заглянуть во внутренний мир писателя, увидеть подмеченные его зорким взглядом события тех лет, когда делались записи, познакомиться с замыслами и процессом отбора героев, деталей, сюжетов, с поиском изобразительно-выразительных средств. Записи делались Замятиным в отрывных блокнотиках разной величины и толщины, часто изготовленных из бумаги плохого качества. Писал Замятин то простым, то химическим карандашом, то синими, то зелеными, а то и красными чернилами, нередко расползающимися по бумаге. Судя по почерку, Евгений Иванович часто делал записи, находясь в неудобной позе и в неподходящих условиях, тогда прочитать то, что

он писал, очень трудно. Почерк его менялся от записи к записи. А сами его заметки располагались не в хронологической последовательности, так что в одном и том же небольшом блокноте можно найти записи, относящиеся к разным годам. Объясняется это тем обстоятельством, что, отправляясь куда-нибудь (в поездку, в гости, по делам, на прогулку), Замятин брал первый подвернувшийся под руку блокнотик, а иногда покупал по пути новый и продолжал в нем запись, начатую в старом блокноте; иногда его записи относились к прошлому (он вспоминал о каком-либо событии, факте или человеке). Так что записные книжки ни в коей мере нельзя считать дневником. Они носят характер именно рабочих материалов. Обложки блокнотов зачастую исписывались именами, фамилиями, адресами и телефонами, которые порой намеренно стирались. Судя по сохранившимся корешкам блокнотов, Замятин часто вырывал оттуда листки, и судьба их неизвестна.

Некоторые записанные адреса и телефоны читаются хорошо и дают дополнительные сведения о круге общения Замятина. Вот часть имен из блокнотов: А. П. Чапыгин, Р. В. Иванов-Разумник, С. А. Есенин, Н. А. Клюев, О. Дм. Форш, П. Е. Щеголев...

Находим мы в блокнотах названия некоторых книг и журналов, которые Замятин читал и на которые опирался, скажем, при работе над историческими сюжетами.

Для писателя, для настоящего художника жизнь и творчество неотделимы. Биолог, врач, инженер-конструктор, химик, выйдя из лаборатории, как правило, легко переключается на повседневную жизнь: идет играть в карты, спешит домой к жене и детям, обегает ближайшие продовольственные магазины, идет в кино или театр, на свидание с девушкой — да мало ли что. Писатель может проделывать все то же самое. Но... при этом он живет еще и в другом, параллельном мире, а иногда и в параллельных мирах: там, где работают, любят, страдают, умирают, мечтают и побеждают его герои, герои его будущих, еще не созданных произведений. Разумеется, писатель не может выплеснуть на читателей весь этот клубящийся поток образов, картин, разговоров, действий. Он должен их как-то ограничить, организовать, дать им рамку. Придать форму. Найти главное, стержень. Тогда это будет произведение. Кусок глины — это просто кусок глины. А в руках скульптора он может превратиться в образ прекрасной девушки или ужасного старика... Жизнь для художника — тот же кусок глины, который требует обработки, чтобы обрести новую форму, пребывать в форме произведения искусства.

Записные книжки для писателя — это уже начало, подступы к работе, поиски форм, деталей, красок, варианты каких-то тем, сюжетов, снимки с натуры, мысли, идеи, которые могут подтолкнуть к созданию того или иного произведения.

Необычайно широка и тематика записей, и их география, и их практическая и творческая целесообразность. Замятин записывал не только то, что видел сам, но и случаи из жизни других людей, которые могли бы стать основой, сюжетом рассказа или повести, ярким эпизодом произведения, чертой характера. Записи в его блокнотах можно лишь условно выстроить хронологически, хотя время в них ощущается едва ли не материально, и записи конца 10-х годов, конечно же, легко отличимы от записей годов 20-х или 30-х.

«Солдат пришел в землянку, просит офицера взять его из лазарета:

– ...Да там ваш'скородие, чистота дюже меня одолевает».

Это уже – Первая мировая война.

«Деревня – как стадо белых дремливых овец».

