

Н.лит.р.

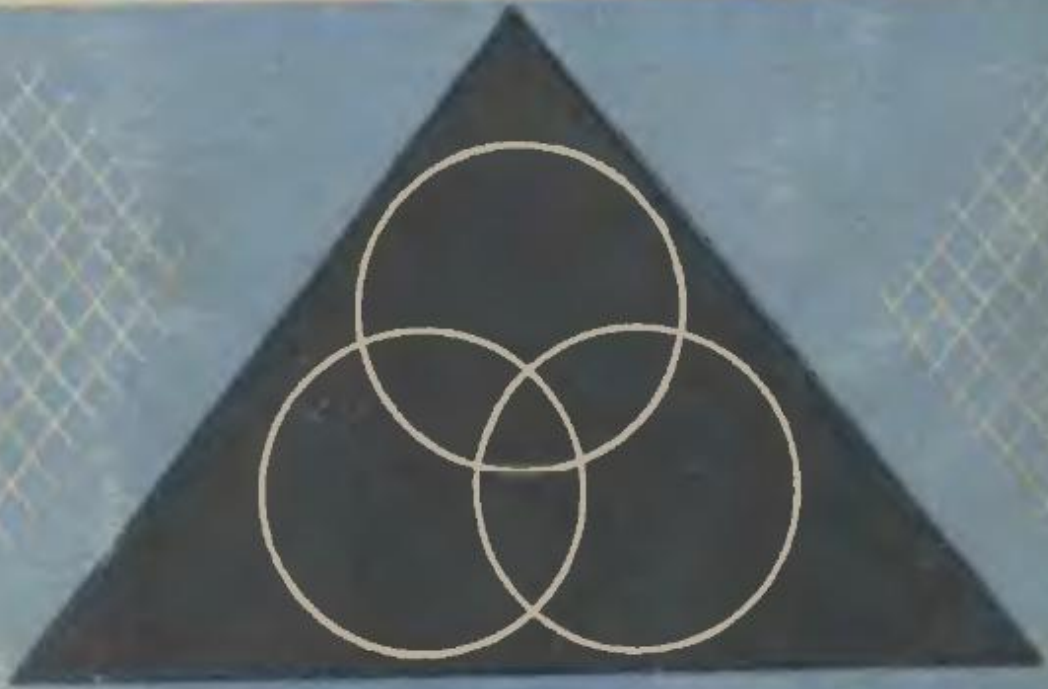
647

р

МИХ.

ЛЕВИДОВ

ПРОСТОТЪЕ
ИСТИНЪ



ИЗДАНИЕ АВТОРА

МИХ. ЛЕВИДОВ

ПРОСТЫЕ ИСТИНЫ

(О ЧИТАТЕЛЕ; О ПИСАТЕЛЕ)

ИЗДАНИЕ АВТОРА

МОСКВА 1927 ЛЕНИНГРАД

<http://ldn-knigi.lib.ru> (<http://ldn-knigi.narod.ru>) Leon Dotan
06.2009

саний природы“ и счел, что работа сделана. Не сделана, тов. Голиков, и нет никаких оснований ждать, что то, что вы сделали, кому бы то ни было понравится, если не считать основанием, что это нравится самому автору. Да и нравится ли?

Случай с Голиковым не единственный в своем роде. Такой же приблизительно случай произошел и с Юдиным („Крутель“, сборник „Перевал“), и с Герасимовой („Недорогие ковры“ — „Перевал“), и с многими другими из наших 22. Это случай не опасный в общем. Нет такого наименее талантливого человека, который не видал бы чего-то, не пережил бы чего-то в наше исключительно гениальное время. Если человек молод и общителен, естественно стремление об этом рассказать. Естественно также, хотя и забавны немножко, наивные уловки рассказчиков сделать „значительным“ свой рассказ, прибавив к нему „описания природы“. Странно только, что рассказчики настолько лишены чутья реальности в своей работе, что не понимают: не так просто написать рассказ, который может понравиться, для этого необходимы или талант, или ум, или на худой конец — хитрость.

2. О вреде хитрости

Было бы, конечно, несправедливым утверждать, что у Зощенки („Страшная ночь“ — „Ковш“), у Слонимского („Однофамильцы“ — „Ковш“), у Ароссва

(„Туча над землей“ — „Недра“), у Артема Веселого („Огненные реки“ — „Перевал“) — только хитрость. Есть у них и ум и талант литературный — в большей или меньшей степени. Но вот в этих их рассказах останавливает внимание читателя именно хитрость писательская.

