

КРАСНАЯ ПОВЬ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И НАУЧНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ

ЖУРНАЛ

1932

К Н И Г А
ДВЕНАДЦАТАЯ

ДЕКАБРЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Прوماхи мастеров

А. Дерман

1

Тема об ошибках, вкрапившихся в произведения признанных художников, является в некоторой степени темой соблазнительной. Возникает опасение, что тот или иной начинающий писатель (может быть, впрочем, и не только начинающий) найдет в этих ошибках оправдание для своей невнимательности, для своей лени, для нежелания упорно работать, — по формуле: уж коли Толстой и Чехов ошибались, так мне и бог велел. Другими словами: в данном случае «критика» грозит нанести ущерб «самокритике».

Следует ли, однако, из этих соображений оставить такие ошибки невоскретыми?

Я уверен, что не следует.

У писателя, обладающего хотя бы в малой степени тем, что составляет корень таланта, — внутренней взыскательностью, требовательностью к себе, стремлением довести свою работу до совершенства, неудовлетворенностью достигнутым, — у такого писателя промахи больших художников вызовут реакцию противоположного характера: уж если Толстой и Чехов при чудовищно упорной своей работе не убереглись от ошибок, то как же дьявольски бдителен должен быть я? Для такого писателя это может быть новым стимулом, усиливающим интенсивность труда. Его самокритика получит в этих ошибках новую зарядку.

Нет ничего неожиданного в этой обратности действия одной и той же причины: таков закон диалектики, имеющей свои катоды и аноды, свое положительное и отрицательное электричество. Ведь не только в литературной области, а повсюду и во всем одни разнятся по ошибкам и отставаниям, другие — по их преодолению, для одних ошибка крупного художника — усыпляющая норма поведения, для других — предостерегающий сигнал опасности. Который же из этих психологических типов важнее? Чьими интересами должны мы руководствоваться в первую очередь? Неужто интересами принципиальных халтурщиков?

А затем — еще одно соображение. Есть ошибки с ошибками. У писателя крупного ошибка бывает иногда даже интересна своею органичностью, своею красной связью с характером его приемов, с самым его стилем. И затем — она никогда не бывает нечестна. Никогда! Между тем как бич литературы — это ошибки не заблуждения, а так сказать, нападательская. Между ними — непроходимая пропасть. Понять

их генетическое отличие — чрезвычайно существенно.

Поясню это примером. В книге Виктора Шкловского «Гамбургский счет», в отрывке «Относительно Пушкина» Шкловский указал на допущенный Л. Войтоловским промах. Вот этот отрывок:

«...Что такое сейчас Пушкин?

Приведу цитату из Л. Войтоловского «История русской литературы» (ГИЗ, 1926 г., стр. 23). «...Это дворянская литература, до мельчайших подробностей воспроизводящая быт и нравы дворянского сословия тех времен. Онегин, Ленский, Герман, кн. Елецкий, Томский, Гремин... В них Пушкин дает...» Сообщаем неизвестному Войтоловскому, что перечисленные им типы суть баритонные и теноровые партии опер, что обнаруживается упоминанием Гремينا, мужа Татьяны (?) («любви все возрасты покорны?»), которого (Гремина) нет у Пушкина. Нехорошо изучать русскую литературу (социологически) по операм».

Ошибка Войтоловского, конечно, недопустима, особенно в «Истории литературы», и полезно, что Шкловский ее зарегистрировал.

Но генетически промах Войтоловского и понятен и честен. Наслоение оперного впечатления легло на впечатление читателя так прочно, что в нужную минуту не явилось благодетельного сомнения: Гремин и Гремин. И тут если можно говорить о недостатке «честности с собою», то отнюдь не в применении к Войтоловскому. Тут, по поводу этой менторской концовки в заметке Шкловского: «Нехорошо изучать русскую литературу (социологически) по операм», можно обратиться вопрос уже к самому ментору: неужто он сам верит, что Войтоловский знаком с «Евгением Онегиным» только по опере Чайковского, что он по ней «изучал» даже одну эту вещь, не только «русскую литературу»? Ведь этот тон, это обобщение и есть то самое, что дает повод к уподоблению критики злопыхательству и измышлению и в конечном счете создает атмосферу злопыхательства вокруг самой критики. Исследователь, — чем по существу дела является критик и историк литературы, — не должен обращаться в «следователя», подлавливающего «подсудимого» с каким-то борзым упреком. Это необходимо хотя бы из простого чувства самосохранения... Потому что судьба иногда бывает коварна.

Приведем пример другого рода ошибок, в основе которых лежит уже не простое, добросовестное заблуждение, а нечто иное.

В № 3 журнала «Новый мир» за 1928 г. в заметке «Советский письмовник», подписанной инициалами В. Ш., мы читаем:

«Мало кто знает (разрядка моя—А. Д.), что письмовник Курганова в России был одной из самых распространенных книг. Для написания письма, для выбора его формы, нужен навык. Крестьянин в письмах сейчас говорит не своим языком. Ритм и язык разорваны. Советский письмовник для крестьян был бы сейчас одной из распространенной и нужной книгой. Нужно дефлазгировать крестьянское письмо. В сборник должны войти письма кооперативные, технические и, конечно, любовные, отражающие новые условия отношения между полами. Нужно даже письмо ж другу, заболевшему венерической болезнью».

Мало кто знает про письмовник Курганова, пишет В. Ш. Сам он, разумеется, из этого малого числа избранных, что и дало ему счастливаю возможность поставить столь важный вопрос, как обучение крестьян искусству писать письма по любому предмету. Но вот в чем загадка: причем тут все-таки письмовник Курганова? Была в отдаленные времена книга под таким названием, книга замечательная, выдержавшая (в те времена!) 18 изданий. Чего в ней не было! И грамматика, и повести, и «краткие замисловатые повести», и шутки, и «разномысленные предложения», и нормы женской красоты, и «правила Еликетовой пражоужения», и «рассуждения Сенекино», и геральдика, и мифология, и философия, и стихи, — словом, все, решительно все. Одного, впрочем, все-таки не было и в этой нашей прадедовской энциклопедии (в 8-м издании, например, это солидный том в 737 страниц). Чего же именно? Писем и не было. Как на грех, писем и не было. В укор Курганову это поставить, однако, нельзя, потому что уже в первом издании, вышедшем в 1769 г., книга так называлась: «Российская универсальная грамматика или всеобщее письмословие, предлагающее легчайший способ основательного учения русскому языку, с семью присовокуплениями разных учебных и полузабавных вещей». Из одного названия книги совершенно ясно, что она собою представляет. Письмам в ней и не полагалось быть.

Вот такая шутка — не «Гремину» чета. Там — объективный вред ошибки почти равен нулю, а субъективно — это погрешность памяти, споткнувшейся на спутанности сходных впечатлений. Исправить же эту ошибку может любой из миллионов текущих читателей «Евгения Онегина». С «Письмовником» Курганова дело обстоит так. Объективно — это самый вредный род ошибки: о книге, сыгравшей крупнейшую роль в истории русского просвещения, сообщается хлестаковская выдумка, которой рядовому читателю не проверить. Это — не «Евгений Онегин», который у каждого грамотного человека под рукой, это сейчас — библиографическая редкость, имеющаяся в весьма немногих библиотеках.

Субъективно — это типичнейшее наплевательство. Ни много, ни мало, В. Ш. выдвигает проект издания самой нужнейшей для крестьян кни-

ги, в основу проекта кладя «Письмовник», которого, ясное дело, он отродясь в глаза не видал, о котором не потрудился даже и справку навести (хотя это и очень легко сделать: заглянуть в словарь).

