

В. ВЕРЕСАЕВ

Викентий Викентьевич Вересаев

Что нужно для того, чтобы быть писателем?

«...Что нужно для того, чтобы быть писателем? Прежде и после всего нужен талант, и не о чем здесь беседовать, и не о чем читать лекций. Нельзя научиться стать писателем-художником, – нужно им родиться...»

«...Я буду говорить о тех внутренних причинах, лежащих в самом писателе, которые мешают ему развернуть во всей силе и красоте свой талант...»

Содержание

I.....	.0005
II.....	.0032
III.....	.0048
IV.....	.0055
Примечания Что нужно для того, чтобы быть писателем?.....	.0061

**Викентий Викентьевич
Вересаев**

**Что нужно для того, чтобы
быть писателем?**

***Лекция для литературной
студии***

Что нужно для того, чтобы быть писателем? Прежде и после всего нужен талант, и не о чем здесь беседовать, и не о чем читать лекций. Нельзя научиться стать писателем-художником, – нужно им родиться. *Poetae non fiunt, sed nascuntur*, – поэтами не делаются, – поэтами рождаются.

Это, конечно, верно. Прежде всего нужен талант. Но талант сам по себе, это только семя благородного, прекрасного растения. Чтобы пышно развиваться, чтобы дать яркие, благоухающие цветы, для него необходим целый ряд благоприятных условий.

В первую очередь нужны подходящие внешние условия. Если вы оглянетесь на блестящую русскую литературу XIX столетия, справедливо вызывающую удивление и восторг всего мира, то увидите, что вся она создана почти исключительно тонким верхним слоем русского народа, – дворянством и буржуазной интеллигенцией. Толща народная для нее почти ничего не дала. И понятно, почему. Безграмотный вятский мужик, безвы-

ездно живший в глухой своей деревушке, темный фабричный ткач, забитый долгим, тяжелым и нездоровым трудом, могли обладать огромнейшим художественным талантом. Но как и в чем могли они его проявить? Не только все кругом, но и сами они даже не подозревали, что горящий в них талант есть великая жизненная ценность, а считали его чудачеством, баловством. И талант погибал, как семя, упавшее на сухую, затоптанную землю. Останавливаться на этом не стоит, – слишком все это понятно, и не об этом я хочу говорить. Я буду говорить о тех внутренних причинах, лежащих в самом писателе, которые мешают ему развернуть во всей силе и красоте свой талант.

Если я приведу несколько отрывков из стихотворений крупнейших русских поэтов, не называя их имен, то всякий из вас, сколько-нибудь знакомый с русской поэзией, сразу и без всякого труда определит, кто именно автор каждого из отрывков.

*Я вас любил. Любовь еще, быть
может,*

*В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не трево-
жит, —
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадеж-
но,
То робостью, то ревностью то-
мим.
Я вас любил так искренно, так
нежно,
Как дай вам бог любимой быть
другим.*

Посмотрите, как просто, как естественно. Как будто сел человек к столу и сразу, не задумываясь, написал письмо к когда-то любимой женщине; даже трудно себе представить, как же иначе, какими другими словами можно написать это. И вместе с тем, – какая покоряющая сила чувства, какая поэзия! Эта удивительная простота, эта гармония и хрустальная ясность стиха, эта заражающая сила настроения скажут вам с полной несомненностью: конечно, это – Пушкин.

*Но верь мне, помощи людской
Я не желал... Я был чужой
Для них навек, как зверь степной;*

*И если б хоть минутный крик
Мне изменил, – клянусь, старик,
Я б вырвал слабый мой язык.*

Эти решительные, короткие, так называемые мужские рифмы, эта мужественная энергия языка, этот стальной звон боевого меча в стихе... Вы с уверенностью говорите: конечно, это – Лермонтов.

*Есть некий час всемирного молчанья.
И в оный час явлений и чудес
Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес.
Тогда густеет ночь, как хаос на водах,
Беспамятство, как Атлас, давит сушу,
Лишь Музы девственную душу
В пророческих тревожат боги снах.*

Что-то странное, мало понятное, и в то же время что-то таинственно-значительное, волнующее душу сокровенным своим смыслом. Как будто древняя, седобородая пророчица-сивилла средь непроглядной ночи в экста-

тическом полусне бормочет вещице какие-то слова. И вы без колебания говорите: это – Тютчев.

*От ликующих, праздно болтающих,
Обагряющих руки в крови,
Уведи меня в стал погибающих
За великое дело любви!
Тот, чья жизнь понапрасну разбилася,
Может смертью еще доказать,
Что в нем сердце неробкое билось,
Что умел он любить...*

Тяжелый, негибкий стих, неуклюжие рифмы: «болтающих – погибающих», «разбилася – билось» (что вовсе даже не рифма, а просто повторение того же слова с приставкой). И рядом с этим – горькая тоска покаяния, страстные порывы к служению страждущему человечеству, великая трагедия возмущенной совести... Конечно, это – Некрасов.

То же и с прозаиками. По десяти строкам Гоголя, Толстого, Достоевского или Чехова вы безошибочно определите их автора.

В чем же дело? Почему среди многих сотен

тысяч напечатанных у нас стихов, среди миллионов листов печатной прозы вы по нескольким стихам или строкам сразу и легко узнаете названных авторов? Потому, что у каждого из них есть свое характерное духовное лицо, раз увидев которое, вы его уже не смешаете ни с каким другим. Особенность художника сказывается в характере его мыслей, настроений, переживаний, в его слоге, в самом тембре и ритме речи.

Чем же обуславливается эта оригинальность каждого истинного художника? Во-первых, тем, что он живет интересною, своеобразною внутреннею жизнью, и, во-вторых, — что он во всем является самим собою.

Что касается первого, то, в сущности, интересен и своеобразен всякий человек. Только люди поверхностные жалуются на отсутствие «интересных» людей. Паскаль говорит: «чем кто разумнее, тем больше находит он оригинальных людей; люди толпы неспособны видеть различий между людьми». И, действительно, посмотрите, как высоко ценят душу каждого человека люди, умеющие видеть и любить окружающую их живую жизнь. Гёте,

великая лирика которого у нас, к сожалению, почти совсем неизвестна, говорит в своем стихотворении «Самочувствие»:

*Каков бы ни был ты, – и нет здесь
исключенья! —*

*Ты – тоже человек. Без самоуни-
женья*

*Взглядишь в себя, – и сам ты ска-
жешь, что судьба*

*К тебе, ну, право же, не так была
скупа!*

*Что много радостей, что и стра-
даний много*

*Ты, как единственный, как сам,
несешь в себе*

*Что жизнь твоя совсем не так
уже убога...*

*И как тебе не быть признатель-
ным судьбе?*

И вот в какой восторг приводит челове-
ческая душа величайшего американского поэта
Уолта Уитмена:

*Кто бы ты ни был, я руку тебе на
плечо возлагаю*

*Никто справедлив к тебе не был,
ты сам справедлив к себе не был;*

Один только я не ставлю над тобой ни владыки, ни бога:

Над тобою лишь тот, кто таится в тебе же самом.

Как ты велик, ты не знаешь и сам, проспал ты себя самого, И все, что ты делал, к тебе обернулось, словно бы кто над тобой

посмеялся.

Но посмешище это – не ты.

Там, под спудом, внизу, затаился ты настоящий.

И я вижу тебя, где никто не увидит тебя.

Твой пошлый наряд, безобразную позу, и пьянство, и похоть,

и раннюю

смерть – все я отброшу прочь!

Ни у кого нет таких дарований, которых бы не было и у тебя, —

Кто бы ты ни был! Иди напролом и требуй!

Эта пышность востока и запада – безделица рядом с тобой,

Эти равнины безмерные и эти реки безбрежные, – безмерен,

без-

брежен и ты, как они.
Ты по праву владыка над скорбью,
над страстью, над смертью.
С ног твоих гуты спадают, и ты
видишь: все превосходно!
Молодой или старый, мужчина
или женщина, грубый, подлый,
от-
верженный всеми,
Кто бы ты ни был, —
Через печали, утраты, через оби-
ды и скуку проложило дорогу
тв
ое настоящее «Я».

Мюссе говорит: «я пью из маленького стака-
на, но этот стакан мой». Главное, чтоб был
свой стакан. Если он есть у вас, если есть хоть
маленькая своя рюмочка, то вы – художник,
вы вправе сидеть за тем столом, где с огром-
ными своими чашами восседают Гомер, Эс-
хил, Данте, Шекспир, Гёте, Пушкин, Толстой,
Ибсен.

Но для этого тем важнее второе условие –
быть самим собою.

