



## Е. И. ЗАМЯТИН

### Москва—Петербург

«Москва — женского рода, Петербург — мужеского», — писал Гоголь ровно сто лет назад<sup>1</sup>. Это — как будто случайно брошенная шутка, грамматический каламбур, но в нем так метко подсмотрено что-то основное в характере каждой из двух русских столиц, что это вспоминается и теперь, через сто лет.

Петербург с тех пор успел стать Ленинградом, но остался Петербургом гораздо больше, чем Москва — Москвой. Москва отдалась революции стремительней, безоглядней, покорней, чем Петербург. Да и как же иначе: победившая революция стала модой, а какая же настоящая женщина не поторопится одеться по моде? Петербург принимал новое без такой торопливости, с мужским хладнокровием, с большой оглядкой. Он шел вперед медленней, и это понятно: ему приходилось нести с собой тяжелый груз культурных традиций, особенно ощутительных в области искусства. Без этого громоздкого багажа, налегке — московские музы мчались, обгоняя не только Петербург, но и Европу, а иногда заодно и здравый смысл. «Москва требует, чтоб если уж пошло на моду, то чтоб по всей форме была мода!» — подтрунивал над Москвой еще Гоголь, уже он знал эту ее женскую слабость.

Впрочем, эта безоглядная погоня за новым — не только женская черта, она идет еще и от молодости: Новой Москве, живущей рядом, поверх, сквозь старую, шестисотлетнюю, — минуло только шестнадцать! От неожиданных, пестрейших сочетаний старого и нового — в Москве кружится голова: Петербург строже: он и теперь, как во времена Гоголя — «не любит пестрых цветов». Петербург останется окном в Европу, на Запад; Москва стала дверью, через которую с Востока, сквозь Азию, хлынула в Россию Америка.

Это — конечно, не больше, чем схема. В жизни, особенно в зеркальной — в искусстве — такой географической точности нет: там, смотришь, задорный, московский вихор мелькает на Невском проспекте, там крикливая московская площадь притихнет под строгой тенью петербургского Медного Всадника. Но несмотря на эту перетасовку, сквозь все перемены, во всех зеркалах — можно разглядеть свое лицо у каждой из двух столиц. И, может быть, отчетливей всего это видно в каменном зеркале архитектуры, в том, какой след оставлен здесь революцией в Петербурге и Москве.

Петербург рос как правительственный, императорский город, его строила казна, государство, система. Бóльшая часть зданий, определяющих его лицо — великолепные работы Растрелли, Кваренги, Томона, Воронихина — вышла из эпохи Екатерины, первых Александра и Николая. Безвкусие последних императоров, к счастью, не успело положить на северную столицу своей печати: к этому времени основная архитектурная композиция Петербурга оказалась уже законченной. Таким он встретил и революцию, и эта его законченность, архитектурная полнота, были причиной того, что и после революции он сохранил свое прежнее лицо. Для нового — не было уже места нигде, кроме петербургских окраин: только там революция и оставила следы, там кругом Петербурга — медленно растет Ленинград, элементами которого является, например, удачно скомпонованный квартал новых домов для рабочих у Нарвских ворот, с огромным, отлично оборудованным театром — Домом культуры и такие же «Дома Культуры» в других рабочих районах.

Совсем по-иному, по-восточному, строилась царская Москва: капризно, раскидисто, пестро, бессистемно. Ее ростом не руководила ничья единая воля. В противоположность императорскому Петербургу, она была помещичьей и купеческой столицей — купеческой по преимуществу. Разбогатевшие выходцы из какой-нибудь уральской глуши, с волжских старообрядческих скитов оседали здесь и строили для себя «особняки», по своей уральской и волжской фантазии. Так же, как дворцы для Петербурга — для Москвы типичны эти «особняки», дома для одной семьи, бесцеремонно расположившиеся рядом с современными многоэтажными громадами. И кроме особняков — церкви, бросающееся в глаза множество церквей, большей частью очень древних, XIV—XV веков, наследство той эпохи, когда Москва была столицей благочестивых царей.

Как только Москва после революции снова стала столицей, она была наводнена огромным количеством учреждений и чинов-

ников, рожденных новым социалистическим типом хозяйства. Острейший жилищный кризис, какого не испытывала ни одна из европейских столиц, заставил спешно заняться постройкой новых домов. Уступая им место, с центральных улиц Москвы стали исчезать церкви (что было связано и с антирелигиозной политикой власти).

Лицо города, отдельных его частей — особенно изменяет снос таких характерных строений, как церкви. Те, кто видел, например, прежнюю площадь на берегу Москва-реки с храмом Спасителя, теперь не узнают ее: видной издалека золотой головы, огромного желтовато-белого тела храма — уже нет. Это колоссальное здание большой архитектурной ценности не представляло, но нельзя не пожалеть о разрушении таких старых построек, как Симонов монастырь, Чудов монастырь в Кремле, как старая Сухарева башня, очень украшавшая площадь в конце Сретенской улицы. В иных случаях снос таких старых построек оказался оправданным с точки зрения архитектурно-композиционной. Так, очень выиграл вид на Кремлевскую Красную площадь после сноса Иверских кремлевских ворот и Иверской часовни; теперь со стороны Охотного Ряда на синем фоне неба виден великолепный собор Василия Блаженного, раньше заслонявшийся воротами и часовней.

Новых, недавно построенных, домов совсем не видно в центральных частях Москвы. Именно «бросаются в глаза»: это — вторгшаяся в старую Москву Америка, вернее — общедоступное берлинское издание Америки — «конструктивные» комбинации каменных кубов, типа работ Корбюзье<sup>2</sup>. Но московский вкус требует — «чтоб по всей форме была мода»: Москва постаралась «перекорбюзьерить» Корбюзье, там иные из таких новых зданий еще суше, абстрактней, голее. Типичный пример этого стиля — выкрашенный в темную краску угрюмый куб Института Ленина в самом центре Москвы на Тверской улице. Некоторые из левых московских архитекторов объявили этот американско-берлинский стиль «пролетарским» (а стало быть — самым модным), но... пролетариат не поверил и запротестовал, когда эти унылые кубы стали расти в рабочих районах. Один из виднейших московских архитекторов, Щусев<sup>3</sup>, признался: «Оказалось, что упрощенный конструктивистский тип архитектуры не во всех случаях близок и понятен массам... Коробкообразная, плохо сработанная внешность зданий скоро приелась... Потребовалось знакомство с работами великих мастеров прежних эпох... Архитектура без усвоения двух родственных искусств — живописи и скульптуры — не может справиться со своими задачами»...