Но и этого недостаточно. Пусть бы это было обычное заблуждение: означало некогда слово «письмовник» одно, теперь означает другое, попалась где-то на глаза строчка о том, что в свое время был очень распространен «Письмовник» Курганова, — вот и готов естественный путь к заблуждению, на подобие того, как нетвердый в географии человек срывался на названиях губерний: обычно она называлась по главному городу, есть город Житомир, стало быть, и губерния Житомирская, между тем, как она Волынская. Но представьте себе такого человека в роли маэстро, обращающегося к непосвященным: «Мало кто знает, что у нас имеется Житомирская губерния».

Подобного сорта ошибки действительно вредны для нашего писательского молодняка, вредны не столько распространением ложных сведений, сколько именно этим наплевательством, яд которого подается с таким апломбом.

Но как раз с этой-то стороны ошибки больших мастеров никакой опасности не представляют: никогда причиной их не бывает «неглиже с отвагой», но всегда — добросовестное заблуждение. Анализ этих ошибок нередко вносит какую-то уязвляющую черточку той или иной стороны творчества данного писателя.

II

Так, очень интересную с точки зрения психологии художественного творчества ошибку мы находим в первом томе «Войны и мира». Перед отъездом князя Андрея Болконского на войну к нему приходит проститься сестра его, княжна Марья, и просит, чтобы он надел на себя образок, который еще их дед носил во всех войнах. «Ежели он не в два пуда и шею не оттащит... Чтобы тебе сделать удовольствие...» — сказал князь Андрей, но в ту же секунду, заметив огорченное выражение, которое приняло лицо сестры, он раскаялся: — Очень рад, право, очень рад, мой друг, — прибавил он.

— Против твоей воли он спасет и помилует тебя и обратит тебя к себе, потому что в нем одно и истина и успокоение, — сказала она дрожащим от волнения голосом, с торжественным жестом держа в обеих руках перед братом овальный старинный образок спасителя с черным ликом в серебряной ризе на серебряной цепочке мелкой работы.

Князь Андрей соглашается.

В конце первого тома мы читаем описание Аустерлицкого сражения. Князь Андрей тяжело ранен. Его, лежащего подле древа знамени, замечает проезжающий мимо Наполеон и приказывает отвезти на перевалочный пункт. «Солдаты, принесите князя Андрея и спящего с него попавшийся им золотой образок, напечатанный на брата княжной Марьею, увидав ласковость, с которою обращался император с пленными, поспешили возвратить образок. Князь Андрей не видит, кто и как надел его

опять, но на груди его сверх мундира вдруг очутился образок на мелкой золотой цепочке».

Итак, серебряный образок и серебряная цепочка сделались золотыми. Как это могло произойти у Толстого?

Вопрос осложняется еще тем, что, как и во многих других случаях, эпизод с образком коренится в семейных преданиях писателя. П. И. Бирюхов в первом томе своей монументальной биографии Толстого указывает, что прадед последнего, князь Сергей Федорович Волконский по настоянию жены надел на себя образок, отправляясь на войну и впоследствии этот образок хранился у деда Толстого. Видел ли сам Толстой образок, — мне неизвестно, но едва ли случайно и, так сказать, безразлично он назван в романе серебряным: это ясно чувствуется, когда читаешь сцену разговора между кн. Андреем и сестрой. То, что образок, надеваемый на себя богачом и аристократом кн. Волконским, сам по себе прост и даже на цепочке серебряной, как бы подчеркивает его исключительное значение, как семейной святыни. Я допускаю, что если даже образок в действительности был золотой и Толстой видел его своими глазами, то он умышленно назвал его серебряным, принося в жертву художественной правде правду действительности.

Но во второй сцене функция его резко меняется: образок становится объектом мародерской жадности, — солдатского грабежа, — и в этом случае художественная правда требует, чтобы образок и цепочка были золотые.

Сложную и весьма существенную ошибку, вернее, целую группу ошибок в исчислении времени обнаруживаем мы в «Войне и мире» в хронике семьи Ростовых.

Они — троякого рода. Прежде всего имеется крупная невязка между моментами первого отъезда Николая Ростова в армию и его возвращения домой.

Атмосфера первых глав второго тома романа — это психология возвращения в привычную и любимую обстановку после долгой разлуки с нею. Мы все помним то напряженное нетерпение, с каким Николай подъезжает к родному дому на Паварской, как он торопит ямщика, как бурно встречают его домашние, как жадно схватывает он все мелочи быта, наслаждаясь именно тем, что прошло столько времени, а все прежнее, любимое — все на прежнем месте. Наконец Толстой и прямо указывает, сколько времени отсутствовал Николай: «Ростов чувствовал, — читаем мы, — как под влиянием жарких лучей любви в первый раз после полтора года на душе его и на лице распускалась та детская улыбка, которую он ни разу не улыбался с тех пор, как выехал из дома». В другом месте, вполне согласно с этим сроком, Толстой называет Наташу Ростову, которую Николай оставил, уезжая в армию, тринадцатилетней девочкой, уже пятнадцатилетней девочкой.

Итак полтора года Ростова не было дома, — это не только прямо указано автором, но, что гораздо важнее, это психологически-художественно обусловлено в романе.

Проверим однако этот срок.

День отъезда Николая в армию точно и прямо не указан у Толстого, но по косвенным обстоятельствам он определяется вполне ясно. Семью Ростовых автор показывает нам первый раз в Натальин день, в именины старой графини и Наташи Ростовой, т. е. 26-го августа 1805 года. Тут же на именинах идут разговоры о предстоящем близком отъезде Николая Ростова в армию. Затем 11 октября того же года мы видим гусарский Павлоградский полк, в котором Ростов состоит юнкером, в двух милях от Браунау. Таким образом отъезд Ростова из Москвы в армию вполне безошибочно приходится на сентябрь 1805 года.

День возвращения Ростова домой, с которого начинается второй том романа, также не указан Толстым точно, но также может быть установлен по сопутствующим обстоятельствам. «В начале 1806 года, — пишет Толстой, — Николай Ростов вернулся в отпуск». Далее следует описание того, как Николай проводил время в Москве, и наконец мы видим его на обеде, который московские дворяне дают Багратиону. Обед этот происходил 3-го марта 1806 года, стало быть, Ростов вернулся в Москву либо в январе, либо в феврале этого года. Таким образом отсутствовал он не полтора года, и никак не более полугода, может быть, даже всего месяцев пять. Но в таком случае теряется в значительной степени обусловленность психологии Николая Ростова первых глав второго тома романа. Трудно представить себе, чтобы Толстой изобразил его возвращение домой по истечении полугодовой разлуки теми же самыми красками, как и после полуторогодовой разлуки.

Остается предположить, что ошибка на год произошла у Толстого случайно, что в воображении его представление о том, что протекло именно полтора года, было совершенно ясным и твердым, т. е. что здесь — невязка в цифрах, но не в воображении писателя. Материал романа не дает, однако, права на такое заключение. Кн. Андрей Болконский, уезжая в армию приблизительно в то же время, что и Николай Ростов, участвуя с ним в той же войне, оставляет у отца в Лысых Горах свою беременную жену, причем просит отца позаботиться о ней, когда будут роды. Но затем сам он возвращается как раз в день родов жены. Этот день у Толстого точно обозначен: 19 марта. В ночь с 19 на 20 марта жена кн. Андрея родила ребенка и скончалась. Таким образом в этом случае Толстой весь ход событий представлял себе протекающим именно в течение нескольких месяцев. Выходит, стало быть, что не в формальном, а в художественном плане, в самой структуре времени, в биографии главных героев воображение Толстого по одной линии романа базировалось на представлении о пяти-шести месяцах, по другой линии — о полутора годах.