Вот Зощенко в своем рассказе не только хотел понравиться своему читателю, но и много думал над тем, как это сделать. При чем он, однако, выбрал тему и сюжет сами по себе нейтральные, в достаточной степени в русской литературе использованные: трагикомедия жизни серенького человечка. На этих теме и сюжете можно сделать шедевр: это делали Гоголь, Достоевский, Чехов, но чаще на них жестоко проваливаются.

Зощенко знал, что он не сделает шедевра, и Зощенко боялся провалиться. Он прибег поэтому к помощи хитрости — специфического литературного приема, который, по его расчетам должен был понравиться читателю. Это прием хорошо известный в науке о литературе, но на практике не часто применяемый, быть может в виду его трудности. Это прием — „обнажения приема“, т.-е. приглашения читателя в свою рабочую лабораторию. „Пишешь, пишешь, а для чего пишешь — неизвестно“, — начинает Зощенко свой рассказ с хитрой мыслью, что такое необычное начало должно понравиться читателю. И беседе с читате-

лем вроде — „Эх, уважаемый читатель, беда как плохо быть русским писателем“, — он посвящает всю первую главу своего рассказа.

Но не удастся хитрость Зощенки, потому что это обнажение приема путем непринужденной беседы с читателем — очень сложная штука, нужно быть большим мастером, чтобы пользоваться им. Опытный, чуткий читатель сразу вспомнит, к невыгоде Зощенки, как этим приемом пользовался Гоголь, начинающий сырой читатель, вообще говоря, не поймет приема, а средний читатель подумает — и совершенно правильно, что Зощенко что-то хитрит (с выкрутасами пишет — подумает он) и, пожалуй, догадается, что хитростью этой хочет автор замаскировать неверие в свою тему, в свои силы.

Не удастся и хитрость Слонимского, который под рассказ о незначительном, случайном эпизоде, случившемся с незначительным чудаком, старается подвести солидную, тяжелую, глубокомысленную, мистически-философскую базу. Конечно, только для того, чтоб оправдать перед читателем — или перед собой — свой рассказ, право этого рассказа на существование.

Опять же Аросев. Пустяшный, ничего не стоящий эпизод о том, как летчику изменяла жена и как он разбился, автор хитро постарался, зная, что сам по себе эпизод никак не оправдывает необходимости или желания написать рассказ,

насытить очень сложной, чуть ли не космической психологией. Насыщения не получилось, а рассказ разбух.

Несколько сложнее случай с Артемом Веселым. Повесть его „Огненные реки“ уже была однажды напечатана, при чем она обратила на себя внимание этаким элементарной, чисто звериной хитростью автора, который надумал напечатать ее без единого знака препинания. Теперь она печатается в сборнике „Перевал“, при чем редакция сообщает, что она „автором переработана“. Переработка, повидимому, в том заключается, что знаки препинания честно расставлены по местам. От этой хитрости автор отказался, спасибо и на том. Но все же Артем Веселый хитрит. Повесть его смонтирована и сверстана как полупроза-полустихи. Зачем? Ведь повесть эта незаурядна, язык, хоть и слишком ухарский и франтоватый моментами,—но свой, заработанный, так сказать, а не взятый на прокат с чужого плеча, тема дается широко, представляет некую социальную значимость.

От всех таких хитростей вред—и писателю,—поскольку опытный читатель легко их разоблачает, и читателю, поскольку они его раздражают, да и литературе всей: ибо все эти четверо—писатели опытные, с именем, удобный объект подражания для новичков. А ведь известно, что уму, таланту подражать трудно, а хитрости—легче легкого.

Пушкин до сих пор не переведен полностью ни на один из европейских языков.

Фиксируется, таким образом, факт: к моменту революции российская литература, с точки зрения читателя и писателя, состояла из литературы, написанной на русском языке и переведенной на русский язык. Изменилось ли это положение вещей в связи с революцией?

3. Неприятные вещи

Влияние иностранной литературы на современного писателя—тема особая. Быть может, качественная роль иностранной литературы в современной нашей литературе и подверглась некоторым изменениям в связи с революцией. Но количественная их роль (количество переводимых авторов и интересующихся ими читателей) если и изменилась в нынешний момент, то только в сторону увеличения: посмотрите на каталог любой издательской фирмы, послушайте любой разговор в библиотеке и книжном магазине!

