

В. Шкловский

ГАМБУРГСКИЙ СЧЕТ

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

ГАМБУРГСКИЙ
УЧЕТ

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

ГАМБУРГСКИЙ СЧЕТ

1 9 2 8

ИЗДАТЕЛЬСТВО ПИСАТЕЛЕЙ В ЛЕНИНГРАДЕ

Reprint. Copyright © 1986 by *Antiquary*

All rights reserved

Published by *Antiquary*

ORANGE, Conn. USA – DUSSELDORF, West Germany

ГАМБУРГСКИЙ СЧЕТ

Гамбургский счет — чрезвычайно важное понятие.
Все борцы, когда борются, жулят и ложатся на лопатки по приказанию антрепренера.

Раз в году в гамбургском трактире собираются борцы.

Они борются при закрытых дверях и завешанных окнах.

Долго, некрасиво и тяжело.

Здесь устанавливаются истинные классы борцов, — чтобы не исхалтуриться.

Гамбургский счет необходим в литературе.

По гамбургскому счету — Серафимовича и Вересаева нет.

Они не доезжают до города.

В Гамбурге — Булгаков у ковра.

Бабель — легковес.

Горький — сомнителен (часто не в форме).

Хлебников был чемпион.

ЗАПИСНАЯ КНИЖКА

КАКУЮ ЛИТЕРАТУРУ СЧИТАЛ НАСТОЯЩЕЙ А. ПУШКИН

СОВРЕМЕННОК

Это был журнал, издаваемый Пушкиным и руганный Булгариным в „Северной Пчеле“. Приведу заглавия некоторых статей или наиболее характерные фразы: „В других современных журналах излишне хвалят друзей редакторов“ (№ 213).

„Ни Шиллер ни Гете не участвовали в мелкой вражде писак и не держались партий“. „Пусть уверяют, — пушкинский период кончился“. „Упадок таланта Пушкина“ (№ 216). „Я сердит на Пушкина“ (№ 146). В общем Булгарин не травил Пушкина. Он только давал ему руководящие замечания.

„Современник“ почти не печатал сюжетную прозу. За первый год в нем напечатаны: „Коляска“ Гоголя и „Нос“ Гоголя. Вторая вещь — с оговоркой.

Зато напечатаны „Путешествия в Арзрум“, „Разбор сочинения Георгия Кониского“ (с включением крупных цитат из трудов этого архиепископа).

Ряд статей, письма из Парижа, записки А. Дуровой, статья о теории вероятности, статья о партизанской войне, исторические анекдоты, перевод приключения мальчика, взятого в плен индейцами, путешествие по Москве.

Романов, конечно, нет. Но есть статья: „Как пишутся у нас романы“ (с подписью Ф. С.).

Это явление не объясняется тем, что в это время у нас не было вообще прозы, или тем, что публика прозой не интересовалась. Наоборот. Из статьи Гоголя в том же „Современнике“ мы узнаем:

„... Распространилось в большой степени чтение романов, холодных, скучных повестей, и оказалось очень явно всеобщее равнодушие к поэзии“ („О движении журнальной литературы“, „Современник“, № 1, стр. 218).

Но половина журнала из стихов.

„Современник“ был журнал изобретательский. Он искал перехода к новой прозе, к установке на материал.

Нельзя даже сказать, что прозаические документальные отрывки, даваемые в „Современнике“, тематически были другие, чем тогдашняя сюжетная проза. Скорее они тематически с ней совпадали и ее предрепреждали.

Например, цитаты из Георгия Кониского с его описанием казни над казаками почти текстуально совпадают с „Тарасом Бульбой“ Гоголя.

Здесь была борьба между „подробностями“ и генерализацией, между романом и фактом. Тогда она сгущалась резко. Вот цитаты из № 3 „Современника“:

„Пишите просто собственные записки, не гоняясь за фантазией и не называя их романом; тогда ваша книга будет иметь интерес всякой летописи, и произойдет еще та выгода, что вас будут читать люди не с намерением читать роман, ибо такое расположение духа в читателе губительно для всего того, что

вы почитаете лучшим в своем сочинении! Не обманывайтесь даже успехами: читатели ищут в ваших романах намеков на собственные имена, когда не ищут романа...“

ТИРАЖИ НАШИХ ЖУРНАЛОВ

Тираж „Литературной газеты“ был „едва сто“ (Барсуков, кн. III, стр. 14). В этом журнале писал Пушкин.

Но тираж „Телескопа“, в котором писал Белинский, был так низок, что издатель сознательно взорвал журнал, напечатав в 15-й книжке „Философическое письмо“ Чаадаева.

Журнал „Европеец“ с именами Жуковского, Языкова, Боратынского и Пушкина имел пятьдесят подписчиков.

Но „Современник“ достиг до пятисот подписчиков. „Библиотека для чтения“ имела успех, что, конечно, не может быть ей поставлено в укор.

„Миргород“ и „Арабески“ не разошлись.

О БУЛГАРИНЕ

Мы знаем его по борьбе с Пушкиным, по борьбе с аристократией, во имя массового читателя.

Докладная записка Ф. Булгарина генералу Потапову—

вещь умная. В ней хорошо характеризован читатель из среднего и „низшего состояния“.

Сам Булгарин не был плебей. По справке Санкт-Петербургского губернатора Кутузова: „Подпоручик Фаддей Булгарин из дворян Минской губернии: за отцом его 750 душ крестьян мужского пола...“ (Справка от 9 мая 1826 года).

В 1832 году барон Розен писал Шевыреву: „Сказывал ли вам Пушкин, что Булгарин добивается княжеского достоинства? Он утверждает, что он князь Скандерберг Буггарн“.

Но, конечно, происхождение Булгарина и его претензии не определяют класс, который он обслуживал.

Родовитость аристократа Пушкина условна и литературна.

О ней без уважения говорит Вяземский, настоящий аристократ. Ганнибал — негр, больное место для аристократизма, с трудом исправляемое экзотикой. Аристократизм Пушкина связан с биографией Байрона и является частью его литературного облика. Геральдический лев Пушкина совсем молоденький. Привел в порядок русскую геральдику Павел I. Русские бояре гербов не имели.

Ставили как свою печать случайные оттиски разных камней. Не всегда были поняты и эти оттиски.

Так, например, птичка с фалусом обратилась впоследствии в птичку на пушке и стала гербом Смоленской губернии.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ВЯЧЕПОЛОНСКОМ

Есть остроты, которые наворачиваются сами. Например — „не посол, а осел“, „не критик, а критик“, „не леф, а блеф“. Эти остроты лежат так рядом, что употреблять не стоит.

Это пошло.

Неправильно также в подвале из восьми столбцов занимать четыре столбца цитатой.

Особенно, если желаешь только доказать, что цитата плохая, вредная, и таких вещей не нужно печатать. Неправильно начинать критическую статью — „я развернул книжку“ или — „я заинтересовался“, „я перелистал“, „я заглянул“.

Нельзя также начинать театральную рецензию со слов — „я пришел в театр и сел на кресло“.

Все крайне беспомощно, так как начать читать книгу, не развернув ее, невозможно.

Поэтому, например, вещи, печатаемые В. Полонским, нельзя считать заметками журналиста.

Статьи неумелые, не профессиональные.

Это произведения не журналиста, а — администратора.

Пишущий же администратор часто бывает похож на поющего театрального пожарного.

Генеральские привычки — называть людей „неведомыми“ — нужно бросить. Если Родченко неведом Полонскому, то это факт не биографии Родченко, а биографии Полонского.

Конечно, неверно обвинять меня с моей книгой „Третья фабрика“, вышедшей в 1926 году, в том, что я влиял на письма Родченко, написанные в 1925 году.

Но вообще недостойно марксиста представлять историю литературы так, что будто бы в ней люди друг друга портят.

Манера печатать свои письма при жизни — старая. Вытеснение письмами и мемуарами „художественной прозы“ — явление в истории литературы.

О том, что письма вытеснят из литературы выдумку, писал не Розанов, а Лев Толстой.

Так как случайно запевшего театрального пожарного нельзя включать в труппу, то ни аплодисментам ни порицанию он не подлежит.

З А Г О Т О В К И I

Двухлетний ребенок говорит, неправильно употребляя словесные штампы: „Я с таким трудом потеряла карандаш“.

К отцу Есенина, крестьянину, приехала делегация. Он принял их в избе.

— Расскажите нам о вашем сыне!

Старик прошелся в валенках по комнате. Сел и начал:

— Была темная ночь. Дождь лил, как из ведра...

В одной редакции редактор спрашивал, получив толстую рукопись:

— Роман?

— Роман.

— Героиня Нина?

— Нина, — обрадовался подающий.

— Возьмите обратно, — мрачно отвечал редактор.

Не годны для печатанья также рукописи, написанные чернилами разных цветов.

Крестьяне покупают на ярмарках фотографические карточки и вешают их на стенах изб, как украшения. Вероятно, не хватает генералов.

Во время войны многие наши пленные бродили по центральной Европе. Они попадали из Германии

в Сербию, в Турцию. Потом они попали в революцию. Трудно даже представить, насколько изменился крестьянин.

Сибирскому языку Всеволода Иванова обучал Горький. Для него Всеволод записал пять тысяч слов. Еще не все слова использованы. Если кому нужно, попросите. Может быть, подарит. Он писатель настоящий.

Сравнивал „L'Art poétique“ московского издания 1927 года с нашей „Поэтикой“ 1919 года. До чего улучшилась бумага!

Моему знакомому цензор сказал: „У вас стиль удобный для цензурных сокращений“.

Человек, назначенный заведующим одного кино-предприятия, на первом прочитанном сценарии (Левидова) написал следующую резолюцию: „Читал всю ночь. Ничего не понял. Все из кусочков. Отклонить“.

Редактор, прочитав стихи поэта, сказал ему: „Ваши стихи превосходны, но я их не напечатаю: они мне не нравятся...“ Потом прибавил задумчиво: „А знаете, вы чем-то напоминаете мне моего Бакунина“.

Крупное издательство вывесило объявление: „Выдача гонорара прекращена впредь до особого распоряжения“.

Молодой поэт, только-что выпустивший свою первую книжку, спросил: „Как вы думаете, я останусь в истории литературы?“

Вопрос этот напоминает вопрос не очень порядочной женщины: „Я тебе доставила удовольствие?“

Издатель (Успенский) прочел книгу, ему принесенную, и сказал: „Я не читаю уже пятнадцать лет. Вашу книгу я прочел, так как вас очень уважаю. Она не понятна. Вы ее не можете переделать?“

Писатель переделал.

В. Л. Дуров рассказывал: — Я выписал из-за границы моржей, чтобы научить их резать минные заграждения.

— И режут?

— Нет, пока я их научил играть на гитаре.

Петр Коган носил в Париже, приходя на выставку, цилиндр — как поставленный на голову, а не как надетый.

Так Сейфуллина сейчас носит свое литературное имя.

Видал карточку (кажется) К. Федина.

Он сидит за столом между статуэтками Толстого и Гоголя.

Сидит — привыкает.

С К А З О Ч Н Ы Е Л Ю Д И

Есть сказка у Федора Сологуба.

Пошли раз девочка и мальчик на берег реки, видят — рак.

Идет рак, как всегда раки ходят по земле: куда глаза глядят.

Сели дети над ним и кричат: „Смотрите, рак пятится!“

А рак идет вперед, куда глаза глядят.

Прибежали дети домой и кричат: „Мама, мы видели, как рак задом пятится, только странный такой рак — голова с передом у него были сзади, а зад с хвостом — спереди!“

Меня хотят убедить, что я в кинематографии пячусь. Так полагается: если снимаются идеологически невыдержанные ленты, то значит виноват идеологически невыдержанный человек.

Или по карикатуре „На посту“ Шведчиков не на того молится.

Между тем я не только пишу статьи, но и сценарии; сценарии мои читаются в рабочих клубах и т. д. Очевидно у меня голова с передом на месте.

Вообще же получается разговор с глухими.

Сейчас на прилавках книжных магазинов появились странные книги.

Вот Дмитрий Петровский называет свои воспоминания о Велемире Хлебникове — повесть.

А читатель сам читает, как повесть, и художественно обработанную Юрием Тыняновым биографию Кюхельбекера и книгу о путешествиях.

Факты переживаются эстетически. Художественная вещь может сейчас и не иметь сюжета.

Лучшее, что из многого хорошего написал Максим Горький за последнее время, — это его „Отрывки из записной книжки“.

То, что было черновым материалом для художника, стало самым художественным произведением.

Как будто раньше промывали какую-то руду на золото, а сейчас на радий.

Особенно стоило написать такую сегодняшнюю повесть о Велемире Хлебникове.

От В. Хлебникова произошли поэты: Маяковский, Асеев, Пастернак, Николай Тихонов и, конечно, Петровский.

Самые цельные, самые традиционные поэты, как Есенин, тоже переменились от влияния Хлебникова.

Он писатель для писателей. Он Ломоносов сегодняшней русской литературы. Он дрожание предмета: сегодняшняя поэзия — его звук.

Читатель его не может знать.

Читатель, может быть, его никогда не услышит.

Коснитесь рукой повести Петровского. Вы ошупьёте почувствуете дрожание.

Судьба Хлебникова доходчивей, понятнее его стихов.

О К Р А С О Т Е П Р И Р О Д Ы

„Митина любовь“ Ивана Бунина есть результат взаимодействия тургеневского жанра и неприятностей из Достоевского. Сюжетная сторона взята из „Дьявола“ Льва Толстого. Тургеневу принадлежит пейзаж, очень однообразно данный. Схема его такая. Небо, земля, настроение. Эта троица идет через все страницы. Небо все время темнеет.

Стих введен для условного подчеркивания банальности и для разгрузки возможности пародии.

Краски, как говорят, изысканные. О них смотри у Достоевского в „Бесах“, там они даны в пародии в описании рассказа „Мерси“.

„... Тут непременно кругом растет дрок (непременно дрок или какая-нибудь такая трава, о которой необходимо справляться в ботанике). При этом на небе непременно какой-то фиолетовый оттенок, которого конечно никто не примечал из смертных, то-есть и все видели, но не успели приметить, а «вот, дескать, я поглядел и описываю вам, дуракам, как самую обыкновенную вещь». Дерево, под которым уселась интересная пара, непременно какого-нибудь оранжевого цвета („Бесы“, ч. 3-я, Праздник, отдел I). У Бунина сводятся описания к противоречивости.

„В пролет комнат, в окно библиотеки глядела ровная и бесцветная синева вечернего неба с неподвижной розовой звездой над ней. На фоне этой синевы картинно рисовалась зеленая вер-

шина клена и белизна как бы зимняя всего того, что цвело в саду“ (разрядка моя, В. Ш.).

„Бесцветная“ и „невыразимое“ встречаются здесь часто.

Шмели у Ивана Бунина „бархатно-черно-красные“, это оттого, что они заново выкрашены. Это от Тургенева. Тот так настаивал на том, что он (Тургенев) очень четко видит, что самые замечательные слова даже давал курсивом.

„Это она. Но идет ли она к нему, уходит ли от него — он не знал, пока не увидел, что пятна света и тени скользили по ее фигуре *снизу вверх*... значит она приближалась. Они бы спускались *сверху вниз*, если бы она удалялась“.

(Курсивы из Глазуновского второго издания 1884 г. Т. IV, „Новь“, стр. 175).

Вещь Бунина вся взята таким курсивом. Ее описания отталкиваются не от предмета, а от описаний же. Пейзаж вообще понятие литературное, он появился и ощущается благодаря традиции.

Пушкинские пейзажи архаичны и состоят из упоминаний о предметах.

„Заря сияла на востоке, я золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнце, как *царедворцы* ожидают государя“ („Барышня-крестьянка“).

„Наконец достигнул он маленькой ложины, со всех сторон окруженной лесом; ручеек извивался молча около деревьев, полуобнаженных осенью. Владимир остановился, сел на холодный дерн, и мысли, одна другой мрачней, стеснились в душе его... Долго сидел он неподвижно на том же месте, взирая на

тихие течения ручья, уносящего несколько поблекших листьев, и живо представлялось ему подобие жизни — подобие столь верное, обыкновенное“ („Дубровский“).

„Волга протекала перед окнами; по ней шли нагруженные барки под натянутыми парусами и мелькали рыбацьи лодки, столь выразительно прозванные душегубками. За рекой тянулись холмы и поля, несколько деревень оживляли окрестность“ („Дубровский“).

Интересно описание своих чувств человека, научившегося пейзажу.

Это знаменитый автор воспоминаний Болотов.

Родился он при Анне Иоанновне, умер при Александре. Воспоминания он начал писать под влиянием „Жиль Блаза“, а кончил под влиянием Стерна.

А научился он природе так:

„... а сверх того попались мне нечаянно две те книжки господина Зульцера, которые писал сей славный немецкий автор о красоте натуры. Материя, содержащаяся в них, была для меня совсем новая, но мне полюбилась... Она-то первая начала меня ознакамливаться с чудными устройствами всего света и со всеми красотами природы...“ („Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков“, 1789 год, том I, стр. 864).

„И как по счастью въехали мы тогда на одно возвышение, с которого видны были прекрасные положения мест и представлялось очень преузорчатое зрелище, то рассудил я употребить очам их и поводом к особенному разговору и орудием к замышляе-

мому испытанию или, проще сказать, пощупать у него пульсу с сей стороны“.

„Для самого сего, приняв на себя удовольственный вид, начал я будто сам с собой и любуясь ими говорить: Ах! Какие прекрасные положения мест и какие разнообразные прелестные виды представляются глазам всюду и всюду. Какие прекрасные зелени, какие разные колера полей! Как прекрасно извиляется и блестит река, река сия своими видами, и как прекрасно соответствует все тому и самая теперь ясность неба и этот вид маленьких рассеянных облачков. Говоря умышленно все сие, примечал я, какое действие произведут слова сии в моем спутнике и не останется ли и он также бесчувственным, как то бывает с людьми обыкновенного разбора...“

Спутник отвечал:

„Что я слышу! и, ах! Как вы меня обрадовали... так, что я нашел в вас то, чего искал...“

„Как то с молодых лет еще имел я счастье познакомиться с натурой и узнать драгоценное искусство утешаться всем и ее красотами и изяществами“ („Записки Андрея Тимофеевича Болотова“, том III, стр. 399).

Этот же Болотов при жизни ставил себе уединенные мавзолеи, закапывая под ними выпавшие свои зубы.

Иван Бунин находится в конце этой линии.

Он омолаживает тематику и приемы Тургенева черными подмышками женщин и всем материалом снов Достоевского.

Когда лошадь под Александром Блоком споткнулась и упала, поэт успел вынуть ноги из стремян и встать на ноги.

Лариса Рейснер с восторгом говорила о нем: „настоящий человек“. Она сжала рядом.

Лариса Рейснер сама была настоящим человеком: жадная к жизни, верный товарищ, смелый спортсмен, красивая женщина, изобретательный журналист. Человек длинного дыхания.

Но „смерть не умает извиняться“. Наполовину не сделана жизнь. Как писателя Лариса Рейснер нашла себя в газете.

Ее перегруженные образами фельетоны бывали превосходны.

В газете она говорила настоящим газетным голосом. Она не удостаивала газету работой литератора, а из манеры газеты создавала новый жанр.

Пройдена Волга, прошли бои у Свяжска, увиден каменный Афганистан, рудники Донбасса и Кузнецкого бассейна, баррикады Гамбурга.

Сейчас хотела Рейснер лететь в Тегеран... Скупой ей отмерили жизнь.

Я помню Ларису Михайловну в „Летописи“ Горького. У Петропавловской крепости в дни Февральской революции. В Лоскутной гостинице с матросами. Трудное дело революция для интеллигента. Он ревнует ее, как жену. Не узнает ее. Боятся.

Эстетическое признание революции, когда она слаба, легче.

Не трудней было миноносцам Раскольниково пройти через Маринскую систему на Каспий, чем писателю, ученику символистов, другу акмеистов, Ларисе Рейснер, идти через быт и победы революции.

Немногие из нас могут похвастаться, что видели революцию не через форточку. Люди старой литературной культуры умели принять Февраль и первые дни Октября, но у Ларисы хватило дыхания и веры на путь до Афганистана и Гамбурга.

Мы долго еще будем вспоминать друга. Лариса Михайловна рассказывала еще лучше, чем писала. Ироничней и не нарядно.

Она рассказывала о том как играли в Гамбурге на мандолинах вечную память или похоронный марш, и в этой комнате плакали, а в соседней танцовали под музыку.

Про цилиндр, которые товарищи дали безработному, чтобы он мог достойно проводить жену на кладбище.

Про это нужно говорить, чтобы знать сроки ожидания.

Про кино на Востоке Лариса Михайловна рассказывала мне месяца два назад.

Должна была написать:

„Дома белых стоят замкнутыми; белый на Востоке держит лицо чистым и бреет его, как моют вывеску. Цвет обязывает.

А в углу сидит „Сами“ Николая Тихонова и смотрит. Белый выдерживает характер.

И вот является кинематограф. Дешевые, трепанные, как у нас в клубах, ленты показываются в Персии, в Индии, в Полинезии.

Конрад Вейдт и Чаплин в гостях у негров и индусов.

Оказывается:

Белый вообще вор. Жена белого господина ему изменяет. Белый господин плачет. Белого господина бьют. Белый господин обманщик.

Идет теперь саиб по улице, а цветные люди знают — король голый.

И не мытый даже.

Кино с буржуазными лентами на Востоке — перлюстрация переписки господ.

Индусские губернаторы в ужасе. Требуют перемонтажа лент.

Запрещения кинематографа.“

Так австрийские генералы, после того как революция была побеждена, уничтожали фонари в Неаполе. В этом рассказе есть бодрость веры в объективную правду жизни.

Электричество, кино и даже водопровод не могут не быть нашими союзниками.

Это все, что я мог сегодня сделать для друга: сохранить кусок того, что он не успел написать.

В ЗАЩИТУ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО МЕТОДА ¹

Писатель использует противоречивость планов своего произведения, не всегда создавая их. Чаще планы и их перебой создаются не одинаковой генетикой формальных моментов произведения. Писатель пользуется приемами, разно произошедшими. Он видит их столкновение. Изменяет функции приемов. Осуществляет прием в ином материале. Так Державин развернул оду низким штилем. А Гоголь перенес песенные приемы на темы сперва связанные с Украиной, но качественно иначе оцениваемые, а затем на темы не украинские.

Таково происхождение одного из приемов гоголевского юмора.

ЭКСКУРС

Что же касается открытия т. Переверзева, что природа вокруг мелкопоместных имений беднее, чем природа вокруг крупного, то оно не верно. Впрочем, все стоит цитаты: „Не может быть сомнения в том, что природа вокруг города и мелкого поместья далеко беднее, чем вокруг поместья крупного“ (Переверзев, „Творчество Гоголя“).

¹ Из доклада, читанного в Ленинграде 6/III 1927 г.

А я сомневаюсь. Дело в том, что в России была чересполосица.

И вообще Переверзев, будучи человеком знающим и не принадлежа к типу гимназистов, читающих в вузах историю литературы, все же работает с недоброкачественным материалом.

Например. Он производит Гоголя из мелкопоместных дворян и переносит на Украину русские крепостнические отношения без оговорок. Между тем: „При составлении списков избирателей в екатерининскую комиссию от Слободской Украины было установлено — дворян в полном смысле этого слова в Слободско-украинской губернии из природных жителей не оказалось: были только владельцы населенных и ненаселенных местностей, вышедшие из рядов полковой и сотенной старшины“ („Вестник Коммунистической Академии“, 1926 г., том XIII, стр. 59).

Дворянство на Украине очень молодо.

Далее Переверзев сливает дворянство с чиновничеством безоговорочно. Между тем при Екатерине „класс приказных и чиновников был еще малочислен и решительно принадлежал простому народу“ (А. Пушкин. „К восьмой главе истории Пугачевского бунта“).

При Павле дворянам было запрещено служить на гражданской службе (в обход этого постановления было намерение создать особый „Сенатский полк“). И чиновничество начало пополняться дворянством только при конце царствования Александра и с начала царствования Николая.

Сам Евгений из „Медного Всадника“ — дворянин сословный, а не классовый, он — изгой.

И натуральное хозяйство не типично для екатерининской эпохи. Скотинины разводят свиней для экспортного сала. Коробочка вся в поставках.

Может быть, в эпоху Николая была обратная „натурализация“ хозяйства. (В 1825 году мировые цены на хлеб понизились на 65%). Все это факты, которые нужно исследовать, а не просто отыскивать их отражение в литературе.

Кстати, и Лев Толстой, которого Переверзев считает представителем крупного дворянства, был помещик мелкопоместный и в письмах к Фету называл поместья в 100 десятин крупными.

КАК НЕ НУЖНО РАБОТАТЬ

Вся эта работа вычитывания из литературы фактов, которые потом находишь в истории, вся она не научная. Так как не учитывает законы деформации материала. Кроме того, вся она находится в усиленном движении по дурному кругу.

Указания же Переверзева на то, что Гоголь легко переводил тему из поместного быта в чиновничий, доказывают только нефункциональность связи бытов с их „отображением“ (совершенно вредный термин). Так переносится прием и из испанской жизни в русскую. Так Гончаров по быту купеческого дома изобразил Обломовку.

КРЕСТОНОСЦЫ

Когда шло первое их ополчение, то они каждый город принимали за Иерусалим. По ближайшему рассмотрению город Иерусалимом не оказывался. Тогда крестоносцы производили погром.

От обиды.

Между тем Иерусалим существует.

ФАКТЫ МЕЖДУ ТЕМ СУЩЕСТВУЮТ

Формалисты („Опояз“) в то же время не хотят сопротивляться научному факту.

Если факты разрушают теорию, то тем лучше для теории.

Она создана нами, а не дана нам на хранение.

Изменение эстетического материала — социальный факт, проследим его хотя бы на примере „Капитанской дочери“.

КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА

Тов. Воронский, человек разочарованный и вольнолюбивый. Он в Иерусалиме поколеблен.

Рассматривая „Капитанскую дочку“, он нашел, что „заячий тулупчик“ — факт внеклассовый, что здесь Пушкин как бы перестал быть дворянином.

Очевидно, Воронский хотел объяснить хотя бы тулупчиком тот факт, что „Капитанскую дочку“ можно читать и сейчас.

Попытаемся разобраться.

„Капитанская дочка“ состоит из трех цитатных тем: 1. Помощный разбойник. Он же в прошлом помощный зверь. Герой оказывает разбойнику услугу, разбойник его потом спасает. Тема старая, живучая, потому что она позволяет развязывать сюжет, сюжетные затруднения. Она жива и сейчас в историческом романе (Сенкевич — „Огнем и мечем“, Хмельницкий и Скшетуский, Конан-Дойль и т. д.). К Пушкину она могла скорей всего попасть от Вальтер-Скотта из „Роб-Роя“. Само строение повести, — она будто бы не написана, а только издана Пушкиным, который разделил ее на главы и снабдил ее эпиграфами, — весь этот прием вальтер-скоттовский.

Таким образом „внеклассовое“ в „Капитанской дочке“ — это эстетическое, цитатное. Образ благородного и благодарного разбойника, а также двух его помощников — „злодея“ и „не-злодея“ — все это традиция.

Внеклассовость создана вне воли художника.

2. Гринев, не желая запутать Машу, не дает показаний.

Это — цитатный прием. Невозможность давать показаний или невозможность говорить до срока мы имеем в сказках и в их сводах, например, — „Семь визирей“ в немецких сказках. В романах, как и в сказках, это — прием торможения. Изменилась мотивировка.

3. Пункт второй разрешается тем, что женщина говорит о себе сама.

Тема прихода Маши к Екатерине взята, вероятно, одновременно из „Сердца Среднего Лотнара“ и из „Параши-сибирячки“.

Я умышленно обхожу первоначальный набросок темы „Капитанской дочки“. В этом наброске Гринев и Швабрин были одним человеком, и вся тема была основана на прощении благородного разбойника.

Но варианты, записанные, но не вставленные в книгу, принципиально отличны от того, что обнародовано автором, и могут нас завести в психологию творчества.

Что же „классово“ в „Капитанской дочке“?

Прежде всего — извращение истории.

Вернее всего, что Белогорская крепость это — Чернорецкая.

Но исторический Оренбург имел вал в пять с половиной верст окружности. Имел каменные стены, 100 пушек, 12 гаубиц и более 4 тысяч войска.

Это была первоклассная (не совсем достроенная) крепость.

В Белогорской крепости солдат было, конечно, не 30 человек, а 230 — 360 без казаков.

Миронов должен был быть крупным помещиком. Приведу цитату: „...когда в губерниях служилые люди, большею частью хлебопашцы, как же в Сорочинской, Татищевой и Сакмаре и протчих крепостях не быть промышленникам, да они в том и не виновны, для того, что все командиры в онных

местах имеют свои хутора и живут помещиками, а они их данники“ („Донесение капитана-поручика Саввы Маврина“. Дубровин. Том II, стр. 28).

Идиллии Белогорской не было, и Пушкин это знал. Он знал также, что историческая Палашка жаловалась в Чернорецкой крепости Пугачеву на своего барина (коменданта).

В Оренбургской степи не было глухо. В ней стояли большие торговые города. Я не говорю об Оренбурге. В Яицком городке было 15 тысяч. Здесь шли караваны. Здесь была соль.

Здесь было из-за чего драться.

Пушкин, работая над историческим материалом, сделал следующее. Он написал в примечаниях не то, что в истории, и в истории не то, что в „Капитанской дочке“.

Ему нужно было дать бунт жестоким и бессмысленным, поэтому он сделал Белогорскую идиллию и разгрузил крепость от реального материала. В ней нет ничего, кроме снега и Гринева.

Ослаблена крепость (вместо крепости описан форпост) для того, чтобы не делать противника сильным. Между прочим, бревенчатые стены Татищевской крепости нас не должны смущать, так как у Измаила (турецкая крепость) тоже были бревенчатые тыны (см. „Дон-Жуан“ Байрона).

Разбойник, устраивающий свадьбы, конечно, нас опять возвращает в шаблон.

Интересен поп Герасим в Белогорской крепости. Как всем известно, духовенство встречало Пугачева с крестом. Об этом синод потом писал много.

У Пушкина отец Герасим тоже выходит к Пугачеву с крестом.

Но Пушкин чрезвычайно удачно подменивает мотивировку:

„Отец Герасим, дрожащий и бледный, стоял у крыльца с крестом в руках и, казалось, молча умолял за предстоящие жертвы“.

Савельич исторически должен был бы пристать к пугачевцам.

Пушкин это понимает.

Но Савельич „преданный народ“. Тогда Пушкин удваивает Савельича (сколько раз мы теперь это делаем) и разгружает его на Ваньку.

Ваньку мы встречаем прямо на плывущей виселице:

„...это был Ванька, бедный мой Ванька, по глупости приставший к Пугачеву“.

До этого Ваньке было отведено так мало строк (я убежден, что читатель его не помнит), что мы можем считать Ваньку введенным для исторического правдоподобия. Это — заместитель Савельича.

Не всегда Пушкину удается легко спрятать историю. Например, непонятно, какую „пашпорту“ требуют у него бунтующие крестьяне. Очевидно, пугачевскую.

Но не дав пугачевского государства, его организация, Пушкин „пашпорту“ просто не мотивировал, используя ее как признак нелогичности бунта. „Наездничество“, которым глухо занимается Гринев, тоже не развернуто. Это дворянская партизанщина очень характерная для того времени.

Пушкин не мог ее показать, потому что тогда надо было бы дать пугачевский тыл.

В общем, идеологически „Капитанская дочка“—произведение остроумное и блестяще выдержанное. Эстетические же ее штампы делали вещь приемлемой и не для ее класса.

ДАЛЬНЕЙШАЯ СУДЬБА ВЕЩИ

Сама „Капитанская дочка“ со временем эстетизируется. Ее положения теряют (очень быстро) свою установку. Они становятся чисто эстетическим материалом. Возникает оренбургская степь Пушкина. Эстетизированный материал, в самом начале заключающий в себе чисто формальные моменты, окаменеет сам. Когда наступил пугачевский юбилей, то спокойно решили—роскошно издать „Капитанскую дочку“. Протестовали башкиры, находящиеся вне наших эстетических привычек.

Но вещь, действительно, потеряла свое первоначальное значение. Оно отделилось от задания.

Для читателя исторический материал, поставленный рядом с эстетическим, создал другое произведение, не то, которое хотел писать Пушкин. История удавшегося памфлета обычно и есть история его использования не для первоначального употребления.

Блестящий пример анализа такого явления представляет неопубликованная еще работа Осипа Брика о первой и второй редакции „Отцов и детей“.

Первоначальная значимость явления часто оживает при попытках перевести произведение на другой материал.

ОТНОСИТЕЛЬНО ПУШКИНА

К Пушкину мы относимся производственно.

Как техник к технике.

Если бы он жил, то мы бы (он был бы иной) голосовали, принять ли его в „Новый Леф“.

Затем мы бы попытались достать ему представительство в Федерацию писателей. Нас бы спросили: „Сколько писателей товарищ Пушкин представляет?“

Тут воображение меня покинуло.

Впрочем, что такое сейчас Пушкин?

Приведу цитату из Л. Войтоловского „История русской литературы“ (Гиз, 1926 г., стр. 23) „...это дворянская литература, до мельчайших подробностей воспроизводящая быт и нравы дворянского сословия тех времен. Онегин, Ленский, Герман, кн. Елецкий, Томский, Гремин... В их лице Пушкин дает...“

Сообщаем неизвестному ученому Войтоловскому, что перечисленные им типы суть баритонные и теноровые партии опер, что и обнаруживается упоминанием Гремина, мужа Татьяны(?) [„любви все возрасты покорны“?], которого (Гремина) нет у Пушкина. Нехорошо изучать русскую литературу (социологически) по операм.

ДУША ДВОЙНОЙ ШИРИНЫ

У наших писателей душа двойственная. По крайней мере так выясняют критики. Они не находят в писателе единства стиля.

Беру отрывок из новой книжки И. М. Гревса „История одной любви“ („Современные проблемы“, 1927 г.). „Наконец, об оригинальном своем рассказе «Степной король Лир» Тургенев — со страхом перед ожидаемым судом П. Виардо в очень решительном, неприятно резком стиле, к которому он иногда спускался, к сожалению, в разговорах и в интимной переписке, допуская острый контраст изяществу его подлинного литературного языка, — дает собственную, безусловно несправедливую характеристику тому же Пичу“ (16 апр. 1860): «Я закончил повесть; по своей грубости она производит на меня впечатление большого зада, но не в рубенсовском стиле — с розовыми щечками, нет, совсем обыкновенного, тучного и бледного русского зада».

Сколько оговорок у Гревса!

Какая путанная фраза!

Безграмотно. Так пишут профессора. Терминологию с запрещенными словами мы можем найти и у Толстого (например, его сравнение поэзии и прозы с анальными объектами). Здесь не личность художника. Толстой и Тургенев не похожи. Здесь две традиции, обуславливающие стиль литературы и интимного письма.

Так русская аристократия по-русски говорила иногда нарочно простонародно.

Жанры выбираются. Не две души, а несколько жанров. Строй души в литературе темперирован. Играй на черных, а четверть тонов нет... Все это еще более суживает понятие о литературе как о высказывании души.

Литературные жанры существуют в писателе, как свойства черного кролика в белом, рожденного от черного и белого.

Выберите его на морозе. Вырастут черные волосы. В зоологии это делает Завадовский.

Изменения климата — это внелитературный факт. „Таким образом, ответ животных тканей на внешние раздражения — в нашем случае холод — определяются всецело наследственным свойством живого существа, определяются внутренними силами, в нем заложенными“.

А. Веселовский иногда подходил к этой мысли.

КУДА ИДЕТ ГОРЬКИИ

„Самгин“ ни к чему не приспособлен. Это вообще беллетристика, которая вообще печатается. Вещь невозможная, как не может существовать вообще здание. Нужно иметь какое-то безотчетное уважение к великой литературе и не нужно иметь представления о пользе давления техники, чтобы так печатать писателей.

Ловят сома из номера в номер. Изменяет Фын-Юя-Сян, происходят события в Ухане, в Вене революция, а сом все еще ловится. Это совершенно комично по несовпадению темпа романа с темпом газеты, в которой он печатается. Не может же быть, чтобы человек, прочитавший о событиях в Вене или о каких-нибудь других событиях такого характера, спросил: „Ну, а что сом? Поймали его или нет?“ Сом не поймали, и вообще оказалось, что мужики обманывают интеллигенцию.