Вы скажете: «Быть самим собою? Да что ж
тут трудного? Трудно быть другим. А быть са-

самим собою, это дело самое легкое». Нет, это-то и есть дело самое трудное. Немецкий анархист-индивидуалист Макс Штирнер говорит: «во всякий момент мы бываем всем, чем мы быть можем, и не должны быть чем-то большим». Если понимать это правило в таком самодовольном, мещански плоском смысле, осуществление его, конечно, дело нетрудное. В таком смысле всю жизнь свою был самым собою ибсеновский Пер Гюнт, – а в конце жизни он оказывается «пуговицею без ушка», оказывается недостойным даже ада, как нечто совершенно безличное. Он обречен на добычу Пуговичнику, для переливки его в новый сплав. Он сам начинает понимать, что

*Я не самым собою был, а только
Самим собой доволен...*

Пер Гюнт в смущении спрашивает: «что же значит быть самым собою?» И зловещий Пуговичник объясняет:

*...быть самым собою – значит
Отречься от себя, убить в себе
Себя иль «я» свое. Тебе-то, впро-
чем,*

*Такое объяснение непонятно.
Так слушай: быть самим собою –
значит
Всегда собою выражать лишь то,
Что выразить тобой хотел Хозя-
ин, —*

великий хозяин жизни, как его ни называйте, – природою, судьбою, богом. Быть самим собою – это значит развить в себе те возможности, которые заложены в тебе и которые придушены, изуродованы в тебе средою, воспитанием, влиянием окружающих тебя людей, собственной твоею боязнью перед душевною своею самостоятельностью.

Вопрос этот очень большой и сложный, и здесь не место брать его во всей его широте. Буду говорить о нем лишь постольку, поскольку он имеет отношение к писательству.

Что мешает быть самим собою писателю, – особенно писателю неопытному, начинающему?

Прежде всего мешает то, что он не доверяет себе, – не доверяет своим переживаниям и настроениям, тому, как он видит и как слышит, как его тянет выразиться. Ему кажется:

«наверно, это только я так чувствую, потому что я такой глупый, странный, или плохой человек; нигде ничего такого я до сих пор не читал». Так тем лучше! Нет. Страшно, стыдно! Настоящий художник себя не стыдится. Как прежде описывали, например, войну? Трус дрожит, прячется в канавку, храбрец с огненным взором мчится на лихом коне впереди эскадрона и бешено врубается в гущу врагов. И вот является Толстой. Он сам много раз участвовал в боях, воевал на Кавказе, на Дунае, выдержал знаменитую севастопольскую оборону, прославился там своею храбростью. И вот он описывает нам войну совершенно по-новому. И трус у него бывает храбрым, и храбрец, случается, трусит, как заяц, дрожит, потихоньку крестится под мундиром. Мы читаем и, пораженные, говорим: «А ведь верно! Так именно и должно быть!» Достиг этого Толстой тем, что безбоязненно писал, что действительно чувствовал и видел, — тем, что был самим собой.

То же и относительно слога, образов, сравнений, эпитетов. Настоящий художник пишет так, как видит собственными глазами, а

не как его приучили видеть книги и разговоры. У того же Толстого вы встречаете «голубую лошадь», на ногах у Платона Каратаева спит «лиловая собачонка». У Чехова вы читаете: «вечерняя звезда загорелась на зеленом небе». Зеленом? Что за декадентщина! Но если вы в ясный июньский вечер после захода солнца взглянете на светящийся запад, вы увидите небо определенно зеленого цвета. Или вот, например, у Гомера в «Илиаде» вы находите такой образ: греки бьются с троянцами за тело убитого Гектором Патрокла. Богиня Афина подходит к Менелая, упрекает его за трусость и, вдохновляя его на новый бой, сердце его, – говорит Гомер, – «наполнила смелостью мухи». Мухи? Да, да, мухи! Как некрасиво! Вы, неправда ли, сказали бы: «смелостью льва»? Так куда красивее и величественнее. Хорошо. Ну, а позвольте вас спросить, имели вы когда-нибудь случай наблюдать проявления смелости у льва? Видели вы когда-нибудь льва? Да, вы его видели в зверинце, в клетке. Но какую же он там может проявить смелость? Он, конечно, рычит на служителя, сующего ему на рогатине под ре-

шетку кусок мяса, но ведь рычит тогда и трусливая гиена. А вот смелость мухи вы имели возможность наблюдать не раз. Вспомните, как упорно и назойливо в жаркий летний день садится вам муха на потную руку. Вы ее спугнули, – она опять садится; вот чуть-чуть не поймали, она проскользнула у вас меж пальцев, – и опять садится на прежнее место. Да при таких обстоятельствах, может быть, сам лев убежит, трусливо поджав хвост. И посмотрите, как точно этот образ рисует храбрость ахейцев: троянцы отгоняют их от трупов, а они опять и опять бросаются к нему, – именно, как мухи. У Гомера мы видим живой зрительный образ. Перед вами же, когда вы говорили о «смелости льва», был не зрительный образ, а просто словесная ассоциация, клише, которое от долгого употребления потеряло всякую отчетливость.

Или вот еще. Вы рассказываете, как человек шел по дороге, вдруг увидел что-нибудь, его поразившее, и остановился, как... Ну, конечно, «как вкопанный». Вдумайтесь, однако, в этот образ. Человек неподвижно остановился на месте, – а нам по этому случаю предла-

гают представить его себе вкопанным в землю, – по шею? по пояс? Вместо стоящего человека – торчащая из земли голова его или туловище. Кто-то когда-то употребил нелепый, бездарный образ, и из поколения в поколение писатели повторяют эту бессмыслицу, даже не замечая ее. Кто пишет из себя, пишет так, как действительно чувствует и представляет, тот такого мертвого образа не употребит.

Сильно мешает начинающему писателю быть самим собою еще влияние великих образцов. Часто ему даже нравится, что у него выходит совсем так, как у любимого его писателя. Помню, лет тридцать назад, когда у нас в большой моде был Надсон, один студент прочел мне стихотворение и спрашивает:

– Угадайте, чье это стихотворение?

– Конечно, Надсона.

Студент вспыхнул от удовольствия, с скромною гордостью потупил глаза и сказал:

– Это – мое.

Он был очень горд, что его стихотворение можно было принять за надсоновское. Но гордиться тут было решительно нечем. Вовсе не трудно подделаться под чужую, уже готовую

форму, – для этого достаточно быть способным попугаем или скворцом. Гордость поэта как раз в том, что его нельзя смешать ни с каким другим.

Самые крупные художники начинают с подражания. Многие в течение всей своей жизни не в состоянии бывают выбиться из-под влияния очаровавшего их образца. Вспомните, какой длительный и сильный отпечаток наложил в начале прошлого века Байрон на литературы всех стран, как неодолимо подчинял он себе все более слабые художественные индивидуальности. И даже сильным трудно было с ним бороться. Баратынский писал великому польскому поэту Мицкевичу:

*Когда тебя, Мицкевич вдохновенный,
Я застаю у байроновых ног,
Я думаю: поклонник униженный,
Восстань, восстань и вспомни, –
сам ты бог!*

Все мы, конечно, слышали о двух великих писателях раннего итальянского Возрождения – Петрарке и Боккаччо. Если спросить,

чем известны эти два писателя, то всякий в настоящее время ответит: Петрарка известен своими сонетами и канцонами в честь Лауры, Боккаччо – своим «Декамероном», – сборником не совсем приличных, но сочных, великолепных новелл, ярко рисующих современную ему итальянскую жизнь. Это – их лучшие и наиболее ценные произведения. Но совсем не так относились к ним их авторы. Призванием своим они считали возродить древнеримскую поэзию, писали на латинском языке тяжеловесные поэмы, подражая Вергилию и Стацию. За свою латинскую поэму о Сципионе Африканском «Африка» Петрарка и был увенчан в Капитолии лавровым венком. К упомянутым же своим произведениям оба автора относились с полнейшим пренебрежением. Они называли их своими «шалостями», своими «пустячками». Петрарка, дружба которого с Боккаччо была так велика, что, по выражению одного их современника, «у них была одна душа в двух телах», – только в старости, случайно, как сам он пишет Боккаччо, – не прочел даже, а только перелистал его «Декамерон». О своих песнях к Лауре он пишет:

«В молодости я еще писал на народном языке, высших целей не знал и писал тогда более для развлечения и утехи». Подавленные величием древнеримских образцов, оба они «высшими целями» своими полагали писать не по-своему, а как Вергилий. Латинские поэмы их давно забыты, а осталось жить в веках то, что они писали – «шала», «для развлечения и утехи», т. е. по свободной внутренней потребности, забыв о всяких самых великих образцах.

