

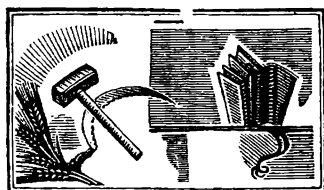
Р.С.Ф.С.Р.

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

Ж У Р Н А Л

ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ



КНИГА ШЕСТАЯ

ИЮНЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1929

О Б З О Р Ы.

И. НУСИНОВ. „Наука“ Государственной академии художественных наук. **П. СОБОЛЕВ.** Современный фабрично-городской фольклор. **А. МИХАЙЛОВ.** К вопросу о формалистических тенденциях в кино.

„НАУКА“ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК.

И. Нусинов.

I.

По напряженности темпа Академия художественных наук, судя по ее отчетам, идет в ногу с эпохой.

В 1922/23 академическом году гахновцы провели 169 ученых заседаний и заслушали 101 научный доклад, в 1923/24 акад. году — 402 ученых заседания и 381 научный доклад, в 1924/25 г. — 381 ученых заседаний и 452 научных доклада (см. отчет ГАХН за 1921—1924 гг.). Какая интенсивность работы, какой рост продукции! Количество ученых заседаний $\frac{1}{2}$ выросло за два года на 414,8%, количество научных докладов на 447,5%. Если принять во внимание, что академический год обычно продолжается не больше семи месяцев, то выходит, что ежедневная выработка наших академиков составляла, примерно, четыре ученых заседания и два-три научных доклада. Сюда не входят всякого рода организационно-распределительные заседания, которых в 1924/25 акад. году тоже состоялось 314.

У нас нет точных цифр о продукции ГАХН за последующие годы. Но у нас нет никаких оснований думать, что темп ее продукции пал.

Если считать, что продуктивность ГАХН больше не повышается и стоит только на уровне 1924/25 г., если положить на каждую заслушанную в ГАХН работу только по два печатных листа, то и тогда мы получим 1666 печатных листов, иначе говоря, материал, достаточный, чтоб заполнить сто объемистых томов в 16—17 печатных листов, т. е., примерно, в триста страниц каждый.

ГАХН публикует лишь малую часть своей продукции. При таком огромном запасе материалов отбор, надо думать особенно строгий, и публикации ГАХН исключительно ценны.

Проверим это на фактах.

II.

Б. А. Грифцов «Теория романа». Тема чрезвычайно актуальная. Роман — один из старейших литературных жанров, а за последние сто лет основной жанр мировой литературы. Книга Б. А. Грифцова издана ГАХН в серии «История и теория искусства».

Однако она не содержит ни теории, ни истории романа. Автор ставит пред собой две задачи: «Напомнить об основных мо-

ментах в истории романа», дать «ответ на вопрос о природе романа».

Обе задачи остались не разрешенными. Первая — прежде всего вследствие болезни, весьма, повидимому, распространенной среди гахновцев — вследствие тоски по прошлому.

Из-за этой болезни автор уделяет древне-греческому роману, который в древне-греческой литературе — как известно — играл третьестепенную роль, примерно, столько же места, сколько роману XIX в.; и вообще две трети своей книжки он уделяет роману до XVIII в. и лишь одну треть последним двум векам, несмотря на то, что именно эти века являются временем наибольшего расцвета романа.

Такое непропорциональное использование материала различных эпох приводит к тому, что автор пересказывает различные варианты истории Тристана и Изольды, много занимается «Артаменом или Великим Киром» г-жи Скюдери, но в главе о новом романе нет ни слова о Толстом, а таких романистов, как Диккенс, Золя, Тургенев, автор или совершенно забыл или написал о них одну-две строчки.

Правда, Б. А. Грифцов устанавливает, что г-жа Скюдери очень обогатила основную греческую схему романа, «заканчивая роман не одним, а пятью браками». Но как ни интересно исследование о «пяти браках» г-жи Скюдери, все же едва ли следовало из-за них обойти Толстого и Диккенса.