Я не против самого романа Горького, хотя Горький сейчас с целым рядом других писателей, главным образом начинающих, — жертва установки на великую литературу. Но, если возражать против сома по существу, то можно сказать, что сом этот произошел по прямой линии от рыси из „Крестьян“ Бальзака. Там так же ловили несуществующую рысь, и так же ею крестьяне обманывали интеллигенцию. Таким образом, сом, плавающий на страницах газеты, — сом цитатный.

Горький очень начитанный бытовик.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Андрей Белый ходит по Тифлису, нося за спиной единственный в городе зонтик — черный. Жара градусов 30 в тени, и небо без дождя. Тифлисцы не ходят по улице после 4-х часов, а по преимуществу стоят все одетые одинаково в белое, и все никуда

не ядут. Так они стоят покамест светло, и так стоят, когда стемнеет. Посреди них ходит Андрей Белый в панаме, седой и с черным зонтиком.

Черные зонтики в Грузии и Аджаристане, кроме него, носят пастухи и контрабандисты. Пастухи обычно потому, что солнце очень ярко.

Но не очень стоит осматривать свет подряд, — в результате попадешь на то же самое. В горах Кавказа такие же альпийские луга, как в Альпах и на Карпатах, и черные зонтики в руках пастухов тоже есть на Карпатах. И камни на крышах домов так же лежат в Аджаристане, как в Швейцарии. Это — разные места в одинаковом этаже, и мы, осматривая мир, часто попадаем в положение кино-экспедиции Госкино, которая ехала в Сибирь по параллельному кругу и удивлялась, что на Лене такая же природа, как под Москвой.

О ЖАНРАХ

Я написал статью о двойной душе художника. Нужно договорить в чем дело.

Я говорю, что у одного писателя не двойная душа, а он одновременно принадлежит к нескольким литературным линиям. Так, в биографии человека, происшедшего от непохожих друг на друга психически отца и матери, преобладает то материнская, то отцовская линия. Черный кролик не смешивается с белым кроликом; не получается кролик серый, а в рядах получается то белый, то черный.

И писатель одновременно принадлежит нескольким литературным жанрам. Гоголь не пережил душевного перелома, когда начал писать переписку с другом; он в нее хотел включить старый материал „Арабесков“, — он продолжал другую линию.

Руссо говорит, что в другое время роман „Новая Элоиза“ не был бы напечатан, и что он жалеет, что не живет в то время.

Что касается жанров, то нужно сказать следующее, бегло и пользуясь аналогией: не может быть любого количества литературных рядов. Как химические элементы не соединяются в любых отношениях, а только в простых и кратных, как не существует, оказывается, любых сортов ржи, а существуют известные формулы ржи, в которых при подставках получается определенный вид, как не существует любого количества нефти, а может быть только определенное количество нефти, — так существует определенное количество жанров, связанных определенной сюжетной кристаллографией.

Они осложняются тем, что осуществляются в различном материале, и ценность материала в них разная, иногда даже они переходят в отдел коллоидальной химии и имеют установку чисто на материал.

Для облегчения полемике сообщаю формулировку своих возражений т. Переверзеву, заранее извиняясь перед ним за то, что мои возражения короче его книги и поэтому менее точно сформулированы.

ВОЗРАЖЕНИЕ ПЕРВОЕ ХАРАКТЕРА ОБЩЕГО

Так как литературные произведения в своей технике изменяются довольно быстро и во всяком случае претерпевают за несколько лет часто очень серьезные изменения, то для выяснения влияния на них социального базиса нужно исследовать этот базис в том же масштабе, т. е. в той степени разделительности, которая соответствовала бы реальным изменениям литературного материала.

ВОЗРАЖЕНИЕ ВТОРОЕ ХАРАКТЕРА ОБЩЕГО

Конечно, литературная заимственность есть явление социальное, если мы будем называть социальным все, происходящее в обществе. Но факт переживания определенным литературным явлением тех социальных условий, которые его создали, есть соци-

альный факт особого рода. И жанр должен быть исследован в специфических своих условиях.

ВОЗРАЖЕНИЕ ТРЕТЬЕ ХАРАКТЕРА ЧАСТНОГО

Утверждение т. Переверзева, что в 30-х годах XIX века дворяне только начинали привыкать к деньгам, что они переживали момент перехода от натурального хозяйства к денежному, я считаю просто неверным. А принимая во внимание масштаб литературных изменений, я считаю рассмотрение Гоголя (дворянина, так легко соглашающегося на перенос из 6-й книги в 8-ю) как просто „дворянина“, считаю это заявление настолько общим, что оно не может быть использовано ни для какого анализа.

ВОЗРАЖЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ ХАРАКТЕРА ЧАСТНОГО

Указание т. Переверзева на то, что медный подсвечник на щегольском столе Манилова есть факт, прямо вскрывающий социальную сущность Манилова, я считаю возможным опровергнуть тем, что ввод этого подсвечника представляет собою обычный прием комичного, и материал здесь, следовательно, находится в деформированном состоянии. Все эти утверждения мои сводятся к тому, что я считаю сегодняшнюю работу товарищей, оперирую-

щих социологическим методом, чрезвычайно общей и недооценивающей специфического характера материала.

Что же касается нашей завтрашней работы, в частности работы над историей литературных гонимых и над историей тиражей книг, то мы не утверждаем, что этими работами вопрос о взаимоотношениях литературного и внелитературного ряда будет разрешен. Но это работы, которые необходимо сделать. Необходимо вдвинуть в сознание новые факты. Я прошу поэтому товарищей не сердиться на нас за то, что мы принялись за работу, которую они не сделали сами, очевидно, по недостатку времени, ушедшего частично на создание хрестоматий и прочую научно-популярную работу.

Горький спорил с одним крупным коммунистом по вопросу: понятно ли для народа выражение „религия—опиум для народа“.

Решили спросить красноармейца-караульного.

— Что такое опиум?

— Знаю,—ответил красноармеец,—это лекарство.

Может быть поэтому сейчас у Иверских ворот религия уже не опиум, а дурман. Когда пишут о языке газет, то бесконечно упрощают вопрос, приводя примеры неверного понимания слов читателем.

А дело не в этом.

Опиум—это действительно лекарство.

Дело не в понимании слова, а в незнании его точного значения.

Дело идет не о замене слова словом, а о сообщении читателю наибольшего количества знаний. Слово существует в фразе. Нужны словари не слов, а понятий.

Неважно—русские слова или иностранные.

Пока же мы имеем увлечение переводом,—в этом есть хорошее.

Обнаружилось, что газетчики слов ими употребляемых не понимали. Возьмем, например, словари Шаффа. Там все неточно.

Впрочем, в одной крупной столичной газете слово „чемпион“ было переведено—зачинщик.

Шафир—один из зачинщиков всей истории, он же и чемпион неточного знания слов. Нужно знать слова. Например, слово халтура. Откуда оно? Одни говорят, что это слово греческое, что происходит оно от „халькос“—медь.

У духовенства различались доходы: парофиальные и халтуральные.

На юге России халтурой называлась плата за требу (богослужение по частному заказу), исполненную вне своей епархии.

Слово это через певчих перешло к оркестрантам. В 1918—19 годах это слово начало распространяться, как крысы при Екатерине, и, несомое актерами, завоевало всю страну.

Максим Горький уверяет, что в Казани слово „холт“ означает предмет, не отвечающий своему назначению. Например, мыло, которое не мылится. Тогда оказывается, что халтура происхождения татарского.

Мне Рошин-Гроссман, Вяч. Полонский, Сакулин и еще кто-то все время предлагают синтез. Нужно женить формальный метод на ком-то. Дети, говорят, будут хорошие.

Есть две халтуры: греческая и татарская.

Халтура греческая. Это тогда, когда человек пишет не там, где должен писать и поет не там, где должен петь.

Халтура татарская. Человек работает не так, как надо. Халтурщики этих двух родов презирают друг друга и находятся в вечной вражде.

Сейчас вражда эта вылилась в борьбу между попутчиками и напостовцами.

Халтурщики первого рода обычно козыряют (халтуряют) талантливостью, халтурщики второго рода — правильностью направления. Существуют смешанные типы — греко-татарские.

Отдельно существует искусство.

Из Вотской республики вернулся сейчас сценарист Гребнер и рассказывает: христианство у вотяков вымерло немедленно с падением династии Романовых, но жрецы держатся. Жрецы у них вроде агрономов: дают советы по хозяйству, заодно приносят в пихтовых рощах в жертву черных коров. В южной части Вотской области бога не видим, но все-таки для него в каждой избе в специальном домике на дворе есть маленький шкафчик, куда ему ставят хлеб и кумышку — водку. В северной части Вотской области в этом же шкафике есть изображение гуся; гусь там — бог воды, скворец — бог воздуха.

Иногда жрецом избирают 14-летнего девственника.

Вообще же девственность там не уважается.

Вотяки сейчас ведут раскопки, ищут свою историю, а одна бывшая жрица сделалась кандидаткой в члены ЦИК'а. При смерти женщины режут корову, можно и не черную. Когда умирает мужчина, то убивают лошадь. Когда нужно выгнать чорта из деревни, то в избу, а избы вотятские большие, тяжелые, двухэтажные, — то в такую избу ударяют бревном, чорт вытряхивается, и так его постепенно оттесняют

к окрестностям. Кинематографа там не видел, а фотографы туда заходят.

Изумительно красноречивый писатель Федорович в „Правде“. Когда он пишет про Туркестан, то напускает такую экзотику, как будто это не газета, а постановка Бассалыги. Но напрасно Федорович не пользуется в своих статьях картой и энциклопедическим словарем, тогда бы он знал, что пенингинка не венерическая болезнь, и что он заставляет революционных, героических женщин в степях, где проложена железная дорога, проезжать зараз по 200—300 верст верхом. Не нужно быть в газете таким красноречивым.

Все это оттого, что у нас, когда хотят похвалить журналиста, так говорят ему: „Какой журналист! Не журналист прямо, а беллетрист!“ И думают, что его повышают этим в следующий ранг.

Не нужен ли какой-нибудь ученой экспедиции писатель, который терпеливо ездит на лошади, не боится жары и не рассказывает никому, что у него делается в желудке, если даже он и съест что-нибудь не упомянутое в энциклопедии. Если нужно, обратитесь в редакцию „Нового Лефа“, пришлем. Согласны в отъезд. Расстоянием не стесняемся.

Один мой знакомый молодой писатель до того как быть писателем работал пастухом в деревне. Он комсомолец и хотел деревню переделать, а кулаки решили его убить. Пастух в деревне скитается по избам как разъездной, корреспондент по достопри-

мечательностям и открытиям электростанций. За одну овцу пастух ночует в избе ночь, а корова считается за две овцы. Изводили пастуха разными способами: и топор на него роняли и кислотой поили. Ничего, увертывался и каждое утро выходил на улицу и начинал играть в рожок. Деревня просыпалась сонливо и говорила: „Жив все-таки“. Сейчас пастух в Москве и хочет поступить в ГТК.

Писателя Светозарова, когда он ехал на лодке один из Москвы в Астрахань, в одной деревне били, но в этой же деревне дети знали наизусть стихи Казина.

Когда пишут комический сценарий, то потом его все переделывают. Между прочим, шофера так определяют различную степень неопытности: Предположим, что стоит автомобиль. „Серый“ подходит и жмет у него сигнальную грушу—это полное незнание дела. „Сырой“ подходит и переставляет скорости, что уже портит машину. Сценарий переделывают и „серые“ и „сырые“. Каждому хочется показать, что он тоже умный человек, если он работает в комиссариате народного просвещения. Сперва пожмет грушу—переделает надписи, потом почувствует себя человеком творческим и шофероподобным и переделает эпизод. Удержаться от того, чтобы не ткнуть пальцем, не переделать, может только очень культурный и выдержанный человек. Я помню на одном просмотре жена директора фабрики задумалась и сказала вдохновенным голосом: „А хорошо было бы сюда поставить надпись: «А в это время»!“ В ре-

зультате сценарии у нас получаются не очень смешные. Не работайте на чужом станке!

Шаляпин говорил про актеров: „Вот такой-то актер ко мне на спектакли ходит. Вы думаете он учиться ходит, он десять лет ждет, пока я голос потеряю“. Это в наших нравах. „Мы ленивы и не любопытны“,— говорил Пушкин, а кто помнит по какому поводу он говорил? По поводу ненаписания биографии Грибоедова. Мы формалисты любопытны и не ленивы, и Тынянов биографию Грибоедова написал. Наши друзья десять лет ходят в публику и ждут пока мы потеряем голос, а пока что ужимают в бумаге.

Я расстался с одним шоффером в 1917 году. Он был большевиком, хороший шоффер из токарей, шоффер из рабочих. Сговориться нам было очень трудно, потому что мы были разные люди. Через шесть лет на автомобильном пробеге со мною заговорил человек знакомым голосом, а нужно сказать, что человека в автомобильном шлеме почти невозможно узнать: от лица остается один треугольник носа, бровей и рта. Он назвал свою фамилию: тот самый шоффер. „А я вот пишу теперь“,—сказал я ему, а он отвечает даже обиженно: „Мне это не нужно говорить, я слежу за литературой“. Человек научился многому. Не знаю, не потерял ли он при этом свою прежнюю удивительность?

Писатель с трудом вырывает свое словесное произведение из автоматизма привычного дня. Произ-

ведение писателя становится привычным переходом в новую область эстетики—эстетики штампов.

К этому новому восприятию пишут и новую биографию. Вернее, биография заменяет анекдот.

Площадь вокруг великих могил вымощена добрыми пожеланиями мещан. Они дарят мертвым собственные добродетели.

Есть гардиновская лента „Поэт и царь“. Две части этой ленты заняты фонтаном. Настоящее название ленты поэтому „Поэт и фонтан“.

Пушкину здесь подарили молодость, которой он не имел перед смертью, красоту и идеологическую выдержанность.

Крестьянам он читал народные стихи. А Николая ненавидел. Дома Пушкин сидел и писал стихи. На глазах у публики.

Пушкин садится за стол.

Посидел немножко, встал и прочел: „Я памятник себе воздвиг нерукотворный“.

В семейной жизни Пушкин до Гардина говорил, что, имея дома повара, можно обедать в ресторане. Но теперь он исправился. Сидит дома, жену любит одну, а детей катает на спине.

Настоящего Пушкина, очевидно, понять нельзя. Сделали чучело.

Когда Пушкина убили, то положили в ящик и отправили с фельдъегерем в деревню зарыть.

Постановщик окружает дроги факелами. Получается красиво, но смысл перевозки ящика с трупом, кража трупа у славы не получается.

Павильоны большие и маскарад, конечно, разные маски, которые должны, очевидно, изображать душу Пушкина. Пушкин же погиб глухо на околице; вскрыли его бумаги—и друзья удивились: „Пушкин думал, Пушкин был мыслитель“.

Булгарин, конечно, изображен в отрывочке и злодеем. Ходит и покупает „Современник“. Тут еще Гоголь стихи слушает. Про хронологию, конечно, и говорить не приходится. Исторически достоверен, вероятно, один халат Пушкина.

Все вместе напоминает рисунок для обучения иностранному языку: в одном углу косят, в другом сеют, в третьем пожар, в четвертом пашут. Снега нет, а в фильме бы сделали.

В честь этих фонтанов на Страстной площади поставлен дополнительный памятник.

На полотне зима так, как в фотографиях. Перед зимой на длинных прямых ногах стоят с шерстью на голове молодой человек, „чучело“ Дантес, и чучело Пушкина в клеенчатой накидке. Глаза обведены синим.

Это безграмотная ерунда,---сыпь той болезни, которой больна фильма.

В Бурятию приехал фининспектор и разослал населению города окладные листы. Утром проснулся, вышел за дверь юрты. Города нет. Город уехал ночью. Говорят его (город) видели потом в ста верстах.

Вы вот представьте себе крестьян из Красной армии времен гражданской войны, крестьянина военноплен-

ного из Германии и свежего демобилизованного, которому в казарме читали так много, даже кулинарию. Одних демобилизованных (этих владельцев 10⁰⁰ площади наших литературных тем) в деревне три сорта.

В деревне на даче встретился с бывшим красным командиром. На стене бедной халупы висел именной маузер.

Демобилизованный имел в аренде совместно с крестьянами паром. Контузия держала его в лихорадке.

„Мельницы имеют, — сказал он мне, — мельницы имеют, а я их разбивал...“ „Они“ это были бывшие белые, ныне исправные крестьяне. Один из них был и в немецком плену. На стене его халупы висели фотографии, изображающие гимназистов.

Семья уже раскрестьянилась, но была возвращена в крестьянство революцией.

— Скажите, — спросил меня низкорослый хозяин, — скажите, сколько я могу иметь, чтобы не быть кулаком?

Вот и живут люди в деревне разные.

А пахал мужик, боящийся переступить границу в своем хозяйстве, на телятах, и не из бедности, а из конспирации.

Теленок (их звали пионерами) пашет, а как тяговая сила не учитывается. И корова пашет, хотя от этого молока у нее и меньше.

И города бывают странные.

В Богучаре нет ни $\frac{1}{8}$ фунта чая. Нет такого богача на чай. Живут в городе извозчики. Развлечение—

радио. Между тем в городе сейчас уже построен водопровод.

Мы не представляем себе нашей деревни.

Мне рассказывал один вузовец-крестьянин—тихий малый с белыми, густыми вихром стоящими волосами.

Косят в Олонецкой губернии далеко от села за грязями. Косят, уезжая надолго.

Утром на покосе — мать, старая крестьянка, и сын.

Мать спрашивает: — А что правда, что бога нет?

Сын, вероятно, ответил—правда.

— Хорошо, если бы не было,—вздыхнула мать.

Здесь замечательна реальность тоски и желание „чтобы не было“.

Мешает.

Л И Т Е Р А Т У Р А

Многое мы забыли с тех пор. Многое потеряли. Потеряны, например, кино-снимки с первого большевистского мая, которые сделал тогда Лев Кулешов.

С годами создались шаблоны воспоминаний. Шаблоны срослись с памятью и героизировались.

Очень трудно для писателя преодолеть собственную манеру писать и вспоминать. Вспоминаю.

На дворах заводов росли большелистые тонкие осины. Береза уже взобралась на развалины окружного суда. Очень красивые стены. Трава покрыла Манежный переулок. Дома стояли с закрытыми ртами — парадными подъездами.

Нева летом была голубая. В пруду Летнего сада купались. У кариатид Эрмитажа на звонких торцах играли в рюхи.

На углу Кронверкского проспекта и Введенской за оградой из листов ржавого железа пахали сохой. Мосты и весь город стояли одной крепостью железа без восстановления. Небо было пустое, без дыма.

На набережной Мойки стояла длинная, непересыхающая очередь людей за документами на выезд. На документы ставили отпечаток пальца.

У Белицкого, заведывавшего, кажется, административным отделом Петросовета (он же издавал Всеволода Иванова), сидел в кабинете, с окном на Зимний дворец, Мерзковский.

Шел разговор о выдаче рукавиц милиции.

„Дайте и мне“, — сказал Мережковский.

Белицкий написал записку.

Тогда Мережковский попросил:

„Еще две пары; для Зинаиды (кажется, Николаевны) Гиппиус и для Философова“. Но в это время жили и без рукавиц.

В 1915 году Хлебников в журнале „Взял“ написал свои предложения. Там было много иронического благоразумия. Велемир предлагал занумеровать общие мысли, как параграфы или статьи свода законов. Это было бы замечательно.

„Шестьдесят девять“, — кричали бы мне из „На Посту“, что означало бы какую-нибудь неприятность. „Сто двенадцать“, — отвечал бы я, бережа свое время.

При номерах находились бы и цитаты.

Частично то же предлагает сейчас Третьяков в „Хочу ребенка“. Но только для ругательств.

Велемир предлагал еще создать дома — железные остовы со стеклянными выдвижными ящиками. Каждый человек имел бы право на кубатуру в таком доме любого города.

Это хорошо придумано.

Квартира, оседлость, судьба взяты с минусом.

Нет ничего печальней судьбы.

Если спросить в деревне, особенно у женщин, как называется соседняя деревня, они часто не знают. Их судьба прикрепила к избе мычанием коровы.

Мы жили до революции прикованные к судьбе, как невеселые греческие губки ко дну.

Родишься и прикрепляешься. Придешь случайно на специальность и живешь. И жили замечательные повты с синодальными чиновниками и страховыми агентами.

Безобразно устроена в капиталистическом обществе такая интересная вещь, как человеческая судьба.

И вот во время революции судьбы не было.

Если не хлопотать о рукавицах, то времени много, и царство свободы предвосхищено невесомым, но уже объемным.

Езжай куда хочешь, открой школу суфлеров для Красного флота, читай теорию ритма в госпитале,— слушатели найдутся. У людей тогда было внимание. Мир отчалил с якорей.

Мне тридцать четыре года, и многие из них я помню.

И я бы хотел переставить память о двух-трех годах своей жизни вперед и увидеть снова то, что мы называем военным коммунизмом.

Даже с ночными пропусками и патрулями на улицах город был голоден, но свободен.

Мы обязаны тому времени своими изобретениями, этого ветра хватило на все паруса.

Достоевский, Джером-Джером (покойный ныне) и все еще беспокойный Мережковский равно говорили, что социализм это— скука.

Как очевидец, опровергну.

Горечь устройства жизни и необходимость налаживать ее мы бросили тогда и были, кажется, счастливы. Нехватало только углеводов и белков для того, чтобы закрепить это царство интеллектуальной свободы под пушками „Авроры“.

БЕССМЫСЛЕННЕЙШАЯ СМЕРТЬ

Мне очень трудно писать. К умершей так не подходит прошедшее время. Как тут напишешь о человеке, когда не срок подводит его счет. Бессмысленнейшая смерть. Был Горький в сюртуке, в ежике. Хитрый и все понимающий Суханов. Маяковский совсем молодой. Сейчас нет таких молодых.

Была тогда Лариса Рейснер.

С русыми косами. С северным лицом. С робостью и самоуверенностью.

Писала рецензии в „Летописи“ и поэму, конечно, как и надо в девятнадцать лет, мирового значения, кажется, „Атлантида“.

Мы переезжали тогда в мир, как в новую квартиру. Лариса Михайловна радовалась конькам. Любила, чтобы ее видели на катке. Потом работала в студенческих, очень неопытных журналах: „Рудин“, кажется, и „Богема“.

Рейснер, как писатель, как северянка, зрела медленно.

Потом революция. Как ветер в парус.

Лариса Михайловна была среди тех, кто брали Петропавловскую крепость. Это нетрудный штурм. Но нужно было подойти к крепости. Поверить, что ее ворота откроются.

Первое заседание „Новой Жизни“. Рейснер говорила что-то. Стеклов ужасался и спрашивал все время соседей: она марксистка? А Лариса Михай-

ловна в это время уже принимала участие, кажется в реформе русского правописания.

Она не была тогда мыслителем, ей было двадцать два года. Она была талантлива и смела жить.

Люди думают, что они съедят жизни много, а только пробуют.

У Рейснер была жадность к жизни. И в жизни она все шире надувала паруса.

Путь у нее был в полвстра, вразрез.

Она хорошо описывала Зимний дворец. Умела видеть в нем смешное.

Была у большевиков, когда они казались нам сектой. Тогда Блок горько говорил: большинство человечества — „правые эс-эры“.

Помню Ларису Михайловну в „Лоскутной“ гостинице. Была она женой Раскольниковова. Флот стоял чуть ли не на Москве-реке.

Было так тесно, что почти стыдно.

Я был во враждебном лагере. Когда я передумал и вернулся, Лариса встретила меня, как лучший товарищ. Со своей северной пасторской манерой и как-то хорошо.

Потом она ушла с флотилией на Волгу.

Она упаковывала жизнь жадно, как будто собиралась увязать ее всю, уехать на другую планету.

Миноносцы Раскольниковова переползли через мели и пролегли по Волге красную черту.

Здесь в походах нашла Лариса Рейснер свою литературную манеру.

Это не женская манера писать. И это не привычная ирония журналиста.

Ирония—дешевый способ быть умным.

Лариса Михайловна дорожила тем, что видела, и принимала жизнь всерьез. Немного тяжеловесно и перегруженно. Но и жизнь была переполнена тогда, как теплушка.

Рейснер росла медленно и не старела. Не набивала руку. Лучшее, что она написала, было сделано вот сейчас. Прекрасное описание Ульштейна, заводов Юнкерса.

Очень хорошо она понимала Германию.

Это был настоящий корреспондент, который видел не глазами редакции.

Культура ученицы акмеистов и символистов дала Ларисе Рейснер умение видеть вещи.

В русской журналистике ее стиль наиболее ушел от стиля книги.

Это потому, что она была одна из самых культурных.

Вот как недешево был создан этот журналист.

Писать Лариса Михайловна только что начала. Не верила в себя, переучивалась.

Лучшая ее статья—о бароне Штейнгеле („Декабристы“, кажется, только сейчас печатаются).

Она только что научилась не описывать, не называть, а развертывать предмет.

И вот чужое лицо в знакомом зале Дома Печати.

Столько раз здесь ее видели!

Из русской журналистики, как зубами, вырвали живой кусок.

Друзья никогда не забудут Ларисы Рейснер.

Название этой статьи — ошибка против законов построения фельетона, так как в статье я действительно собираюсь писать о Зориче.

Чтобы исправить ошибку, начну с Л. Сосновского. Сейчас несколько его фельетонов вышли отдельной книжкой в библиотеке „Огонька“.

Сосновский — хороший агроном, а также пишет статьи о музыке и литературе.

Если бы он не был фельетонистом, то все это означало бы, что он работает не по своей специальности.

Но Сосновский работает по своей специальности фельетониста.

Ломоносов когда-то советовал в одах соединять в одной строке „далековатые идеи“, и сейчас это делают в фельетоне.

Понятие фельетона чрезвычайно широко и создавалось исторически, а не явилось результатом анализа. Говорят о „маленьком фельетоне“, о „фельетоне-романе“. Но с точки зрения техники писания главной чертой фельетона нужно признать: 1) связанность его с газетой сегодняшней темой, 2) введение в него еще нескольких умышленно издалека взятых тем.

Это введение новых тем дается или с самого начала неожиданным названием, между которым и первой строкой текста читатель ощущает резкий переход.

Такое название обычно разъясняется только в последних строках фельетона, разрешая его. Часто фельетон состоит из двух или трех фактов, рассказываемых параллельно, или же начинается с одного случайного и странного факта, откуда внезапно переходит на тему дня.

У Сосновского есть фельетон: „Не поклонимся иностранцам, а поклонимся земле-матушке“.

Написан он во время переговоров с английским правительством относительно займа. Содержание его (основное) — агитация за разведение корнеплодов.

Логического противопоставления займа турнепсу нет, так как турнепс можно развести на занятые деньги. но здесь правильно проведен фельетонный принцип, сводящийся к тому, что предмет должен быть подан в неожиданном контексте.

Прием Дорошевича, — короткие, не связанные друг с другом строки, — так привился к фельетону потому, что им достигается в самом стиле тот же фельетонный эффект неожиданного восприятия.

Л. Сосновский основал общество „Хозяйственной разведки“. Разведки, а не исследования.

Каждое дело, воспринятое в своем ряду, в своем генезисе, всегда логично. Английское „министерство околичностей“, о котором писал Диккенс, несомненно, самое историчное и генетически правильно выросшее учреждение.

Но журналист-фельетонист, считаясь с логикой, не считается с генезисом, он сопоставляет „далековатые печи“ и выхватывает разведкой отдельные факты.

С этой стороны фельетонисты, не являясь ни учреждением ни профсоюзом, необходимы. Фельетониста почти всегда можно, если не опровергнуть, то отвести словами: „единичный факт“, „неизбежная отрывка гнилого быта“.

Но фельетоны обжалованию не подлежат.

Фельетоны советские отличаются от своих досоветских предшественников в общем меньшей дробностью стиля.

В иных сдвиг дан на большом материале.

Все чаще советский фельетонист пользуется фактом, письмом, протоколом.

Лучшие фельетоны Сосновского основаны на этом принципе.

Иногда работа художника выражается в том, что он выбирает одно выражение документа и обращает его в название и в протекающий образ, на фоне которого весь отрывок заново ощущается.

Таковы фельетоны Сосновского „Главное, не стесняйся“, „Указ Дюка де-Ришелье“ и „Конная дура“ Зорича.

Не нужно думать, что переход на материал исключает работу художника. Лесков скупал старые архивы, и его личные вещи представляют собой выборки из этого материала (Эйхенбаум). Вещь Л. Н. Толстого „За что“ является контаминацией цитат из Максимова (Тынянов).

В работе Зорича фельетон перетерпел значительное изменение. Основная тема Зорича — провинция. Провинция дается им документом и рассказом, физиологическим очерком без сюжета.

Физиологические очерки, как мы это видим в английской и русской (но не немецкой) литературе, соответствуют моменту предроманному, времени, когда не ощущается старая сюжетная форма, но сам материал начинает восприниматься эстетически.

Для Диккенса „Боттские очерки“ непосредственно перешли в „Записки Пикквикского клуба“.

Сюжетного построения у Зорича обычно нет, хотя он сюжетом и владеет, как это можно увидеть из хорошего рассказа „О копейке“.

Но чаще место сюжета занимает умышленное противопоставление тона рассказа событию: „...начинается — судебное следствие «о звуке, испущенном в березовой роще»“. Обвиняемый рабочий-комсомолец опрашивается на основании ст. ст. 99, 162, 168 и 187 уголовного кодекса — целых четыре статьи.

Дальше идет серьезное описание дела. Комсомолец защищается по делу о звуке даже с латинскими цитатами: „Audiatur et altera pars“. На этом же принципе, но с тем изменением, что шутливая торжественность закреплена потом заключением, основана манера письма фельетона „О цветной капусте“.

Но главное в фельетонах Зорича не в этом: они существуют не изолированно, а связано со всем листом газеты. Их фельетонность рождается на границе между документом Зорича и окружающими их статьями. Фельетоны Зорича — фельетоны на фоне статей о Чемберлене.

Стилистически Зорич тесно связан с Лесковым и еще больше с Гоголем, часто повторяя их интона-

ции. Но как фельетонист он почти совершенно оригинален.

Хотя литературные достоинства его вещей значительно выше газетного уровня, вещи Зорича, мне кажется, очень потеряют вне газеты.

Они потеряют больше, чем фельетоны Сосновского или Кольцова.

Зорич перепечатывает свои вещи отдельной книжкой. Я советую ему по крайней мере обильно снабдить книжку газетными прокладками, эпиграфами и цитатами.

Потому что самый лучший фельетон — это такой, который нельзя вынуть из газеты.

К Р А Ш Е Н Ы Й Э К С П О Н А Т

О Ф Е Л Ь Е Т О Н Е

Работу о фельетоне нужно было бы написать следующим образом.

Сначала перечислить все, что называется фельетоном, проанализировать все, подводимое под это понятие. Потом выяснить, объединяет ли это название вещи существенно сходные или только случайно одинаково названные.

Выяснив основное сходство большей части материала и отличив ее этим самым сходством от других явлений литературы, мы смогли бы дать правильное, не догматическое определение фельетона.

Я этого не делаю.

Поэтому работа моя здесь по необходимости пунктирная.

В своих статьях в „Журналисте“ (о Зориче и Соновском) я указывал, что некоторые явления современной прозы причисляются к жанру фельетона не столько по своему внутреннему строению, сколько по месту печатания.

Это любопытнейший случай определения жанра функцией.

Фельетон Зорича, напечатанный вне газеты, — это беллетристика. Старый, дореволюционный фельетон в качестве специфической черты жанра имел множественность и легкость тем.

Старая фельетонность — это особый литературный способ указания необычных ассоциаций.

С РЕВОЛЮЦИЕЙ В ЖАНРЕ ФЕЛЬЕТОНА ПРОИЗОШЛО ИЗМЕНЕНИЕ

Он округлился.

Количество тем в одном фельетоне уменьшилось.

О фельетонной легкости мы говорим по памяти.

Современный фельетон состоит обычно из двух-трех тем.

Одна целевая — программна. Фельетон называется не по ней, а по теме дополнительной, острающей. Эта тема вводится для изменения ключа, в котором обычно воспринимается целевая тема.

Искусство фельетониста состоит таким образом в неожиданности и обязательности (не натянутости) расшифровки главной темы при помощи дополнительной.

Иногда острающей теме дается так, как в новелле, отрицательный конец.

То есть (приятно начать фразу с то есть) тема, изменяющая основную, дается вне произведения.

Так, например, Сосновский описал поведение какого-то безобразника тоном, его оправдывающим.

Фельетонность приема — в остраении темы способом изложения.

Как будто бы введением не упомянутого сказчика.

Может быть, именно тоном объясняется то, что

к жанру фельетонов относят такие произведения, как „Сон Чемберлена“, и прочие „фантастические“ статьи.

Фельетонно здесь остранение статейного фактического материала.

Но при однотемности эти вещи находятся на краю жанра.

КЛАССИЧЕСКИЙ СОВЕТСКИЙ ФЕЛЬЕТОН

Он сейчас представлен М. Кольцовым.

У него постоянная двух- или трехтемность. Удачею Кольцова нужно считать то, что он умеет учесть тембр тем и никогда не соединяет в одной вещи однотипных тем.

Любопытно, что Кольцов даже в своих статьях, как, например, в описании перелета через Черное море, пользуется фельетонными приемами введения второй темы по далекой ассоциативной связи. Скорее всего по типу старого фельетона.

РАСШИРЕНИЕ ЖАНРА

В провинциальных и в профессиональных газетах фельетоном называют сейчас инсценированную статью, однотемную, но имеющую беллетристические черты.

Появился тип фельетона с эпиграфом — темой, которая потом зафельетонивается.

На ту же тенденцию расширить понятие жанра указывает заявление Сосновского на одном из диспутов: „Откройте последнюю страницу «Гудка» — и вы там найдете сразу двадцать-тридцать фельетонистов“.

Указание это, конечно, неправильное, так как вы на этой странице найдете работу 5—6 правщиков, которые инсценируют в разговоры рабкоровский материал.

Но Сосновский еще решительней. Он называет очерки Рихтер фельетонами и дальше предлагает „профельетонить нашу газету от передовой до смертоубийственной хроники“ („Журналист“, январь, 1926). Здесь жанр погибает от расширения сердца.

Прием этот — фельетонный.

Именно фельетонист может предложить сделать фельетоны даже из объявления.

Тут слово „фельетон“, „фельетонность“ не термин, а средство дать фельетон — неожиданно повернуть понятие.

Конечно, можно спросить: а для чего работать над термином, зачем выяснять, что такое фельетон? Можно ведь ограничиться по Мольеру:

„Опиум усыпляет, потому что имеет снотворную силу“.

А фельетон — это то, что профельетонено. Но с этим нельзя лечить.

Газета, состоящая из одних фельетонов, невозможна. Нельзя дать разницу без сравнения.

МЕХАНИЗМ ФЕЛЬЕТОНА СОПРОТИВЛЯЕТСЯ РАСПЫЛЕНИЮ ЖАНРА

Иногда одно название в фельетоне остается фельетоном, но тогда оно — тема.

Недавно Кольцов, фельетонист чистокровнейший, написал статью о газетных шаблонах, о „бурных аплодисментах“, „переполненных залах“ и прочих штампах.

Статья эта — фельетон. Признак — заглавие „Утопающий гроб“.

Это всего только один из штампов, остранный усечением конца фразы „гроб утопал в цветах“.

Но гроб — это тема, гроб, как образ в просторечии, это скука, провал. „Гибнущий гроб“ это — тема весьма мрачного кораблекрушения.

Почти такую же работу проделал раз Зорич, назвав статью об ораторских штампах (в их деревенском преломлении), — „Конная дура“.

Это всего только конъюнктура. Конная дура — всего только пример народной этимологии. А заглавие — цитата из статьи.

Но у этого заглавия, как и у первого, мною приведенного, есть свой орсол. Получается тема о какой-то дурацкой воинственной бестолочи.

Сами рассказы Зорича, печатаемые в газетах, — фельетоны. Это показывает нам интереснейшим „спором о красках“.

Здесь спор пошел не о границе между статьей и фельетоном, а о границе между фельетоном и „рассказом“.

Зорич получал от своих читателей письма. В этих письмах не предлагался материал. В этих письмах материал протестовал. Какой-то пограничный товарищ писал о фельетоне Зорича „Случай из Орловщины“.

В этом фельетоне идет дело о человеке, раздавившем учительницу.

Изложено все это в фельетоне с подробностями, с разговорами.

Против этих подробностей протестует корреспондент.

Так вот — откуда может Зорич знать, что секретарь (раздавивший) закричал кучеру „гони, поезжай“, а не просто „поезжайте“, или „скорее“, или еще что-нибудь?