Есть один русский художник, – Котарбинский. Хороший художник. Писал он больше картины из античной жизни, может быть, немногим уступающие Семирадскому. Его, вместе с Виктором Васнецовым и Нестеровым, пригласил профессор А.В. Прахов для росписи знаменитого Владимирского собора в Киеве. Образа его кисти в этом соборе – тоже очень хорошие картины, хотя, конечно, хуже васнецовских. В промежутке между этими серьезными своими работами, – так, тоже для «развлечения и утехи», для себя, – Котарбинский писал на картонах сепией картинки на самые фантастические сюжеты. Зашел к

нему однажды профессор Прахов, увидел эти картоны и пришел в восторг от их оригинальной красоты и свежести. Картоны эти были выставлены на передвижной выставке и вызвали фурор. Только о них и говорили. И если Котарбинский войдет в историю русской живописи, то именно как автор этих оригинальных сепий. Парадоксальный на вид, но по существу глубоко жизненный совет: хотите быть писателем, хотите печататься, – пишите, «творите», сочиняйте стихи не хуже стихов Верхарна или Александра Блока, рассказы не хуже рассказов Горького или Бунина. Вас напечатают, вас, может быть, будут хвалить. Но когда придет соответственное настроение, – забудьте о всяком писательстве, о всяких учителях, отдайтесь творчеству для себя, пишите, не думая о читателях, – напротив, решите, что вы этого никогда и печатать не станете. Это-то и будет самым лучшим, что вы напишете, – поверьте мне.

Но не вытекает ли отсюда вывод, что писатель, желающий сохранить девственную свежесть и оригинальность своего творчества, должен избегать изучения мастеров, должен

совершенно самостоятельно прокладывать свою собственную дорогу? Нет, этот вывод был бы неправилен, – так же неправилен, как если бы человек, желающий сохранить свою умственную самостоятельность, решил бы не читать умных книг и избегать разговоров с умными людьми. Художник, если не хочет остаться дилетантом-самоучкой, должен знать достижения всех предшествующих мастеров, прочно усвоить их, претворить их в свою плоть и кровь, – и тогда забыть о них и свободно идти дальше, не оглядываясь на учителей. Как говорит Флобер: «нужно поглотить океан книг и извергнуть его обратно».

Далее, – как это на первый взгляд опять ни покажется парадоксальным, – писателю очень мешает быть самим собою выяснение для себя задач искусства, – что оно такое, какие цели должно преследовать, какими должно пользоваться средствами и т. п. Как думающий человек, он, конечно, не может не интересоваться теоретическими вопросами о самом для него дорогом деле. Но, как художник, он должен, приступая к работе, совсем забыть обо всех этих вопросах. Лозунгом его должны

быть слова гетевского певца:

*Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt. —*

*Подобно птице я пою,
Живущей между веток.*

Как птица, в блаженной свободе бессознательного влечения, должен художник выражать то, чем полна его душа, не задаваясь вопросами, что такое поэзия, каковы ее задачи. Теория всегда узка, схематична и деспотична, искусство же широко, многогранно и не терпит на себе никаких пут.

Не так еще давно у нас жестоко боролись между собою два направления в искусстве, так называемое «гражданское искусство» и «чистое искусство». Одни утверждали, что искусство должно служить текущей жизни, рисовать ее беды и несовершенства, призывать на борьбу с ними. Другие возражали, что это дело публицистики, что искусство довлеет само себе, что оно должно иметь дело с «вечными ценностями» и чуждаться всего временно-го, всякой «злобы дня».

Некрасов, например, писал, что стыдно по-

эту

*в годину горя
Красу небес, долин и моря,
И ласку милой воспевать.*

Да, конечно, если вы так охвачены ощущением царящего вокруг горя, что не можете думать ни о природе, ни о милой, – вы и не должны их воспевать, да и не сможете, если бы даже захотели. Но если вы в восторге залюбуетесь морем, если с любовью прижметесь щекою к щеке любимой девушки и не захотите художественно излить своего чувства потому что «стыдно», – вы не поэт.

Пушкин, напротив, утверждал:

*Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.*

Но если «житейское волненье», если «битва» будит в вас творческий отклик, то как может поэт отказаться от этого отклика только потому, что он, будто бы, рожден не для этого? И кто, откуда узнал, для чего он именно рожден? Вечные, до сих пор незаменимые

учителя наши в искусстве, древние эллины, совершенно были чужды такого ограничения искусства. Лучшие их лирики, – Архилох, Кратин, Алкей, Феогнид, Пиндар, – свободно отзывались на волновавшие их самые преходящие «злобы дня»: такие же отзвуки мы сплошь да рядом находим и в греческой трагедии. Поэзия Данте теснейшим образом связана с тогдашнею современностью, с ее политическими и общественными злобами. Да и всякий знает, как полно и ярко отзывался и сам многозвучный Пушкин на все житейские волнения и битвы.

В Петербурге была выставлена на обозрение публики картина Брюллова «Распятие». Для порядка к ней были приставлены часовые и запрещено было пускать черный народ, чтоб не стеснять чистую публику. Самый ярый приверженец гражданского искусства навряд ли нашел бы этот случай достойным поэзии, – мелкий возмутительный факт, годный разве только для негодующей репортерской заметки. И посмотрите, как сумел отзываться на это настоящий поэт, – тот же Пушкин, который считал недостойным поэта вся-

кий отзвук на «житейские волнения»:

Когда великое свершилось торже-
ство,
И в муках на кресте кончалось бо-
жество,
Тогда по сторонам животворяща
древа,
Мария грешница я пресвятая де-
ва, —

 Стояли две жены,
В неизмеримую печаль погруже-
ны.
Но у подножия теперь креста
честного,
Как будто у крыльца правителя
градского,
Мы зрим, поставлено на место
жен святых —
В ружье и кивере два грозных часо-
вых.
К чему, скажите мне, хранитель-
ная стража?
Или распятие – казенная покла-
жа,
И вы боитесь воров или мышей?
Иль мните важности придать
царю царей?
Иль покровительством спасаете

могучим
Владыку, тернием венчанного ко-
лючим,
Христа, предавшего послушно
плоть свою
Бичам мучителей, гвоздям и ко-
пию?
Иль опасаетесь чтоб чернь не
оскорбила
Того, чья казнь весь род адамов ис-
купила,
И, чтоб не потеснить гуляющих
господ,
Пускать не велено сюда простой
народ.

На основании мелкого, «злободневного» фактика поэт создал картину целого общественного уклада, лживого и лицемерного, сделавшего из создателя глубоко-демократической религии важного вельможу, которого недостойн видеть черный народ. И сразу падает перед вами искусственная, ненужная стенка, разгораживающая единое искусство на какие-то два искусства, – гражданское и не гражданское.

Царивший когда-то классицизм сменился

в литературе романтизмом, романтизм – реализмом, реализм – символизмом и т. д. Для критиков и историков литературы эти смены могут дать огромное поле для наблюдений, для выводов, для борьбы. Но художник может здесь участвовать лишь в качестве объекта, в качестве материала, над которым пусть оперируют теоретики. Художник творит изнутри, озабочен только одним, – чтоб точно и полно выразить то, что у него в душе, а в какую его поместят «школу», к какому причислят направлению, – дело не его.

Последние три года пришлось мне прожить вдали от центра, совершенно оторванным от современной литературной жизни. Этою осенью я возвратился в Москву. Вышел на улицу и увидел расклеенные по стенам объявления.

В них сообщалось, что в непродолжительном времени состоится под председательством одного из известных поэтов вечер поэзии. Выступят со своими декларациями и стихами: неоклассики, неоромантики, символисты, футуристы, презантисты, имажинисты, ничевоки, эклектики и т. д., и т. д. На меня эта

афиша произвела впечатление ошеломляющее. Сколько стойл нагородили сами себе художники, как старательно стремится каждая группа выстроить себе отдельное стойлице и наклеить на него свою особую этикетку! И как хорошо было бы вместо этой длинной конюшни с отдельными стойлами увидеть табун диких лошадей, не желающих знать никаких сектантских стойл, свободно скачущих через загородки всяких деклараций. И пусть в растерянном изумлении смотрели бы на них классификаторы и схематизаторы, тщетно гонялись бы за ними и старались пришить хоть к хвосту свою маленькую этикетку.

Такая-то школа, такая-то; старые формы, новые формы... Чехов в «Чайке» говорит устами одного из своих героев: «Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет потому, что это свободно льется из его души».

Итак, основное требование к художнику, главнейшее предусловие его оригинальности и нужности, это – быть самим собою. У Берне есть статейка под заглавием: «Искусство в три дня стать оригинальным писателем». – «Возьмите несколько листов бумаги, – говорит Бёрне, – и в течение трех дней пишите, – но без всякой фальши, без всякого лицемерия! – все, что вам приходит в голову. Пишите, что вы думаете о себе самом, о вашей жене, о турецкой войне, о Гёте, о ваших начальниках, – и по истечении трех дней вы будете вне себя от изумления, какие у вас новые, неслыханные мысли. Вот в чем искусство в три дня стать оригинальным писателем».

