О литературѣ.

I.

Многіе начинающіе авторы присылають мнѣ свои произведенія въ стихахъ и въ прозѣ, прося прочитать ихъ, высказать свое мнѣніе и сдѣлать необходимыя указанія.

Отвѣтить каждому изъ авторовъ и по поводу каждаго произведенія очень затруднительно. Поэтому я нахожу болѣе полезнымъ высказать нѣсколько мыслей о литературномъ творчествѣ, которыя могутъ быть интересны не только для узкаго круга начинающихъ авторовъ, но и для широкой читающей публики, тѣмъ болѣе, что вопросы литературы не перестаютъ никогда возбуждать общественное вниманіе.

Я не буду говорить ничего о талантѣ, объ особенномъ дарѣ выражать свои мысли и чувства такъ, какъ этого не можетъ сдѣлать обыкновенный, средній человѣкъ. Въ сужденіи о талантѣ всегда легко ошибиться. Кто могъ бы въ поэмѣ „Параша" угадать будущаго Тургенева или въ „Ганцѣ Кюхельгартенѣ" творца „Мертвыхъ душъ"?

Лучшее средство для испытанія таланта—время, новыя произведенія и ростъ писателя.

Но помимо таланта существуютъ два свойства, которыя необходимы для каждаго писателя: здоровая подражательность и чувствованіе слова.

Подъ „здоровой подражательностью" я подразумѣваю тонкое и глубокое знакомство съ лучшими произведеніями литературы и заимствованіе совершенныхъ литературно-техническихъ пріемовъ. Параллельно съ этимъ идетъ насыщеніе великимъ духомъ литературы, усвоеніе ея благородныхъ традицій. Пушкинъ подражалъ Байрону. Подъ вліяніемъ Пушкина воспитывались Тургеневъ, Толстой и Достоевскій. Отъ Достоевскаго пошли Ремизовъ, Сологубъ и Розановъ. Отъ послѣднихъ—новая литературная школа.

Знакомство съ классическими образцами литературы утончаетъ вкусъ, воспитывая его въ чисто-художественной атмосферѣ.

Существуютъ спеціальныя школы, гдѣ изучаютъ музыку, живопись, скульптуру, но, къ сожалѣнію, нѣтъ школы, которая была бы посвящена высшему изъ искусствъ—литературѣ. Отъ этого много молодыхъ силъ развивается уродливо, медленно, а нѣкоторыя и совсѣмъ хирѣютъ, не имѣя надлежащаго руководства. Каждый молодой писатель, особенно живущій въ провинціи, бредетъ ощупью, предоставленный самъ себѣ. Иногда это воспитываетъ индивидуальность, но въ большинствѣ случаевъ отражается пагубно на неокрѣпшихъ дарованіяхъ. Въ столицахъ есть возможность непосредственнаго и частаго общенія съ великими мастерами литературы, которые часто однимъ своимъ замѣчаніемъ даютъ то, чего не могутъ дать годы самостоятельной работы. Въ столицахъ есть возможность изученія рукописей классиковъ, сравненія различныхъ редакцій одного и того же произведенія, что я считаю необходимымъ для писателя и полезнымъ для каждаго, кто хотѣлъ бы изучить процессъ литературнаго творчества и проникнуть въ тайны литературнаго мастерства.

Мопассанъ написалъ цѣлое изслѣдованіе о стилѣ и оборотахъ Рабле. Ремизовъ усердно сличалъ лѣтописи Лаврентьевскаго, Ипатьевскаго и Академическаго списковъ.

Съ постепеннымъ ростомъ и изощренностью литературной техники росло изученіе авторовъ со стороны ихъ стиля и пріемовъ творчества. Но все же въ этой области сдѣлано очень мало и литература не можетъ похвастать такими трудами, которые существуютъ въ литературѣ о живописи и о музыкѣ.

Какъ на примѣръ одной изъ рѣдкихъ попытокъ въ этой области укажу на изслѣдованіе Мандельштама „О стилѣ Гоголя". Здѣсь приведены различныя редакціи однихъ и тѣхъ же произведеній и каждый читатель наглядно видитъ, какъ развивался стиль автора, какъ росла его техника.

Пользу такого изученія я испыталъ на себѣ, когда мнѣ пришлось сравнить, строка за строкой, двѣ редакціи романа Ремизова—„Прудъ"—изданіе „Сиріусъ" и парижскую редакцію (изд. „Шиповника"). Поэтому я смѣло рекомендую такое изученіе. Видно, какъ углубляются, расширяются образы какъ обогащается художественная палитра, какъ растетъ въ сторону красоты, изысканности и правды конструкція фразы.