Откуда он, фельетонист, может знать, сидя в Москве, насколько сух или любезен был в тот или другой момент секретарь со старухой, и как изменилось выражение его лица, когда он узнал о старухином социальном положении?

Корреспондент считает, что вымысел в фельетоне, коль скоро он допущен, умаляет или даже уничтожает общественное значение последнего, потому что порождает у читателя недоверие к самому факту, который лежит в основе изложения.

Письмо интересное.

Зорич на него ответил, что он за „краски“.

„Потому, что мало привести отрицательный факт, нужно рассказать о нем так, чтобы рассказ этот взял читателя за живое“.

Я ПРОТИВ КРАСОК

Не знаю как читатель, но если бы я был фактом, то я бы хотел, чтобы меня брали за живое другим способом.

Если я прочту, что определенная дистанция сделана спортсменом не в 2,1, а в 2,05, то меня это 0,05 разницы интересует, как факт.

А если я в рассказе прочту, что герой без адреса пробежал всю дистанцию 2,00, то это меня интересует меньше.

Представьте себе, что вы читаете рассказ о революционере Камо, например. Он делал невероятные вещи. Почти невозможные.

Но можно прибавить, придумать еще более невероятные. Но не надо. Мы прибавкой обесценим сделанное.

Из уважения к сделанному нельзя придумывать.

Придумка обесценивает 0,05.

А газетный день состоит из реальных дробей.

Зорич — талантливый фельетонист, но он поставил среди живых людей чучела. Он не сделал бы этого, если бы обладал большим чувством жанра.

ЗНАЧЕНИЕ ФЕЛЬЕТОНА СЕЙЧАС

Фельетон и весь его успех сейчас, который мы еще не сумели оценить, основан на том, что фельетонная форма позволяет работать реальными фактами.

Радостное ощущение, ощущение сдвига, поворота материала даются здесь между кусками, а не в кусках.

В рукоделии, в вышивках хорошим тоном считалось не подкрашивать вышивку.

Не обходить трудности.

Нужно работать серьезными крестиками.

Сейчас время литературной реакции.

Похвалой писателя считается сказать, что он работает не хуже такого-то. А десять лет между „таким-то“ и тем, что пишут сейчас, списывают в убыток.

Фельетон в себе содержит элементы работы иным способом.

Он — часть нового жанра.

Осаживать фельетон на художественную прозу — это значит списать себя в убыток.

КРИТИЧЕСКИЙ РОМАНС¹

Мне как-то жалко рассматривать Бабеля в упор. Нужно уважать писательскую удачу и давать читателю время полюбить автора, еще не разгадав ее. Мне совестно рассматривать Бабеля в упор. У Бабеля есть такой отрывок в рассказе „Сын ребби“ „Девицы, уперши в пол кривые ноги незатейливых самок, сухо наблюдали его половые части, эту чахлую, нежную и курчавую мужественность исчащего семита“.

И я беру для статьи о Бабеле лирический разгон. Была старая Россия, огромная, как расплывшаяся с распаханными склонами гора.

Были люди, которые написали на ней карандашем: „гора эта будет спасена“.

Еще не было революции.

Часть людей, писавших карандашем, работала в „Летописи“. Там недавно приехавший Горький ходил сутулым, недовольным, больным и писал статью „Две души“. Статью совершенно неправильную.

Там ходила девочка Лариса Рейснер (еще до взятия ею Петропавловской крепости). Там ходил Брик с Жуковской улицы, 7, и я, в кожаных штанах и куртке

¹ Бабель сейчас изменился, но эта статья лучшая из тех, которые я могу о нем писать.

из автороты. Журнал был полон рыхлой и слоистой, даже на старое сено непохожей беллетристической. В нем писали люди, которые отличались друг от друга только фамилиями.

Но тут же писал Базаров, слепнем являлся Суханов, и здесь печатался Маяковский.

В одной книжке был напечатан рассказ Бабеля. В нем говорилось о двух девочках, которые не умели делать аборта. Папа их жил прокурором на Камчатке. Рассказ все заметили и запомнили. Увидел самого Бабеля. Рост средний, высокий лоб, большая голова, лицо не писательское, одет темно, говорит занятно.

Произошла революция, и гора была убрана. Некоторые еще бежали за ней с карандашем. Им не на чем было больше писать.

Тогда-то и начал писать Суханов. Семь томов воспоминаний. Написал он их, говорят, сразу и наперед, потому что он все предвидел.

Приехал я с фронта. Была осень. Еще издавалась „Новая Жизнь“.

Бабель писал в ней заметки „Новый быт“. Он один сохранил в революции стилистическое хладнокровие. Там писалось о том, как сейчас пашут землю, я познакомился тогда с Бабелем ближе. Он оказался человеком с заинтересованным голосом, никогда не взволнованным и любящим пафос.

Пафос был ему необходим, как дача.

В третий раз я встретился с Бабелем в Питере в 1919 году. Зимой Питер был полон снегом. Как будто он сам стоял на дороге заноса, только как

решетчатый железнодорожный щит. Летом Питер прикрыт был синим небом. Трубы не дымили, солнце стояло над горизонтом, никем не перебиваемое. Питер был пуст — питерцы были на фронтах. Вокруг камней мостовой выкручивалась и вырывалась к солнцу зеленым огнем трава.

Переулки уже заростали.

Перед Эрмитажем, на звонких в том месте, на выбитых торцах играли в городки. Город заростал, как оставленный войсками лагерь.

Бабель жил на проспекте 25 Октября, в доме № 86. В меблированных комнатах, в которых он жил, жил он один, остальные приходили и уходили. За ним уносили служанки, убирали комнаты, выносили ведра с плавающими...

Бабель жил, неторопливо рассматривая голодный блуд города. В комнате его было чисто. Он рассказывал мне, что женщины сейчас отдаются главным образом до 6-ти часов, так как позже перестает ходить трамвай.

У него не было отчуждения от жизни. Но мне казалось, что Бабель, ложась спать, подписывает прожитый им день, как рассказ. Ремесло накладывало на человека следы его инструментов.

У Бабеля на столе всегда был самовар и часто хлеб. А это было в редкость.

Принимал Бабель гостей всегда охотно. В его комнате водился один бывший химик, он же толстолиц, он же рассказчик невероятных анекдотов, он же человек, оскорбивший герцога Баденского и явившийся потом на суд из Швейцарии, чтобы поддер-

жать свое обвинение (но признанный ненормальным и наказанный только конфискацией лаборатории), он же плохой поэт и неважный рецензент, невероятнейший человек Петр Сторицын. Сторицыным Бабель дорожил. Сюда же ходил Кондрат Яковлев, еще кто-то, я, и заезжали совершенно готовые для рассказа одесситы-инвалиды и другие разные одесситы и рассказывали то, что в них было написано. Бабель писал мало, но упорно. Все одну и ту же повесть о двух китайцах в публичном доме.

Повесть эту он любил, как Сторицына. Китайцы и женщины изменялись. Они молодели, старели, били стекла, били женщин, устраивали так и эдак. Получилось очень много рассказов, а не один. В осенний солнечный день, так и не устроив своих китайцев, Бабель уехал, оставив мне свой серый светер и кожаный саквояж. Саквояж у меня позже зачитал Юрий Анненков. От Бабеля не было никаких слухов, как будто он уехал на Камчатку рассказывать прокурору про его дочерей.

Раз приезжий одессит, проиграв всю ночь в карты в знакомом доме, утром занявши свой проигрыш, рассказал в знак признательности, что Бабель не то переводит с французского, не то делает книгу рассказов из книги анекдотов.

Потом в Харькове, проезжая раненым, услышал я, что Бабеля убили в Конной армии.

Судьба, не спеша, сделала из всех нас сто перестановок.

В 1924 году я снова встретил Бабеля. От него я узнал, что его не убили, хотя и били очень долго.

Он остался тем же. Еще интереснее начал рассказывать.

Из Одессы и с фронта он привез две книги. Китайцы были забыты, и сами разместились в каком-то рассказе.

Новые вещи написаны мастерски. Вряд ли сейчас у нас кто-нибудь пишет лучше.

Их сравнивают с Мопассаном, потому что чувствуют французское влияние, и торопятся назвать достаточно похвальное имя.

Я предлагаю другое имя — Флобер. И Флобер из „Саламбо“.

Из прекраснейшего либретто к опере.

Самые изчищенные ботфорты, похожие на девушек, самые яркие галифэ, яркие, как штандарт в небе, даже пожар, сверкающий как воскресенье, — несравним со стилем Бабеля.

Иностранец из Парижа, одного Парижа без Лондона, Бабель увидел Россию так, как мог ее увидеть француз-писатель, прикомандированный к армии Наполеона.

Больше не нужно китайцев, их заменили казаки с французских иллюстраций.

Знатоки в ласках говорят, что хорошо ласкать бранными словами.

„Смысл и сила такого употребления слова с лексической окраской, противоположной интонационной окраске, — именно в ощущении этого несовпадения“ (Юр. Тынянов, „Проблема стихотворного языка“). Смысл приема Бабеля состоит в том, что он одним голосом говорит и о звездах и о триппере.

Лирические места не удаются Бабелю.

Его описания Брод, заброшенного еврейского кладбища, не очень хороши.

Для описания Бабель берет высокий тон и называет много красивых вещей. Он говорит:

„Мы ходим с вами по саду очарования, в неопишемом брынском лесу. До последнего нашего часа мы не узнаем ничего лучшего. И вот вы не видите обледенелых и розовых краев водопада, вы не видите его японской резьбы. Красные стволы сосен осыпаны снегом. Зернистый блеск рождается в снегах. Он начинается мертвенной линией, прильнувшей к дереву, и на поверхности волнистой, как линии Леонардо, увенчан отражением пылающих облаков, а шелковый чулок фрекен Кирсти и линия ее уже зрелой ноги...“

Правда, этот отрывок кончается так: „Купите очки, Александр Федорович, умоляю вас“ („Линия и цвет“). Умный Бабель умеет иронией, во время обозначенной, оправдать красоту своих вещей.

Без этого стыдно было бы читать.

И он предупреждает наше возражение, и сам надписывает над своими картинами — опера.

„Обгорелый город, переломленные колонны и врытые в землю крючки злых старушечьих мизинцев — он казался мне поднятым на воздух, удобным и небывалым, как сновидение. Голый блеск луны лился на него с неистекаемой силой. Серая плесень развалин цвела, как мрамор оперной скамьи. И я ждал, потревоженный душой, выхода Ромео из-за туч, атласного Ромео, поющего о любви в то время как за

кулисами понурый электротехник держит палец на выключателе луны“.

Я сравнивал „Конармию“ с „Тарасом Бульбой“: есть сходство в отдельных приемах. Само „Письмо“ с убийством сыном отца перелицовывает гоголевский сюжет. Применяет Бабель и гоголевский прием перечисления фамилий, может быть идущий от классической традиции. Но концы перечислений у Бабеля кончаются переломом. Вот как пишет казак Мельников.

„Тринадцатые сутки бьюсь арьергардом, заграждая непобедимую Первую Конную, и находясь под действительным ружейным, артиллерийским и аэроплан-ным огнем неприятеля. Убит Тардый, убит Лухманников, убит Лыкошенко, убит Гулевой, убит Трупов, и белого жеребца нет подо мною, так что, согласно перемене военного счастья, не дожидай увидеть любимого начдива Тимошенку, товарищ Мельников, а увидимся, прямо сказать, в царствии небесном, но, как по слухам, у старика на небесах не царствие, а бордель по всей форме, а трипперов и на земле хватает, то, может быть, и не увидимся. С тем прощай, товарищ Мельников“.

Все казаки у Бабеля красивы нестерпимо и несказанно. „Несказанно“ любимое бабелевское слово. И всем им намеком дан другой фон.

Бабель пользуется двумя противоречиями, которые у него замещают роль сюжета: 1) стиль и быт, 2) быт и автор.

Он чужой в армии, он иностранец с правом удивления. Он подчеркивает при описании военного быта „слабость и отчаяние“ зрителя.

У Бабеля, кроме „Конармии“, есть еще „Одесские рассказы“. Они наполнены описанием бандитов. Бандитский пафос и пестрое бандитское барахло так нужно Бабелю, как оправдание своего стиля.

Если начдив имеет „ботфорты похожие на девушек“, то „аристократы Молдаванки — они были затянуты в малиновые жилеты, их стальные плечи охватывали рыжие пиджаки, а на мясистых ногах с костяками лопалась кожа цвета небесной лазури“ („Король“). И в обеих странах Бабель иностранец. Он иностранец даже в Одессе. Здесь ему говорят „...забудьте на время, что на носу у вас очки, а в душе осень. Перестаньте скандалить за вашим письменным столом и заикаться на людях. Представьте себе на мгновение, что вы скандалите на площадях и заикаетесь на бумаге“.

Конечно, это не портрет Бабеля.

Сам Бабель не такой: он не заикается. Он храбр, я думаю даже, что „он может переночевать с русской женщиной, и русская женщина останется им довольна“.

Потому что русская женщина любит красноречие. Бабель прикидывается иностранцем, потому что этот прием, как и ирония, облегчали письмо. На пафос без иронии не решается даже Бабель.

Бабель пишет, утаивая музыку при описании танца и в то же время давая вещь в высоком регистре. Вероятно, из эпоса он заимствовал прием ответов с повторением вопроса.

Этот прием он применяет всюду.

Беня Крик в „Одесских рассказах“ говорит так:
„Грач спросил его:

— Кто ты, откуда ты идешь и чем ты дышишь?

— Попробуй меня, Фроим, — ответил Беня, — и перестанем размазывать белую кашу по чистому столу.

— Перестанем размазывать кашу, — ответил Грач, — я тебя попробую“.

Так же говорят казаки в „Письме“.

„И Сенька спросил Тимофея Родионыча:

— Хорошо вам, папаша, в моих руках?

— Нет, — сказал папаша, — худо мне.

Тогда Сенька спросил:

— А Феде, когда вы его резали, хорошо было в ваших руках?

— Нет, сказал папаша, — худо было Феде.

Тогда Сенька спросил:

— А думали ли вы, папаша, что и вам худо будет?

— Нет, — сказал папаша, — не думал я, что мне худо будет“.

Книги Бабеля — хорошие книги.

Русская литература сера, как чижик, ей нужны малиновые галифэ и ботинки из кожи цвета небесной лазури.

Ей нужно и то, что понял Бабель, когда он оставил своих китайцев устраиваться, как они хотят, и поехал в „Конармию“.

Литературные герои, девушки, старики, молодые люди и все положения их уже изношены. Литературе нужна конкретность и скрещивание с новым бытом для создания новой формы.

СОВРЕМЕННОКИ И СИНХРОНИСТЫ

История этого отрывка следующая:

Я прочел свою фамилию в „Русском Современнике“ рядом с фамилиями Абрама Эфроса, Козьмы Пруткова и еще какого-то классика.

Тогда я написал в „Русский Современник“ письмо.

В этом письме я выразил удивление тому, что оказался современником Тютчеву и Пруткову, не отрицая самого факта, но категорически отрицал свою одновременность с Абрамом Эфросом и Ходасевичем, утверждая, что это только хронологическая иллюзия. Письмо не было напечатано, и статья только использовала эту тему.

Льва Лунца, ныне покойного, я узнал, когда он был еще мальчиком, через каждое слово говорящим „моя меме“.

„Меме“ его с отцом уехали за границу. Лунц выбрал — остаться.

Лунц был мальчик из средней буржуазной семьи. Она дала ему хорошую подготовку в смысле хотя бы знания иностранных языков. Как каждый мальчик, Лунц увлекался Дюма, Стивенсоном, капитаном Мариетом. Каждый мальчик под давлением „меме“, давлением традиции отказывается от этой детской литературы и переходит к Тургеневу и Вересаеву. Лунц выбрал — остаться.

Будучи чрезвычайно образованным для своего возраста человеком и начитанным специалистом-филологом, он остался на почве юношеского романтизма и юношеской сюжетной действенной литературы. Мама и папа (милые люди) традиции уехали, а Лунц писал веселый роман в письмах о том, как едут почтенные люди через границу и везут с собой деньги в платяной щетке. Щетку крадут. Тогда начинается бешеная скупка всех щеток на границе. Роман кончается письменным заказом одного лавочника: „Еще два вагона платяных щеток прежнего образца“. Лев Лунц был — как трава, выросшая в очищенном лесу.

Судьба избавила его от компромиссов.

Вещи его не напечатаны, потому что они не традиционны. Наши современники больше всего любят молодых, пишущих не хуже старых, и это большая вина всех друзей неплохо пишущего Леонова.

Друзья Лунца теряют сейчас свою молодость.

Михаил Слонимский, начавший прекрасным скетчем и советскими небылицами, ушел в обыкновенные рассказы. „Машина Эмери“ — способная книга, но писать ее не стоило.

Не нужно стремиться выполнять задания старых театров. Не нужно увлекаться темой. Не нужно говорить „моя меме“.

Мама уехала.

Нужно прекратить „охрану культуры“, передать музеи в Госхран, с правом обозрения, а в старой литературе изучать метод, а не тему. Тема заняла сейчас слишком много места. Она кажется достаточной

пролетарским писателям для создания новой литературы, и она же угнетает Ахматову.

Есенина тема загнала в пивную и не пускает его оттуда; он должен пить и раскочиваться, как пьяный.

Казин рассказывает о всех своих родственниках по порядку.

И даже Маяковский сидит в плену своей темы: революция и любовь, извиняющаяся за то, что она пришла во время революции.

А что в стихах тема?

Так — гвоздь, на котором можно повеситься самому, а можно и повесить только шляпу.

Поэты уже начинают бежать из областей, занятых их темами. Где сейчас Маяковский?

„Нигде кроме как в Моссельпроме“ или „Сообщаем кстати — в Госиздате“.

И пускай гуляет, там ему тема не мешает, и там он отгуляется.

Я написал слишком длинное предисловие. Но статьи все равно не будет, и предисловия мешают только молодым писателям.

Писатели являются в литературу по-разному: с предисловием и без предисловий.

Писатели с предисловиями, как общее правило, недолговечны.

Помню, как начали говорить об Есенине: впечатление театральное, сперва гул, потом в гуле появляются звуки, и вдруг фамилия как будто сама рождается. Как довольно старый журналист, тут же изложу

совершенно необходимые сведения и правила для выведения писателя из литературы.

Сейчас это делается так: начинают ругать человека на чем свет стоит, при чем обычно кричат: „талантлив, но вреден“, начало фразы обычно запоминается. Не так съедали людей прежде. Людей ругали в придаточных предложениях, как будто бы между прочим. Желаясь ознакомиться с этой техникой могут прочесть ее оценку у Льва Толстого в „Анне Карениной“; там таким способом съедают брата Левина. Ругать нужно не обращая внимания.

Сообщаю об этом всем, всем, всем, так как люблю во всем высокую технику.

Но вернемся к Есенину, который, вероятно, уже волнуется.

Есенина я увидел в первый раз в салоне Зинаиды Гиппиус; здесь он был уже в опале.

— Что это у вас за странные гетры? — спросила Зинаида Николаевна, осматривая ноги Есенина через лорнет.

— Это валенки, — ответил Есенин.

Конечно, и Гиппиус знала, что валенки не гетры, и Есенин знал, для чего его спросили. Зинаидин вопрос обозначал: не припомню, не верю я в ваши валенки, никакой вы не крестьянин.

А ответ Есенина: отстань, и совсем ты мне не нужна. Вот как это тогда делалось.

А спор весь шел об Октябрьской революции.

Но Есенина я знал и раньше. Он был красивый, в золотых кудрях, синеглазый, молодой, с чудным говором. Беда Есенина в том, что он слишком долго

носил в городе валенки. Искусство явилось для него не отраслью культуры, не суммой знания — умения (по Троцкому) с расширенной автобиографией. Пропавший, погибший Есенин, это есенинская поэтическая тема, она может быть и тяжела для него, как валенки не зимой, но он не пишет стихи, а стихотворно разворачивает свою тему.

Ошибка Есенина в том, что он не умеет отличать число месяца от престольных праздников. Это, может быть, крестьянская ошибка.

Число — это умение, праздник — это тема, связанная с числом.

А крестьянство живет по праздникам.

Помню, как появился Николай Тихонов. Сперва пошел в Ленинграде по студиям слух, что появился красноармеец-кавалерист вроде унтер-офицера и пишет стихи, очень плохие, но с замечательными строками. Потом появился и сам Тихонов. Худой, по-солдатски аккуратно одетый, тренированный. Поселился он внизу в Доме Искусств, в длинном темном и холодном коридоре, вместе со Всеволодом Рождественским. По середине комнаты стояла железная печка, а дрова лежали под кроватями. У окна был стол; за этим столом и Тихонов и Рождественский писали одновременно. Когда в Доме Искусств был вечер, на котором Кусиков танцевал лезгинку на столе, к великому негодованию всей посуды, то на этом вечере Тихонов читал своего „Махно“. А потом в комнате его на полу ночевало человек пятнадцать молодежи, и утром он всех напоил чаем из одного чайника.

Дорогие молодые современники, бойтесь каракулевого овцеводства: слишком быстрого рождения поэтов и прозаиков. Шкурка красива, но ягненок недоношен. Суровый мороз коридора Дома Искусств, военная служба и колка льда на улице не повредили Тихонову. То, что в России не выходило два-три года журналов, тоже пошло молодым писателям на здоровье. Они писали для себя.

Тихонов не дорожит своими валенками. Он растет, изменяется, читает историю морских войн и учится английскому языку. Он умеет отличать число месяца от престольного праздника. Он знает, что Георгиев день — день выгона коров — не по заслуге Георгия. Имея хорошую биографию и настоящую мужскую выправку, он не пишет просто о себе, а проламывается через русскую культуру: учился у Гумилева, учился у Киплинга, учился у Пастернака, учится у Хлебникова. И эта работа сохраняет Тихонову его романтизм. Он остался все тот же: и шарф вокруг его шеи, и узкие, как ножом обрезанные, щеки его все те же. И вот, наконец, я добрался до Всеволода Иванова. Мы снимали пальто вместе с мешком, не вынимая рукавов пальто из лямок. Говорили, что мешок станет частью всякого костюма каждого русского, как прежде воротник.

Мне раз сказал Горький низким голосом: „Тут писатель молодой приехал, наборщик, — хотите познакомиться?“ Я сказал, что хочу. Заодно Горький дал мне для него денег и описал наружность.

Я поймал Всеволода Иванова на Фонтанке против цирка Чинизелли и загнал его в магазин „Книжный

угол“, единственный магазин в Питере. Здесь сидел в углу Ховин, пил чай из желтого чайника и изображал собой букиниста. Покупателей было в Питере человек пять, все книжники.

Всеволод тогда был худ, с лицом как после тифа, с рыжими выцветшими волосами, с бородой цвета и достоинства конского волоса. На нем был нагольный полушубок без ворота, пуговиц и меха внутри, а на ногах самодельные короткие суконные обмотки и башмаки, крепко перевязанные проволокой. Смотрел он дико и недоверчиво, но деньги взял.

Через неделю Всеволод читал свой рассказ у Серапионов, но держался больше у стены, что объяснялось потом состоянием брюк. Приехал Иванов уже со многими вещами, со своей манерой, а в Питере писал все время легко и интересно.

У нас было впечатление, что он слишком талантлив, что образы заливают его потому, что ему ничего не стоит. Он не боялся ошибок, потому что почти не знал правил. Первые вещи его были цветные, темы сельские, азиатско-крестьянские. Всеволод с Никитиным образовали у Серапионов восточное крыло. Но уже с „Дитѣ“, долго и тщательно запрещаемого цензурой, у Иванова оказалась и другая линия, которая первое время была не замечена почти никем. Всеволод в этой вещи показал умение строить сюжет и понимать иронию художественного построения. Кустарное мастерство и торговля этнографией его не прельстили. Всеволода определили сейчас же по его теме: крестьянский писатель, стихийный художник, азиат. Но он не настаивал на валенках.

Три года, прожитых Ивановым в литературе до сегодняшних дней, для него, может быть, только три кружки пены, выливаемой на землю для того, чтобы наполнить четвертую кружку вином. Всеволод движется сейчас стремительно на запад — к сюжету, к Уэллсу, и это движение не случайное, а подготовлено с первых вещей.

Я думаю, что многие помнят содержание ивановского „Дитё“. Партизаны из-под Иртыша загнаны белыми в Монголию. Монголия — зверь дикий, не-радостный, здесь бабочки и те кусаются. Женщин у партизан нет, и они ловят и обижают киргизок. Живут они темно и душно. Случайно попадает к партизанам „дитё“ убитого офицера. Дитё надо воспитывать, а щей оно не ест. Скачут партизаны к киргизам — отбить корову, но на удачу им, кроме коровы, попадается и киргизка с молоком. Киргизка как-то захватила с собой и собственного ребенка и кормит двоих: желтенького и беленького под внимательным наблюдением партизан. В этом месте читатель начинает привычно умиляться, чувствуя себя в знакомых местах. Действительно, сюжет знакомый, это „Счастье Ревущего поселка“ Брет-Гарта и какой-то рассказ Горького или Андреева о рождении человека на квартире воров и проститутки, это даже похоже на сюжет одной фильма Чаплина „К. Л.“. Жалостно умиляется читатель на изображение суровых мужчин, смягчающихся при виде ребенка. Но Всеволод Иванов продолжает рассказ. Партизане любят своего ребенка, им кажется, что киргизка кормит детей не равно, и их Васька получает меньше.

Взвешивают ребят: действительно, Васька легче...

„Взял киргизенка Афанасий Петрович, завернул в рваный мешок.

Завыла мать. Ударил ее слегка в зубы Афанасий Петрович и пошел из лога в степь“.

Кормит потом киргизка чужого белого Ваську, а мужики смотрят нежно и радостно.

„Могуче хохоча, глядели мужики.

Нежно глядел Афанасий Петрович и, швыряя носом, плаксиво говорил:

— Ишь кроет...

А за холщевой палаткой бежали неизвестно куда лога, степь, чужая Монголия.

Незнаемо куда бежала Монголия — зверь дикий и нерадостный“.

Мы видим, что сюжет здесь разворачивается совершенно неожиданно. Могут быть несколько объяснений этого разворачивания.

Можно сказать, что оно изображает особенную жестокость дальневосточных партизан.

Но все сюжеты об „обратившихся разбойниках“ и разбойниках, воспитывающих детей, всегда подразумевают, что разбойники эти жестоки. Авантюристы Брет-Гарта к индейцам, вероятно, и относились так, как партизане к киргизам, киргизкам и киргизятам.

Достаточно жестоки к детям и обитатели городских трущоб. Таким образом, бытовой материал, из которого Иванов берет материал для своих построений, сам не мог обусловить новой развязки. Писатель выбирает из жизни то, что ему нужно. У Всево-

лода Иванова в „Дитё“ задание, вероятно, было не столько бытоописательное, сколько сюжетно народное.

Лелевич упрекал Иванова за гофманство в „Долге“. Обвинение совершенно неосведомленного человека. Нисколько не похоже. Но москвиты издревле называли всех иностранцев немцами.

Привыкнув к форме рассказа, культивируемого „Литературными приложениями к «Ниве»“, можно смешать и Всеволода Иванова с Гофманом. Действительно, „Долг“ написан довольно сложно.

Существует шаблон революционной повести: красный командир попадает в плен к белым, но счастливо бежит, произнося по дороге революционные слова. Иногда штамп изменяется тем, что командира все же убивают. Вещей на этот штамп на поверхности земли сотни, а ниже ее, в корзинах под столами редакции, пласты.

Всеволод Иванов взял этот сюжет, но развил его совершенно неожиданно. Командира ловят и приводят к зеленому генералу, а тот... принимает его за своего знакомого офицера и хочет отдать ему долг карточный.

Но это только ложная развязка. Генерал мучит Фадейцева, добиваясь, чтобы он назвал свою фамилию и взял „долг“. Но налетают красноармейцы и отбивают деревню.

„Два года назад Фадейцев был помощником коменданта О. губ. Ч. К. Ему было приказано сопровождать партию приговоренных к расстрелу белогвардейских офицеров. После выстрела Фадейцев

должен был выслушать пульс и сердце (врача он почему-то постеснялся позвать). Четверо были убиты наповал, а пятый — высокий, закусив губу, глядел на него мутноватыми, цвета мокрого песка зеницами. По инструкции Фадейцев должен был его пристрелить.

Не опуская перед ним взора, Фадейцев вынул револьвер, приставил к груди и нажал собачку. Осечка. Он посмотрел в барабан — там было пусто. Как всегда, он забыл зарядить револьвер. Теперь, привыкнув к смерти, он попросил бы солдат пристрелить, а тогда ему было стыдно своей оплошности, и он сказал: „умер... бросайте...“

И этот „долг“ лежал между Фадейцевым и генералом, но оба не могли вспомнить. Фадейцев попал в плен, потому что револьвер его не был заряжен, и в конце вещи Иванов снова в третий раз восстанавливает мотив „револьвера“, пользуясь им для уничтожения могущей возникнуть сентиментальности развязки.

„Фадейцев пощупал револьвер и отошел от окна. — Ду-урак... — придыхая, сказал он -- дуурак... у-ух... какой дурак.

-- Кто? —

-- Кто? А я знаю?.. Я вот сосну лучше, товарищ Корноухов!

И перед сном он еще раз проверил револьвер: тот был полон, как в урожай стручок — зерном“.

В этой вещи сюжетная форма блестяще мотивирована.

Лев Лунц оказался правым.

Запад побеждает в русской литературе. Орнаменталисты оставляют свои посты и уходят переучиваться писать...

Самая большая опасность, которая угрожает сейчас писателю, это несвоевременное умение. Уметь сейчас нечего.

Нам сейчас очень недостает Лунца, с его ошибками, отчаянием и твердым знанием о смерти старой формы и неистощимым весельем человека, каждый день ощущающего жизнь.

Каверин как будто идет по дороге, параллельной дороге Лунца.

Но Каверин научился слишком легко. Он схематически понимает задачу, и ему нечем тормозить сюжетную схему. Каверин человек эренбургского типа, но еще не распутившейся „философии“ и иронии. Русская же проза сейчас распадается на составные части так, как недавно распадалась поэзия в руках первых футуристов: на заумный язык, образы и т. д. Сюжетные вещи наполняются нейтральным материалом, материал, когда-то наполнявший их, печатается отдельно, в виде дневников, заметок.

АДРИАН ПИОТРОВСКИЙ—„ПАДЕНИЕ ЕЛЕНА ЛЕЙ“

Вспоминаю, в 1919 году служил я в ТЕО (потом ПТО) в Петербурге в репертуарной комиссии.

Полярный круг проходил тогда через Невский, и город казался мертвым, как мороженая рыба. Служили со мной: Михаил Кузмин, Анна Радлова, Алексей Ремизов и Адриан Пиотровский.

Пьесы поступали непрерывно. Казалось странным, что люди, писавшие и переписавшие эти толстые тетради, не знакомы друг с другом и не сговариваются где-нибудь на конспиративной квартире. Существовало только три-четыре, нет четыре не было, типа пьес, и самый распространенный тип была пьеса с президентами и принцами. Лучшей вещью из этой стаи явилась „Вне закона“ Лунца, а дальше шли сплошные озера-люди, которые только авторы могли отличать друг от друга.

Пьесы эти скапливались у нас пластами. Очевидно, потом этот пласт оттаял, и мы должны выслушать все, что было тогда написано.

В родильных домах, чтобы не спутать ребят, пишут им номера чернильным карандашом на пятке. Но там дело упрощается тем, что дети—или мальчики или девочки; значит, есть и естественная классификация.

В театральном же деле пьесы с президентами и

принцами могут быть классифицированы только по алфавиту.

Из старой дружбы к Адриану Пиотровскому нарушаю алфавитный порядок.

Но вот еще одно воспоминание.

В 1921 году пьесы оплачивались по-актно. Несомненно, что бытие определяет сознание. Акты получались маленькие. Писали мы тогда пьесу в ночь. Одну написал даже хорошую, т. е. не плохую — „Пушка коммуны“, ее потеряли. Всего же написано мною было 16 пьес. Список их, кажется, есть в „Союзе драматических писателей“. Если кто найдет рукописи, согласен купить их обратно. Серьезные репертуарные люди сидят и спорят о Еленах и Люлях и создают им рекламу... О, наивные граждане, в искусстве трудно только новое, а Люлей и Елен можно приготовить без всякого священного трепета сколько и каких угодно!

Вещи эти контр-революционные (или не контр-революционные) — говорите вы. Этих вещей вовсе нет, они не написаны.

Это одни акты и принцы.

Адриан Пиотровский — талантливый человек, со знаниями и своеобразной (не в литературе) физиономией, и его президент не хуже других.

Более того, Адриан Пиотровский знает и по-гречески и понимает театр. Его пьесы наверно лучше смотреть, чем читать. Он знает театральную технику, знает, например, что если бить в железный лист (что может означать катастрофу) и при этом кричать громко, а на сцене потушить огни, то будет страшно.

Так у него и кончается „Елена Лей“.

По школе Адриан Пиотровский принадлежит к радловцам.

Радлов такие театральные пьесы писал и пользовался таким красноречием. По сюжету „Елена Лей“ связана с Аристофаном (с Лизистратой). Но половая забастовка взята как страшная. Сам Пиотровский указывает на это в тексте:

Торговец вдруг заговорил по-гречески.

Некоторые каламбуры ужасны по своей недобросовестности. Например: игра со словом „высечь“ (высечь розгами и высечь из мрамора) устарела.

Но, конечно, не следует огорчаться такими пустяками даже самому Адриану Пиотровскому. „Елена Лей“ не опасна, если только он так относится к ней, как к пародии.

**АНТУАН АЛЬБАЛА—„ИСКУССТВО ПИСАТЕЛЯ“—
НАЧАТКИ ЛИТЕРАТУРНОЙ ГРАМОТЫ—С ПРЕДИ-
СЛОВИЕМ А. Г. ГОРНФЕЛЬДА**

Были толстые журналы. Жили они лет сто. Писали в них особые люди: не литераторы, не писатели, а журналисты. Литературу они презирали.

Просматривали ли вы когда-нибудь комплект „Вестника Европы“? Сто лет печатался журнал и умудрился всегда быть неправым, всегда ошибаться. Это был специальный дренажный канал для отвода самоуверенных бездарностей. У них были свои боги, свои поэты, свои прозанки.

Другой канал, покороче, назывался „Русским Богатством“; он происходил от славных родителей; предки его вели литературные войны. Но сам он был отдан под выпас П. Я.

Здесь разучивался писать Короленко, а писал Олигер, и здесь из номера в номер ругали и поносили сперва символистов (и до них еще кого-то), потом футуристов...

„Русское Богатство“ субъективно было честным журналом, но объективно это было место литературной оппозиции людей, плохо пишущих, против людей, пишущих хорошо.

А. Горнфельд — человек почтенный и украшенный многими ошибками. Так адмирал Макаров был сла-

вен своей неудачной попыткой совершить полярное путешествие на ледоколе.

Горнфельд никуда не плавал и, кажется, этим очень гордился.

Литературно он никого не родил и это, вероятно, очень аристократично. Конечно, Горнфельд умнее журнала, в котором он писал, но тем хуже, так как он действовал сознательно.

В литературе не надо жалости и нужно поэтому не замалчивать бесполезность пути Горнфельда, а сделать из него памятник и пугало.

Кажется, первый раз А. Горнфельд (очень милый в жизни и образованный человек) что-то советует. Интересно, конечно, то положительное, что может предложить нам человек с громадным, хотя и отрицательным литературным опытом. Книга Альбала вся основана на анализе отрывков прозы, разбираемых со стороны их стиля. Все эти отрывки, конечно, понятны для французского писателя и взяты из писателей, ему известных.

Для русского читателя они дают очень мало, так как нельзя учиться стилю по переводам. Сам А. Горнфельд (чрезвычайно милый и образованный человек) понимает это, когда говорит „что книга будет полезна только для того, кто, прежде всего, попытается заменить его (Альбала) французские ссылки и сопоставления соответственными выдержками и примерами из русской литературы“.

Конечно, такая замена должна была быть сделана редактором (можно указать одну попытку на это: стр. 138, пример из Тургенева), но возлагать всю

эту работу на неподготовленного читателя — значит сознательно делать книгу бесполезной.

Сама книга далеко не первоклассна.

Автор ее стоит на точке зрения неизменности законов и даже правил стиля, т. е. думает, что писали всегда одинаково, а если писали иначе, то ошибались.