Много рассуждая о том, является ли «Влюбленный дьявол» Жака Казотта (1720—1792) каббалистическим романом, автор совершенно обходит социальный роман, почти не говорит о философском и умудряется такой специфически философский роман, как «Комическая история» Анатolia Франса, которую он называет «Актерской историей», внести в условно создаваемую им группу актерских романов.

Говоря о современном романе, автор считает необходимым остановиться на плакатно-бульварном, конфетном Пьере Бенуа, на маклерски-плутовском Люсьене Фабре, но вне поля его зрения оста-

ются Барбюс и Панаит Истрати, между тем как именно Барбюс дает новый вид психологического романа, а Панаит Истрати своеобразный авантюрный роман. До крайности субъективной является также попытка построить теорию романа главным образом на одном французском материале, лишь упоминая отдельные явления немецкой, английской и русской литературы и совершенно игнорируя советскую литературу, да и вообще социальный роман.

Совершенно непонятно, каковы те теоретические предпосылки, которые заставляют при разработке теории романа интересоваться отдельно-альковым Полем Мораном и дают возможность пройти мимо Бориса Пильняка, роман которого отличается некоторыми интересными особенностями построения, мимо эренбургских «Хулио-Хурениго» или «Треста Д. Е.», представляющих собой особый вид интернационального романа, или мимо гладковского «Цемент», имеющего элементы нео-романтического романа.

Мы, конечно, понимаем, что не к лицу почтеннейшему гахновскому академику заниматься какой-то советской литературой. Мы, конечно, понимаем, что какая-то советская литература не может претендовать занять место рядом с освещенными веками «пятью браками» г-жи Скюдери. Но чем Поль Моран лучше Ильи Эренбурга? Оба одинаково вульгарны и оба достаточно поверхностны, также поверхностны, как наш гахновский теоретик.

Но если автор так плохо справился с первой задачей: «Напомнить об основных моментах в истории романа», то еще хуже обстоит дело с его «ответом на вопрос о природе романа».

В самом деле, что значит дать научную теорию?

Это значит, изучая факты, установить закономерность какого-нибудь процесса.

Между тем в книге Грифцова о какой-либо закономерности в развитии романа нет и речи. Не потому, что этой закономерности нет, а потому, что автор ничего не делает для того, чтоб ее вскрыть.

Он классифицирует факты по их второстепенным, производным, часто до крайности случайным признакам.

Устанавливая, что в развязке греческого романа часто встречается судебный процесс, Грифцов пишет:

«Любовь к судебным процессам также не исчезнет в поздних романах и в некоторых из них, как в «Преступлении и наказании» или особенно в «Братьях Карамазовых», судебному разбирательству будут подлежать случаи весьма путанные» (стр. 40).

Или, констатируя, что в древне-греческом романе влюбленные произносят речи, а у Руссо влюбленные пишут друг другу письма, Грифцов выводит их зависимость друг от друга и формулирует один их своих ответов на вопрос «о природе романа»: «Роман в письмах вообще, по отношению к роману с речами, будет второй ступенью риторического романа» (стр. 40).

Какая изумительная наблюдательность! Какая широта обобщений!

Но эти обобщения решительно ничего не говорят о том живом процессе, который вызвал к жизни эти произведения и детерминировал данное их оформление.

Допустим, что описание той или другой группы романов сделано верно. Допустим, что можно все древне-греческие романы свести к схеме: любовная чета, препятствия, счастливый исход. Допустим, что средневековые романы о Тристане всегда живут «единством мотива любви-зелья, любви, ведущей к единой смерти», что для современного романа характерно, что его «строят на инциденте» (Уильям Локк и Луччано Цукколи) или «на случайных чертах» (Поль Моран «Люис и Ирен»).