И это действительно самый правильный и верный путь для писателя вообще. Правилен он и для писателя-художника. Однако та свобода безоглядного проявления себя, которая требуется от художника, гораздо сложнее и тоньше обыкновенной житейской искренности, способности откровенно говорить то, что

думаешь.

Процесс художественного творчества есть нечто очень сложное. Это какой-то совсем особенный процесс, очень мало сходный с обыкновенною умственной деятельностью. Художественная работа в главнейшей своей части происходит в глубокой, подсознательной области человеческого духа и отображает именно эту подсознательную жизнь человека, – его основное, «нутряное» отношение к жизни и миру, – часто самому человеку совершенно неясное, совершенно не совпадающее с его головными взглядами и убеждениями. Поэтому-то так часто и бывает, что крупный художник не в состоянии не только объяснить своего произведения, но даже сам понять его. Эту своеобразную особенность художественного творчества отметил еще Сократ. «Ходил я к поэтам, – говорит он, – и спрашивал у них, что именно хотели они сказать. И чуть ли не все присутствовавшие лучше могли бы объяснить то, что сделано этими поэтами, чем они сами. Не мудростью могут они творить то, что творят, а какою-то прирожденною способностью и в исступлении, по-

добно гадалателям и прорицателям».

Очень мало есть крупных художников, сознание которых более или менее совпадает с их бессознательною сущностью или, по крайней мере, сколько-нибудь полно отражает ее. Таков в некоторой степени был, например, Гёте. У большинства же даже крупнейших художников две эти стороны душевной их деятельности живут в полнейшем разладе, и они, поистине, «не ведают, что творят».

Возьмем для примера два из крупнейших по художественной глубине и силе русских романа, – «Преступление и наказание» Достоевского и «Анну Каренину» Толстого.

Какова, говоря старым языком, «идея» «Преступления и наказания»? Мечтатель-студент решил облагодетельствовать человечество, чтоб добыть нужные для этого средства, он убивает старуху-процентщицу; в нем пробуждается совесть, он не выдерживает ее мучений, сознается в преступлении и идет на каторгу искуплять свой грех. «Идея» романа, – что к чистым целям нельзя стремиться нечистыми средствами, что высший нравственный закон карает человека муками совести,

являющимися жесточайшим наказанием за совершенное преступление. Так поймет смысл романа всякий читатель, доверившийся его заглавию и прочитавший его с предвзятою готовностью понять его в определенном смысле. Всего замечательнее, что так же, по всем данным, понимал свой роман и сам Достоевский. Но если мы вчитаемся в роман без предвзятого мнения, то увидим без всякого труда, что в нем и следа нет этой христианской идеи, что, напротив, это – одно из самых дьявольских произведений русской литературы. Самой настойчивой проблемой, мучившей Достоевского в тайных глубинах его бунтарского и дисгармонического духа, была проблема «своеволия», – проблема полнейшей свободы человеческой души, права ее дерзко попирать все законы общественности и морали. И в романе мы видим захватывающую картину трагической борьбы человека за это высшее свое право. «Не для того я убил, – говорит Раскольников, – чтобы сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного... Мне надо было узнать, вошь ли я, как все, или

человек? Смогу ли я переступить или не смогу? Тварь ли я дрожащая или право имею?» Оказалось, – тварь дрожащая. С презрением, с отвращением к себе за свою слабость идет он отдаться в руки правосудия и сам говорит об этом: «от низости и бездарности моей решаюсь». Достоевский сообщает, что и на каторге Раскольников не раскаивался в своем преступлении, что преступление свое он признавал только в одном: что не вынес его и сделал явку с повинной.

Вот другой роман, – «Анна Каренина», с эпиграфом: «Мне отмщение и Аз воздам». С первого взгляда «идея» опять такая же, как в «Преступлении и наказании»: нарушение нравственного закона неминуемо ведет преступника к гибели, но судьей этого преступления и преступника не может быть человек: высший нравственный закон сам жестоко карает преступника. Но если, при обычном понимании, идея «Преступления и наказания» могла нам казаться только трафаретною и по существу ложною прописною истиною, то идея «Анны Карениной», в этом толковании, может возмутить всякого живого человека

своею узостью и заскорузлостью: Анна уходит от нелюбимого, противного ей мужа, соединяется с любимым человеком, – какое же тут преступление, и за что ее карать? Но если мы вдумчиво вчитаемся в роман, мы и в нем увидим нечто чрезвычайно большое и глубокое, – увидим опять-таки отражение глубочайшей душевной сущности Толстого, – его непоколебимую веру в то, что жизнь по существу своему светла и радостна, что она твердою рукою ведет человека к счастью и гармонии и что человек сам виноват, если не следует ее призывам. В браке с Карениным Анна была только матерью, а не женою. Без любви она отдавала Каренину то, что светлым и радостно-чистым может быть только при любви, без любви же превращается в грязь, ложь и позор. Живая жизнь этого не терпит. Как будто независимая от Анны сила, – она сама это чувствует, – вырывает ее из уродливой ее жизни и ведет навстречу новой любви. Если бы Анна чисто и честно отдалась этой силе, перед нею раскрылась бы новая, цельная жизнь. Но Анна испугалась, – испугалась мелким страхом перед человеческим осуждени-

ем, перед потерей своего положения в свете. И глубокое, ясное чувство загрязнилось ложью, превратилось в запретное наслаждение, стало мелким и мутным. Анна ушла только в любовь, стала любовницей, как раньше была только матерью. И тщетно пытается она жить своею противоестественною, пустоцветною любовью. Этого живая жизнь также не может потерпеть. Поруганная, разорванная надвое, она беспощадно убивает душу Анны [1].

Однако сам Толстой, – и это мы знаем уж вполне достоверно, – ничего такого не видел в своем романе. Он просто обличал в нем женщину, для личных радостей ушедшую от нелюбимого мужа и пренебрегшую своими семейными обязанностями.

На примере двух названных романов мы видим, насколько шире и глубже является художник в бессознательном своем творчестве, чем в сознательных заданиях. Неведомым для него самого путем, часто наперекор собственному его уму, он раскрывает перед нами глубочайшие основы своего жизнеотношения и мироощущения. И вот, представьте себе те-

перь, что Достоевский или Толстой читает свой роман какому-нибудь критику, – тонкому, умному, но лишенному способности ухватить основной дух произведения, непонятный самому автору. Неопровержимейшим логическим путем он докажет художнику, что такие-то и такие-то места произведения совершенно противоречат тому, что хотел сказать автор, – и автор не сможет с этим не согласиться, не сможет ничего возразить. И представьте себе далее, что художник, согласившись с критиком, начнет вытравливать из своего произведения все кажущиеся противоречия и несообразности – и из глубокого, всю душу художника раскрывающего произведения сделает нечто маленькое, плоское, но зато ни в чем не противоречащее ни логике, ни сознательно поставленной себе автором задаче. Само собою понятно, что ни один истинный художник никогда этого не сделает. Никакая логика, никакие самые убедительные доказательства не уничтожат в нем повелительной потребности внутренней художественной свободы, стремления полно вывить себя самого, во всем противоречии и

непонятности своих переживаний. А на указания критика он может ответить только так, как отвечает Гёте:

*Сам наверно я не знаю,
Я ли в этом иль не я;
В общем все же утверждаю:
Такова душа моя!
То в восторг она приводит,
То к себе внушает страх,
И в бесчисленных строках
Вновь устойчивость находит.*

Вы понимаете теперь, как важна для художника эта высшая его духовная свобода, и как в то же время трудна и ответственна задача ее осуществления. Ведь нет ничего легче, как с отстаивания этой свободы соскользнуть на отстаивание всего неудавшегося, всего действительно противоречивого и художественно-непоследовательного. И только величайшая художественная честность перед собою, благоговейно-строгое внимание к голосу художественной своей совести способно благополучно провести художника между двумя этими опасностями – недостаточною верою в себя и непоколебимым самодовольством.

Выявление самого себя, – выявление сокровеннейшей, часто самому художнику непонятной сущности своей, своей единой, неповторяемой личности, в этом – единственная истинная задача художества, и в этом также – вся тайна творчества. «А все остальное – литература!», говоря словами Верлена.

Раньше, чем идти дальше, хотелось бы высказаться о двух человеческих группах, до сих пор очень неполно и неярко проявившихся в искусстве.