Из двух родственной архитектуре искусств — скульптура, казалось бы, должна была расцвести в новой революционной России: победившая революция обнаружила явное стремление закрепить себя в веках установкой соответствующих монументов на улицах и площадях обеих столиц. Монументы эти очень быстро размножились в первые пореволюционные годы, но так же быстро и исчезали, ибо они делались из самых недолговечных материалов — вплоть до гипса. Такая непредусмотрительность была очень счастливой: сделанные наспех, дисгармонизировавшие с архитектурным окружением, эти фигуры, бюсты, бюстики отнюдь не украшали революционных столиц. Иные из них по новой советской терминологии были бы, пожалуй, теперь признаны даже вредительскими: как иначе назвать один из первых петербургских памятников Марксу — бюст (работы Матвеева<sup>4</sup>), изображавший основоположника коммунизма... с моноклем в глазу?! Маркс, как известно, действительно носил монокль, но этот буржуазный аксессуар слишком резко нарушал канонизированный образ.

Императорский период, сравнительно мало заметный в Москве, на улицах и площадях, на набережных и в парках Петербурга, оставил целую бронзово-каменную летопись, открывающуюся великолепным, воспетым Пушкиным, «Медным Всадником» работы Фальконета. У революционного Петербурга хватило вкуса и выдержки, чтобы сохранить, за самыми малыми исключениями, все эти монументы. И у Петербурга хватило чувства стиля, чтобы один из немногих, уже не временных, а постоянных революционных монументов «фигуру Ленина» — поставить не в центре, не среди ампирических зданий и императорских памятников, а ближе к рабочим окраинам, к Ленинграду (на площади у Финляндского вокзала). Москва с прежними памятниками обращается более непринужденно: так года два назад, старые москвичи с изумлением увидели, что памятник Минину и Пожарскому переселился с своего места поближе к собору Василия Блаженного. В новых своих постоянных монументах Москва предпочитает, как и в новых домах, «геометрический стиль» (белый обелиск в Александровском саду, серый на бывшей Скобелевской площади). К сожалению, пока среди новых памятников ни в Москве, ни в Петербурге нет ни одного, который возвышался бы над средним уровнем, медный голос которого звучал бы с силой хотя бы отдаленно приближающейся к силе петербургского «Медного Всадника».

Типичное петербургское здание с колоннами на набережной Невы: Петербургская академия художеств, резиденция другой,

соседствующей с архитектурой музыки — живописи. Еще с XVIII века, когда основана была Академия, столицей русской живописи стал Петербург. Незадолго до войны и революции через петербургское «окно в Европу» занесло семена нового французского искусства, и скрещение их с старой русской живописной культурой дало богатейшие всходы в группе художников, объединившихся под именем «Мир искусства»<sup>5</sup>. В Петербурге, превратившемся в Ленинград, этим художникам стало тесно, и большая часть из них стала теперь художниками Парижа и Нью-Йорка. Но созданных ими традиций и работ мастеров, оставшихся верными Петербургу, оказалось достаточно, чтобы Петербург сохранил за собой в этой области первое место и теперь, когда официальной столицей стала Москва. Нельзя, разумеется, говорить о «петербургской» и «московской» школах живописи, диффузия в этой области еще естественней, чем в других, но Москву, конечно, можно узнать и здесь.

В истории Москвы в эпоху «смутного времени» рядом с именами царей записаны имена самозванцев. Не обошлось здесь без самозванцев и теперь. «Трамвай Б», «Бубновый валет»<sup>6</sup> — под такими кличками скрывались они в Москве до революции; это были члены одной семьи — футуристов. После революции футуристы, вместо прежних своих лозунгов взяли лозунги Октября: они объявили себя полномочными представителями революции в живописи и свое искусство — «пролетарским». Несколько лет малиновые и синие кубистические рабочие красовались на революционных знаменах и плакатах, но затем — повторилась та же история, что с «пролетарским стилем» в архитектуре: принятых снобами образцов «пролетарского искусства» — не принял пролетариат. Реакция здесь была еще резче, и она выразилась в том, что маятник живописи от крайне левой точки откинулся до крайне правой (формально). Вакантную резиденцию «пролетарских художников» захватили новые самозванцы — «ахровцы» (от Ассоциации Художников Революции — «АХР»<sup>7</sup>), пытавшиеся воскресить примитивно-натуралистический, резко тенденциозный жанр. Художественные результаты их деятельности оказались так убоги, что они потеряли свое положение еще быстрее, чем футуристы, у которых, по крайней мере, было искреннее желание обнести форму, хотя они и зашли тут далеко «левее здравого смысла». Петербург с большой выдержкой ждал конца эпохи самозванцев — и, по-видимому, в течение последнего года этот кризис разрешился: все советские художники вошли в единое общество, построенное на основе не только модных политических лозунгов, но и на принципе подлинного мастерства. Ху-

дожественно-руководящая роль в этом обществе, кажется, останется за мастерами, близкими к «Миру искусства».

Кризис другого, уже специфически-советского типа, параллельный наблюдающемуся и среди европейских художников, это — кризис станковой живописи. «Станковисты» еще работают как в Москве, так и в Петербурге, но работают преимущественно для себя — в лучшем случае, чтобы показать свои картины на выставке, а затем — украсить стены своей мастерской. С окончанием эпохи НЭПа исчезли без следа все нувориши, торопившиеся продемонстрировать свою культурность покупкой картин; в бюджет теперешнего советского обывателя никакие предметы роскоши, в том числе и картины, не могут войти; государство, бросившее все свободные средства на развитие промышленности, тоже не в состоянии затрачивать много на поддержку художников. Экономика поставила мастеров станковой живописи перед вопросом о необходимости искать выхода в работах, доступных массовому потребителю — в колонизации областей прикладного искусства.