Такое изученіе тѣмъ болѣе необходимо, что тьма макулатуры, которая ежедневно выбрасывается на книжный рынокъ, ужасный, непозволительный языкъ и стиль ежедневной прессы могутъ притупить, извратить вкусъ, пріучить его равнодушно сносить самыя тяжкія кощунства надъ словомъ.

Нынче всѣ пишутъ, и эта распространенность литературнаго творчества идетъ во вредъ его цѣнности.

Пробнымъ камнемъ художественности литературнаго произведенія является возможность чтенія его вслухъ (Э. Фоге). Это замѣчаніе справедливо. Только истинно художественныя вещи пріятны для слуха, музыкальны и красивы. У великихъ мастеровъ слова звуковая музыкальность фразы доведена до высокаго совершенства. Не даромъ же Флоберъ, въ процессѣ творчества, вслухъ декламировалъ свои фразы, удаляя всякую шероховатость, всякую затруднительность для слуха. То же дѣлалъ и Алексѣй Ремизовъ. Каждую фразу онъ пропускалъ черезъ горнило слуха и переставалъ отдѣлывать ее лишь тогда, когда она звучала полновѣсно и музыкально.

Какъ на примѣръ обратнаго укажу на Куприна. Его „одессизмы" рѣжутъ слухъ. Впрочемъ, Купринъ совершенно безполезенъ для изученія. Въ нѣкоторыхъ, немногихъ своихъ вещахъ онъ интересенъ, но за то технически слабъ во всѣхъ.

—

II.

Вторымъ свойствомъ, необходимымъ для писателя, является чувствованіе слова.

Всѣ мы употребляемъ одни и тѣ же слова въ одномъ и томъ же значеніи и лексиконъ нашъ ограниченъ. Слова знакомы, затерты и мы произносимъ ихъ почти машинально. Однако, каждое слово имѣетъ свою индивидуальную физіономію, вызывая безчисленныя и разнообразныя ассоціаціи (у нѣкоторыхъ слово ассоціируется съ цвѣтомъ).

Внимательное отношеніе къ слову, вчувствованіе въ него влечетъ за собою точность и ясность.

„Каждый предметъ—говорилъ Мопассанъ (предисловіе къ роману „Пьеръ и Жанъ"—„О романѣ")—имѣетъ *одно* слово для названія, *одно*—для опредѣленія и *одно*—для приведенія его въ дѣйствіе" (глаголъ).

Внимательность къ слову устраняетъ нерящество языка. Каждое слово должно возникать не въ связи съ другимъ, вызванное имъ, а рожденное тѣмъ дѣйствіемъ или состояніемъ явленія и предмета, о которыхъ мы пишемъ. Слово должно быть *наглядно*, выпукло, скульптурно и, главное, точно. Три четверти грѣховъ современной беллетристики падаютъ на неточность слова.

Кто хочетъ увидѣть, какъ не надо писать, пусть читаетъ Вербицкую, Нагродскую, Фонъ-Визина и прочихъ въ этомъ же стилѣ. Тутъ—потоки, океаны словъ, но каждое изъ нихъ—лишнее, но каждое звучитъ пусто и блѣдно.

Образцомъ современной изящной рѣчи является проза Бунина. Прочтите, напримѣръ, его замѣчательный разсказъ „Господинъ изъ Санъ-Франциско" и вы познакомитесь съ самымъ изысканнымъ въ наше время языкомъ. Вообще, Бунинъ, какъ *стилистъ*, стоитъ наравнѣ съ Ремизовымъ послѣдняго періода („Станъ Половецкій", „Весеннее порошье").

Писать вычурно очень не трудно. Писать гладко — тоже. Но писать просто огромный трудъ и только длительнымъ безпрерывнымъ трудомъ дается эта простота, такая легкая наводъ. Прежде чѣмъ судить о ней — надо заглянуть въ измаранныя рукописи Пушкина, который десять разъ переписывалъ „Мѣднаго всадника". Не надо забывать, что Толстой семь разъ переписалъ „Войну и миръ" и „Анну Каренину". Флоберъ полтора мѣсяца, писалъ полторы страницы романа „Мадамъ Бовари" работая по 10 час. ежедневно (письмо Флобера въ приложеніи къ роману изд. „Шиповника)".

Я былъ свидѣтелемъ того, какъ Ремизовъ шесть разъ переписывалъ свою сказочку въ 200 строкъ—„Ящикъ по очкамъ“.