Это, прежде всего, – женщины. Душевный мир женщины резко отличается от мужского всем характером переживаний, настроений, устремлений, мотивов, – отличается и вообще, не говоря уже о специально женской сфере девичества, любви, материнства. Между тем во всемирной литературе мы встречаем едва ли не одну только единственную женщину, проявившую, хотя до некоторой степени, свои характерные женские особенности, это – древнеэллинскую поэтессу Сафо. Остальные женщины рабски шли путями мужского творчества, жили мужскими настроениями и подходами к жизни, пользовались их приема-

ми, и разве только выказывали больший интерес к вопросам, касающимся женщины. Широкой женской стихии, основного существования женской души мы почти не чувствуем в их произведениях. По живому голосу, по почерку мы сразу можем отличить женщину от мужчины. Отчего же так трудно отличить по голосу, по стилю женщину от мужчины в литературе? Если у ней есть особенности, то чисто отрицательные: растянутость, чрезмерная детальность в описаниях и т. п. И не характерно ли, что все выдающиеся писательницы выступали в литературе под мужскими псевдонимами – Жорж Санд, Джордж Эллиот, В. Крестовский – псевдоним? Среди более старых современных женщин-поэтов две наиболее выдающиеся, несомненно, – Зинаида Гиппиус и Аллегро. И не характерно ли опять, что обе они в своих стихах упорно говорят о себе в мужском роде: «я пошел», «я увидел тебя»? И какого выявления женского существа можно ждать от художников, так чуждающихся, так стыдящихся своего пола? Не видим мы ни у кого ни основной женской стихии, ни отражения темных, недоступных нам

переживаний женщины в области девичества, любви к мужчине, беременности, материнства. Если мы что и знаем об этих переживаниях, то лишь по отраженному изображению их у мужчин, – Пушкина, Тургенева, Толстого. Только в молодой нашей поэзии, – у Ахматовой, у Марины Цветаевой, у Ады Чумаченко, – женщина посмела, наконец, заговорить своим женским голосом, посмела пытаться проявлять свою женскую душу. Из старших необходимо помянуть здесь Мирру Лохвицкую.

Другая группа, столь же мало проявившая себя до сих пор в искусстве, это – пролетариат, выдвинувшийся в настоящее время на первое место исторической арены. Его психология и мироощущение отличаются от психологии и мироощущения господствовавших раньше классов еще более, чем женская психология от мужской. Широкому и свободному проявлению этого нового мироощущения в сильной степени мешают два фактора, напирающие на художника-пролетария с двух противоположных сторон. Один фактор – влияние искусства прежде господствовавших

классов во всей силе, стройности и красоте своей завершенности. Взять из этого искусства все нужное, все общечеловеческое и отбросить все чуждое, все, созданное другим душевным строем, – задача трудная. Но здесь опасность явная, на которую внимание художника обращено в достаточной мере. Между тем с тыла на него напирает другая опасность, тем более серьезная, что художник ее не замечает. Это – те требования, которые предъявляют к нему его друзья и приверженцы, их указания, чем должен быть поэт-пролетарий. Чем должен быть поэт-пролетарий? Тем же, чем и всякий поэт: самим собою, больше ничего. Если он, действительно, пролетарий, если у него, действительно, пролетарское жизнеотношение, то оно полно скажется в его произведениях, – только бы художник умел быть самим собою. Если же такого жизнеотношения у него нет, то не помогут никакие требования. Душа художника, еще раз повторю, шире, разнообразнее и живее всякой схемы. Ничего не выйдет хорошего, если свои живые ощущения и переживания он будет прилаживать к «Азбуке комму-

низма» и к требованиям приверженцев истинно-пролетарского искусства. Не удовлетворяет художник этим требованиям, даже противоречит им? Что ж делать, – такова его душа! И пускай говорят ему, что его жизненное ощущение не совсем пролетарское. Может быть, оно и действительно так. Да и как может оно сразу стать чисто-пролетарским? Тем поучительнее будет нам видеть живую душу пролетария, – не схематического, отвлеченного пролетария вообще, а нашего современного русского пролетария, во всей сложности и противоречивости жизненных влияний на него. Это сможет нам дать только художник, а не теоретик. А может быть, – может быть, в его творчестве проявится самое подлинное, самое истинно-пролетарское жизненное ощущение, до сих пор неведомое теоретику, – и сам же теоретик, пытавшийся руководить поэтом, изумленно откроет глаза и скажет: «так вот как чувствует настоящий пролетарий! Насколько же это глубже, ярче и разностороннее, чем я предполагал!» В настоящее время дружественные критики предписывают поэту-пролетарию совершенно определенный

круг настроений: боевой порыв, веру в себя и в свой класс, бодрый дух, жизнерадостность. Благо поэту, если у него это есть! Но горе ему, если у него этого нет, а он будет стараться на-таскивать на себя соответственные настроения с целью стать истинным голосом пролетариата, признанным его выразителем. Он перестанет быть самим собою, т. е. поэтом, и все-таки не станет ничьим выразителем, потому что будет фальшив.

Художник должен быть самим собою, – другого пути к истинному художеству нет. Вы возразите: «но мое «сам» не нравится мне, мне противно мое нутро, – зачем же я буду его выворачивать перед всеми?» Но выбора здесь нет. Хочешь быть художником, – будь самим собою; не хочешь быть самим собою, – не будешь художником. И если вы истинный художник, вы нутра своего, все равно, не сможете скрыть «В твоих писаниях, – говорит Уолт Уитмен, – не может быть ни единой черты, которой не было бы в тебе самом. Если ты зол или пошл, это не укроется ни от кого. Если ты любишь, чтоб во время обеда за стулом у тебя стоял лакей, это скажется в твоих писаниях.

Если ты брюзга или завистник или низменно смотришь на женщину, это скажется даже в твоих умолчаниях, даже в том, чего ты не напишешь». Вы не хотите, чтоб в вашем творчестве отразилась ваша привычка к услугам лакея, ваше тайно-презрительное и тайно-похотливое отношение к женщине? Отучите себя от услуг лакея. Перестройте свое отношение к женщине. Ибо знайте: всякий сходится с женщиной, какой он заслуживает. Ищите других женщин, станьте достойными этих других женщин, – и ваше отношение к женщине переменится. И теперь вам понятно станет то на первый взгляд странное требование, которое предъявляет к художнику Гёте, – что он непрерывно должен нравственно усовершенствоваться и расти: человек и истинное художество связаны между собою неразрывно.

У того же Гёте есть стихотворение:

*Глядит ребенок наш кругом, —
 Пред ним знакомый отчий дом.
 С рожденья слышать он привык
 Вполне сложившийся язык.
 На ближнее он кинет взгляд, —
 Ему про дальнее твердят.
 Растет, — не дав передохнуть,
 К добру готовый кажут путь:
 Вот это — очень хорошо,
 А это — плохо и грешно,
 И сам он должен тем-то быть.
 Как нужно жить, творить, любить, —
 Все это писано давно,
 И хуже, — в книжках уж дано.
 И вот, затерянный навек.
 Стоит наш юный человек.
 Все для него предрешено:
 Пред ним — дороги лишь такие,
 Какими раньше шли другие.*

Детьми мы еще сохраняем свежесть и незаимствованность восприятий, умение чувствовать своими, не отштампованными

чувствами, смотреть на вещи собственными глазами, говорить собственным языком. Чем больше растем, тем все больше нивелируемся, становимся, как все кругом, видим все в таком виде, как видят окружающие, привыкаем говорить общим бесцветным языком. Нам много есть чему поучиться у детей.

Взять, например, язык. Ребенок все время непрерывно творит язык, самостоятельно отыскивает новые слова, новые комбинации слов, новые обороты. Сельтерскую воду он назовет: «ёжиковая вода», похоронные дроги – «помирон»; сосет мятную конфетку, скажет: «во рту дует». Мы снисходительно улыбаемся и учим ребенка, как нужно говорить «по-настоящему». С другой стороны, теперь часто в интеллигентных семьях приходится видеть детей, говорящих «по-настоящему», – особенно детей, растущих без сверстников, среди взрослых, и много читающих. Они, совсем как взрослые, говорят: «это безусловно верно», «я выношу впечатление», «он остановился, как вкопанный». Нам это тоже только смешно, как смешон маленький мальчик с наклеенными на губу усами. Но нам не стыд-

но, когда мы слышим отраженным в детях, наш тусклый, бесцветный язык, лишенный всякого творчества. Живое творчество языка мы можем наблюдать только в детях, да еще в народе. Пушкин учился русскому языку у московских просвирен. Толстой мечтал о том, как хорошо бы свои писания «перевести на русский язык». Он пишет жене: «...как тогда все сокращается. От общения с профессорами – многословие, труднословие и неясность, от общения с мужиками – сжатость, красота слога и ясность».

Мы точно отпечатали у себя в мозгу все существующие слова и обороты, не позволяем себе сочинять новых и смеемся над теми, кто себе это позволяет; мы хорошо знаем грамматику и не позволяем ни себе, ни другим нарушать ее правил. Но как же обогащается и расширяется язык, как не созданием новых слов и оборотов? И что такое грамматика, как не простое констатирование форм языка данного момента? Человеческая речь – живой, текущий, вечно меняющийся поток, а грамматика, предписывая свои правила, пытается загордить поток и превратить его в стоячий пруд.