Начало этой колонизации еще в годы военного коммунизма положил Петербург, открывший великий исход художников на книжные поля — на работы по книжной графике. Уже тогда в Петербурге возник целый ряд художественных книгоиздательств, объединивших вокруг себя первоклассных мастеров и оставивших после себя на полках книгопоклонников маленькие художественные музеи (превосходные издания «Аквилона», «Петрополиса», «Академии»). С окончанием НЭПа эти частные издательства, в качестве капиталистических предприятий, были ликвидированы, но их культурные традиции и их технические силы остались, сконцентрировались за последние годы преимущественно около двух издательств: кооперативного «Издательства Писателей» и перешедшего в руки государства изд-ва «Академия». За Петербургом — потянулась и Москва, несколько позже — художественные издательства появились и там, но лучшие образцы художественной книги пока по-прежнему выходят в Петербурге. Во всяком случае, как в Москве, так и в Петербурге одинаково наблюдается это характерное явление: массовый переход художников от мольберта к книге.

Для сравнительно немногих живописцев оказалась открытой другая область, измеряемая уже не сантиметрами книжного поля, а десятками метров театральной декорации. Здесь ведущую роль бесспорно заняла Москва, «моду по всей форме» долгое время диктовал и Петербургу и всей России — конечно, Мейерхольд<sup>8</sup>. Эта новая мода «конструктивных декораций», изгоняв-

шая из театра все следы живописи, упразднявшая театральные костюмы (замененные одинаковой для всех персонажей «производственной одеждой») — по своей схематичности и оголенности была совершенно параллельна тому, что происходило и в других областях. К счастью, Мейерхольд прошел долгую петербургскую школу и, главное, это — человек гораздо более талантливый, чем его левые соседи по другим искусствам, и потому работавшие по его принципам театральные художники дали ряд очень интересных работ (работы москвичей: Нивинского, Рабиновича, Шлепянова, петербуржцев: Дмитриева, Акимова<sup>9</sup>). Но от этой скелетной, геометрической моды теперь уже отказался и сам автор ее. Наряду с возвратом к многокрасочным декорациям и богатым костюмам (особенно в опере и балете), в качестве «последнего слова» выдвигается на первый план метод «концентрированного реализма», требующий постройки на сцене «объемных», «трехмерных» декораций и обстановки спектакля минимальным количеством «реальных вещей».

Из всех семи сестер — женская стихия полнее всего выражена, конечно, в Талии и Терпсихоре<sup>10</sup>. Театр начинает жизнь только с того момента, когда он оплодотворен мужским началом — драматургом; актер только тогда становится настоящим артистом, когда он до конца отдается выбранной роли; режиссер — только опытный воспитатель, по-своему формирующий в ребенке заложенную автором наследственность. И если «Москва — женского рода, а Петербург мужеского», то где же, как не в Москве, театру было найти наиболее благодарную почву? И можно ли было ожидать другого, чем полной победы московских театров? Здесь Петербург сдался на милость победительницы, он до конца признал ее власть. Настоящие петербургские театралы в свои драматические театры уже не идут — они ждут московских гастролей.

Это не значит, что в стане победителей — все спокойно: усталое равновесие старости — там еще далеко, там еще идет борьба между русской театральной Москвой и новейшей Москвой — «американской». Америка, стремление к необычности, к сенсации, к блестящему трюку, чисто американская бесцеремонность в переделке на свой лад пьесы, эффектная, беспокойная, всегда «самая последняя» мода — это, конечно, Мейерхольд. Его стремительным американским натиском Художественный театр Станиславского в первые годы после революции был отодвинут на второй план. Мейерхольд был признан вождем революционного театра, он — член партии, он — «почетный красноармеец», он — диктатор «Театра имени Мейерхольда», его вассалы — «Театр

Революции», «Студия Малого театра», «Трам» (Театр рабочей молодежи); его лазутчики проникают даже в бывший «императорский» Малый театр, в созданный учениками Станиславского «Вахтанговский театр», где появляются постановки мейерхольдовского типа.

Но слишком быстрое американское «просперити» повело к кризису: параллельно с отходом от крайне левых позиций во всех областях искусства, два года назад вкусы театрального зрителя и (что имело еще более реальные последствия) вкусы московских властей — явно сдвинулись в сторону Станиславского. Еще до этого у Мейерхольда началась полоса неудач — провалом пьесы Маяковского «Баня»; далеко не полный реванш дали ему постановки «Ревизор» и «Горе от ума»; даже его гениальная режиссерская выдумка не могла спасти плохой пьесы «Вступление»<sup>11</sup>, поставленной в последний сезон. Совсем недавно Мейерхольду изменил его петербургский вассал — Александрийский театр: руководство этим театром перешло в руки одного из старых учеников Станиславского.

Этот сдвиг театральной равнодействующей от крайней левой к центру отражается и в репертуаре, где вновь появились классики, оттесняя на второй план часто второсортные советские пьесы. От периода рискованных экспериментов Москва переходит к более спокойной и организованной театральной работе, к закреплению своих побед. Побужденные петербургские театры светят только отраженным светом Москвы. Единственный форт, еще не выкинувший белого флага — это Петербургский театр оперы и балета (бывший Мариинский театр), до сих пор оспаривающий первое место у московского Большого театра.