Но почему одна эпоха строила свои романы так, а другая иначе? Ведь даже, если в самой схеме, независимо от того, что за любовная чета, каковы препятствия и в чем для влюбленных счастливый исход, вся сущность романа, то, не выяснив себе причины этой схемы, ее закономерности, ее обусловленности, мы все же еще только регистрируем.

Схема: «Любовная чета, препятствия, счастливый исход» характерна и для со-

временного американского кино-романа. Работая по формальному внешне-описательному методу, надо этот кино-роман отнести в одну группу с «Дафнисом и Хлоей». Но это скорее похоже на детское складывание кубиков, чем на науку.

Вопросы: почему, зачем — эти основные вопросы науки — для Б. А. Грифцова не существуют. «Кандид» Вольтера и «Монахиня» Дидро были направлены «против благополучия романов приключенческих». Достоевский, который «родился в том же году, что и Флобер, а умер только годом позже, — для Европы несколько не является современником Флобера», им заинтересовались там много позже. Но почему Европа его раньше не замечала? Потому, что никто не догадался перевести его? Или почему вдруг Вольтер и Дидро возненавидели благополучные концы романов приключения, а их потомки, современные французские буржуа, опять с жадностью набрасываются на такие романы? Наконец, неужели в «Кандиде» ничего кроме борьбы с романом приключений не заключалось?

На все эти вопросы вы напрасно будете искать ответа в «труде» гахновского академика. Но зато можно там найти такие откровения о сущности романа: «Единство этого жанра», оказывается, состоит в том, что «роман живет контрверсой: спором, борьбой, противоположностью интересов, контрастами желанного и осуществимого». Но почему это признак одного романа, а не драмы, не трагедии? Почему, наконец, это признак одного литературного жанра, а не вообще всей социальной жизни? Ведь привести эти черты как черты, характеризующие литературный жанр, это то же самое, что сказать: основной признак домашних животных состоит в том, что все они дышат.

Б. А. Грифцов заканчивает свою работу патетической надеждой: «Контрверсы всегда эффектны и обязаны вызвать волнение. Правдиво ли оно? Невозможно ли оно? Эпохи без романа бывали, они возможны и в будущем».

Будут ли эпохи без романов мы не беремся сказать. Но что эпохи без таких

«теорий романа» будут, в этом мы уверены. Больше того, мы даже думаем, что наша эпоха уже вполне может без них обойтись.

III.

Гахновские академики не любят заниматься пустяками. Грифцов пишет «Теорию романа», Леонид Гроссман издает «Поэтику Достоевского». Заглавие многообещающее, обязывающее. Но книжка оправдывает его немногим больше, чем orus Грифцова свое громкое заглавие.

Книжка Леонида Гроссмана имеет все достоинства и страдает всеми недостатками этого писателя.

Она содержит любопытный материал, она занимательна, она красноречива. Но она легковесна, а ее красноречие — красноречие лакированное.

Она вне науки о литературе. Это литературоведение для гостиных и будуаров. Литературная косметика для молодых людей с проборами и для непризнающих марксизма тоскующих девиц.

Книжка открывается главой, посвященной «композиции в романе Достоевского».

Проблема до чрезвычайности значительная. Композиция у Достоевского своя, резко отличная от композиции его великих русских современников, Тургенева, Толстого; во многом новая и для его европейских современников.

От работы, так озаглавленной и огубликованной не в каких-нибудь кокетливых книжечках «Современных проблем», а среди «трудов» Государственной академии художественных наук, по серии «История и теория искусств» читатель вправе требовать: во-первых, разбора композиции хотя бы одного романа Достоевского, во-вторых, выяснения особенностей этой композиции, в-третьих, ответа на вопрос о причинной обусловленности такой композиции.

Но ничего этого в статье нет.

