

ВАСИЛИЙ ЯНОВСКИЙ | ЛЮБОВЬ ВТОРАЯ

ВАСИЛИЙ
ЯНОВСКИЙ

ЛЮБОВЬ ВТОРАЯ





Новое
Литературное
Обозрение



ВАСИЛИЙ
ЯНОВСКИЙ

ЛЮБОВЬ
ВТОРАЯ

ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

Новое Литературное Обозрение

Москва

2014

УДК 821.161.1
ББК 84(2=411.2)6
Я62

Яновский, В.

Я62 Любовь вторая: Избранная проза / Василий Яновский; предисловие, комментарии, пер. с англ. и франц. Марии Рубинс. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 608 с.: ил.

ISBN 978-5-4448-0164-2

Имя Василия Яновского (1906—1989), одного из самых противоречивых писателей русского зарубежья, знакомо российским читателям главным образом благодаря его колоритным, дерзким мемуарам из жизни русского Парижа тридцатых годов «Поля Елисейские. Книга памяти», а также не так давно опубликованным романам послевоенного периода «Портативное бессмертие» и «По ту сторону времени». Между тем литературное наследие этого автора очень многообразно и до сих пор неизвестно в полном объеме. В данный сборник включены ранние произведения Яновского, большинство из которых были впервые напечатаны ничтожно малыми тиражами в русскоязычных издательствах или в эмигрантской периодике довоенного Парижа и с тех пор не переиздавались. Эти ранние повести и рассказы не только проясняют истоки и диалектику творчества писателя, но и существенно дополняют наши представления о литературном вкладе «младшего» поколения первой волны эмиграции, которое нередко называют «незамеченным поколением» или «русским Монпарнасом». Помимо художественных произведений, в книгу вошли воспоминания Яновского об англо-американском поэте У.Х. Одене и писательнице, журналистке и известном деятеле русской диаспоры Елене Извольской, а также его эссе, интервью и рецензии. В приложение включен ряд откликов на творчество Яновского в эмигрантской критике и воспоминания о нем.

УДК 821.161.1
ББК 84(2=411.2)6

© В. Яновский, наследники, 2014. Фото из архива автора
© М. Рубинс, предисловие, комментарии, пер. с англ., франц., 2014
© Оформление. ООО «Новое литературное обозрение», 2014

ПУТИ ИСКУССТВА

1

Жизнь художника, удачного или великого, среднего или незначительного, полна разочарований, лишений, восторга, мук и горечи. Так что, раньше или позднее, каждый художник, вступивший на это поприще без оглядки, должен себе поставить вопрос:

— Что же такое то дело, которым я с таким волнением занимаюсь? Что толкает меня посвящать лучшие годы «сочинению» рассказов, картин, поэм, сонат (в то время как мои сверстники весело бегают за барышнями или устраиваются на доходных местах)? Что такое искусство, которым я будто бы занимаюсь?

И тогда спрашивающий вдруг постигает, что ему почти нечего сказать в ответ. На вопрос, чему он посвятил свою жизнь и зачем... писателю, живописцу, композитору почти нечего ответить. Кроме того, что, дескать, жить, не занимаясь своим делом, ему было бы еще больнее и обиднее.

Утверждение художников, что они «творят» потому, что это им доставляет удовольствие (fun), на самом деле отвечает только на вопрос, почему они занимаются искусством, а не разъясняет, чем они занимаются; причем остается все-таки невыясненным, почему им, людям совсем не аскетического склада, нравится удел подвижников и отверженных (Блок: «Искусство есть Ад»). Разумеется, каждый художник или поэт не преминет тут же разразиться страстным монологом, в котором, словно забегая вперед, он постарается оправдать, защитить и освятить именно тот характер, стиль, жанр творчества, которым он занимается (так что, по существу, его теория искусства становится формой самозащиты).

А между тем есть несметное число людей, посвятивших этому предмету по дюжине томов. Логично, казалось бы, обратиться к ним за ответом. Но тут возникает другое затруднение: большинство пространно писавших о сущности музыки, поэзии, живописи сами произведений искусства не создавали — они профессора, эссеисты, теоретики, историки культуры... Люди, не имеющие прямого отношения к искусству, лучше всего и продолжительнее толкуют о природе последнего. Само собою разумеется, что для художника, ищущего ответа на вопрос: чем я занимался всю жизнь? — домыслы этих теоретиков творчества не могут быть исчерпывающими.

Лучше и проще всего было бы, пожалуй, сопоставить мнения великих творцов относительно того дела, которым они непосредственно занимались, но и это вызывает сомнения. В конце концов, имеется множество общепризнанных гениальных деятелей искусства, которых мы лично не понимаем, не любим, не помним, ибо так случилось, что творцы эти нас и нашей души ни в каком месте не коснулись! Так что суждение этих гениев мы по совести не можем считать заслуживающим безусловного доверия.