Первое десятилетие после революции — в оперно-балетном театре не благополучно как в Петербурге, так и в Москве. Трупы этих театров, гораздо сильнее, чем драматических, были обескровлены утечкой первоклассных артистических сил за границу. Эти потери быстрее восстанавливались в Петербургском Мариинском театре, унаследовавшем от императорской эпохи богатые традиции и лучшую школу, особенно в балете. Неблагополучно было и в репертуаре, который пытались советизировать форсированным темпом. Но легкая оперно-балетная ладья оказалась неприспособленной к перевозке тяжелого груза утилитарности: большая часть постановок «индустриальных», агитационных балетов и опер потерпела крушение (балет «Болт» в Петербурге, опера «Прорыв» в Москве и др.). Это вызвало поворот к классическому репертуару, в опере и балете еще резче выраженный, чем в драме. Петербург, кроме того, нашел еще и дру-



гой выход: он открыл свое «окно в Европу» и показал ряд очень удачно и остро интерпретированных новых европейских опер («Прыжок через тень» Кшенека, «Воцтек» Берга, «Дальний звон» Шрекера и др.<sup>12</sup>). «Опера и балет — царь и царица петербургского театра», — так было, по свидетельству Гоголя, сто лет назад — так осталось до наших дней. И не сыграли ли здесь решающую роль «индивидуальность», характер Северной столицы. Опера и балет — только наполовину живут в женской стихии театра: наполовину — они дышат музыкой, а корни русской музыки — издавна в Петербурге.

Если составить карту музыкальных кладов русской песни, то самые богатые залежи окажутся на севере: здесь, в новгородских, олонецких, архангельских, мезенских селах еще до сих пор сохранилась старая обрядовая, хороводная, лирическая русская песня, в подмосковной России уже давно вытесненная фабричной, музыкально-убогой «частушкой». На этих кладах выросла в Петербурге знаменитая «могучая кучка» (Римский-Корсаков, Мусоргский, Бородин). Первая русская консерватория была создана тоже в Петербурге. Из Петербурга отправились завоевывать русской музыкой мир Стравинский, Прокофьев, Глазунов, Рахманинов, дирижер Кусевицкий<sup>14</sup>. Великолепный, с двумя рядами колонн, зал Дворянского собрания, заполненный петербургской интеллигенцией; сверху, с хор, свешиваются через барьер головы студентов и курсисток; на эстраде — с своей волшебной палочкой Кусевицкий, за роялем — Скрябин... Кто из бывавших перед войной и во время войны в Петербурге не помнит этих блестящих музыкальных празднеств.

Многое с тех пор изменилось. Зал Дворянского собрания стал залом Ленинградской филармонии. Умер Скрябин — умер не только физически: его утонченно-чувственная мистика перестала быть слышной, этот недавний кумир уже совсем забыт. Нет Кусевицкого — и, нужно сознаться, нет новых очень крупных русских дирижеров (лучшие концерты идут под управлением иностранных гастролеров). Но зал Филармонии по-прежнему собирает весь цвет интеллигенции, уцелевшей от Петербурга и выросшей в Ленинграде. В Москве — иное: там такие блестящие собрания можно скорее встретить в театрах, но петербуржцы остались меломанами прежде всего.

Сложнейшая, почти математическая, природа музыки создает для нее броню, надежно защищающую ее от микробов дилетантизма, которым гораздо легче было проникнуть в живопись, в литературу, в театр. В музыке поэтому менее болезненно протекали процессы, наблюдавшиеся в других областях искусства.

Музыкальная организация, пытавшаяся спекулировать на политических лозунгах («РАМП»<sup>14</sup>), умерла еще в младенческом состоянии. Почти не было попыток заменить органический рост нового содержания в музыке — фабрикацией скороспелых музыкальных гомункулюсов. С большим опозданием развиваются в музыке фазы борьбы между формальными течениями. «Левое» крыло, родственное новым французам, Шенбергу, Хиндемиту, Стравинскому<sup>15</sup> — до сих пор задает основной тон (едва ли не самым ярким и талантливым представителем этого является молодой петербургский композитор Шостакович, автор оперы «Нос»<sup>16</sup> на сюжет Гоголя и ряда балетных, оркестровых и фортепианных опусов). Но недавно в Петербурге возникла новая группа (композитора Щербачева<sup>17</sup>), которая стремится восстановить в правах мелодию, утерянную в погоне за остротой и оригинальностью гармонизации, типичной для крайней левой. В этом, если оглянуться на театр, можно найти признаки явления, совершенно параллельного отступлению «мейерхольдизма» перед эмоциональным театром. И в полной аналогии с театром за последние годы на первый план выдвигается классический репертуар, особенно — Бетховен, музыка которого трактуется как «оптимистическая», дающая зрителю «зарядку бодрости». Из современных «заграничных русских» композиторов больше всего привлекает публику Стравинский: одним из крупнейших событий в советской музыкальной жизни было первое исполнение «Эдипа» и «Свадебки» Стравинского замечательным петербургским хором Климова<sup>18</sup>.

Но если уж дело касается каких-нибудь небывалых «американских» затей в музыке, то тут уж, конечно, первое слово за Москвой. Москва, например, изобрела «Персимфанс»<sup>19</sup> — первый симфонический оркестр, свергнувший власть дирижера и самоуправляющийся в порядке коллективном. Московские эдиссоны строят аппараты электромузыки, «музыки будущего». Только в Москве могла быть и была сделана попытка перепрыгнуть в еще более отдаленное и утопическое будущее: несколько лет назад, во время одного из революционных праздников, новая столица услышала симфонию одного молодого композитора, исполненную на заводских гудках; дирижировать этими «голосами города» оказалось невозможно, получился нестройный хаос<sup>20</sup>. Кстати сказать, резко изменился, американизировался и тембр голоса самой Москвы после того, как лет пять тому назад там были сняты все церковные колокола. Петербург, даже больше — Ленинград, музыку колоколов сохранил у себя до сих пор.

Больше всего материала для суммарных выводов, для итогов — дает, конечно, литература. И это понятно, потому что здесь собраны элементы всех искусств: в композиции — архитектура, в типах — резец, в пейзаже — краска, в стихе — музыка, в диалоге — театр. «Московские» и «петербургские» обертоны, которые слышны в голосах других искусств, в советской литературе звучат особенно отчетливо и полно. Здесь, может быть, виднее всего, что «Москва — женского рода, Петербург — мужского» и что над Петербургом — ветер Европы, а над Москвой — Америки.