По основному вопросу о сущности композиции автор приводит ряд вышсок из Достоевского о значении занимательности, интриги, о том, что необходимо сразу же возбудить «страшное любопыт-

ство», высказывает ряд верных и не совсем верных, но, главное, до чрезвычайности общих замечаний:

«Композиция его (Достоевского — И. Н.) свелась целиком к двум основным принципам: значительность философского замысла и занимательность внешней интриги. Исходным пунктом в романе Достоевского является идея» (стр. 17).

«Установив философский стержень, Достоевский разворачивал вокруг занимающего его абстракта целый вихрь событий, не брезгуя всеми средствами бульварной занимательности» (стр. 18).

«Главный секрет всей композиции в стремлении компенсировать читателю занимательной внешней интригой все утомительные напряжения его внимания над философскими страницами» (стр. 17).

До чего обще и легковесно!

Мы берем первую формулу и выпускаем оттуда имя Достоевского.

«Композиция свелась к двум основным принципам: значительность философского замысла и занимательность внешней интриги. Исходным пунктом в романе является идея».

В этом виде формула может быть отнесена к роману В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» к «Кандиду» Вольтера, к «Тридцатилетней женщине» Бальзака и к бесконечному количеству романов всех времен и народов. Научное определение лишь тогда имеет значение, когда оно выясняет специфические признаки данного явления в отличие от других. Без этого определение становится ненужным.

Между тем Леонид Гроссман в данном случае оперирует именно такими определениями. Он, повидимому, в плену у своей тоскующей читательницы, всюду ищущей развлечения, и этот свой опыт он переносит на Достоевского.

«Главный секрет всей композиции в стремлении компенсировать читателю занимательной внешней интригой все утомительные напряжения его внимания над философскими страницами» (стр. 17).

Как просто! Лекция а после лекции кино. Уж на кино обязательно придут.

Интриги у Достоевского совсем не для занимательности. И все это деление на философию и внешнюю интригу крайне механистично. Философия в самой интриге. Интрига — надрыв, а в ней философия. Рассказ о преступлении Раскольникова, об убийстве Федора Карамазова это не внешняя занимательная интрига для отдохновения или развлечения усталого читателя, а раскрытие подпольной человеческой бездны.

Именно поэтому как раз «внешняя интрига» больше всего утомляет читателя Достоевского, приводит к «утомительному напряжению внимания».

«Внешняя интрига» и философская идея — единство. Отделить их нельзя и порождены они одним и тем же петербургским «подпольным» бытием. Леонид Гроссман этой первопричины творчества Достоевского не видит. Он поэтому так механизмирует композицию, да и вообще всю поэтику Достоевского.

Эта механизация сказывается особенно тогда, когда Леонид Гроссман переходит к вопросу о том, чем обусловлена такая поэтика.

Оказывается, что Достоевский обязан ею своему пристрастию к романам Анны Радклиф, Люиса, чтению Гофмана, Вальтера Скотта, Жорж-Занд, Бальзака и Гюго, увлечению Эдгаром По и судебными отчетами об уголовных процессах. Оказывается, что Достоевский проходил литературный класс по «Жиль-Блазу», по «Манон Леско», по «Кандиду» Вольтера, что для создания «Бедных людей» он обращался к «Новой Элоизе» Руссо, что его «Белые ночи» или «Восток» восходят к «Вертеру».

«Так великие мастера XVIII в. от Лессинга до Гете учили Достоевского его трудному искусству» (стр. 171).

Кроме того Достоевский учился еще у Диккенса, у романистов бульварного типа — Эжена Сю, Фредерика Сулье, Поль де Кока, у мастеров авантюрного романа — Александра Дюма и Купера, у представителей уголовного, дефективного, полицейского и фельетонного романа (стр. 171). И все это, должно быть, затем, чтоб «компенсировать читателя» за сложность философских идей.

К этим авторам Гроссман еще прибавляет «Книгу Иова», «Откровение св. Иоанна», евангельские тексты, «Слово Симеона нового богослова», «Даму с камелиями», «Мадам Бовари», «Ругов-Макаров» и много другого.