Такой образ специально не придумаешь, он рождается внезапно, спонтанно, лишь тогда, когда эту деревню окидывает взглядом внимательный и чуткий художник. Эту запись Замятин мог сделать и в последних своих набросках, когда вспышка памяти вырвала из прошлого увиденную картину. Но запись эта – в одной из первых его книжек.

Монастыри, религиозная жизнь, православные обряды, праздники – все это с детства было знакомо Замятину. В своем творчестве он не раз обращается к теме взаимоотношений человека с богом, с религией – где-то мельком, на периферии произведения, где-то эта тема ставится в центр повествования: «Полуденница», «Знамение», «Сподручница грешных», «Наводнение», «Уездное», «Ловец человеков»... Очевидно, подспудно здесь зарождался какой-то большой замысел, но он не был воплощен. Зато в блокнотах остались замечательные фрагменты, ценные сами по себе, подобно тому как многочисленные эскизы к картинам больших мастеров живописи живут сами по себе, обретают самоценность как произведения искусства...

А вот – частушка:

Мине кстили
У трактире-кабаке,
Окурнали
У виноградном
У вине...

Частушка эта займет свое место в рассказе «Землемер» (1918).

Повесть «Уездное» (1912), принесшая Замятину известность (М. Горький считал ее самым значительным достижением молодого писателя), уже была напечатана, но Замятин не считал тему исчерпанной, и на страницах блокнотов мы неоднократно встречаем обращение к «уездному» – к теме российской глу-

бинки, которая начиналась не столь уж далеко, за десяток-другой верст от большого города.

Но вот прокатилась по Руси революция, а затем жестокая братоубийственная война, и в блокнотах появляются страшные картины тех лет.

Эпизоды Гражданской войны на Украине, перипетии банды Христового – это, пожалуй, материал по крайней мере для остросюжетной повести.

«Военком с рыжей бородой:

– Я к вам хорошо отношусь... А если прикажут – расстреляю».

«Женщина спокойно рассказывает: «Махновцы пожгли меня каленым железом за то, что брат и отец были мобилизованы в Красную армию».

Почти каждая фраза, почти каждый абзац – уже сюжет. Но нужно было все это переварить, сконцентрировать, сжать в тугую пружину, и лишь тогда мог появиться такой шедевр, как «Рассказ о самом главном», где вся эпоха, и любовь, и классовая борьба, и ненависть, и долг, и дружба, и прошлое, и настоящее, и будущее спрессованы так плотно, как атомы в ядерной бомбе на грани критической массы.

Сюжет «Фельдшер». Полстраницы. Но это тип. Это зеркало эпохи.

В записных книжках не только сюжеты, не только наброски будущих произведений, но и размышления о творчестве, о писательском искусстве, о литературной технике, «трудном мастерстве». Литература не может топтаться на месте, не может идти след в след за классиками русского реализма, но она и не должна останавливаться на пришедших им на смену символистах, футуристах и пр.

В блокнотах Замятина можно найти и то, что воплотилось в художественных произведениях, и то, что писатель не мог выразить в публикациях советского периода (а потому эти сюжеты и мысли остались только в записных книжках), здесь есть и те замыслы, которые Замятин просто не успел осуществить.

Наброски будущих произведений и замыслов перемежаются в блокнотах с записями частушек, анекдотов, народных обрядов, услышанных в трамвае или на улице разговоров, с лаконичными, но точными, запоминающимися описаниями путешествий, с записями слов и выражений, характерных для той или иной области России; а во время кратковременного пребывания в Чехословакии Замятин записывает чешские слова и выражения, сходные по звучанию с русскими, но противоположные по значению.

Яркие документально-образные картины России и некоторых европейских стран той эпохи, запечатленные в этих записях

зачастую не менее красочно, объемно, чем в художественных произведениях Замятина. Так что эти записные книжки можно рассматривать не только как подготовительные материалы к будущим книгам, но и как самостоятельное произведение, как еще одну форму в многообразном творческом наследии писателя.

В блокнотах писателя, как и в его законченных произведениях, нет ни одной второстепенной детали, как не было второстепенных деталей у ледоколов, которые строил инженер Евгений Замятин.