Большая дорога русской литературы до революции проходила через Петербург. Здесь был столичный город русской литературы, Москва много десятилетий оставалась только русской провинцией. Так на нее петербуржцы всегда и смотрели. «Петербург любит подтрунить над Москвой, над ее неловкостью и безвкусицей», — это отмечал еще Гоголь, добавляя, что в свою очередь «Москва попрекает Петербург тем, что он не умеет говорить по-русски». Настоящему русскому языку и Пушкин советовал учиться «у московских просвирен» — и учился сам, но все-таки, как и Гоголь, он оставался петербуржцем, поэтом «Северной Пальмиры». Красавица Нева и на берегу ее вздыбивший своего коня медный Петр, петербургские каналы и глядящиеся в зеркало их дворищ, призрачные туманы и сумасшедшие белые ночи, и люди, носящие в себе что-то от безумия этих ночей, от разрушительных буйств Невы, внезапно выливающейся из гранитных берегов и сметающей все на своем пути — все это навеки запечатлено в русской литературе, начиная от «золотого» ее века, от Пушкина, Гоголя, Достоевского, Льва Толстого, вплоть до заканчивающих «серебряный» век Блока, Сологуба, Белого, Ремизова. Москва в окуляр большой литературы попадала изредка и как-то случайно, только один Толстой делил себя почти поровну между Москвой и Петербургом. Все другие, покидая на своих страницах Петербург, редко задерживались на полдороге в Москве и этой провинциальной столице предпочитали гоголевскую экзотику доподлинно русской провинции.

Так весь XIX век рос и строился Петербург в литературе — и строилась в Петербурге русская литература. Здесь, за малым исключением, издавались все влиятельные русские журналы, здесь работали все крупные издательства, здесь рождались и строились литературные течения. Здесь, уже на нашей памяти, перед войной, на смену долго царствовавшей династии реалистов, законченной Буниным и Горьким, пришли символисты, выславшие своих заместителей и в Москву. Москва признала их, она

послушно платила им литературную дань и только накануне катастрофы, накануне войны, вдруг взбунтовалась. Это не был, впрочем, серьезный бунт, это была скорее взбалмошная, истерическая выходка («Москва — женского рода» — подшучивал Гоголь): в Москве под заглавием «Пощечина общественному вкусу» был опубликован (1912) первый манифест русских футуристов, предлагавший «Пушкина, Достоевского и Толстого — выбросить за борт корабля современности», не говоря уже о «всех этих Горьких, Блоках, Сологубах, Буниных и прочих»<sup>21</sup>. Над московскими молодыми людьми, выставившими эти скромные требования, в Петербурге посмеялись и забыли о них. Никому и в голову не приходило, что эти молодые люди скоро окажутся на капитанском мостике литературного корабля. Никто (за исключением — поэта-визионера Александра Блока) не чувствовал, что орудие социальной революции уже заряжено и вот-вот грянет выстрел...

В романах Льва Толстого бомба, упавши, прежде чем взорваться, всегда долго крутится на месте, и перед героем, как во сне, проходят не секунды, а месяцы, годы, жизнь. Бомба революции упала в феврале 1917 года, но она еще долго крутилась, еще долгие месяцы после этого все жили, как во сне, в ожидании самого взрыва. Когда дым этого страшного взрыва, наконец, рассеялся — все оказалось перевернутым — история, литература, люди, славы.

Неожиданно для Петербурга — и еще неожиданней для себя самой — Москва оказалась столицей, резиденцией новой власти. Неожиданно для многих новая власть оказалась чрезвычайно заинтересованной судьбами вообще искусства и литературы в особенности. Литературная политика тогда делалась наспех, с разбега, а разбег был — влево, как можно левей, по-московски.

И тут сразу же в литературе обозначился водораздел между Москвой и Петербургом. Москва, без оглядки, покорно покати́лась влево. Петербург — заупрямился, он не хотел накопленные богатства «выбрасывать за борт корабля современности». Нечего и говорить о символистах: им, выросшим в тепличной атмосфере «башни из слоновой кости», нечем было дышать в этом вихре, где озон смешан был с тучами грязного мусора. Но даже и Горький тогда в какой-то мере оказался в «петербургских» рядах, в литературной оппозиции. Энтузиастов, принимавших все, без петербургской резины́яции, новая власть тогда нашла только в двух группах: футуристов, заготовленных Москвой еще до революции, и в новой группе «Пролеткульт»<sup>22</sup>, объединившей главным образом поэтов с подлинно пролетарскими паспортами. Обе эти группы, понятно, получили поддержку власти. Но «Про-

леткульт» — был только питомником, инкубатором, попыткой в кратчайший срок изготовить лабораторным способом новые пролетарские таланты. К удивлению руководителей этой лаборатории скоро обнаружилось, что и пролетарские таланты рождаются в естественном порядке и подчинены естественным законам медленного и трудного роста — как это было, например, с Горьким. Неверные, срывающиеся, как у молодых петушков, голоса «Пролеткульта» без труда были заглушены мощным басом вождя футуристов — Маяковского.

Этот поэт огромного темперамента и исключительного версификационного мастерства на несколько лет сумел загипнотизировать аудиторию, даже рабочую, сумел завоевать для футуризма даже некоторых коммунистов, приставленных к литературе. Забыто было кровное родство русского футуризма с буржуазным итальянским, забыты были дореволюционные снобистические лорнеты и желтые кофты Маяковского и его друзей: изобретатели «желтой кофты» первые завладели правом на красный мандат — на представительство революции в литературе.

Впрочем, следует сказать точнее: не в литературе вообще, а только в поэзии. В журнале футуристов «Лэф» убогая, дилетантская проза появлялась чрезвычайно редко, где-то на задворках. За все время своего существования футуризм не создал ни одного прозаика; даже Маяковский не раз по секрету признававшийся автору этой статьи, что он «сел, наконец, за роман» — очевидно, тоже не справился с поставленной им себе задачей. И это очень характерно для футуризма — течения прежде всего эмоционального, «женского». Пусть из этих эмоций футуристы подчас складывали оды для прославления логической стихии разума, но сам футуризм по своей природе оказался неприспособленным к логической работе построения сюжета в романе или даже новелле.

