

16 апреля 1944 года.

Начало допроса в 10 час. 30 мин.
Допрос окончен в 16 час. 30 мин.

— Показывайте о характере ваших бесед с писателем Шкловским, имевших место во время его руководства над вашим дипломным романом «Черновик чувств».

— В первый же наш разговор Шкловским было внесено несколько неожиданных для меня корректив в мои намерения, или точнее — мнения. Первым упреком Шкловского было обвинение, и весьма резкое, в «литературщине». Он заявил о том, что в моей книжке отсутствует реальная жизнь, замененная письменными столами, книжными полками. По выражению Шкловского, в комнате, в которой живет герой романа, нет окна, а если оно есть, то выходит, как у господина Бержера, в библиотеку.

Мои возражения сводились к тому, что это обстоятельство у меня не является случайным и что его замысел заключается в введении новой, именно литературной, темы в систему повествования.

Как доказывал Шкловский, каждое новое течение в литературе подразумевает введение новых тематических планов. Для меня таким планом, являющимся уже главным элементом сюжета, оказалась литература, а также в поэтике под сюжетом — «Судьба героя», то естественно, для меня «Судьба героя» и литература стали явлениями идентичными, т.е. героем книги стала литература. Это соображение вызвало самое решительное возражение Шкловского, который утверждал, что смысл искусства заключается в том, что оно призвано «фиксировать» видимые нами предметы.

— А вы что утверждали?

— Для меня смысл искусства был в создании новых предметов, а не дублирование уже существующих. Поэтому я утверждал, что искусство не отражает вещи, а создает свои, независимо от окружающей действительности и по своим собственным, имманентным законам.

Так как я пришел к Шкловскому, зная его прежнее утверждение о том, что если два поэта пишут одинаково, то один из них не нужен, т.е. пришел не для того, чтобы принять эту его концепцию (для этого мне достаточно было читать его многочисленные, на мой взгляд, превосходные книги), а для того, чтобы крепче утвердиться на своей собственной литературной дороге, то, естественно, этот спор ни к чему не привел. Когда я поделился этим соображением со Шкловским, он согласился со мной и сказал: «Не будем дорожить послушными учениками».

Дальнейший разговор в связи с моим романом был посвящен целому ряду вопросов поэтики, из которых я остановлюсь в качестве имеющих

К 25-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ АРКАДИЯ БЕЛИНКОВА

Русская мысль — Париж — 1995. — 26 окт. — с. 11.

ГОРЕ УМУ

для следствия значение, на четырех следующих:

1. Искусство и общество.
2. Форма и содержание.
3. Стиль.
4. Формализм и необарокко.

— Как трактовались вами эти вопросы?

— Вставшую передо мной проблему «искусство и общество», решенную как независимость одного от другого, Шкловский осудил, упрекнув меня в традиционности и в зависимости от других, уже умерших художественных школ, ссылаясь, главным образом, на моих же собственных «учителей», французский и русский «символизм», «декаданс», «сюрреализм» и другие. Однако я возражал ему, указывая на то, что я несколько иначе понимаю эту проблему. Я утверждал, что сейчас уже не существует читателей разных социальных классов; художник ориентируется уже не на читателя соответствующего имущественного ценза, а на совершенно новое обстоятельство — интеллектуальную классовость.

В разговоре я утверждал, что несмотря на уничтожение материального, т.е. социального неравенства, неравенство интеллектуальное будет бы останется навсегда и что нельзя, мол, требовать от писателя, чтобы он писал книги одинаково понятные крестьянину и академику. Не потому, говорил я, что крестьянин живет хуже академика, а потому, что его восприятие менее подготовлено и более бедно, чем восприятие просвещенного интеллигента. Поэтому я считал, что было бы смешно мечтать о создании единой рабоче-крестьянско-интеллигентской книги и что каждый читательский круг имеет своего писателя. Так, читателям Твардовского чужд Пастернак и читателям Блока не интересен Теодор Драйзер.

Я решительно возражал против так называемой простой и понятной литературы. Во-первых, потому, что простая классическая манера якобы в значительной степени исчерпала свои возможности, и во-вторых, потому, что сложное содержание требует функциональной, т.е. не менее сложной формы. Но самое главное, потому, что я полагаю следующее.

Я знал из философии и физиологии о том, что восприятие сложного предмета требует больших усилий, внимания, чем простого, и поэтому изучаемый предмет фиксируется в сознании тем сильнее, чем больше



Аркадий Белинков. Фото М.Наппельбаума.