Как могло это произойти, я не берусь сказать. Это требует специального исследования на основе изучения рукописей и вариантов романа, причем труд исследователя был бы вполне достоин темы. Ибо, думаем мы,

что данная ошибка Толстого органически связана со всей системой его работы над «Войной и миром» и с композицией романа, характернейшей чертой которого является расположение повествования по нескольким, как бы самостоятельным магистралям. Эта обособленность композиционных планов, с одной стороны, и это постепенное рождение окончательной редакции романа из замыслов, первоначально весьма отличавшихся от нее, с другой стороны, наконец многократная дальнейшая переработка произведения по частям и в целом, — вот, думается нам, сумма причин, обусловивших эту двойственную, не совпадающую между собою ориентировку писателя на полугодовой и полугодовой ход событий.

Говорю проше другой анахронизм Толстого в отношении Николая Ростова. Конец 1806 года, приближается время возвращения Николая в армию из отпуска. «На третий день рождения, — читаем мы в начале XI главы части первой II тома романа, — Николай обедал дома, что последнее время редко случалось с ним. Это было официально-прощальный обед, так как он с Перисовым уезжал в полк после крещения. Обедал человек двадцать, в том числе Долохов и Денисов.

Итак, обед происходит 27 декабря 1806 года, а отъезд Ростова назначался после 6 января 1807 года. Но далее произошли события, замедлившие отъезд Николая. «Два дня после этого, — т. е. после 27 декабря, читаем мы в главе XIII, — Ростов не видал Долохова у своих и не заставлял его дома; на третий день он получил от него записку». Третий день от 27 декабря приближает нас к началу нового года, это было, вероятно, 30 декабря. Ростов по приглашительной записке отправляется к Долохову и проигрывает ему в карты 43 тысячи. Далее в романе следует объяснение Николая с отцом, которое происходит в этот же день, затем в тот же день Денисов делает предложение Наташе Ростовой. «На другой день, — читаем мы далее, т. е. стало быть, 31 декабря 1806 года, — Ростов проводил Денисова, который не хотел более ни одного дня оставаться в Москве. После отъезда Денисова Ростов, дожидаясь денег, которые не вдруг мог собрать старый граф, провел две недели в Москве, не выезжая из дому, и преимущественно в комнате барышни. Он исписал альбомы девочек стихами и цитатами и, не простиавшись ни с кем из своих знакомых, отослав наконец все 43 тысячи и получив расписку Долохова, уехал в конце ноября догонять полк, который уже был в Польше». Но если Ростов остается в Москве еще две недели после отъезда Денисова, который, как мы видели, уехал 31 декабря, то сам он мог уехать не в конце ноября 1806 г., а лишь в середине января 1807 года.

Надо «впрочем» сказать, что никаких несообразностей или противоречий с другими событиями романа этот авторский недосмотр за собою не влечет.

Наконец целую цепочку анахронизмов мы обнаруживаем в отношении возраста сестер Ростовых — Наташи и Веры.

Возраст первой из них указан автором при самом ее появлении в романе — 26 августа 1805 года: «в комнату вбежала тринадцатилетняя девочка». В следующей же главе указан и возраст Веры: «Из молодежи, не считая старшей дочери графини (которая была четырьмя годами старше сестры и держала себя уже, как большая) и госты-барышни, в гостиной остались Николай и Соня — племянница». Четырьмя годами старше тринадцатилетней Наташи, — стало быть, Вере 17 лет. Но далее происходит с их возрастом ряд недоразумений. В день возвращения Николая из армии в Москву, как уже отмечено было выше, Наташа названа пятнадцатилетней, — хотя с момента ее появления перед читателем прошло всего полгода. Однако эта ошибка произошла в результате ошибочного исчисления времени отсутствия Николая, и мы задерживаться на ней не будем.

Описывая далее события зимы 1806 года, Толстой замечает: «Это первое время зимы 1806 года, проведенное Николаем Ростовым в Москве, было одно из самых счастливых и веселых для него и для всего его семейства». Николай привлек с собой в дом родителей много молодых людей. Вера была двадцатилетняя красивая девица». В 1805 году Вере было 17 лет, в 1806 ей уже 20. Но и это не все. События текут своим чередом, наступает 1809 год. Берг делает предложение Вере Ростовой, и автор объясняет, что побудило старика Ростовых это предложение принять: «Дела Ростовых были очень расстроены, чего не мог не знать жених, а главное — Вере было 24 года, она выезжала везде и, несмотря на то, что она несомненно была хороша и рассудительна, до сих пор никто никогда ей не сделал предложения». Таким образом Толстой дважды ставит Веру Ростову: вместо 18 лет в 1806 году он назначает ей 20, затем к этим даже 20-и годам он в 1809 году прибавляет не три года, как следовало бы по справедливости, а четыре, т. е. еще лишний год. В результате семнадцатилетняя в 1805 году Вера становится к 1809 году двадцатичетырехлетней вместо двадцатилетней и выходит замуж за ничтожного Берга. Не произойди этой роковой ошибки, она бы могла, сделала бы более блестящую партию.

Реванш Толстой берет на своей любимице Наташе. Если в 1805 году ей было 13 лет, то в 1809 ей должно было быть 17, а если счет вести от 1806 года, когда Наташа названа у него пятнадцатилетней, то даже и все 18. Но Толстой пишет: «Наташе было 16 лет и был 1809 год, тот самый, до которого она четыре года тому назад по пальцам считала с Борисом после того, как она с ним поцеловалась». Слагаемые даны верно, а сумма преуменьшена.

Чисто техническое объяснение этих ошибок с возрастом сестер Ростовых возможно также лишь в порядке изучения рукописей Толстого. Тут, вероятно, произошло соединение разновременных редакций или разновременных вариантов, причем возраст сестер менялся у автора в процессе работы, а при сведении к единству случился недосмотр. Но самая психология этих ошибок, их тенденция ясна, мне ка-

жется, и без рассмотрения рукописей: Наташа это олицетворенная жизнь, это сама молодость, — и автор молодит ее даже путем ошибки; Вера — это нечто тусклое, рассудочное, безжизненное; она стара с молодых лет, и автор старит ее не только в изображении, но и в невольной ошибке.

Среди ничтожного количества ошибок Толстого (если учесть, сколько им написано и как сложны его произведения) есть одна, несколько раз повторяющаяся и чрезвычайно странная. А именно — Кутузов оказывается у него в некоторых случаях... двухглазым. О том, что у Кутузова один глаз вытекший, — Толстой на протяжении «Войны и мира» повторяет, со свойственной ему настойчивостью внедрения в представление читателя характерной черты героя, — много раз. Но не раз попадают фразы вроде следующих: «Кутузов испуганно-открытыми глазами посмотрел на князя Андрея», «Кутузов с трудом жевал жареную курицу и сужившимися, повеселевшими глазами взглянул на Вольцогена, или даже: «Да что ты велишь делать — повторил он и глаза его блеснули глубоким, умным выражением». И тут же рядом: «— Так... так... — повторил Кутузов, смеющимся, суживающимся глазом глядя на Пьера».