Таким образом, путем исключения наметился план настоящей работы, в которой я поставил себе задачей собрать и рассмотреть теории искусств нескольких художников, не просто великих, а еще оказавшихся близкими и нужными многим из нас лично! Сопоставив их мнение, нам, может быть, удастся найти ответ на поставленный вопрос или хотя бы немного приблизиться к его разрешению.

Как подлинные слова и дела святых порядка Франциска Ассизского или Иоанна Креста* больше учат о сущности

* Хуан де ля Крус — испанский мистик XVI века, в русской литературе встречается редко; иногда по-русски его имя переводят так: Св. Иоанн Креста Господня (примеч. ред. журнала «Мосты»).

христианства, чем постановления вселенских соборов, так личный опыт писателей размаха Толстого или Пруста говорит яснее о природе искусства, чем каноны любых теоретиков и профессоров.

Известно замечание средневекового римского папы о том, что всякий новый замечательный святой до какой-то степени еретик (ибо не укладывается целиком в установившуюся до него церковную практику). Точно так же каждый новый большой художник выпирает из старых, царствующих теорий искусства, разрушая их (но в конечном счете и дополняя, обогащая, развивая). Усложнения такого порядка продвигают нас вперед, ближе к грани истины. Ибо на простой вопрос вроде «что такое электричество?» или «что такое тяготение?» можно дать только сложный и приблизительный ответ. Только при бесконечном умножении сторон вписанного многоугольника он наконец совпадает с кругом (Бергсон).

2

Во всех книгах Толстого, в его дневниках и статьях разбросаны замечания относительно того дела, которым он занимался всю жизнь, то есть искусства. Толстой был профессиональным писателем, ежедневно проводившим за рабочим столом положенное число часов, аккуратно записывавшим в дневники все движения души и мысли, достойные внимания; он долго занимался издательской деятельностью, проявляя незаурядные практические способности и смекалку (вдохновляемый, однако, не жадной наживы, а стремлением «просветить народ»). И все же он не любил, когда его причисляли к цеху писателей, беллетристов, литераторов, уверяя, что не в этом заключается его деятельность. И многие ему поверили: по сей день находят милые русские люди, которые почти обижаются,

если Толстого называют профессиональным литератором. Так, Хемингуэй, Фолкнер, Стейнбек утверждают, что они в первую очередь фермеры, охотники за слонами, рыболовы, приятные собеседники, но только не писатели (хотя они именно этой деятельности посвятили жизнь).

Характерно, что свои мысли Толстой, как всякий профессиональный писатель, бережно записывал; он это делал с примерным упорством до последнего дня жизни: останавливая лошадь во время прогулки верхом (чтобы не забыть ценной мысли), пряча наиболее интимные дневники в потайные места (от жены) и пробираясь туда украдкой. За несколько часов до смерти, уже, казалось бы, потеряв сознание и не будучи в состоянии диктовать, Толстой, по свидетельству присутствовавших друзей, автоматически все водил рукой по одеялу, точно запечатлевая на бумаге, по установившейся за полвека привычке, мысли, расшифровать которые уже никто не мог.

Высказывания Толстого относительно художественной деятельности рассыпаны на протяжении многих десятилетий его зрелой жизни, и они, естественно, противоречивы (часто даже уничтожают друг друга). Но существует большая работа, в которой он постарался точно и резко изложить свои взгляды на искусство. Для того чтобы уяснить себе теорию Толстого позднейшего периода, необходимо исследовать эту его статью («Что такое искусство»).

3

Согласно Толстому, основная функция искусства заключается в том, чтобы «заразить» чувством: художник передает читателю, зрителю, слушателю те эмоции, которые служили для него самого отправной точкой творчества.

Толстой подробно рассматривает многие теории искусства (главным образом профессоров, философов, публицистов), критикуя их и обнаруживая несостоятельность искусства как служения Красоте, Истине или как формы Игры. Но свое, близкое ему определение искусства (как «заражения») Толстой не разбирает и не обосновывает, считая самоочевидным и несомненным.

Итак, искусство должно заражать людей тем чувством, которое испытал художник; и чем сильнее (искреннее) и глубже последний пережил это чувство и чем непосредственнее сумел передать, тем совершеннее и удачнее будет его произведение. «Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытывали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их».

