

ПУБЛИКАЦИИ

Михаил Ремезов

ПИСЬМА О РЕАЛИЗМЕ

Михаил Ремезов родился в 1908 году, жил в Ленинграде. В 1930 году окончил Высшие курсы искусствоведения по отделению киноискусства.

Писал сценарии короткометражных фильмов и детские сказки для радиоспектаклей.

В 1931 году выслан "как исповедующий монархизм" в Тамбов, через год получил разрешение поселиться в Малой Вишере. Здесь им и были написаны "Письма о реализме" /1933 г./

В 1941 году призван в армию, погиб на фронте.

ПИСЬМО ПЕРВОЕ

Г. Ягдельду

Поколению искусства, к которому принадлежим мы оба, назначена трудная и лестная судьба опозданий. Мы уже не очень молоды, но мы еще поразительно ничего не добились. Будем говорить хотя бы о кинематографе. Мы помним возникновение Фоксов, на наших глазах выдвигались Блейманы, Бродские. Это был быт, но он нас задевал. Вопреки способностям и даже возрасту еще несколько групп прошло перед нами: из раза в раз они мельчали. Каждый раз, как остаток, не вписавшийся на страницу, нас переносили на следующее поколение.

Нагруженные трамвай искусства всё отходили, но мы с каждым разом делали всё меньше и меньше попыток в них сесть. Как сказал наш общий друг Ривош — они шли в парк.

Почему мы опаздываем? Отчасти потому, что поспевать во время стало слишком легко. Отчасти по другой причине, о которой, при случае, я оставляю за собой право давать косвенные ответы на прямые вопросы.

Когда мне удается представить свое настоящее, как прошлое, то я убеждаюсь, что это лучший период моей жизни. По сравнению с большинством наше большое преимущество в том, что мы еще ничего не сделали. Мы пока что монопольные держатели себя. Свобода выбора еще за нами. Творческое окостенение, замыкание стилевого круга, необходимо следующее за первой решающей работой и определяющее развитие в глубину, а не вперед — для нас еще не наступило. Обо всем этом, как о своем преимуществе, вступая в литературу, писал Лев Толстой. Судьба опозданий была ему более чем известна. Однако тут кончается сходство и начинается разница. Нужно уяснить себе, чего мы ждем и чего мы хотим. Мы работаем на заказчика — это хорошо. Но являются ли целью нашего искусства легкие деньги ГОМЕЦ'а? И даже то, что мы изредка, наспех, в порядке мелкой подачки угрызениям творческой совести, пишем по вечерам, — не является ли это случайным и не лежит ли оно в стороне от нашего действительного творческого пути?

Самое опасное для художника испытание — это испытание выбором. Всякое ограничение извне в конечном счете только облегчает нам работу, перед выбором же мы, как правило, теряемся, выбираем ближайшее, а потом, пост-фактум, убеждаем себя, что это был даже

не выбор, а органическое движение вперед. Мне приходилось читать автобиографии стершихся из всякой памяти писателей начала нашего века /Андрусона, Рукавишникова/. Меня поразила их общая неглупость. Я подумал, что их судьба была не обязательна. Но выбор, который предоставился им, был необычайно широк. Им были даны все права, за исключением права политического протеста /к которому они, правда сказать, не имели никакой склонности/. Испугавшись белых пятен на творческой карте, они выбрали ближайшее себе. А ближе всего к нам лежат и будут лежать области творческой дешевки.

Со всею ответственностью /как мы говорили перед комиссией по чистке/ я утверждаю, что для каждого художника, в любом окружении и при любых обстоятельствах есть не два и не три, а один правильный путь творчества. Что мы делаем для того, чтобы его прощупать? Не только не исключена, но даже вероятна возможность, что всё то, что мы сделали, для нас совершенно не характерно.

Содержание этих писем их адресатам, в основном, известно. Это мои высказывания о советском искусстве, которые я настойчиво обдумывал и говорил в конце тридцать первого и в начале веселого тридцать второго года. Сейчас эти мысли являются для меня уже отходящими: я думаю шире искусства и не об искусстве. Они записаны здесь в порядке закрепления, в порядке выбора пути, в порядке надежды на то, что процесс формулировок повернет их ко мне незнакомой стороной. Я верю в инерцию пера.

Это не теория, а творческая декларация, мне кажется, что для меня пришло ее время. В период, итоги которого я сейчас подвожу, мне пришлось взять под сомнение многие ценности, до этого казавшиеся мне самоочевидными. И первый знак вопроса возник перед теорией искусства /я говорю именно о теории, а не об истории/. Она, теория, была одержима демоном систематики. Она делила явления тогда и там, где и когда они не делились. Она раскладывала по полкам то, что вообще не могло быть раскладываемо. Ради своей механической стройности она врала **б** выводах. И даже в тех немногих случаях, когда она пыталась оставаться честной к явлению, — она бывала вынуждена работать на многозначительности, т.е. не договаривать даже то немногое, что ей было действительно известно. Потому что если бы она сказала всё, что знает, то оказалась бы слишком без сказуемого.

Совершенно личные и совершенно не личные факты, оттолкнувшие меня от теории искусства, было бы долго перечислять. Здесь,

в этих, в основном, не игровых письмах, я хочу только отмежеваться от всякой систематики, хотя и мало надеюсь, что мне в этом поверят. Бывают случаи, когда человек облысел, а его всё еще считают рыжим. В частности, один мой друг, которому будет адресовано одно из последующих писем, всё еще считает меня формалистом. Пускай он заткнется. Пускай он поймет, что бывают навязчивые мысли, которые остроумно не высказывать.

Всё то, что здесь будет написано – только творческая декларация. Она правильна для меня одного /и то не во всём/, она не догматична, она дает себе право на противоречие. Она делится на три части – методическую, критическую и метафизическую, причем ни та, ни другая, ни третья не имеют никакого объективного значения и вообще никакого значения. Это я пишу так себе. Польза этих писем для меня в том, что в период нащупывания собственного творческого русла они формулируют несколько запретов и дают несколько общих указаний, которые, за вычетом того, как я их понимаю, представляют собой неразгадываемые загадки.

Ряд мастеров /Станиславский, Эйзенштейн, Малевич/ уже прописывали нам такие домашние и неудобочитаемые рецепты практики искусства. Это было буквальным выражением их творческого метода, который ясен только до тех пор, пока не буквalen. Ошибка этих мастеров заключалась в том, что анти-теорию они пытались распространять, как теорию.

Мои письма друзьям лежат именно в этом ряду. Так что не сердитесь на мою непоследовательность и на мой пифический тон. Человек, живущий в одиночестве, как бы смотрит на голое дерево. Не сердитесь, дорогой мой, на болтливость моего застоявшегося пера, и начнем.

Искусство двигается от жизни и к жизни. Оно отбирает из жизни материал, проделывает над ним, что полагается, и затем выдает его за жизнь. Не имея возможности охватить жизнь целиком, не пытаясь дать ее объективный экстракт, оно предпочитает отбирать материал на основе всегда условного и всегда узкого критерия. Оно просеивает жизнь через решето с произвольными дырками. Когда этот критерий переживает свое основание и начинает работать инерционно – появляется ощущение нечестности и нереалистичности искусства. Тогда наступает период ломки, искусство зачеркивается и заново выверяется на жизнь. Критерий отбора жизненного материала меняется, занавес искусства начинает подниматься там, где он опускался, и спускается там, где он поднимался. Так происходит дело

в схеме: в действительности оно происходит почти также. Надо не забывать, что действительно существует то, что Плеханов называл "началом антитеза". При смене форм новая делает многое ради прямого противоречия со старой. Движение вперед может быть в том и заключается, что мы не устаем полемизировать с мертвыми.

Стилистически противоположные течения /вспомните во Франции классицизм–романтизм–натурализм/ сменяют друг друга под одним и тем же лозунгом приближения к жизни. Это означает только то, что пробил час проверки часов, что меняются критерии отбора материала из жизни. Жизнь очередной раз торжествует над искусством, ловит его на нечестности и заставляет приспособливаться под свой шаг. Я думаю, что сейчас искусство входит именно в этот период.

Вот и всё, и сейчас ночь. Я хожу по комнате по возможности неслышной походкой /хозяйка спит/, по временам сажусь и пишу. Я с удивлением смотрю, как бумага покрывается буквами.

Забавно. Попутно выясняется, что меня устраивает одиночество. И несвобода тоже, но в очень небольшой мере.

Всего лучшего. Желаю вам хорошей работы по собственному заказу.

ОТРЫВОК ИЗ ПОВЕСТИ

Франсуа Обри-Креманн, холост, 32-х лет, католического вероисповедания, с января 1900 года читал в высшей духовной школе святого Петра лекции по сравнительному богословию. Держался замкнуто, был в плохих отношениях с квартирной хозяйкой. Получал денежные посылки со штемпелем Гавра. Находился под наблюдением полиции.

Он был еще молод, но у него не было никакой души: простая добросовестность заставила его в этом убедиться. Его пальцы были обкусаны, он думал больше, чем кто-либо. И все-таки его мысли ложились в плоскости, стирались, не могли охватить того главного, что было рядом; ему не хватало целого измерения для того, чтобы иметь душу. Глупый инстинкт воспроизведения рода мучил его, какая уж тут душа?

Как-то после лекции он вышел, окруженный учениками. Они глядели на него пристально, как на змею; слова, которые ему ничего не стоили — были для них полновесны. Он понял, что еще не

всё потеряно, что еще несколько шагов по этому пути и он придет к тому, что называется благополучием. И вдруг он почувствовал всё так сложно, что у него закружилась голова. Он почувствовал себя старым, очень умным и известным и давно уже не ощущающим себя авантюристом в своем ежедневном официальном существовании. И с этой точки своей жизни он, хотя это было невозможно, оглянулся именно на минуту, когда он шел окруженный учениками. И он увидел другие дороги своей жизни, и ему стало страшно. Он был гол в своем благополучии и ни одного двигающегося слова у него не было. Тогда началось самое трудное: одновременно он увидел себя в конце другого пути, который начался тогда, когда он попрощался с учениками и остался один. Середина этого пути была неизвестна; может быть его и вообще не было, но в конце его была точка. И с этой точки он поглядел назад и увидел себя в конце другого пути, старого, умного и благополучного. И вся сложность, вся непостигаемая сложность была в том, что к этому другому пути понастоящему и в глубине /а он уже был только глубок/, он был безразличен. Он до точности знал, что всё выигрывает и всё теряет.

В сентябре 1900 года означенный Франсуа Обри-Креманн былмещен с должности преподавателя высшей духовной школы святого Петра и публично отлучен от церкви. Отецы-доминиканцы, шефы высшей школы, выдвинули против него обвинение в приверженности ересям Оригена и в толковании смерти и воскресения Спасителя с точки зрения идеи зерна; они возбудили против него судебное дело по статьям о злоупотреблении доверием и разращении юношества. Однако, после двух допросов, за отсутствием улик, дело было прекращено. Ученики Обри-Креманна – Жан-Поль Абба и Аристид Ренн, протестовавшие против его смещения с должности, были исключены из высшей духовной школы без права поступления.

Определяет или обуславливает. Пока что он ходил по городу и думал. Бытие. Определяет или обуславливает сознание. Он останавливался и взвешивал это руками. Уличные дети стояли вокруг него и молчали.

В начале октября месяца 1900 года означенный Франсуа Обри-Клеманн уехал в Авиньон для участия в состоявшемся там антиклерикальном съезде.

Стук колес влиял на людей. В спальном вагоне начинались мужские разговоры. Широкоплечие и отдельные люди курили, пили чай из дорожных кружек, расшнуровывали туфли. Они говорили о войне, о сен-

бационных убийствах арестах, о невероятных банкротствах. Они говорили об этом спокойным тоном, совсем как взрослые, как бы добавляя, что "нам еще не то известно". Под конец такого разговора они бывали довольны друг другом и чаем и котлетами и тем, что их ничем не удивишь. Наскоро рассказав своим спутникам о себе, они начинали слегка завидовать друг другу. Они не понимали своей зависимости, мимо них мчались телеграфные столбы, над ними стояло время, глупыми детьми которого они были. Не додумав до конца, они снимали туфли и ложились на полки, показывая друг другу полосатые носки.

Путешественник. Он ощущал себя в движении. Это его удивляло, он давно никуда не ездил. Он наблюдал стадии засыпания. Сначала он чувствовал, что стук колес заполняет не часть его сознания, а всё сознание. Потом, за минуту до сна, ему показалось, что он движется ногами вперед в направлении, перпендикулярном поезду.

Удалось узнать, что означенный **Обри**-Креманн выступал на четвертом закрытом заседании съезда с планом замены существующей римско-католической религии некоторыми другими установлениями. План этот был единогласно отвергнут съездом. Известно также о ряде бесед между означенным Креманном и лидером левого крыла социал-демократической партии Лагарпом.

Он наколол себе палец рыбной костью. Лагарп, толстый и всклокоченный, спросил его однажды: "Почему ты не вступаешь к нам в партию?" "Почему? Видишь ли, я думаю слишком глубоко. Этого мне никто никогда не простит. Таких людей, как я, почему-то считают индивидуалистами, но я думаю сопоставлениями, я обречен ходу своих мыслей. Может быть я сумасшедший. Во всяком случае я только на то и годен, чтобы собирать членские взносы."

Лагарп задумался и улыбнулся: - "Что ж это неплохо придумано. Я тебя не вполне понимаю, но ты можешь собирать членские взносы. Свои мысли ты запишешь в книжку, и если ты честный парень, то они пригодятся пролетариату. Когда у него будет время, он их прочтет."

Так. Солнце склонялось к западу, возникал вечер. Когда у него будет время - он их прочтет. Это хорошее утешение.

У решетки сидела смешная собака. Он наклонился и посмотрел на ее морду. Потом придумал ее и себя и всё окружающее. Всё стало значительным, хотя в этом могла быть ошибка. "Большой человек", - прошептал он вслух.

Через два дня, по окончанию съезда означеный Франсуа Обри-Креманн был доставлен в одну из авиньонских больниц. Врачами было установлено гнилостное воспаление левой руки. По словам Обри-Креманна оно было вызвано уколом рыбной костью. Принимая во внимание трудность случая, больной был помещен в одиночной палате.

Однообразие его дней, кривая температуры, которая висела над ним, редкие минуты, свободные от боли. Он ругал себя за свою связность с телом. Можно было подумать, что он только болен. Но по ночам его посещали сочетания форм. Он встречал пятиконечных и крылатых царей. Их прекрасные ассирийские бороды были гофрированы, тонкие морщины просекали перепонку их крыльев. Шакалоголовый Анубис стоял над ним, логика его головы расходилась с логикой тела. Креманн думал: прежде ему поклонялись, а теперь показывают на выставке монстров, человечество перестало понимать формы. И вот он видел палку, на которой была насажена музыка в виде усиков вьющихся растений. Там же была свобода совести, похожая на резинку для примуса и все отвлеченные понятия. Наконец, была голова из папье-маше, но это надо было понимать: она могла представлять отчество от чего-то другого и не быть головой. Тогда формы стали меняться местами, они присваивали себе новый смысл, скреплялись парами, усложнялись. Наконец, они потеряли всякий вид, но еще было видно, что они рядом. И вот, когда сестра его будила — ему нечего было ей сказать. Говорить с ней было для него всё равно, что говорить с рисунком.