Вошедшие в настоящий том «Лекции по технике художественной прозы» представляют собой своеобразный ответ писателя на запросы времени. В них реализовалось то свойство писателя и человека Замятина, которое можно назвать учительством. Не всякий писатель к этому предназначен и не каждому это дано. Замятин же хотел поделиться своим опытом с теми, кто после Октябрьской революции потянулся к знанию и творчеству. И здесь его желание совпало с задачами, которые ставила перед собой интеллектуальная и образованная часть общества новой России. Его первая лекция – попытка объяснения смысла литературы в новое время – прочитана в Лебедяни, на родине писателя, остальные – уже в Петрограде совсем перед другой аудиторией. И несмотря на почти вековую отдаленность от нас, лекции эти сохраняют и познавательный, и практический интерес сегодня.

В третий раздел тома включены наброски незаконченных произведений. Они были собраны из отдельных листков недошедших до нас блокнотов или же из вырванных листков блокнотов, входящих в настоящий том. Они сложены в более или менее логичном порядке вдовой писателя Людмилой Николаевной Замятиной. Опубликовать в первые годы после смерти писателя эти фрагменты не удалось. Лишь в 1980-е годы началось их печатание в нью-йоркском «Новом журнале», а затем и в России. Инициатором публикации стал А. Н. Тюрин.

Все материалы печатаются по авторским рукописям, а также рукописным или машинописным копиям, хранящимся в фонде Замятина Бахметевского архива Колумбийского университета (Нью-Йорк). Некоторые из них печатались ранее по другим источникам (в частности, как указывает А. Н. Стрижев в преамбуле к публикации «Лекций по технике художественной прозы», он пользовался копиями, полученными из-за рубежа благодаря содействию Н. Б. Соллогуб (см.: Литературная учеба, 1988. № 5. С. 119; «Лекции» печатались в том же году в этом журнале в № 5 и 6). Полностью и в соответствии с рукописями Замятина «Лекции» в настоящем издании печатаются впервые.

Ранее частично лекции были напечатаны в четвертом томе Сочинений Е. И. Замятина (Мюнхен, 1988), а также в «Новом журнале» (Нью-Йорк).

Что касается раздела «Из незавершенного», то на родине писателя были напечатаны лишь «Дубы (Наброски к роману)» (Новый журнал. СПб., 1993. № 2. С. 13–50; вступительная статья В. Туниманова). Все публикации этих работ Замятина осуществлены А. Н. Тюриным, который выполнил текстологическую подготовку их к печати и произвел сверку вариантов. Ранее А. Н. Тюрин опубликовал в нью-йоркском «Новом журнале» наброски небольших рассказов, помещенных в настоящем издании.

Печатаются тексты с учетом современной орфографии и пунктуации, при этом сохраняются некоторые особенности авторского написания имен и названий.

Цитаты из различных источников даются в том виде, в каком они приведены у автора.

## ЛЕКЦИИ ПО ТЕХНИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ (с. 293)

### Очерк новейшей русской литературы (с. 295)

Лекция была прочитана в Лебедянском народном университете 8 сентября 1918 г.

Напечатана: Сочинения. Т. 4. Мюнхен, 1988 (под редакцией Е. Жиглевич и Б. Филиппова при участии А. Тюрина); Литературная учеба, 1988. № 5. С. 131–136 (публикация А. Стрижева).

Конспект лекции (с. 295–296) публикуется впервые.

С. 296. *З<ахолустные> офицеры; у попа была...* — Замятин приводит пример из своей повести «На куличках» (1914) (см. наст. изд. Т. 1. С. 136–211).

С. 298. *...печатавшиеся в «Знании» и «Земле».* — «Знание» (1903–1913) – литературный сборник, издававшийся при активном участии М. Горького. В нем печатались писатели, демократически настроенные: Горький, Куприн, А. С. Серафимович, И. А. Бунин, В. В. Вересаев и др. Вышло 40 сборников. «Земля» (1908–1917) – литературный альманах, вокруг которого группировались преимущественно писатели, близкие к натурализму, – М. Арцыбашев, Ф. Сологуб, Е. Н.Чириков, одновременно здесь печатались и сотрудники «Знания».