Не может быть, конечно, и речи, чтоб Толстой время от времени «позабывал» о вытекшем глазе Кутузова. Объяснение здесь надобно искать в другом направлении: рука писала привычные сочетания слов о привычном предмете, процесс механического писания жил в эти минуты своею как бы самостоятельной жизнью. Здесь раздвоение было не в воображении, не в самом образе, а в образе — с одной стороны, и в перенесении его на бумагу — с другой. Этот случай наглядно показывает, между прочим, силу власти над художником привычных словесных сочетаний.

Есть у Толстого одно странное место в «Двух стариках». Елисей Бодров возвращается домой, не дойдя до Иерусалима. «Идет играючи, посошком помахивает, по 70 верст в день ухлтит».

Мне приходилось беседовать с пехотинцами, бежавшими от преследовавшего неприятеля. От темноты до темноты, с напряжением всех сил, бросив оружие, они делали 60 верст в день, к концу сваливаясь в полном изнеможении и оставляя позади множество отстающих, не выдерживающих таких переходов. Да и переходов-то этих бывало два, три, четыре. Но что бы «играть», день за днем, проделывать по семьдесят верст — это весьма маловероятно. Толстой сам был опытный пешеход, особенной надобности назначать своему Елисею такую рекордную цифру у него не было (хотя некоторая надобность все-таки была: легкость Елисея на ходу дописывает его легкое душевное состояние после доброго поступка), — тем не менее промах в данном случае почти несомненен. Значение его в рассказе, конечно, вполне ничтожно.

Несколько промахов существенного значения в «Войне и мире» открыты прощательным вниманием покойного А. Е. Грузинского, мно-

го лет упорного труда положившего на исследование творчества Толстого вообще, «Войны и мира» — в особенности. Поскольку, однако, они уже зарегистрированы¹, я не буду говорить о них в настоящей статье, материалом для которой я беру писательские промахи, никем еще, сколько мне по крайней мере известно, в печати не вскрытые.

III

Как это на первый взгляд ни странно, редчайшими исключениями являются ошибки и у Достоевского. Странно, потому что и характер его произведений и условия их создания чрезвычайно, казалось бы, благоприятствуют промахам. Творчество его — порывисто, исступленно, вещи его — грандиозны по замыслу, необычайно сложны композиционно; его персонажи — бесчисленны, их судьба — причудлива, полна противоречий, случайностей, событий. И весь этот грандиозный хаос художник превращал в космос не исполняя, как Толстой, а дихотомично-терпеливо, причем сплошь да рядом повинувшись в этом чудовищном темпе не столько внутренней потребности поскорее избавиться от одолевающих мыслей и образов, сколько давлению нужды, гнету долга и т. п. Темпы творчества Достоевского, за немногими исключениями, насильственные, он сам изнемогал от них. И, вероятно, не в малой степени самая композиция его вещей обуславливалась этой навязанной ему необходимостью их быстрого создания. Кто знает, не спрессовались ли бы в его романах десятки, а может быть, и сотни страниц в более компактные формы, если бы у него было время писать кратко. Вспомните хотя бы, как создавался «Игрок», продиктованный стенографистке автором в непостижимо короткий срок, чтобы как-нибудь избавиться от последствий кабального договора с издателем.

Казалось бы, как тут не быть фактическим промахам и ошибкам? Но, повторяю, их очень мало. Мне лично известно только пять (вероятно, их несколько больше, но едва ли много больше), из коих одна — совершенно ничтожная, простая ошибка в вычитании, три так же малозначимы и лишь одна — довольно существенная. Объяснить это, конечно, можно только тем, что те образы и мысли, которые с такой горячностью торопливостью кидал Достоевский на бумагу, никогда не были у него «надуманы», — это был его органический мир, и самые чудовищные, самые фантастические, самые невозможные события, факты и лица этого мира были для него реальнейшей из реальностей.

Существенная ошибка Достоевского находится в «Преступлении и наказании». В IV главе четвертой же части романа описывается первое посещение Раскольниковым комнаты Сони Мармеладовой... «Соня поставила свечку и стала сама перед ним, совсем растерявшаяся, все в невыразимом волнении и видимо испуганная его неожиданным посещением. Вдруг крикнула

¹ Л. Н. Толстой, «Война и мир», роман в четырех томах. Предисловие И. Нусинова, комментарий А. Грузинского, 1928 г., ГИЗ.

бросилась в ее бледное лицо и даже слезы выступили на глазах... Ей было и тошно, и стыдно, и сладко... Раскольников быстро отвернулся и сел на стул к столу. Мельком успел он охватить взглядом комнату».

Далее следует довольно подробное описание комнаты Сони Мармеладовой, которую мельком охватил взглядом Раскольников. И затем мы читаем: «Соня молча смотрела на своего гостя, так внимательно и бесцеремонно осматривавшего ее комнату, и даже начала наконец дрожать в страхе...».

Мельком охватить взглядом комнату и внимательно, бесцеремонно ее осматривать, — это, конечно, два различных действия героя, между тем, они относятся к одному и тому же моменту. Если данное место романа мы станем читать, опустив длинное описание комнаты, то несообразность сразу обнаруживается, но она ускользает из внимания благодаря этому промежуточному мостику. Несомненно, что и сам автор не заметил допущенного им противоречия по той же причине: оно затушено описанием комнаты.

Для нас, однако, гораздо интереснее вскрыть самый генезис данной ошибки, т. е. не то, почему автор ее не заметил, а то, как она возникла. Здесь, конечно, возможны лишь гипотезы, и одну из них я решаюсь предложить вниманию читателей. Для этого нам придется привести целиком все описание комнаты Сони Мармеладовой.

Итак, Раскольников «мельком успел охватить взглядом комнату». Далее, с нового абзаца, мы читаем:

«Это была большая комната, но чрезвычайно низкая, единственная, отдававшаяся от Капернаумовых, запертая дверь к которым находилась в стене слева. На противоположной стороне, в стене справа, была еще другая дверь, всегда запертая наглухо. Там уже была другая, соседняя квартира, под другим номером. Сонины комнаты походили как будто на сапай, имели вид весьма неправильного четырехугольника, и это придавало ей что-то уродливое. Стена с тремя окнами, выходившая на канаву, перерезывала комнату как-то вкось, отчего один угол, ужасно острый, убегал куда-то вглубь, так что его, при слабом освещении, даже и разглядеть нельзя было хорошенько; другой же угол был уже слишком безобразно тупой. Во всей этой большой комнате почти совсем не было мебели. В углу, направо, находилась кровать, подле нее, ближе к двери, стул. По той же стене, где была кровать, у самых дверей в чужую квартиру, стоял простой тесовый стол, покрытый синенькою скатертью; около стола два плетеных стула. Затем, у противоположной стены, поблизости от острого угла, стоял небольшой, простого дерева комод как бы затерявшийся в пустоте. Вот все, что было в комнате. Желтоватые, обшмыганные и истасканные обои почернели по всем углам; должно быть, здесь бывало сыро и угарно зимой. Бедность была видима; даже у кровати не было значащих».

После этого, опять с нового абзаца: «Соня молча смотрела на своего гостя, так внимательно и бесцеремонно осматривавшего ее комнату»... и т. д.