И непрерывно разрабатывать, перерабатывать язык продолжают только люди, не ведающие о грамматике, которых мы готовы называть «безграмотными». Например, давно уже слово «пальто» стало чисто русским, давно говорят «у меня нет пальта», «на вешалке много полът». А мы твердо помним, что «пальто» – слово иностранное и не склоняется, и поправляем: «у меня нет пальто», «на вешалке много пальто». Давно уже слово «чайпить» стало одним глаголом, а если кто скажет: «они почайпили», мы поправляем: «они напились чаю». У нас нет существительного, соответствующего немецкому «Ausland», французскому «l'etranger», а давно уже существующее у нас слово «заграница», точно выражающее это понятие, коробит нас своею «безграмотностью». Да, безграмотность... Еще Пушкин говорил:

*Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не терплю.*

Это подчинение языка зафиксированным формам, это затягивание его в узкий корсет

грамматики грозит литературному языку очень серьезными опасностями. Французский критик Реми де Гурмон говорит: «учась в школьных тюрьмах тому, чему когда-то гораздо лучше учила детей сама жизнь, они, из страха перед грамматикой, теряют ту свободу ума, которая так важна в эволюции слова. Они говорят, как книга, как плохие книги, и, когда им нужно сказать что-нибудь серьезное, они прибегают к фразеологии этой низменной моральной и утилитарной литературы, которою мы пачкаем их нежные и впечатлительные мозги. Народ в этом отношении не отличается от ребенка; но, более смелый и предприимчивый, он создает свой, простонародный язык, – арго, – и в нем он дает волю своей потребности в новых словах, в живописных оборотах, в синтаксических новшествах. Обязательное обучение в низших классах Парижа сделало из французского языка мертвый язык, – парадный язык, которым народ никогда не говорит, и который он скоро перестанет понимать: он любит свой арго, которому научился один, на свободе, и ненавидит французский, который все больше ста-

новится для него языком его господ и угнетателей».

Как всякому писателю, мне часто приходится иметь дело с начинающими писателями, и в частности – с писателями «из народа». Приходит такой, протягивает, конфузясь, коряво написанную тетрадку и предупреждает: «вы уж только извините, – я человек безграмотный, писать не умею». Читаешь, – да, плохо! Тусклый, робкий язык, неумело и неуклюже подделывающийся под язык литературный. А разговоришься с ним, втянешь в разговор, заставишь его рассказать что-нибудь из пережитого, – и какой у него является яркий, сочный, свой собственный язык! Записать бы рассказ стенографу, – и готов великолепный рассказ. Прочтите повесть И.С. Шмелева «Человек из ресторана». Рассказ ведется от лица ресторанного официанта и написан языком, каким говорят официанты. И этот язык, – странный и грамматически совершенно неправильный, – как он ярок, точен, своеобразен, как потрясает в нужных местах! Художник сумел схватить подлинный характер речи ресторанного лакея. А возмись писать

свои записки сам лакей, – он и подумать не посмел бы писать их своим собственным языком, а стал бы неумело и витиевато подлаживаться под книжки, которые ему довелось прочесть. И получилась бы одна скука. Читаешь современную пролетарскую поэзию, – как сильно чувствуется в ней Верхарн, Уолт Уитмен, Бальмонт, Андрей Белый. Почему эта поэзия говорит чуждым языком далеких бельгийских и американских поэтов, вычурным языком русских модернистов? Почему не пытаются говорить поэты своим собственным языком, – энергичным и простым языком, каким говорят и выражают свои чувства русские рабочие, – живые русские рабочие нынешнего времени?

IV

Многому приходится учиться художнику. Приходится ему учиться говорить собственным языком, – приходится также усердно учиться смотреть собственными глазами, слушать собственными ушами. Как это ни странно, но часто требуются долгие усилия целых поколений, чтоб дать себе отчет в том, как мы что-нибудь в действительности видим. На картинах итальянских художников кватроченто мы часто встречаем изображение какого-нибудь святого или святой, сидящих у открытого окна. В окно виден далекий пейзаж, – горы, деревья на горах, домики. И что-то в этом пейзаже есть странное, наивно-неверное, в чем вы себе сначала даже не можете дать отчета. И вдруг вы улавливаете причину: на этих далеких, за версту от зрителя, деревьях тщательнейшим образом выписан каждый сучек, каждый листочек, птичка, сидящая на дереве, на окнах домиков и церквей нарисованы все перекладины на рамах. Но ведь в действительности человек не в состоянии видеть всего этого издали. А худож-

ники того времени этого не замечали, не замечали и дымки, окутывающей далекие предметы. И воображали, что пишут так, как видят. Посмотрите вообще на картины, изображающие быстро движущиеся предметы, – скачущую в карьер лошадь, рукопашную схватку, мчащийся поезд. Вы чувствуете, что художники и до сих пор не сумели по-настоящему увидеть движения, поймать его характерные особенности. Придет большой художник, увидит это, покажет, – и тогда нам так же будет смешно смотреть на современные изображения скачущих лошадей и боевых схваток, как смешно смотреть на тщательно выписанные детали далеких предметов на картинах старых мастеров.

Искусство видеть и слышать состоит в том, чтобы суметь поймать, как вы в действительности видите и слышите, а не как, по вашему предвзятому мнению, выглядит или звучит данный предмет. Например. Пред вами только что вспаханное поле, за ним – ярко золотая вечерняя заря. Вы знаете, что земля – черная, вы так и напишете: «над черною пашнею золотая заря». И этим вы покажете, что не уме-

ете видеть: под золотую зарю пашня имеет определенно-лиловый цвет, а не черный. Вы сидите на платформе станции и мимо вас, свистя, проносится маневрирующий паровоз. Вы пишете: «паровоз с ровным свистом пронесся мимо». Вы не сумели услышать: ровно свистящий паровоз, проносящийся мимо вас, свистит для вашего уха вовсе не ровно: тон его свиста, по мере приближения к вам, непрерывно повышается, достигает, проносясь мимо вас, наибольшей высоты и затем опять становится все ниже и ниже.

Вы подробно описываете сановного старичка в отставке на великосветском собрании, – какого цвета у него глаза, волосы, как он одет, как ходит, как самодовольно острит. Но действительно ли всеми этими неопределенными признаками запечатлелся в вашем восприятии старичок? Или было в нем что-то особенное, характерное, чего вы не сумели заметить? Приходит настоящий художник и дает всего два-три штриха:

*Тут был, в душистых седилах,
Старик, по старому остри-
вший, —*

*Отменно тонко и умно,
Что ныне несколько смешно.*

(Пушкин)

И весь старик перед вами живет. Художник сумел увидеть его, сумел выделить в своих впечатлениях от него то, что его отличало от всех других гостей. В чеховской «Чайке» начинающий писатель говорит о беллетристе Тригорине: «У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки, и чернеет тень от мельничного колеса, – вот и лунная ночь готова. А у меня – трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Как это мучительно».

Я прихожу к концу своей лекции, – а ничего не сказал о том, как нужно писателю писать. Нужно быть самим собою, нужно быть правдивым и искренним, нужно развиваться и расти нравственно, нужно уметь видеть и слышать. Теперь скажу еще два слова о стиле. У каждого писателя есть и должен быть свой стиль... Ну, уж тут-то, кажется, придется, наконец, услышать о том, как нужно писать,

как вырабатывать свой стиль... Нет. Никакого стиля вырабатывать себе не нужно. Опять-таки: нужно только думать своими чувствами, видеть своими глазами, – и стиль придет сам собою. Интересно в этом отношении мнение двух таких выдающихся мастеров стиля, как Шопенгауэр и Флобер. «Слог есть только силуэт мысли, – говорит Шопенгауэр. – Неясно или плохо писать значит сбивчиво или смутно мыслить». Почти теми же словами говорит и Флобер: «Чем прекраснее мысль, тем звучнее фраза, будьте уверены. Определенность мысли вызывает, – и есть сама по себе, – определенность слова. Если вы точно знаете, что вы хотите сказать, вы это скажете хорошо».

Искусство писать?.. Нет никакого искусства писать. Упомянутый уже умный французский критик Реми де Гурмон великолепно говорит по этому поводу: «Нужно спросить себя: как я это чувствую, как я вижу? И не заботиться ни об эллинах, ни о римлянах, ни о классиках, ни о романтиках. Писатель, когда пишет, не должен думать ни о своих учителях, ни даже о своем стиле. Если он видит, если он чувствует, – он скажет что-нибудь... Ис-

тинная проблема стиля есть проблема физиологии. Мы пишем, как мы чувствуем, как мы думаем, всем нашим телом. Бюффон сказал: «стиль – это сам человек». Он был человеком науки. Это – слово натуралиста, который знает, что пение птицы обуславливается формой ее клюва, положением ее языка, диаметром горла, емкостью легких... Искусство писать есть искусство видеть, есть искусство чувствовать всеми своими органами, всеми нервными окончаниями и ничего больше».