С. 299. *«Я не либерал, не консерватор...»* — Замятин цитирует письмо Чехова А. П. Плещееву от 4 октября 1888 г.

С. 306. *...двуличный характер адвоката Семена Семеныча Моргунова.* — Замятин обращается к примеру из своей повести «Уездное».

С. 308 ... *в городе Алатыре.* — Замятин приводит пример из своей повести «Алатырь».

### Психология творчества (с. 315)

Лекция впервые прочитана перед молодыми литераторами в литературной студии Дома искусств (Петроград) в 1919 г.

Напечатана: Сочинения. Т. 4. Мюнхен, 1988 (под редакцией Е. Жиглевич и Б. Филиппова при участии А. Тюрина); Литературная учеба, 1988. № 5. С. 136–139 (публикация А. Стрижева).

Конспект (от слов «Искусство *большое* и искусство *малое*» до слова: «Неожиданность») публикуется впервые.

Судя по содержанию эта лекция явилась первой в семинаре «Как писать рассказы», который вел Замятин.

Студия, открывшаяся 10 декабря 1919 г., явилась преемницей студии при издательстве «Всемирная литература» (организована в начале февраля; тогда же в число ее основных руководителей и лекторов вошел Е. Замятин; одной из основных целей студии было прокламировано: «литературное образование молодых поэтов и беллетристов»).

Корней Чуковский вспоминает о лекциях в студии Дома искусств в своем дневнике 29 марта 1922 г.: «В период черных годов 1919–1921 я давал оглушенным и замученным людям лекции Гумилева, Горького, Замятина, Блока, Белого...» (*Чуковский К. И.* Дневник. 1901–1929. М., 1991. С. 203).

С. 317. *...у Гейне в его «Gedanken» есть такой афоризм...* – «Gedanken» – букв.: «Мысли» *(нем.)* – сборник афоризмов и кратких высказываний Генриха Гейне, впервые собранных и изданных А. Штродтманом уже после смерти поэта под названием «Мысли и идеи» – в 1869 г. В 1925 г. было выпущено исправленное и дополненное издание в составе тома «Прозаическое наследие Гейне».

С. 318. *...человек уже не в состоянии сотворить этого чуда в Кане Галилейской.* – О чуде, которое сотворил Иисус Христос во время свадьбы в Кане Галилейской, превратив воду в вино, рассказывается в Евангелии от Иоанна (гл. 2, ст. 3 – 11; гл. 4, ст. 46).

С. 319. *...в письме к Л. Гуревич...* – Замятин цитирует с неточностями письмо к редактору «Северного вестника» Л. Я. Гуревич от 22 мая 1894 г.

## О сюжете и фабуле (с. 321)

Впервые: Новый журнал (Нью-Йорк). № 75.

«О сюжете», конспект, от слов «Откуда сюжет?» до звездочек (с. 321–322) и конспект от слов «В драме...» до звездочек (с. 327–328) публикуются впервые.

С. 321. *Дедукция* – à *thèse*. – A <la> thèse – здесь: тенденция *(фр.)*. Аналогично используется это выражение и в других произведениях Замятина.

С. 322. *Idem*. – То же самое, тот же, такой же *(лат.)*. В тех же значениях Замятин употребляет это слово и его сокращение id. и в других своих произведениях.

*Черновики – «Африка», «Землемер»*. – Замятин в качестве примеров называет свои рассказы (см. наст. изд. Т. 1. С. 323–333, 457–468).

*Ех.: Мак-Интош.* — В качестве примера Замятин называет одного из персонажей своей повести «Островитяне» (см. наст. изд. Т. 1. С. 389–441).

С. 324. *Однажды Андреев прочитал в записках Уточкина...* — имеется в виду воспоминания одного из первых русских летчиков Сергея Исаевича Уточкина о своем вечернем полете, опубликованные в газете «Одесские новости» в 1907 году. Под тюрьмой здесь подразумевается Земля. Леонид Андреев под впечатлением воспоминаний Уточкина вскоре написал большой рассказ «Мои записки» (1908), который считал лучшим своим рассказом.