Проходили дни, рука делалась твердой, кривая температуры поднималась. Он всё шел, становилось холоднее, ему было тяжело нести руку. Так еще никогда не было. Спутники отстали или ушли, он видел строение воздуха. Изредка ему встречались редакторы, следователи и квартирные хозяйки. Они кричали ему вслед проклятия горланными голосами и исчезли, как птицы.

Он видел каких-то людей в белых халатах, которые стояли возле него и говорили. Они ему надоедали и он их легко выключал. Тогда перед ним лежали узкие листы бумаги: на одной половине писался вопрос, на другой он должен был отвечать. Он запомнил только часть этого недостоверного разговора.

Задняя мысль. Я тебе ее оставлю, можешь ею играть. Я бог, пустое место рядом с тобой. Пускай я производное от тебя, но ведь я существую.

Молчи, я зачеркну не только тебя, но даже понятие о тебе. Ты трусость человеческого сознания. Ты соседнее слово, сейчас его

не нужно.

Вот лежит мир, увиденный с горы. Я совсем не бог. Я только формула легкого постижения мира. Откажись от своих мыслей, я помогу тебе.

Ты повторяешь сам себя, ты стар. Вспомни искушения. Но я не хочу легко постигать мир.

Тогда ты умрешь. Если меня нет, то куда ты пойдешь? Обратите внимание, коллеги, у пациента гангрена. Температура 40 и 2, гной подходит к сердцу.

Посмотрим.

Молчи, я настолько есть, чтобы не допустить чуда. Ты умрешь. Посмотрим.

И вот он приподнялся на локтях и сбросил листки. Они упали, и всё осталось на месте, но потеряло размер. Тогда он еще раз собрал всё сознание где-то у зрачков и увидел, что было утро.

30-го декабря 1900 года означенный Франсуа Обри-Креманн выписался из больницы и скрылся в неизвестном направлении. Дальнейших сведений о нем не поступало.

ПИСЬМО ВТОРОЕ

А.Аксенову

Насколько я помню — мы вместе смотрели "Парижанку". Когда мы вышли из кино, было неожиданно светло. Была весна, о которой за два часа мы успели забыть; она нам показалась маловероятной. Мы поговорили о женщинах и разошлись по домам.

Искусство как профессия требует от человека дерзости. Для того, чтобы сделаться художником, нужно, во-первых, не побояться им называться и, во-вторых, придумать себе позу. Я знаю талантливых людей, которые на это не решились. Они сделались электротехниками, инженерами треста пищевой промышленности, но не художниками.

Бывает так: сидя перед написанной страницей, видишь, что она написана плохо. Талантливый или очень талантливый человек будет ее переделывать; художник — без колебания объявит ее хорошей и забудет о том, что она плохая. В этом и заключается непременное условие искусства как профессии, — творческая воля.

Тут мне хочется похвастаться. Я уже знаю, что будет время, когда я уйду из искусства. Тогда мы поговорим по душам. А пока что, именно тебе, не пошедшему по пути профессионализма, я хочу адресовать это профессиональное письмо.

Послевоенное искусство выработало свой стандарт и пришло к мысли о его ревизии. Это была мысль о пересмотре основных положений искусства. Под давлением диаметрально противоположных общественных необходимости она возникла не только у нас, но и на Западе.

Мне хочется говорить просто. Посмотрим глазами зрителя на мелодраму, на комедию, на что хочешь. И с другой стороны — посмотрим на жизнь. Вот что прежде всего бросится в глаза: жизнь записанная, зарисованная или заснятая буквально — стала профессионально значительнее, чем искусство. В этом оправдание лефовских фактологических тенденций, которые сказали "а". В то время, как надо было начать искать искусство, которое было бы глубже буквально зафиксированной жизни, — они ограничились констатированием правильного факта, что отдел газетных происшествий умнее и глубже "Разгрома" Фадеева.

Дальше. Нам бросится в глаза условность искусства, его нарочито схематизаторские методы. За счет ряда нечестных совпаде-

ний, случайностей и сходств искусство уживает жизнь и делает ее доступной к быстрому и дешевому изложению. Привыкнув, например, к мелодраме, мы даже перестаем замечать ее невозможные временные совпадения и удручающие пространственные накладки. Каждая такая мелодрама полемична по отношению к теории вероятности. Показ людей так же обескровлен в ней требованиями сюжета. Если герой влюблен, то он уже только влюблена и нам не показывают, как он завтракает и как делает гимнастику. Таким образом, мы имеем преднамеренный отбор состояний его влюбленности. Однако мы знаем, что это чувство в его чистом виде является выдуманным, и мы не имеем права о нем писать, поскольку никто и никогда его не испытывал. На каждую данную минуту мысль "не запачкана ли у меня спина мелом" всегда сильнее всякой **влюбленности**.

Искусство только и делало, что давало нам человека, препарированного чистым чувством, проходящего по жизни невозможных и схематических совпадений. Тем самым искусство обрекло себя на механичность и отбирало из жизни то, что менее всего достойно отбора.

Это я пишу не со своей точки зрения, а с точки зрения Чаплина. Он посмотрел на жизнь глазами деклассированного интеллигента, глазами скептика и не нашел в ней тех, в большинстве счастливых и всегда острых совпадений, которые показывало нам искусство. Наоборот. Тогда он написал и поставил "Парижанку", фильм пессимистический и полемичный.

Полемичность "Парижанки" в том, что она работает на знакомом материале. Это будто бы мелодрама. С неслучайной настойчивостью Чаплин одно за другим демонстрирует мелодраматические положения. Тут и отец, прогоняющий дочь из дома, и драка мужчин из-за женщины, и самоубийство у фонтана, и лирическая встреча в конце. Показ этих положений тоже традиционен, зритель их узнаёт, он реагирует на них, как собака на звон колокольчика. Но только до известного момента. А дальше Чаплин нарушает инерционность восприятия и каждое мелодраматическое положение разрешает не так, как это установлено искусством, а так, как это /с его точки зрения/ должно разрешиться в жизни, то есть несовпадением.

Тут важно понять вот что: Чаплин в своем фильме не дает новых методов отбора из жизни. В целях полемики он делает допущение и оставляет мелодраму. "Это дано, — говорит он, — но посмотрите, что при моем условном невмешательстве получается даже из этого". Получается вызывающий и почти хулиганский реализм, получаются ге-

рои, которые разъезжаются, не заметив друг друга. Чаплин бьет мелодраму ее же собственными картами. За всем этим стоит его убеждение, что сам факт двух людей, едущих по одной дороге, является для искусства незаконным. Чаплин, видимо, считает возможным фильм о героях, которые с начала до конца так и не встретились. "Парижанка" с его точки зрения является только руководством для нового искусства, а не его образцом. Настоящее искусство, думает он, должно работать на непересекающихся рядах, на растянутом времени, на не досадных /как в "Парижанке"/, а безразличных несовпадениях. Впрочем, это уже я придумываю за него.

"Парижанка" – это очень упрямая картина. Она бьет по одному месту и не скучится на доказательства. Как опытный художник Чаплин не верит в намек. Мне не хочется рассказывать "Парижанку", ты ее помнишь. Из эпизода в эпизод с поражающим упорством Чаплин подменяет совпадения несовпадениями. Он может подробно показывать вечер в студии только для того, чтобы героиня на него не попала. Он может заставить ее вылезти в окно ради того, чтобы она всю ночь с неопределенным видом ходила по улицам. Наконец он, почем зря, ломает всю ее характеристику /сцена с ожерельем/ с тем, чтобы потом продолжать картину, как ни в чем не бывало. Это всё, понятно, не случайно. Это искусство, пересматривающее свои основания. "Парижанка" не единична /вспомни "Подземелья Ватикана", "Мао", "Вашу знакомую"/, она лежит на границе возникающего стиля. Она уличает искусство в нечестности и через голову его пытается вывернуться на жизнь.

Считалось, что кинематографический монтаж дает возможность опускать все проходы, т.е. всякие снимания пальто, будто бы не играющие сюжетной роли. Если в первом кадре показывался герой, выходящий из комнаты, а во втором плывущие облака, считалось, что в третьем можно дать героя вернувшегося из месячной командировки. Этот фокус проделывался обычно потому, что режиссер предпочитал сцену поцелуя сцене снимания пальто в прихожей. Причина этого предпочтения для нас с Чаплиным до сих пор остается неясной.

"Парижанка" работает на том, что все так называемые проходы поставлены в ней в центр внимания. Предположим, сюжетная роль персонажа закончена и он выходит из **комнаты**. Кажется, что пора перестать им интересоваться и что можно обрвать кадр, как только станет ясно, что он /персонаж/ направляется именно к выходу. Наоборот, Чаплин следит за ним до конца и уже после его ухода долго не может оторвать аппарата от пустой двери. Если мы перестанем думать о сюжете, то увидим, что "Парижанка" целиком состоит из

входов и выходов, одеваний и сниманий пальто, поисков воротников, рассаживаний в автомобилях и прочих хороших вещей. В лучшем случае это будет в подробностях поданная вечеринка, неторопливая сцена массажа и медленно по слогам разворачивающейся ужин. Всё это показано совершенно самоцельно, в порядке прейскуранта; мне даже кажется, что линия быта была для Чаплина не менее ведущей, чем линия сюжета. Он не решался кончить эпизод раньше, чем бытовая и описательная сторона его не будет исчерпана.

Моя мысль в том, что обычными режиссерами все эти проходы и бытовые сцены были бы не сняты или вырезаны, и что именно умением вырезать и измерялось бы их профессиональное качество. Принцип экономии делал то, что при отборе из жизни все проходы выпадали, а сюжетно не играющие бытовые сцены обходились. Считалось, что ружье должно или стрелять, или в крайнем случае висеть в охотничьем домике и создавать охотничью атмосферу. Ревизуя условный и неоправданный принцип экономии, обрезая кадр там, где его нужно продолжать и продолжая там, где его нужно обрезать, Чаплин установил, что ружье может не стрелять и не создавать атмосферу, а просто висеть. Что для искусства также законно нарушать свою стилевую и сюжетную связь, как и ее создавать.

Я хорошо помню кадр спальни Мари Сен-Клер, хотя вообще обладаю ценным для кинематографиста отсутствием зрительной памяти. Это большая, не слишком освещенная комната, в которой очень много разного. Она обставлена по принципам абсолютной неэкономности, в ней завитушки на креслах, складки на портьерах, узоры на обоях и какие-то картинки, которые нельзя рассмотреть. До сих пор меня профессионально соблазняет написать роман вроде этой комнаты.

Анти-мелодраматичность "Парижанки" привела примитивных кинематографических теоретиков к неверному выводу. Они приняли мелодраму за объект полемики, в то время, как она была не более, чем ее материалом, к тому же выбранным для удобства. Так возник вывод о пародийности "Парижанки". Сам Чаплин объяснял свой фильм совсем иначе, причем ему не верили именно потому, что он был слишком точен. Многим казалось, что он глупее своей картины. Он ограничивался хитрым указанием на то, что "Парижанка" является случаем из жизни его знакомой. В этом, думается мне, ключ. Вряд ли у него была такая знакомая, но его ссылка на жизнь и на правдоподобие достойна внимания. Чаплин ставит жизнь перед искусством, пересматривает искусство с точки зрения его соответствия жизни, делает заявку на реализм.

Я видел "Парижанку" всего пять раз, и в один из них механик ее гнал. Тогда она обнажилась **во всей** своей комедийной сущности. Разоблаченные убыстренным движением родители, махая руками, проклинали своих детей. Это было смешно. Надо сказать, что не всякая картина от быстропускания становится смешной. Скажем, "Златые горы" безо всякого ущерба можно пропускать в любом темпе и даже задом наперед. Способность "Парижанки" в зависимости от темпа превращаться в комическую /тут следи за рисунком мысли, а не за ее содержанием/, является лишним доказательством ее трагедийности. Я думаю, что Аристофан – это Эсхил, пропущенный ускоренно.

Интересно, что в "Парижанке" нет злодея. Препятствия, встающие на пути героев, порождены несовпадением, досадной случайностью, в лучшем случае – ими самими. Их ведет трагический рок. Но посмотри, как он измельчал: вместо тяжелых, уверенных и условно справедливых ударов "Царя Эдипа", нервические и бессмысленные толчки согласованного с теорией вероятности слепого рока личной жизни. Однако, так же как в греческой трагедии, он по временам отпускает героев /как кошка мышь/ и дает им возможность обрасти домашним благополучием. Чтобы потом с еще большим шумом разрушить его до основания. И, понятно, не случайна последняя сцена "Парижанки", сцена очищения и покорения року /катарсис/.

Человек не может строить свою жизнь. Он бессилен против случайности. Он обречен бессмысленному несовпадению. Выходов нет. Вот что говорит "Парижанка", скептический и философский фильм, порожденный упадком буржуазной культуры. Вот какому реализму учит нас Чаплин.

Я не прочь учиться, хотя и не знаю, как это делается. Маркс использовал диалектику Гегеля, созданную как орудие против материализма. Может быть, чему-нибудь можно научиться и у "Парижанки". Но Чаплин создал фильм несовпадений, который в конечном счете, так же каноничен и так же условен, как и предшествовавший ему фильм совпадений. Уже сейчас идти по его пути – значит идти по пути профессионально наименьшего сопротивления.

Реализм Чаплина – это не тот реализм, который нам нужен.

Когда я проезжал, то крестьяне, увидев поезд, останавливались и долго с неопределенным видом глядели ему вслед. Они видели этот поезд каждый день, но все так же, раскрытой ладонью защищая глаза от солнца, стояли, пока он не пройдет. Тогда почему-то я подумал, что несмотря на всю тяжесть своих работ – это единственные люди, которые до сих пор живут по логике лени. Работа пришла к ним как-то позднее, и ее видимая необязательность позволила им пронести сквозь свои загруженные дни стиль ничегонеделанья. Сломать такую психологию – это будет решением задачи.

Всё это не так просто. Вот воспоминания Бисмарка. Тяжеловес реакции, он рабочий вопрос каждый раз рассматривает как бы заново. Вернее, ему каждый раз предлагают его рассматривать объективно, вне партийных предпосылок, и Бисмарк каждый раз делает вид, что он это делает.

Мы знаем, что за натуральным хозяйством следует меновое. Таков ход истории. Его нельзя фетишизировать, потому что тогда останется сказать одно: люди объединились для удобства, и вот, забрав себе силу, пересыпаясь из формы в форму, приращиваясь на ходу, их двинула произвольная машина их объединения.

И Маркс и Ленин писали об искусстве будто бы не ортодоксально и с уважением. Они делали поправку на специфику. Создавшаяся позднее школа /схола/ советских искусствоведов – пала жертвой мертвого понимания системы.

Ощущение "я", ощущение личности – исчерпывается ощущением органов. Дело только в том, что это не математическая сумма, а синтез. Те минуты, когда мы ощущаем свое "я" со стороны – не больше как игра с собственным хвостом. Это поворот поезда, когда становятся видны задние вагоны, идущие, по-видимости, в другом направлении.