Речь идет, как сказано выше, об интеллигентском и мелкобуржуазном читателе—вернее, читателе-разночине. Но всдъ крестьянского читателя в области художественной литературы у нас пока еще очсь мало, а рабочий читатель вообще только начинает интересоваться беллетристикой. Читатель-разночинец пока превалирует.

И задуматься над его читательской психологией совсем не мешает.

Может показаться, что иностранных авторов читают больше русских по той простой причине, что их больше, что русских авторов просто нехватает на нашего читателя. Рынок поглощает, предположим, около тысячи томов беллетристики в год, а русские авторы могут дать не больше 25% этого количества. Это так, конечно. Но нельзя подменять один вопрос другим. Не только иностранных авторов читают в общей сумме больше русских, но каждого почти иностранного автора в отдельности читает больше народа, чем каждого русского: об этом свидетельствует журнал любой библиотеки.

Дело тут не в „национальной гордости“, но обидно. Обидно потому, что все-таки Бабель значительнее Генри, и Пильняк талантливее Синклера, и Сейфуллина литературнее Бенуа.

Но обратил ли кто-нибудь внимание на тот потрясающий факт, что Генри, Синклер и Бенуа пишут по-русски „лучше“, чем любой русский писатель?

Лучше? Ну да, то-есть понятнее. Эти писатели, т.-е. их переводчики, пишут обычным, более или менее грамотным, более или менее средним литературным языком, довольно близко приближающимся к языку разговорному, а потому понятным для всех.

А язык Пильняка разве можно назвать городским литературно-разговорным языком? Язык Вс. Иванова не пересыпан ли диалектом? Язык Бабеля не труден ли для усвоения средним читателем? Язык крестьянских писателей не состоит ли на три четверти из местных речений, и язык писателя из рабочей среды—из специфических, производственных терминов?

А Артем Веселый щеголяет матросским языком, писатель-комсомолец демонстрирует комсомольское наречие, Л. Леонов специалист насчет языка севера, да, словом, у каждого сколько-нибудь значительного современного писателя—свой собственный язык не только по конструкции и приемам, но и с точки зрения самого словаря. С точки зрения специфически литературной, это, может быть, и положительное явление, но с точки зрения читательской... Да можно ли требовать от читателя, чтоб он был знаком со всем словарным богатством русского языка? Зато он хорошо знаком со стандартизованным языком переводчика.

Устанавливается факт несомненный: любой иностранный писатель пишет более доступным и более понятным русским языком (при помощи переводчика), чем любой российский автор. И потому читается больше. Эту неприятную вещь приходится признать. Массовый читатель требует стандартизованного языка: этот закон усвоен всеми литературами Запада.

вещей, случайный, субъективный характер? Художник же обобщал силой своего таланта, типизировал, процеживал сквозь сито таланта несущественное, преходящее, и в итоге его чертеж эпохи был чертежом основных, курсивных ее линий. Мемуарист, репортер вспоминал, записывал. Художник отметал, критически выбирал. Его работа стояла на какой-то высшей ступени.

Но точно так же элементарно, что сейчас все это резко изменилось. Грани нарушены и сдвинулись. Та критическая эпоха, в которой мы живем и работаем, принесла эти изменения. Революция наша, помимо всех прочих своих ролей, взяла на себя также роль художника, беллетриста. Она сама — революция — проделала этот отмеченный выше процесс обобщения, критического отбора, выявления курсивных линий жизни. И затем сказала мемуаристу и художественному репортеру: теперь твое дело, — иди, записывай, но помни, что я нуждаюсь только в твоём знании обо мне, а не в твоей выдумке обо мне.

4. Те и эти

Я не отрицаю, что Артем Веселый очень талантливый писатель. Быть может, весьма интересна, весьма эффектна его выдумка. Но в „Стране Родной“, повествующей о девятнадцатом годе в уезд-

ном городе и деревне, он не может выдумать ничего интереснее и эффектнее, чем то, что было. Его выдуманный горой называется Ключвин. Менее ли ценна запись о подлинном Моршайске, чем выдумка о беллетристическом Ключвине? Менее ли интересно повествование Антонова - Саратовского о том, как подлинный саратовский продком добивался хлеба у мужиков какого-то подлинного уезда, чем рассказ Веселого о том, как беллетристический ключвинский продком добивался хлеба у мужиков какого-то беллетристического уезда. Менее ли ценна запись Алексеева о крестьянском бунте, нежели беллетристика Леонова о крестьянском бунте?

— Но, позвольте, — скажут Веселый и Леонов, — мы ничего не выдумали; мы старались рассказать обо всем этом так, как оно было.