Одним словом «Книга родит книгу».

Многие русские писатели до Достоевского и современники Достоевского зачитывались всей этой литературой и даже очень высоко ценили не только классиков, но и некоторых писателей, которых мы сейчас третируем как писателей бульварных. Достаточно вспомнить оценку Белинским Эжена Сю. Однако классики дворянской литературы оставляли обычно за порогом своей писательской лаборатории произведения романистов бульварного типа, романы ужаса. Зачитываясь Бальзаком, они свое внимание концентрировали отнюдь не на проблеме, можно ли убить человека, как это делал Достоевский, а на многих иных сторонах его творчества.

Чем объясняется такое различие в выборе писателей своих учителей среди мировых писателей?

Между тем без ответа на этот вопрос все рассуждения о том, что Бальзак так-то повлиял на Достоевского, а Эдгар По тем-то увлек его, решительно ничего не объясняют. Мы думаем, что влияние одного писателя на другого всегда результирует родственности социальных задач, которые стоят перед ними, схожести социального бытия, породившего этих писателей.

Леонид Гроссман над социальным генезисом творчества Достоевского не задумывается и приходит к таким перечислениям, которые проще было бы вообще заменить словарем мировой литературы от «книги Иова» до эпохи Достоевского.

Увлекшись составлением обширного списка учителей Достоевского, автор умудрился написать целую работу по поэтике Достоевского, ни словом не обмолвившись о таком элементе его поэтики, как образ. Ведь образ-то и является основным носителем идеи Достоевского, через него Достоевский и раскрывает свой философский замысел.

Идея — слышали мы от Леонида Гроссмана — является исходным пунктом в романе Достоевского. Значительность философского замысла — одним из двух основных принципов композиции. Но можно ли понять что-нибудь в идее, в композиции, если их носитель — образ обойден?

Не сделал ли это автор в угоду своей падкой до занимательности аудитории?

В книге Леонида Гроссмана много интересных замечаний, она написана живо, читать ее приятно. Но учиться по ней нечему. Она вне науки о литературе. Это беседы по поводу литературы.

IV.

ГАХН издает не только труды своих отдельных ученых. ГАХН издает и журнал «Искусство», который показывает не лицо того или другого исследователя, а лицо всей Академии.

Перед нами книги 1—4 за 1927 г. и книги 1—2 за 1928 г.

Литература в этих книгах занимает довольно много места. Здесь статьи по теории литературы, по истории литературы, по современной литературе на Западе, ряд литературных документов. Познакомимся с некоторыми наиболее значительными из этих материалов.

Б. И. Ярхо устанавливает «границы научного литературоведения».

Беда только, что статья не на тему, занята она, по существу, выяснением того, что интересует или не интересует Б. И. Ярхо, во что он верит и во что он не верит, и если она и говорит что-то о границах, то не о границах литературоведения, а о безграничных претензиях ее автора при очень ограниченных для этого данных.

Так, декретируя, что «от писателя не требуется последовательности в утверждениях» и ряд других подобных же положений о роли идеи, Б. И. Ярхо устанавливает первую «границу научного литературоведения».

«Идея обладает целым рядом анестетических, не художественных сторон, рассмотрение коих литературоведа не интересует» («Искусство», кн. 1. 1927 г., стр. 17).

А мы, напр., думаем, что вопрос о последовательности Толстого, противоречивости идей, заключенных в его художественных произведениях, выяснение закономерности и обусловленности этих противоречий является одной из актуальных задач исследователя творчества Толстого.

Б. И. Ярхо установил тут защитную зону, провел пограничную линию, ноистики литературы не послушались и целые томы посвятили вопросу об этих противоречиях.

Не менее капризен Б. И. Ярхо и в своей вере. По пальцам считает он во что он не верит.

«Во-1-х» он не верит, «что идея порождает» всякое произведение (т. е. что в мозгу автора непременно прежде возникает идея, а потом уж прочие элементы), «так как этого нельзя доказать».