С. 326. *...если он не рамоли...* — Рамоли — расслабленный, немощный, слабоумный *(фр.)*.

С. 330. *...держать читателя на forte...* — Forte — громко, в полную силу звука *(ит.)*, музыкальный термин.

С. 333. *«Север»* — повесть Замятина (1922); см. наст. изд. Т. 1. С. 506–540.

## О языке (с. 333)

Впервые: Новый журнал (Нью-Йорк). № 77.

С. 334. *...мы имеем стихи без определенного ритма — vers libre.* — Vers libre — свободный стих *(фр.)*, строящийся на интонационно-синтаксической основе, не связанный ни рифмой, ни определенной метрикой.

С. 344. *... оказываются homunculus'ами, а не homo...* — Homunculus — человечек *(лат.)*, homo — человек *(лат.)*. По представлениям средневековых алхимиков, в лабораторной колбе можно искусственным путем получить некое существо, подобное человеку — homunculus.

С. 345. *... «Le feu» Барбюса...* — «Le feu» — «Огонь» *(фр.)*, один из самых известных романов Анри Барбюса (1873–1935).

С. 348. *...индивидуализации диалогов — Чехов, «Степь», IV...* — Замятин ссылается на наиболее доступное и авторитетное Собр. соч. А. П. Чехова (СПб., 1901), в 4-м томе которого напечатана повесть «Степь». Страницы им указаны именно по этому изданию.

С. 349. *Мышление идет двумя основными путями: либо путем... силлогизмов...* — Силлогизм — рассуждение, в котором две посылки связаны центральным термином, который обеспечивает замыкание понятий, вывод.

С. 354. *После них были пуантилизм, интимизм, ташизм, лучизм...* — Пуантилизм *(фр.)* — манера живописи мазками в виде

точек (point). Интимизм (от *лат.* intimus) – самый глубокий, внутренний; разновидность жанровой живописи, получившая развитие в работах художников-неоимпрессионистов; частная жизнь, сцены обедов, бесед, прогулок, веселых игр, чтения книг и занятие рукоделием – вот основные сюжеты их работ. Для передачи атмосферы домашнего уюта и тепла интимисты использовали палитру сложных цветовых оттенков. Важную роль в их картинах играл свет. Ташизм (от *фр.* tache – пятно) – одна из разновидностей абстракционизма (абстрактный экспрессионизм); стремясь достичь острой эмоциональности колорита, ташисты превращают живопись в сочетание цветовых пятен, свободное от преднамеренной композиции и рисунка. Лучизм – разновидность абстракционизма, основателем которой явился русский художник Михаил Федорович Ларионов (1881–1964). Вот как он характеризовал созданное им новое направление в живописи в своей книге «Лучизм» (1913): «Лучизм имеет в виду пространственные формы, которые могут возникать от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника».

*...что называется plein-air...* – Plein air (вольный воздух, *фр.*) – пленэр, живопись на открытом воздухе (в отличие от живописи в мастерской); обычно пленэрной называется живопись, стремящаяся к передаче естественного освещения и воздушной среды и воспроизводящая реальные оттенки цвета, непосредственно наблюдаемые в природе.

*...воспроизведение мгновенных impressions...* – Impressions – впечатления *(фр.)*.

С. 355. *Мир, как мое представление* – центральное положение философии А. Шопенгауэра (1788–1860); в своем произведении «Мир как воля и представление» (1819–1844) он доказывал, что весь мир, предстающий перед нами, есть созерцание того, кто созерцает, то есть представление; нет объекта без субъекта и субъекта без объекта. Следовательно, познавать мы можем лишь свои представления.

*Ding an und für sich.* – «Вещь в себе и для себя» *(нем.)* – понятие, обозначающее вещь как она существует сама по себе, независимо от познающего субъекта, одно из важнейших понятий, выдвинутых И. Кантом в своей работе «Критика чистого разума».