1921 г.

Примечания

Что нужно для того, чтобы быть писателем?

Впервые – журн. «Печать и революция», 1922, № 1. Написано в 1921 году.

Публикация в журнале этой «Лекции для литературной студии», а потом издание ее дважды отдельной книжкой (1923 г. и 1926 г.) вызвали дискуссию в печати, как это часто случалось с произведениями В. Вересаева. Мнения с «Лекции» были диаметрально противоположными Б. Смирнов, например, в связи с ее отдельным изданием категорически заявил: «Сама по себе указанная брошюра ничего нового не дает. Рекомендовать в ней нечего» («Резец», 1927, № 3). Иначе оценил лекцию рецензент «Правды» (1922, 19 апреля), подписавшийся инициалами Л.Ш.: «Наше время характерно выходом из народных масс множества литературных талантов, и статья Вересаева намечает пути укрепления писателя, разъясняет, в какую сторону должна быть направлена творческая энергия литератора».

Эти две противоположные точки зрения пытался примирить И. Дукор: лекция интересна «прежде всего специалисту, практическому литературному работнику и т. д., но только не начинающему писателю» («Как и над чем работать писателю...» – «На литературном посту», 1927, № 19).

Критики преимущественно расходились во взглядах относительно самобытности художника, его внутренней свободы. Так, П. Незнамов резко возражал против попытки В. Вересаева утверждать, будто «творчество писателя «не терпит на себе никаких пут»: не существует писателя, «который бы не был так или иначе социально заряжен... социальная роль писателя – это роль словесного организатора и оформителя тех тем, которыми его заряжает его же собственный класс», в своей работе он подчиняется «принципам той или иной... литературной партии или школы» («На грани курьеза». – «ЛЕФ», 1925, № 3). А вот Нурмин, например, как раз посчитал очень верной «основную мысль... яркой, простой и искренней статьи В. Вересаева, которая «сводится к тому, что, помимо таланта, писателю

нужно прежде всего быть самим собой» и ему опасно «застояться в стойлах» литературных школ и направлений. Правда, и этому критику показалось, что В. Вересаев несколько упрощает проблему, сравнивая художников с «табуном диких лошадей». «Все дело в том, чтобы направление не явилось для художника чем-то совершенно извне навязанным, а формировало новое, которое действительно имеется и живет в груди художника-пролетария» («В журнальном мире». – «Красная новь». 1922, № 2).

Этот спор продолжил В. Вересаев, отвечая на анкету «Журналиста» (1925, № 8–9) в связи с резолюцией ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (от 18 июня 1925 г.). Он весьма одобрил отмену диктатуры «мало даровитых писателей» с их доносами вместо критики и агрессией против так называемых «попутчиков» (к которым относили и его самого). Но болезнь, разъедающая, по мнению В. Вересаева, современную художественную литературу, проникла глубоко и потребует длительного лечения. Болезнь эта – «отсутствие у современного писателя ху-

дожественной честности», так как он постоянно оглядывается на цензора. «...Такое систематическое насилие художественной совести даром для писателя не проходит. Такое систематическое равнение писателей под один ранжир не проходит даром для литературы». Нельзя, чтобы молчали крупные художники, пусть даже «идеологически чуждые правящей партии», вроде Ф. Сологуба, М. Волошина, А. Ахматовой.

С лекцией о писательском труде В. Вересаев выступал перед литературной молодежью не только в 20-е, но и в последующие годы.

Ряд высказанных в лекции мыслей о писательском труде В. Вересаев развил и уточнил в «Записях для себя», которые он завершил в 1942 году после полутора десятилетий работы. Вот некоторые из этих «записей»:

Писатель – это человек, специальность которого – писать. Есть изумительные мастера этого дела.

Художник – человек, «специальность» которого – глубоко и своеобразно переживать впечатления жизни и, как необходимое из

этого следствие, – воплощать их в искусстве.

* * *

Не люблю римскую литературу. Горячо, до восторга, люблю литературу эллинскую. Потому что не люблю писательства и люблю художество. Все римские поэты – писатели, изумительные мастера слова. Это все время замечаешь и изумляешься, – как хорошо сделано! А у эллинов, – пусть и у них мастерство изумительное, – у них этого мастерства не замечаешь, дело совсем не в нем, а в том внутреннем горении, которым они полны.

Новейшие литературы – русская и французская. У нас – художество, у французов – писательство. И какое писательство! Куда нам до них! И все-таки можно только гордиться, что у нас его нет.

Впрочем, есть исключения и у нас и у них. Полоса нашего старшего модерна: Мережковский, Вячеслав Иванов, Брюсов – типичнейшие писатели. У французов же чудеснейшие художники: Бодлер, Верлен. Я бы сказал еще с особенной охотой: и Мопассан. Но и у него – какие провалы в болото писательства! Рассказ, как кормящая женщина в вагоне тоску-

ет, что ей распирает грудь молоком. И будто не знает, как легко можно у себя отдоить молоко. И вот рабочий предлагает ей свои услуги, отсасывает молоко, и когда она благодарит его, он отвечает, что это он должен ее благодарить, что он уж два дня не ел.

Какая гнусная литературщина!

* * *

Каким неотесанным самоучкой кажется Гомер рядом с Вергилием! Как корявы порою его стихи, как неубедительны ритмы, как примитивны аллитерации, как ненужны проскакивающие иногда банальнейшие рифмы! То ли дело Вергилий: точный, сжатый стих, богатейшая звукопись, ритмы, точно соответствующие содержанию, изумительные аллитерации...

И все-таки – просто смешно ставить их рядом. Великан Гомер и рядом, по колено ему, – Вергилий. Когда я читаю Гомера, вокруг меня начинает волноваться сверкающая стихия жизни, я чувствую молодую бодрость в каждом мускуле, я не боюсь никаких ужасов в бед жизни, передо мною в чудесной красоте встают «легко живущие» боги – символы окружа-

ющих нас сил.

И я чувствую, что Гомер поет, потому что не может не петь, потому что горит душа и пламенными языками рвется наружу. Лев Толстой писал про него Фету: «Этот черт и поет и орет во всю грудь, и никогда ему в голову не приходило, что кто-нибудь его будет слушать».

Когда читаю «Энеиду» Вергилия, чувствую перед собою с огромным мастерством рассказанную сказочку о приключениях выдуманных героев, о действиях богов, в которых ни сам Вергилий не верит, ни мы с вами. То же я с «Освобожденным Иерусалимом» Торквато Тассо. Даже смешно и как-то неловко в душе: на что тратят люди время – на сказочки! А у Гомера просто забываешь, что рассказывает он сказки, настолько важно в нем совсем не это, а то, чего и следа нет ни у Вергилия, ни у Тассо.

* * *

Художество делает самое малое большим. Как будто заглянешь в маленькое окошечко – и вдруг раскинутся перед глазами широчайшие дали, и сердце дрогнет от волнения.

Когда-то в журнале «Русское богатство» был помещен рассказ Л. Мельшина «Пасынки жизни». В нем описывалась бедственная жизнь почтовых чиновников. Хороший рассказ. И из него с полнейшею очевидностью вытекало заключение: да, совершенно необходимо увеличить жалование почтовым чиновникам!

А вот «Живой труп» Льва Толстого. Вдребезги разбита жизнь хороших людей только потому, что существует нелепый закон, запрещающий развод. Что же «вытекает» из драмы? Что необходимо отменить такой закон? Нет. В окошечке распахивается широчайшая даль, и в ужас приходишь, как люди способны калечить своими нормами и схемами живую человеческую жизнь...

* * *

Зачем оригинальному художнику стараться быть оригинальным?.. Одно только нужно: смелость быть самим собой.

...Ошарашивай мещанина!

Как это характерно для средненького таланта и для бездарности! Провел ли бы Микеланджело хоть одну линию резцом, написал

ли бы Бетховен хоть одну ноту, чтоб кого-нибудь «ошарашить»?

* * *

Как легко было так писать! Взял записную книжку, стань перед витриной и пиши! Описывать наружность человека: лоб у него был белый и открытый, густые брови нависали над черными вдумчивыми глазами, нос... губы... волосы... И так дальше. Или обстановку комнаты: посреди стоял стол, покрытый розовой скатертью с разводами: вокруг стола было расставлено пять-шесть стульев... Комод в углу... В другом углу... И так дальше. А нужно-то совсем не так: закрой глаза и вдумайся, дай себе отчет: что тебе больше всего бросилось в глаза в данном лице или обстановке? И этими-то двумя-тремя чертами, – но чертами характерными, яркими, – все и опиши. И довольно.