Таким образом оказывается, что нужно избегать (всегда) „повторений слов“, хотя и у лучших писателей нет в них недостатка (стр. 77).

Если читатель этой книги начнет после этого изучать литературу, то узнает, что повторения — правило для „библии“, для „Калевалы“, для русского так называемого народного творчества, что они же правило для Гоголя, и ими же широко и сознательно пользовался Лев Толстой.

Но Альбала этим не смущается, он на одной странице (94) исправил Расина, Ричардсона, Сервантеса и Софокла.

В другом месте Альбала говорит:

„Ясно, например, что нужно идти прямо к цели и избегать отступлений“. Однако, ими полон „Дон-Жуан“ Байрона. В „Жиль-Блазе“ („Дон-Кихот“ тоже, В. Ш.) эпизоды занимают почти столько же места, сколько главное содержание. Этот список русский читатель, конечно, дополнит именем Пушкина („Евгений Онегин“), но Альбала не смущен, так как пошлость никогда не удивляется (смотри „Русское Богатство“), он говорит: гений позволяет себе вольности, в которых отказано простому смертному.

Превосходное изречение, так как почти все авторы, приведенные почтенным французом, — гении. Итак, напишем вместо поэтики „указ о вольности“. Пока же заметим. Некоторые отдельные указания почтенного француза правильны и говорят о том, что он все же родился не в той стране, где выходил „Вестник Европы“, но они даны знахарски, как отдельные случаи. Удачность гомеровского описания можно попытаться объяснить умелым пользованием „несущественными деталями“; те образы, которые кажутся Альбала удачными, обычно основаны на реализации метафоры и т. д., сейчас же все эти отрывки, данные просто как достопримечательности, бесполезны. Подвожу итог. Книга „Начатки литературной граммоты“ в том виде, как она предлагается А. Горнфельдом („неподготовленному читателю“), т. е. с переводными примерами из незнакомых писателей, бесполезна.

Если же ее снабдить (что может сделать редактор книги во втором ее издании) русскими примерами, то она может стать незаменимым руководством для всякого, кто захочет научиться писать так, как писали в „Вестнике Европы“ и „Русском Богатстве“.

РЕЦЕНЗИЯ НА ЭТУ КНИГУ

В своих беллетристических произведениях я всегда писал о себе и был героем своих книг. Писатели обычно делят себя на героев, говорят через героя. Это, казалось бы, небольшая гримировка, но это сильно изменяет произведение. Потому что Неклюдов и Левин не Толстой.

Когда мы начинаем писать и изображаем героя, снабжаем его наружностью, платьем, островами, биографией, то герой оживает, как в каком-то (спутанном мною из нескольких) рассказе оживает рисунок. Герой оживает, и материал его делает, отделяет. Он становится вне писателя, разгружает его ответственность и дает ту политическую невнятицу, которая может быть иногда разменена в вдохновение. Герой делается из материала; он составляется из него, как библиотека из книг.

У Льва Николаевича Толстого есть плохой отрывок прозы — „Сон“. Об этом „Сне“ собрал материал Срезневский.

„Сон“ Льва Николаевича Толстого — это литературное произведение в стиле „стихотворения в прозе“. Лев Николаевич хотел его напечатать, отправил под чужим именем в редакцию — от имени Натальи Петровны Охотницкой, как ее первый литературный опыт. Охотницкая существовала, хотя, конечно, как автор, она была Львом Николаевичем выдумана.

Вещь Охотницкой была забракована. Тогда Лев Николаевич хотел вставить „Сон“ в „Войну и Мир“ и предлагал связать с Пьером, но это не вышло, хотел связать с Николаем Ростовым, но и у Николая тоже не вышло, при чем поправки для перенесения в роман состояли только в переделке оборотов с первого лица на третье: не „я видел“, а „он видел“. Таким образом один и тот же кусок должен был бы войти в биографию разных людей; значит, этих людей нет. Они только составлены из этого материала. Правда, сон в результате не приснился никому, но в любой пьесе мы видим эту передачу реплик от героя к герою. Особенно это характерно для Достоевского, хотя Достоевский и не писал пьесы. У него реплики разверстаны между говорящими, а для того, чтобы говорящие не спутали друг друга, Достоевский ремаркировал их места. Герои у него закреплены пространственно, потому что не охарактеризованы. При постановке пьесы на провинциальной сцене происходит сведение реплик, сгущение ролей и вообще то, что Виктор Максимович Жирмунский называет единством произведения и единством типа — легенда.

Толстой читал в Малом театре свою „Власть тьмы“; читал он плохо, стесняясь резких выражений и говоря, что их можно выкинуть.

„Обратило общее внимание, что Лев Николаевич пробегал скороговоркой места в пьесе, изобиловавшие грубыми простонародными выражениями. При чтении же разговора о выгребных ямах заметили, что автор даже конфузится. Прочтя одну фразу,

Л. Н. сказал, что фраза эта вычеркнута, так как может шокировать некоторых дам“.

Это обычная вещь: многое можно написать, а прочесть вслух автору нельзя.

„После чтения пьесы начался общий разговор о постановке и исполнении ролей. Лев Николаевич сказал о Митриче как о басистом ширококоротом мужике. Между тем роль эту должен был исполнять Н. И. Музиль, располагающий как раз обратными физическими свойствами. И собравшимся сделалось как-то неловко“ (Из книги „О Толстом“. П. Н. Пчельников, стр. 280).

Вот, видите, то, что считается в романе само собой разумеющимся, т. е. что определенной внешности героя соответствует его „характер“, на сцене совершенно не перестраивается и очень часто оказывается, что герой с другой телесной характеристикой так же возможен и даже укладывается в произведение.

Поэтому я не считаю себя виновным в том, что я пишу всегда от своего лица, тем более, что достаточно просмотреть все то, что я только что написал, чтобы убедиться, что говорю я от своего имени, но не про себя.

Потом, тот Виктор Шкловский, про которого я пишу, вероятно не совсем я, и если бы мы встретились и начали разговаривать, то между нами даже возможны недоразумения.

Тот Митрич обладает другими физическими свойствами, я же сам человек 34 лет от роду, пикнического сложения. Но если я начну опять себя ха-

рактизовать, то получится опять литературное произведение.

Что же я считаю важным в своей не теоретической, а литературной работе?

Важно чувство разобщенности форм и свободное с ними обращение.

Представление слитности литературного произведения у меня заменено ощущением ценности отдельного куска. Вместо сливания кусков мне интереснее их противоречия.

И так это, вероятно, нужно для сегодняшнего момента развития литературы, то это особенность лично моя не вытеснена из литературы, а мною в нее внесена.

Писать я начал очень рано. Первая книжка, которую я издал, называлась „Воскрешение слова“. Написана она была о заумном языке, а в магазинах попала в отдел богословия, потому что типограф набрал заглавие древним шрифтом.

Потом, я был дружен с Львом Якубинским, работал с Бриком уже как теоретик.

К беллетристике, если я беллетрист, я пришел через газету. Газета эта — „Жизнь Искусства“. Я был в ней членом редакционной коллегии. До меня работал в ней Михаил Кузмин, а после меня Гайк Адонц. Газета печаталась в очень небольшом количестве экземпляров, и экземпляры эти примораживались к забору чистой водой, так как не было тогда муки на клейстер.

В газете я печатал теоретические статьи и фельетоны. После этого Зиновий Гржебин заказал мне авто-

биографическую книжку и платил сколько-то тысяч в месяц.

Я написал книжку, которая называется „Революция и фронт“.

„Сентиментальное путешествие“ написано мною в Финляндии, кажется, в десять дней, потому что мне очень нужны были деньги. Это объясняется не тем, что я могу каждые десять дней писать книгу, а тем, что она, очевидно, была готова и только в десять дней просыпалась.

„Зоо“ написано мною в Берлине и первоначально была задумана, как книга халтурная.

Я хотел дать ряд характеристик людей и вставить в книгу образцы их произведений, а для Зиновия Гржебина его торговую марку.

В этой первоначальной, не написанной книге было несколько характеристик, которые я потом выбросил; все они очень обидные. Там была статья о сменовеховцах и характеристика владельца издательства „Геликон“, фамилия его Вишняк.

Я и сейчас с трудом удерживаюсь, чтобы не сказать про него несколько неприятностей.

Но одновременно у меня была совсем другая тема; мне нужно было дать мотивировку появления несвязных кусков.

Я ввел тему запрещения писать о любви, и это запрещение впустило в книгу автобиографические места, любовную тему, и когда я положил куски уже готовой книги на пол и сел сам на паркет и начал склеивать книгу, то получилась другая, не та книга, которую я делал.

В ней есть места, которые я переделывал, вообще книгу я написал сгоряча, прочесть ее вслух нельзя. Книжка лучше задания.

Потом я написал „Третью фабрику“, книжку для меня совершенно непонятную.

Я хотел в ней капитулировать перед временем, при чем капитулировать, переведя свои войска на другую сторону. Признать современность. Очевидно, у меня оказался не такой голос. Или материал деревни и материал личной неустроенности в жизни, включенный в книгу, вылез, оказался поставлен не так, как я его хотел поставить, и на книжку обиделись. Книжки пишутся вообще не для того, чтобы они нравились, и книжки не только пишутся, но происходят, случаются. Книжки уводят автора от намерения. Пишу не оправдываясь, а передаю факт. Сейчас я пишу записные книжки.

Работаю вещи в лом, не связывая их искусственно. Мое убеждение, что старая форма, форма личной судьбы, нанизывание на склеенного героя, сейчас не нужная. Новой формы, которая временно будет состоять из создания установки на материал,—этой новой формы, формы высокого фельетона и газетной заметки, ее еще нет.

Путешествия, автобиографии, мемуары—суррогатная форма новой пред-литературы. Большие романы, эпические полотна сейчас никому не нужны. Это какие-то алюминиевые телеги, издаваемые в то время, когда нужно строить стальной и алюминиевый автомобиль. Завтрашняя литература будет не тематически, а тематически и формально отличаться от сегодняшней.

Современная так называемая литература, связанная уже в пакеты полных собраний сочинений, может уже быть связана в связки. Она живет на воспоминаниях о другой литературе, ее донашивают, как императорские театры. Она обычай—как галстук.

Пока я, вероятно, писатель для писателей, а не писатель для читателя, но я никого не тороплю.

В газете, там, где форма незаметна, где она носит настоящий свой ремесленный характер, я писатель для всех. Приходится же сейчас работать в кино, а это совсем не литература—это какое-то другое ремесло. В кино я работаю уже четыре года. Выработались навыки настолько, что начинает освобождаться голова и появляется возможность заняться литературой.

Из литературы в кино я принес большую требовательность, чем есть у обыкновенного кинематографиста, и уважение к материалу.

В работе мне хочется не развертывать нейтральный сюжет на неопределенном фоне, а создавать сюжет—композицию из основных противоречий самого материала. Я думаю, что это для кинематографистов полезно, иначе получатся пустые кадры, и людям на экране нечего делать.

Да, и тут о сложном вопросе—отношение писателя к его времени.

Я скажу очень наивно: при мне вытребовали из кинематографистов советскую кинематографию. Так Наполеон заказывал своим химикам изобретение нового сахара (не тростникового).

Я убедился, что это вне искусства стоящее задание для искусства часто бывает полезно.

Кинематография убавила у меня замкнутости, упростила меня и вероятно осовременила. В кинематографии я также вижу, как форма создается, как создается изобретение из противоречий и ошибок и, как закрепление случайного изменения, оказывается—вновь найденной формой. Эта форма потом может существовать вне создавшей ее обстановки, даже оказывать сопротивление этой обстановке, консервировать определенный содержащийся в себе материал. Скрещивание художественной формы с вне-литературным рядом совершается взрывами, какими-то квантами.

Здесь нет никакого тройного правила, а здравый рассудок, тройное правило в науке — ложь.

Если в 10 дней человек может написать одну книгу, то в 360 дней он не напишет 36 книг, здесь нет простых функциональных связей, и задача с бассейнами не разрешима без дифференциальных исчислений, потому что время истечения жидкостей из сосуда зависит от высоты столба жидкостей, а этот столб изменяется.

Старый социологический метод основан на тройном правиле, на простой функциональной связи, и не учитывает достаточно сопротивление материала. Он не полная истина, как старый дарвинизм, по нему немножко изменилась обстановка, немножко изменился организм. Но это неверно.

Так же точно, как неверна и моя прежняя установка о чистом, не изменяющемся по посторонним обстоятельствам вне-литературном ряде.

ЖУРНАЛ КАК ЛИТЕРАТУРНАЯ ФОРМА

О ЖУРНАЛАХ ТОЛСТЫХ И ТОНКИХ

Диккенс хотел одно время создать новую форму в прозе — „сверх-роман“. Этот сверх-роман должен был состоять из нескольких перебивающих друг друга романов.

Издаваться все это должно было в виде журнала. Связь романов давалась тем, что их рассказывали друг другу компания джентльменов и компания их слуг на кухне. Поддерживалась связь тем, что рассказы были сами героями романов или родственниками героев.

Этот „сверх-роман“ не удался, от него вышли только куски, в том числе „Лавка древностей“.

Мы можем видеть из этого, что роман не является предельной литературной формой, не является он и единственной литературной формой, допускающей широкое развертывание.

Гейне ощущал каждый сборник своих стихов, как нечто целое, и не в смысле только „настроения“ или чего-нибудь другого неопределенного, а в смысле детальной разработки порядка следования одного стихотворения за другим и их зависимости друг от друга.

И для современного читателя не все равно — читать ли стихи А. Блока в книге „Снежная маска“, или читать их сейчас в новом издании, когда они,

по воле самого Блока, печатаются в хронологическом порядке. Здесь мы видим факт перестройки литературной формы с установкой не высказывания. Читателю, я думаю, новое издание не заменит старое.

ЖУРНАЛ-ДНЕВНИК

Писателю-прозаику мысль издать одному журнал приходила довольно часто. Это не столько потребность остаться со своим читателем наедине,—так как эту потребность вполне удовлетворяет книга,—сколько интерес к журналу, осознанному как литературная форма.

В начале журнализма монологические журналы, казалось, одно время могли взять верх. В самом деле, статья, стоящая рядом с куском романа и хроникой, для человека, привыкшего к восприятию большой литературной формы, дает новое впечатление.

Любопытно, что Гейне в одну из своих прозаических книг, кажется, „Путевые заметки“, попросил Иммермана вписать две страницы — все равно какие.

Возможно, что здесь ему понадобилась комбинация стилей, похожая на ту, которая создается в персидских „пестрых стихах“ чередованием персидских и арабских строк. Включая в свою прозу чужую прозу, Гейне работал, конечно, как художник, но прием его—прием журнала.

НЕОПИСАННЫЕ КЛАССИКИ

История русского журнала темнее и путаннее.

Русскую журналистику изучали без учета формы журнала, у нас только удивлялись, видя в толстых старых журналах цветные рисунки мод, удивлялись, замечая, что Пушкин писал в журналах мелкие желтые заметки. Заметки выщипывались из журнала в собрание сочинений, и там они сразу приобретали почтенный вид.

Русские журналисты, как Сенковский, с 35 000 экземплярами тиража, все еще остаются непонятыми, так как они читаются вне своего журнала.

Вместо исследования журнальной формы мы утверждаем только, как нечто прочное, те отзывы, которые давали журналисты друг другу в процессе своей работы.

Поэтому совершенно не удивительно, что мы презираем Сенковского,—удивительно только, что мы не считаем Орлова классиком: ведь его хвалил Пушкин.

„Библиотека для чтения“ еще неописанный русский классик.

ЖУРНАЛ КАК ЛИТЕРАТУРНАЯ ФОРМА

Восприятию журнала, как литературной формы, мешают политические журналы. Но у них своя история. Русская цензура была милостивее к толстым книгам. Политика ушла в журнал, подталщивая себя

беллетристикой. Беллетристику иногда использовали, как иллюстрационный материал, а чаще всего, как обертку.

Одновременно журнал заменял собой библиотеку. Если просмотреть районы распространения журналов, то легко убедиться, что они шли на окраины, в глухие углы.

В романе Панаевой-Головачевой и Некрасова „Три страны света“ описывается, между прочим, один журнал, редакция которого решила взять на себя не только рассылку своих изданий, но и выполнение разных комиссий в городе: покупку мебели, иглолок, приглашения гувернанток и т. д.

Место это имеет в романе памфлетный характер и рассказывает о действительном происшествии. Затея не удастся, но она характерна для своего времени, указывает на роль журнала: служить связью между местом и центром, выражаясь сегодняшним языком.

ПОД ОСЕННИМИ ЗВЕЗДАМИ

Итак, русский журнал находился под разнообразными влияниями общественного, экономического и литературного характера. Многие из этих обстоятельств исчезли. Цензура относится одинаково к журналу, к книге и к листу. Связь провинции с центром сейчас неизмерно лучше, чем при Некрасове. Журнал не имеет,—я говорю о толстом журнале,—сейчас оснований для своего существования в преж-

нем виде. Самая литература отрывается от журнала. Если при Диккенсе длина главы его романа объяснялась журнальными условиями, то теперь „Россия“ разрывает просто роман Ильи Эренбурга на две части и на два номера. Горький печатается всюду кусками любой величины.

Журнал может существовать теперь только как своеобразная литературная форма. Он должен держаться не только интересом отдельных частей, а интересом их связи. Легче всего это достигается в иллюстрированном журнале, который рождается на редакционном верстаке. Рисунок и подпись образуют здесь нечто новое, связанное. К сожалению, у нас мало мастеров „мелкого“ журнального ремесла.

Такие журналы тянутся за толстыми. Удача у них не полная, они становятся только скучными.

Между тем, удача настоящего тонкого журнала возможна: недавний пример—„Крокодил“—это сейчас доказывает.

Хуже дело с толстыми журналами, они никуда не стремятся, так как они уже толстые—уже большая литература. „Звезда“ так и начинала: „Восстанавливая вековую традицию толстых журналов“ и т. д. Совершенно непонятно, какое место этой традиции хочет восстановить „Звезда“.

Менее безоговорочно работает „Красная Новь“, но все же это—старый, толстый журнал со статьями (которые сейчас же печатаются отдельно), с куском прозы и т. д. Это журнал имитационный.

Любопытно проверить в библиотеках номера этого

журнала, — разрезаются ли они целиком. Говорят, что разрезывается только беллетристика.

„Леф“ тоже тонкий-толстый журнал. Хорошо в нем то, что в нем не все печатается. В русских журналах сейчас необычайная веротерпимость. Говорю, конечно, только о литературе. Все везде печатается. Непонятно даже, чем отличается журнал от журнала. Извиняюсь (как говорил А. Пушкин, — смотри „Капитанскую дочку“) за то, что не даю анализа журналов „Молодой Гвардии“ и „Октября“: их тип еще не установился.

На Западе сейчас толстых журналов нет. Есть полутолстые художественно-партийные журналы различных объединений. К этому типу у нас принадлежат только „Леф“ и „На посту“.

Но мы переживаем кризис большой литературной формы. Нам, может быть, нужен новый журнал, который, поставив рядом разные куски эстетического и внеэстетического материала, хотя бы случайно показал нам — как и из чего можно строить вещи нового жанра.

Статья моя не программная и не хочет быть программной. Она только задание новой работы о журнале бывшем и будущем.

СВЕТИЛА, ВРАЩАЮЩИЕСЯ ВОКРУГ СПУТНИКОВ, ИЛИ ПОПУТЧИКИ И ИХ ТЕНИ, ИЛИ „ВЛИЯТЕЛЬНЫЕ ОСОБЫ“

У Горького есть в его „Заметках из дневника“ такое место: снимает человек сапог с ноги, ставит его на пол и говорит: „Ну, иди“, а потом: „Не можешь. То-то, без меня никуда“.

С такими словами мог бы обратиться Николай Тихонов к поэту Лелевичу. У Безыменского в стихах „у мысли сгибаются колена“. Я знаю, почему они сгибаются—они гнутся параллельно—„и уже у нервов подкашиваются ноги“. Это у Владимира Маяковского. Все это — явления закономерные. Почему Безыменскому не копировать образы Маяковского, если Влад. Ходасевич заимствует интонации стихов у Пушкина и Батюшкова, вытряхивая из этих интонаций старые слова и засыпая образовавшиеся пустоты подсобным материалом, своего рода литературным гартом.

Право быть подражателем имеют и буржуазный и пролетарский писатель. У каждого русского писателя есть сейчас свой попутчик.

У Маяковского — Безыменский. У Асеева — Саянов. У Брюсова — Герасимов. У Пильняка и Чехова — Либединский.

В двадцатом номере „На посту“ из этого даже создана целая теория, целиком признающая факт, но желающая теперь оттенять уже классиков.

Первые шаги поэта определяют учителя. У кого

наследовать выбор тем, глубинность их разработки, какие ритмы, интонацию культивировать — эти вопросы разрешаются персонально и до той поры, когда начинающий не научится критически относиться к работам своего метра, играют главную, организующую роль. В творчестве Есенина, например, молодые крестьянские поэты-перевальцы нашли формулу „захожего“ отношения к деревне; манера оплакивать старое, патриархальное, разговоры об избе вообще (без единой мысли о конкретном мужичьем труде) — все это пышно расцвело в их стихах. На пути преодоления учителя погибает бесславно много молодых авторов. Для поэтов второго призыва поэтому очень важно знать, кто был поводом Безыменского, Светлова, Саянова, Кирсанова, Багрицкого и других.

Бесспорно, что формальными достижениями Маяковского и Асеева молодежь воспользовалась достаточно широко. Под руководством автора „Черного принца“ курс ритмики проходили Саянов, Кирсанов, Ушаков. Ораторскую интонацию Маяковского использовали Безыменский, Кирсанов, отчасти Жаров. Развитием отдельных пунктов центральных тезисов программы отделились от левовцев конструктивисты. Последние годы сделали общественным достоянием результаты пятнадцатилетней работы Бориса Пастернака. Н. Ушаков, Дементьев проявили уже большие успехи по переключению лаконического синтаксиса, пополнению календаря городских образов и сравнений, так характерных для творчества автора „Сестры моей жизни“. Ничтожно по сравнению с влияниями

левых мастеров наследство есенинской лирики; она может быть сказалась в творчестве многих перевальских поэтов, но перспектива их роста под большим знаком вопроса.

Большинство поэтов первого призыва рано поняло, что на изучении одних современников большой культуры стиха не достигнешь. Надо хорошо знать классическую литературу, чтобы спокойно, с расчетом выбрать себе дополнительных влиятельных особ. С каждым годом список их расширяется; к именам Пушкина, Кольцова прибавился Тютчев (ученик Ушаков), Языков (Уткин), Гейне (Светлов), Эдгар По, Шевченко (Багрицкий). Поэтам второго призыва остается на долю бесконечное разнообразие русской и мировой поэзии, едва затронутое старшими собратьями по перу. Стыдно признаться, но это так — кроме Демьяна Бедного, у нас нет продолжателей некрасовской музыки; лирики не замечают мастерства формы Жуковского, Фета. Лермонтов не воспламенил сердце. А Виктор Гюго, Гете, Верхарн? Да и мимо Байрона пройти нельзя, — ученик только тогда становится настоящим поэтом, когда он преодолевает учителя. Преодолеть Байрона, использовать приемы его „Чайльд Гарольда“ для пропаганды любви к жизни — разве не огромная задача?

Не понимаю я только в этой истории черной неблагодарности. Неужели, если пролетарский писатель прислонился к Николаю Тихонову, то Тихонов уже не имеет права пошевелиться? Тихонову расти хочется, он невинновен, что кому-нибудь удобней быть тенью неизменяющегося предмета.

Каждый живой писатель растет и изменяется.

А „На посту“ кроет их за это, как за измену. Испортились, говорят в „На посту“, Иванов и Тихонов.

Опаздывая на полчаса, тени по своему правы в своих упреках. Неправильно только, когда они хотят руководить литературой. В истории был аналогичный случай — тень, разбогатева, нашла своего хозяина лежащим у своих ног. Тяжелая служба и бесполезная. Я не советую обращать Маяковского в тень.

Конечно, можно будет поменять хозяина и набивать своими словами пушкинские схемы, но жизнь литературы умрет, так как подражатели ее вперед не ведут. Лучше по-теперешнему.

Сейчас происходит передача культуры в руки нового класса. Писатель уже сейчас чувствует, что изменился его читатель. Место за пролетарскими писателями обеспечено историей. Им незачем занимать своего места шапками.

Пока же по праву на своем месте самостоятельного писателя сидит один Гастев. И тот не пишет.

Пролетарские писатели нуждаются сейчас в хорошей школе, а не в развитии звукоподражательных способностей и не в введении в литературу девиза: „Нигде кроме как в Моссельпроме“, а пролетпоэзия в „Октябре“.

А я сам никак не могу понять, почему Маяковский попутчик, а Уткин вождь, и почему оказался попутчиком Тихонов, который не написал до революции ни одной строки. А теперь совет: берегите источники света. Светите сами, без влиятельных особ. Не нужно ехать за старой литературой, как велосипедист едет за трамваем. Электричество у вас.

В снежном Тибете есть свой театр.

Драма для этого театра написана буддийским монахом. Но во многих драмах среди буддийских масок врываються на сцену в широких плащах и черных шапках бешено крутящиеся волхвы.

Здесь дело в том, что до буддизма в Тибете была другая религия — шаманизм.

Волхвы, крутящиеся в буддийской драме, это шаманы, вроде шаманов наших сибирских племен.

Как же они остались в религиозных драмах другой, победившей религии?

Есть легенда, что один буддийский монах переоделся волхвом и участвовал в их танцах, чтобы убить государя, восставшего против буддизма.

Под этим предлогом остались старые шаманы на сцене.

В нашем искусстве много шаманских плясок.

„Ревизор“ Мейерхольда, с нарядной мебелью, с нарядной женщиной, это — танец шамана. Те, кому нравится пляска, обманывают себя, говоря, что они смотрят не на шаманов, а на победу над шаманством. Все сцены в кино, где „буржуазия разлагается“ и, разлагаясь, танцует фокстрот, все эти сцены — просто фокстрот, но благочестиво введенный.

Старое остается в новых мотивировках.

На сцене всегда прав тот, кто самый красивый и нарядный. Зритель бережет в пьесе плута, который доставляет ему наслаждение.

Борьба за форму не должна быть борьбой за оставление старой формы, иначе мы будем шаманами. Между тем старой формы у нас очень много.

Мы пишем рассказы, которые начинаются с пейзажа, с описания утра, с описания того, как „захлопали двери“, мы вставляем в описания дождь, который, по словам Льва Толстого, мог бы и не идти.

Мы зажигаем на сцене елку и играем на гитаре и удивляемся, что получается реакционно.

Ищем новые тексты к драмам, операм будущего. Большой интерес читателя к мемуарной литературе, к путешествиям, к технике показывает нам, что сейчас есть интерес к сообщению, к сведению.

У нас сейчас есть два типа произведений: переводная литература, с совершенно условным материалом, и литература советская, местная, с установкой на материал, на сообщение.

Часть нашей литературы работает под переводную. Это можно отнести к Эренбургу и отчасти к Мариэтте Шагинян.

Переводные вещи у нас воспринимаются вне значения тех фактов, которые в них описываются.

Формы старого сюжетосложения очень хорошо приложимы к этому материалу.

К новым вещам и к вещам будущего нужны новые формы.

Мне кажется, что будущую литературу нужно создавать методами практического языка. Нам нужно добиться точного описания предмета. Основная ошибка современного пролетарского писателя в том, что он

воспроизводит способ работы старого писателя, а не старается найти способ описания предмета.

В каждый отрезок времени искусство диалектически изменяется. Литература обрабатывает иной материал. Бывают моменты использования „способов“ работы над определенным материалом.

Это момент своеобразного цитирования.

Такая работа „штампами“, еще не потерявшими эстетического значения, но не имеющими уже значения жизненного, может быть у высокого художника.

В настоящее время установилось в науке мнение, что „Илиада“ Гомера создана не наивным поэтом, а человеком, для которого мифология только набор традиционных образов.

Но существуют органические эпохи, вводящие новый материал в искусство.

Каждый класс, каждая сильная группировка выбирают и создают себе свою военную тактику.

Французская революция так создала стрелковую цель.

Пролетарскому писателю в основе не выгодна реставрационная работа старыми формами.

Между тем, если за сценой начать бить в лист железа и гудеть, то вызванная эмоция всегда одна и та же.

Елка и гитара — что ни вешай на елку -- не изменится.

Борьба за форму — это борьба за новую форму.

Старую форму нужно изучать, как лягушку. Физиолог изучает лягушку не для того, чтобы научиться квакать.

Уже буржуазные писатели, как Салтыков-Щедрин, Лесков, Лев Толстой, писали о том, что формы романа и повести, в которых они работали, перестали их удовлетворять.

Понижение культурных навыков, неизбежное при революции, сделало старые формы заманчивой довоенной нормой.

Жажда „довоенного“ еще укрепила шаманизм.

Так итальянцы-эмигранты в Америке выписывали скверный овечий сыр. Вкус родины.

На наших глазах, хотя мы и не всегда ими смотрим, перед нашими глазами, это вернее, происходит рост пролетарского искусства. Что это за искусство, мы не знаем и можем в нем определить только время и место.

Искусство это развивается с быстротою кинематографической ленты, пущенной усталым механиком на последнем сеансе.

Имена живут по два года.

На наших глазах происходят заново открытия: сегодня откроют пейзаж, завтра заметят, что можно писать о любви.

Мне кажется, что быстрая смена тем и имен в пролетарской литературе — не случайность и не зло.

Оттанцовываются шаманские танцы.

Пробуются одно за другим старые формы и изобретения.

У нас не Тибет, формы не выдерживают.

Происходит не процесс восстановления, а процесс перепробывания старого. Когда перепробуют, то одни зимуют на изображениях (разложения), но со знаком минус, а другие поедут медленно вперед. Как же писателю практически подойти к вопросам нужной нам формы?

Ему выгодно, как человеку, имеющему непосредственное отношение к вещам, ему выгодно внесение в искусство технологии.

В писательской работе мы прежде всего должны стремиться к созданию точных определений, к умению описывать вещи.

Современный писатель должен знать не только литературное ремесло, но еще какое-нибудь другое ремесло, чтобы через него поворачивать вещи.

Современный писатель должен иметь еще одну, другую, не писательскую профессию. Обучиться литературной работе только тем, что будешь писать, нельзя. Нужно учиться особому, спокойному, медленному, внеэмоциональному чтению.

Нужно приобретать знания и технические навыки. Сейчас очень велик разрыв между наукой и ее достижениями и знанием об этих достижениях у современника.

Между тем старые крупные писатели владели материалом своего времени.

Необходимо улучшить способ определения вещей, усилить сознательность восприятия.

Техника и наука изменят для нас вещи, осветят запас образов. Только нужно жить в технике, а не похищать из нее материал набегам.

В результате такой внелитературной работы мы получим новую литературную форму.

Тогда наступит некоторая стабилизация писателя, и они перестанут быть столь недолговечными.

Вне этой работы у писателя есть только шаманский танец и головокружение.

ПОДПИСИ К КАРТИНКАМ

Вам придется задержаться с работой еще на полтора часа, товарищ машинистка! Мне нужно договорить с моим читателем.

Я знаю, что спрашивает читатель. Он говорит — где же здесь единство.

Единство, читатель, здесь в человеке, который смотрит свою изменяющуюся страну и строит новые формы искусства для того, чтобы они могли передать жизнь. Что же касается единства книги, то она очень часто — иллюзия, как и единство ландшафта. Пройдитесь вдоль наших вещей, найдите точку зрения и наслаждайтесь единством, если вы его найдете.

Но мне хочется рассказать читателю еще что-нибудь, иметь с ним разговор, как с товарищем, в передней. Итак, представим, что на нас одеты пальто.

ЧЕЛОВЕК В ПАЛЬТО — ТОВАРИЩ ЕРОФЕЕВ

Он приходил ко мне в редакцию и никогда не снимал пальто, потому что, вероятно, у него под пальто не было пиджака и, вероятно, не было и рубашки. Он пах лизолем, запахом дезинфекции из ночлежных домов, где берегут людей от паразитов, но не боятся причинять людям неприятности. В ночлежках

люди спят на скользком брезенте, и пол комнат вымыт лизолем.

Лизоль пахнет бедствием.

Человек в пальто был уже стариком. Впоследствии, выясняя его биографию, я узнал, что он принадлежит к числу основателей русского декадентства, и где-то в ящиках букинистов еще сохранились его пахнущие лизолем книги.

Он принес мне кусок, вырезанный из какого-то старого журнала, при чем этот кусок был виньетка, и святочную открытку, изображающую двух свиней, играющих в карты.

Под открыткой было написано чернилами: „Английские консерваторы играют ва-банк“. Я тогда заведывал иллюстрированным журналом.

— Материал не подходит, — сказал я человеку в пальто.

Он посмотрел на меня с отчаянием и сказал:

— Вы не обратили внимания на подпись.

Я сказал человеку в пальто:

— Вероятно, у вас есть на квартире старые иллюстрированные журналы. Подберите их по принципам темы; например, — „Красная площадь 20 лет тому назад“, или „1905 год“ и т. д., и попробуйте продать.

Принесите мне, я посмотрю.

Как журналист я знал, что почти всякий снимок можно обновить подписью. А кроме того, в этих иллюстрированных журналах, которые уже выбыли из строя, но не стали антикварными, должен быть острый материал.

Действительно, через несколько дней я получил фо-

тографии лейтенанта Шмидта, снятого среди его команды до бунта и т. д. И вот как ко мне попал целый ряд снимков Сиам.

Рассматривая их, я удивился тому, что сиамские войска одеты в русские гимнастерки и высокие сапоги, что сильно противоречит тропическому климату. Тогда я вспомнил детство, и угол Бассейной и Литейной улиц, и какой-то странный герб на фотографии, и подпись к ней — фотограф такой-то, поставщик сиамского короля.

Потом я вспомнил квартиру Горького и медный череп с бирюзой, с воткнутым в него тяжелым трехгранным кинжалом, вещь из Сиам.

Но для начала я расскажу вам, как выглядит Николаевский корпус.

Площадь Марининского театра.

Николаевский корпус стоит на Офицерской улице. Он красный. Рядом с ним цветочный магазин, а напротив желтое, сожженное здание бывшей охранки.

А через площадь без крыши Литовский замок, над окнами которого черные языки сажи отнесены несколько вбок. Потому что Литовский замок — тюрьма, которая горела во время Февральской революции при сильном ветре.

До революции на площади жгли костры. Конечно, в большие морозы. И лошади, проезжая мимо костра, жались к нему, чтобы согреться. Вообще у меня ощущение, что морозы в последнее время в Ленинграде уменьшились.

Николаевский корпус не аристократический. В нем

учились дети купцов, и величественен в нем был только тяжелолопый швейцар в передней с желтыми диванами.

Сюда и отдан был в 1896 году седьмой сын сиамского короля Мага Чакрабон.

КАК МАГА ЧАКРАБОН ПОПАЛ В РОССИЮ И ЧТО ОН В НЕЙ ВИДЕЛ

Во время спора Сиам с Францией из-за области Маконга сиамский король, вероятно, с какими-то далекими мыслями о политической комбинации отдал одного из своих сыновей в Россию, которую он знал по заезду наследника престола.

Сын был определен в корпус иждивением государя императора, носил синие штаны и полосатый пояс, и товарищами для простоты считался мусульманином. Его не брали ко двору, и если он видал императрицу, то только тогда, когда она выходила, как из норы, из-под дворца сквозь маленький детский подъезд.

Одета она была в красную ротонду, и в цвет ее ротонды был выкрашен Зимний дворец.

НЕСКОЛЬКО СТРОК БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТИ

По воскресеньям Мага ходил в дом своего поставщика, еврея фотографа, и читал толстого Фауста

с рисунками Дорэ, который в интеллигентных еврейских семьях заменяет Библию.

У фотографа была дочка. Чакрабон катал ее на извозчике.

Мороз и любовь. О, любовь, да будут благословенны твои 15, которые я сейчас дарю сиамскому принцу.

Даже лошади знают, что зимой на извозчике, там за хвостом, целуются.

Двойная целующаяся тень традиционно обегает сани при встречах с фонарями.

Когда между губами опять появился мороз, то принц не знал, что сказать.

О РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ, НАПИСАНО ПО ВОСПОМИНАНИЯМ И МАТЕРИАЛАМ

Это была налаженная империя: рыба и хлеб, нефть в цистернах и гусь пересекали ее, встречаясь, не мешая друг другу и не испытывая нигде потребности выяснить отношения.

Это была империя с музеями, с университетами, ландшафтами и пространствам.

По аналогии принца отправили в Киев.