И еще: «Признак, выделяющий настоящее искусство от поддельного, есть один несомненный — заразительность искусства. Если человек без всякой деятельности с своей стороны и без всякого изменения своего положения, прочтя, увидав произведение другого человека, испытывает состояние души, которое соединяет его с этим человеком и другим, так же, как и он, воспринимающим предмет искусства людьми, то предмет, вызывающий такое состояние, есть предмет искусства. Как бы ни был поэтичен, похож на настоящий, эффектен или занимателен предмет, он не предмет искусства, если он не вызывает в человеке того, совершенно особенного от всех других, чувства радости, единения душевного с другим (автором) и с другими (с слушателями или

зрителями), воспринимающими то же художественное произведение».

Искусство есть одно из средств общения людей между собою, и в этом оно соприкасается с другими высшими функциями человеческого духа. «Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним, прежде или после его восприняли или воспримут то же художественное произведение».

Разумеется, существует иерархия чувств: низменные эмоции, будничные и, наконец, возвышенные! Последние совпадают с идеалом общества данного периода (то есть для нас с христианским идеалом). Искусство соединяет людей, передавая им всем те же эмоции, заражая их ими. Ограниченные эмоции (патриотизм, похоть, культ) объединяют одних и в то же время отпугивают, отделяют других. Настоящее, последнее, истинно христианское, возвышенное искусство должно соединять всех людей без исключения: «христианское искусство, то есть искусство нашего времени, должно быть кафолично в прямом значении этого слова, то есть всемирно, и потому должно соединять всех людей. Соединяют же всех людей только два рода чувств: чувства, вытекающие из сознания сыновности Богу и братства людей, и чувства самые простые — житейские, но такие, которые доступны всем без исключения людям, как чувства веселья, умиления, бодрости, спокойствия и т.п. Только эти два рода чувств составляют предмет хорошего по содержанию искусства нашего времени».

Естественно, для того чтобы стать всеобщим, искусство должно быть всем доступно — то есть оно должно быть простым и понятным каждому и всякому с первой минуты.

Искусство не есть наслаждение («эстетическая» теория); оно не забава (Игра). Искусство — великое католическое дело, близко соприкасающееся с религией (род внецерковного причастия). В своей теории Толстой, по-видимому, не допускает мысли, что художник может заняться выяснением причин, в силу которых такая-то и такая-то обстановка вызывает именно эти эмоции, то есть изучением законов причин и следствий, соприкасаясь таким образом и с областями науки или философии...

Такова в общих чертах философская работа Толстого об искусстве. Чтобы лучше обосновать свою точку зрения и опровергнуть все мыслимые возражения, великий писатель вынужден был кропотливо доказывать, что Бодлер писал непонятные стихи (а непонятное — не католично!). То же и Шекспир: сочинял нелепые пьесы, ненужные русскому мужику (носителю христианских добродетелей, априори); по ходу действия в драмах Шекспира участвующие лица часто переодеваются (женщины в мужчин), и никто, даже их близкие родные, этого не узнают: не то что мужик, но любой деревенский мальчишка этому не поверит! Шекспир, таким образом, не выдерживает экзамена на «реализм» деревенских Ванек (позже мы еще вернемся к «реализму», бичу современной России).

Однако, не обращая внимания на эти странности гениального писателя, главным пробелом в его теории должно считать отсутствие даже попытки обосновать свое определение искусства как средства заражения разными чувствами. Досадно, что это определение искусства одинаково распространено как в России, так и в Соединенных Штатах и никогда не подвергалось критическому разбору, воспринимаясь на манер не нуждающейся в доказательствах аксиомы...

4

Почему цель и заслуга искусства — только в том, чтобы снова и снова сочинять и усваивать трогательный вариант про вдову и сиротку, затем прослезиться и «объединиться» (на мгновение)... Здесь граница великого и возможного для искусства? В других сферах человеческого творчества искателям надлежит выходить за пределы исследованных областей, открывая принципиально неведомые земли и законы! А искусству — одной из высших отраслей духовной деятельности — предоставляется служебная роль, наравне с клоуном: вызывать слезы и смех (пусть самые деликатные, христианские)... Такое искусство оборачивается слабой подделкой под религию, объединяя, на манер литургии, людей, в другое причастие уже не верующих (а нуждающихся в причастии и стремящихся его чем-то заменить). Но от этого искусство не становится религией, а только часто перестает быть искусством.

Однако в своем личном творческом опыте Толстой неожиданно указывает на возможность другой теории искусства, которую он, по-видимому, не заметил и не использовал в философском труде.