Не подлежит сомнению, что описание комнаты Достоевский начал от своего лица, т. е., применяя термины последних годов, это картина «глазами Достоевского». В этом нас убеждают подробности описания, которых Раскольников не мог видеть, но которые вправе сообщить от себя автор: о том, что была дверь, всегда запертая наглухо, что рядом была квартира под другим номером, что это была единственная комната, отдававшаяся от Капернаумовых. Все это не зрительные впечатления, а сведения, сообщаемые читателю автором. Архитектурная линия романа в этом месте, можно предполагать, была такова. Раскольников поздно ночью приходит к Соне после одного из самых страшных пережитых им дней, — после первой ловли его Порфирием, после бурной сцены с матерью, сестрой и Лужиным, после того, как мешанин кидает ему в лицо — «убивец», и т. д., — приходит с мрачной решимостью звать ее идти вместе, бросить вызов всему миру, порядку. Он одержим одной мыслью, одной идеей о своем праве на преступление, — и именно в этот момент идея эта поглощает целиком все его духовное существо. Он как бы ничего не видит и не слышит вне того, что им владеет. В таком состоянии естественно, что он лишь мельком бросает взгляд на комнату Сони.

Но автор первый раз вводит в эту комнату не только Раскольникова, а и читателя. Понятно поэтому, что он как бы оставляет на время своих героев, чтобы описать окружающую их обстановку, имеющую существенное значение для хода событий. Но затем, со второй половины описания, последнее получается таким, что оно само собою вплетается в ход мыслей Раскольникова, попадает в колею его душевного состояния в качестве усиливающего фактора, сливается с впечатлением от стоящей перед ним Сони в некий символ унижения и страдания человеческого. Из момента, прерывающего изображение внутреннего мира Раскольникова, описание комнаты становится действующей пружиной для усиления его переживаний и моментом для их раскрытия. Поэтому совершенно незаметно меняется и модус описания: комната Сони дается во второй половине уже не «глазами Достоевского», а «глазами Раскольникова»; здесь уже не только нет ни одной черты, которой не видит Раскольников, но знает автор (какие были в первой половине описания), но более того, когда в одном случае автору понадобилось указать на деталь, о которой посетитель комнаты мог легко догадаться, но которая все же не вполне наглядна, он сделал это совершенно не в той форме, как это мы видели в первой половине описания (например, дверь, всегда запертая наглухо); «желтоватые, обшмыганные и истасканные обои почернели по всем углам, — пишет он, — должно быть, здесь бывало сыро и угарно зимой». Это «должно быть» было бы лишним по системе описания «глазами Достоевского», но оно требуется при передаче впечатления Раскольникова.

А уж после того, как комната изображена такую, какою она представляется Раскольникову, последний самому автору представляется внимательно и даже бесцеремонно рассматривающим комнату.

Вот как рисуется нам происхождение этого несоответствия у Достоевского.

Необходимо при этом указать, что вся глава романа, в которой допущен Достоевским этот промах, создавалась им в чрезвычайно неблагоприятных условиях: это и есть та именно глава, на которую обрушились усердие Каткова и Любимова, двух редакторов «Русского вестника», в котором печатался роман. По их категорическому требованию, Достоевский был вынужден коренным образом переработать указанную главу «Преступления и наказания», но и это не все. Несмотря на мольбу Достоевского: «величайшая просьба моя: ради Христа — оставьте все остальное так, как есть теперь... поберегите бедное произведение мое», — Катков своею властью внес ряд изменений в уже переработанный автором текст. Таким образом данное место романа мы имеем теперь в искаженном виде. Правда, строки, касающиеся описания комнаты Сони Мармеладовой, едва ли вызвали гонение Каткова; его интересовало другое: сцена чтения Сонею главы евангелия о воскресении Лазаря, в которой, по мнению Каткова, Достоевский не так, как следовало, разграничил зло и добро и даже допустил нечто вроде нигилизма. Но не подлежит сомнению, что это грубое вторжение редакторского произвола в необычайно сложную работу великого художника, это смещение биологической воли, употребляя выражение Горького, героев Достоевского с идеологической волей Каткова и Любимова — нарушило взаимную связанность образов, органическую цельность главы и скомкало работу воображения писателя. Внутреннее несоответствие в образе при таких условиях его создания не должно нас удивлять.

IV

Переход к мастерам позднейшей эпохи начнем, по контрасту с Достоевским, с Чехова. Здесь мы противопоставляем необузданному фантасту трезвейшего позитивиста, взвешивающего каждое слово, каждый штрих, скупого, ясного, лаконического. Если исключить из творчества Чехова то, что писалось им второпях в первые годы литературной карьеры (например, в 1885 г. Чеховым написано 129 вещей), когда сам художник еще не придавал никакого значения своей работе и не чувствовал никакой ответственности за нее, то пред нами, начиная, примерно, с 1887 г., предстанет длинная цепь подлинных шедевров реалистического художественного пера. В эту вторую полосу деятельности требовательности Чехова к фактической точности, соответствию образов действительности — не имели границ. Из всех крупных русских писателей Чехов ближе всего подошел к поименному чисто научным приемам в области художественного творчества и притом совершенно сознательно, исходя из определенных взгля-

дов на последнее. Врач по образованию, дарвинист и позитивист по воззрениям, он писал в 1899 г. в своей автобиографии: «Знакомство с естественными науками, научным методом всегда держало меня настороже, и я старался, где было возможно, соотноситься с научными данными, а где невозможно, — предпочитал не писать вовсе».

Казалось бы, фактическая точность при такой строгости автора к себе совершенно обеспечена. И тем не менее, подобно тому, как вопреки ожиданию многих промахов у Достоевского, мы их у него почти не находим, мы обнаруживаем их и у Чехова, совершенно не предполагая их возможности.

Их у него мы знаем всего четыре, причем один в различных вариантах повторяется трижды. Начнем с последнего.

В рассказе «Счастье», который написан в 1887 г. и который Чехов сам считал одним из лучших у себя, два пастуха, старый и молодой, ночью стерегут в степи отару овец и беседуют с обаяливым Пантелеем из помещичьей экономии. Вдруг «в тихом воздухе, рассыпаясь по степи, пронесся звук. Что-то вдали грозно ахнуло, ударилось о камень и побожало по степи, излапая: «Тах! тах! тах!». Когда звук зашел, старик вопросительно поглядит на павловского, неподвижно стоящего Пантелея. — Это в шахтах бадья сорвалась, — сказал молодой подумав».

Лет пятнадцать спустя, работая над последней своей пьесой, Чехов вернулся к этому далекому впечатлению юности. Во втором акте «Вишневого сада» ввечером, неподалеку от сада, собрались в созерцательном настроении обреченные персонажи пьесы. «Все сидят, задумавшись, — читаем мы в авторской ремарке. — Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный».

Любовь Андреевна. Это что?

Лопнувшая. Не знаю. Где-нибудь далеко — в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко».

Наконец в третий раз, в финале, в последней ремарке «Вишневого сада», Чехов снова возвращается к тому же звуку. Покинутый и заброшенный в доме Фирс бродит по пустым комнатам, бормочет, ложится, лежит неподвижно. «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву». Пояснить, что это звук сорвавшейся бадьи уже некому, но в этом нет и нужды.

Известно, что во время репетиции «Вишневого сада» Чехов много хлопотал как раз над воспроизведением этого таинственного звука. Звук где-то далеко оборвавшейся бадьи. Это не удовлетворили всевозможные попытки в этом направлении постановщика, и он даже сам принимался за дело.