Совершенно естественно, что новая литературная группа, вскоре начавшая конкурировать с футуристами, оказалась тоже группой поэтов и родилась тоже в Москве. Это были имажинисты, оспаривавшие у футуристов право именоваться самыми левыми — и, следовательно, самыми модными. Если футуристы размахивали пролетарской эмблемой нового российского герба — молотом, то имажинисты имели все основания взять своим символом еще оставшийся неиспользованным крестьянский серп, потому что к этому времени, к началу НЭПа, крестьянство уже начинало выступать в качестве новой социальной силы. Так рожден был крупнейший крестьянский лирик — Есенин, начавший писать до революции. С таким же правом, как Маяковский, мог

сказать: «Футуризм, это — Я!», Есенин мог заявить: «Имажинизм, это — я!». Построение поэтической работы на образе, хотя бы и очень новом, ничего нового по существу не представляло, и нужно было очарование песенного таланта Есенина, нужен был романтический соблазн самой биографии этого московского Франсуа Вийона<sup>23</sup>, чтобы заставить слушать себя после чугунных громов Маяковского, чтобы занять на Московском Парнасе тех лет место рядом с Маяковским.

Очень любопытно и характерно, что футуризм и имажинизм как поэтические школы не смогли пустить корни среди петербургской литературной молодежи: здесь был другой дух, более «мужской», более скептический, более склонный строить новое не на опустошенном догола пустыре, а на фундаменте прежней, западной культуры, хотя бы она и называлась страшным именем «буржуазной». И Есенин, и Маяковский, оба были враждебны Западу: первый — во имя своеобразного славянофильства, во имя веры в большевицко-мужицкую Русь; второй — во имя новой, московско-американской, сверхмашинной коммунистической России. Из всех петербургских поэтов тех лет только один Блок был антизападником (великолепные его поэмы «Скифы» и «Двенадцать»). Впрочем, его отталкивание от Запада доходило до такой степени, что оно перешло в некоторое отталкивание и от революции, когда в ней, из-под первоначальных стихийных форм, стал все сильнее выпирать сухой марксистский каркас.

Но Блок был только единицей, он шел один, за ним не было никого. Это стало особенно ясно, когда на перевыборах председателем Петербургского союза поэтов был выбран, вместо Блока, Гумилев<sup>24</sup>. За границей имя его знают главным образом потому, что он был расстрелян ЧК, а между тем в истории новой русской литературы он должен занять место как крупный поэт и глава типично петербургской поэтической школы «акмеистов». Компас акмеизма — явно указывал на Запад; рулевой акмеистического корабля стремился рационализировать поэтическую стихию и ставил во главу угла работу над поэтической технологией. Недаром же Блок и Гумилев в области художественной — были врагами, и недаром за последние годы в советской поэзии наблюдается явление на первый взгляд чрезвычайно парадоксальное: молодое поколение пролетарских поэтов, чтобы научиться писать, изучает стихи не Есенина, не автора революционных «Двенадцати» Блока, а стихи рационалистического романтика — Гумилева.

Поэтическая школа акмеистов существовала тогда в Петербурге не только в переносном, но и в буквальном смысле слова:

в те годы работала там Литературная студия (при петербургском Доме искусств), сыгравшая большую роль в развитии советской литературы. В этой студии Гумилев читал курс поэтики и вел поэтический семинарий; параллельную работу по отделу критики вел молодой критик В. Шкловский и по отделу художественной прозы — автор настоящей статьи.

Едва ли будет преувеличением сказать, что из холодных, не-топленных аудиторий этой Студии, где зачастую и лекторы, и слушатели сидели в шубах, вышла наиболее интересная в формальном отношении группа советских прозаиков (Зоценко, Вс. Иванов, Каверин, Слонимский, Лунц). Принятое этой группой название «Серапионовы братья» — известно каждому, кто следил за эволюцией пореволюционной русской литературы, и самое это название уже показывает определенную художественную ориентацию этой группы: на Запад. В некоторых марксистских литературных кругах уже тогда обнаружилась тенденция возврата к натуралистической русской прозе 60-х годов, ставившей себе цели не столько художественные, сколько пропагандистско-обличительные. В противовес этой художественно-реакционной тенденции, в своем манифесте 1922 года, «Серапионовы братья» на первое место выдвинули вопросы мастерства и протестовали против обязательного требования от писателей работ на злободневные темы. Эта позиция, а также элементы романтизма (построенные, однако, не на абстракциях, как у символистов, а как бы экстраполирующие реальность), сближает «Серапионовых братьев» с петербургским течением акмеистов.

Так в городе Гоголя, Пушкина, Достоевского появились свежие, упругие побеги новой русской прозы. Москва за эти годы, когда там звонко пел Есенин и великолепно рычал Маяковский, вырастила только одного нового и оригинального прозаика — Пильняка, и надо сказать, что это был типичный продукт московской почвы. Если у большинства петербургских молодых прозаиков мы найдем по-мужски крепкий, с инженерной точностью построенный сюжет, то у Пильняка сюжетный план всегда так же неясен и запутан, как план самой Москвы. Если у «Серапионовых братьев» есть родство с акмеистами, то в пестрых вышивках прозы Пильняка мы узнаем мотивы имажинизма — вплоть до его своеобразного нового «славянофильства» и веры в мессианские задачи новой России.

Рождение новой прозы в Петербурге, новой поэзии имажинизма и футуризма в Москве — все это оживление в литературе началось еще задолго до НЭПа, еще в годы полного экономического развала России. Литература вышла из летаргии гораздо раньше,

чем экономика, и потому резкий поворот от военного коммунизма к НЭПу, открывший новую главу в истории русской революции, в истории литературы сперва оказался только продолжением предыдущей главы. Смягчение политического режима, появление ряда кооперативных и частных издательств только создали более благоприятные условия для развития литературных явлений, начавшихся еще до НЭПа, и явления эти в первые годы НЭПа носят еще яснее выраженный «персональный» отпечаток Петербурга или Москвы.