Когда они будут переходить Сену, его душа, похожая на два пустых сшитых мешка, вылетит из него и со звуком стираемого белья полетит над толпой...

Инициатива и сопротивление внутренней нечестности. Я - материалист по мироощущению. В конце концов идеализм рожден желанием сбыть с себя ответственность.

Главный период творчества начинается случайно. Он пойдет под знаком нарастающего отяжеления, человек раздастся в плечах, он подарит себе право идти не оглядываясь.

Так как стало совсем темно, то глухонемые не могли больше разговаривать.

Читаю Чехова. Эпоха соседняя с нами кажется нам неуклюжей. Мы ее узнаем, как пройденную ступень личного развития. Эпохи до /Шекспир/ кажутся нам острыми в своей необъяснимости. Мы их не узнаем.

Мне хотелось бы нарисовать Иисуса. Это полный человек, почти толстяк, желтый и обрзгший. Лишен растительности на лице, лыс, немолод. В глазах беспокойство, они заплыши и странно маленькие. Очень еврей.

Написанное мной в этом году можно было бы написать в полтора месяца. Было бы легко жить вдвойне и втройне. Это даже не лень, а отсутствие разом взятого темпа.

Можно углублять свое искусство. Тогда художник связывает себя закрепленным за собою стилем. Он врастает в свою почву. Есть другой путь, путь постоянного движения. Идя по поверхности и не углубляясь, можно дойти неизвестно до чего /Пикассо/. Может быть это и есть настоящий путь, может быть художник должен стремиться стать Агасфером?

От попеременного нагревания и окачивания холодной водой трескается даже чугун. Расчет на то, что человек тверже чугуна.

Так и живешь ты, деятель искусства, безобидный ересиарх.

ТРЕТЬЕ ПИСЬМО

Т.В.Шишмаревой
В.А.Власову

Вы смотрите на свою работу "с любовью и иронией", я, кажется, без любви, но тоже с иронией. Так или иначе, но мы далеко зашли в искусство. На многие явления советской литературы и советской кинематографии мы можем смотреть только оглядываясь назад. Хвалиться этим нечего, это не определяет качества нашей работы. Можно сказать только, что советское искусство движется к реализму и что мы не в хвосте движения. Именно отсюда начинается односторонний спор, который к этому письму не относится. Вы говорите, что куда бы ни вело это движение советского искусства, но в голове его идет Эйзенштейн, я говорю, что это движение ведет к реализму, а про Эйзенштейна молчу! Для того, чтобы идти первым — надо идти быстро, а это толстый человек.

Чем дальше мы заходим в искусство, тем большие искушения встречаются на нашем пути. Пойдешь направо — конь пропадет, пойдешь налево — сам пропадешь, или как это говорится в сказке?

Есть искушение чаплинизмом, о нем я уже писал. Художник отвергает совпадение, он показывает не то, как концы сходятся, а то, как они расходятся. Он ищет не сходств и не различий, а безразличий; в центр искусства он ставит проход. Это сравнительно легкое искушение, но пройти через него нужно.

Есть искушение смехом; оно опасно тем, что оно просто. Художник находит взрывающие формулы и бросает ими в зрителя. Смех возникает вне логики, как рефлекс по несмешному поводу. Если бы у идеалистов было больше чувства юмора — они считали бы смехrudиментом бессмертия. Самые простые вещи — это самые сложные, — говорит Сеннет, делая свое искусство. Я бы написал о Сеннете, если бы не боялся темы.

Есть искушение косноязычием. Художник плохо и неверно ставит слова. Он подходит к жизни с черного хода, который оказывается незапертым. Лицом к лицу он встречается с плоскодонной вещью, она плавает ему навстречу, окруженная неоткрытыми качествами. Говоря деревянными словами, художник достигает полнозвучия, похожего на полнолуние. Я бы написал о стихах Вагинова, если бы не знал, что вы таких шуток не любите. Кроме того, это уж действительно ни одним боком не реализм.

И есть искушение честностью. Это самое страшное и самое неблагодарное искушение в искусстве. На всем протяжении истории искусства только одно имя с ним связано: я говорю, понятно, о Стендале. Это был художник, который пошел дальше всех остальных и, может быть, дальше самого себя. Его единственному в своем роде творчеству будет посвящено это письмо.

Но тут сразу же приходится сделать отступление, и именно в этом месте меня удобнее всего перебить: "Здесь говорится о встающих перед художником искушениях, — скажет мне кто-то, — а никаких таких искушений в действительности нет. Есть упадочное искусство, порожденное буржуазной идеологией, и есть пролетарский реализм. Если такого рода искушения возникнут перед пролетарским художником, то это доказывает только чье-то вредное на него влияние. Говоря об искушениях, внутренне свойственных искусству, вы утверждаете /тут кто-то улыбнется/ нечто вроде того, что художника мучат бесы".

Совершенно верно, — отвечу я рассеянно, — но надо иметь в виду, что его мучит не Маду, повелитель душегубов, не Гобидиданс, князь немых, не Маху, воровской начальник, даже не Обидикут, распутник, а Флитеиджибет — кривляка, что мучит служанок. Искусство ведь настройка, вы понимаете мою мысль?

"Что такое? — закричит кто-то. — Да это вылазка среди бела дня и на белой бумаге. Вы мракобес, Бергсон, епископ Кентерберийский! Нам прекрасно известно, что вы за птица и какое у вас политическое прошлое! .."

Успокойтесь, дорогой кто-то, не будем вспоминать прошлое. Если уж на то пошло, то я знаю Маркса не хуже вас. Вы должны привыкнуть к тому, что я много шучу. Вы не найдете здесь ни одной мысли, которую можно понять буквально, а если вы все-таки будете пытаться это делать, то я буду бить вас по рукам. Учитесь думать широко и не по шпаргалке. И не считайте себя, пожалуйста, марксистом. Вы — mechanist!

Примерно так окончится этот неприятный разговор, если только он начнется. Здесь он приведен для Вас, а не для полемики. Точка. Вернемся к Стендалю.

Художник, честный к своему ремеслу и не спекулирующий на дешевке — явление чрезвычайно редкое. Такой художник не в ладах со зрителем, их требования к искусству не совпадают. Зритель смотрит на искусство из зала, художник — со стороны кулис. Профессиональ-

ная честность совсем не приближает художника к зрителю. Скорее наоборот.

Стендаль писал, что найдет своего читателя в 1935 году. В связи с приближением этой даты интересно посмотреть, что это такой за Стендаль. Что это за художник, который рисковал  делать свое искусство на рост истории.

Когда я читаю Стендаля, то у меня возникает впечатление, что этот стилистический писатель знал искусство глубже, чем знаем и чем будем знать его мы. Он был художником, во времени и месте которого хочется сомневаться. Для того, чтобы он мог появиться, требовалось не только совпадение ряда общественных причин, но и психологически маловероятный взгляд художника на свою профессию, граничащий с ее отрицанием. Если, скажем, считать искусство заразной болезнью, то творчество Стендаля будет равняться дезинфекции.

На Стендале специализируется критик Виноградов. Он пишет, что Стендаль замечательный реалист, что с необычайной для своего времени прозорливостью он вскрывает классовые корни описываемых им явлений. Что, современник Пушкина, он создает романы, которые даже по строгой оценке нашего времени, могут быть названы романами политическими. Что, наконец, рекордно владея оружием реализма, "срывая все и всяческие маски", он не останавливается перед разоблачением чувств с большой буквы и показывает нам подлинное лицо героя буржуазии — собственника и карьериста. Всё это совершенно верно.

Жюльен Сорель, герой "Красного и черного" говорит суду присяжных: "Я вижу людей, которые относясь без снисхождения к моей молодости, желают наказать на моем примере мужественной борьбы с жизнью, весь класс бедствующей и угнетенной молодежи низших слоев. Обладая счастьем большого ума и большой энергии, мы дерзнули вмешаться в основы социального строя. В этом наше преступление, и я знаю, что оно будет наказано тем строже, чем яснее становится, что меня судят люди чужого мне класса". Это сильно сказано. Трактат о Расине и Шекспире /который мне удастся прочесть не раньше, чем я уложу в свою бедную голову десять тысяч французских слов/, имеет подзаголовок "Заговор романтиков против индустриальной буржуазии". Он написан в 1823 году. Можно привести еще много примеров того, что Стендаль был каким-то маловероятным художником.

Но эти письма профессиональны и только профессиональны. Они дают себе право глядеть больше на движение и меньше на его результат. Стоя на точке зрения Виноградова, как нам объяснить "Прогулки по Риму", "Записки Туриста", компилятивные книги о музыке и живописи и, наконец, книгу "О любви"? И не придется ли нам считать Стендада французским Виноградовым, по недосмотру истории родившимся на сто с чем-то лет раньше своего срока? Мы с вами знаем, что не ради этого стоит читать Стендада и что не это в нем основное.

Моя мысль в том, что Стендад совсем не близок советскому искусству, причем не только идеологически, но и по методу работы. Дилетантизм в наибольшем своем проявлении, творчество, поставленное между свободным временем и болезненно развитой писательской честностью - вот что такое, по-моему, Стендад. Речь Сореля на суде написана будто бы под диктовку Виноградова, но ее ударения и запятые расставлены таким образом, что Виноградов остается ни при чем. Я думаю даже, что и под словом "Класс" Стендад понимает что-то совсем другое, чем мы. У меня были и есть друзья, которые переключившись с эстетической тематики на советскую, хвастались тем, что пишут вроде Ларова: в пределах их творчества это было оригинально. Примерно такие же мотивы были, по-моему, у Стендада, когда он писал речь Сореля и заговор романтиков. Классовый анализ был придуман им как прием. Он является для него только средством выражения той безотносительной к какому бы то ни было классу творческой честности, которой Стендад был обречен. А сам Стендад был деклассирован в худшем смысле этого слова и не менее, чем Чаплин. Это ни с чем несообразное мнение я попытаюсь доказать, разобрав то, что считаю основным в творчестве Стендада.

Прочитав "Пармский монастырь" не знаешь, как на него реагировать. Этот начатый ничем и идущий в никуда роман произвел бы впечатление затянувшейся шутки, если бы было известно, над чем, собственно, Стендад шутит. Опытный мистификатор, он считает, что идея совсем не обязательно быть в самом романе, что ей достаточно быть рядом с романом. Я не ошибусь, если скажу, что Стендад доставляет удовольствие выбивать из рук читателя все ключи, которые тот, хотя бы с натяжкой, подыщет к "Пармскому монастырю".

Можно ли считать "Пармский монастырь" рядом самоцельных бытовых зарисовок? Или узко взятой историей героев? Или соци-

ально-политической картиной наполеоновской Франции и Пармского Герцогства? Или, наконец, и тем, и другим, и третьим, данным под углом доказательства некоторой общей темы? Нет, роман не покрывается всеми этими трактовками, он идет куда-то вбок и приводит нас, в конце концов, к своему автору, в биографии и характере которого мы начинаем искать разгадки. Это плохой признак.

Стендаль расторгает тот сама собой разумеющийся договор между автором и читателем, на котором строится искусство. У читателя и писателя есть ряд необходимых для совместной работы обязательств. Например, читатель обязуется читать книгу подряд, в порядке нумерации страниц, а писатель — на протяжении всего романа называть героиню одним и тем же именем. Одержаный манией честности, Стендаль даже этот договор не считает законным и необходимым. "А почему бы, — говорит он, — не заменить его другим?" Тогда он аннулирует все свои обязанности и права и вступает с читателем в отношения, основанные на взаимном неудобстве. Тем самым он протестует не против какого-нибудь вида искусства, а против самого факта искусства, как отношения между художником и зрителем. Самоцельность такого "а почему бы", протест ради протesta — всё это признаки дилетантизма, дарящего до отрицания всяких норм, т.е. до какого-то нигилизма в творчестве. Стендаль способен писать левой ногой только потому, что все пишут правой рукой. Всё это я, понятно, преувеличиваю, но где-то рядом лежит правда о Стендале. "Горячо", как говорят в игре.

Приведу три моих соображения о романе "Пармский монастырь".

Первое. Читатель любит, чтобы ему давали право проверки. Он согласен быть обманутым, но только в том случае, если игра ведется честно. Стендаль пользуется ответственностью художника за свое искусство и злоупотребляет ею. Он обманывает, как один мой знакомый с первым апреля / входя в комнату, он с мрачным видом говорил: "А у меня умерла бабушка".

"Пармский монастырь" начинается приходом армии Наполеона в Северную Италию. В порядке хроники подробно рассказывается об отношении населения к армии. Читатель настраивается на документальное восприятие. Далее говорится о французском лейтенанте, квартировавшем во дворце маркизы и об его обносившемся костюме. Этот отрывок начинается так: "Офицеры были размещены, по возможности, у богатых людей: они нуждались в поправке. Так например, молодому лейтенанту по имени Робер, отвели квартиру во дворце маркизы дель Донго..." После рассказа о том, как лейтенант стес-

нялся своего костюма, эпизод быстро заканчивается: "История лейтенанта Робера была историей почти всех французов; вместо того, чтобы смеяться над нуждой этих храбрецов, к ним почувствовали жалость и полюбили их". Таким образом, Стендаль дважды подчеркивает, что рассказанный эпизод является для него не более, чем примером. Поэтому читатель воспринимает его документально и оставляет без внимания. Однако в дальнейшем выясняется, что этот эпизод был сюжетен и что его надо было понимать как намек на связь Робера с маркизой дель Донго. Лейтенант, а впоследствии генерал Робер, оказывается отцом героя романа Фабриция /что, в свою очередь, усиливает комизм их позднейшей встречи при Ватерлоо/. Здесь Стендаль совершенно спекулятивно переключает документальное восприятие читателя на сюжетное. Это, понятно, не обман детективной новеллы. Там читатель имеет столько же данных, сколько и автор, и между ними идет соревнование в проницательности. Стендаль *жεрывает* всякое соревнование и меняет род оружия, как только замечает, что читатель им вооружается.

Второе. В порядке чистого произвола Стендаль смешает временные масштабы. Как известно, время в искусстве не соответствует времени реальному. Но беря за основу принцип памяти, оно убирает, если не вовсе забывает, неважное и замедленно показывает то, что с его точки зрения имеет значение. Искусство не отменяет времени, а только подчиняет его масштабы масштабам сюжета. Стендаль и тут не желает следовать общему правилу. Он медленно, с поражающей обстоятельностью описывает то, что ни читателю, ни ему самому ни в какой мере не важно и беглым конспектом проходит по остальному. Например, много страниц он тратит на подготовку бегства Фабрицио в армию Наполеона, причем не устает взвешивать и подчеркивать предстоящие опасности. Читатель настраивается авантюрно, но когда дело доходит до самого бегства, то Стендаль отделяется буквально следующим: "Он обнял всех, кого любил, — пишет он, — и немедленно отправился в путь, не пожелав даже зайти к себе в комнату. Опасаясь, что его будут преследовать верховные, он шел так быстро, что в тот же вечер добрался до Лугано. Благодарение Богу, он был в швейцарском городе и уже не боялся подвергнуться на пустынной дороге нападению со стороны жандармов, подкупленных его отцом. Отсюда он написал ему прекрасное письмо — ребяческая слабость, усилившая гнев маркиза. Затем Фабрицио нанял лошадь и переехал через Сен-Готард; скоро он достиг французской границы в

Понтарлье. Император был в Париже..." Примерно то же можно сказать обо всём романе по отношению к его концу.