Но та проблема, какое место занимает идея в произведении, совсем не связана с вопросом, что раньше возникает в мозгу писателя. Основное здесь в том, что именно идея проникает характер всех прочих элементов. А это доказать всегда можно. Известно, что различные писатели разрабатывали одну и ту же, скажем, историческую тему, но делали они это до чрезвычайности разное, в зависимости от того, какова была идея, которая овеществлялась художественными средствами.

«Во 2-х, — заявляет Б. И. Ярхо, — мы не верим, что во всяком произведении непременно есть общая идея и всячески протестуем против придумывания идеи для произведения. Какая, например, идея заключается в бытине о Добрыне и Марынке-еретичке? Можно, конечно, «найти» здесь целую массу идей: «многие женщины коварны», «надо слушаться матери», «старухи умнее молодых» и т. п., но есть ли смысл в этом элементарном упражнении ума?»

Конечно, для ученого гахновца это слишком элементарно. Его не удовлетворяют такие прописи, как «надо слушаться матери». Он занят установлением «границ научного литературоведения» и требует, чтобы все литературоведы его слушались и не переходили бы устава-

вливаемых им грани. И все же ученый гахновец не понимает той элементарной вещи, что на более примитивных ступенях развития, когда даже еще никакой ГАХН не существовал, такие идеи, как «старухи умнее молодых», могли породить произведение.

Нам думается, что Б. И. Ярхо это тем более легко себе представить, что установливание таких тезисов, какими полна его статья, тоже представляет весьма «элементарное упражнение ума», и все же находятся охотники печатать эти истины.

За изложением «интересов» и «веры» идет вывод:

«Итак, роль идеи в произведении не следует преувеличивать». Нельзя сказать, чтоб граница определялась тут очень точно. Имело ли тогда смысл огород городить формалистским частоклозом?

Справившись с ролью идеи в художественном произведении, Б. И. Ярхо переходит к роли эмоций.

Здесь мы узнаем:

«От произведения не требуется, чтобы эмоции, в нем описанные, сообщались читателю. Вообще, художественная литература никаких реальных эмоций, кроме эстетической, возбуждать не обязана. Агитационная и порнографическая литература потому-то и ощущаются некоторыми как «нехудожественные», что вызывают такие посторонние эмоции, мешающие чисто художественному восприятию».

Б. И. Ярхо требует, чтоб эмоции, описанные в художественном произведении, не сообщались читателю. Но ведь это только требование Ярхо. При чем тут границы литературоведения?

Вот Л. Н. Толстой, который кое-какое отношение к литературе имел, видел основной смысл литературы в том, что она заражает своими эмоциями.

А Пушкин даже гордился тем, что сообщает читателю свои эмоции:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой возбуждал,

Видно, совсем «нехудожественные» были писания этих Пушкина и Толстого.

Этот тезис Б. И. Ярхо является защитой только такой литературы, от которой ни тепло, ни холодно, как на гахновских ученых заседаниях.

Оставим в стороне все остальные столь же гелертерски-претенциозные домыслы Б. И. Ярхо и остановимся на основном выводе, который он из них делает по вопросу об образе:

«Вышеизложенные соображения заставляют нас оценивать по заслугам всякого рода искания «глубоких смыслов» произведения и все научные школы, которые таковыми занимаются. Эти «глубокие смыслы» суть не что иное, как ассоциация с тем кругом идей, в котором вращается исследователь. Мифолог везде видит олицетворение силы природы, фрейдянцу повсюду мерещится грубо сексуальный момент, социологу — классовая борьба; романтик-националист повсюду находит проявление народной стихии, мистик — слияние души с богом».

«Мифологи, фрейдяны претендуют на то, что в их толковании заключается «der tiefste Sinn». Значительность, конечно, состоит в том, что данное толкование вращается в области личных интересов данного автора, т. е. значительность эта чисто субъективная.