Не было случайностью, что именно в Петербурге развернуло тогда свою работу издательство «Всемирная литература», основанное М. Горьким. Петербург как будто еще раз вспомнил о своем положении «окна в Европу», широко распахнул это окно — и многотысячные тиражи европейских авторов, в образцовых переводах «Всемирной литературы», разошлись по всей России. Не было случайностью, что с возрождением типа «толстых» ежемесячников именно Петербург стал резиденцией двух непартийных журналов — «Современный Запад» и «Русский современник» (под редакцией Горького, А. Тихонова и Замятина), в то время как в Москве начали выходить два официозных литературно-художественных журнала — «Красная новь» и «Новый мир» (под редакцией коммунистических критиков А. Воронского и В. Полонского<sup>25</sup>). «Современный Запад» продолжал культурную линию работы «Всемирной литературы». «Русский современник», объединивший на своих страницах все передовые элементы старой литературы и наиболее талантливую молодежь, был единственным журналом, который в те годы имел мужество резко полемизировать с пристрастной, сектантской критикой некоторых литературных коммунистических групп. Журнал этот существовал недолго, всего года два, но он останется одним из наиболее типичных памятников «петербургской литературной линии в эпоху НЭПа».

Обе столицы, Москва и Петербург, которым впрыснута была сыворотка НЭПа, с сказочной быстротой меняли даже свой внешний вид. Недавно забытые досками витрины магазинов вновь заблестели огнями; еще конфузясь своего буржуазного облика, прикрываясь полуказенными вывесками, высыпали на улицу кафе и рестораны; вместо стука пулеметов — стал слышен стук котельщиков, каменщиков, плотников, особенно в Москве, где острейший жилищный кризис заставлял по-американски спешить с постройкой домов. Слова «строительство», «план», пока еще в качестве экзотических новинок, замелькали в печати. Для людей, в течение нескольких лет видевших только разнообраз-



ные формы разрушения, в строительстве было, действительно, очарование новизны, почти чуда. И этот новейший, конструктивный мотив не замедлил оставить отпечаток в литературе.

Как все «новейшее» — это произошло, разумеется, в Москве: там у футуризма и имажинизма появился новый соперник: конструктивизм<sup>26</sup>, новая поэтическая школа, громкоговорителем которой явился поэт Сельвинский<sup>27</sup>. Эта сверхмода была воплощением московского американизма, и надо сказать — воплощением более полным и логически последовательным, чем футуризм. «Конструктивизм отвергает искусство как продукт буржуазной культуры... Задачей конструктивизма является создание нового конструктивного человека. Изобретение и техника являются двумя средствами для достижения этой цели...», — таковы были тезисы конструктивизма. Приходится говорить «были», потому что эта чрезвычайно любопытная литературная школа, как и многие другие, в следующей главе уже перестанет существовать в результате критического побоища, предпринятого новой привилегированной литературной группировкой «РАПП» (о ней речь — впереди)<sup>28</sup>.

Но хронологические сроки для этого побоища еще не настали, поля советской литературы еще мирно цвели и давали богатый урожай. К этому времени созрели два новых первоклассных поэта: Пастернак в Москве и Н. Тихонов в Петербурге. Быстро пройдя через стадию новеллы, проза пришла к монументальной форме: появились первые образцы нового русского романа, где через самые различные индивидуальные призмы авторов преломлялся один и тот же материал — русская революция. Как первая любовь — эти первые романы оказались гораздо свежее, искренней, полнозвучней, чем все последующие работы тех же авторов (Пильняка, Леонова, Федина, Форш и др.).

В обновленном оркестре литературы не хватало еще одного инструмента: критики. Очень характерно, что почин в этой области, особенно ответственной и требующей особенно большой культурности, взял на себя опять-таки Петербург, где в первые годы НЭПа организовалась школа критиков-«формалистов». Это было первой серьезной попыткой создать научный, объективный метод критики — в противовес обычным субъективным критическим методам, построенным исключительно на эстетических или политических вкусах данного критика. Исходя из определения сущности искусства как суммы приемов мастерства, формалисты задачей литературного критика ставили объективный анализ приемов, применяемых писателем. Правда, в этой концепции критика оказывалась только отвлеченной анатомией, в

ней не было еще начала живой медицины (что только и дает смысл существованию критики) и все же рядом с формализмом все остальные критические методы, прописывающие литературе самые разнообразные рецепты, были не более, чем знахарством. Формализм, объединивший под своим знаменем группу чрезвычайно талантливых молодых ученых (Эйхенбаум, Томашевский, Жирмунский, Шкловский, Тынянов), успел сделать только первые шаги. За анатомией раньше или позже, конечно, пришла бы и научно построенная терапия, по духу очень родственная позитивным тенденциям советской литературы. Но до этой стадии формализм не дожил: как и многие другие литературные группы, он не выдержал натиска РАПП и ушел в небытие.

Пора раскрыть этот таинственный псевдоним: «РАПП» — Российская ассоциация пролетарских писателей, организовавшаяся еще в первые годы НЭПа и уже тогда начавшая понемногу обстреливать всю остальную литературу статьями своего журнала «На посту». Этот обстрел, постепенно усиливаясь, к концу НЭПа, стал ураганным в 1927—1930 годах, когда в общей политике сделан был новый крутой поворот — от НЭПа к пятилетке, к коллективизации деревни.

Стремление победившего класса взять в свои руки производство не только материальных, но и интеллектуальных ценностей: искусства, литературы — выдвинуло лозунги, ставшие в те годы боевым кличем РАППа: «пятилетний план в литературе» и «гегемония пролетарской литературы». Группа молодых московских писателей-коммунистов, руководивших РАППом, без ложной скромности решила, что она может взять на себя роль гегемонов русской литературы, и в том же «ударном» порядке, в каком строилась экономическая пятилетка, перестроить психологию писателей-попутчиков, превратив их, если не в коммунистов, то в ортодоксальных «союзников». К сожалению, у кандидатов в гегемоны не оказалось необходимого в их положении высокого художественного авторитета: и по формальному мастерству, и по разнообразию замыслов, и по количеству талантов — несомненный перевес был на стороне «попутчиков», «пасомые» оказались выше «пастырей». Литературная гегемония, как результат свободного художественного состязания, по крайней мере, в ближайшее время, никак не могла оказаться в руках РАППа. Нетерпеливым конквистадорам оставалось только одно: водворить свой авторитет методами артиллерийскими.