Конечно, можно писать интересныя вещи съ одного разу. При наличіи таланта это не трудно. Но такія произведенія—преходящи. Они не остаются, не живутъ, ибо по существѣ своемъ они не закончены, не доведены до послѣдней степени ясности и выразительности. Вотъ почему такія „однодневки“ возбуждаютъ лишь мгновенное вниманіе.

Не то—классики. За исключеніемъ нѣкоторыхъ старинныхъ оборотовъ и транскрипціи нѣкоторыхъ словъ, вышедшей изъ употребленія, они читаются такъ, будто писались вчера.

Простой Пушкинъ обаятеленъ въ 1920 году такъ же, какъ и въ 1830. Вычурный Марлинскій—не способенъ, приторенъ и напыщенъ. (Я не сравниваю ихъ талантовъ; я говорю лишь о манерѣ письма).

Помню я свой первый урокъ литературы.

Я печатался уже въ толстыхъ журналахъ, былъ авторомъ романа, о которомъ много писали и говорили, но по части литературной техники находился въ первобытномъ состояніи и былъ невиненъ, какъ младенецъ. Однако, смутно я чувствовалъ, что не все ладно, что чего-то мнѣ не достаетъ. Писалось мнѣ легко, но легкость эта не удовлетворяла. Не было той простоты, которую мнѣ бы хотѣлось имѣть.

Однажды я откровенно поговорилъ объ этомъ со знаменитымъ критикомъ Р. В. Ивановымъ—Разумникомъ и выражался туманно, обычно, но онъ понялъ, чего я хочу.

— Вамъ надо познакомиться съ Алексѣемъ Михайловичемъ Ремизовымъ—сказалъ онъ—напишите ему письмо.

Я написалъ и мнѣ былъ назначенъ день и часъ. Ремизовъ зналъ меня, какъ писателя, и мы сразу перешли къ дѣлу безъ лишнихъ разговоровъ. Онъ досталъ съ полки томъ моего романа и развернулъ его наугадъ.

— Вы довольны этой вещью?—спросилъ онъ.

— Нѣтъ—сказалъ я искренно...

— И то, что писали о васъ, не вскружило вамъ головы?

— Нѣтъ.

— Это хорошо. Ваша вещь мнѣ нравится, но..

Онъ заглянулъ въ книгу.

— Вотъ у васъ тутъ написано: „безглазый ужасъ“. Позвольте васъ спросить, почему ужасъ — безглазый?

— Сейчасъ я этого не скажу, но когда я писалъ, ужасъ, вѣроятно, казался мнѣ такимъ.

— Неправда. И тогда онъ вамъ не могъ казаться такимъ. А это просто машинальное подражаніе Андрееву. У Андреева этихъ самыхъ безглазыхъ ужасовъ много. Это ремесловое издѣліе, а не литература. Несомнѣнно, ужасъ вы себѣ представляете индивидуально. А для этого надо вдуматься поглубже, чтобы возникъ ясный образъ ужаса и затѣмъ искать форму для его выраженія. Теперь дальше...

Однимъ словомъ тѣ три часа, что я провелъ у Ремизова, дали мнѣ столько, сколько я не могъ получить и не получалъ за три года. У него я научился искать слова, собирать ихъ въ пѣсняхъ, въ лѣтописяхъ, въ половецкихъ, въ былинахъ, всюду. У него я понялъ, что такое —„слова—самоцвѣты“, особенно послѣ блестящаго, по ремизовски отдѣланнаго описанія Парижа, которое никогда не изгладится изъ памяти. Помню, какъ самъ онъ отыскивалъ слова, и какъ гранилъ ихъ, какъ ювелиръ гранитъ драгоцѣнный камень, оправлялъ ихъ въ драгоцѣнную оправу. Сознательную свою литературную работу я отношу ко времени знакомства съ Ремизовымъ.

Подъ тѣмъ же ремизовскимъ вліяніемъ находились и Пришвинъ, и Замятинъ и Терекъ—наша молодая группа „Завѣтовъ“. И потомъ мы не прерывали общенія съ нимъ, всегда спрашивали его совѣтовъ, или его мнѣнія.

III.

Слово въ литературѣ—то же, что краска—въ живописи, линія въ скульптурѣ или звукъ въ музыкѣ. Точнѣе оно сбойметъ и краску и звукъ и полно тончайшихъ, разнообразныхъ оттѣнковъ. Къ этому относиться къ нему надо какъ можно строже и вдумчивѣе, надо достигать того, чтобы не слово владѣло нами, но мы владѣли словомъ, распоряжаясь имъ такъ, какъ художникъ — красками или скульпторъ—глиной.

Отъ владѣнія словомъ зависитъ сложность внѣшняго рисунка. Въ этомъ смыслѣ далъ много тонкихъ совѣтовъ Флоберъ.