На Украину вообще отправляли служить кавказцев, крымские татары служили в Бессарабии.

Армейский кавалерийский полк, в котором служил Чакрабон, стоял у Киева, в Лавре.

Здесь начался роман принца.

РОМАН ПРИНЦА, НАПИСАН ПО ТУРГЕНЕВУ

Женщину я не стану описывать. Она описана Тургеневым, а он описывал их подробно, как именные. Была весна и бал. Это обычное совпадение.

Дул теплый ветер из зала как-будто из геликонов оркестра. Холодные листья истерических тополей в саду могли пахнуть человеческим потом. Как артиллерия, скрывшись дымной завесой тумана, пел кругом сразу несколькими голосами соловей.

От вальса кружилась в обратную сторону голова. И здесь Чакрабон поцеловал русскую женщину и по закону жанра сделался ее мужем.

СЛЕДУЮЩАЯ ГЛАВА

После свадьбы было страшно рядом с ней, энергичной и горячей, непохожей на книжную, так страшно, как будто схватился с борцом неравной силы. Ему хотелось отодвинуться к кровати в угол и, забравши одеяло, просидеть ночь у никкелированной спинки. Или пойти в переднюю, где шинель висела никем не тревожимая.

Но прошло два года. Принц скучал. Служил. Читал Блока, Бальмонта, опять скучал, и однажды утром к нему приехал французский консул.

— Ваше императорское высочество, — сказал он, с ним был командир полка, — сиамский император — родитель ваш, в бозе почил. В виду смерти стар-

ших братьев ваших получена телеграмма: ваше императорское высочество вызывается занять прародительский престол.

ГЛАВА О СИАМЕ, НАПИСАНА ПО ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКОМУ СЛОВАРЮ БРОКГАУЗА И ПО НАРОДОВЕДЕНИЮ РАТЦЕЛЯ

Сиа́м, по-сиамски Мунг Тан, что значит — свободное королевство, по-бирмски Во́дра — королевство в центральной части Индо-Китайского полуострова между британскими владениями на западе и французскими на востоке, сильно уменьшенное в объеме с 1893 г., — прочел принц в 59-м полутоме энциклопедического словаря Брокгауза, специально взятого на пароход. 300 слонов у сиамского короля. А 40 слонов это достаточно для счастья. Дворец не похож на Зимний. Он на сваях, с роем беспорядочных комнат и с дребезжащей хрустальной кроватью.

Жены в костюмах баядерок.

Наташа испугалась, когда ее поместили в коридор с женами.

В коридоре — толстый китаец.

„Где ключ угрюмого скопца“ — должна была вспомнить Наташа.

Наташа сперва плакала.

— Хочешь, я построю тебе отдельный дворец в 20 комнат и кухню, — спросил ее Чакрабон.

КОНЕЦ НАТАШИ, ТУРГЕНЕВСКОЙ ЖЕНЩИНЫ И ИМПЕРАТРИЦЫ СИАМА

— Мага,—сказала Наташа мужу,—я отравлена. Они накормили меня толченой электрической лампой. Мага, ты император, вероятно ты имеешь право подписывать рецепты. Наш император имеет право даже причащать себя сам. Дай мне скорый яд! Зачем мы не остались в Киеве?

Когда ее хоронили, то император шел впереди войска.

Войска были одеты в защитные гимнастерки, в шаровары и бескозырки. В ногу шли комбеджи, фуанги, стаенги, лиосы, кмеры и мён.

Казалось, что землю бьют огромными связками сухих прутьев. Русский генерал пропустил бы войска спокойно. Цвет лиц солдат только сказал бы ему, что войска возвращаются из лагерей.

Сзади шли с темным слитным гудом слоны.

Гроб утонул в цветах, — как говорили иностранцы на балконах.

„Левой, левой“, — тихо считали инструктора.

Барабаны билась о палки, подсакивая на ноге барабанщиков.

Флейты призывали покойницу к храбрости. Над могилой Наташи были поставлены два каменных слона с поднятыми хоботами. На хоботах они держали корону.

Я видел фотографию этой могилы. Кругом ее стояли ряды войск в нашей форме. Фотография висела в витрине на углу Литейной и Бассейной, ныне

улицы Некрасова. Снимок с нее и принес мне во Дворец Труда Ерофеев, человек, пахнувший лизолем. Фотографии были помещены в разрозненных номерах „Нивы“.

КОНЦОВКА, СДЕЛАННАЯ ПО ФОТОГРАФИИ В СТЕРЕОСКОПЕ

Я знаю, что Чакрабон жив и живет у себя в Сиаме, а так как мне приходилось бывать на Востоке, то я могу рассказать о том, как узнал Чакрабон об Октябрьской революции.

НОЯБРЬ В СИАМЕ

У озера Тогесан уже выплыл на поверхность и дозревал болотный рис. На плоскодонках ездили крестьяне в рисовых зарослях. Они наклоняли колосья над лодкой и били рис палками так, как у нас дети, играя, бьют крапиву. Рис осыпался в лодки. Крестьяне собирали в горах навоз и летучих мышей.

Император был во дворце. Без стука открылась дверь. Без паузы вошла в дверь чья-то спина и повернулась боком, пропуская вперед французского резидента.

Несколько слов от меня, что император Сиам говорит только по-русски.

— Мы не решались тревожить раньше вашу долгую и законную скорбь, — быстро заговорил француз, — но изменнический выход России из рядов союзных армий заставляет нас набрать вспомогательный корпус. Но изменнический выход России, — быстро переводил на русский язык человек в морской форме.

О ТЕЛЕГРАФЕ НА ВОСТОКЕ

Телеграф в странах Востока идет на невысоких железных, внизу раздваивающихся столбах, поэтому он похож на изгородь. А столбы похожи на сплетни. Телеграмма, пока идет, напитывается слухами. Я в северной Персии получил через Индию телеграмму следующего содержания:

При выходе из цирка Чинизелли Зиновьевым убит известный большевик Максим Горький. Викжель протестует.

Представьте себе эту телеграмму в руках принца Чакрабона.

Или представьте себе, что вы из Москвы переселились на луну, и что там душно. И вдруг вы на луне узнаете, что вам въезд в Москву воспрещен навсегда, и квартира ваша сдана другому. Так как никому еще никогда не случилось прочесть библию и историю России, нарезанные узкими полосками и смешанные с утренней газетой, то я не могу передать впечатление от октябрьских телеграмм на Востоке. Уже опять появились в саду тени, и свет солнца

перестал быть лобовым, когда Чакрабон дочитал последнюю телеграмму.

Офицер свертывал ленты в аккуратные кружки с тем отсутствием впечатлений, с которым человек, провалившийся на экзамене, одевает пальто в передней.

Лейтенант вышел в сад. Сад был в стереоскопе, пространственный, но нереальный. Перья пальм демонстративно обозначали первый план.

На что это похоже.

На пыль, висящую в воздухе и не имеющую веса.

На жалость.

На человека, который идет по дороге с заросшей травой, поет и не знает, что поет.

А на это похож сам писатель.

На песню, которую поют невнимательно.

На бога, который наскоро, в шесть дней, создал мир и доволен, что седьмой день — воскресенье.

РАЗГОВОР У ВОРОТ ТЮРЬМЫ

Неужели они и раньше были такие тяжелые? Пока достанешь, перевезешь, да по лестнице, и топить не захочешь.

А мне дрова таскает один человек. Очень любезный такой и старательный: у нас пять этажей. Только я боюсь.

Муж мой из поляков. Помер давно. Сын у меня в Варшаву уехал. Мама,—говорит,—я буду писать. Не пишет. Живу я вместе с его женой, зову ее дочкой.

Очень у нас дует из-под двери пустой комнаты.

Взяли жильца.

Георгий Сигизмундович из поляков, но по ихнему не говорит. Маленький такой—мне по плечо.

Пожил. Опять из-под двери дует.

— Вы бы на ночь топили,—говорю.

— Печурка тепло не держит, простудитесь.

— У меня легкие,—говорит,—здоровые, я на ночь не топлю.

Встала я раз утром, а дочка у меня на плите спала. Пошла на кухню. Лежат они, жилец и дочка, на плите, пальто его укрылись. А галифе на стуле висят. Очень мне было это обидно, вот, думаю, какие у тебя легкие. Ничего я им не сказала. Только вещи свои на рынке сама стала продавать. Вещей у меня

много. А жилец начал звать меня маменькой. И жили мы так очень смиренно.

Был день, когда муж помер, и решила я пойти на могилу на Смоленское кладбище. Начала с утра одеваться теплой. Узнал жилец.

— И мы с вами мамаша,—говорит. На Смоленском кладбище тихо. Стою у могилы. Холодно. Даже не плачется.

Вынимает дочка бумажку, вытрясла порошок в руку и съела.

Спрашиваю—что это?

Георгий Сигизмундович отвечает моментально—это, мамаша, сердечные порошки, дал мне их на службе фельдшер; время сейчас голодное, блокада и угощать друг друга нечем. Вот и едят порошки. Съешь такой порошок, и станет весело. У меня и для вас есть.

Съела один порошок.

Пошли.

Я вперед. Думаю еще целоваться будут, так чтоб не мешать.

Слышу говорит дочка—что же она не падает? Ответил жилец—сейчас,—и слышу щелкнул за мной раз-два. Обернулась я, вижу он в меня из нагана стреляет, сейчас осечка была.

Бросилась я на него. Хотела прямо в снег втоптать. А он, не повернув нагана, мне прямо в лоб дулом ударил. Только это хорошо, если бы рукояткой, так убил бы, хоть и слабый. Упала я на землю, кричу, кровь на глаза, хочу снег в рану, а все песок хватаю. Слышу бегут от меня мои, и дочка бе-

жит и кричит. Поймали их какие-то рабочие, кресты красили. Притащили ко мне.

Очень они были растеряны и все говорили „мамаша“. Били Георгия Сигизмундовича рабочие очень и в кровь головой тыкали, а он говорил—„извиняюсь“. Дали они ему саночки и сказали—вы ее убили, вы и в больницу везите.

Привезли меня в больницу, и очень там доктора на меня удивлялись, потому что приняла я, оказывается, стрихнин. Мучилась я сколько надо времени и поправилась. Вернулась домой. Стала жить одна.

Холодно. Из-под двери дует. Иду я раз на улице. Нагоняют меня сани. На них конвойный, и лежит рядом с ним лицом вниз женщина и ногами бьет. И на ней мои чулки.

-- Дочка,—говорю,—что с тобой, дорогая?

— Мамаша, он меня не любит, я отравилась!

Села я с ней рядом, и поехали мы в тюремную больницу. Полечили ее там, и оказалась она беременной.

А у нас в тюрьмах беременных не держат. Потому что очень тесно. Взяла я дочку и привезла к себе. А Георгий Сигизмундович в тюрьме. У него очень почерк хороший, и человек он аккуратный, и он у них вроде делопроизводителя. Я на него на суде не очень жаловалась. Отпускают его оттуда по воскресеньям. Приходил он к нам, стоял у ворот. Потом стал помогать дрова носить, и пьем мы по воскресеньям чай все вместе.

А сын мне из Варшавы так и не пишет.

Видно у них там дрова дешевы!

К

И

Н

О

НЕЧТО ВРОДЕ ДЕКЛАРАЦИИ

НУМА ПОМПИЛИЙ

Существует, кажется, у Тита Ливия старинная латинская легенда:

„Боги торгуются с Нумой Помпилием о характере жертвоприношения, им угодного (стиль Тита Ливия). Боги хотят человеческого жертвоприношения. Нума Помпилий притворяется, что их не понимает.

— Мы просим нечто человеческое, — говорят боги. Нума предлагает клочок человеческих волос.

— Мы спрашиваем нечто живое, — продолжают боги.

Нума накидывает две живых рыбы.

— Мы спрашиваем нечто круглое, мы требуем головы, — говорят боги.

Нума предлагает головку лука“.

Итак, боги получили совершенно ненужный им ассортимент.

Приблизительно такие разговоры происходят сейчас между сценаристами и Главполитпросветом.

ГПП нужно нечто живое человеческое, основанное на живом материале, выражающем взаимоотношение классов.

Сценаристы предлагают рыбу, лук и надписи.

Разговоры длинные и тягостные.

КРЫЛЬЯ ХОЛОПА

Существовал сценарий „Крылья холопа“. В этом сценарии описывалось, как некоторый человек летел при Иоанне Грозном и что из этого получилось. Иоанн Грозный в сценарии был взят из „Князя Серебряного“.

Главполитпросвет потребовал чего-то иного. Внезапно нам пришло в голову не надувать бога и не держаться ложно классической традиции Нумы Помпилия. Виновником нарушения традиции был артист МХАТ — Леонидов. Он заявил, что играть Грозного, который рычит и убивает, — невозможно. Тогда нам пришло в голову посадить Иоанна Грозного на реальный исторический материал. Вспомнили, что Иоанн Грозный имел первый в России завод по механической обработке льна, поставленный англичанином Гарвеем, что он конкурировал своим льном с Новгородом, что вообще он не только убивал, но и торговал и даже был основателем льняной монополии. И как только мы ввели реальный исторический материал, не традиционный, сейчас же сценарий начал строиться. Понятным стало, откуда взялись крылья холопа, потому что без механики не полетишь, а оружейные мастерские и механическая установка Иоанна Грозного могут создать механику. Увязалась царица, потому что царица заведывала белой казной (льном).

У Иоанна Грозного появилась роль, и режиссер Тарич смог, наконец, переделать сценарий так, что он удовлетворил актера и фабрику.

МОНПАНСЬЕ

Когда я пришел на кино-фабрику, первое, что меня поразило, — это запах монпансье.

Дело в том, что кинематографические ленты клеят грушевой эссенцией, а грушевая эссенция, конечно, пахнет карамелью.

Этот запах проникает в режиссерскую комнату и в голову сценариста.

Запах монпансье в советской кинематографии можно изгнать только введением в нее работы над реальным историческим материалом.

Политическое требование сегодняшнего дня в части своей совпадает с художественным.

Дело идет не о том, чтобы отговориться от этих заданий, а о том, чтобы художественно их использовать.

Мы ставим сейчас ставку на „Крылья холопа“, на картину без монпансье, лука, рыбы и человеческих волос.

Нам кажется, что в сценарии нам удалось уже работать над материалом.

Кино ищет нового материала — экзотического, национального, новых кадров, между тем история торговли и настоящая история культуры, даже история штанов, если ее взять научно, может дать для кинематографии больше материала, чем все Доротти Вернон.

5 ФЕЛЬЕТОНОВ ОБ ЭЙЗЕНШТЕЙНЕ

ПЕРВЫЙ ФЕЛЬЕТОН

У художника есть несколько свобод относительно материала быта: свобода выбора, свобода изменения, свобода неприятия. Ни одну из этих свобод не использовали постановщики „9 января“. Говорят, что эта лента стоила несколько сот тысяч — это очень печально, это очень стыдно. Кроме нескольких сцен-массовок, лента последовательно бездарна... Вина постановщиков в том, что они не использовали своей свободы. Они действовали под ряд, снимали все как было, и получилось, конечно, так, как не было, потому что революцию нельзя передавать скучно. Эйзенштейн — громадный мастер; он использовал свои свободы. Первая удача его в ленте была та, что он сузил тему, умело выбрал моменты, взял не вообще 1905 год зараз, а броненосец „Потемкин“, и из всей Одессы — только лестницу. Чрезвычайно умно, крупно, по-эйзенштейновски, хорошим крупным планом на белом фоне, а не на черном эстетном бархате, взято восстание.

Восстание „Потемкина“ было неудачно. „Потемкин“ и берег не могли помочь друг другу. Матросское бессистемное восстание кончилось тупиком в Констанце. Эйзенштейн сумел найти героические моменты восстания и сумел показать пафос прохода „Потемкина“ сквозь адмиральскую эскадру.

Между вещью Эйзенштейна и историей есть правильный промежуток. И Эйзенштейн, как „Потемкин“ с революционным флагом, прошел через историю, оформил материю и поднял флаг: „Присоединяйтесь к нам“. Удача ленты полная. Зрителя лента берет. Лента интересна. Лента наполнена крупными вещами.

ВТОРОЙ ФЕЛЬЕТОН

Еще не перевелись большие темы на Руси. Еще можно говорить на тему, гениален ли Эйзенштейн, гениальна ли и русская кинематография. Но дело не в гениальности Эйзенштейна. Дело в том, как нужно руководить русской кинематографией. Мы утратили свободу рук, пытаемся создать коммерчески выгодный кинематограф, показываем в „Минарете смерти“ голых женщин и уверяем, что это не порнография, а видовая картина. Чтобы правильно руководить советской кинематографией, надо верить в гениальность нашего времени, надо понимать, что Эйзенштейн явился не из воздуха и не из воды. Эйзенштейн — логическое завершение работы левого фронта. Может быть такой укор Эйзенштейну, что он стоит в середине и, может быть, даже в конце, а не в начале своего движения. Для того, чтобы явился Эйзенштейн, должен был работать Кулешов с сознательным отношением к кино-материалу. Должны были работать

киноки, Дзига Вертов, конструктивисты, должна была родиться идея внесюжетного кино.

Легко признать гениальность Эйзенштейна, потому что гениальность одного человека как-то не так обидна. Гениальному человеку можно дать пленку Тиссе и большое жалованье, но трудно признать гениальность времени. То, что советская кинематография должна не течь по течению, а изобретать, добиваться, что кино-культура существует, и что Протазановы, Егоровы, Алейниковы очень хороши, но не годны как точки для ориентировки.

ТРЕТИЙ ФЕЛЬЕТОН

Что умеет и чего не умеет Эйзенштейн?

Эйзенштейн умеет обращаться с вещами.

Вещи у него работают превосходно: броненосец действительно становится героем произведения. Пушки, их движение, мачты, лестница — все играют, но пенснэ доктора у Эйзенштейна работает лучше, чем сам доктор.

Актеры, натурщики — или как их там называют у Эйзенштейна — не работают и как-то с ними ему работать не хочется, и этим ослаблена первая часть. Иногда человек удастся Эйзенштейну, — это тогда, когда он понимает его, как цитату, как вещь, берет стандартно. Так хорош Барский (капитан „Потемкина“), он хорош, как пушка. Лучше люди на лестнице, но лучше всех — лестница.

Лестница — сюжет. Части площадки играют роль задерживающих моментов, и лестница, на которой, то убыстряя движение, то замедляя, катится коляска с ребенком, организована по законам, родственным законам поэтики Аристотеля; в новой форме родилась перипетия драмы. Не удастся Эйзенштейну беготня, момент, когда люди бегут в разные стороны.

Несколько вещей оказались недоработанными. Недоработан прожсктор. Очень хорош, но эстетен про-свет.

Тиссе очень талантливый человек, но расцвет его очень художественен, он годится и в другие картины. Замечательный пример, как мало значит материал и как много значит режиссер, изменяющий материал. Достаточно сравнить лестницу у Эйзенштейна и лестницу у Грановского: лестница та же самая и оператор тот же самый, а товар разный.

ЧЕТВЕРТЫЙ ФЕЛЬЕТОН

О словаре Пушкина. У Пушкина не окажется много новых слов, потому что Пушкин завершитель своего времени. Ко времени Пушкина новые формы были созданы, он лишь улучшил их, но словарь и ритм были у Пушкина, — эти формы становились полубессознательными, уходили из светлого поля воспринимающего читателя, — и в этом была гениальность.

У Эйзенштейна в „1905 годе“ почерк режиссера, монтаж, углы съемки, кинематографические знаки препинания — наплывы, диафрагмы, бесконечно менее заметны, чем в „Стачке“. Во всей ленте есть только два наплыва, и оба смысловым образом оправданы: это — лестница наполняется людьми сразу, и палуба броненосца сразу пустеет.

Эти наплывы экономизируют экспозицию сцены и не чувствуются как фокус. Лента вся прекрасна, потому что вещи в ней не забываются. Прием экономизирования, я думаю, сознательно соблюден, — это что-то вроде единства действия.

Остатками старого Эйзенштейна явилось несколько сцен: завернутый в брезент командир — совершенно ненужная возня из „Стачки“. Брезент хорошо работал, когда остался один и раздувался ветром. Не нужно было его больше трогать. Не нужно было так грациозно убивать Вакулинчука. Кроме того, его нужно было убить раньше, потому что если он убит уже в момент победы матросов и после смерти почти всех офицеров, то его смерть уже нельзя воспринять как от руки палачей.

ПЯТЫЙ ФЕЛЬЕТОН

Нужен ли был красный цвет — флаг, поднимающийся над мачтой „Потемкина“. Мне кажется, что нужен. Художественное произведение и, в частности, кинематографическое произведение работает смысло-

выми величинами, и в теме „1905 год“ красный цвет — материал. Нельзя упрекать художника за то, что при просмотрах аплодируют не ему, а революции.

Красный флаг, хорошо освещенный, развевается все время над Кремлем. Но люди, идущие по улице, ему не аплодируют.

Эйзенштейн покрасил флаг дерзко, но имел право на эту краску.

Боязнь дерзости, боязнь простых доходящих эффектов в искусстве — пошлость. Один раз покрасить флаг в ленте — это доходит. Это сделано настоящей рукой смелого человека.

На иностранных фильмах иногда можно проверить себя.

Это я вспомнил, потому что в „Парижанке“ увидел кадр, который я тщетно протягивал всем прохожим, идущим через кинематографию.

Кадр этот следующий: человек стоит на перроне вокзала, по нему бегут световые пятна от подходящего поезда.

Вместе с Львом Владимировичем Кулешовым, год тому назад, писали мы это в одном сценарии. В нем, конечно, таких кадров много. Дело в том, что органические вещества не выдерживают часто сложной химической обработки. Их замучивают.

На дне искусства, как гнездо брожения, лежит веселость.

Ее трудно сохранить, трудно объяснить не-специалисту.

Изобретательность нуждается в аудитории, мы истрачиваем веселость творцов. Дело не в „кадрах“, не в планах.

Кадры — дело наживное.

Дело в искусстве.

Картины можно ставить дешево, можно ставить дорого.

В нашей стране мы обязаны ставить дешево.

Кинематографию ведь поливают деньгами.

Советская кино-комедия не удастся.

Не могу себе представить, когда она удастся. Ведь для того, чтобы провести ее, нужно рассмешить несколько комиссий. Нет логики изобретения. Логика есть в анализе изобретения. Комиссии не изобретают. Любой сценарий любого мирового боевика будет забракован не по идеологическим, а по художественным соображениям. У нас пока невозможна эксцентриада. Почитайте, как пишут в Ленинграде о „Фэксах“.

Все эти слова просты, как мычание коровы перед запертыми воротами.

Рецепта на советскую кино-комедию, вероятно, никто не имеет. Мы знаем одно, что Макс Линдер доходит до деревенской аудитории и имеет в ней успех. В городской аудитории сейчас успех имеют Пат и Паташон. Газетный успех имеет Бестер Кейтон. Если следить за смехом в зале, то можно легко заметить, в какой ничтожной части доходит игра Кейтона до нашего зрителя. В „Нашем гостеприимстве“ хорошо принимали железную дорогу, комические трюки Кейтона принимали всерьез и им хлопали, как игре Гарри Пиля.

„Три эпохи“ почти совсем не доходят. Интересуются ихтиозавром, львом, которые рассматривали наманикюренные ногти, восхищаются прыжками Кейтона. Смеются из уважения. Но это не решает вопроса.

Нельзя сделать вывод — эксцентрическая кино-комедия не воспринимается советским зрителем. Дело обстоит сложнее. Кино оперирует в своей работе не просто с изображением, а со смысловым изобра-

жением. В процессе обычного видения мы воспринимаем глубину, пространственность благодаря тому, что смотрим двумя глазами. Совмещения видения правым и видения левым глазом, слагаясь, дают нам ощущение размера. Кино-картина снята с точки зрения одного глаза. Между тем, мы в кино-картине видим глубину. Глубина эта — смысловая. Благодаря движению в кадре, особенно движению изнутри на нас — по диагонали — мы верим в пространственность кадра.

Поэтому декорация, в которой не движутся, или дорога, по которой не проехали, в кино не построена. Любопытно отметить, что на экране можно заменить одного человека другим, мало похожим, и публика этого не заметит, если нет установки на перемену. Но публика замечает, что у Гарри Пила на одной крыше есть на ногах белые гетры, а на другой нет. Это потому, что ноги прыгают. На них есть установка.

Не мешало бы об этом знать и кино-режиссерам. Они ставят декорации, не обыгрывая их, и хотя декорация и стоит, но зритель на экране ее не увидит. Она не при чем, и с нее не прыгают. А так, стоит она себе сзади. Это не декорация, а пробка для работы кино-ателье.

Кино-люди и кино-действие, видимые нами на экране, точно также видятся нами постольку, поскольку они осознаются. Кино больше всего похоже на китайскую живопись. Китайская живопись находится посередине между рисунком и словом. Люди, движущиеся на экране, своеобразные иероглифы. Это не

кино-образы, а кино-слова, кино-понятия. Монтаж — синтаксис и этимология кино-языка. Когда в первый раз показывали ленту „Нетерпимость“ в СССР, публика не выдержала монтажа (Грифицовского) и уходила с сеанса. Сейчас она читает Грифица с открытого листа.

Условность пространственности, условность безмолвия, условность неокрашенности в кино — все имеет свою аналогию в языке. Кинематографическое правило, что нельзя показать, как человек сел за стол, начал есть и кончил есть, т. е. правило выделения из движения одной только его характерной части — обозначение движения — и есть превращение кино-образа в кино-иероглиф. Поэтому нельзя говорить, что язык кино понятен всем. Нет, он только всеми легко усваивается.

Существование интернациональных центров производства не противоречит этому утверждению. Существует определенный сорт: американская лента для Мексики. Существовали ленты для России. То, что мы имеем от мировой кинематографии, — чрезвычайно своеобразно. Мы пропустили несколько лет развития кино-искусства. Мы скорее узнали подражателей рампы, чем творцов. Мы не понимаем законов отталкивания форм одной ленты от другой. Не знаем кино-диалектов.

Зоценко имеет сейчас успех у мелко-буржуазной публики, но когда ему приходится читать перед крестьянской или рабочей аудиторией, то он читает не „Аристократку“, а вещи, основанные на комизме положения.

Аудитория, не знающая литературного языка, не воспринимает комичностей отклонений от языковых норм. Одно время наоборот. Аверченко был очень популярен в Китае, так как его юмор — юмор положения, а не языка и положений элементарных.

Кино-язык имеет свои нормы. Неправильное пользование этими нормами производит впечатление комичного. Когда в АРК'е показывают феерию, постановки 1914 года, или „Северное сияние“, то публика хохочет бескорыстно и неудержимо.

Юмор Кейтона кинематографичен. С одной стороны, он пародиен. Пародирует эпохиальные ленты типа „Нетерпимость“, „Рождение наций“. Смешное находится не в ленте, а между лентами. Так, смешны, например, деревья в роли доисторических катапульта. Смешна неуклюжесть параллелизмов. Смешно вторжение одного стиля в другой. В историческую драму (бег на колеснице) врывается английская драма (гонка на собаках), разноречивой доходит и производит комическое впечатление. Доставка собаки из ящика ассоциируется с запасным колесом. Для нас эта ассоциация не обязательна. Негр для нас в картине — экзотика. Для американца и экзотика и быт. Гадание на костях — экзотика. Негр, играющий в кости, — быт. Столкновение планов комично. Здесь мы переходим на игру с бытовыми подробностями, которая до нас тоже не доходит. Не смешны последствия „сухого закона“, игра в мяч, так как мы не знаем ни подробностей закона ни правил игры. Одним словом, вся вещь нуждается в переводе.

ГОЛОС ИЗ-ЗА СЦЕНАРИЕВ

Трудно говорить со сценаристами. Сам понимаешь, что положение их отчаянное.

Бракуют их три, непохожих друг на друга инстанции. Они отвечают не только за себя, но и за место, в котором сценарий находится.

Правда, есть новые веяния. Но знаете ли вы, что такое свет потухших звезд?

Потушена в небе какая-нибудь несчастная звезда, а свет от нее все еще идет годами, десятилетиями на землю.

Так происходит в кинематографии.

Сценаристы говорят: „Было задание «деревенская фильма», «восточная фильма», сейчас — «историческая»“.

А кино — дело долгое, нужно пригнать сценарий, подобрать режиссера, поставить декорации, иногда устроить экспедицию. Проходит больше полугодия. Звезда задания уже потухла, а лучи и разные партизанские ленты все поступают и поступают.

Разогнавшиеся сценаристы не могут остановить свои хлопающие вафельницы и продолжают писать.

Художественные бюро бракуют сценарии пачками, и много еще можно сказать не смешного.

В чем же дело?

Прежде всего в художественной честности. Нужно понять, что в искусстве нет приказаний, что слыш-

ком буквальное исполнение приказаний всегда было одной из форм саботажа.

Нужно перестать подслушивать вздохи ГПП.

Сценарии должны быть написаны по социальному заказу, а не для воображаемого заказчика.

Тогда у нас пройдет полоса сезонных сценариев, тогда сценарист не будет стрелять сценариями, как дробью, в расчете, что авось один попадет.

Я и несколько моих товарищей, горько упрекаемые кинематографистами за то, что мы „больны литературой“, читаем сценарии сотнями.

В мозгах начинает образовываться какая-то корка или арка.

Мы больны литературой не больше, чем трамвай электричеством.

Да, нужно говорить от первого лица.

Я берусь поделиться с товарищами сценаристами опытом, принесенным мною из моего ремесла.

Я беру сценарий, читаю его и спрашиваю себя: „В чем здесь изобретение, в чем здесь выдумка, за что нам предлагают заплатить деньги? Есть ли новый характер героя, дана ли другая развязка, возможность применения нового материала?“

Обычно сейчас передо мною сценарий исторический. Я читаю про Анну Иоановну, про Анну Леопольдовну, про Ляпунова. Все это мне известно из выписок из книг (по тарифу нужно платить 75 коп. штука).

Если сценарий деревенский, то я читаю по порядку о кулаках, середняках, бедняках и обо всем том, о чем гораздо лучше пишут в газетах.

Сейчас во всех сценариях по крепостному праву секут. Сечение это для зрителя не неожиданно и очень подозрительно идеологически.

Изображение садизма на сцене и есть садизм.

Я не верю, что голые спины женщин в рубцах нужны для агитации. Сценарии воют однообразно и однообразней, чем волчьи стаи.

„Ты не смог изобразить ее красивой и нарисовал ее разукрашенной“, — так сказал один учитель художнику, изобразившему богато наряженную Елену. Дело было в Греции.

А у нас я вижу то же неумение и замену работы сценариста использованием всяким материалом. Они хотят продать антикварную лавку. Так происходит на каждой кино-фабрике.

Сценаристы не могут остановиться, раз начав делать выписки из учебников истории.

Если один кадр не производит переворота, то ему же нечем работать.

В революционном сценарии обязательны поп Гапон, 9 января, провокация, еврейский погром и два революционера: один интеллигент, другой — рабочий.

Все это я списал с одной страницы сценария.

Происходит дикое истребление тем.

Темы душатся, как будто хорек ворвался в курятник. Это погром, а не работа.

На фабриках идут странные разговоры: „Сифилис?.. — Сифилис у нас уже был“. Темоистребление. Нужно не столько учиться беречь темы, сколько уметь освобождаться от них. Превращать материал в конструкции.

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА В КИНЕМАТОГРАФИИ

Поэзия и проза в словесном искусстве не резко разграничены друг от друга. Неоднократно исследователи прозаического языка находили ритмические отрезки, возвращение одного и того же строения фразы в прозаическом произведении. По ритму в ораторской речи есть интересные работы Фаддея Зелинского; по ритму чистой прозы, рассчитанной не на произнесение, а на чтение, много сделал, правда, не проводя своей линии систематически, Борис Эйхенбаум. Таким образом, при разработке вопросов ритма граница поэзии и прозы как будто бы не становилась яснее, а, наоборот, спутывалась.

Возможно, что различие поэзии и прозы не только в одном ритме. Чем больше мы занимаемся произведением искусства, тем глубже мы проникаем в основное единство его законов. Отдельные конструктивные стороны явления искусства отличаются друг от друга качественно, но эта качественность имеет под собой количественное обоснование, и мы можем неприметно из одной области переходить в другую. Основное построение сюжета сводится к планировке смысловых величин. Мы берем два противоречивых бытовых положения и разрешаем их третьим, или мы берем две смысловых величины и создаем из них параллелизм, или, наконец, мы берем несколько смысловых величин

и располагаем их в ступеньчатом порядке. Но обычное основание сюжета — фабула, т. е. какое-то бытовое положение, но бытовое положение только частный случай смысловой конструкции, и мы можем создать из одного романа „роман тайн“, не путем изменения фабулы, а путем простой перестановки слагаемых: путем конца поставленного сначала или более сложной перестановки частей. Так сделаны „Мятель“ и „Выстрел“ Пушкина. Таким образом, величины, которые можно назвать бытовыми, смысловые величины — величины положения и чисто формальные моменты могут заменяться одни другими и переходить одни в другие.

Прозаическое произведение в своей сюжетной конструкции, в своей основной композиции основано, главным образом, на комбинации бытовых положений, т. е. мы разрешаем положение так: человек должен говорить, человек не может говорить, за человека говорит кто-нибудь третий. Например, „Капитанская дочка“: Гринев не может говорить, но он должен говорить для того, чтобы оправдаться от навета Швабрина. Он не может говорить, потому что он скомпрометирует капитанскую дочку; тогда за него объясняется перед Екатериной сама женщина; или человек должен оправдаться, потому что дал обет молчания, — разрешение в том, что ему дается затянуть срок. Мы получаем одну из сказок Гримма „О двенадцати лебедях“ и сказку „О семи визирях“. Но может существовать и другой способ разрешения произведения, — и это разрешение его не смысловым способом, а чисто композиционным,

при чем композиционная величина оказывается по своей работе равной смысловой.

В стихотворениях Фета встречается такое разрешение произведения: даны четыре строфы определенного размера с цезурой (постоянным словоразделом посредине каждой строки), разрешается стихотворение не сюжетно, а тем, что пятая строфа при том же размере не имеет цезуры и этим производит завершающее впечатление.

Основное отличие поэзии от прозы, возможно, лежит в большей геометричности приемов, в том, что целый ряд случайных смысловых разрешений заменен чисто формальным геометрическим разрешением; происходит как бы геометризация приемов; так, строфа „Евгения Онегина“ разрешается тем, что две последние строки, рифмующиеся друг с другом, разрешают композицию, перебивая систему рифмовки. Смысловым образом у Пушкина это поддержано тем, что в этих двух последних строках словарь изменяется и носит несколько пародийный характер.

В этой заметке я пишу чрезвычайно общие вещи, потому что хочу наметить самые общие вехи, при чем вехи в кинематографии. Мне неоднократно от профессионалов кино приходилось слышать странное мнение, что из произведений литературы стихи ближе к фильму, чем проза. Это говорят самые разнообразные люди, и целые ряды фильм стремятся к разрешению, которое по далекой аналогии мы можем назвать стихотворным. Несомненно, по стихотворному, формально разрешающему принципу

построена „Шестая часть мира“ Дзиги Вертова, с ясно выраженным параллелизмом и с вторичным появлением образов в конце произведения, иначе осмысленных и отдаленно напоминающих, таким образом, форму триолета.

Рассматривая фильму Пудовкина „Мать“, в которой режиссер положил много усилий по созданию ритмического построения, мы видим в ней постепенное вытеснение бытовых положений чисто формальными моментами. Нарастание движений, монтаж, выход из быта сгущается к концу и подготавливается в начале параллелизмом сцен природы. Многозначность поэтического образа и неопределенный ореол, которые ему свойственны, способность одновременного осмысливания различными способами достигается быстрой сменой кадров, которые не успевают стать реальными. И самый прием разрешения фильма — создание двойной экспозицией кремлевских движущихся под углом стен — это прием использования формального момента взамен момента смыслового, и этот прием — поэтический.

В кинематографии сейчас мы — дети. Мы едва только начинаем думать о предметах своей работы, но уже можем сказать, что существуют какие-то два полюса кинематографии, из которых каждый будет иметь свои законы.

Фильма Чарли Чаплина „Парижанка“ — явно проза, основанная на смысловых величинах, на договоренных вещах.

„Шестая часть мира“, несмотря на госторговское задание, — патетическое стихотворение.

„Мать“ — своеобразный кентавр, а кентавр вообще животное странное; фильма начинается прозой с убедительными надписями, которые довольно плохо влезают в кадр, и кончается чисто формальным стихотворством.