Всякий образ толкуется аллегорически, причем субстрат аллегории дан заранее в зависимости от установки исследователя. Зуб, ухо, дерево — для фрейдянца это все только фаллические символы, а для социолога вырванный зуб — акт классового насилия».

Мы не станем полемизировать с гражданом Б. И. Ярхо и доказывать ему объективное значение марксистского метода.

Нас только интересовало бы знать, как себя чувствовал президент ГАХН П. С. Коган, который как никак тоже считает себя марксистом, когда прочел эту «оценку по заслугам» своего метода как метода, который лишен какого-либо смысла, подобно методу какого-нибудь мистика-богоскателя или националиста-романтика?

Не следует, однако, думать, что все гахновцы так «оценивают по заслугам» марксизм, как Б. И. Ярхо.

В той же книге «Искусство», где напечатана его статья, идет статья Леоноры Шпет: «Современная английская поэзия». В ней автор уделяет внимание «малозубительной» статье Грэвса — «Современная английская поэзия» только потому, что «она написана почти с марксистской точки зрения». Но дальнейшее изложение этой «почти марксистской точки зрения» заставляет нас сказать об авторе статьи то же, что она говорит о Грэвсе:

«Марксизм Грэвса тоже несознательен, непоследователен, но любопытно, что он у него вообще оказался».

Симпатии Леоноры Шпет к марксизму тоже — надо думать — несознательные, непоследовательные, но любопытно, что они у нее вообще оказались, притом, примерно, года за два до того, как в ГАХН завелся четверговый марксизм. Мы только затруднились бы сказать, что хуже марксифобия Б. И. Ярхо или марксифильство Леоноры Шпет.

И все же статья Л. Т. Шпет живая жизнь сравнительно с «трудами» гахновских литературных регистраторш обоего пола. Наиболее законченный образ такого канцелярского академизма представляет собой статья Сергея Игнатова «Испановедение в Соединенных штатах». Статья, занимающая целых десять страниц, переполнена такими сведениями:

«В 1836 г. смитовскую кафедру в Хорварте унаследовал Генрих Водсворт Лонгфелло, преемником которого в 1854 г. стал Джеймс Россейя Лоуэля, занимавший кафедру до 1891 г., последние 5 лет как заслуженный профессор» и т. д. (книги II — III 1927 г., стр. 142).

Или

«Из женщин в области испанистики работают Боурянд, Боши, Кошинг, Фагисток, Харлан, Лажние, Марсиэл Дерадо, Уолмс и др.» (стр. 142).

Или, наконец:

«Очень крупной и яркой фигурой является менаэт американского испановедения Арчер М. Хентингтон из Нью-Йорка, председатель испанского общества, широко предоставлявший науке свои большие редства» (стр. 147).

У гахновцев нашлось достаточно времени, чтобы установить, кто, когда и в каких профессорских чинах занимал смитовскую кафедру, они полны рязарских восторгов и прославляют американских испанистов, у них найдется пафос, чтобы воспеть американского благодетеля: «Очень крупная и яркая фигура».

У ГАХН нашлись деньги, чтоб печатать все это.

Немудрено, что после этого журнал ГАХН не нашел возможным хотя бы один печатный лист уделить советской литературе.

Мало того, журнал умудрился свои книги за 1927 г. заполнить чем угодно, но ни словом не отметить десятилетия октябрьской литературы.

Да что советская литература! Юбилей Толстого журнал отметил лишь гелертерскими материалами. Не в фаворе в ГАХН русская литература, а тем более, советская.

Случаен ли прорецензированный нами материал?

Нет, он типичен для девяти десятых гахновской продукции: формалистическая схоластика, идеалистическое гелертерство, спесовское буквоедство и архивное гробокопательство. Исключения редки. «Литературоведение» под ред. В. Ф. Переверзева, книжка П. С. Когана, да еще одна-две книги — не больше.