при его изучении израсходовано энергии. Поэтому естественным выводом оказалось соображение о том, что чем сложнее окажется художественное произведение, тем более оно требует читательской энергии и тем глубже окажется его влияние на читателя. Это подобно высокой, крутой лестнице, которую тем лучше запоминает человек с большим сердцем, чем она выше и круче. Поэтому я стоял за максимум выразительности при максимуме выразительных средств.

Резюмирую. В вопросе «искусство для искусства» я отрицал только эстетического профессионального потребителя, полагая, что таким потребителем может быть человек, интеллектуальная развитость которого соответствует интеллекту художника, а так как его произведения написаны с подчеркнутой сложностью, то я требовал от читателя работы, подобной тяжелой работе писателя («метод медленного чтения»).

— Иначе говоря, стояли на позиции давно отвергнутой, реакционной литературной концепции «искусство для искусства»?

— По существу так.

— Продолжайте показания.

— В вопросе о форме и содержании я, вопреки Шкловскому, утверждал, во-первых, что форма является единственной конкретной реальностью произведения. Во-вторых, содержание есть лишь один из многочисленных компонентов произведения; наряду с ритмом, темой, метафорами, сюжетом и др. В-третьих, отличие одного произведения от другого происходит не по содержательным элементам (чрезвычайно малочисленным) и давно уже исчерпанным — любовь, родина, коварство, тщеславие, дружба и прочее), а по различным способам фиксации их, т.е. отличие одного произведения от другого осуществляется формальными различиями. Так, например, все средневековое искусство трактовало сюжет Богоматери и Христа, однако его интерпретация у Беато Анжелико совершенно отлична от интерпретации Джотто.

Далее я говорил, что художественное произведение есть не синтез, т.е. переплавка всех элементов и получение нового вещества, как учит Шкловский, а комплекс, т.е. образование, в котором каждая составная часть не утрачивает своего значения, одновременно служа целиком всему произведению (теория компонентов и композиции).

Резюмирую: в вопросе о форме и содержании я утверждал, вопреки формализму, во-первых, не дуализм формы и содержания, а изучение содержания как обстоятельства, способного противостоять форме, и, во-вторых, утверждал комплексный метод — низводивший содержание до остальных компонентов образования художественных произведений.

— В чем выражались ваши взгляды по вопросу о литературном стиле?

— Высказывая по этому вопросу свои взгляды, я вопреки формализ-

му считал, что история литературы есть не история книг, и вопреки социализму — не история общественных или индивидуальных воззрений, а есть история стилей.

Под стилем я понимал комплекс доминирующих элементов образования художественного произведения, т.е. сложившееся художественное произведение может быть отнесено, скажем, к классицизму, если оно удовлетворяет таким условиям, как единство времени, места и действия (одного этого, конечно, недостаточно для классицизма, привожу лишь как пример), но оно может быть отнесено к классицизму лишь в том случае, если именно эти элементы являются преобладающими, несмотря на наличие других — второстепенных.

Полагая, вопреки Шкловскому, что искусство развивается по своим собственным, имманентным ему законам, вне зависимости от окружающей действительности (и делая отсюда вывод о том, что на него, следовательно, не надо обращать такого большого внимания), я утверждал, что стиль есть категория имманентная, рецидивирующая и возникающая по законам реакции (первый закон эстетического образования). Под реакцией я подразумевал противопоставление одного литературного явления другому.

Но так как для меня художественное произведение есть чистая форма, то я, естественно, утверждал, что один стиль отличен от другого.

Я считал далее, что первичными образованиями формы являются прямая и кривая (кривая, как часть окружности), сочетание этих элементов (и, конечно, произведенных от них плоскостей и сферы) создает объем. Первичным образованием из этих элементов является цилиндр (т.е. колонна).

Далее, каждая новая форма образуется из соединений этих элементов, но первичная гармония уже нарушена и в каждом таком предмете строго обязательно появление или плоскостной, или сферической доминанты.

Отожествляя прямую с классицизмом (имея в виду, что прямая есть кратчайшее расстояние между двумя точками), т.е. таким явлением в искусстве, где форма находится в максимально точном соответствии с предметами выражения, так называемым «содержанием», и кривую — с барокко (сложный путь от предмета выражения к форме), я делил все искусство на две подавляющие и главные части — на «барокко» и «классицизм», включая в барокко эллинизм, позднее средневековье, собственно барокко XVI века, куртуазное искусство XVIII века и весь декаданс; а в классицизм — эллинское искусство эпохи расцвета (IV, III века до нашей эры), раннее средневековье — эпоха Ренессанса, классицизм XVII века (Франция), критический реализм XIX века, натурализм и конструктивизм.