Понимается однако сказать, что относительно происхождения этого звука Чехов безуспешно искал в записках. Звук сорвавшейся бадьи не может быть слышен на таком рас-

стоянии. Если шахта неглубока, то самый звук не будет силен, если же она мало-мальски глубока, то и сильный звук распространится несма на близкое расстояние и замрет. В недрах земли звуки гложут, и не только от сорвавшейся бадьи, но и от взрыва гнечного газа. Известен ряд случаев, когда рабочие, обслуживающие самый ствол шахты, ничего не слышат, когда в ней происходит взрыв или обвал.

Чехову в детстве не раз приходилось ночами проезжать через те или иные места Донбасса. Вероятно, в одно из таких путешествий он был, в соответственной обстановке, поражен каким-то особенным звуком и получил объяснение, что это — звук сорвавшейся бадьи. Объяснение было неверное, но у Чехова оно не вызвало сомнения. Само же по себе впечатление было так сильно и своеобразно, что запомнилось на всю жизнь и попало в два произведения.

В 1888 г. Чехов написал небольшой рассказ «Без заглавия» — необычайный для его манеры, одинокий в смысле формы во всем его творчестве. Дело происходит в V веке, в монастыре. «Монахи, — читаем мы здесь, — работали и молились богу, а их настоятель старик играл на органе, сочинял латинские стихи и писал ноты. Этот чудный старик обладал необычайным даром. Он играл на органе с таким искусством, что даже самые старые монахи не могли удержаться слез, когда из его кельи доносились звуки органа. Когда он говорил о чем-нибудь, даже самом обыкновенном, например, о деревьях, зверях или о море, его нельзя было слушать без улыбки или без слез, и оказалось, что в душе его звучали такие же струны, как и в органе».

Музыка в произведениях Чехова фигурирует довольно часто. Сам он был музыкален, музыку очень любил (в частности органную; из Венеции он писал брату: «Когда стоишь в церкви и слушаешь орган, то хочется принять католичество»). Среди его знакомых не мало и музыкантов. Тем удивительнее, что он впал в глубокую ошибку, а никто из окружающих не обратил на нее его внимания: в органе ведь нет струн.

В обоих приведенных случаях мы имеем дело с заблуждением, коренившимся в неправильном представлении о тех или иных фактах. Иного свойства — две другие ошибки Чехова, для избежания которых не требовалось никаких специальных знаний.

Одна — в уже позднему рассказе «Случай из практики» (написан в 1898 г.). Дело происходит под Москвой (нужно было проехать от Москвы две станции и потом на лошадах версты четыре). Доктора Королева привезли на фабрику к больной владелице. «После ужина доктора отвели в комнату, где для него была приготовлена постель. Но ему не хотелось спать, было душно и в комнате пахло краской; он надел пальто и вышел. На дворе было прохладно; уже брезжил рассвет».

Доктор Королев предается размышлениям, глядя на фабричные корпуса. Автор излагает неторопливый ход его мыслей. «Вдруг раздались странные звуки... Около одного из корпусов кто-то бил в металлическую доску, бил и тотчас же задерживал звук, так что получались

короткие, резкие, нечистые звуки, похожие на «дер... дер... дер...» Затем полминуты тишины, и у другого корпуса раздались звуки, такие же отрывистые и неприятные, уже более низкие, басовые — «дрын... дрын... дрын...» Одиннадцать раз. Очевидно, это сторожа били одиннадцать часов».

Итак, «уже брезжил рассвет», когда еще одиннадцати часов не было. В московских широтах это слишком рано даже в самую короткую ночь летнего солнцестояния, т. е. по стилю, относящемуся ко времени написания рассказа — 10 июня. В действительности же дело происходит еще в мае («соловьи и лягушки были слышнее, чувствовалась майская ночь»), когда день несколько короче, и утренний рассвет наступает несколько позднее.

Замечательно, что здесь у Чехова не недогляд, а промах именно в наблюдении. Он совершенно сознательно приурочивает рассвет к этому часу. После того, как пробило одиннадцать часов, Королев сидит, размышляет, «между тем восток становился все бледнее, время шло быстро», и раздается опять стук в металлическую доску, бьет двенадцать часов.

Каким образом мог ошибиться точнейший из писателей при передаче столь много раз наблюденного явления, — это загадка, которую мы не беремся разрешить.

Четвертая и последняя ошибка Чехова — простой недосмотр. Это — в повести «Три года», одном из крупнейших по объему произведений Чехова, написанном в 1894 г. Алексей Лаптев женится на Юлии Сергеевне Белявиной. Дело происходит в губернском городе — осенью: «Свадьба была в сентябре, — читаем мы в IV главе — и в тот же день молодые уехали в Москву». Сколько времени пробыли они в пути — неизвестно, во всяком случае путешествие было не слишком продолжительное, вероятно — день-два. «На другой день по приезде в Москву» Лаптев отправляется к отцу в торговый амбар, а еще через день — к отцу же в дом, вместе с женою. Стало быть, до этого момента прошло дня 3—4, едут они по улицам Москвы либо в сентябре, либо в самом начале октября (ст. ст.).

«В воскресенье, в одиннадцать часов, — читаем мы, — он уже ехал с женой по Пятницкой, в легкой коляске, на одной лошади. После двух ночей, проведенных в доме мужа, Юлия Сергеевна уже считала свое замужество ошибкой, несчастьем, и если бы ей пришлось жить с мужем не в Москве, а где-нибудь в другом городе, то, казалось ей, она не перенесла бы этого ужаса. Москва же развлекала ее; улицы, дома и церкви нравились ей очень, и если бы можно было ездить по Москве в этих прекрасных санях, на дорогих лошадях, ездить целый день, от утра до вечера, и при очень быстрой езде дышать прохладным осенним воздухом, то, пожалуй, она не чувствовала бы себя такой несчастной».

В сентябре или начале октября в Москве ездят еще на колесах. Недосмотр Чехова здесь тем более странный, что им же самим словно все сделано, чтобы он бросился в глаза. Не только

несколькими станицами выше дважды указано, что дела происходят ранней осенью. Но даже в этом самом абзаце в этом самом предложении Юлия Сергеевна дышит «осенним воздухом». Всего же поразительнее, что в начале абзаца черным по белому написано, что Лаптевы ехали «я легкой коляске». Подобная ошибка была бы груба для любого писателя, — у Чехова она непростительна.

Объяснить ее можно лишь только тем, что Чехов писал свою новеллу во время обострения болезни (и Нерпе). Вообще это — одно из применений влияния его порока: в нем Чехову временами изменяет его неслыханный выразительный лаконизм, местами чувствуется какая-то растерянность, тусклость. «Замысел был один, — писал он по поводу этой вещи, — и вышло что-то другое, довольно вялое».

О некоторых явных промахах Чехова чисто стилистического характера говорить не стану, так как, во-первых, почти все они относятся к первоначальной поре его творчества, — так сказать, к голам учения, — во-вторых, они указаны в моей книге «Творческий портрет Чехова» и возвращаться здесь к этому вопросу нет нужды.

V

В «Деле Артамоновых» Горького есть ошибка, чрезвычайно сходная с только что разобраным случаем из «Трех годов». Молодая жена Петра Артамонова, Наталья, узнает, что спекор насильно овладел ее матерью. «Утомленная волнением, она скоро заснула, не раздеваясь», Петр открыл окно, осмотрел сад, там никого не было, вдыхал предрассветный ветер, деревья встряхивали душистую тьму. Оставив окно открытым, он лег рядом с женою, не закрывая глаз, думая о случившемся. Хорошо бы жить вдвоем с Натальей на маленьком хуторе... Наталья проснулась скоро, ей показалось, что ее разбудили жалость к матери и обида за нее. Босая, в одной рубашке, она быстро сошла вниз».