Партийные их позиции для артиллерийских действий были очень удобны: фактически литературная критика на некоторое

время оказалась монополией РАППа. В плановом порядке начался обстрел «по квадратам» отдельных крупных писателей-попутчиков и целых литературных групп. Критические снаряды неизменно были наполнены одним и тем же стандартным газом: обвинение в политической неблагонадежности, причем в это понятие входили теперь «формалистический уклон», «биологический уклон», «гуманизм», «аполитичность» и т. д. Искренность, талант, художественные средства писателя — обычно оставались вне поля зрения этой критики. Если этот критический метод не был обременен чрезмерной эрудицией, то своей цели он, во всяком случае, достигал безошибочно: обстреливаемым оставалось только уйти, как в блиндаж, в свой письменный стол и не показываться на печатном поле.

Москва, Петербург, индивидуальности, литературные школы — все уравнивалось, исчезло в дыму этого литературного побоища. Шок от непрерывной критической бомбардировки был таков, что среди писателей вспыхнула небывалая психическая эпидемия: эпидемия покаяний. На страницах газет проходили целые процессии литературных флагеллантов<sup>29</sup>: Пильняк бичевал себя за признанную криминальной повестью («Красное дерево»); основатель и теоретик формализма Шкловский — отрекался навсегда от формалистической ереси; конструктивисты каялись в том, что они впали в конструктивизм и объявляли свою организацию распущенной; старый антропософ Андрей Белый печатно клялся, что он в сущности антропософический марксист... Особенно благоприятную почву для себя эта эпидемия нашла в Москве, легче поддающейся эмоциям: среди петербургских писателей — флагелланты были исключением. Но диктатуре РАППа одинаково подчинилась и Москва, и Петербург.

Эта глава в истории советской литературы была отмечена явной депрессией. «Литература — служение, а не служба... Не та бездушная, ремесленная служба, которой добивались от нас некоторые печальной памяти товарищи из РАППа, превратившие свою группу в некую пробирную палату для новой советской литературы», — позже писал об этом периоде один из петербургских писателей (ленинградский журнал «Звезда», книга 4, 1933<sup>30</sup>). В жизни страны это был период крупнейших событий. Радикальная аграрная революция, лихорадочная индустриализация страны — все это должно было дать богатый материал для художника, но, разумеется, не в порядке «службы», команды, спешности, противоречивших самой сущности творческого процесса, гораздо более сложного, чем это представлялось командирам из РАППа. Часть крупных писателей, понимавших (вер-

нее — чувствовавших) художественную опасность такой «службы», почти перестали появляться в печати (Бабель, Сейфуллина, Ценский<sup>31</sup> и др.). Иные предпочли уйти от этой опасности в прошлые века, — так неожиданно возродился жанр русского исторического романа (А. Толстой, Форш, Тынянов<sup>32</sup>), и очень характерно, что это имело место опять-таки в Петербурге.

Но в то же время и петербургские, и московские авторы дали ряд произведений на самые злободневные темы — индустриализации, «вредительства», обороны и т. д. Удачи здесь были только редким исключением, и такими удачливыми авторами оказались только писатели-коммунисты (Шолохов, Афиногенов<sup>33</sup>) — по причинам очень понятным: эти авторы не были поставлены в необходимость непрестанно доказывать свою благонадежность за счет художественной правды. Романы и пьесы писателей-попутчиков, сделанные в порядке «службы», без настоящего творческого подъема, в большинстве оказались значительно ниже обычного уровня их авторов («Волга» Пильняка, «Авангард» Катаева, «Соть» Леонова, «Война» Н. Тихонова, «Горячий цех» Форш, «Линия огня» Н. Никитина<sup>34</sup> и др.).

Неблагополучие становилось все очевидней. В недавно еще полнокровной литературе с угрожающей быстротой развивались признаки художественной анемии. Чтобы вновь поставить пациента на ноги, явно требовалось какое-то энергичное лечение...

Хирургическая операция была произведена неожиданно, без всякой подготовки, в апреле 1932 года: Постановлением Центрального Комитета Коммунистической партии организация РАППа была объявлена распущенной, деятельность ее была официально признана препятствием к дальнейшему развитию художественной литературы. Аналогичные мероприятия были произведены по отношению родственных РАППу организаций, работавших в среде художников и музыкантов.

Это было несомненной победой культурной, «петербургской» линии в искусстве — победой, особенно ощутительной в литературе. Совершенно не соответствовавшую действительному соотношению художественных сил гегемонию РАППа — упразднить оказалось не труднее, чем перевернуть страницу. Следующей страницей открылась новая, значительно более обещающая глава советской литературы. Произошло перераспределение писательских сил по их художественному удельному весу — и, естественно, влияние попутчиков тотчас же выросло. Снова слышнее и увереннее зазвучал в литературе голос Петербурга: до тех пор в течение всех последних лет политическая погода в литературе делалась московской «Литературной газетой», — теперь петер-

буржцы получили свою газету «Литературный Ленинград». В программной статье эта газета решительно выдвинула на первый план традиционные задачи «петербургской» линии. «Газета должна стать лабораторией мастерства, лабораторией слова, языка, сюжета»...

Бесплодное занятие — «развешивание идеологии на аптекарских весах» (определение «Литературного Ленинграда») — уступает место подлинным литературным спорам. Вчера еще считавшийся единым и обязательным схоластический рецепт «диалектического метода» в художественном творчестве — сдан в архив. Сущность новейших литературных дискуссий сводится к борьбе двух художественных методов — романтизма и реализма, причем, пока явный перевес на стороне последнего. Возврат к классической, монументальной простоте (в параллель к европейским тенденциям «кларизма») становится очередным лозунгом. Очень характерно, что из современных «буржуазных» мастеров можно отметить повышенный интерес в Москве к американскому левому урбанисту Джону Дос-Пассосу<sup>35</sup>.

Хирургическая операция 1932 года не оказалась безрезультатной: советская литература почувствовала состояние прилива жизненных сил, которое знакомо всякому, выздоравливающему от тяжелой болезни. Но была ли операция радикальной? Не следует ли рецидива болезни?

1933