Указанные черты характеризуют журнал «Искусство». Сборник «Ars poetica», изданный на очень хорошей бумаге — сборник насквозь формалистский. Книжка Б. И. Ярхо о «Юном Роланде» архивно-гробкопательского характера. Книжка Г. Винокура «Биография и культура» — идеалистически путана, так же как и его вторая спесовски-буквоедская книжка «Критика поэтического текста», где автор на целых ста тридцати двух страницах доказывает самоочевидную мысль: для того, чтобы с толком редактировать произведение, надо его раньше хорошо понять. Конфетно-риторична книжка Николая Волкова «Александр Блок и театр». Интересные замечания и наблюдения тонут в биографических мелочах и, что еще хуже, в банальной риторике такого рода:

«Гамлетизм Блока — это чувство обреченности роду, это отринутая радость, это ночь души и весть о неминуемой гибели».

Или роман о Гамлете — Офелии (которым, по мнению автора, Блок пользуется, чтоб передать свой роман с Л. Д. Менделеевой) — это роман «о любви-разлуке, о цветах смерти, о песни безумия, и об одиночестве, одиночестве без конца».

Или, наконец, «бег его кораблей освещали звезды другого неба, иная истори-

ческая судьба правила дальний путь Блока».

Для речи душки-словесника на литературном утреннике в старой женской гимназии это не плохо. Но ведь над книжкой марка Академии наук. Ведь как никак советская Академия.

Неужели «бег кораблей» ГАХН, выражаясь «штилем» его ученых, все еще «освещают звезды другого неба»? Не пора ли изменить их маршрут? Нам думается, что давно пора.

СОВРЕМЕННЫЙ ФАБРИЧНО-ГОРОДСКОЙ ФОЛЬКЛОР.

(Заметки).

П. Соболев

Современный фабрично-городской фольклор почти исчерпывается *песенной поэзией*; жанры повествовательного характера (сказка, легенда) совсем, или почти совсем, отсутствуют в поэтическом обиходе фабричных рабочих и городского мещанства. Правда, в литературе указывалось на легенды как на продукт творчества «городской улицы», хотя этот вид устной поэзии, в сравнении с песней, и занимает в этом творчестве ничтожное место. Исследователь констатирует, что «легенды в уличном творчестве представлены гораздо слабее, чем в деревне». Хотя в городе 1921—1922 гг., как и повсюду, прошла полоса мистических настроений, своеобразно отразившихся и в мещанских и в интеллигентских кругах, но, конечно, здесь эта мистика не имела такой почвы, как в деревне¹⁾. Содержание легенд, выявленных В. В. Стратеном в уличном репертуаре Одессы и других южных городов, вращается преимущественно вокруг «обновления» икон и куполов и наказания безбожников за неверие, причем, по наблюдению исследователя,

в 1923 г. в распространении этих легенд участвовала и часть обывательской «интеллигенции»²⁾. Не подлежит никакому сомнению, что в руках последней мистическая легенда служила исключительно орудием политического воздействия на городские мещанские круги. Едва ли можно допустить, что эти мифические «откровения» могли прочно укрепиться и получить широкое распространение среди мелкой городской буржуазии. По крайней мере, та же городская улица реагирует на «обновленские чудеса» не только таинственными видениями легенд, но и издевательской частушкой:

Я выхожу на улицу
И слышу, что случилось:
На Соборной площади
Икона обновилась.
Икона обновляется,
За свечи все хватаются.
Попы же без стеснения
Всем делают обновления...
Икона обновляется,
За карманы все хватаются.
На Соборной площади
Воршишки наживаются³⁾.

¹⁾ В. В. Стратен, Творчество городской улицы, — «Художественный фольклор», II—III. М. 1927 г., стр. 161.

²⁾ Там же, стр. 161, 162, 163.

³⁾ Там же, стр. 162.