Не сомневаюсь. Верю. Но именно потому, что беллетристы отказываются от выдумки, — они падают, и должны уступить первое место мемуаристам. Потому что эти последние не стараются рассказывать, как было, а рассказывают. И записи мемуаристов ценнее повествования беллетристов, если беллетристы отказываются от выдумки. А отказаться от выдумки беллетристы должны, ибо в нашу эпоху, когда революция взяла на себя роль самого смелого и фантастического „выдумщика“, их, беллетристов, выдумка просто не нужна, была бы жалка.

Беллетрист же, отказавшийся от выдумки, слабее мемуариста, ибо ему—забавный как будто парадокс — мешает его собственный талант.

Нет, это не парадокс. Талант всегда стремится поправить жизнь, сделать ее более содержательной, значительной, телеологической, чем она есть. В это существо таланта, борющегося с хаотическим и случайным. И если он не отказывается от себя, то и в нашем случае талант должен стремиться, бессознательно подчас, подправить жизнь. Но здесь у него руки коротки, потому что все эти функции за него выполнила революция. Когда же он все-таки подправляет действительность, о которой повествует, тогда рецензент пишет о недостатке у писателя политграмоты, — это в лучшем случае, а в худшем случае рецензент Главлита вооружается красным карандашом. И это вполне правильно, если допустить, что эти рецензенты уполномочены говорить от имени революции.

Но мемуаристу эти опасности не угрожают. Художественный талант ему не мешает. А верная запись революции обеспечена, хотя бы тем, что он эту революцию активно и в ответственном положении (Антонов, Минин, Раскольников, Бош) сам совершал. А с точки зрения читателя, рассказ активного участника о событии не важнее ли, не ценнее ли, если принять, что важно и ценно само событие, чем рассказ того, который лишь наблюдал и в до-

бавок, наблюдал с горбом беллетристического таланта на спине?..

То же относится и к художественному репортажу. Большой писатель Гладков рассказал в большом романе („Цемент“), как революция пробуждает к жизни завод. А художественный репортер Перовский рассказал, как пробуждается к жизни бакинская нефтепромышленность („Советская Америка“). Первый рассказал о том факте, который мог быть, второй о том, какой в действительности был. Но Гладков рассказал „талантливее“, чем Перовский. Допустим. Но поскольку в нашей жизни, в нашу эпоху талантливее всех беллетристов, вместе взятых, являются сами факты, постольку рассказ об этих фактах важнее, ценнее и интересней, нежели рассказ о фактах, которые лишь могли быть.

Так, значит, литература наших дней не нуждается в беллетристических талантах? Ведь вот, ни мемуарист с полнотрамотой, ни добросовестнейший репортер не опишут так гулящую деревенскую девку, как описывает ее Артем Веселый:

„В пятках пружины, всю ее сподымя, бьет выпляс особенный, ну—ядро, буярава“.

Не опишут. В лучшем случае, они дадут людей, а не типы.

Но нужны ли нам беллетристические типы, как результат работы беллетристического таланта?

Нужен ли нам сейчас беллетристический жанр повествования о наших днях, о революционных днях, не является ли особое отношение к этому жанру застывшей идеологической надстройкой, которой не соответствует более материальная база, но есть ли такое особое (уважительное) отношение—некий фетишизм, может быть, атавизм?

5. „Было“ и „казалось“

Но, кто — мы, кому — нам?

Не критики, не следы от литературы. Просто — читатели. Советская интеллигенция. Критик-социолог объясняет нам откуда взялось литературное произведение, какими приводными ремнями и каким образом оно включено в эпоху; критик-формалист объясняет нам, как сделано литературное произведение, какими приводными ремнями, и каким образом оно включено в литературу. Мы благодарны и тому и другому. Но нас интересует в данный момент не происхождение (социальное или формальное) „Барсуков“ Леонова или „Страны Родной“ Веселого. При помощи Леонова или Веселого хотим мы понять революцию, знать о революции. У нас есть достаточно авторитетных работ по истории, технике, философии революции, но мы полагаем, что художественный метод письма художника-беллетриста облегчит нам искомое по-

нимание и знание. И вот ставится проблема: не предпочтительней ли мемуарный метод письма, так называемому художественному?

Предыдущие строки показали: во многих отношениях—предпочтительней. Мемуарный метод даст материалы более объективные, более „политграмотные“, более настоящие, материалы, отобранные под углом зрения точного объективного критерия активного революционера, ставшего мемуаристом, под лозунгом „как это было“, метод художественного письма дает материалы под углом зрения зыбкого, утлого, капризного критерия беллетристического таланта, под лозунгом „так это мне казалось“.