Третье. За автором всегда оставалось право арбитража. В любой момент он мог проделать обратный путь от хроникера к моралисту и сказать, что с его точки зрения, хорошо и что плохо. В пределах романа его оценки были неоспоримы. Стендаль заходит так далеко, что компрометируют самого автора и доказывает, что он судит по неверным **правилам**. В самых неудобных местах романа он делает длинные моралистические отступления, неожиданно строгий тон которых никак не вытекает из действия и никак на него не влияет. Он обличает своих героев, но делает всё, чтобы ему не поверили, он предсказывает их судьбу, но обязательно ошибается. Последнее приблизило смущенного читателя-автора - он низводит до степени персонажа и лишает его слова всякой цены. Читатель остается беззащитным перед произволом сорвавшего все маски и оставшегося неопознанным старого хитреца и дипломата, офицера французской конницы - Стендоля.

Здесь я беру его в том чистом виде, в каком его нет даже в книге "О любви". Взятый так он представляется мне антиискусством. Движимый честностью, он выбрасывает из искусства всё то, на чем оно держалось. Он нарушает читательское восприятие, он разоблачает самого себя как автора. Но дело не в том, чтобы осудить Стендоля. Дело в том, что полемика с искусством и работа в искусстве - несовместимы.

Это письмо не случайно адресовано вам обоим. В противоположность установившемуся мнению, я считаю, что трудно встретить двух таких непохожих друг на друга людей, как вы. Вы сотрудничаете по принципу дополнительных цветов. Только одна общая вам черта дала мне возможность отправить это письмо по двум адресам - это повышенная творческая честность. Всякая дешевка в искусстве является для вас органически запрещенной. Я и себе не ставлю в упрек лицу наименьшего сопротивления, но перед вами мне неудобно даже за эти письма: я боюсь, что на ваш сверхслух в них отыщется фальшивь. Именно поэтому вам родственен и соблазнителен Стендаль. Его основной принцип "А почему нет?" я замечал в вашей работе.

Мы стояли на границе снобизма в искусстве, мы ставим точку только потому, что ее нельзя было ставить. До искусства, росшего без воду и нормированного причудой, от нас было рукой подать. Мы

этим переболели, и я жалею тех, кто этим не болел. Но каждой болезни свое время. Давайте опасаться рецидивов, давайте читать Стендоля с сопротивлением.

ОТРЫВОК ИЗ ПОВЕСТИ

Вместе с ними в ночь на субботу был арестован Жан-Поль Абба. Он был поэт и считал себя материалистом. Он был заперт на два ключа. Условно считалось, что его присутствие у себя дома принесло бы непоправимый вред Франции.

И вот он был опущен в колодезь молчания. Впервые он видел себя вблизи и впервые он был действительно наедине с самим собой. События, книги и люди прислаивались к нему, и он этого не замечал. Теперь же он был чист и видел себя как математическую формулу. Остаток оказался удивительно мал. "Ну хорошо, — думал он, — вот это книги, это люди, вот это события. А где же я?" Он решил, что надо изобрести гимнастику души. Она должна оплотнить и оконcretизироваться, он должен уметь в любой момент сразу и наизусть вспомнить себя.

"Вот идеалистическая мысль, — думал он. — Нет, не идеалистическая... Нет, идеалистическая". Он встал перед своей удивительной слабостью. Он был ни на что не способен и исключительно любопытен. Были ли для него возможности существовать вопреки колодцу, отбросить внешность, йогизироваться? Он сразу почувствовал, что не подготовлен даже ответить на этот вопрос. Однако, несмотря на то, что он был бессилен, несмотря на то, что стены и люди имели над ним такую большую и внутреннюю власть, он в ней сомневался. Все-таки он был лирическим поэтом. Нельзя было сказать, что ему было тяжело. Просто он всё время находился под огромным давлением. Он чувствовал себя глубоководной рыбой. И его печаль и радость были какими-то сплюснутыми. Они не могли расширяться вверх, как раньше, они распределялись по нему всему и монополизировали его. Никогда раньше еще он не постигал таких чистых и безпримесных ощущений.

Своей несвободе он был даже рад. Каждый вечер его поворачивали, как выключатель, и давали ему право сна, и он брал сон, как должное.

Однажды его вытащили наверх и показали стихи.

"Это вы писали?" - спросили его.

Он с трудом вспомнил. Это были стихи, написанные к рождению Жанны.

"Да, я", - ответил он.

"Считаете ли вы их правильными?"

Он вспомнил: было рождение. Было несколько парней с оружейного, которые говорили о стачке, и две девушки. Он читал стихи и все удивлялись. Стихи были написаны наспех, с глагольными рифмами и не подходили к случаю. Жанна, с которой он проводил этот вечер, говорила с ним потом принужденно, как будто он разбил стакан. Нехорошо писать стихи на рождение!

Он ответил:

"Нет, это были плохие стихи".

"Хорошо", - сказали ему. - Ваше раскаяние мы примем к сведению".

ПИСЬМО ЧЕТВЕРТОЕ

Николаю Ефимову

Дорогой дядя Коля, не сердитесь на меня за Стендаля. Говорить легче, чем писать, а думать легче, чем говорить. Мысль, записанная на бумаге — всегда неверна: она перестает быть допущением и становится обязательством. Больше всего я боюсь упрека в нормативности; все утверждения этих писем я не прочь был бы ослабить процентов на двадцать пять. Однако, за одним исключением: в этом четвертом письме я боюсь быть недостаточно резким. Пишется оно в здравом уме и твердой памяти /как вы увидите из дальнейшего — это предупреждение необходимо/ и касается лирического принципа в искусстве.

Доказательство от противного — пока что единственное, которое я могу применить. Меня интересует реализм, и я хочу запретить себе те пути, которые к нему ведут. Подходя к искусству профессионально, нужно удерживать себя от того, что дешево стоит, и отвергать линии найменьшего сопротивления. Это ясно. Однако, взяв за основу этот бесспорный принцип, можно только удивляться тому количеству запретов, которое он повлечет за собой.

Прежде всего скажемся. Говоря о лирике, я совершенно не обязательно подразумеваю под этим "Я помню чудное мгновенье" или что-нибудь в этом роде. Наоборот, с моей точки зрения "Я помню чудное мгновенье" может оказаться и не лирикой. Под лирическим принципом в искусстве я понимаю особый метод отбора материала из жизни. Творчество дело темное и личное; попадание и не попадание материала в искусство зависит от самого художника. Одно из двух: или эта субъективность вызывает его сопротивление, — тогда он присматривается к жизни и не боится отбирать вопреки личному вкусу, тогда его цель — усложненный, многосторонний показ внешнего мира, при отсутствии видимого личного отбора. Или он ставит себя в центр своей работы и описывает не жизнь, а свое впечатление от жизни; тогда ему остается углубление в самого себя, связанное с предельным личным обнажением. Это два совсем разных пути. И я за первый.

По-моему, творчеством, в его чистом виде, является творчество актера. Творческий аппарат художника должен поражать своей развязностью. Мы не тренированы и не умеем придумывать: мы знаем только то, что мы знаем, и в лучшем случае, то, что лежит рядом с нашим знанием. Мысли человека определены окружающей его средой; мысли художника тоже. Однако художник должен развить в

себе способность переступать узкий круг легко представляемых вещей; его дело довести до виртуозности технику угадывания. Пользуясь аналогией, он должен рассказывать непохожие вещи. Умение художника выдумывать "из ничего" должно быть не менее явно и поразительно, чем цирковой номер.

По-моему, такое, казалось бы, кабинетное искусство, как литература /а также всякое другое искусство/, основано на перевоплощении. Творческая тренировка художника носит характер наполовину идейный и наполовину гимнастический. Художник не боится видимости потери себя, он идет навстречу жизни и растворяется в ней, насколько может. Встречая по пути зеркала, он старается не отражаться. Даже практически он на этом не теряет. Роман, написанный без одного "я", сделавший все ставки на объект и ни одной на автора – в конечном счете показывает именно этого автора. Причем, если даже на это был расчет, то он строился на правильном и честном понимании искусства. "Прячь, то, что ты хочешь показать", – вот достоверный принцип эпоса.

Есть другой путь, и по нему идет большинство. Художник не согласен ни на какие перевоплощения, он пытается пронести себя нетронутым. На его несчастье, ему подвертывается под руки дешевый рецепт гениальности. Хлеб искусства все-таки слишком легок. И вот художник показывает только себя, в своем неизменяемом и одинаковом виде, придумывает то, что лежит близко, и проходит сквозь жизнь с сокнутыми глазами.

Опасность лирики в том, что она сходит за секрет искусства. Лирику гарантирован успех. Дело в зрителе, который относится к искусству с понятным недоброжелательством, ждет от художника лирического обнажения. Дело в критике, которая, не разбираясь в искусстве, втайне любит его наиболее бесстыдные проявления. Дело в самом художнике, который серьезно думает, что чем индивидуальнее – тем лучше, и что поэтому всё внимание должно быть обращено на себя и только на себя. При этом он забывает, что индивидуальность не закажешь, что она должна являться случайным для самого художника итогом работы, что нельзя делать искусство на отметку. Отказываясь от трудной и единственной линии объективности и перевоплощения, ограничиваясь выгодным показом себя, художник делает это из тех соображений, из каких обезьяна публично чешет себе зад.

Психология лирики ясна и непривлекательна. За ее внешней самоуверенностью скрываются сомнения, доходящие до творческого сла-

же минуту, как он появился и даже на минуту раньше ; такие профессионалы, как Белый и Пастернак, были им обмануты. Эта слабость на лирику кажется мне наиболее отвратной из всех слабостей ; сам же Есенин, художник с никакими данными, к тому же явно сомневающийся в себе, — психологически может быть оправдан.

С другой стороны, с большим профессиональным удовольствием я читал переписку Пушкина. Пушкин вообще представляется мне типом анти-лирика. Его глубокая самоуверенность была ему настолько врождена, что он позволял себе выглядеть неуверенным. Работая, он не боялся оставаться критиком. Он не только молчал о себе и хвалил других, но и на любом этапе творчества отвечал всем требованиям такта в искусстве и такта вообще.

Я думаю, что художнику, покончившему с лирикой, не мешает развить в себе умение при желании выключить себя из искусства. Для начала он должен ограничить себя и свое творчество правилами бытового такта, т.е. вежливости. Он должен не забывать, что поведение художника в искусстве может быть непоправимым. Особенно в советском искусстве, где лирику нечего делать. Ссылка лирика на искренность, монопольным носителем которой он считает себя, не заслуживает внимания. От его искренности нам ни тепло, ни холодно, механика ее известна. Вне зависимости от нее советское искусство стоит на пустом месте. Им еще не уловлено своеобразие того ответственного времени, в котором оно существует. Профессиональный уровень советского художника в среднем низок ; склонность к лакировке лежит в самой психологии творчества ; увидеть эпоху такой, как она есть, т.е. сложной, умной и смешной, почему-то никто не решается. Эпоха требует пристальности, она не идет навстречу художнику. Только человек, тренированный на эпическом угадывании, сможет в ней что-нибудь понять. Эта бесспорная мысль, ее знает даже Юрий Олеша. "Силен тот, чье внимание устремлено в мир внешний, — пишет он, — для него, для исследователя, для химика — этот внешний мир : стеклянная трубка с реагентом, опыт, материя. А для меня, для писателя — этот внешний мир — эпос". Дальше, правда, он прибавляет: "Как же я могу изображать чужую страсть, не привив себе бактерию такой же страсти? И значит, вновь возврат внимания к себе, в мир внутренний. Сама профессия моя — профессия писателя такова, что внимание не может принадлежать только внешнему миру." /Кое-что из секретных записей попутчика Занда"/.

Для Олеша как лирика мир внутренний противостоит миру внешнему: интересуюсь только самим собой, постоянно глядя на свою форму, как туберкулезный на термометр – он всё более и более отделяет их друг от друга. В действительности же они не отделены, а совпадают, и вообще тут ничего толком не понять. Интереснее откровенное сравнение с бациллами: Олеша представляет себе творчество чем-то подобным болезни. В этом действительное несчастье лирика: желая расширить круг описываемого, он принужден болеть всеми болезнями, эпически угадывать болезнь он не может.

Я – за разомкнутое эпическое искусство, т.е. против лирики, связанной со своими слабостями. Об этом /хотя не по этому поводу/ интересно пишет Ленин. Исследователь, с его точки зрения, должен стараться охватить явление во всех его связях и опосредованиях. В полной мере это недостижимо, прибавляет он, но только это может предохранить мысль от смертвения. Я думаю, что всё это без натяжки можно распространить на искусство. Эпос стремится охватить явления во всех его связях и опосредованиях, лирика от этого отказывается, отговариваясь невозможностью. Она обречена статике, мысль ее мертва.

И еще одно. Я совсем не зову к творческой обезличке, я не советую художнику уходить от себя, с моей точки зрения его работа цenna только пока она непохожа. Но я против лирических, т.е. механических, методов выявления творческой индивидуальности, я считаю, что только описывая внешний мир можно правильно показать себя. Иными словами, я признаю индивидуальность двигателем творчества, но считаю, что это движение должно быть не центростремительным /лирика/, а центробежным /эпос/.

Только это я и хотел написать. Я сержусь на лирику за то, что она глупа и не честна: непрятно глядеть, как люди тратят себя на пустяки и при этом довольны собой.

Еще одно совершенно личное замечание. Лирика идет дальше искусства и охватывает всё то, что я не перевариваю. Скажем, так называемая, русская интелигенция всегда была лирична. Ее лирика самого дурного тона, она сенсационна и бес tactна до предела. Стоило, скажем, умереть Блоку, как она навязала ему трагедию, созданную по образу и подобию собственного грязного белья. Всякий Гвоздев писал стихи и плакал. Позднее то же самое поднялось вокруг Маяковского. Здоровые и хорошо зарабатывающие люди устраивали лирические истерики, пользуясь смертью, как поводом для оплакивания собственных несчастий. Кроме того, где-то в конце этого

ряда, существует и не прекращает своего существования тот самый голубоглазый интеллигент, который стоит у окна и думает о судьбах России. Его я не переношу стилистически.

Идеализм тоже строится на лирическом принципе. И религия тоже. И то и другое вызвано человеческим слабоволием, нежеланием глядеть фактам в глаза, боязнью взять ответственность за самого себя. Человек спекулятивно убеждает себя в своей значимости, он подогревается до мысли о душе. Он способен признать подчиненность своего "я" чему-то или кому-то /благо его не видно/ ради того, чтобы убедить себя в этом условном "я" и условно закрепить его. И если такой идеализм в своей нехитрой психологической механике насквозь лиричен, то и обратно, лирика, как правило, тяготеет к идеализму.

Привет, дядя Коля, Вы все-таки не лирик. Но театрализация своего творчества и цепляние за себя как главного персонажа и за одиннадцать греков /чтоб они провалились!/ немало Вам напортили. Вы слишком пристально глядели себе под ноги и прошли мимо хороших вещей. Только поэтому Вы до сих пор не написали той большой вещи сверх-клубного значения, которой я от Вас не перестаю ждать. Так что не сердитесь, если можете.