Повторяющиеся кадры, образы, обращения образов в символические поддерживают мое убеждение в стихотворной природе этой фильма.

Повторяю — существует прозаическое и поэтическое кино, и это есть основное деление жанров: они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием техниче-ски-формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, при чем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию. Бессюжетное кино есть „стихотворное“ кино.

Работа Пудовкина „Конец Санкт-Петербурга“ производит на меня двойственное впечатление. Ощущение двойного вкуса. Может быть это объясняется переделками в сценарии.

Первоначально сценарий был задуман Зархи так: Происходит революция и параллельно ей не происходит романа. В старой схеме исторического романа личная история подвигается вперед благодаря историческим событиям, и (более ранняя схема) сама подвигает их. В сценарии же была взята другая установка, благодаря революции и войне обычный банальный роман не осуществился. Классовое чувство героев, власть истории над ними перестраивала их любовные взаимоотношения, и дуэлянты становились друзьями, а жена-изменница и счастливый соперник офицера — союзниками обманутого мужа. Ирония сценария не была достаточно оценена. Сюжетная схема была принята всерьез, как буржуазная линия, и ленту упростили по требованию со стороны, приведя ее в юбилейный вид.

То, что сейчас осуществлено на экране, поэтому бледнее художественно и политически менее значительно, чем то, что было задумано сценаристом и режиссером. Осталась сюжетная линия, развертывающая историю рабочей семьи. Но эта линия не противопоставлена другой сюжетной линии, а положена на исторически-монтажный фон.

Но искусство очень часто подвигается вперед благодаря постановке неразрешимых задач и ошибкам. Правильно замеченная и до конца проведенная ошибка оказывается изобретением.

В ленте Пудовкина благодаря отсутствию сюжетной конструкции выделались монтажные задачи, вопросы поэтического кино и вопрос сужения кадра. Поэзией я здесь условно называю ту область творчества, в которой смысловые величины имеют тенденцию становиться чисто композиционными. Так в поэтической строке ритмический импульс подчиняет себе речевую интонацию. В своем развитии, так сказать, ритмизуется и фонетическая сторона речи, и семантические величины вступают в сложные взаимоотношения под влиянием закона повторов.

Периоды, словоразделы и артикуляционная сторона вещи — все становится элементами чисто композиционными. Чрезвычайно важно отметить, что в искусстве определенный смысловой поступок может быть часто заменен своим композиционным суррогатом (совершенно не термин), так, например, появление или исчезновение цезуры может в конечной строке заменить в лирическом стихотворении смысловое разрешение. А временная перестановка заменяет тайну. И торжование может быть осуществлено не только противодействующей интригой, но и включением иного, нейтрального материала.

В конце стихового ряда стоит чистое заумное стихотворение так, как тип шизоида доводит нас в конце ряда до уже определенного патологического типа, при чем, конечно, понятие патологии

здесь не имеет того значения, которое имеет в обыденной жизни.

Смысловые моменты в ленте Пудовкина поэтизируются по принципам значущего стиха. У него дается реальная фабрика, которая потом обращается в монтажно-стихотворную фразу. Памятники Петербурга — сперва реальные памятники определенного города, затем они обращаются в монтажную фразу и в знаки, при чем Медный Всадник обозначает торжество и в клеточном монтаже равен удару палки по барабану. Краны и памятники, фанфары и барабан обращаются в знаки, в слова. Появление их в нескольких клетках воспринимается не видением уже, а узнаванием.

Их даже физически мало, чтобы они были увиденны. Они не договорены так, как не договариваются в реальной речи слова. Они являются кинематографическими иероглифами.

Сергей Эйзенштейн в своих устных выступлениях чрезвычайно значителен. Чрезвычайно важно для мировой кинематографии его, им еще не высказанная теория аттракциона, которая не напоминает зрителю об эмоциях, а вызывает у него эмоцию.

Я думаю, что если бы приделать к местам в кинозале динамометры, то мы бы убедились, что даже не в аттракционной ленте зритель потому воспринимает эмоцию, что он ее заглушенно переживает, проделывает, и, вероятно, эстетическое переживание здесь связано с подавлением телесного подражания. Здесь есть нечто общее с внутренней речью при выслушивании стиха.

Очень любопытна другая сторона работы Эйзенштейна, это его мысль о необходимости сузить значение кинематографического кадра, сделать его однозначным, разгадываемым только одним способом.

Как пример, Эйзенштейн приводит словесное построение „худая рука“. Это нужно было бы снять так, чтобы прилагательное „худая“ было бы один кадр, а рука—другой. Этим достигается то, что нельзя было бы прочесть кадр: „белая рука“.

В „Октябре“ Эйзенштейна есть уже найденные куски такого характера. Так сделан, например, пулемет. При неудаче этого приема получается очень плохо, получается сравнение и символизм. Но такие ошибки это обычно издержки изобретения.

Сюжетные части вещи или, вернее, ее сюжетная часть оказалась хромой. У нее нет данного в сценарии антипода.

С другой стороны, попытка Пудовкина работать очищенным кадром дала в кадре бытовом чрезвычайную скупость материала, например, голую комнату рабочего. В этой голой комнате на столе стоит стакан чуть дымящегося чая. И благодаря изолированности деталей сюжетно-элементарный прием (стакан брошен в окно) действует чрезвычайно сильно.

В старых реалистических вещах всегда сообщались лишние детали, которые придавали иллюзорность вещи. Вещь существовала не только теми своими признаками, которые были нужны для композиции. Это обрастание деталями, против которого протестовал критик Льва Толстого Константин Леонтьев

было похоже на те подробности, которые вводят в свой рассказ опытные лжецы.

У Пудовкина кадр очищен и даже пар над стаканом чая имеет точную значимость, он показывает количество времени от ухода хозяина дома и поддерживает ожидание.

В отношении актерской игры режиссеру не во всем удалось провести свой прием. Барановская, которая так хорошо сидела в „Матери“, здесь играет лишнее, и она одна выпадает из схемы произведения.

Вещь в общем хорошая и изобретательная, но может быть лучше было бы изобретать иное. Режиссеру пришлось развертыванием политической части ленты, патетическим монтажом замаскировывать отсутствие целой части конструкции. Он это сделал и по пути сумел показать значение однозначного кадра в игровой ленте.

В ленте есть не случайные выдумки, как мундиры, снятые без голов, и сюртуки, выслушивающие декларации. Все это идет по той же линии высушивания кадра, выжимания из него воды. Но напрасно не доверили до конца сценаристу и режиссеру. Они имели право попробовать свое изобретение. Когда не понимаешь человека, то это не значит непременно, что он ошибается, может быть просто ты опаздываешь.

Один человек, умный и кинематографически осведомленный, после просмотра кусков Эйзенштейна сказал мне:

— Это очень хорошо. Мне очень нравится, но что скажут в массах. Что скажут те, для которых мы работаем.

Что тут можно ответить!

Если бы не было заказа времени, если бы не было революции, то сейчас Эйзенштейн и Пудовкин были бы дикие эстеты. А Мейерхольд не пережил бы своей второй молодости. И сразу бы после „Маскарада“ поставили бы „Ревизора“ и „Горе от ума“.

Эйзенштейн многим и, может быть, всем обязан времени.

Время вытребовало себе свою кинематографию. И так же, как в кино, моменты индустриализации в то же время элементы художественно прогрессивные, так и политическое задание играет сейчас одну из прогрессивнейших ролей в кинематографии.

Но делать вещи на аплодисменты сейчас, на то, чтобы они понравились немедленно и понравились всем, нельзя. Нужно давать время зрителю доспеть до восприятия.

Кстати о Киршоне.

Киршон обижен тем, что он вместе со мною ругает политику Совкино. И он указывает разницу между нами. Мне (Шкловскому), — говорит Киршон, — нужна революция для того, чтобы были хорошие картины. А ему (Киршону) нужны картины для революции. Величественные изречения. Это кто-то в Государственной Думе говорил: — „Вам нужны великие потрясения. Вам нужна великая Россия“.

Но это противопоставление реакционнейшее. Оно основано на недоверии к своему делу.

Революция непременно полезна для электрификации, для индустриализации, для кинематографии. А если

она не полезна, если она им противопоставлена, то она будет разбита.

Тут нужно не ревновать, не утверждать, что ты ее любишь бескорыстно, она наследница и двигатель культуры.

Эйзенштейну заказана была юбилейная лента. Один раз он уже ошибся и вместо юбилейной ленты „1905 год“ снял „Броненосец Потемкин“. Дело в том, что художественное произведение не может развиваться вдоль темы. Так как слово или кадр ни тень от вещи, ни тень от дела, а само вещь.

Художественная конструкция требует тематических изменений. Если „Хорошо“ Маяковского развивается приблизительно вдоль темы, то это возможно только потому, что техника поэтического языка настолько высока, что материал может быть деформирован самим приемом.

Историографическая часть в „Октябре“ Эйзенштейна не может быть осуществлена в полной мере. Но зато именно это задание, неправильно поставленное, создало в картине целый ряд кинематографических изобретений.

Это совершенно гениальная свобода обращения с вещами.

Революция оставила на своем попечении музеи и дворцы, с которыми неизвестно что делать. Картина Эйзенштейна—первое разумное использование Зимнего дворца. Он уничтожил его.

Вещь построена на кинематографическом развертывании отдельных моментов. Время заменено кинематографическим. Двери перед Керенским откры-

паются сколько угодно времени. Сколько угодно времени, т. е. совершенно условно, подымается мост, или Керенский идет по лестнице, набавляя себе титулы.

Кино перестает быть фотографией. Оно уже приобрело свое слово, и лестница Зимнего дворца обозначает совершенно точно то, что хочет Эйзенштейн.

У кинематографиста бывает опасность затянуть что-нибудь, и затяжка это ошибка. Но если саму затяжку перетянуть, то вступают в силу иные законы. И вещь Эйзенштейна вся перетянута и основана на собственных своих законах, которые требуют нового анализа. Смысловый материал вещи—томление. Томится Зимний дворец. Томятся грязные ударницы среди красивых вещей. И вещи показаны так перетянута, одним своим количеством раздавливают и Временное правительство и самих себя.

Томится Совет. Камень, брошенный вверх, потом падает вниз. У него есть моменты замедления и моменты остановки.

Эйзенштейн гениально перетянул остановку, и, вероятно, это исторически верно, так совершается гражданская война, потому что ее нельзя изображать батальными способами.

Вещь Эйзенштейна—это кинематографическое событие огромной важности. Это для многих—кинематографическая катастрофа. При чем, как известно, первый паровоз бегал хуже лошади, и в вещи Эйзенштейна не идеальна работа оператора. Не все разрешено внутри кадра, и лучше всего взаимоотно-

шение кадров. И вероятно основной момент изобретения происходил уже на работе, Эйзенштейн разыгрывал вещь, и лента, конечно, очень дорога. Конечно, мы все понимаем значение режима экономии. Но самое важное это не то, чтобы ленты дешево производить, а то, чтобы создавался дорогой товар. И эйзенштейновская лента даже без оценки ее изобретательного момента, ее значения в общей кинематографии, ее морального значения, как победы нашей кинематографии, даже без всего этого она стоит своих денег.

Такая лента не может рассматриваться в сравнении с хроникальными.

Она не мешает хронике, и хроника ей не мешает, это разные приемы творчества.

О РОЖДЕНИИ И ЖИЗНИ ФЭКС'ОВ

Это было то время, когда озябшие эшелоны выпивали в дороге паровозы, как самовары.

Когда играли в городки перед Эрмитажем.

Когда купались в пруду Летнего сада и пасли кроликов на площади Урицкого у Александровской колонны. Это было время, когда Питер трепетал, как вымпел, „между воспоминанием и надеждой, сей памятью о будущем“.

Вымпел был красный.

Не дымили заводы, в типографиях замерзшие валы прыгали по набору.

Небо стало синее.

Воздух был разрежен революцией. Город плыл весь под Октябрьским вымпелом.

Революция надувала паруса даже тех, кто ее не понял.

Сожгли заборы. Улицы потеряли свои дома, они шли, как стадо.

Вероятно, они шли к Неве на водопой, покинув оледенелые водопроводы.

Проспект Двадцать пятого октября пуст. Против Дома книги на кларнете играет что-то Казанскому собору музыкант.

Примороженные к стене висят „Жизнь Искусства“ и афиша ФЭКС'ов на четырех языках.

Это было время, когда отец и внук молодых—Мейерхольд—еще только ехал с юга.

Когда Блок говорил в Большом театре о короле Лире, а футуристы вывешивали плакаты на площадях.

В Народном доме в это время работала „Народная комедия“ Сергея Радлова.

Это было представление с сильным вводом цирковых моментов. Несколько раньше или одновременно выступил с „Первым винокуром“ Юрий Анненков-Питер (тогда еще не Ленинград) висел между настоящим и будущим, веса в нем, как в ядре между землей и луной, не существовало.

Это давало размах экспериментам.

Существовала еще литературная традиция, очень сильная в Питере.

Многие писатели сами ходили готовыми памятниками. Эксперимент был направлен против традиции. Выбор „Первого винокура“ Льва Толстого и переработка его в цирковое представление было вызовом. Требование перемены традиции высказывалось изношенностью старой и ее привычной связью со старым строем мысли.

Александр Блок перед „Двенадцатью“ ходил „учиться у куплетистов“. „Народная комедия“ видела его часто.

Для „Народной комедии“ Максим Горький написал, кажется, не опубликованную, но поставленную вещь „Работяга Словотеков“.

В мастерскую ФЭКС'ов на объявление русское, немецкое, французское и английское первым пришел куплетист, „актер рваного жанра“, потом циркач Серж и жонглер, японец Токошима.

Первой постановкой ФЭКС'ов была „Женитьба“. Эта „Женитьба“ 1922 года связана с „Мудрецом“ Эйзенштейна и Сергея Третьякова (борьба с Островским) и противопоставит постановке мейерхольдовского „Ревизора“ в 1926 году, несмотря на, казалось бы, общую установку переработки классика. ФЭКС'ы и Эйзенштейн брали классика на слом, а Мейерхольд взял на восстановление. Одновременно или почти одновременно с „Женитьбой“, постановка Козинцева и Трауберга, — в Москве Форрегер поставил эксцентрическую вещь „Хорошее отношение к лошадям“.

Художниками в этой постановке были Сергей Эйзенштейн и Сергей Юдкевич.

Сейчас трудно проследить, почему именно эксцентризизм через Эйзенштейна, ФЭКС'ов и отчасти Мейерхольда создал новые приемы послеоктябрьского искусства.

Может быть, эксцентризизм обозначил переход внимания на материал с конструкцией. Во всяком случае теория монтажа аттракционов (значащих моментов) связана с теорией эксцентризизма. Эксцентризизм основан на выборе впечатляемых моментов и на новой не автоматической их связи. Эксцентризизм — это борьба с привычностью жизни, отказ в ее традиционном восприятии и подаче.

Любопытно, что именно люди, прошедшие через эксцентризизм, сумели овладеть новым материалом. Эксцентризизм же не как метод подачи материала, а как определенная область материала сейчас — явление только историческое.

Это было нужно, как увлечение рисованием колонн в эпоху проработки законов перспективы.

Через условное „Чортово колесо“ и „Шинель“, через современного „Братишку“ ФЭКС'ы, уничтожая тыл противника, пришли к „С.В.Д.“—самой нарядной ленте Советского Союза.

Как факт овладения новым материалом, это можно приветствовать. Автор сценария Юрий Тынянов в своих романах „Кюхля“ и „Смерть Вазир-Мухтара“ показал, что новый метод может стеснить старое искусство даже с его исконных позиций. Конечно, „С.В.Д.“ — одна из лучших советских исторических лент.

Сделана она замечательно, но в будущем ФЭКС'ы хотят работать над современным материалом или материалом исторически современным, они добиваются ленты на тему „Еврейские земледельческие колонии“ или „Парижская Коммуна“.

Потому что Лессинг в „Гамбургской драматургии“ сказал: „Не все то стоит дела, что можно замечательно делать“.

Обижаются на кино-фабрики. Говорят, что там невнимательно читают сценарии.

Сам обижаюсь. Читают меня внимательно, но переделывают.

Средний член художественного совета не может не переделать.

Сценарий, разделенный на кадры, вероятно, выглядит очень беззащитно.

Но, с другой стороны (как говорят в газетах),—что присылают.

Приносят раз сценарий „Ревизор“. В комнате сидит В. Пудовкин. Не развертывая сценария, спрашиваю Пудовкина.

— Как должен начинаться самотечный сценарий „Ревизор“?

Пудовкин отвечает:

— Свинья чешется об столб.

Развертываю и читаю:

„1) Крупно. Свинья чешется об столб“.

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН И „НЕИГРОВАЯ“ ФИЛЬМА

Вопрос о так называемой „неигровой“ фильме очень сложен.

Во младенчестве советской кинематографии утверждали: неигровая лента — это жизнь врасплох.

Реально оказалось, что „неигровая“ — это прежде всего „монтажная“.

А монтажные куски требуют установки или останки для съемки.

В „Кино-Правде“ Дзиги Вертова, посвященной радио, я увидел в качестве крестьянина одного из помрежей Вертова. А по „Правде“ это был середняк.

Если бы даже мы и ловили „жизнь врасплох“, то факт ловли был бы все равно художественно направлен.

В вещах Стендаля, Достоевского мы имеем включение неигровых кусков, и все равно эти вещи эстетические. Таким образом, отказ от инсценировки, установка на составление сырых кусков — не необходимое и не достаточное основание считать какое-нибудь произведение неигровым и внеэстетическим.

Более того, можно смело сказать, что именно в хронике мы встречаем много игрового материала. Я знаю, что моменты Февральской революции, например, проезд броневиков, инсценированы, потому

что сам видел эту постановку. Я видел куски, снятые с Льва Николаевича Толстого, и мне кажется, что даже этот самоуверенный человек немножко подыгрывал аппарату. Научить человека ходить перед аппаратом так, чтобы он этого не замечал, очень трудно.

Из этого может быть только два выхода — или поголовное обучение всех людей кино-актерству, но это так же нелепо, как забивание стенки в гвоздь. Или же — выбор людей с профессиональными навыками, которые бы работали этими навыками, которые были бы настолько целесообразны и стандартизованы, что при съемке не могли измениться. Но если мы выбираем для посева селекционное зерно, если мы в деревнях сейчас, заведя племенного производителя, кастрируем всех посредственных быков и жеребцов, не давая им, по выражению Сергея Третьякова, разводить сексуальную эстетику, то почему нам на экране не иметь селекционного человека, которым в идеале и должен быть актер.

Кино-актер сейчас — обычно биологически и социалью — идеал своего зрителя, и заменять кино-актера прохожим — это значит отступать назад от индустриализации.

Я не отрицаю грандиозной работы, проделанной Дзигой Вертовым. Я только отрицаю у него те места, которые он набирает крупным шрифтом. Выгодным для селекции кинематографической формы у Дзиги Вертова оказалась не работа со случайным натурщиком, а перенесение композиционных задач

из сюжетных областей в области чистого сопоставления фактов.

Сергей Эйзенштейн сейчас не занимается неигровой фильмой, но он занимается фильмой внесюжетной. Есть старая поговорка, что мертвый хватает живого. Поговорка эта сейчас — мелкобуржуазная идиотия, потому что мертвый сейчас не хватает живого, а ездит на нем, как на трамвае.

Когда-то был создан способ соединять смысловые куски судьбою одного героя. И это не единственный способ и во всяком случае это — способ, а не норма. Этим способом, этой техникой хорошо брать определенные вещи.

Легче всего ими обрабатывать историю о том, как мужчина сошелся с женщиной. И вот почему сюжетные вещи так часто кончаются свадьбой.

Но сейчас не семейное время.

Однако мертвый катается на живом.

Мне пришлось сейчас по заказу переделывать рабкоровские темы, писать либретто. В теме были мужчина и женщина. Женщину потом исключали из комсомольской ячейки. Написавши либретто, я дал его прочесть в одном кружке рабкоров при газете. Один из рабкоров предложил: „А нельзя ли, чтобы секретарь ячейки и был бы мужем этой женщины?“ Режиссер спросил: „А разве это бывает, чтобы муж исключал свою жену или принимал свою жену, и никто не заявлял отвода?“ „Нет, — говорят, — не бывает“. Но человек привык мыслить родством.

Эйзенштейн говорит, что если сейчас сценаристу заказывают показ войны с семи точек зрения, то

он должен изобрести семью, в которой было бы семь братьев.

Между тем техника искусства показывает нам, что композиционные приемы могут заменять смысловые, вызывая тот же эффект. Например, даже в литературе мы можем разрешить композицию новеллы введением параллелизма. Сюжетную тайну можно создать при помощи „пропавших документов“ или просто перестановкой глав.

Кинематография сейчас не нуждается в традиционном сюжете. Эйзенштейновские „Генеральная линия“, „Броненосец Потемкин“ (пускай он привыкает ко второму месту), „Октябрь“ — это вещи, держащиеся не родством, это вещи игровые, но материальные и внесюжетные. И вторые качества этого разделения важнее, чем очень гадательное первое. Задание внеигровой ленты оказалось полезным как подсобное. Как то затруднение, которое создало новую технику разрешения задачи. Собственно же сюжетная кинематография (те коммерческие сценарии, которые пишут) уже существует, как мумия.

К сожалению, мумии очень долговечны.

ПРОБЕГИ И ПРОЛЕТЫ

Я отстал в Москве от автомобильного пробега. Пришлось пойти сказать об этом в редакцию „Огонька“.

— Вы нагоните автомобили аэропланом.

Я человек сговорчивый, и чужое решение втягивает меня, как вентилятор муху. Утром за мной заехал автомобиль. В семь часов мы были уже на аэродроме. При нас улетел Юнкерс на Кенигсберг, строго по расписанию. Мне хотелось спать, а не восхищаться. На Харьков летел огромный Дорнье, у него крылья над кабиной и прикреплены к телу аппарата с каждой стороны двумя тягами. У Юнкерса никаких тяг не видно, все внутри крыла. Зато Дорнье восьмиместный. У него восемь плетеных стульев в длинной каюте, и через эту каюту есть ход в кочегарку. Все довольно просторно. В конце каюты вход в багажное отделение.

Летело только трое. Нам дали какие-то немецкие розовые шарики из ваты с воском и все это в конвертике с надписью и рекламой. В Германии все в конвертиках с рекламой и с намеком патента. А шарики явно немецкие. Пришлось заткнуть уши. Аппарат отбежал мимо веселых тонкокостных и сильных военных истребителей в дальний конец поля и начал свой разбег серебряной вороны. Гром по жесткой земле, красная сухая аэродромная трава внизу. Поднялись у другого конца. И, как всегда, покинули землю не заметив.

Утренняя Москва висит под нами. Знакомый круг над аэродромом. Летим на Харьков. Внизу убранные поля. А с аэроплана видно не то, что крупно, а то, чего много. Видно общее. Сейчас с аэроплана видны полосы, оставленные косою при уборке. Земля покрыта полукруглыми параллельными линиями. Похоже на ряд досок, которых видать в торец. Местами на полях еще лежит что-то полосами. Вероятно, скошено и не убрано. На что похожи стада с аэроплана? Я думал сперва на нарванные кусочки бумаги. Нет, не верно. Очень похожи на горсти красных и черных черепков, насыпанных по полям. Летим. Внизу деревья. Скирды у домов и желтой соломой усыпанные гумна. Хлеба сверху видно много. Но в Харьков лететь только четыре часа, и я, вероятно, спал из них три. В утешение расскажу случай с Андерсеном. Это тот, который сказочник. Только что изобрели железную дорогу. Андерсен поехал. Вероятно его удивило тогда, что поезд на Кенигсберг пошел во-время, и он все старался отметить время, когда тронется поезд. Потом он поехал через Германию. „Мы въезжаем,—сказал ему сосед, протягивая табакерку,—в великое герцогство Дармштадтское“. Андерсен взял табак, понюхал и чихнул. „А сколько времени,—спросил он,—мы будем ехать по этому герцогству?“ „Мы проехали, пока вы чихали“, — ответил сосед.

Так как недавно был столетний юбилей железной дороги, то примите этот анекдот (вы найдете его в собрании сочинений Андерсена) вместо описания полета в Харьков.

„Спускаемся“ — разбудил меня сосед. Внизу был уже Харьков, большой, весь в зелени, щедро пересыпанный ярким красным цветом новых строящихся зданий. Спускаемся. Уже катимся по аэродрому.

Большой ангар. В нем серые голуби — Дорньеры. Потолок высок, как в вокзале. В углу надпись — „Начальник станции“. Буфета нет.

— Ушла ли автомобильная колонна?

— Два часа тому назад.

Ударил с досады чемоданом о землю. Но питаемый надеждой на русские ухабы, умеющие отрывать хвост в две-три машины от всякого автомобильного поезда, пошел к воротам старта.

Еще на сухом шоссе свежи зубчатые следы шин.

— Давно уехали?

— Десять минут тому назад прошла „Агеа“.

Значит, ушла отсталая машина четвертой колонны. Но вдруг гудение, и идет Паккард. Я знаю его в радиатор. Это восьмицилиндровая машина первой колонны. Подымаю руки, как беспризорный, и прошу подсадить. Взяли. Оказывается, задержались починкой рессор. В Харькове чинится еще машина. Едем. Дорога большая. Она идет вдоль ряда телеграфных столбов. Она рассучена и растрепана, как шерстяная нить. Здесь нет дороги, а есть одно только направление. Дорогу ищет себе каждый сам.

Вчера не было дождя. Дорога выносима. По сторонам убранные поля.

Едем по следу, оставленному автомобилями, по мягкой степной дороге. Временами казалось, что сблизись, но труп большой черной с белыми пятнами

собаки нас обрадовал. Значит, здесь проезжали наши. Под Чугуевым грязь. Это черный, жидкий чернозем. Сильный Паккард, на широких баллонных шинах, взял грязи с разгона. Маленькие машинки копошились в ней по уши, увязая до радиаторов и толкая грязь перед собой вперед рыльцем. Обогнали их. Обгоняем Адлера 30. Он и его шоффера в грязи, как в коре. Едва имеют силы нас приветствовать. Едем. Чугуев. Весь город застроен одинаковыми трехконными домиками с колоннами и фронтонами. Крыши черепичные. Здесь было военное поселение. Здесь русский двуглавый орел хотел превратиться в римского. Тянутся аракчеевские фигурные заборы из кирпича.

В городе нас приветствовали целая расставленная шпалерами дивизия и население, бросавшее в нас цветы и свертки с орехами. Дальше слева лагерь и снова степь. Под Изюмом нагоняем свою колонну, она здесь обедала. Обедать нам, конечно, не пришлось. Дальше. Степь, дорога лезет в гору. Трубы на горизонте. Считаю—их тридцать. Въезжаем в город. Это Славянск. Дорога извивается между заводами. Пахнет химией, пылью и промышленностью. Густые шпалеры народа нас приветствуют. Желтые от солнца, серые от пыли стоят ряды детей. Их сотни и тысячи, они приветствуют нас дружными дробными аплодисментами. Нам бросают цветы, цветы. В цветах записки. Тут и приветствия от женщин с подробными адресами писавших, и обстоятельные послания организованных кустарей с изложением значения автомобилizма, и краткие указания—

не давите кур, и запросы пионеров — что делают пионеры в Москве. Смеемся в пыли и радости. На углу стоят люди с дынями и бросают аккуратно по дыне в машину. Бросают ветки слив. Желтые от солнца, серые от нашей пыли стоят тысячи ребятшек в одних полосатых трусиках и аплодируют. Славянск пройден. После него дорога не очень трудна. К раннему вечеру видим трубы Артемовска. Машины строятся вокруг огромного бетонного памятника т. Артему в ложно-кубическом духе. Уже темно, зелень города кажется густой. На площади толпа автомобилей уже выстроилась в карре. Товарищи, знавшие, что я отстал в Москве, меня приветствуют. Все бегут на телеграф. Там в окошке уже засел корреспондент „Правды“ А. Перовский.

Идем ночевать в общежитие металлистов, проходим снова мимо площади. Среди мелких машин, как второгодник, торчащий на своей парте среди малышей, угрюмо стоит среди четвертой колонны, вторым с края, запыленный Адлер.

Наступило утро. Пили чай в Нарпите. Немцы жаловались на то, что машины перегружены, шофера спорили друг с другом за вчерашние обгоны. Госпожа Стиннес мыла демонстративно свой маленький автомобиль „Аде“. Ходили смотреть на такси „Рено“. Бедная маленькая машина. Она городская. С одной рессорой сзади и тяжелым сравнительно кузовом. Но она все еще на ходу. Дойдет, может быть, и до Тифлиса. А мне не хочется ехать на Паккарде. Хлопочу и попадаю на другого американца „Пирс-Арроу“ 27. Хорошая машина, но верх у нее не

спускается, в чем я имел случай скоро убедиться. С Артемовска-то и началась настоящая дорога. Сперва все было хорошо, и машины бежали, на перебой запасаясь скоростью.

Дорога пылила. Если сразу глянуть на степь, то похоже будто идет артиллерийский бой.

Дымки отдельных машин иногда совсем сливались, когда колонна подтягивалась. Тогда видна была одна дымовая комета. Справа были холмы. Дорога танцевала, желая сбросить с себя автомобили. Потом начались какие-то красные холмы с уклоном в сторону и глубокими измоинами. Нас било о верх машин. Дорога сбегала вниз к чорту и случайно находила мост или проскакивала мимо него.

Последние восемь верст перед Штеровкой были ужасны. Но вот в долине у реки серое многоэтажное бетонное здание. Штеровка. Ворота с надписью на всех языках: „Добро пожаловать“. И все увито дубовыми листьями. И сразу за воротами работницы приветствуют нас аплодисментами. И тут за воротами особый музейный ухаб вниз, в бок, в сторону. Этот ухаб стоил того, чтоб его отметили особо. Узнаем, что в дороге сорвано гибкое соединение между коробкой скоростей и дисками „Линкольна“. У „Паккарда“ лопнули рессоры. Рассматриваем их излом. В металле много раковин, это будет показано фирме.

Обед нам изготовлен на верхнем этаже станции. Тут произошло недоразумение. На Штеровке мы должны были пробыть часа два. Но инерция навыков у людей такова, что с нас кто-то решил снять

анкету: какой марки машины, сколько сил, кто владелец, кто механик, где строилась машина.

Анкета сия испортила впечатление от Штеровки. Сама же Штеровка это почти построенная станция для электрификации Донбасса. Начнут работать первые машины еще этой зимой. Станция как топливо будет использовать так называемую штыбу—антрацитовую мелочь, которую сейчас на рудниках некуда девать. Штеровка электрифицирует район на девять километров по радиусу на этой самой штыбе. Пока же штыба грозит краю черным наводнением. Ее лежит уже в соседних рудниках 35 000 000 пудов. Первоначально станция рассчитана на 20 000 киловатт, но предусмотрена возможность увеличить ее мощность до 100 000.

Для охлаждения турбин земляной плотиной перегороджена река Миус. Величина пруда до 50 десятин. Топливо будет подаваться к топкам сверху из закрымов механическим способом.

Хороший обед и радушие рабочих помогло нам забыть об анкете. Пожарные предложили вымыть машины. Это было очень гостеприимно, но не стоило. Опять невероятная дорога, знаков почти нет.

Посыпанный шлаком проселок заменяется опять глиной.

Дорога вьется углами.

Часам к трем показался Ростов.

Здесь нас встретили толпа и желтые палатки продавцов минеральных вод.

Просмотрел нашу колонну, почти у всех машин сели рессоры.

Дорога всем далась тяжело.

Сейчас уже можно кое-что сказать про результаты пробега.

2 000 верст пройдены.

Хорошую скорость показывают Мерседесы, Штейра, Самбимы.

В отношении экономичности в первой колонне на первом месте — Фиат.

Во второй колонне наиболее экономические на горючее — Адлер.

В четвертой — Татр.

Расход масла в пути на современную машину невелик: есть машины, которые еще не доливали картер с момента отправки из Ленинграда.

В общем результаты пробега значительны: очевидно автомобили докажут, что они смогут оклиматизироваться в СССР.

ДЕРЕВНЯ СКУЧАЕТ ПО ГОРОДУ

Недавно мне пришлось с аэропланом пролететь от Москвы до глухого Богучара.

Вылетели мы из Воронежа и полетели по Дону, часто садясь у деревень.

Оказалось, что даже во время полевых работ население, оставив все, ждало самолет.

К самолету бегут, как будто тут раздают деньги. У него сидят ночами.

Деревня не любит автомобиля, но она очень любит аэроплан.

Деревня прозаична не до конца, в ней есть интерес к сейчас бесполезному. И все вопросы она любит обобщать. Говорят от частного к общему.

А аэроплан интересуется деревню, особенно стариков, как разведчик неба.

— Неужели за хмарой (облаками) нет ничего? Очень наивно.

Между тем в деревне двигатель — не новость.

Его знают и ценят.

Крестьянин не хочет быть сам двигателем.

Крестьянину сейчас скучно в деревне. Он хочет устроить в деревне город. Крестьянин говорит: „Бык работает на мужика, а мужик на быка“. Этот круг в деревне не популярен.

Деревня любит сенсацию, с цифрами, изобретения (и чтоб были русские), электричество.

Я думаю, что в деревне очень хорошо мог бы идти иллюстративный журнал, только не народнический и без красивых снимков, изображающих сенокос. Мы в разговоре с крестьянами всегда называли свой Юнкерс самолетом, а крестьяне всегда — аэропланом. Иностранные слова местами бытуют в деревне крепко. Мел во всей Воронежской губернии зовут „крейда“. Деревне нужна газета с событиями, с городской техникой, а там уже она разберется.

И не нужна, вероятно, деревне крестьянствующая литература.

Не нужна она в том виде, в каком сейчас имеется (с имитацией говора), и для писателей.

Я видал в бедном Никитинском музее рукопись одного писателя, выправленную для „Посредника“ Львом Толстым.

Толстой, прежде всего, вычеркнул все „аж“, „агроматный“ и весь словесный мусор, имитирующий народную речь.

Народная речь может быть художественно использована, но, конечно, все „народные этимологии“ Лескова созданы именно для народа.

Это импортный товар.

Рукопись с толстовской правдой хорошо было бы сфотографировать и издать.

Тогда не говорили бы, что Сейфулина идет от Толстого и к Толстому (как трамвай А от Гоголя до Гоголя).

Кроме рукописи Толстого, старой культуры в Воронежской губернии видно мало.

Жизнь там начинается или должна начаться сейчас.

Старая культура не оставила там даже просто вещей.
Газета в деревне будет почти первой литературой.
Газета должна помочь деревне стать городом.
Деревня сама по себе сейчас обречена на жизнь не
восстанавливаемых дешевых двигателей.
Ее зносит песок.
Ее сушит солнце.
Суслик — небольшой зверь, но и он может съесть
деревню.

Описывать полет трудно, так его уже много раз описывали.

Общее впечатление: подъем приятен, спуск неприятен, качка совсем неприятна, а при повороте, когда одно крыло самолета выше другого, хочется держаться за соседа.

Аппарат, на котором меня везут, системы Юнкерс. Он весь из гофрированного алюминия. Никаких креплений не видно, они внутри толстых металлических двойных крыльев. В крыльях же около пассажирской кабины спрятаны бензиновые баки. Двигатель 180 сил шестицилиндровый, управление двойное, все рукоятки и педали есть у летчика и у моториста, который сидит с ним рядом. Весь самолет, если не считать крыльев, похож на тупоносую рыбу. В глаза этой рыбы влезает и вылезает летчик и моторист. Потом идет маленькая кабина на четырех пассажиров. По отделке она похожа на ложу немецкого театра, т. е. обита какой-то материей с разводами и занавесками с помпончиками.

Из окон кабины видны надежные крылья, которые летят рядом с ней, как две вагонные крыши. А внизу, так на версту ниже, проходят губернии, сменяя одна другую.

Внизу все так обобщено, что кажется совсем новым. Видны стада. Квадратики крестьянских построек с черными квадратиками дворов внутри, поля, выло-

женные плотно одно к другому и расштрихованные в разные стороны.

Качает (сильный ветер), всего сильнее качнуло над Рязанью. Сменяются и становятся крупнее поля. Чернеет гуще поле под паром.

Меньше речек, чаще пруды.

Сели под Воронежем на поле. Потом перелетели на речку Воронеж.

Воронеж — узкая река, которая имеет воду только весной. Поднялись с Воронежа с трудом, все время садились на мели.

Юнкерс — машина тяжелая, любит разгон, а Воронеж — река не только мелкая, но и кривая, да еще с мостиком.