Но зато — „художественный талант“! Зато леоновские „Барсуки“ написаны „талантливей“, чем „Мятеж“ Фурманова, а „Страна Родная“ — Вселого — „ярче“, чем „Под стягом пролетарской борьбы“ Антонова-Саратовского...

Художественный талант... В чем он? В языке (стиле), в обрисовке людей (беллетристических типов), в композиции?

Посмотрим.

6. Веселые пляски

Открываем страницу 186 „Барсуков“. Читаем: „День вставал угрюмый и нехороший, как большое распухшее лицо с глазами еще красными от вчерашнего хмеля“.

Типический художественный образ, очень ценный и для критика-формалиста и для критика-социолога. Для первого этот образ — та кирка, с помощью которой он вскроет, какие художественные породы залегают в глубинах леоновского творчества; кос в чем поможет этот образ и другому.

Но что он дает читателю? Эмоцию эстетического порядка — естественный ответ. Предположим. Не будем углубляться в дебри эстетики. Оставим без внимания вопрос о том, не переросли ли мы эстетические эмоции „чистого“ порядка, не является ли единственный соответствующей эпохе эстетической эмоцией — эмоция знания и понимания.

„Будет время, будет лето, встанет звонкая рожь на место снежного безмолвия — никому и в ум не придет вспомнить, как свирепствовал здесь в снежной глуши ветер, хозяин ночного поля. А у хозяина в подслужьи и волк, и мороз, и обманная метельная морока, а порой и самая человеческая суть“...

Лирико-эпический образ, так же весьма показательный для Леонова, но вряд ли нужный читателю, ибо, уж не говоря о сомнительной эстетической эмоции — он с трудом поддается расшифровке, он задерживает читателя на Леонове, как писателе, отвлекая его внимание от леоновского повествования. Подумайте, однако: Леонов, как ли-

тературное или социологическое явление, мало интересен читателю-некритику; читатель обращается к Леонову, как к радиоприемнику, принимающему, и радиотправителю, широко вещающему волны эпохи; этот лирико-эпический образ не есть ли субъективный (пусть эмоционально-талантливый) хрип приемника, мешающий слушать?.. Но с Леоновым еще более или менее благополучно: он сам себя, наверное, считает классиком, то-есть менее подозрительным по части хрипов. А как насчет Веселого?

„Всю Сплошную и Пеструю строгали морозы. Негреющее солнышко сердито прядало ушами, снудым щенком тыкалось в творожное брюхо дней. Ночи ложились легкие и глазастые“.

Таких образов (может быть, он и хорош) по нескольку на каждой странице повести Веселого. Для кого пишет Веселый?—спросит читатель,—для себя или для меня? Если для себя, естественна его борьба со словесным материалом и ценна его победа (или поражение—дело вкуса); если для меня, то в какой мере эти стилистические победы и поражения важны для темы повествования Веселого, единственно меня интересующей, темы крестьянского бунта 1919 года?

И читатель возьмет образцы мемуарной литературы, где перед ним не будет маячить с каждой страницы сквозь лихо закрученный словесный

образ,—столь же надоедливый, сколь и талантливый лик автора, где ритмический ход мемуарного повествования не будет перебиваться пляской словесного материала.

7. Мы не дети

Но... живые люди. Беллетрист проводит социальный конфликт через живых людей и конфликт становится убедительней, наглядней...

Будто бы? Если мемуарист пишет о подлинных людях с подлинными фамилиями, а беллетрист о выдуманных людях с выдуманными фамилиями, то эти вторые—более живы, чем первые? Разве для того, чтоб дать живого, подлинного человека—нужно его выдумать? Да, но беллетрист делает выдуманного человека более верным и убедительным (эстетически), нежели мемуарист живого! И это, как правило, неверно. Выдуманный человек Льва Толстого живее и убедительнее настоящего человека Фурманова, но почему выдуманные люди Леонова, Веселого, или Сейфуллиной настоящее, чем Фурманов, Минин, Антонов, рассказывающие в своих авто-мемуарах о своей борьбе, своих переживаниях, своих социально-психологических эмоциях? Рассказ Фурманова („Мятеж“), как он стоял у прямого провода, соединяющего Верный и Ташкент, а за спиной его угрожающе щетинились штыки восставших, которых нужно