Я уверен, что лирический подход к искусству не врожден и что художник волен избрать себе судьбу. Я думаю также, что быть лириком сейчас стыдно. Особенно нам, мужчинам.

Потому что лирика – творческая слабость, утверждающая себя как принцип – в основе своей женственна.

Шаги и дни, и больше ничего.
И сон. Меня сопровождает детство.
Нечаянно я сохранил его
бесценное и легкое наследство.
Какой подбор запретов и угроз!
Гремят ключами, запирают двери,
молчат. Но я отказываюсь верить,
что это жизнь и что она всерьез.
Игра, игра. Стою над тишиной.
Ручные лодки, одичалый камень
и прошлое. Но не тревожить память,
но не терять улыбку. Решено.

1932

ПИСЬМО ПЯТОЕ

С.Малкину

Меня привлекает эпоха Возрождения. Гуманисты с картин Рафаэля, разнобородые и серьезные, с буквальными знаками своего знания, циркулями и глобусами в руках представляются мне достойными всякого внимания. Это был великий шестнадцатый век, с которым равняться может только двадцатый. Это была эпоха самоцельного движения мысли и изумления человека перед своими возможностями. Жизнь менялась под руками, изменение ее было видно простым глазом: исторический процесс стал наглядным. Воспитанные такой эпохой люди были крепки, ироничны и молчаливы, за них говорила работа. При этом они знали, что основой всякой правильной деятельности является вера в человека, как бы она ни относилась к фактам.

История делает сравнимыми явления, которые в действительности идут под разными знаменателями. Я боюсь, как бы она не упростила нашу эпоху до однозначной оценки. Глубокие реки несут больше грязи, чем мелкие. Эпохи большого подъема имеют право делать крупные ошибки /вернее, они вынуждены дать себе это право/. Вера в человека, необходимая для такой эпохи, еще долго будет являться перерасходом общественной энергии: ее выдерживают только немногие, у большинства она сменяется неверием. Именно поэтому все наиболее ответственные эпохи в истории человечества кончались печально и поучительно.

Сейчас мы являемся свидетелями высочайшего взлета человечества, пытающегося покончить с нелепым и несправедливым присвоением прибавочной стоимости. Это, казалось бы, мало, но этого никак не добиться. По всей вероятности, это последний экзамен человека на то, чтобы оправдать свое имя. Мы должны сделать всё, чтобы он этот экзамен выдержал. Мы должны не допустить, чтобы глупая история, которая подгоняет свой материал к победам и поражениям, собрала бы все несправедливости и ошибки, и на основе их оценила наше время. У меня нет ни словаря, ни смелости, чтобы писать об этом, мой гуманистический и внеклассовый взгляд на историю покажется тебе неверным. Однако, ты должен понять, что всё сказанное для меня есть условие работы. Я надеюсь на наше

общее будущее, и если я кончу тем, что стану только обрабатывать свой сад, то я плохо кончу.

О Возрождении я писал не случайно. Оно интересно по аналогии. Это была культура, стилистически возникшая на пустом месте. Тем более характерны в ее живописи — принцип удобства и в литературе — деловой стиль.

Мы тоже стоим на пустом месте, искусство, которое нам предлагаю — неверно. Оно строится на домыслах. Так, скажем, почему-то принято считать, что основой его является образность. Это письмо и посвящается образности, хотя, в конечном счете — мне до нее нет никакого дела. Как творческий принцип она второсортна.

Под образностью понимают особое умение художника подменять прямое выражение мысли — сравнительным. С точки зрения теоретиков — художник мыслит обходами и отражениями. Этот действительно странный метод работы наводит на злорадные размышления. Образное мышление художника в представлении человека, не связанного с искусством, оказывается в одном ряду с рассеянностью ученого и прочими явлениями водевиля.

Правда, существуют художники, подтверждающие такое представление. Они принимают образность за основу искусства и достигают большой виртуозности в этом механическом и всегда одинаковом руко делии. Вместо задуманных действий и описаний они дают перечень того, что на них похоже и не похоже. Как правило, они не могут покончить с рядом сопоставлений, из которых, может быть, одно лучше другого и от которых им жаль отказаться.

Такая система поэтической болтливости не менее, чем лирика, обрекает художника на статике. Ему не сдвинуться с места, время у него стоит. Таков, скажем, Жироду. Его техника явно высока, но это техника волшебного фонаря: даже сцена кораблекрушения у него неподвижна. Таков Юрий Олеша в своих последних рассказах: в них искусство превращается в упражнение. Сам по себе ряд действий ничего не стоит, но Олеша раз и навсегда увлечен процессом облечения их в образ. Ему кажется значительным то, что под его руками никакие вещи становятся весомыми, т.е. условно работающими в искусстве.

Настроившись на такое искусство дальше можно работать уже инерционно. Есть ручьи, опущенная в которые ветка обрастает кристаллами. Такова образность, и в этом нет ничьей заслуги. Взятая как принцип — она уводит на линию наименьшего сопротивления.

Интересно, что кинематограф, искусство, благодаря своей технике, наиболее честное, не выдерживает таких фальшивых принципов, как лирика и образность. Они там просто не получаются. Вспомни время, когда кинематографу пытались привить метафору. При показе смерти — гасли свечи, оратор сопровождался арфой, на героянко настойчиво наводили тень: зритель должен был всё это продумать. Но он заплатил за место и сидел в галошах и шапке, он справедливо отказался взять на себя роль сопоставителя и отверг спекулятивную логику образности. И дело совсем не в том, что эти метафоры были литературны /они вовсе не характерны для литературы, а свойственны вообще логике мышления/.

Как удар в область живота — образность является незаконным приемом в искусстве. Ее ошибка в том, что она строится напоказ и что это видно. Стендаль, со всей своей принципиальностью, заметил в письме к Бальзаку: "Сочиняя "Монастырь" я каждое утро, чтобы попасть в настоящий тон и всегда быть естественным, читал от двух до трех страниц в своде законов: я не хочу обольщать ум читателя искусственными средствами". Те, кому образность представляется соблазнительной, должны принять это, как совет. Впрочем, я не предлагаю совсем исключить образ из обихода искусства. В своей служебной роли он никому не мешает, хотя именно советскому искусству, загруженному плохой образностью и к тому же ставящему своей целью действенность, стоило бы пройти через период полного аскетизма. В настоящих, строящихся на динамике американских детективных фильмах, операторы нарочно снимали плохо, чтобы хорошая фотография не мешала зрителю следить за действием.

Образность может усложниться до ставки на атмосферу, тогда стиль становится видимым и все образы, поставленные под одним углом. Тогда всё проходит в некотором, таком тумане, что этот "стиль во что бы то ни стало" не разоблачен даже кинематографом. Однако, можно себе представить, в чем его ошибка. Вот осыпанные дождем толстые яблоки Довженко, вот регулярно думающие вслух люди Ржешевского. У этого искусства вид постоянно беременного, но на самом деле он подкладывает себе на живот подушку и ничего не рождает. Все эти яблоки и люди тем и плохи, что они не видят самих себя, что они безоглядны и безоговорочны. Наоборот, настоящее искусство не боится оглядываться на то, что оно делает: иными словами оно имеет внутри себя ток критики.

Ну вот. Вывод ясен и по сравнению со своими доказательствами безобиден. Дело не в том, что образность /или лирика/ плохи

сами по себе. Дело в том, что они плохи тогда, когда становятся творческим принципом. Они должны получаться, а не делаться: присмотрись и ты увидишь, что эти два пути противоположны. Что же касается самой образности, то помимо сомнительных сопоставлений, она может законно войти в искусство в своей математической форме. Тогда мы получим знак, т.е. оговоренный переход от конкретного мышления к абстрактному, и цифровой образ в примерной и поясняющей функции. Впрочем, это еще надо обдумать.

Кончаю. Я гляжу на эти письма глазами адресатов, и они кажутся совершенно странными. Особенно, когда я смотрю твоими глазами. Но так или иначе они посыпаются тебе, причем в порядке верительной грамоты. Если ты воспримешь их буквально, то они наведут тебя на скучные и, очевидно, привычные мысли. Однако, не забудь, что моя способность к шутке ничем не ограничена и что я настаиваю на необязательном их восприятии.

Из числа моих знакомых партийцы нравятся мне гораздо больше так называемой "перевооружающейся интеллигенции". В основе их деловитости лежит ирония, ряд слов они произносят как бы в кавычках, некоторых из них приходится уже не слушать, а стенографировать. Проверенные ими внутренние связи определили их стиль серьезной шутки и шутливой серьезности. В то время как именно незнание практики рождает ложный, внеироничный, интеллигентский пафос.

Ты прошел хорошую школу, и я на это рассчитываю. Последний раз мы виделись больше года назад. За это время я стал старше и веселее. Я всё так же хожу по комнате, когда разговариваю.

Сейчас, понятно, ночь и за окном стоят голые деревья. Хотя письмо кончено, но мне не хочется спать. Я думаю сначала о гуманистах, потом о завтрашней лекции, потом о котенке, который сидит у меня в ногах. Потом я совсем забываю думать.

И вот я остаюсь с глазу на глаз со временем, которое стучит, как часы.

СТРАНИЦЫ ИЗ ДНЕВНИКА

В поисках ощущений реализма хожу в природу. Несимметричность ее построения меня радует.

Толстой исключительно понятен мне своими творческими странностями. Он был слишком скептичен для искусства и периодично из него уходил. Поглощаемый подробностями, он не достигал той глупой гладкости и органичности, которая так легко давалась другим и которой он не переставал завидовать, то считая, то не считая ее зерном искусства. Однако у него хватило смелости восстать против этого искусства и со всей страстью неполного убеждения доказывать ее неумную ограниченность.

Многое можно мерить искренностью. Скажем, теорию относительности или воздухоплавание. Но эти записи лежат по ту сторону искренности.

Не люблю это нездоровое и хроникёрское любопытство, направленное на самого себя.

Вспомнил Тамбов, каким его представлял, пока не видел. Он был чище, концентрированнее и лежал высоко над рекой. В конечном счете, он был все-таки похож сам на себя.

От детства у меня остались какие-то буржуазные воспоминания. Помню фамилии де Гурме и Обонгу и то, что земляничный торт надо брать у Иванова. Помню еще какой-то пейн-нормаль, что-то вроде хлеба без никотина. Мой дед, профессор Петербургского университета, рассказывал мне о том, как он пишет. Он говорил, что всякий /и его в том числе/ научный труд состоит из сомнительных рассуждений разлетевшегося пера и многостраничных попыток их оправдания. Он, насколько я могу понять, был формалистом в юриспруденции. У него, как помню, была полемика с каким-то бывшим учеником. Каждый раз, как приходила статья этого ученика - от нас требовали тишину и читали эту статью деду вслух /он почти не видел/. Потом он диктовал ответы, которые назывались "В защиту процессуальной теории Вюлова". Мне очень обидно, что он умер раньше, чем ему успели дочитать "Пигмалион" Шоу.

Искусство движется также благодаря тому, что свои ошибки объявляет удачами.

Незнание материала помогает творчеству. Пробелы, которые художнику приходится восполнять, делают для него материал ощущимым. Работать на знакомом материале имеет право только опытный художник.

У неграмотного отца был сын и десять овец. Отец знал, что овец столько, сколько пальцев у сына на руках. Сын ездил в город и пил пиво с неприличными женщинами. Для этого он продавал овец, и чтобы отец не заметил — отрезал себе каждый раз палец. Количество овец и пальцев всё время совпадало, сын продал всех овец и отрезал все пальцы. Отец, не понимая в чем дело, умер с голоду. Тогда сын переехал в город и стал шантажировать маникюрщиц.

Мнительность. В "Литературную газету" гляжу с опаской. Борюсь опоздать: Вишневский уже начал читать Джойса.

Это неумно. Подобно Толстому, в порядке страховки, нужно опоздать раз навсегда.

В литературе мы не знаем настоящего сопротивления материала. Монтаж не труден, монтируется почти всё и почти любым образом. Интереснее составлять шахматные задачи. Здесь сопротивление так велико, и материал настолько диктует свои условия, что, наконец, становишься на его сторону и радуешься, когда очередной раз задача не выходит.

В момент утомления остаются призраки ходов и идей, ходящие по сознанию как касательные. Это настолько трудно рассказать, что нужно рассказать.

Человек с отстающей подметкой не может не чувствовать себя опустившимся.

Осень. В одиночестве есть что-то от катарсиса /оно очищает/. Улыбаюсь сам себе.

ПИСЬМО ШЕСТОЕ

Энне Цинман

Александру Корчицу

Ко мне приходят современники и пьют со мной чай. Они низкорослы, говорливы и любознательны, их интересует зарплата, футбольные матчи и новости западной техники. Иногда они сочувствуют советской власти, иногда нет, но это не меняет дела. Они учат меня жить, и я слушаю их внимательно, но безнадежно. Потом они желают мне спокойной ночи, говорят еще раз о своей зарплате и уходят.

Больше всего я боясь потерять то ощущение эпохи, которое у меня есть. Мне кажется, что я помню современность во всей ее несобранности и сложности, т.е. так, как она лежит перед нами. Если писать о первых опытах авиации, то надо писать с полной неуверенностью в то, что человек может летать. Эта неуверенность была, и первые летчики ее знали.

Только искусство может противостоять глупому суду истории. Когда пишешь о современности — нужно видеть наперед ее итоги и, одновременно, помнить, что она не шла, а только пришла к нам. Нужно ощущать эпоху со всей сложностью современника, не знающего, как ее воспринять и идти ли за ней: нужно, чтобы искусству было что помнить и чтобы оно двигалось боязью забыть.

Я смотрю на советскую литературу и кинематограф и хочу у них учиться. Но или я ошибаюсь, или они бесплодны и холодны. Они стоят на линии упрощения и играют на том, что ни критик, ни художник, ни зритель в них по-настоящему не заинтересованы. Не сомневаясь в политической добросовестности большинства советских художников, я выдал бы им похвальные грамоты /которые они могли бы показывать своим знакомым/, но по-возможности запретил бы им работать в искусстве. Дело в том, что они не оправдывают своего имени: у них отсутствует то пристрастие к своему искусству, которое ставит человека в особое положение художника и дает ему профессиональный прицел мысли. Выполняя назначенную им работу, они остаются писателями по назначению; и они не находят ничего лучшего, как по заранее заготовленной бумажке перечислять все оправдания своей эпохи.

Но она не нуждается в такой защите. Я уверен, что любое наивное и политически спорное слово настоящего художника, сказанное им не в спешке сделанной искренности, разом перевесит тысячи печатных листов обычной советской литературы и что именно, глядя на этот легкий круг искусства, отказывающегося от себя, яснее понимаешь всё тяжесть и ответственность настоящей работы в искусстве.