«Не раздеваясь» и «босая, в одной рубашке», — это, конечно, недосмотр, за которым кроется либо недостаточно отчетливое представление в воображении художника двух моментов бытия его героини, либо раздвоение между образом — с одной стороны («не раздеваясь»), и машинальным ходом пера, когда оно передает очень обычное, очень привычное человеческое состояние или действие — с другой стороны: проснувшись ночью — стало быть, была раздетая.

Репутацию художника, свободного от фактических неточностей и промахов, имеет Бунин. Он, действительно, чрезвычайно точен в фактической стороне своих произведений, всегда безукоризненно отделанных и отшлифованных. Но от мелких недосмотров все-таки и он не уберется. Так, в рассказе «Илья пророк» крестьянин Семен Новиков поцует в двух верстах от своего дома в новой строящейся избе. Ночью разражается гроза. Он просыпается от страшного удара грома и поспешно отправляется домой («поспешно пошел»), предчувствуя недоброе. Действительно, удар молнии поразил его девочку. «Семен убежал в избу. Ба-

бы с криком метались в темноте, ища серников». Для того, чтобы пройти две версты даже быстрым шагом, необходимо по крайней мере минут пятнадцать-двадцать. И все это сравнительно долгое время бабы мечутся, ища серников, — деталь явно неправдоподобная. Что она неправдоподобна, признал, повидимому, и сам автор: после того, как на это несоответствие было мною указано в статье о Бунине, он в новом издании убавил расстояние, отделяющее Семена Новикова от дома, с двух верст до версты. Мог бы, пожалуй, и еще убавить... Есть у него и еще неточности, но они мелкие, а для передачи требуют больших цитат.

Справедливость требует признать, что самые странные промахи допускают иногда писатели с весьма острой силой наблюдательности, стараясь наблюдательность даже во главу угла работы писателя. В такую ошибку впал, например, основоположник русского акмеизма Гумилев, правда, не в стихах своих, а в прозе. В его новелле «Скрипка Страдивариуса», напечатанной в № 7 журнала «Весы» за 1909 г., некий исполнитель, «отец красоты и любитель всего прекрасного», как он себя определяет, обращается к герою новеллы, скрипачу Паоло Бетлишину, между прочим с такими словами: «Я побывал даже в Австралии. Там для длинноруких безобразных людей я изобрел бумеранг — великолепную игрушку, при мысли о которой мне и теперь хочется смеяться. Он оживает в злобной руке дикаря, летит, поворачивается и, разбив голову врага, возвращается к ногам хозяина, такой гладкий и невинный».

Здесь допущена очень большая невнимательность, необъяснимая именно у Гумилева, с его широкими познаниями и специальным интересом в области этнографии. Бумеранг, как известно, действительно возвращается к бросающему его, но возвращается именно в том случае, когда не попадет в цель. Да иначе и быть не может: препятствие — в данном случае «голова врага» — прекращает, либо изменяет движение летящего тела, поэтому бумеранг, попав в цель, либо тут же упадет, либо, скользя по цели, пролетит еще некоторое расстояние, но уже, конечно, не по рассчитанной первоначально траектории. Разбив голову врага, он наверняка упадет тут же.

Еще менее понятное — не решаюсь назвать это ошибкой, пусть это будет неловкое замечание — встречается мы дважды в «Смерти Вазиев-Мухтар» у Тынянова, у писателя, доводящего изучение изображаемой эпохи до изощренности. В 1828 г., в Персии, в Тебризе, получают телеграммы! На стр. 355 говорится о полковнике Макдональде, английском представителе в Персии: «Только я постели полковник забывает телеграмму лорда Веллингтона, шифрованную: «Поручительством недоволен. Используйте его и все обстоятельства, чтобы склонить шаха и принца к союзу с Турцией». А на стр. 385 опять: «Пришла телеграмма из Константинополя о поражении Паскенича».

Телеграф в смысле более или менее приближающегося к современному значению слова в то время еще не вышел за пределы первоначальных лабораторных опытов. — так что об

этом можно не говорить. В частности, телеграфная связь Англии с материком была установлена только в 1850 г. Быть может, в таком случае автор имел в виду сообщения посредством каких-либо сигналов: они, скажем, световые, были в большом ходу до изобретения телеграфа и, например, в 1794 г. оптический телеграф работал между Парижем и Лиллем, т. е. на протяжении 225 километров. Вопрос однако осложняется тем обстоятельством, что у Тынянова телеграммы передаются из Лондона в Тебриз, связь которых каким бы то ни было телеграфом представляется совершенно маловероятной. Остается предположить, что автор имел в виду донесения через курьеров, но тогда, во-первых, незачем было называть их телеграммами, а во-вторых, цитируемая телеграмма Веллингтона как-то и по стилю настоящая телеграмма. Словом, как не поверни, недоразумение остается неразрешенным...

Ошибка уже несомненная, которой к числу недоразумений никак не отнести, есть у того же Тынянова в его «Кюхле». Она здесь у него даже в двух вариантах.

Дело близится к восстанию декабристов. 13 декабря вел. кн. Михаил Павлович с Толем пускаются в путь от Ненналя в Петербург. «Оба в медвежьих шинелях, укутанные с головой, сели в сани». Уже 14 декабря, в самый день восстания, сам Кюхельбекер едет по Петербургу в санях, как и многие другие действующие лица романа. Наступает вечер, «густой, темный, морозный». Кюхельбекер уходит со своим слугою Семеном из Петербурга. «Они обошли заставу и вышли на большую дорогу, ведущую к Царскому селу. Они прошли пять верст. Дорога была тихая, темная. Изредка погромы хивал на телеге запоздалый чухонец».

Если бы было наоборот, т. е. в Петербурге ездили бы на колесах, а за городом в санях, то еще так-сяк, но в данной комбинации это, безусловно, неверно.

Далее описывается неудавшийся побег Кюхельбекера. Он едет к сестре в Смоленскую губернию, оттуда на Минск и в Варшаву, где его и арестовывают. К сестре он приехал под новый год. «Дорога была все та же, по которой он катался когда-то с Дуней, но теперь она лежала под снегом». «Лежала под снегом», тем не менее Кюхельбекер едет по ней почему-то на колесах. Прямо это ни разу не указано, все время говорится лишь о «лубяном возке», но что это возок на колесах — сомнения быть не может: на стр. 344 мы читаем, что «Семен вошел, поправляя чеку в возке», а раз чека, то, стало быть, ось с колесами.

Если в случае с погромыхивающей телегой мы можем объяснить промах простым недосмотром автора, то с лубяным возком дело обстоит иначе. Здесь, думается мне, автор совершенно сознательно посадил своего героя зимою на колеса, будучи введен в заблуждение текстом архивных документов. Они фигурируют и в романе, и в них экипаж Кюхельбекера ясно назван возком, обитым лубом, а в одном случае даже повозкой. Это, думается, и заставило Тынянова предположить, что Кюхельбекер поды-

зовался колесным экипажем. Но слова «возок» и даже «повозка» отнюдь не исключают, что это были сани, более того, слово «возок» в ту пору и означало сани. У Даля читаем: «Возок» — баул, зимняя повозка, крытые сани с дверцами, дорожные». Вспомним зимнюю дорогу кн. Трубецкой в «Русских женщинах» Некрасова: «Покосн, прочен и легок на-диво слаженный возок». Что же касается термина «повозка», то это общее обозначение экипажа. Как мы сейчас видели, Даль говорит о «зимней повозке», как о синониме саней. У Пушкина в «Капитанской дочке» Гринев увозит Марию Ивановну из Белогорской крепости в санях, которые автор называет то кибиткой, то повозкой. И едва ли можно сомневаться, что именно в санях пытался уйти от погони герой романа Тынянова.