„Когда вы описываете лѣсъ—говорилъ онъ—вся страница должна казаться зеленой и—красной, когда вы говорите о закатѣ солнца“.

Самъ авторъ „мадамъ Бовари“ далъ безчисленное количество образцовъ мастерского владѣнія словомъ.

Помимо своего значенія, какъ изобразительнаго средства, слово выражаетъ истину, неся на себѣ отпечатокъ божественнаго происхожденія. Благодаря этому, литература была хранительницей правды и одна непрестанно боролась со злыми геніями жизни. Вотъ отчего литераторъ не только художникъ, но и апостолъ, глашатай вѣчныхъ истинъ, стражъ добра, а литература не только искусство, а и служеніе.

Въ дни черные и ненастные, въ дни всеобщей тоски о правдѣ, большого стремленія къ ней, значеніе литературы служенія растетъ въ ущербъ литературѣ искусству и она становится вспомогательной, служебной силой въ процессѣ борьбы за соціальную раскрѣпощенность. Такова литература шестидесятниковъ съ девизомъ—„сапоги выше Шекспира“, такова всякая тенденціозная литература. Искусство отходитъ въ тѣнь и главное мѣсто занимаетъ идея. Начало этическое вытѣсняетъ эстетику. Только въ рѣдкихъ случаяхъ содержаніе и форма совпадаютъ. Таковы драмы Ибсена, „Ткачи“ Гауптмана, „Записки охотника“ и др.

Какъ реакція противъ служебнаго значенія литературы, выросла молодая школа, отвергшая всякую тенденцію и поставившая выше всего форму) Для этой школы важнѣе всего, не „что“ а „какъ“. Можно и должно писать о чемъ угодно, было бы лишь внѣшнее мастерство.

Односторонность этой школы очевидна. У лучшихъ ея представителей литература превращается въ „граціозную ненужность“. О худшихъ я и не говорю.

Такова на три четверти современная французская литература, которая только въ лицѣ Анатолія Франса и молодого Барбюса имѣетъ представителей широкой литературы, объединившихъ форму и идею.

IV.

За послѣднее время наблюдается вымираніе крупныхъ формъ искусства: романа и драмы. За то съ быстротою растетъ количество маленькихъ разсказовъ, новеллъ одноактныхъ пьесъ, которыя стали называть и „скетчами“ и Богъ его знаетъ какъ.

Это явленіе объясняютъ тѣмъ, что ускоренный темпъ современной жизни препятствуетъ развитію романа, требуетъ короткаго разсказа, что читатель—де устаетъ отъ длинныхъ вещей, не читаетъ ихъ.

Это неправда. Статистика книжныхъ магазиновъ въ Петроградѣ и Москвѣ установила все возрастающій спросъ на романы.

Походъ противъ романа и толстаго журнала поддерживала бульварная пресса, для которой Богъ—сенсація и злоба дня. Однако серьезные органы во Франціи и Англіи продолжаютъ печатать романы, какъ и въ старое время.

Существуютъ небольшіе разсказы, которые цѣнѣе многотомныхъ романовъ. Но отрицать романъ и объявлять его отжившей формой литературы нѣтъ основаній.

Не такъ давно появился романъ Анатолія Франса „Боги жаждутъ“. Годъ назадъ вышелъ романъ Барбюса „Огонь“. Успѣхъ этихъ романовъ показываетъ, что публика ищетъ широкихъ обобщающихъ литературныхъ концепцій.

Конечно, романъ писать въ тысячу разъ труднѣе, нежели разсказъ. Тутъ необходимы и фабула, и интересное развитіе интриги, и идейное содержаніе, безъ чего съ успѣхомъ обходится въ разсказѣ, хорошо наблюденная и переданная натура можетъ составить разсказъ, но романъ —никогда.

Въ живописи существуютъ авторы маленькихъ картинъ и миніатюръ, но рядомъ съ ними пишутъ и большія полотна.

То же должно быть и въ литературѣ. Свобода формъ—одно изъ условій ея развитія. Кто можетъ— пусть пишетъ разсказы; кто можетъ пусть пишетъ романы.

Есть идеи и явленія, которыхъ никакъ нельзя втиснуть въ узкія рамки новеллы.

Одинъ изъ совершеннѣйшихъ мастеровъ Мопассанъ наряду съ новеллами нуждался въ широкой формѣ романа и создалъ прекрасные его образцы.

Литература свободна, а писатель, какъ говорилъ Ремизовъ,—„не конь и на тпру ни ну!—не годится“.

Леонидъ Добронравовъ.