Основным недостатком советского искусства является то, что оно инородно своей эпохе. Оно пытается не отразить ее, а обойти, не помочь ей в ее росте, а приспособиться к ее ошибкам. Любопытно и возможно написать историю этого приспособления. Тогда окажется, что, идя навстречу всем ведомственным требованиям, это искусство не стояло на месте: что оно менялось в технике, приобретало убедительность и что, совершенствуясь из года в год, оно грозило достигнуть небывалой высоты. Но при всём том оно оставалось имитацией, подделкой, подменяя отражение эпохи во всей ее сложности — отдельными безопасными значками, стремление к жизненной правде /Энгельс/ — мнимым правдоподобием и подлинные доказательства — их изолированной **интонацией**. Иными словами, в основе такого искусства лежала реакционная мысль о том, что эпоха не может позволить себе правды и что по большинству вопросов искусство может только отмалчиваться. Это было искусство не реалистическое, а условное /в самом плохом смысле этого слова/, оно лежало в одном ряду с церковной живописью и китайской лирикой периода ее упадка. Заметьте, что всё это я пишу в прошедшем времени.

Кто подгонял советское искусство под эпоху и кто сделал его пустоцветом? Если история уже старается забыть эти имена, то тем более нужно их помнить. Искусству легче помешать, чем помочь: именно отсюда возникала видимость успеха приспособляемого искусства; его стиль рождался под руками и вызывал на работу. И были имитаторы искусства, которые работали в то время, как мы только думали.

Адриан ПИОТРОВСКИЙ, переводчик с греческого

Приспособление искусства к эпохе до некоторого времени велось кустарно. Вина Пиотровского в том, что он, придумав так называемую "диалектическую форму", впервые поставил ее на научную ногу. Позднее он так часто отрекался от своего изобретения, что

сам забыл, в чем его смысл. Здесь было бы нечего о нем говорить, если бы оно не было широко подхвачено кинематографом.

Убийца нюхает розу, граммофон продолжает играть в момент несчастья, визитная карточка прибита к кресту. Из явления вынимается его противоречие и поддается отдельно. Есть длинные картины, двигающиеся искусственными противопоставлениями: скажем, фильм "Одна", который от начала до конца только и делает, что поочередно показывает то одну, то другую сторону медали. Если героиня учит ребят и всё идет подчеркнуто радостно, то внезапно /причем со средины первой части механика такого поворота становится для всех ясной/ входит бай и уводит ребят работать. Если героиня в отчаянья, то голос поет лейтмотив предыдущего радостного эпизода /"Какая хорошая будет жизнь"/. Иными словами вместо живого искусства получается навязчивая и утомительная игра в два варианта, сведенных в один, всегда одинаковый поворот от минуса к плюсу и от плюса к минусу. Фильм начинает походить на часы с кукушкой. Показывая изолированные противоречия и выключая всё ~~то~~, что лежит между ними, такое искусство, только и может, что исказить: оно будет выдумано даже в том случае, если противоречия его будут правильны. Однако оно введет в заблуждение цензуру, которая увидев, что все противоречия на месте, уже не поймет, что потребовать /может быть для этого "диалектическая форма" и изобретена/, и дает каждому ассистенту возможность остроумно придумывать – две причины, которых, к сожалению, достаточно для существования искусства.

Здесь перечислялись творческие тупики, в которые мне приходилось заходить. Хотя мне и неудобно в этом признаться, но в числе их была и т.н. "диалектическая форма": меня оправдывает только то, что я тогда был очень молод. Может быть, вы помните, относящуюся к тому времени мою тему "Страна правнуоков"? В то время ей все удивлялись и, поскольку ученики идут дальше учителей, она стояла у предела "диалектической емкости". Однако, когда надо было переходить от темы к сценарию – выяснилось, что она ничем не обрастает. Она не жила и не могла жить, искусственность ее построения мстила за себя.

Мы приучили себя к неправильной технике, настоящее искусство не придумывает, а думает. То, над чем работает "диалектическая форма" – является для него глубоко неважным, оно начинается там, где кончается выдумка. Совершенно ясно, что в нем отсутствует рекордсменство, что оно не измеряется на трудность.

В наследство от "диалектической формы" нам осталось вредное фокусническое умение придумывать. Художник оказывается в мире рямых углов, он сидит за столом и **не** знает, что бы еще выдумать. Он смотрит на портрет Пиотровского с бараньими волосами и знает, что. Скажем, двор: как подчеркнуть, что двор был круглый? Ясно, дети играют на нем в уголки. Бессмысленность презрения к неграм. Доме слепых, слепые презирают своего товарища за то, что он чернокожий. Или лошадь президента захромала, но она должна выиграть. Вот все наездники стараются ехать как можно тише, соревнуясь на едленность...

Такой художник может придумать еще много замечательных вещей, но он обречен безнадежной удаче.

Сергей Михайлович ЭЙЗЕНШТЕЙН - режиссер Пролеткульта

Меня упрекают в том, что я ничего не понимаю в кинематографе, это справедливый упрек. Если при мне говорят о зрительной специфике и композиции кадра, то я этого не только не понимаю, но даже не понимаю, как это можно понимать. Мне кажется, что даже живость - искусство не зрительное, а какое-то другое и что вообще нет таких зрительных искусств.

Поиски специфических кинематографических средств воздействия вот в чем, как мне говорят, заслуга Эйзенштейна. Однако искать средства воздействия, по-моему, так же странно, как придумывать свои мысли. И если даже Эйзенштейн умеет это делать, то его следует уважать за это не больше, чем первопечатника Федорова.

Люди, которым я привык доверять, говорят, что Эйзенштейн большой мастер, и я принимаю это на веру. Но о его теоретической и педагогической работе я могу судить уже сам. И если считать, что следующий этап искусства пойдет под знаком реализма, то эта работа является во всяком случае вредной.

Эйзенштейн первый начал давать кадр как значок. Кадр ставил-так, что за него приходилось выдумывать: всё шло не просто, и ременная женщина делалась символом плодородия. Кроме того, Эйзенштейном была придумана теория доминант: если я не путаю, то она заключалась в том, что монтаж должен идти не по смыслу, а по общему признаку. Сначала, скажем, должно показываться всё толстое, а потом всё тонкое: в оправдание этого приводились рефлексологические выкладки, которые доказывали, что монтаж по доминанте приводит

к росту впечатления в геометрической прогрессии. Не говоря уже о том, что практически это не оправдалось — сам метод воздействия на зрителя через голову искусства представляется мне неверным. Доминанта, действующая во что бы то ни стало и вопреки смыслу — метод не реалистического, а условного искусства.

"Сегодня он толстый, а завтра худой", — говорит "диалектическая форма". "Сегодня он толстый, а завтра тоже толстый" — поправляет метод доминант. "Сегодня он синий, а завтра веселый" — пишет Филипп Суло, характеризуя Дада. Признаюсь, из этих трех определений мне больше нравится последнее. Оно так же условно, как и оба предыдущих, но значительно веселее.

Эйзенштейн многое понимает, он относится к своим теориям как к рабочим гипотезам и верит в них **не** до конца. Любопытно, что он охотно отдает их в эксплуатацию ученикам. Возможно, что ему нравится давать недобросовестные советы и улыбаться чужим ошибкам, что его устраивает, когда советское искусство идет путями, которые он отверг. Если это так, то я не знаю, оправдывает это его или обвиняет.

Александр ДОВЖЕНКО, режиссер

Есть область, которая законно делает схему творческим принципом: я говорю об этюде. Внешне более яркий и подчеркнутый, чем искусство, имеющий с ним при этом все совпадающие черты, он внутренне ему обратен. Если этюд показывает, как он сделан, то искусство это скрывает.

Когда художнику трудно работать — он, незаметно для себя, подменяет технику искусства техникой этюда; чаще всего это бывает, когда ему дают чужой для него материал. Тогда, удивляясь собственной студийной гениальности и совершая легкие этюдные чудеса, художник сбывает этюд за искусство. Работа на показателях, подмена вления знаком явления, предвзятость заранее выбранной схемы — всё это характерно для этюда, выдающего себя за искусство.

Картина Довженко "Иван" без остатка раскладывается на этюды. Печатление органичности возникает из того, что эти этюды не приворечат друг другу /это, вообще говоря, наибольшее, на что они способны/, видимость энтузиазма создается работой над светом и оркестровыми темпами. Мы видим, что один эпизод "Ивана" строится на том, что герои смеются, а другой на том, что они вертят ложью в стакане. Причем все понимают, что эпизод на этом строится и

что ничего, кроме этого, за душой у него нет.

Если настоящее искусство даже самим автором понимается не до конца, то картина Довженко является не более, чем разборным, наглядным пособием, и может быть воспринята зрителем целиком. Иными словами, механика создания впечатления, которая, по условию искусства, должна скрываться от зрителя и которая даже самому художнику тем менее понятна, чем дальше оншел в искусство, в этюдной картине Довженко ясна в первую очередь и доступна каждому. Этим объясняется та легкость, с которой Довженко берется за любой политически затрапанный эпизод: действительно, что ему стоит строить его на том, что персонажи, с начала до конца его, будут ^слитургической важностью ковыряться в зубах /или на чем-нибудь в этом роде/. Сюда же относится и работа оператора, которая, хотя сама по себе и замечательна, но все-таки является панорамой за 20 копеек. Я уверен, что ни одна картина, сделанная идейно, в большом смысле этого слова, не позволит себе иметь такие фото.

Ясно, что такая этюдность меньше всего является ошибкой техники. Нет, это более глубокая ошибка, заключающаяся в отказе от нового качества и в приспособлении искусства к ведомственным требованиям. Легкость, с которой дается нам такое искусство, гарантирует его малоценност; если в нем что-нибудь растет, то только умение обходить жизнь.

Такова техника Пиотровского - Эйзенштейна - Довженко, которую я считаю техникой вредной.

Что же еще остается? Ту же линию наименьшего сопротивления можно найти и в другом лагере советского искусства, считающем себя реалистическим. Вспомните, скажем, глупую гладкость "Встречного", лакирующего под правду свои условные формулы. Техника такого правдоподобия свойственна стандартному искусству каждой эпохи, под "Встречным" с охотой подписались бы Потапенко и Евтихий Карпов. Но даже и более "высокое искусство", такие романы как "Скутаревский" и "Время, вперед" /я привожу случайные названия, но дело в том, что я настолько сержусь на такие романы, что редко их читаю/ поражают своей бедностью. Непростительнее всего то, что такому искусству должно было бы быть труднее, как человеку, ходящему по одной половине, а ему даже не трудно. Оно оторвалось от жизни и играет в прятки с читателем, глаза которого совсем не завязаны. Оно придумывает более или менее хитрые приемы для показа

формальных и несуществующих вещей. В конечном счете, оно хрупко и условно, а если говорить точнее, то реакционно.

Но, скажут мне, искусство "Встречного" определено потребностями пролетариата и в том его оправдание. Да, но какого пролетариата? Как я уже писал, мне приходится встречаться с современниками и пить с ними чай. Среди них есть рабочие с многолетним стажем, которые всю жизнь прожили в кругу мелких семейных и хозяйственных интересов и только и делали, что покупали платяные шкафы и били детей. Для меня /и не только для меня/ они являются законченными мелкими собственниками: в искусстве они любят оперетту и смеются даже над Маяковским. Я думаю, что не на них, а на другую часть пролетариата должно ориентироваться большинство советских художников.

Меньше всего я хотел бы упрекать время. Оно делает свои заявки на искусство, эти заявки справедливы, и хорошо, что искусство ими связано. Но все-таки надо думать на ход вперед: надо помнить, что скоро для искусства настанет период итогов и что оно должно к нему готовиться. Больше того, уже сейчас оно должно, хотя бы контрабандой, проносить то сложное ощущение времени, которое уже сложилось в памяти художника. Надо не забывать, что приспосабливаясь к времени, мы его теряем, и что именно поэтому не должно быть осуждено то творческое подполье, от которого в большей мере пойдет будущее советское искусство, искусство итога. Преждевременно и ошибаясь, но оно поставило своей целью борьбу с умерщвляющим искусством, непростительным благодушием официозного художника.

Посмотрите на наше бедное, на наше глупое искусство. Разве это нормально, что на каждую хорошую мысль налетает армия номенклатуриков? Для них социализм – это царство подсказки, атрофия собственного мнения, обязательное существование на том греховом принципе, что "за нас всё обдумают". Для них всё введено в точную табель о рангах, в своем, скорее всего бескорыстном, рвении они требуют, чтобы в каждой работе был прокручен весь круг "проблем" / я ставлю кавычки потому что это не проблемы, а упоминания о проблемах/, и останавливаются только тогда, когда устанут.

Вывод ясен, и я не боюсь его сделать. Нужно протестовать против того, что, проговорив два часа, человек уже не может сказать ни одного живого слова против регламента мысли и канцелярского подхода к искусству.

Нужно опровергнуть сколастику и освободить эпоху от нечестности.

ОТРЫВОК ИЗ ПОВЕСТИ

В II ч. вечера, в результате разногласия между премьером и военным министром, правительство де-Буай подало в отставку. В течение трех часов президент не принимал никакого решения. Злые языки говорили, что он советовался с американским посланником. Однако из того факта, что он звонил посланнику по телефону /их разговор удалось перехватить одному из репортеров/, было бы поспешно делать какие-нибудь выводы. Посланник получил воспитание во Франции и был товарищем президента еще по "Коллеж де-Франс". Они разговаривали на школьном жаргоне, прибавляя к каждому слогу поочередно "гюгли" и "бюбли". Репортер, перехвативший их разговор, услышал нечто длинное и невнятное, где интонация непривычно растягивалась по некончающейся фразе. Преобладание одних букв над другими создало у него впечатление, что они ворковали, как голуби.

Аристиду хотелось спать, но он не ложился. Откровенно говоря, он ждал звонка. Он фыркал, ему искренне не хотелось составлять кабинет, но он знал, что не откажется. Любовь к власти? Но он также знал, что который раз встанет лицом к лицу с несвободой. Главу правительства он сравнивал с человеком, сидящим за механическим пианино. Всё делается само собой, ему остается только угадывать, что будет дальше, чтобы вовремя класть палец на само собой опускающуюся клавишу.

Президент действительно позвонил.

"Дорогой мой, — сказал он, — республика смотрит на вас".

"Неужели?" удивился Аристид. Зная президента он ждал более делового начала. Надо быть осторожным, — решил он.

"Вы должны нам составить правительство левой концентрации. Никаких отговорок! Эту ночь вам придется провести без сна, но ведь вы и так не ложились?"

Зачем он это говорит? Может быть, это предложение, расчитанное на отказ? Надо согласиться раньше, чем он это ожидает.

"Я попробую, — сказал Аристид, — я действительно еще не ложился. Перечитывал свои старые стихи. Мы очень стареем, дорогой Пьер".

Еще некоторое время они поговорили о рифмах и Поле Валери. В молодости оба были поэтами.

"Ну, не буду вас задерживать, — сказал президент, — вам предстоит трудная ночь. Я рад что вы так легко согласились, мой добрый друг, и я вас жду". Проклятый парикмахер. Чтоб он издох в своем кресле.

Третья республика, великая третья республика в это время спала. Телеграфисты,очные пастухи, сторожа универсальных магазинов, шоферы ночных такси, любовники и больничные сиделки — многочисленная корпорация бодрствующих была раздроблена и не могла высказать свое мнение о смене кабинета. Вернее, она не имела по этому поводу никакого мнения. Была весна, и цвел миндаль. Луна светила над всей Республикой, за исключением департамента Нижней Уазы, над которой шел дождь. На ночь миндальный цветок прикрывался, он был неожиданно громаден на фоне скользящего неба.