VI

Раскрытие последних двух ошибок потребовало, как видит читатель, некоторых изысканий, сопоставлений, — что совершенно соответствует всему строю не только данных произведений Тынянова, но и характеру его творчества в целом, сложного, наукообразного, строго документированного.

Куда проще обстоит дело с наивным Есениным. У него Бурнов в «Пугачеве» говорит:

Все, что отдал я за свободу черни,
Я хотел бы вернуть и поверить снова:
Что вот эту луну.

Как керосиновую лампу в час вечерний,
Зажигает фонарщик из города Тамбова.

Если бы при жизни Есенина кто-нибудь ему указал, что его тамбовские керосиновые лампы упредили действительность лет на сто, он бы сам, вероятно, весело посмеялся над своей неискушенностью.

Не столь наивен, хотя столь же несомненен промах Бабеля. В очерке «У святого Валента» из его «Конармян» мы читаем такое описание одной из висевших в костеле картин: «Двенадцать розовых паторов качали в люльке, перевитой лентами, пухлого младенца Иисуса. Пальцы ног его оттопырены, тело отлакировано утренним жарким потом. Дитя барахтается на жирной спинке, собранной в складки, двенадцать апостолов в кардинальских тиарах склонились над колыбелью. Их лица выбриты до синевы, пламенные плащи оттопыриваются на животах».

Если читать, не вникая в каждое слово, то, пожалуй, ничего и не заметишь, но тиар все-таки кардиналы не носят, тиара «присвоена» одному лишь римскому папе, а кардиналы носят либо особого рода шляпы, либо митры.

В рассказе Куприна «Жидкое солнце» есть ошибка, весьма поучительная в том отношении, что она наглядно свидетельствует, как необходимо углубиться художнику в область, ему технически чуждую, которую он берет за образцы. Здесь поистине нельзя быть достаточно осторожным.

Отличительная особенность Куприна, как художника, состоит в том, что, обладая большим изобразительным даром, в частности — необы-

чайно острым художническим зрением, он почти совершенно лишен того, что можно назвать каким-нибудь преобладающим духовным интересом. Это — наиболее полно выраженный тип дилетанта. То, что чеховский герой называет «общей идеей», ему заменяет художественное гурманство. Его «интересует» все на свете, потому что по-настоящему его ничто на свете не интересует. И та тематическая разносторонность и многосторонность, которая так удивляет, а многих и восхищает в Куприне, и есть следствие того, что ему более или менее безразлично, о чем бы ни писать: о породистых лошадях, о домах терпимости, о царе Соломоне или о цирковых борцах.

«Жидкое солнце» в этом смысле — чрезвычайно характерно для Куприна, а допущенный в нем промах — столь же характерен для такого дилетантского творчества. «Жидкое солнце» — это фантастический рассказ об одном англичанине, сделавшем величайшее открытие: он помощью разных приборов заключил в резервуар энергию солнечных лучей и управляет ею по своему произволению. Довольно длинный рассказ состоит из описания бесчисленного множества приборов и аппаратов: колбы, реторты, термометры, манометры, телескопы, микроскопы, заполняют страницы книги, и читатель шествует среди них, невольно лубясь твердой уверенностью автора, столь же осведомленного в оптике, как и в механике, в механике, как в цирковом деле, в цирковом, как в военном, в военном, как в рыболовном, и т. д.

Но при такого рода дилетантской осведомленности срывы почти неизбежны. Не избежал их и Куприн. В «Жидком солнце» их несколько, но не все они одинаково характерны. Так, за простую опisku следует, несомненно, принять обмен обязанностей между термометром и манометром: «Открываю, — поясняет свои действия один из героев, — кран гидравлического насоса системы Натерера. Открываю другой кран с жидкой углекислотой. Теперь внутри цилиндра температура — 150° , и давление равно двадцати атмосферам; первое показывает манометр, а второе термометр Витковского». Следует, конечно, как раз наоборот.

Точно так же за простую опisku примем и то, что так называемую в физике температуру абсолютного нуля Куприн обозначает — 275° вместо 273° .

Довольно уже характерную для дилетанта опчку мы встречаем при описании механизма, вращающего лабораторию: «Это наивно, просто и остроумно, — замечает предварительный автор. — По склону кратера потухшего вулкана скользит вдоль крутых, почти отвесных рельс блызатовый окованный монолит в две тысячи пудов весом, на стальном тросе, в мужскую ладку толщиной. Эта тяжесть приводит в движение механизм». Как бы ни был тощ тот мужчина, с ладкой которого сравнил Куприн толщину стального троса, это взято из технического справочника барона Мюнхгаузена: стальных тросов такой толщины никогда не

было, никогда, вероятно, и не будет, да и нет никакой надобности в таком гиперболизме, хоть бы и в фантастической механике, когда дело идет о поддержании сравнительно небольшой тяжести в две тысячи пудов.

Но и это преувеличение — не такая уж беда, именно потому, что оно слишком грубо и кидается в глаза. Хуже обстоит дело, когда Куприн переходит к оптике. Один из героев рассказа лорд Чальсбери вводит своего помощника, мистера Диббля, в круг его новых обязанностей по уходу за дорогими оптическими приборами. «Каждое утро, — говорит лорд, — вы, мистер Диббль, должны будете открывать чечевицы и тщательно чистой замшей вытирать их. Поглядите, как это делается. — И он, точно привычный рабочий, ловко, внимательно, почти любовно протер все стекла кусками замши, которую достал из бокового кармана, завернутой в папиросную бумагу».

Это звучит просто, естественно, правдоподобно. Кто из нас не протирал замшей свои очки или бинокль или не видел, как это делает другой? Но когда писатель изображает технические детали из мало знакомой ему области, то кажущаяся естественность и простота таит зачастую, как под невинной маской, коварное предательство. Я помню, как расхохотался один астроном, прочитав это место рассказа, который, впрочем, он и все время читал с улыбкой... Оказывается, дорогие оптические стекла протираются очень редко, так как снабжены приспособлениями, предохраняющими их от пыли и загрязнения. Главное же — протирать замшей оптические стекла строжайше запрещается: если проделывают это более или менее продолжительное время, то на шлифованной поверхности стекла образуется сетка тончайших царапин — и стекло тускнеет. То, что замша извлекается при этом из кармана вносит новую черту дилетантства в эту картину. И для ушей специалиста эта невинная фраза звучит совершенно как техническая развесистая клюква, т. е. как комическое дилетантство, преподнесенное с полным убеждением и даже оттенком щегольства.

Этим примером мы, по недостатку места, и закончим на этот раз перечень писательских промахов. Он, как нельзя более, ясно иллюстрирует, что для избежания последних одного таланта еще недостаточно, что необходимо глубочайшее изучение изображаемой жизни, погружение в ее мельчайшие детали и выискательность. Отсутствие благодетельного соединения — вот, как мы видели, наиболее частая причина ошибок больших художников¹.

¹ За всякие дополнительные указания читателей, а в частности, товарищей-писателей, на те или другие промахи у старых и нынешних мастеров художественной литературы буду весьма признателен. Просьба направлять их по адресу: Москва, 59, 1-я Бородинская ул., д. 5, кв. 11.