* * *

Это – глубоко верное замечание. Нужно настойчиво, не уставая искать подходящего человека – на улице, в театре, в трамвае, в железнодорожном вагоне, пока не найдешь такого, который совершенно подходит к вообра-

жаемому тобою лицу. И тогда уж прилепись к этому человеку целиком. И он даст тебе массу самых неожиданных и прелестных деталей, которые оживят задуманный тобою образ до неузнаваемости. То же и с пейзажем. Сила Льва Толстого, что он всегда делал так.

* * *

Нужно кончать описывать природу раньше, чем читатель может заметить, что автор ее описывает.

* * *

У настоящего художника никогда не найдешь никакого нравоучения. «Нравоучение» у него вытекает из самого описания жизни, из подхода его к ней. Ему не нужно писать: «Как это возмутительно!» Он так опишет, что читатель возмутится как будто сам, помимо автора. А равнодушный халтурщик – для него совершенно необходим в конце «закрученный хвостик нравоучения». Иначе читатель воспримет все как раз даже наоборот. Как в известном рассказе Чехова «Без заглавия». Воротился настоятель в свой монастырь из большого города и с ужасом стал рассказывать о нечисти и разврате, царящих в городе.

– Опьяненные вином, они пели песни и смело говорили страшные, отвратительные слова, которых не решится сказать человек, боящийся бога. Безгранично свободные, бодрые, счастливые, они из боялись ни бога, ни дьявола, ни смерти, а говорила и делали все, что хотели. А вино, чистое, как янтарь, подернутое золотыми искрами, вероятно, было нестерпимо сладко и пахуче, потому что каждый пивший блаженно улыбался и хотел еще пить. На улыбку человека вино отвечало тоже улыбкой и, когда его пили, радостно искрилось, точно знало, какую дьявольскую прелесть таит оно в своей сладости!

Описав все прелести дьявола, красоту зла и пленительную грацию отвратительного женского тела, настоятель проклял дьявола и ушел в свою келью.

Удивительно ли, что наутро в монастыре не осталось ни одного монаха? Все они бежали в город.

* * *

Дворянские беллетристы шестидесятых – семидесятых годов – Болеслав Маркевич, Авсеенко, Всеволод Крестовский и пр., – когда

выводили благородного дворянина, то писали о нем так:

– Погоди ж ты! – процедил князь Троекуров, побледнев.

Если же речь шла о семинаристе-нигилисте, то писалось так:

– Погоди ж ты! – прошипел Крестовоздвиженский, позеленев.

Теперь, с других, конечно, позиций, повторяется совсем то же самое. Герои симпатичные бледнеют и cedят, несимпатичные – зеленеют и шипят. Я просто не могу понять, как после Льва Толстого можно так писать.

* * *

Трудное это и запутанное дело – писательство. Писатель должен не наблюдать жизнь, а жить в жизни, наблюдать ее не снаружи, а изнутри. Между тем обычная история жизни писателя: удалась ему вещь, обратил на себя внимание – и бросает прежнюю работу, и становится профессионалом. И вот – человек садится писать не тогда, когда ему что-то нужно сказать, а тогда, когда нужно платить за квартиру, шить жене пальто. И на глазах свежий росточек таланта желтеет, сохнет. И нет уж

писателя. Начинаящий писатель, если он уважает свой талант и дорожит им, не должен «жить» литературой. Чем угодно добывай средства к жизни, только не писательством. Придет время, и то же писательство самотеком начнет кормить тебя произведениями, написанными раньше.

Не говорю уж об этом. Но писатель, становясь профессионалом, сам вырывает себя из жизни. Обычная теперь для него среда – товарищи писатели, заседания секций, ресторанчики, клуб писателей. Варка в собственном соку. А потом куда-нибудь выезжает, ходит с блокнотом и «набирает материал».

Нужно в жизни жить, работать в ней – инженером, врачом, педагогом, рабочим, колхозником.

– Хорошо, а когда же тогда писать?

– Когда? После работы. В дни отдыха. В месяц отпуска.

– Много ли тогда напишешь?

– И очень хорошо, что немного. Все, что тогда напишется, будет полноценно, нужно. А так, по совести сказать, взять почти у любого писателя полное собрание его сочинений, –

много ли потеряет литература, если выбросить из него три четверти написанного?

* * *

Когда в загорающемся сиянии славы, среди гула восторженных приветствий в литературу вступает молодой талант, мне всегда бывает за него страшно и больно. Как будто на большой высоте человек пошел по слабо натянутому канату. Знает ли он, какой это опасный путь, знает ли, что из многих десятков людей до конца дойдут, хорошо, если двое, трое? Знает ли, что с каждым шагом все больше должна расти его строгость к себе, что не нужно прислушиваться к доносящимся снизу восторженным крикам и рукоплесканиям? Можно все это знать, и все-таки голова начинает сладко кружиться, исчезает подобранность тела, ноги бойко и развязно ступают по канату – и летит человек вниз, и расшибается насмерть. И никто даже не ахнет, не подбежит к его труп. Равнодушно поглядят и скажут:

– Еще одна несбывшаяся надежда!

Я замечал на себе в начале литературной работы: каждый успех снижал требователь-

ность к себе, с каждым успехом начинало писаться «легче». И как в это время бывал полезен жестокий щелчок – отказ редакции, суровая встреча критики!.. Просите, товарищи, судьбу, чтоб она была к вам построже и по-злее.

* * *

И вот еще. «Небес избранник», «божественный посланник». И теперь сплошь да рядом писатель серьезнейшим образом начинает считать себя таковым. Писательский труд – это какой-то совсем особенный труд, высоко возносящий писателя над серую толпою. После этого труда всякий другой, обычный труд – оскорбителен, презренен. Стал человек в этой области инвалидом – выдохся, писать больше не о чем. Но сам по себе крепчайший мужчина, хоть барки грузить. Но он предпочитает бездейтельно ждать исчезнувшего «вдохновения» и быть вечным клиентом Литературного фонда.

Знавал я одного поэта, бывшего рабочего. Хороший был поэт, отмеченный и читателем и критикой. Как-то он сказал мне:

– Подыхаю от нищеты! Что можно зарабо-

тать стихами!

Я вспомнил, что он был прежде электромонтером. А я как раз только что въехал в новую квартиру, нужно было проводить в ней электричество. Я ему предложил:

– Вот! Не возьметесь ли?

Он оглядел меня так, как если бы я изящному денди предложил в заплатанном и за-
тасканном костюме войти для танцев в бальный зал. Ответил неохотно:

– Я это дело давно уже бросил.

И отошел.

* * *

«Автор одного произведения»... Их много у нас. Грибоедов. Сухово-Кобылин – трилогия. Ершов, автор «Конька-Горбунка». Д. Гирс – неоконченный роман «Старая и новая Россия» в «Отечественных записках» за 1868 год. А прожил (и писал) до 1886 года. А.Л. Боровиковский – в семидесятых годах лучший после Некрасова поэт «Отечественных записок», очень несправедливо забытый...

Молодежь того времени списывала его стихи и учила наизусть. А он даже не издал их отдельною книжкою. Стал впоследствии

крупным деятелем по судебному ведомству и автором специальных трудов по гражданскому праву. Из более новых: Найденов – «Дети Ванюшина», Тимковский – «Сильные и слабые». Благо было тем из них (Сухово-Кобылин, Боровиковский), которые сказали, что могли сказать, и спокойно замолчали. Для большинства же это единственное их произведение стало отравой, заразившею кровь на всю жизнь. Нечего больше сказать, нет потребности сказать, все сказано, – а пишут, пишут, пишут... Какое оскорбление и литературы, и самого себя! Неужели только в литературе жизнь? Неужели и без нее нельзя жить полно, глубоко и плодотворно?

* * *

Лет тридцать назад меня в упор спросила одна курсистка – прямолинейная девица, признававшая только химию и политическую экономию:

– Скажите, как вы сами думаете: если бы никогда не появилось в печати ничего, что вы написали, – было бы что-нибудь в нашей жизни хоть немножко иначе, чем теперь?

Я ответил:

– Видите, начинается дождь. Он очень нужен для посевов, для травы; может быть, он определит весь урожай нынешнего года. Вот перед нами упала капля дождя. И вы спрашиваете: изменилось ли бы что в урожае, если бы этой капли совсем не было? Ничего бы не изменилось. Но весь дождь состоит из таких капель. Если бы их не было, урожай бы погиб.

* * *

Искренность – дело трудное и очень тонкое, она требует мудрости и большого душевного такта. Маленький уклон в одну сторону – и будет фальшь; в другую – и будет цинизм. Способность к подлинной искренности, правдивой и целомудренной, – великий и очень редкий дар...

Ю. Фохт-Бабушкин

Примечания

Подробнее о «Преступлении и наказании» и «Анне Карениной» см. в моей книге: «Живая жизнь», ч. I (О Достоевском и Льве Толстом) (Полн. собр. соч., т. VII). Прим. В. Вересаева.

[^^^]