*...от realiora нашли realissima...* – Realiora – реальнейший *(лат.)*; realissima – реальнейшая реальность *(лат.)*.

## **Инструментовка** (с. 357)

Впервые: Сочинения. Т. 4. Мюнхен, 1988.

Конспект лекции от слов «Вот туманной фатою...» до звездочек публикуется впервые.

## О ритме в прозе (с. 363)

Впервые: Сочинения. Т. 4. Мюнхен, 1988.

С. 364. *... 4-й пэон с двумя краткими слогами.* — Пэон *(греч.)* — стихотворный размер греческих песен в честь богов. В русском стихосложении различают четыре вида пэонов. Четвертый пэон с ударением на четвертом слоге стопы часто встречается в четырехстопном ямбе и народных частушках.

## О стиле (с. 369)

Впервые: Сочинения. Т. 4. Мюнхен, 1988.

Краткий конспект от слов: «1. Литература – сложнейшее...» и до слова «дирижабль» публикуется впервые.

С. 375. *«Disappointment, discomfort, danger and decease»* — «Разочарование, смущение, опасность и смерть» *(англ.)*.

*«If after I am free a friend of mine gave a feast»* — «Как только я освобожусь, мой друг закатит пир» *(англ.)*.

С. 376. *«War in the air»* — «Война в воздухе» *(англ.)*.

## Футуризм (с. 387)

Лекция, прочитанная перед молодыми прозаиками и переводчиками в 1920 г.

С. 387. *Неореализм от философов неореалистов... от Лосского* – Н. О. Лосский (1870–1965) в своем учении сочетал персонализм и интуитивизм.

С. 389. *...reductio ad absurdum* – доведение до абсурда *(лат.)*, способ доказательства.

## Чехов (с. 391)

Впервые: Литературная учеба. 1988. № 6 (подготовка текста А. Стрижева).

Данный вариант, включающий, помимо лекций, материалы к ним, публикуется впервые.

С. 392. *Он ясно видит... скуку, безвыходность жизни (Неведомский: 260–262)* – здесь и в других местах Замятин пересказывает фрагменты, касающиеся Чехова, из книги литературного критика М. Неведомского (наст. имя и фам. Михаил Петрович Миклашевский, 1866–1943) «Зачинатели и продолжатели» (1919), страницы указываются по этой книге.

С. 393. *...разговор зоолога фон Корена и дьякона (Измайлов, стр. 540)* – здесь и далее Замятин ссылается на книгу писателя и литературного критика Александра Алексеевича Измайлова (1873–1921) «Чехов. 1860–1904. Биографический набросок» (М., 1916).

С. 394. *...вторые – милы (Чуковский, 1, 2, 6, 7, 8).* – Замятин ссылается на книгу К. И. Чуковского «От Чехова до наших дней. Литературные портреты. Характеристики». СПб.; М., 1908.

С. 395. *Il ne faut pas faire du bruit, la Sophie est dormee deja. Vous etes un ours.* – Не шумите, Софи уже спит. Вы – медведь *(фр.)*.

С. 396. *Чувствительней всего для Чехова пошлость... (Айхенвальд, 353).* – Замятин приводит суждения о Чехове из книги известного критика Юлия Айхенвальда «Силуэты русских писателей», где Чехову посвящены три очерка: «Чехов», «Дети у Чехова», «Пьесы Чехова».

С. 400. *Вот рассказ «Беда» – о купце, которого засудили за то, что был членом ревизионной комиссии.* – В рассказе «Беда» речь идет о купце и члене ревизионной комиссии банка Авдееве, который проговорился на именинах у знакомых, что ему уже давно было известно о махинациях в банке. На следующий же день кто-то из присутствующих донес на него. Его арестовали и присудили к ссылке. Так что Замятин не вполне точно излагает суть рассказа: его засудили не за то, что он был членом ревизионной комиссии, а за недоносительство.

С. 404. «*Начал пьесу forte, кончил pianissimo'м*». – Pianissimo – очень тихо *(ит.)*, музыкальный термин.