Сейчас сидит самолет на Дону и доволен.

Повезли по уездам.

Большак.

Ездить тут нужно или на аэроплане или на волах парой.

На водоразделах — на высоких местах — пустыня. В поле выезжают на неделю, живут у телег, привозя с собой воду в бочках.

Из деревень выселены помещики, но еще важнее выселить с полей овраги.

Поле больно оврагами, как сифилисом.

Ползут пески намывные и ветряные.

Нужно организовать. Распыленное крестьянство не может сделать это само. Смычка города с деревней — единственное спасение культуры.

Здесь был неурожай и будет. Дождь выпадает, но не попадает в то время, когда он нужен.

Абсолютное количество осадков почти достаточно. Но вода попадает не во-время и уходит в иссушенную оврагами почву.

Земля издырявлена.

Нужно пробыть хоть несколько часов в безводной степи и видеть людей, которые не мылись уже неделю, надрываясь над своим полем, чтобы понять что сделано.

Спасаются исчезающие реки. Река „Тихая Сосна“ выкопана вновь. Ее выкопали, убыстрили, и сейчас она унесет воду с 2500 десятин. Всего осушают 6000 десятин. Условия работы тяжелые. Малярия защищает свои наследственные места. Работали в воде по грудь. Сейчас прислали новые насосы и откачали воду.

Население относится к работам с напряженным интересом и на „Тихой Сосне“ внесло в работу 24000 человеко-дней, дней работы в холодной воде.

Спасенная от болота земля, конечно, переходит к населению.

Кругом очень бедно. Культуры как будто нет никакой.

Она придет за водой и сменит жестокую беспросветную нужду, которую знал край от времени монтажа до вчерашнего дня.

Хмара — это облака.

„Что за хмарой?“ — спрашивают нас крестьяне тех деревень, в которые мы прилетаем.

„Мы“ — это агитсамолет „Лицом к деревне“. Он летит через Воронеж — Лиски — Богучар на Астрахань — Гурьев и еще дальше до Москвы. Но он не пролетает деревни, а залетает в них и делает полеты с крестьянами.

Я уже писал, что здесь очень мало воды — только малярийному комару напиток.

Поэтому у Дона, да и у всякой пропадающей речушки стоят огромные села.

Ехать вдоль такого села на лошади — час. Гореть им тоже час.

В селе Мамон, в котором мы гостим, населения 15 000. Аэроплан в воздухе при хорошем летчике — прекрасное средство сообщения. Но как хорошо летающая птица, аэроплан слаб на ноги и может сломаться при посадке.

Наш аэроплан — гидроаэроплан: у него вместо колес большие черные поплавки в двенадцать пудов весом. Подымается аэроплан с воды, как гусь; долго бежит по воде.

Летчик берет штурвал то на себя, то от себя, работая рулями глубины. Машина гудит, вода за самолетом обращается в пыль и пену. Самолет подымается на дыбы, еще глубже рвет воду.

Самого момента взлета никогда не заметишь из кабины.

Мы летим не очень высоко.

Справа к нам подходят дожди. Мы облетаем облака. Земля, видимая с самолета, непохожа на деревенскую, она обобщена географически.

Видишь не быт, а какой-то вывод из данных географии и политической экономии. Видишь чересполосицу крестьянских полей, и эти поля похожи на ряд зеленых росписей разной грубости.

А вот чересполосица заменилась правильными, большими, ровно покрашенными квадратами: здесь, значит, проведено землеустройство, и хлеб зреет на широком поле.

В итальянской живописи, кроме обычной перспективы, была еще „перспектива всадника“ и „лягушечная перспектива“.

В будущей живописи будет перспектива летчика. Тогда и опишем.

Летчику на тихую воду спускаться трудно: трудно определить расстояние от этой воды. А тут еще навстречу тебе летит из глубины твое отражение. Но наш летчик Моисеев спускался на воду прекрасно. Его „птичье чувство“ имело и „утиное отделение“. На берегу реки уже ждут люди. Они ждут самолета уже несколько дней. Разочаровались, уже издевались над своим авиакимом, все же ждали.

Спускаемся ранним утром. Те, кто спал, бегут к нам из хат. Моются у реки. Начинается митинг.

После митингов начинаются полеты крестьян. В первую очередь летят старики и старухи.

Они просят поднять их повыше. Их интересует „что за хмарой?“

Крестьянину в самолете нравится все, начиная с того, что сидеть мягко.

Парни лезут в самолет решительно. Девушки боятся и просят, чтобы их возили по две. Деревня не любит автомобиля. Она к нему враждебно-равнодушна. Но деревня любит аэроплан. Мы пролетели через край, в котором сейчас, перед новым урожаем, почти нет хлеба. Но никогда не услышишь о том, что аэроплан — роскошь. Старуха 77 лет, поднявшись на аэроплане, говорит другим: „на небе ничего нет — за хмарой пусто“. И вот у аэроплана идет разговор: „сколько стоит аэроплан?“, „сколько весит?“, „скоро ли будут летать все?“, „сколько будет стоить билет?“, „почему аэроплан не падает?“, „нельзя ли отдать сына в мотористы?“, „а если бога нет, то почему в прошлом году не выпал снег?“. Спрашивают нас, как „очевидцев“. Когда отвечал такому старику, седому и яростному (он кричал на меня: „не перебивай — твоя речь впереди“), он выслушал и сказал: „а почему же это прежде не объясняли, а только ругались?“ (ругал его внук-комсомолец).

Со стариком сидели бабы. Они не согласны. Но ласковы — им тоже лестно, что человек летает.

У нас сейчас больше направляют больных крестьян в Ливадию. Это, конечно, очень хорошо. Но крестьянин здоровый несколько пресыщен природой. Ему нужны машины, аэроплан, трактор, электрическое освещение. Урожай будет хороший, если „хмары“ не помешают.

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ КРАСНОХОЛМСКОГО ЛЬНЯ-
НОГО РЫНКА

Через Савеловский вокзал — путь в уездную узкоколейную Россию. Поезд идет 230 верст 17 часов; он стоит на станциях, не зная, как извести время. В вагонах едут сезонные рабочие, возвращающиеся из Москвы, торговцы — на ярмарку. А поезд идет медленно. Версты каплют. У станции „Красный Холм“ города нет; есть грязный кружок вокруг садика и несколько тележек. Еду в город за две версты. Город „Красный Холм“ — город вокруг двух соборов. В базарный день сюда набивается народ. В небазарный день все тихо, город пуст. Против собора двухэтажный дом — „Производсоюз“; здесь оживленно.

Все уезжают.

Назавтра генеральный бой — годовая ярмарка, Сергиев день в селе Малахове за 30 верст. Деньги должны были прийти с поездом, но не пришли, их занимали в городе, скребли по всем кассам, доставали у товариществ и сейчас ими набивают саквояжи. Сортировщики уже сидят на тележках. Места для меня нет, потому что лошадь по такой дороге лишнего везти не может. Мне достали маленькую лошадь, маленькую тележку и маленького крестьянина. На всем этом я едва мог поместиться с портфелем

30 верст немного, и я поехал. „Лошадь у меня щекотливая, — сказал крестьянин, — она на передок не кована и шоссе боится“. Задние ноги щекотливой лошади тоже были не кованы, и мы поехали не по шоссе.

Несколько дней лил дождь.

Шоссе, как насыпь, возвышалась среди двух длинных болот. „Наши лошади, — говорил мне возница, — к воде привыкли, мы около реки живем“. И лошадка действительно довольно весело везла тележку по грязи. Разговор от самой станции „Красный Холм“ везде один и тот же — лен, лен и клевер. Клевер привел в этот край лен, который любит расти по клеверищу, и привел с собой также и скот.

Мы выехали из „Красного Холма“ часа в три.

Я не знал, куда девать время на этой дороге, на которой версты капали так медленно. Ночевать пришлось в одной деревне в одиннадцать верстах от села Хаботское. Изба чистая, стены мытые и тараканы свежие, не противные. „А обои мы скурили сами“, — сказал мне хозяин, и я получил еще один пример крестьянского бестоварья. В соседней комнате мычал и стонал дедушка, спал он сидя, упершись на грязный ларь (говорят, так спит уже 10 лет). Хозяин хитрил со мною, чтобы я остался переночевать и дал отдохнуть лошади. Рассказывал мне о том, что он из Ленинграда и был конфетным мастером; объяснил мне, как делаются „атласные подушечки“ и конфеты с ромом.

В деревне рабочих из города довольно много; все они мечтают о городе.

В час ночи постучали в окно. Вызвали хозяйку мять лен. Лен мнут обычно помочью, потому что для мяття нужно топить ригу. На риге собирается сразу 8—10 женщин и мнут с ночи до света, до другой работы, а это как будто не считается. Наминают по полпуда на человека волокна на самодельных мялках.

Мнут наскоро, сгущая работу, деньги нужны наспех. К двум часам подняли и меня.

Повезли.

Дожди снесли три мельницы, и ехали мы в объезд. Лошади больше не боялись щекотки, потому что дорога шла с борозды на борозду. Осенняя дорога, приминающая поля. У одного моста нас остановили и взяли за переезд; мост был крестьянский, взяли за переезд случайные люди, которым было не лень не спать, взяли пятиалтынный. Через другой мост просили пятьдесят копеек, но мы сумели проехать, не заплатив. На обратном пути техника уже была усовершенствована, мост разобрали, — говорили, что он сломан, — и брали деньги не за переезд, а за починку.

Еще раз доночевывали в пути, в доме у кузнеца, почти под самым Малаховым.

У хозяина дома семья была большая. Спали всюду — на полу, на стульях, на деревянных диванах. Здесь в сарае работала мялка с деревянными вальцами. Она наминала за 8 часов работы 10 пудов волокна. Таких мялок на деревне много. Их сдают на прокат от 25—50 коп. в час. Есть мялки с конным приводом.

Ими крестьяне широко пользуются и даже перевозят из деревни в деревню.

Кузнец вез на базар 6 пудов волокна.

Считалось, что лен вздорожает к новому году, так что наминали те, кому деньги нужны очень спешно. Мой возница совсем не вез льна на базар и говорил, что привоз будет небольшой, лен на базар не пускали кооперативные товарищества, скупая его дома.

Светлело. Звезды таяли в голубеющем небе. Где-то влево, далеко, стояло зарево, горела какая-то деревня. Сзади нас вставало солнце. По дорогам шли люди на ярмарку, ехали телеги, к телегам были привязаны лошади, а рядом прыгали покрытые еще не шерстью, а пухом, особенно на спине, жеребята. Хвосты у жеребят курчавые, витые, как булки.

Малахово началось конской ярмаркой.

Улицы были переполнены телегами, лошадьми. Среди толпы, взяв лошадь за узду, бегали продавцы, показывая своих лошадей. Возы наполняли улицы так, как никогда не бывают переполнены тротуары города пешеходами. Длинные оси крестьянских телег спутывались и зацепляли друг за друга.

Рассвело и немножко потеплело. Из толпы уже торчали треножники громадных базарных весов. К 7 часам утра я попал к чаю в помещение местного кооперативного товарищества. Настроение здесь было оживленное и почти доходящее до боевой истерики. Только-что были здесь представители Хлебопродукта, Госторга, Льноторга и совещались о непревышении лимитных цен. Все сговаривались и

все не верили друг другу. Старший распоряжался: „Наше дело такое, что хоть бы базара и не было, наше дело лен удержать на местах, но если они на базаре против лимита, так они нам места спертят. Мы им лен не уступим; первыми через лимит не пойдём, но если они нарушат, то и мы нарушим“. Седобородые сортировщики волновались (в льяном деле много старых специалистов). И вот здесь в обстановке базара, среди толпы, они забывали, что скупают уже не для себя и горячатся на совесть. Торг начался, как будто сорвался с цепи. Весы стояли рядом друг к другу, как пушки на фронте. Пушки эти были друг другу „враждебные“. Едва какой-нибудь льнозаготовитель выставлял свои весы, его окружали со всех сторон конкуренты. Весы стояли не только в центре базара, но и на краях. Это была облава весов. Временами вдруг появлялся слух, что где-то с краю идет лен, и там нет наших весов. Всех весов, говорят, было 68 и из них наших штук 12, остальные Льноторга, Бежецкого Госторга, Райсоюза и частных скупщиков, подозреваемых в работе на госторговлю. Каша из телег, лошадей и людей не позволяла двигаться на базаре. Люди шли, неся лен за спиною громадными тюками. Скупщики выхватывали пучки льна, зажимали пучки между колен и разгребали хвост льна обеими руками. „Какая цена?“ Покупатель называл. „Неладно“, — отвечал сортировщик и называл свою цену. Весь торг на закупку льна шел несколько минут, меньше, может быть, — полминуты. Продавцы метались от весов к весам. Настроение было как на фон-

довой бирже. В 7 часов хороший лен стоил рублей 9, а потом с 9 он дошел до 11 р. 60 к., не успевали писать квитанции, для скорости писали цену прямо на продавце — 5 50, 6 50. 11 50; если цена была высокая, то продавец, даже получив деньги, не стирал ее и ходил с нею по базару, как газета или бюллетень. Вероятно, это так надо, — так скупать лен и вырывать его хвосты у продавцов, у крестьян, как перья из птиц на лету. Но при такой покупке оценка производительности труда становится делом удачи. Лен в своей цене явно зависит не только от качества, но и от настроения соседних весов. Мне сортировщики говорили, что лен, когда этого хочешь, кажется выше сортом.

Идет гонка не только за льном, но и за очередью около весов, потому что туда, где очередь, крестьянин лезет особенно охотно, и поэтому покупатель боится остаться без очереди. Бегают по базару, подгоняя людей к своим весам.

Уже час продолжались торги. Горы льна росли на рогожах. Быстро наваливали серию пучков на весы. Крестьяне недоверчиво смотрели на то, как стрелка весов двигается. Спорят о четверти фунта, следят за тем, чтобы гири не были грязными. Пытаются подсунуть в десятирублевый лен пятирубевый и, конечно, попадают. Но прямой недобросовестности, например, недодачи товара, что совершенно легко сделать в атмосфере льняного бешенства, кажется, нет.

Весь торг продолжается полчаса, потом у весов становится тише. Еще стоят очереди, но вокруг

очередей поредело. Видно, кто остался победителем. Отдельные покупатели все еще ходят с горбами льна и предлагают его по несуразным ценам. В свой союз, разыскав его на базаре, приходит крестьянин и предлагает лен. Тут сказывались додачи. О додачах говорят все. На базаре крестьянин почти всегда чувствует себя обманутым, потому что умение взять цену — это отдельное умение, которое может и не быть у человека, создавшего хороший товар. Измученный и изнуренный на базаре продавец идет в свой кооператив, потому что его здесь не ловят на слове. У него есть надежда получить настоящую цену. Таких людей с базара кооператор принимает с обидной снисходительностью.

Кроме льна, на базаре продавали очень немного овчин, немного масла и совсем мало яиц. Лошади были плохие, 4-месячный жеребенок стоил 15—20 рублей. Если же он был от заводских производителей, то стоил 75 и даже 150 рублей. Так ценит деревня породу.

Да, кстати об агитации. Я не видал во всем Малахове ни одного клочка печатной бумаги, ни одного лозунга, ни одного плаката, хотя сюда собрались и ночевали и скучали после того как схлынули с торга тысячи людей. Так, просто не пришло в голову. Крестьянин имеет достаточно психологии мелкого собственника. На базаре его возбуждают 68 весов с 68-ю разными ценами. Больше того, базар хочет проникнуть и в село, разрушая кооперацию. Назначают кооперативные товарищества день сдачи льна. Приезжают возы со льном.

Лен этот уже именной, кооперативный, и сюда же приезжают другие заготовители и ставят свои весы.

Когда схлынул народ, я набил в галоши сена и пошел по липкой грязи. Мне интересно было посмотреть, что покупают крестьяне на рынке. Они покупают мясо, баранки, расписные в полоску телеги, колеса, ведра, чугуны по 20 коп. ф., шинное железо, а мануфактуру покупают на вес. Это я видел в первый раз. Много ларьков и на некоторых надпись: „весовой лоскут“. Лоскут этот довольно крупный, до 1½—2-х аршин в куске. Потом я расспрашивал о происхождении этого лоскута. Лоскут странный. Например, есть много головных платков, разорванных, а потом сшитых на машинке. Оказывается, это заводской брак.

Когда на заводе бракуют товар, за то ли, что пропущена нитка или не вышел узор, то брак этот рвут на части и продают весом. Лоскут этот скупают торговцы, сортируют по цветам, подбирают, сшивают и продают крестьянам. Вероятно, все это очень разумно, как все существующее, но дико думать, что платок рвут, чтобы потом сшить опять и продать крестьянину. Очевидно, бороться за качество можно тогда, когда есть товар, а не тогда, когда его нет. Тогда нужно не уничтожать товар, а понижать цену. Фунт лоскута в первое время моего появления на рынке стоил очень дешево, а сейчас стоит до 1 рубля—1 р. 30 к. Продаются нитки, но только при мне продавали белые и желтые. Продавали бусы. Ассортимент у частного торговца на-

поминает лотерею. В кооперативных лавках ассортимент лучше, но с большими провалами.

Лошадей на базаре было продано мало.

Пошел снег, серый, густой. Быстро упаковывали скупленный лен, затягивали его рогожей на возах в большие тугие подушки. Дорога портилась у всех на глазах. Цена на извоз поднималась. Я сел на свою маленькую телегу, которая стала еще меньше оттого, что на ней поместилась большая кадушка, и поехал.

Подъехали к Красному Холму.

В Красном Холме мой возница опять затосковал, затосковал его дед и сквозь стоны рассказал, что лошади нельзя ехать дальше. В семье была радость — сбавили продналог. Посидел. Сходил на ригу, посмотрел как треплют лен о палку. Лен неважный в этом году, недлинный, а на базаре видел пучки с черными пятнами. А сейчас льна и немного — пропал на станице. Меня уговорили еще раз переночевать в деревеньке. Мне было жалко лошади с ее щекотливыми ногами, и я решил из этой деревни пройти на Хобоцкое пешком. Вознице было очень жалко меня, но лошадь жальче. Пошел меня провожать; мы шли по межам, через мокрые поля, сквозь мокрый снег; я закрывался мокрым портфелем. Снег тает. Сзади, далеким кругом обойдя Хобоцкое, подошел к заводу. Поднялся кверху; тепло. Здесь я остался ночевать. Утром мне показали завод. Хобоцкий завод совсем небольшой и похож больше на мануфактуру. Сейчас в нем устраивают вентиляцию, и вытяжные трубы ставятся

над каждой стенкой. В прошлом году вентиляции не было, и пыль стояла такая, что трудно было увидеть собственные руки.

Льняное волокно — волокно несчастное, оно еще не дождалось заводской обработки. Хлопковое волокно хуже по качеству, вытесняет его как хочет, оно как будто специально родилось для завода. И на Хобецком заводе машины для льна выглядят как-то ненастоящими; вибрирующая часть машины сделана из чугуна и, конечно, лопается. Но мялки работают не так плохо. Хорошо работают куделеобрабатывающие машины, машина системы „Кухельмейстер“. Слабое место завода представляют трепальные колеса. Их 18, и они стоят в два ряда. Но это явно не машины, а станки. Вот такого-то именно вида были трепальные колеса, вероятно, при Иване Грозном. Их продуктивноспособность в два раза больше, чем при ручном трепании, а выход продукта ниже, чем при ручной обработке. Эти 18 колес не дают и 20 пудов продукта в день. Правда, оттрепывают они лучше, чем палкой, но зато получается меньше длинного волокна. На заводе мне говорили, что последнее время качество волокна улучшилось. Это именно типичный разговор мастерской, а не завода. Здесь нужно приспособиться к приборам, поймать какой-то секрет. Заготовили в этом году тресты 15 тысяч пудов. Нужно около 100 тысяч пудов. Из заготовленной партии около половины самого лучшего сорта. Крестьяне говорят о качестве продукции завода с уважением, отмечая, что так руками льна не обработать. Но на цены жалуются. Но дело не в одной цене. Работа

по мятью и трепке льна очень тяжелая, но она не рискованная работа и занимает дешевые женские никаким профсоюзом не охраненные руки. Рискованна работа по стланью льна. В этом году, хотя небольшая часть льна, но все же попадает под снег на стлище. Бывали гораздо более худшие годы. Дождь тоже враг волокна. Крестьянин с большей охотой отдал бы лен, чтобы мочка производилась на заводе. А завод берет у него уже стланную солому, тогда, когда достаточно двух дней, чтобы отмять, оттрепать ее и получить за продукт деньги. И самые машины, которые обрабатывают лен, не настоящие. У каждой машины стоят несколько человек, которые ее подпихивают как телегу в бездорожье.

Безусловно, выгодно ставить сейчас мялку в селах, потому что это улучшает продукцию и сберегает труд.

А вот для трепанья, очевидно, нужно придумать другие машины.

Кроме работы по обработке льна, на заводе есть работа по его сортировке.

В крестьянском льне всегда есть несколько сортов в каждом пучке, и, в сущности говоря, крестьянин всегда проигрывает, потому что ему оценивают весь пучок по худшему прядению. Нужно изменить систему сортировки, уточнить ее. Вообще из торговли льном нужно как можно дальше удалить виртуозность, ловкость рук и гениальность глаз.

Хобоцкий завод сейчас стоит, ждет новых машин и костротопок. Пойдет он в ход через несколько недель.

На дворе в прошлом году была начата выкопка пруда, но по предложенным ценам крестьяне работать до конца не стали. Так сейчас пруд стоит, и деньги не заплачены. Крестьяне не настаивают, чтобы им заплатили сейчас, потому что с заводом ссориться не хотят, но и не работают. Да еще неизвестно, правильно ли копать пруд на этом месте: воды поблизости мало.

Идет разговор о том, что нужно было бы создать завод -- побольше чем в Красном Холме.

Днем, по невероятной дороге, через замерзшие лужи лошади потащили меня и другого человека из завода в город. По дороге нас обогнала тройка, на которой везли одного из сортировщиков льна. Он заболел на приемке льна. Думаю, что от волнения и переутомления. Мы тихо двигались и через два часа были в городе. Еще через несколько минут станция. На станции госзаготовители в романовских полушубках громко, как умеют говорить только в России, обсуждают вопрос о состоявшемся сражении. Обсуждают шансы кооперации. А в углу в роскошных шубках сидят два немца явно концессионного происхождения.

Перед станцией, на пустом еще от поезда пути, стоит высокая автомобильная дрезина. Подхожу, расспрашиваю шофера. Шофер немножко стесняется того, что ездит на машине без руля, что, конечно, является для шофера крайней декомпетентностью. А люди в шубках это, оказывается, действительно концессионеры „Мологолеса“. Осмотрели лесопилки и место, где будет построен завод

для обработки древесной массы. На путях стояли бесконечно длинные поезда с желтыми от стаявшего снега досками.

Паровоз стоял на пути и пришивался то к одному, то к другому концу состава.

Немцы сидели в буфете и спрашивали дичи. И то снимали, то надевали роскошные шубы. В романовских полушубках торговцы волновались и обсуждали вопрос о том, сколько льна прошло на вчерашнем базаре.

Льна прошло, кажется, до 5 тысяч пудов, из них половина досталась кооперации.

ТРИКОТАЖНЫЕ МЕСТА И ЛЬНЯНЫЕ ПОЛЯ

1925 — 1927

Мне пришлось побывать в районе Лихославля. Это — станция между Москвой и Ленинградом. Места унылы, большие болота, глиняные поля, а на полях лежат камни. Невысокие моренные пригорки. Бедные места. А деревни здесь богатые и много новых построек. Рядом со старыми избами стоят новые, очевидно на запас: еще не жилые. Особенно богатым кажется этот край тому, кто видел черноземную полосу. Дороги проселочные, но через речки построены новые, еще не потемневшие мосты. Деревня от деревни отделена заборами в четыре палки, в заборах надежно устроены ворота на деревянных петлях. За заборами — рожь в человеческий рост вышиной, гречиха цветет, как густой рой белых мух, поднимающихся с земли. Рожь и гречиха справляются с сорниками. Но чертополох и васильки торчат местами слишком нагло. Особенно угнетен ими лен.

Лето. По дорогам движение еще не от деревни, а на деревню: из машинных товариществ везут молотилки.

Овес виден хороший, рослый, это — иностранец из Австралии. К сожалению, семенного материала мало, местами деревни хотят перейти на общественную уборку урожая, но этого нельзя сделать пока де-

ревня не получит обезличенное, чистое, сортовое зерно.

На скошенных полях клевера краснеют маленькие мохнатые клинья клевера, оставленного на семена. Клевера не хватает для посева, и это расстраивает севооборот. Местами земля осталась незасеянной. Пермские семена, привезенные сюда, оказались хорошими, а заграничный клевер на второй год не вышел. Нужда в клеверных семенах очень большая. Спрос на них все время возрастает: в этом году лугового сена мало, но те, кто посеял клевер, обеспечены кормами.

„Это картофельное поле — уже город“ — так мне сказали в Лихославле. Лихославль — город уже две недели. Граница, отделяющая здесь город от деревни, проходит через поля, захватывая их. У Кустсельсоюза контора в городе, а склад в деревне, через дорогу. Эта чересполосица как будто не случайна. Город и деревня перепутаны в самом быту всей местности. Так, в соседнем Боровическом районе живут кустари, главным образом трикотажники. За трикотажной машиной работают женщины. Обычно в две смены по 8 часов. За прокат машины союз берет 1 р. 20 к. в месяц с одной работницы. Большая часть работниц кооперированы. Есть товарищества, в которых кооперировано 60%. Для окраски ряда существует 3 кооперативных завода. Но несколько тысяч трикотажниц работают на хозяйчиков. Кооперация не имеет силы объединить их. Капитал у союза оборачивается не больше двух раз в год, а средства заемные на три месяца.

Быт у трикотажниц полугородской, избы оклеены обоями, разговор тоже городской.

— Вы не судите по этой избе,—сказал нам крестьянин,—здесь обои три года не переклеены. Стихийное бедствие: две лошади пали в прошлом году и в семье мало взрослых работников.

Вязальная машина здесь не вытеснила сельского хозяйства, но вытеснила трехполье.

Получилась как будто крестьянская идиаллия по Глебу Успенскому: Глеб Успенский первый в России поднял разговор об электрификации. Но ему казалось, что электричество в деревне спасет ее от поглощения городом. Электрическую энергию можно подать в каждый дом: в каждом крестьянском хозяйстве будет двигатель, и тогда деревня сможет противопоставить работу от домашнего ткацкого станка и прялки фабричному производству.

Таким образом, Глеб Успенский мечтал не столько об электрификации деревни, сколько о консервировании ее при помощи электричества.

В Тверской губернии кустарные села сейчас быстро электрифицируются. В районе Лихославля тремя станциями электрифицированы 17 деревень. Деревня Кузино электрифицировалась два года тому назад самовольно и не спросив разрешения города. В этой деревне устраиваются осенью большие сельско-хозяйственные выставки, есть специальное выставочное помещение и мачта для поднятия флага во время выставки. На площади стоит здание с электрической молотилкой и клеверотеркой. Уже давно в этой деревне введено многополье, но только сейчас

крестьяне ввели в севооборот корнеплоды. Пробовали и раньше, но не выходило, а сейчас вспомнили о прежних неудачных опытах, и время что ли сейчас удачливое, но турнепс получился. Эта деревня забором отделена от соседней деревни, трехпольной. Таких отсталых деревень в этой местности уже немного. Большинство культурных деревень землеустроены на отрубях, но есть общинные села, уже азартно проводящие одиннадцатиполье. Деревня трикотажного района не столько деревня счастливая тем, что в ее хозяйстве есть деньги, сколько деревня, начинающая становиться городом. Дело идет не по Успенскому.

„Это картофельное поле—уже город“. Это не только в Лихославле и не только для шутки.

Работу женщин, занятых у вязальной машины, начинают беречь. Машина создает уважение к труду. Район здесь льноводческий, а лен—трудоемкая культура: его теребят, стелят, треплют, чешут. Руками его можно обрабатывать, если рук не жалеть. Жилища он обращает в мастерскую полную пыли.

Уже два года Кустсельскосоюз хлопочет об организации завода по первичной обработке льна.

Сейчас постройка начата, и уже началась возка кирпича.

Строят завод на горе, у озера. Здесь когда-то была усадьба с фазанами.

Потом здесь хотели устроить музей. Но из фазанника без фазанов музея не вышло. Теперь здесь будут мочить лен, и вокруг льна создается целый комбинат.

Льнообделочный завод, маслобойный, электрическая станция, которая будет работать на костре (отброс, получающийся при обработке льна), и ремонтная мастерская. Кустарная маслобойная промышленность и домашняя обработка льна кончатся.

Примечание 1927 года. Завод построен. Пока строились льнообрабатывающие заводы о них спорили.

Казалось, что такая индустриализация преждевременна при дешевых рабочих руках.

Сейчас уже выясняется удача заводов: в районах их постройки увеличивается культура льна, и появляются посевы нового типа: коллективные, чистым зерном произведенные.

Это не полосы льна, а льняные поля.

Это не потому, что я уже писал об автомобиле, я буду снова писать об автомобиле. Меня ободрил Осинский своей статьей в „Правде“. Он прав — на таких больших дорогах нельзя жить без автомобиля. И старые и не совсем доломанные машины сейчас настолько крепко въехали в самый быт раскинутой страны, что если бы вырезать их или если они сами доломаются, то мы можем отсидеть деревню. У нас будет застой крови, и мы не сможем шевелить пальцами.

В Киеве все еще стоит старый вокзал, и у старого вокзала стоят десятки извозчиков днями, потому что Киев из тех городов, который должен был бы переехать на другое место, но не может.

Города, как ногти и волосы, живы тогда, когда растут. Город иногда растет даже на мертвой стороне, так как часы могут идти на мертвом. Но город может быть и не нужен. В Киеве строится только одно здание и то достраивается. Правда, еще строится кино-фабрика, но это не здание, а покрытое пространство для юпитеров, и оно не связано с Киевом, а строится при квартирах.

В Киеве — Днепр и Крещатик и мануфактура в магазинах та самая, которую трудно достать в Москве, и очень много казино с наглыми и подробными описаниями правил игры, нарисованными на стеклах. Но Киев не живой город.

Города переезжают. Новороссийск перелезает на другую сторону бухты к цементным заводам. Мертвая Керчь, город в котором много женщин, сидящих в открытых окнах на подушке,—Керчь переходит к строящемуся заводу. Питер ползет к окраинам и становится городом-бубликом с красивой мертвой серединой, а Киев—город административный.

В нем и встретил меня невероятный автомобиль с мальчиком, сидящим на крыле и подливающим бензин из бутылки в карбюратор с падающей крышей, которую шоффер поддерживает одной рукой, и с женой шоффера, которая ездит постоянно с ним, потому что все равно нет пассажиров.

От измызанного автомобиля, в котором работали только два цилиндра, я попал на дряхлый пароход. Пароход маленький, в нем не каюты, а камеры, и 2 колеса, и капитанская рубка не по середине, а сбоку на колесах—их две, так что капитан едет на пароходе, как женщина в дамском седле. Пароходу лет 50, а большого пустить нельзя, потому что он не пролезет под мост.

Днепр при сотворении мира был перерезан порогами на две части, и поэтому большие пароходы на нем не жильцы. Вот и доламывается старая рухлядь.

Днепр извивается так, что через плавни принимаешь правый берег за левый. Дует встречный ветер на якорь, неделями останавливаются плоты, идущие к Днепрострою.

Встретился с Федором Гладковым. Гладков недо-

волен парохомом и сердится. Съедает обед и сердится после обеда. Недовольный человек. В камерах душно. По два человека — воздуха нет.

На стоянках парохом притуливается прямо к берегу, потому что пристани давно сожжены и еще не отросли на берегу.

Базар около парохода — прямо в воде. Бабы стоят по колена в реке. Вечером в кустах загораются, как окурки, фонари, показывающие фарватер. Столбы мотаются своим отражением в воде, как веревки.

Приехали в Днепропетровск (б. Екатеринослав). Это живой город с большим будущим. И здесь в гостинице подают, вместе с самоваром, сообщения о Махно. „Вот здесь — говорят, — в лифте он был расстрелян, а на дворе стоял пулемет, а я...“ — и воспоминания идут дальше.

В газете никто ничего не знает о порогах. „Есть, — говорят, — Ивирницкий, историк, который знает, но Ивирницкий уехал“.

Поехали на лодке в Лоцманскую Каменку и тут на берегу нашли лоцмана. В доме разрисованный зеленый сундук на колесах XVIII века, фольговая икона и бумажные венки на потолке; полы посыпанные травой.

Нас только двое на дубе. Нас не хватает, — а дубами здесь зовут большие лодки, — так их звали в XI веке.

На стенках, в качестве украшений, висят рисунки из жизни животных — Брема. В Тифлисе потом раз я видел в духане на стенке рисунки, изображающие разные формы листьев, из какого-то учебника бо-

таники. Мне показалось интересным, за что принимает это сам хозяин. Я спросил его, что это такое? Духанщик мне ответил спокойно: „Бульвар“. Нашего хозяина в Каменке звали „Горячим“, а по имени Ефим, и он нас повез на двухвесельной лодке. Сын греб двумя веслами. Я сел потом на эти весла. Правое весло ни по весу ни по длине не напоминало левое. Грести ими было так же неудобно, как ходить с самоваром по натянутой проволоке (был такой специальный русский цирковой номер). Порсы шипят, как примуса. Их 13, а между ними заборы. Вода из них прыгает вверх, и эту волну зовут здесь грозой. Маленькие пороги — крутящиеся — зовут бычками и, действительно, они мычат. Через пороги идут плоты, и много плотов. Плоты длинные, на них весла из бревен — три сзади и три спереди. Гребут на них отчаянно. Нужно, пройдя через порог, сразу поворачиваться, чтобы попасть на русло другого порога, и каждый день быть в зависимости от высоты воды фарватера другого. Плоты идут партиями. Старший плот имеет избушку — на нем провизия и хозяин. Раньше его пускали последним, сейчас он идет первым для ободрения остальных. Через первые пороги мы прошли каналами. Каналы проложены через самые пороги левым берегом, а правым идет старый козачий ход. Вода перед каналами пухнет, круглится и становится похожей на шоссе, т. е. середина высока, а по бочинам низко. Она вливается в узкое пространство между двумя каменными дамбами. Лодку несут волны, ставят ее на корму.

Каждый порог имеет свой характер, и самые ядовитые пороги — последние, особенно один с хорошим названием „Лишний“, а еще ядовитее считается камень перед самым Кичкасом.

Когда вы пройдете 13 порогов, есть камень под названием „Школа“. На нем разбивались больше всего. „Ненасытец“ совсем страшный. Он в ширину верста, в длину — верста с четвертью. Едут его минуту. В его канале вода так быстро поднимается, что он отрывается от берегов. Это уже не вода, а нечто совершенно твердое, и лодку несет дыбом, а между стенками ее вода; есть щели, и края дамбов разбиты.

Вода здесь ломается, через несколько ступеней заборов она просто скатывается по лестнице. Это буря, но каждая волна закреплена раз навсегда на своем месте, т. е. она спокон века бьется точно так же и зависит только от высоты воды.

Есть обвалы сажени в $1\frac{1}{2}$.

Странно видеть реку кривой. Она падает не только вниз, но и вбок. Вообще здесь ничего похожего нет на наше представление о воде. Но самое обидное, что в месте, которое называется пеклом, вы, будучи весьма испуганы и оглушены, видите, что на камне стоит удочник.

Оказывается, что туда идет тихая струйка, и рыбаки туда залезают на камни и забрасывают удочки и находят, что это стоит.

Это также обидно, как если бы мы забрались в ад по какому-то очень сложному поручению и нашли бы там человека, который тихо сидел и сушил белье.

По берегам когда-то стояли большие помосты для вида, теперь их нет—они утащены до последнего кирпича, кроме колонн.

Колонны остались как памятники. Одни колонны стоят рядом, другие полукругом.

Местность очень внушительная. Сбоку порогов—маленькие мельницы на одну миллионную часть силы порогов. Если сравнивать, а сравнивать полагается, то эти мельницы похожи на свисток, ценою в 3 коп., приделанный к буре.

В промежутках между порогами Федор Гладков объясняет лодочнику преимущества коллективного земледелия. Преимущества очень важные.

На порогах мы держимся за скамейки. Раз нас ударили дном о камень.

За „Ненасытцом“ берега зеленые, и на зеленых, крутых, каменных берегах зеленые дикие груши.