Далее я утверждал, что один стиль наследует другому лишь в периоды исчерпания эстетических возможностей данного стиля и утрачивания той или иной из двух доминант, стилистического образования.

Короче говоря, я утверждал, что история искусства есть история стилей; что стиль есть комплекс доминирующих элементов образования художественного произведения, есть категория имманентная, рецидивирующая и возникающая по законам реакции. И, наконец, все мировое искусство может изучаться лишь в случае разделения его (условно, конечно, рабочая гипотеза) на барокко и классицизм.

— В чем же вы усматривали отличие ваших литературных «концепций» от антимарксистского течения в литературе «формализма»?

— «Формализм» и пропагандированное мною «необарокко», несмотря на кажущееся сходство, чрезвычайно отличаются друг от друга. Внешняя схожесть заключается, в конце концов, лишь в том, что и тот и другой методы чрезвычайно большое значение придают форме. Во многом же остальном, и преимущественно в главном, это сходство отсутствует.

Принципиальная отличность «формализма» от «необарокко» заключается в том, что по формализму искусство возникает там, где осуществлена цепь стилистических приемов, в то время [как] по необарокко искусство заключается в создании новых предметов, методом мотивированных ассоциаций.

Здесь я утверждал, что предметом научного изучения является не отвлеченно взятые формы и содержания (традиционная теория литературы), не прием (формализм), а компонент и комплекс компонентов образования формы.

Высказывая все эти соображения Шкловскому, я был удивлен тому, как он реагировал на это. Удивили меня два обстоятельства: то, что эти соображения так противоречат формализму, и то, что сам Шкловский оказался столь далеко ушедшим от формализма.

— Чему же вы здесь «удивились»?

— Я рассчитывал в известной степени получить одобрение Шкловского, но Шкловский ответил ссылкой на свои известные статьи: «Памятник одной научной ошибке» и «Разговор с друзьями». Как известно, обе они посвящены прощанию с формализмом. Я знал об этих работах еще до разговора со Шкловским, однако придавал им значительно меньшее значение, чем другим его работам формалистического периода, и не подозревал того значения, какое именно придает [им] сам автор. Кроме того, я в полной мере доверял их серьезности. Скорее всего, я полагал, что это ловкий маневр.

Смысл этого и последующих разговоров со Шкловским был именно в том, что он убеждал меня и убедил в серьезности этих статей.

Я, его ученик, шел к Шкловскому как к автору «ЦО», «3-й фабрики», «Теории прозы», к Шкловскому — главе формализма и футуристического теоретика. Меня же принял писатель, отказавшийся от своего прошлого.

— Известно, что Шкловский, помимо бесед о литературе, высказывал вам свои резко враждебные существующему строю взгляды, вот об этом вы и показывайте!

— Шкловский в период нашего общения антисоветских высказываний в моем присутствии не высказывал.

— Вы говорите неправду. Известно, что наряду с литературными спорами, Шкловский систематически вам высказывал свои антисоветские взгляды и на литературу и на действительность.

Предлагаем приступить к правдивым показаниям.

— Повторяю, что Шкловский в разговоре со мной антисоветских высказываний не допускал. Разговоры у нас вращались, главным образом, вокруг моего дипломного романа «Черновик чувств».

— Но «Черновик чувств», как известно, вами трактовался как явно антисоветская вещь: какие суждения были Шкловского в этом отношении?

— Шкловский, читая «Черновик чувств», вычеркнул все места, содержащие в себе клевету на существующую действительность или в той или иной степени могущей быть отнесенной к антисоветским. Когда я стал решительно возражать против этих действий Шкловского, он мне заявил, что вы, дескать, можете в «Черновике чувств» оставить что угодно, но мое мнение таково, поэтому если вы желаете считаться с моим мнением, то это нужно выбросить.

— Вы одни ходили к Шкловскому?

— Да, у Шкловского я бывал один. Из моих знакомых со Шкловским близок никто не был.

— Как долго вы общались с Шкловским?

— Мое близкое знакомство с Шкловским началось летом 1943 года и продолжалось по день моего ареста.

— С его рукописями, письмами и прочими материалами вы знакомились?

— Да.

Продолжение на стр. 12