Так всю жизнь. От Мажино к Сарро. Если заехать к сенатору Буланже, то кабинет примет характер недостоверности. Леон Блюм не устраивает его стилистически. Он берет карандаш и начинает подсчитывать. Радикалы, народная партия, группа д'Орвиля. Примерно 160 голосов. Еще, пожалуй, социал-демократы. Одного из них сделать министром без портфеля, другого министром искусства. Остаются клерикалы, черные попугай. Должен же кто-нибудь быть в оппозиции. Коммунисты — 41 голос. Не забыть подписать на "Юмани-тэ" на имя лакея. Черт возьми, это девятое министерство, которое он составляет. Когда он составлял первое — никаких коммунистов еще не было. Покрасневшая сквозь загар девушка подарила ему тогда букет астр. Это было, когда он выходил от президента. "Спасибо, здравствия мое", — сказал он и поцеловал ее в лоб. Но коммунистов тогда не было и он был не намного ее старше.

Сарро в ночной пижаме откладывал томик Маларме.

Мажино в смокинге, с каким-то подозрительном восточным орденом.

Андрэ Кассу сам открывает ему дверь и угощает плохим ликером.

Горничная у сенатора Буланже очень недурна.

Поля Ру он не застает дома. Тем лучше, министерство будет сформировано без него.

Какого черта они живут так далеко друг от друга?

В самый неподходящий момент автомобиль ломается. Аристид вылезает из кабинки и замечает, что уже рассвело.

Шофер лежит под автомобилем. Он передвигается по земле сокращением спинных мускулов. Сердитый итальянец-точильщик выходит из подворотни. "Сакриаматта, — говорит он, — хуже последней собаки!" Аристид дает ему наточить перочинный нож. Они вступают в разговор. "Что делает господин в такую рань?" Многозначительные усы улыбаются. "Составляю кабинет".

Итальянец удивлен. Он оценивает толстый и немолодой зонтик, пятно мела на спине, котелок. Его почтительность идет на убыль.

"Ага, понимаю, — говорит он, — агент по мебелированию квартир. Один такой подсунул моей сестре стул без ножки".

Как решит итальянец, так и будет. Всё делается именно так. Он верит в судьбу. Он берет наточенный нож и пробует его на краю рукава. Материя поддается. Почтительно, как к пиции, он обращается к итальянцу: "Сеньор мастер, кого бы вы хотели видеть в новом правительстве?"

Итальянец поднимает свою странную машину на плечо. Он не удивлен. Он слишком мало спал, чтобы удивляться. "Марселя Кашена, Торреса, Вайана Кутюрье. Всего доброго, господин", — говорит он, удаляясь.

Шофер целиком уходит во внутрь машины. Аристид остается один.

"Куда мы идем? — думает он. — Я давно говорил, что надо повысить избирательный ценз. Некоторым из всех, многим из некоторых, всем из многих.

Он продолжает путь на такси, потому что автомобиль окончательно сломался.

Мажино соглашается на уступки в вопросе пособий, но выговаривает себе два портфеля. Всё очень ясно: кабинет падет не раньше утверждения бюджета.

Швейцар президентского дворца откладывает газету, развернутую на последней странице: он устал от политики. Очень старого человека без доклада пропускают к президенту. Дверь. Еще дверь. Четыре двери. С толстым зонтиком наперевес, не снимая котелка,

он входит в белую спальню. "Займемся, наконец, делом", — так называют ее злые языки. Перед ним на огромной белой кровати, с иссиня белым от бессонной ночи лицом и надутенной бородой Саваофа, лежит президент, весь в белых котятах.

ПИСЬМО СЕДЬМОЕ

Н.А.Викторову

Мы сходимся в некотором скептическом всезнании, наши последние встречи походят на встречи авгуро. Мы смеемся, мы пожимаем плечами, мы всё понимаем. Тут полагается сказать, что мы оба неправы и что жизнь умнее нас, но я этого не скажу. Я не против знания и даже всезнания, я только против той неверной хитрости, которая заставляет отказываться от настоящего искусства, как от неосуществимого.

В этом смысле я простодушнее Вас, простые и здоровые основы реалистического искусства лежат для меня вне критики. Это, главным образом, касается эпического принципа и материализма, как метода и стиля нового искусства. Именно то, что это для меня не требует доказательств /а если бы требовало, я всё равно не мог бы ничего доказать/, дает мне возможность ограничиться только несколькими общими мыслями относительно реализма. Это письмо по необходимости сильнее отрицаниями, чем утверждениями, но надо помнить, что я вообще не брался противопоставлять одно другому.

Вы меня спросили, зачем я пишу эти письма. Честное слово, я не знаю. Мне кажется, что настоящее искусство не портится от того, что на него смотрят пристально, и что эти письма совместимы с искусством. Но все-таки — зачем они написаны? Во всяком случае не для того, чтобы убедить адресатов, это меня устраивает меньше всего. В поисках оправданий письмам, мне почему-то, в первую очередь, хочется сослаться на погоду. Дело в том, что во время их писания часто шел дождь.

Совсем недавно советское искусство строилось на кампаниях. Еще немного — и оно бы превратилось в перечисление кампаний, в их взаимной связи. Вопрос: "А почему ничего не сказано о кооперации?" стал законным, от искусства требовали упоминания о всех следствиях и причинах и успокаивались только тогда, когда устанавливали это требовать. Тогда, под конец, традиционно говорилось, что доблестная Красная Армия защищает наши границы.

Впрочем, во всём этом была какая-то логика. И в первую очередь нужно было осуждать не людей, выдвигавших такие требования,

а искусство, позволяющее их выдвигать ; искусство, строящееся на равнодушии художника к теме, на его мелком желании угодить всем и каждому — не достойно лучшей оценки. Я не знаю, как обстоит дело теперь, но думаю, что инерция беспринципности в искусстве еще не окончательно преодолена.

В сознании художника настоящее искусство противостоит искусству обязательных упоминаний и исключает его. Поэтому художник начинает бояться настоящего искусства, ему кажется, что оно может привести только к ошибкам, что его основа вредна и упадочна. Еще две-три попытки приложить свое искусство к тем количественным требованиям, которые выдвигает перед ним критика — и сам творчество начинает казаться художнику врагом. Возникает болезненное противопоставление между методом искусства и его общественным заданием, художник оказывается в тупике, он принужден или перейти на поденщину, или работать для себя.

За всем этим как-то забылось, что искусство имеет свои выгоды. Если, скажем, наука, претендующая на объективность, помимо своей воли вписана в узкие границы своего времени, если она только и может делать, что отставать и, сама являясь анализом, тем самым начисто не выдерживает напрашивающегося анализа собственных причин, то искусство в значительно меньшей степени подвержено устарению. Дело в том, что оно лежит на полпути между исследованием и объектом исследования, заранее воспринимает современность исторически и, балансируя между вдохновением и иронией, ни на минуту не перестает мыслить себя во времени. Тем самым, не менее чем наука, искусство является методом познания жизни и ставит перед собой задачу отражения качеств. Именно потому сам факт предъявления к искусству количественных требований — уже является уничтожающей его оценкой.

Я думаю, что идеальная пристрастность, правильное ощущение времени и игра на усложнение, необходимая для настоящего искусства — делают это искусство союзником художника. Исследователи знают, что при правильном методе научная работа приводит к тому, что отдельные ее стороны дооткрываются сами. Наши неудачи в искусстве — не оттого, что его методы не приложимы к современной тематике или что оно само по себе вредно ; нет, наши неудачи — скорее оттого, что мы это заранее считаем. Очевидно можно поставить искусство в такое положение, когда оно само будет толкать на правильные решения.

Для романа "Бувар и Пекюш" Флобер изучал ботанику. По поводу какого-то частного научного вопроса у него возник спор с одним из друзей. Вот что он пишет по этому поводу /письмо Каролине Комманиль, 2 мая 1880 г./: "Тюи прислал мне мою справку по ботанике: я оказался прав. Посрамил-таки месье Бодри. Справка идет от профессора ботаники из Ботанического сада, а прав я оказался потому, что путь эстетики истинный и что на известной ступени развития /обладая методом/ ошибиться нельзя". Как видите, Флобер не боялся понимать искусство как метод и такое понимание оправдало себя. Хотя он работал в другую эпоху и хотя ему было легче – но это единственный путь искусства и на сегодня.

Настоящее качество, глубина и собранность, характеризующая искусство высокой пробы – до сих пор были закреплены за искусством идеалистическим. Я с интересом смотрю на Ваши работы, одни из самых значительных в современном искусстве. Внутренняя слепота, ощущение себя вне рамок жизни, заявка на новое летоисчисление в искусстве – свидетельствуют, как мне кажется, о правильной внутренней уверенности школы. Но именно отсюда идет Ваше желание давать жизнь не в движении, а в ее придуманной статике, отсюда – увлечение деревянной и глухой библейской интонацией. В конечном счете, только религия, в ее мрачной собранности поможет Вам показать то чудовищное омертвение мира, которое является конечной целью Вашего искусства.

А что Вы скажете, если есть искусство, которое органически противоположно религии и идеализму, которое бьет их каждым своим словом и не менее, чем оно, глубоко? Оно оскорбительно для человека, в большинстве идеалистичного, но тем более оно возможно. Мне кажется, что Вы недооцениваете глубину материализма и что Вас не оправдывает даже то, что Вам не по чему судить.

Что если мы, подобно Марксу в науке, поднимаем материализм на высоту личной проблемы, дадим его как последнюю полемическую ставку в борьбе за мир, как отказ от всякого слабоволия, всякой глупой веры и ее глупых колебаний, от всяких нечестностей, загрузивших наше сознание? Что, если вместо идеалистического признания власти домысла над человеком, мы выдвинем сопротивление как стиль искусства? Что, если вместо удручающей статики мы дадим подлинное, ничем не связанное новое искусство, охватывающее эпоху во всей сложности ее ощущения и движения?

Мне кажется, что искусство, о котором каждый из нас думает, помноженное на лично и пристрастно понятый материализм, даст нам метод, которым мы завоюем будущее. И обрачиваясь на замечательные произведения идеалистического искусства, я скажу, что оно все-таки бесплодно. Что по сравнению с искусством будущего — это детская игра.

Я знаю Ваш скептицизм и знаю, что споры в искусстве решаются не рассуждениями, а работой. Ну что ж, поживем — увидим.

Какая непохожая природа!
Морозный воздух, дряхлая вода,
заборы, звезды, ветер в огородах.
Пришел февраль — и это навсегда...

...Вот женщина. Но разве в этом дело?
Подчеркнуто одета, в меру зла,
садилась рядом, пальцами скрипела,
и ты был рад, когда она ушла.
А вот слова: Придумай и забудь.
Не то опять увидишь за словами
разношеннюю, как халат, судьбу
и годы верного существан^ъя.
И вот художник. Есть закон пути.
Но бедствовать налево и направо,
забыть искусство, унижаться, льстить, —
какая выторгованная слава!..

...Привет, мой друг! Навряд ли ты оценишь
такой судьбы высокие блага;
случайно, или от неуважанья,
но их тебе никто не предлагал.
Решай — тебе ли горевать об этом?
Ты знаешь, потолстев от неудач,
что если осталное под запретом,
то до себя тебе рукой подать.
Ну что ж, начнем? Но нет, еще не время.
Твои друзья и далеко и спят.
Ты не решаешься на вдохновенье.
И медлишь. И предчувствуешь себя.

ПИСЬМО ВОСЬМОЕ

Николаю Федоровичу Щербакову

Мы входим в область творческой метафизики и можем только стараться не слишком углубляться в нее. Здесь будет дано описание нового искусства с точки зрения некоторых его абстрактных признаков. Рассматривай всё это, как неубедительную попытку до изобретения аэроплана изобрести его внешний вид.

С этого места письма делаются окончательно отрывочными и неудобочитаемыми. Вопросы, о которых я буду писать, по видимости мелки, незаконны и мало кому интересны: сейчас, казалось бы, не время их ставить. И все-таки, мне кажется, что ты меня поймешь: твой поэтический тakt тебе в этом поможет. В этих письмах, несмотря на атмосферу обиды, в которой они делались, сказано именно то, что я думаю. И это меня оправдывает. Лично я не люблю людей, которые стоят перед творческой искренностью и боятся поглядеть ей в глаза.

Когда-то мы спорили с тобой о глубине в искусстве и сейчас мне хочется к этому вернуться. Идейность — путающий и не самый большой счет в нашей профессии. "Родня" Чумандрина очевидно тоже идеяна; кроме нее существует множество более или менее интересных работ, авторское задание которых равняется его внешнему выражению, которые целиком доносят свою тему. Всё это искусство лично я не принимаю. Идейный стержень его без остатка вмещается в то или иное произведение, он ясно заметен, и сомнения ни у кого не вызывает. Автор знает свой материал в пределах добросовестности и пишет оттого, что "почему же не написать?"

Идея настоящего произведения искусства никогда не покрываетяется им самим. Иными словами, то ощущение произведения, которое есть у художника и которое всегда шире самого произведения, окружает его, как атмосфера. Ее не может не чувствовать даже читатель, который начинает воспринимать прочитанное им количество страниц только как часть своего впечатления. Посмотри, хотя бы на примитивную, в этом плане, "Египетскую марку" Мандельштама: бросается в глаза ее работа на недоговоренность, ее сознательная установка на то, что она должна восприняться шире, чем написана. Из всего этого можно вывести такое метафизическое правило:

идейный стержень произведения искусства должен лежать вне самого произведения. Читатель должен ощущать то высокое напряжение идейности, которое определяет собою большое искусство и которое противоположно авторским подсказкам, характерным для большинства работ советских художников.

Именно этим отстоянием идейного стержня от самого произведения, ощущением тех сложных смыслов, которые стоят за любой его строчкой — по всей вероятности определяется то, что мы называем глубиной в искусстве. Достигнув ее, можно положить предел всем претензиям количественного подхода к советскому искусству: читателю будет даваться не формулировка идеи /к которой всегда можно прибавить соседнюю/, а ее ощущение, к которому ничего нельзя прибавить.

Мне еще раз жаль, что я не написал письма о стихах К. Вагинова и не адресовал его тебе. Но сейчас это уже поздно, я предчувствую конец, тороплюсь, мне не собраться с мыслями. Я собирался писать о том, что идеалистическое искусство, как правило, получается, а не создается, и что в этом его незаслуженность. Работа Вагинова заключается в том, что он механически сводит слова и затем улавливает и осмысливает словосопоставления, которые получаются сами. В наказание за такой метод от обречен поражающей идейной узости: ему остается только констатировать тот фокус создания нового смысла, который он единственno знает и который принужден по очереди то разоблачать, то возвеличивать. Именно поэтому Вагинов, лучше, чем кто-либо понимающий поразительное качество своей работы, иной раз сомневается в том, искусство это или нет. То косноязычие, которое является признаком большого идейного ощущения, у Вагинова, наоборот, создается затем, чтобы вызвать это ощущение: оно служит для него целью работы, в то время, как должно было быть ее результатом. Нужно ли говорить, что как путь — это никуда не ведет.