Ночевали в совхозе, севооборот которого спутан будущим Днепростроем, потому что все равно поля будут залиты. Когда показывают колышки будущего уровня реки, то странно (слово не очень такое художественное, но подходящее), странно думать, что и дома, и горы, и острова, и леса пойдут под воду, и что здесь будет озеро, местами в две и больше версты ширины.

То, что уже готовится в Днепрострое, — почти не представимо. Это выходит из пределов описываемого в 300 и 1000 строк.

Ночью спорим об украинском языке. В семье отец говорит по-русски, а дети по-украински, а отец хотел бы, чтобы они говорили по-английски, а дети

отказываются говорить по-русски, говоря, что если говорить на языке национальных меньшинств, то придется говорить и по-еврейски. И спор семьи идет об этом лет 5. А в Тифлисе есть семья, где отец грузин, мать говорит только по-русски, а дочка 8 лет говорит только по-грузински, поэтому мать не может говорить с дочкой без переводчика и очень обижается.

За этим совхозом еще 2—3 порога, потом круто поворачивается Днепр, и висит один пролетный Кичкасский мост. Имя строителя этого моста мне неизвестно. Мосты вообще не подписаны, но известно, что Махно этот мост взорвал.

Мост построен настолько крепко, что два кронштейна его остались несоединенные друг с другом, и это оказалось очень удобным для того, чтобы сбрасывать здесь разного рода грузы. Теперь этот мост пойдет под воду, вернее, пошел бы, но его перетащат в другое место.

Есть другой мост под Тифлисом и построен, как утверждают, Александром Македонским, и зовут его Мцхетским. Но мост этот на днях снимут, потому что он залит поднявшейся от Загэса Курой. Мир, в котором мы сейчас живем, чрезвычайно изменяется. И пороги, через которые я ехал,—это пороги учреждений, которые ликвидируются; они сливаются по старому советскому обычаю и превращаются в Днепрострой с падением в 36 метров.

За Кичкасским мостом правый и левый берег Днепра уходит в сторону, река расширяется, и с обеих сторон мели. На левой мели камень, и на камне стоит

трехногий гипсовый лев—это все, что осталось от бывшего здесь курорта Александробад. На правом берегу из песков торчат камни, а между камнями немецкие дома поселка Кичкасс—это все будет залито, и будущие берега уже выравниваются грабарами, которые крутятся каруселью со своими лошадьми, насыпая песок и ссыпая.

Кичкасс переполнен подводами, едущими в одну сторону, людьми, тянущими подводы, и людьми разговаривающими.

Я хотел сказать штаб—нет, учреждение это очень похоже на близкий тыл громадной армии; даже—точнее—это похоже на австрийский момент оккупации России, только немцы уходят из своего дома довольными, так как дома покупают и, кроме того, они увозят в горы кирпичи и черепицу.

Стоит стук. Руки дробят камни, его будет приготовлено миллион кубов. Вообще здесь цифры миллионные. В широких соломенных шляпах ходят грабари. В штабе—в управлении—меня приняли очень любезно. Много рассказывали и сказали: „Просим этого не писать, а оставайтесь здесь, и мы вам дадим комнату—тогда пишите; а не пишите как мы строим, ибо о нас достаточно напутали“ — и я не написал. Гладков остался в Кичкассе. Напишет роман, а сам Кичкасс, полный построек, не будет описан.

Ведь предположим, что я бы остался на три месяца в Кичкассе. Я думаю, что я бы сумел написать, как это строится, как делают перемычки и почему это трудно и как взрывают, но книга—не роман в 5—6 листов—она не существует на рынке.

Про Днепрострой реальный можно написать фельетон, а про ненастоящий Днепрострой, если его назвать „электростроем“, можно написать толстый роман, что противоречит логике, так как в реальном Днепрострое материал больший, чем в Днепрострое выдуманном.

Гораздо страшнее, чем ехать через пороги, ехать от Кичкасса до Запорожья. Правда, день был праздничный, а в Кичкассе никакого вина и никакого пива не продается, и поэтому все ехали в Запорожье. Пароход был переполнен, и ехали боком, а помощник капитана спокойно уговаривал публику: „Сидите на месте и играйте в домино, потому что, когда вы стоите на палубе, то пароход может перевернуться, а мы вам, тем что посадили, сделали уважение“. Пароход шел набекрень.

Вставка. В цементных заводах интересны 3 сорта дыма: серый, черный и бурый, очевидно, от двух разных обжогов и от силовой станции.

Вокруг заводов стоят серыми и желтыми стогами плотины, сложенные бондарной клепкой для цементных бочек. Эти стоги похожи на хижины негров (сравнение недобросовестное, но если, напр., будут описывать солнце, то нужно будет солнце с чемнибудь сравнивать, хотя солнце вещь известная).

Я так устал от сравнений, что следующий раз, когда мне придется описывать облака, то я напишу так: „И над цементными заводами, над Новороссийском шли прежде описанные облака“.

Терек в Дарьяльском ущелье не похож на львицу с косматой гривой на спине, но сравнения не обязаны быть похожими. Если же понадобилось бы действительно дать сравнение, то Терек можно было бы сравнить, скорее всего, с несколько ослабленным пеньковым приводом на шкивах, сильно мотающимся, благодаря изношенности трансмиссии. Может быть, Терек похож на процесс скручивания из пенькового волокна каната. Наверное похож Терек на Днепровские пороги, только много уже, но в нем те же неподвижные, закрепленные на камнях волны. Дворец Тамары есть то, что стоит внизу. Дворец Тамары маленький и похож на лимонадную будку. Выше Терек течет мелко—это еще щенок реки. Если поставить поперек его ванну, то, вероятно, она наполнялась бы минуты две.

Здесь Терек похож на московский дождь, когда вода катится по Волхонке вниз к Моховой, когда блестят асфальты. Мохнатые, стоптанные ногами людей,—эти асфальты похожи на следы верблюдов, вытирающих своими мохнатыми лапами твердые, чуть склеенные пески пустыни.

Если не считать мельниц, крутящихся в 1 000 раз быстрее течения,—у них широкие колеса, и они плавают на двойных лодках,—еще плавали на Куре плоты на бурдюках. На такие плоты садятся около начала города с вином, и закусками, и зурначами, и дудуками и плывут под музыку по реке на вертящемся плоту.

В том месте, где в Куру впадет Арагва, и под тем местом, где стоит монастырь Мццри,—сейчас стоит

серый, чистый, как операционный стол, плот. Река ширеет и обращается в ладонь, и пальцы этой ладони засунуты в турбины Загэса, как в перчатку. Ночью здесь светло—огни желтые и красные. Красные висят, отражаясь над решеткой, заграждающей русло новой Куры.

Паровой двигатель ворчлив. Двигатель внутреннего сгорания, особенно 4-тактный—истеричен. Наиболее спокойная из всех источников сил—это гидротехническая установка. У них голубая кровь.

Над Загэсом, как я уже сказал, стоит монастырь Мцыри. В нем козы взбираются на карнизы.

Есть внутри какой-то старый жертвенник и местный дачник, монах Илларион, излюбленный человек фельетонистов и очеркистов, потому что монаха Иллариона легче описывать, чем Загэс, и кроме того, влезши на Мцыри, нужно что-нибудь описывать. С Мцыри виден Мцхетский залитый мост и старые заводы в городе, залитом почти до края. Этот город плавает в озере Загэса, как ковш в бадье с водой. Старый собор огромен и построен из желтого и чуть зеленоватого камня. Его купол прикрыт граненой крышей, орнамент простой. Внутри собора, как в футляре, спрятана маленькая церковь, сделанная из камня так, как будто она вылита из камня. Величина у нее в аэропланый ящик, поставленный дыбом. На полу—могилы грузинских царей и могилы Багратионов.

Я люблю переводы, сделанные людьми, плохо знающими язык. Один грузин рассказал мне, что некий царь, убив своего врага, похоронил его у подножья

своего трона, или у подножья своей кровати (не помню), для того, чтобы попить его „первой“ ногой. Собор окружен типичной грузинской стеной, сложенной из округленных камней, поставленных прямо и косо. Этот способ ставить камни и кирпичи елочкой, кажется, местный.

Стена невысокая, на ней башенки и бойницы, закрытые сверху как будто двумя сомкнутыми ладонями. Ладони эти, открытые вместе над бойницей, оказываются вроде острого козырька. Это очень удобно было для сбрасывания разных вещей на голову наступающих.

А Загэс выглядит спокойным и ненуждающимся в описании. Покамест у него запружена $\frac{1}{3}$ часть воды. Вторая очередь еще не построена, и в плотине торчат железные прутья, арматура к которым будет прицеплена коробкой. Вторая очередь турбин и третья очередь еще не начаты.

Тифлис любит Загэс, и грузины, даже не очень восторженные от настоящего, смягчаются, говоря о Загэсе, который работает спокойно и бесперебойно. Сейчас электрические станции строят, как трубы на заводе, где нет ничего, а трубы уже складываются. Эта сила должна вокруг обрасти заводами.

Пока Загэс не загружен, он освещает Тифлис и, может быть, нагревает его электрические утюги и Госкинпром Грузии, который в числе крупных потребителей тока. Кажется, он занимает или будет занимать $\frac{1}{10}$ турбин.

Странные похороны в Тифлисе. Впереди несли портрет — увеличенный фотографический портрет

в раме. За портретом шла толпа, которая несла открытый гроб. В открытом гробу лежал покойник в барашковой шапке из рыжего каракуля. Было очень жарко. За гробом шли дудуки и играли какую-то похоронную вещь, а я привык видеть сазандари в ресторане.

Слова у них в ресторане тоже печальные, при чем двое играют на дудках, а третий бьет в барабан изогнутыми палками, он и поет в то время как его товарищи печально и кругло надувают щеки. Песня такая, как мне перевел Цуцупало: „Наша жизнь — солома, и все пройдет. Много цветов в этом прекрасном саду, но один садовник имеет их право срывать. Будь садовником“...

Утром кладут в сторону дудки и берут как будто оловянный, быстро ширящийся короткий рожок и играют песнь восходящему солнцу.

Сейчас сазандари играли что-то покойнику. Покойник лежал с головой в барашковой шапке. Голова его была слегка на плече. Было очень жарко.

В верийских садах под Тифлисом в беседках пьют вино. Здесь встречал меня гостеприимный грузин. Старый хорист Гиго, играющий на какой-то гитаре, обтянутой кожей, отложил в сторону свою гитару и, глядя на всех темными стеклами своих очков, одетых для того, чтобы закрыть слепые глаза, сказал по-русски: „Разрешите мне сказать два лишних слова: в прежние времена один дворянин построил корабль и поехал далеко. Море разбило корабль, и дворянин остался со своим слугой на бревне. Их носило в воде 20 дней, и через 20 дней заговорил слуга:

«Есть ли такие несчастные люди, как мы?», но дворянин ответил: «Неправильно ты говоришь—мы не самые несчастные, нас или выбросят на берег или потопит, а вот тот человек, к которому придет любимый друг, если ему нечем угостить друга,— тот человек несчастный».

Наши хозяева в этот день, очевидно, несчастными не были.

Кутаис стоит на реке Рион, а река Рион очень быстрая. Плавают по ней только плоты из места, которое называется Рача.

Плоты связаны из толстых бревен более обхвата толщиной и так же, как у нас на Ветлуге, в концах бревен проушины отверстий, через которые проходят веревки, связывающие плоты, и по России я знаю, что на эти проушины уходит, кажется, 10% древесного материала, так как концы бревен портятся. Бревна приходят к Кутаису все мохнатые, шерстяные от ударов о камни. Может-быть, это размягчившееся дерево похоже на буйвола. Буйволы покрыты шерстью жесткой, редкой спереди, почти голы сзади и все-таки не похожи на пуделя.

Течение Риона такое, что купаются здесь в одну сторону: бросаются в воду и плывут, скажем, по $\frac{1}{2}$ версты, а потом вылезают из воды и бегут по берегу обратно. Одним словом, Рион—необратимая река, как бывает необратима передача и так, как необратимо время. А дальше, верстах в восьми от Кутаиса, у станции Рион, река входит на большую, голубую от кукурузы долину. Здесь она течет

широко и широкой приходит в Поти, полная, как неумело налитый стакан, она даже кажется чуть выпуклой, выпуклой над берегами, и хочется попросить буйвола, чтоб он ее отпил.

Река течет через низкий город, полный влажности и вздохов лягушек. Темно. Провинциальные люди в белых костюмах стоят у еще незакрытых магазинов. В кафе играют в домино. В порту грузят марганцы большого парохода. От порта в город идет одноконная конка с колесами, как будто бы неплотно прилегающая к рельсам; конка освещена стеариновым огарком и кажется переполненной. В ней семь человек. Люди — портовые рабочие в белых рубашках — что-то тихо поют. Стоя у открытых дверей передней площадки, поет кондуктор и подпевает кучер, не оборачиваясь от лошадей. Лошади все голодны. Колеса начинают шуметь глуше. Мы катимся над мостом еще тише, нагоняем прохожих. Прохожие тихо подпеваю; конке.

Таков Рион — река у Поти. А около Кутаиса она бежит, журча так, что слышно ее даже у высоких развалин, увитых, как полагается, плющом. Плющ держится своими зелеными мышинными лапками прямо за камень. Еще сохранились углы сводов. Капители с ременным орнаментом лежат в траве. Мы снимаем развалины. Оператор предлагает старику-монаху — единственному, оставшемуся у развалин, инсценировать разговор с детьми. Старик сел. У него седые букли за ушами вроде длинных пейс, и он начал говорить что-то детям, и я узнал старую интонацию: „Что вы говорите?“. Оказывается, он

говорил: „Дети, церковь — это храм“ и т. д. И это была та фраза, которую я с детства знал по учебнику — закон божий. Больше старик ничего не сумел.

А дети были разные: один быстро говорил по-грузински, а потом заговорил со мной по-русски. Я спросил: „Ты откуда?“, а он сказал: „Я из Саратовской губернии, заслан во время эвакуации“. Потом посмотрел на меня, думая каким разговором занять русского: „А в России детские сады есть?“ — и ушел. Детский дом помещается около развалин, и из него видны Рион и кукурузные поля, и раздаются звуки „Кирпичиков“, исполняемых на фисгармонии.

Кутанс застроен домами на четырех ножках. Внизу пусто. Домики есть и вроде городских, но в общем — это тип грузинских сельских построек, правда, с трубами, а в Гурии есть постройки и без труб. Заборы в городе деревянные, связанные железными прутьями, не крашены, посырели от дождя. Арыки покрыты истоптанными, стертыми ногами, известковыми плитами. Местами эти плиты провалились: провалы огорожены серыми, плотными, уже почернелыми от времени заборами.

„Хотите папиросу?“ — спросили меня сверху. Никого не было. Я посмотрел — продавец сидел во втором этаже, а лоток стоял действительно около тротуара внизу. Как происходила торговля, я не знаю, так как я не курю.

В городе — маленькие кузницы в магазинах. Базар с луком, сыром и живыми курами, спокойно лежащими со связанными ногами. Кур покупают и несут

их за ноги вниз головой. Куры молчат, очевидно они уважают местный обычай.

Много извозчиков с черными фавтонами, внутри обитыми зеленым и красным бархатом. Это одновременно напоминает калоши и иллюминацию.

Жил в маленьком доме с длинным садом за домом, в котором доцветали розы, зеленел мелкий и еще бархатно шершавый виноград.

Внутри — качалка, фотографии, в качалке подушечки, и все это напоминало мне Финляндию — все вместе: с садом, спокойной хозяйкой и, когда я вошел в комнату, мне хотелось спросить по-фински: „Оно камори?“ (есть комната?).

Вот в этом городе, где еще куют железо так, как это делали в Персии, и где так неудобно подковывают буйволов, сваливая их на бок и поднимая вбок связанные ноги, — в этом городе, вернее рядом с ним, ставят громадную станцию Рионгэс.

На месте построек бывшие вузовцы руками крутят сверлильные машины. Под углом 30° они проходят породу, вытачивая ее коронками с алмазами. Порода вынимается длинными, шершавыми каменными столбиками.

Эти люди уже сверлили на Курской магнитной аномалии, где-то в Армении, где-то на Урале. Это уже специалисты - бурильщики. Завтра к ним придет двигатель, но сверлят они уже сейчас.

С поездом приехали люди с портфелями — плотная, сделанная компания — это инженеры, которые только что закончили Загэс и сразу, готовые, с чертежами и курьерами приехали монтировать Рионгэс.

Потом приехали члены правительства. Был парад, были речи. Калинин нажал кнопку, и три взрыва начали туннель, по которому вода должна выйти куда-то за город.

Куда пойдет ток — я не знаю, очевидно будут отстраивать фабрики; покамест здесь есть небольшая суконная фабрика и шелковичное производство „Грузшелк“, который покупает коконы у крестьян. Самку и самца „шелковичного червя“ (они с крыльями) парой сажают в маленький бумажный мешок. Так начинается их роман. Таких мешков на фабрике 6 миллионов.

Город Батум стоит на Черном море, которое иногда синее, а иногда зеленое. Горы подвигаются к морю близко. В некоторых местах они даже втыкаются в море, а в некоторых отходят, оставляя красные пористые долины. На этой красной земле, очень мокрой, растут чрезвычайно зеленые вещи, разные деревья, пальмы и т. п. Текут реки.

Реки текут в море, но иногда не дотекают. Море их замыкает, тогда они устраивают болота.

Батум сейчас тихий. Батумцы уверяют, что в нем растет трава. Есть бульвары, на бульварах растут магнолии. Это—цветок вроде лилии, только растет он на дереве, величиной в липу. На этом дереве листья из зеленой кожи, — толстые, и цветы такие же толстые и жирные. Еще растут здесь бананы, которые, однако, не дозревают. Каждый год цветет кактус, выбрасывающий громадный цветок в сажень длиной, вроде сухой елки. Батумцы уверяют, что это бывает раз в сто лет.

Это неправда, но человеку почему-то нужно, чтобы цветы, например, Виктория Регия, цвели раз в сто лет. Хотя и Виктория Регия цветет каждый год. Очевидно людям хочется видеть редкости.

В Батуме зашел с товарищем в женотдел. „Мы, женщины Аджаристана, — диктовала белокурая женщина другой женщине, — протестуем против интер-

венции в Китае и против предательства...—дальше я сама выправлю...—Вам что, товарищ?“

Мы с ней пошли к прокурору.

Прокурор начал рассказывать нам о новой аджарской моде или обычае — способе борьбы с кровничеством: односельчане-убийцы сжигают дом кровника, очевидно, для того, чтобы лишить убийцу удовольствия. Вообще поджоги здесь приняты. Поджигают, например, обесчещенные женщины.

Что в горах? Продают ли там женщин? Что там происходит?—в Батуме знают мало. Прокурор нам сказал: „Здесь знают, что говорят на судебном процессе, и из дел — вот они — вы ничего не узнаете“.

Женщин продолжают похищать, после этого идет кровничество, но, когда вы отыскиваете эту женщину, она говорит, что она согласилась или что она была согласна раньше, и с ней вместе приходят человек 16 вооруженных людей.

Про Аджаристан часто рассказывают анекдоты. Советская власть, вдвинутая в горы, находящаяся в противоречии с бытом, как будто вызывает на рассказывание таких анекдотов.

На меня Аджаристан не произвел впечатления анекдотичной страны. Его переделывают, но его переделывают простым и сильным средством — электрической станцией.

Внизу закладывают сейчас 20 тысяч, а потом 100 тысяч десятин чайных плантаций. Это будет покрывать $\frac{1}{4}$ часть союзной потребности в чае. Страна все равно изменится, и эти кровнические дела — это

бегущие в бою мертвые лошади, которые не знают, что они убиты. Живое другое — то, чего еще нет. От Батума в Хуло — это центр страны — 80 верст по реке Аджарис Цхали идет автомобиль. Обычный шоффер, обычная расхлябанная машина, неизвестно почему еще ходящая. На машине аджарец, я с товарищем и старуха, едущая к зятю пограничнику, а у нее на руках самая неудобная вещь в Аджаристане, если считать в автомобильном масштабе — большой бамбуковый стул, который всем мешает. Удобнее, — говорит мне шоффер, — удобнее везти какого-нибудь одного богатого человека. У такого человека 2 жены в горах, одна в Батуме, а иногда 3. В Батуме он снимает автомобиль один. Едет сам с тремя и всю дорогу поет песни. Женщины в Батуме — аджарки — ходят в черных покрывалах. Местами эти покрывала уже начинают вырождаться, т. е. они уже не на лице, но лишь немножко закрывают лицо и, скорее, от солнца. От этого скоро останется только жест, и аджарки в городе просто будут держаться ладонью за щеку. Но даже в поезде часто встречаешь женщину, сплошь окутанную чадрой, как будто это люстра, защищенная от мух. Костюм мужчины — обязательно башлык. Носят сейчас многие носки на галифе, на галифе же открыто надеты подвязки и, если это дело в поезде, то под подвязку подшелкнут железнодорожный билет. Даже элегантно. И вот мимо желтого от глины, а может быть красного гороха автомобиль лезет вверх. Скалы, деревья, встречи с арбами.

Нагоняем курдов. Курды уже второй месяц идут, идут на верхние пастбища, на альпийские луга. Зиму они проводят около моря.

Через Аджарис Цхали перекинута длинное бревно.

о старый Аджарский мост. Рядом стоят новые, широкие, бетонные, построенные советской властью. Перед одним из таких мостов, недалеко от города Кедды, два дома целиком набиты колесами. Оказывается, что именно в этом месте кочевники снимают колеса со своих арб, кладут на склад и дальше через мост едут вьюками, потому что за мостом горы. Здесь многие занимаются контрабандой, потому что турецкая граница в 7 верстах. Ночью здесь, как светляки, вспыхивают сигнальные лампочки контрабандистов.

Светляки здесь начинают сверкать в сумерках и дают впечатление, как будто продергивают перед глазами через какую-то материю золотую нитку. Это летит муха, изредка поблескивая. Нитка такая раньше звалась „канитель“. Здесь канителятся светляки и контрабандисты.

Коверкотовые штаны попадались, но мало.

Но у населения зонтиков много.

Дорога исправная — неплохое шоссе.

Все выше и выше, мимо аджарок, купающихся в полосатых чадрах в каком-то местном целебном источнике, на скале, мимо домов на ножках мы въезжаем во второй город Аджаристана. В городе этом, кажется, 50 домов, зовут его Хуло. Отсюда мы решили ехать не вперед, на Абастуман, а вбок, через Гедерский перевал и горный курорт Бахмаро — вниз в Гурию.

Дорога не общепринятая.

В Хуло есть каменный дом, построенный местным беєм. Про дом идет легенда, что для постройки его всякий проезжий был обложен податью в один камень. Дом — самый обыкновенный дом, величиною в сельскую аптеку.

Аджарцы так не привыкли строиться, что легенда больше дома.

В Хуло есть хирургическая больница, где лечатся и женщины. И даже есть акушерка, которая, кажется, выселена за производство абортов. А в хирургической больнице лежат больные и мужественно ждут операции. К операциям относятся с уважением и охотой. Приходят сюда обыкновенно в ужасном состоянии. На больных больничное белье и башлыки, которые они отказываются снимать. Очевидно, снять башлык с аджарца можно только под наркозом.

На полдороге местная электрическая станция. Аджарис Цхали делает петлю. В этом месте пробит туннель, и река будет пущена через гору. Получается очень большое падение воды. Плотины будут совсем маленькие, а туннелей целых 3. Вся электрическая станция будет спрятана в горах, и, когда уберут баракки, то она будет почти не видна. Туннель уже готов. Во время постройки здесь произошел обвал, при котором погибло 4 рабочих и инженер Калашников. Об этой гибели рассказывали мне несколько раз в самых глухих местах Аджаристана.

Куда пойдет ток, я не знаю. Предполагается электрифицировать порт и откачивать аджарские болота.

внизу, сушить край и выводить малярию. А на Гедерском перевале люди спокойно дожидаются трамвая и фабрики буховой мебели.

От Хуло поехали на лошадях, тоже хорошая дорога — верст 8 до деревни Горжоми. Здесь знаменитый мулла — ученый, умный, у него 7 жен, больше нельзя иметь, потому что в неделе 7 дней, и очередь для мусульманина обязательна. Недавно мулла заполнил комплект — женился на седьмой. Но говорят, что, когда он открыл лицо своей жене, она посмотрела на него и сказала: „Ты похож на моего отца“. Тогда мулла отпустил ее, потому что здесь прозвучал как будто намек на кровосмешение, а может быть у него в этот день не было энтузиазма.

Он заплатил ей некари. Некари — это вот какая вещь: так как развестись с женой довольно легко и забыть ее лишит очереди в Горжоми можно, то в обеспечении ее прав муж выдает родителям долговое письмо на случай развода, т. е. он платит штраф за развод, при чем очень высокий, могущий разорить среднее хозяйство.

Так как мы ехали со всякими документами, то поэтому нас уверяли, что калыма нет, что платы за женщин не выплачивают. Кто их знает. Но некари, кажется, не плохо придумано.

Под Горжоми можно понять — почему аджарцам нужны зонтики. Туман все время. Туман, между прочим, слово местное — турецкое или татарское, его все знают, а по-русски не говорит никто ни одного слова.

Грузинский знают все.

Турецкий язык знают мужчины. Что касается русских слов, то один человек, когда я с ним прощался, застенчиво сказал мне: „здравствуйте“.

Дома в Горжоме двухэтажные, построенные из толстых досок, пальца в три толщиной. Крыши покатые, на крышах камни. Плоские крыши заменяются узкими балконами без перил. На балконах сидят женщины и прядут. Они не столько закрывают лицо чадрами, сколько заслоняются ими.

Улицы деревни покаты так, что лошадь нужно тянуть за уздцы. Если подниматься верхом, то нужно держаться за гриву. Конечно, я очень плохой наездник, но я думаю, что расстояние между верхними ногами лошади и нижними по вертикали — аршин.

И во всей деревне нет плоского места. Вместо того, чтобы увидеть перекресток, — видишь какие-то раскосы во все стороны. Земли мало, все огорожено. Избы большие.

Принял нас председатель сельисполкома.

У него отдельная комната для гостей, и я думаю, что в доме комнат восемь. Но лошадей нам вывели из нижнего этажа. Амбары отдельно — они из бревен. В комнате есть низкий стол в полторы четверти высоты, сделанный из одного куска дерева, два ковра, керосиновая лампа, маленькая полочка на стене, и на этой полочке стоит единственный стакан, из которого мы по очереди пили воду.

Кормили нас сыром, жареным в сливочном масле, кефиром и кукурузным хлебом — чады.

У хозяина четыре брата, из которых один сел с гостями, а остальные стояли.

Утром мы взяли лошадей и поехали дальше. Дорога шла по ручью прямо вверх.

Ручей катился и только раз посторонился от нас, чтобы покрутить маленькую мельницу с вертикально поставленным валом, который он просто толкал, ударяясь в изогнутую лопасть. Тут коэффициент полезного действия процентов пять. По дороге мы встречали волов, которые тянули прямо на цепи большие красные бревна. Когда дорога перешла в тропинку, то по всей тропинке шли жолоба от этих протягиваемых бревен.

Лес здесь весь в красных трупах деревьев и огромных пнях. Это, кажется, был тисовый лес — он срублен и почему-то не вывезен и зарастает елью. Но если внизу похожи на высокие аджарские стоги, только у них срублены верхушки. Складывающиеся стоги женщины очень нарядно одеты, потому что люди их видят только на работе, и на работу принято одеваться хорошо. Дорога лезет вверх. Внизу туман, и, когда он отодвигается, видно то, что принято в рассказах называть попросту горизонтом, и еще дальше за ним лежат луженые снегом верхушки. Сбоку растут желтыми, лиловыми и еще какими-то цветами кусты, листва которых напоминает металлические венки на кладбище.

Со мной едет т. Мачавариани. Он умеет ехать на лошади, а я чувствую себя на лошади, как будто я гимназист, и ко мне сел на парту преподаватель математики — настолько она больше меня понимает в езде. Она меня не слушается, но едет прилично. Дорога идет еще выше, кончаются кусты. Луга.

Лука — клевер красный, белый; не знаю, сеют ли его здесь. На Военно-грузинской дороге там сеют золотистую траву, и она очень хорошо отгушевыивает горы, а здесь что-то не похоже, что сеют.

Еще выше встречаем семью на санях. Саней полозья дубовые, с ладонь шириною. На санях поставлена картонка, круглая, вроде наших для шляп. Жена, муж и ребенок. Все сооружение везут быки. Еще деревья — последние. На них лежат воткнутые в прощелии суков колоды — местные ульи. Так высоко их сажают, чтобы не залезли медведи.

Сажают их еще на скалы, снимают оттуда ночью, когда пчелы спят.

Внизу в Хуло есть ученый пчеловод и есть аджарский пчельник с даданами и с рамочными ульями.

Есть люди, которые имеют до 200 таких ульев.

Лезем выше. Травы. Я выехал в сеточке и в брезентовых ботинках. Холодно. Показывается снег. Снег сперва лежит козырьками над ручейками, потом он начинает лежать сводами, вроде сводов персидских бань, плоских и глянцевитых. Под таким сводом бежит ручей. Еще выше. Встречаем едущих аджарцев, у одного не башлык на голове, а носовой платок, завязанный в чегырех углах. Двое в шинелях, один в макинтоше. Штаны на них из местной саржи — шерстяной, грубой материи, очень узенькой. Все тащат грузы в таких ранцах: целиком снятые шкуры с телят, а лапки телят связаны, получается большой ранец. В нем несут туда, вниз, на Бахмаро сливочное масло.

Лошадь наконец взбирается совсем на снег. Очень устали, но едем дальше. Начинаем спускаться, и здесь в долине, похожей на две руки, собранные горсточками, — второй Горжомн. Та же деревня, но только летняя. Ходят стада. Стоят дома без окон — двухэтажные. Вместо окон длинные щелки в стенках, пальца в $1\frac{1}{2}$ шириною. Вместо лестниц — толстые деревья в обхват положены под углом в 45° , и на этих деревьях вырублены зарубки. Ходить довольно удобно. Бегают дети. Замечательно чистый, совершенно невидимый воздух. Сюда уходят люди на лето.

Спускаемся еще ниже — появляются корявая береза, потом сль, и, наконец, мы спустились к курорту Бахмаро, находящемуся на высоте двух верст выше уровня моря. Кругом его сля, дома его новенькие, свежие.

За лето здесь бывает тысяч 12 людей. Солнце здесь такое, что мой товарищ, который не мог нигде загореть, загорел в тумане в два часа.

Здесь солнце, как кварцевая лампа.

На улице сидит гуриец и поет, надувая поросенка. Когда он его надует, то вынимает дудку, упирает ее в щеку и начинает говорить быстро какие-то куплеты, перебирая пальцами по клапанам трубки. Так он поет, сам себе аккомпанируя на духовом инструменте.

Спуск из Бахмаро идет буковым лесом. Этот лес сидит на горе, как всадник в седле при спуске, т. е. дерево откинулось и только поэтому стоит вертикально. Лес этот идет 12 верст. Он серый, и сверху

листва еще покрыта густым бороатым мхом. Лошадь, спускаясь, шагает через корни. Спуск, если гнать лошадь, продолжается 5 часов. Дорога прорезана местами в узких траншеях, в которых всадник не виден, иногда траншея две сажени глубины. В траншеях грязь, потому что шли дожди.

Спускаешься, спускаешься. Течнеет, и перед глазами начинает мелькать канитель светляков, а навстречу поднимаются люди на курорт. Старухи сидят на лошадях сверх вьюков, дети едут на лошадях, крепко привязанные веревками. Очевидно, это повторение переселения кочевников. Подымаются на курорт так, как курды подымаются на летние пастбища. Это больше похоже на переселение народов, чем на курортную поездку.

Спускаемся, спускаемся. Уже проехали за день 65 верст. Так устали, что не можем слезть с лошадей и пьем чай около духанов в седле, потому что как слезть—неизвестно. Спускаемся. Совсем темно, но моя лошадь, как известно, профессор математики, — опускает голову и нюхает дорогу. Наконец, совершенно странное ощущение. Стало ровно. Мы спустились в Гурию.

СОДЕРЖАНИЕ

	стр.
ГАМБУРГСКИЙ СЧЕТ	5
ЗАПИСНАЯ КНИЖКА	7
Какую литературу считал настоящей А. Пушкин	9
Несколько слов о Вячеполонском	13
Заготовки I	15
Сказочные люди	18
О красоте природы	20
Голый король	24
В защиту социологического метода	27
Душа двойной ширины	37
Экстракт	42
Заготовки II	45
ЛИТЕРАТУРА	55
Десять лет	57
Бессмысленнейшая смерть	60
Зорич	63
Крашенный вхпонат	63
Бабель	76
Современники и синхронисты	85
Начатки грамоты	97
Точки над и	100
Рецензия на эту книгу	104
Журнал как литературная форма	112
Светила, вращающиеся вокруг спутников	118
Борьба за форму	122
Подписи к картинкам	127
Дрова	138
КИНО	141
Нечто вроде декларации	143
5 фельетонов об Эйзенштейне	146
О кино-языке	152

	Стр.
Голос из-за сценариев	157
Поэзия и проза в кинематографии	160
Ошибки и приобретения	165
О рождении и жизни Фелкс'ов	174
Сергей Эйзенштейн и „кирзовая“ фильм	179
ПРОБЕГИ И ПРОЛЕТЫ	183
Проселок	185
Деревня скучает по городу	193
На самолете	196
Что за „хмарой“	199
Деревня 1925 года	202
Трикотажные места и льняные холл	215
60 дней без службы	220
Аджаристан	238

ИЗД-ВО ПИСАТЕЛЕЙ В ЛЕНИНГРАДЕ
Ленинград, вулканы Гостинного Двора, № 55, тел. 213-29

ДНЕВНИК АЛ. БЛОКА

ТОМ I — 1911 — 1913 г.г. Стр. 228. Цена 2 р. 30 ..

ТОМ II — 1917 — 1921 г.г. Печатается

Два тома этих дневников охватывают эпоху полной зрелости и расцвета гения А. Блока. Дневники — самый интимный, самый достоверный и, пожалуй, самый яркий документ о пережитом в эти „незабываемые годы“. И, может-быть, только в дневниках А. Блок говорит полным и свободным голосом.

Личные переживания поэта, окружающая его бытовая и литературная среда, общественная жизнь того времени, основные черты эпохи — все это составляет материал для наблюдений и раздумий А. Блока, с чрезвычайной полнотой и подкупающей искренностью запечатленных на страницах дневников.

Не будет преувеличением сказать, что дневники А. Блока являются замечательной исповедью одного из лучших людей предреволюционной эпохи и что они занимают одно из первых мест среди мемуаров начала XX века.

ИЗД-ВО ПИСАТЕЛЕЙ В ЛЕНИНГРАДЕ
Ленинград, внутри Гостиного Двора, № 55, тел. 213-29

ВЕЛЕМИР ХЛЕБНИКОВ

ПОЭМЫ

под редакцией Ю. Тынянова и Н. Степанова

Литературное наследие Велемира Хлебникова, собранное в книге поэм, разрушит созданные легенды о недоступности и незаконченности В. Хлебникова. Из поэта для поэтов Велемир Хлебников станет поэтом для читателей, поэтом современности и будущего. Установившиеся репутации многих поэтов подвергнутся пересмотру после опубликования наследия В. Хлебникова.

И твой полет вперед всегда
Повторят поэты ног скупцы,
И время страшного суда
Узнают истины купцы..

(Ладомир).

Книга поэм (21 поэма) состоит более чем на две трети из незаданных произведений.

ИЗД-ВО ПИСАТЕЛЕЙ В ЛЕНИНГРАДЕ
Ленинград, внутри Гостиного Двора, № 55, тел. 213-29

МАРИЭТТА ШАГИНЯН
СВОЯ СУДЬБА

РОМАН

Цена в пер. 2 р. 75 к.

ЛЕОНИД БОРИСОВ
2 ЛЕОНАРДИ 2

ЦИРКОВАЯ ПОВЕСТЬ

НИНА СМЕРНОВА
Ц Е П И

РОМАН

ИЗД.-ВО ПИСАТЕЛЕЙ В ЛЕНИНГРАДЕ
Ленинград, внутри Гостиного Двора, № 55, тел. 213-29

ПАВЕЛ МЕДВЕДЕВ
ДРАМЫ и ПОЭМЫ
А. БЛОКА

ЦЕНА 3 РУБ.

НИКОЛАЙ КАТКОВ
РЯСНАЯ ЯГОДА

ПОВЕСТИ

БОРИС АНТКОВ
У Д А В

ПОВЕСТЬ

Цена 50 коп.