Не план и не идея определяют успешность нашей практики в искусстве. Вот мы садимся за стол и начинаем писать. И тотчас же, вслед за первыми, необходимые не вышедши строками, начинается /или не начинается/ то приращивание, та кристаллизация, которой определяется искусство. Если она не начинается, то план остается мертвым, и мы проносим только нашу первичную выдумку с тем заметным ослаблением, которое всегда получается в процессе только ко-

личественного роста. Если она начинается, то план отступает, идея теряет свою заданность, и работа входит в стадию тех идущих изнутри толчков, из которых каждый меняет ~~своё~~ дело. Однако, как бы не был темен и нервен этот процесс, но именно им создается искусство.

Если искусство по своему происхождению кристаллично, то интересно выяснить, в каких условиях и на какое дно осаживаются эти кристаллы. Я еще не знаю точного ответа на этот вопрос, но уже могу указать на один достаточно странный способ, которым это приращивание может быть достигнуто. Нужно поставить работу между какой-то ошибкой, допущенной еще в плане, и стремлением ее преодолеть. Так, скажем, делалась "Война и мир".

Как известно, две линии романа /семейная и историко-философская/ появились одновременно и до конца тянули роман в разные стороны. Между ними образовался провал, они были никак не согласованы, роман угрожал распасться. Стремления Толстого помешать этому распаду повлияли на книгу в сторону усложнения и создали ее в том виде, в каком мы ее знаем.

Толстого связывала история, он справедливо не хотел ее упрощать. Но ему надо было дать Кутузова как представителя русской народной мысли, а не как хитрого и беспринципного царедворца, каким он был в действительности. И вот, приводя исторические данные, Толстой подстрочно дает им свое противоположное толкование: каждый шаг Кутузова и Наполеона он не только показывает, но и оговаривает и опровергает. Их поступки, таким образом, оказываются противоположны их побуждениям. Но это еще не всё. Чувствуя неубедительность такого комментирования, Толстой обращается ко второй линии своего романа – к выдуманным героям, к семье. В подтверждение своих положений он конструирует их характеры по образу исторических, т.е. так же противопоставляет в них поступки побуждениям и сопровождает противоположным комментарием каждый их шаг. Это особенно заметно, скажем, на характере Сони и Веры, безупречное поведение которых с настойчивостью осуждается Толстым из страницы в страницу, и на семейной жизни Пьера и Наташи, показанной со всей внешней непривлекательностью, но неизменно сопровождаемой положительной оценкой автора.

Иными словами, необходимая для Толстого деформация фактического материала вызвала, в порядке подтверждения, деформацию выдуманного материала. Толстой учел ошибку некоординированного и тянувшего в разные стороны романа и заставил ее работать на себя.

Впрочем, не пойми это как правило. Бывают разные ошибки и разное их преодоление. Бывают такие безошибочные вещи, в которых тем не менее происходит приращивание. Здесь приведены некоторые внешние ходы Толстого, но, понятно, не сказано, почему это всё не осталось в схеме и чем это помогло приращиванию. Дело в том, что начиная отсюда, всё становится неясным. Составление руководства по творческому режиму невозможно, процесс приращивания неразложим. В лучшем случае, каждый из нас сможет запомнить только некоторые темные и ничего не объясняющие его приметы.

СТРАНИЦЫ ИЗ ДНЕВНИКА

"Опустите гривенник", — сказала мне женщина, она сидела и ждала, пока я думал. Говоря по телефону, говоря на улице, говоря сам с собой, говоря на клетчатой бумаге, говоря — пытаться установить примерное количественное равновесие между работой и домыслами.

Эти записи строятся на остромысли, т.е. на отыскании проводящего нерва мысли. Причем, если такового нет, то его ничего не стоит придумать. Это лучше, чем обычное остроумие, но не труднее. Это скорее постриг, чем способность.

Можно говорить так, что тебя никто не поймет. Вместо: "на этом дереве была опухоль" можно сказать даже не "дерево было как опухоль", а "стояло дерево похожее на болезнь". Это и будет птичий язык, язык внутренних понятий. Некоторое его оправдание в том, что буквально выраженная мысль всегда неясна.

Копался в старых письмах. Это вредно. После этого — проходящая, но скучная болезнь — временный примитивизм. Видишь всё плоскостно и с одной стороны.

В чем дело? Человек не помнит себя наизусть, ощущение "я" смутно, легко стираемо и инвентарно. Читая старые письма, легко подменить новый инвентарный список старым. Для того, чтобы вернуть себя в сегодня — требуется усилие памяти.

Говорил с хозяйкой о боте. Она - за. Даже при такой неизвестной жизни, как у нее - работает механизм ~~и~~ итога. Это он выдвигает бота, как условное оправдание пустого прошлого. Хорошо работающая память, умение сразу охватить себя - не порождает неумного вопроса о том, что стоит за всем этим, а предотвращает его.

Современный стиль сходен со стилем подстрочника. Он лежит между полосом наилучшего выражения и полосой наименее выражения, причем ближе к последнему.

Глухое звучание мысли. Дело в том, что она берется здесь не статично, а в движении. Она растет рядом с фразой, леса мысли сохраняются, как равноценные.

Люди доходят до разного. Чужая мысль работает незнакомо. Ее осваиваешь, не догадываясь о путях ее возникновения.

Прирост техники. Если я считаю на большее число ходов, чем мой партнер, то моя мысль ему не понятна. Однако это дешевый успех. А если мы считаем на одинаковое число ходов?

С каждым ходом в геометрической прогрессии растет число вариантов. Настоящему художнику есть из чего выбирать. Тогда партнеру, считающему на одинаковое число ходов, можно показать незнакомый ход.

Музыка постигается памятью. Симфонию надо постигать всю сразу, как здание /этаж на этаже/. Временные искусства надо воспринимать как пространственные и наоборот /скажем, архитектуру как музыку/. В чем-то подобном этому - секрет иррациональности творчества и восприятия.

Здесь собраны головоломки. Ключ к ним утерян или его не существовало. Они однородны и не могут быть предсказаны. Если едешь по пустыне - разве можно знать, что будет на седьмой день в окне твоего вагона.

Это не мысли, а допущения. Они возникают в процессе писания и являются этим процессом. Но они кончают быть возможными и становятся обязательными раньше, чем просохнут чернила.

Так мультипликаторы рисуют звук для тонфильма. Они рисуют кривую черту, а потом слушают, запоет она петухом или загудит паровозом. Так человек с недоумением смотрит на явившуюся ему мысль, но уже через минуту канонизирует ее и, как найденную соба-

ку, считает своей.

Копая как крот. Формулировать назад легче, но скучно. Формулировать вперед – неизвестно как, потому что у художника глаза сзади. Но иногда чувствуешь себя в фарватере движения. Тогда, перелистив тетрадь страниц на десять назад, видишь, что осталось придумать только место для мысли, которая уже есть. Так с глазами, направленными на прошлое, мы движемся вперед.

ПИСЬМО ДЕВЯТОЕ

В.К.Ремезовой

Мне хочется хлопнуть дверью, но оказывается, что дверь закрывается бесшумно. Существует много дельных вопросов. Например: что такое социалистический реализм? Как сейчас нужно работать? Чем уравновесить те запреты, которые здесь предложены? На все эти вопросы я совершенно не знаю, что отвечать.

Запретив большинство путей и сказав то, что я действительно знал — я останавливаюсь в сомнении. Хотя я не давал ложных обещаний и хотя в первом письме сказано, что смысл этих писем только в запретах и в нескольких общих указаниях — тем не менее, страницы требуют своего итога. И бедный автор, которому уже давно хочется писать другое, не может их кончить, не найдя формулы перехода. И вот начинаются поиски.

Прежде всего, что это за письма? Они нуждаются в предисловии, которое я давно уже хотел написать. Я пытался вставить его во все предыдущие письма, но так как оно в них не помещалось, то я принужден поместить его в конце.

Есть искусство профессиональное и есть искусство дилетантское, причем это разделение не по качеству, а по методу. Вообще я сторонник профессионального искусства, и эти, не предназначенные для печати письма, являются для меня отступлением. Так вот, принимая на себя все невыгоды дилетантского искусства, я хотел бы воспользоваться его единственной выгодой. Дело в том, что в противоположность профессиональному — дилетантское искусство не обобщает. Ему позволено восприниматься не как правилу, а как исключению, все помарки и надписи "исправленному верить" встречаемые в профессиональном искусстве в лучшем случае улыбкой — здесь делаются обязательными.

Всё было очень просто. Одержаный манией проповедничества и оказавшись без аудитории, я начал писать эти письма. Все творческие отходы /стихи, отрывки, страницы из дневника/ я прокладывал между письмами. Смешно считать их образцами нового стиля: это не более как антракты. По ходу работы выяснилось еще одно задание, неизвестное мне в начале: мне захотелось написать всё, что я думаю об искусстве. И вот, эти письма стали страховкой от повторений и от потери времени на уже продуманные мысли. Теперь на воп-

рос о том, что я думаю об искусстве, вместо того, чтобы начать мучительно и творчески припоминать, что же, собственно, я о нем думаю, я покажу эти письма и скажу, что в них всё сказано.

Говорят, что есть искусство пессимистическое и оптимистическое. Если это так, то я против пессимизма, но и не за оптимизм. Я слыхал о том, что искусство может дать зарядку оптимизма, а также о том, что самоубийцы кончают с собой преимущественно из-за расстройства желудка. Однако, роль искусства представляется мне существенно отличной от роли слабительного. Никакой зарядки оно не должно давать, за исключением /может быть/ зарядки углубленного понимания жизни. Пессимизм и оптимизм, применительно к искусству, всегда снижающие понятия. Лучшие произведения мировой литературы /"Война и мир", "Воспитание чувства", "Человеческая комедия", "В поисках утраченного времени"/ лежат, понятно, по ту сторону пессимизма и оптимизма: они значительнее и того и другого. Смешно было бы себе представить человека, кончавшего "Войну и мир" в том безудержно скающем настроении, в каком он должен, по соображениям автора, кончать книгу стихов Геннадия Фиша. Нет, после "Войны и мира" человек становится серьезнее, он пересматривает себя заново, пристальность художника как бы передается ему. Что же касается материалистического искусства, с его возможностями подлинного познания мира, то ему еще менее пристали этикетки "пессимизма" и "оптимизма".

При всем этом оптимизм, понятно, бытово необходим. Но он должен являться движущей силой искусства, а не его внешним выражением. Он должен подавать жизнь очищенной от всех выдуманных наслаждений и раскладывать искусство на части, находящиеся в сложном, реалистическом соотношении. Вывод должен оставаться за зрителем и быть, в первую очередь, не оптимистичным, а правильным /и тем самым, в глубоком, а не "зарядковом" значении этого слова, очевидно оптимистичным/.

Я подхожу к окну и протираю стекло. Я живу в комнате с фальшивым роялем и чужими портретами. Что я еще забыл сказать?.. За окном темно, но мне кажется, что я вижу предполагаемые деревья.

Совершенно ясно, что не может быть никакого внеклассового искусства. Мы обидно и целиком определены своим временем, но, думается мне, только слабый художник пишет в этом сознании. Наоборот, настоящий художник должен воспринимать свое искусство – как искусство навсегда, а самого себя – как глядящего через границы

времени. Это иллюзия, но это необходимая иллюзия. Наряду с политической зоркостью настоящему художнику требуется политическая слепота.

Действительная опасность искусства - в его значительной интонации. Оно будто бы глубоко, и это обязывает. Оправдывая эту интонацию своего искусства, художник доходит до проповеди, он начинает понимать искусство как какую-то неполучающуюся религию. Именно отсюда идет мессианство Гоголя, страшный суд Скрябина, подвижничество Толстого; отсюда постоянная трагедийность конца работы художника. Причем, даже зная, что это не идеальный, а технологический соблазн - его все-таки не избегнешь. Именно с этой точки зрения между утверждением и отрицанием можно было бы начать свою настоящую декларацию в искусстве, но этого-то мне и не хочется делать.

Я думаю о своей пьесе, о своем необязательном прошлом и о том, что же будет дальше. Мне кажется, что я правильно понимаю эпоху и что она должна быть мне за это благодарна. Что я еще забыл сказать?

К уважаемым книгам всегда прилагается портрет автора. К книге одного из ранних декадентов была приложена его фотография с оперными крыльями. Это, очевидно, странная и трудная судьба - иметь крылья и жить изо дня в день.

Я начинаю думать о себе со стороны, и вот уже не я, а автор сидит за столом.

Окно начинает светлеть, приходит утро. Автор сидит один со своими мыслями об эпохе, у него большая нескладная голова, он доброй безучастной добротой, от которой никому не тепло. Он знает, что стоит ему подумать полчаса, как он придумает мысль, которой еще не было. У него хорошее, чистое, глуповатое выражение лица, когда он думает.

Светает. Автор еще ищет формулу перехода. Он пишет, и слова раздвигаются перед ним, возникая из-под пера. Разбежавшись, он уже не может остановиться. Ему кажется, что он видит следующую строчку и следующую страницу и замечательную формулу перехода, возникающую постепенно. Он видит какой-то большой вывод из своей работы, ему обидно, что труд, затраченный на нее, так мал, что человеческие успехи и будущее так необоснованы. Он ощущает себя в движении, мысль приращивается на ходу, он достоверно знает, что

самое ценное на свете – творчество. Искусство, как полусозданное стекло, дрожит у него под руками.

И именно в такую минуту к нему приходит мысль о конце. Это – предательская мысль, и он знает, что не сможет ей сопротивляться. Он думает: "Вот допишу до конца страницы и довольно". Но он знает, что не допишет и страницы, что ночь отошла, и искусство на сегодня кончилось. И ему уже хочется спать. Завтра он всё это перечтет и, может быть, скрытая среди придаточных предложений и зачеркнутых строк формула найдется.

В последний раз он подходит к окну и смотрит на выступающие из рассвета голые деревья. Они стоят всё в том же порядке. И вот автор убирает рукопись в стол и тушит свет. Комната становится совсем бледной. Он приоткрывает одеяло и вынимает спящего котенка.

Затем автор складывает свои крылья так, чтобы они не помялись, и ложится спать.

СТРИВОК ИЗ ПОВЕСТИ

Аристид поет под аккомпанемент банджо

1

Давай смерть.

Давай, давай хорошую смерть.

Здоровый мужчина любит войну.

Много дорог,

а луна одна,

а ты стареешь.

Но с каждым днем

ты дальше от смерти и веселей.

Давай, давай далеко заплыvем

в этом

потоке

дней.

2

Есть у тебя луна и банджо.

Одна

луна

и вписана в круг.

В бандже сохранился согнутый звук.

В общем

тебе

хорошо.

Ты запретил.

Ты запретил себе много слов.

Смех и слезы —

уже не твои.

Ты отказался от глупой любви.

Много желаний

и много дорог

ты пересек.

З.

Давай жизнь.

Давай, давай хорошую жизнь.

Много бананов и молока.

Женщину с белым лицом.

Давай

выкинем Пруста в окно.

Много дорог,

а луна —

одна,

и под ногами

дно.

Подумай: завтра начнется война —

Что тебя, что тебя ждет впереди?

Ты ведь

совсем

один.

1933