В дневнике и письмах Толстого имеется рассказ о том, как был начат и закончен роман «Анна Каренина». Все казалось готовым для нового большого произведения. Со времени завершения «Войны и мира» прошло уже шесть лет, и Толстой изнемогал от зрелых творческих идей: «*Tout est pret, il ne reste qu'a ecrire!*» (Флобер)... А все-таки последнего, граничащего с чудом толчка не доставало. И вот писатель однажды на досуге перелистывает Пушкина. Об этом подробно рассказано в письме к Н.Н. Страхову (25 марта 1873 года):

«Я как-то после работы взял этот том Пушкина и как всегда (кажется, седьмой раз) перечел всего, не в силах

оторваться и как будто вновь читая. Но мало того, он будто разрешил все мои сомнения... И там есть отрывок “Гости собирались на дачу” (В действительности “Гости съезжались на дачу” — В.С. Я.). Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман...»

Толстой задумал роман, но не может написать его: не выходит! Он перечитывает Пушкина и вдруг, словно получив электрическую зарядку, в несколько дней начерно набрасывает всю «Анну Каренину» («Все смешалось в доме Облонских...»).

Итак, произведение Пушкина заразило Толстого не эмоциями вообще, не слезами возвышенного порядка, а передало художественный, творческий стимул: вот о чем свидетельствует личный опыт Толстого. И если бы последний осознал этот опыт, то он бы создал другую философию искусства, родственную Бергсону, который именно утверждал, что задача и свойство подлинного искусства заключается в том, чтобы заражать творческой энергией и передавать читателям, зрителям, слушателям творческий заряд!

5

«В чем предмет искусства, — спрашивает Бергсон («Le Rire»). — Если бы действительность могла непосредственно войти в контакт с нашими чувствами и сознанием, если бы мы могли оказаться в прямом общении с предметами и с самими собою, то искусство стало бы бесполезным, или, вернее, мы все превратились бы в художников, так как в последнем случае наша душа постоянно вибрировала бы в полной гармонии с природой. Наши глаза в сотрудничестве с памятью лепили бы в пространстве и увековечивали бы во времени самые неподражаемые картины...»

Эти картины повсюду кругом нас и внутри нас, а в то же время мы ничего из них не воспринимаем с точностью. Между природою и нами, да что там, между нами и нашим сознанием повисла завеса: ткань, тяжелая и непроницаемая для общего стада — тонкая, почти прозрачная для художника и поэта. Какая фея соткала эту вуаль? Делалось ли это по доброй или по злой воле?»

Полог этот явился как естественное следствие инстинкта самосохранения!

«Я смотрю и думаю, что вижу, я слушаю и думаю, что слышу; я изучаю себя и думаю, что постигаю самую глубину своей души. Но то, что я вижу и слышу во внешнем мире, на самом деле является только отбором, сделанным моими чувствами, и служит мне руководством для соответствующего поведения; я знаю о себе только то, что всплывает на поверхность, что принимает участие в моих действиях... Предметы были классифицированы с точки зрения той пользы, которую я могу извлечь для себя. И эту классификацию я постигаю яснее, чем цвет или форму предметов... Индивидуальность вещей, их сущность ускользает от нас, за исключением разве тех случаев, когда нам выгодно различать их... Даже когда мы замечаем это различие, мы замечаем не индивидуальное в целом, то есть всю первоначальную гармонию линий и красок, а только одну или две черты, которые нам могут оказаться полезными в деле практического распознавания».

(Здесь интересно вспомнить современника Бергсона, Генри Джеймса, совершенно иначе оценивавшего эту нашу ограниченность: «Действительность предлагает моему восприятию вещи, которые мы обязательно, так или иначе, раньше или позже должны познать; это только случайность нашего ограниченного состояния и одна из особенностей качества и количества этих объектов, что некоторые их лики нам до сих пор еще не раскрылись на нашем пути».)

Итак, согласно Бергсону, мы не видим действительных предметов, а только различаем ярлыки, приклеенные к ним. Но изредка природа создает людей «со слегка приподнятой вуалью». Это художники; и в каком уголку вуаль приподнята — там они видят дальше и глубже. «Один посвящает себя краскам и формам, и поскольку он любит краски и формы для красок и форм, поскольку он их воспринимает для них самих, а не для себя, постольку он постигает внутреннюю жизнь предметов, раскрывающуюся в этих красках и формах». Мало-помалу художник впрыскивает это подлинное знание вещей в наше общее восприятие их — как бы мы ни были смущены вначале и ни отбивались. Художник освобождает нас, хотя бы на некоторое время, от мнимых красок и форм, стоящих между нами и действительностью. «И таким образом он достигает высочайшей цели искусства, которая заключается в раскрытии природы».

Другие художники уходят в самих себя... «и тогда, чтобы соблазнить нас подобной же творческой деятельностью, они стараются показать нам кое-что из того, что сами узрели, пользуясь ритмическим чередованием слов, организованных и одушевленных таким образом, что последние начинают жить собственной жизнью». Такого рода художники сообщают нам — или, вернее, предсказывают — вещи, которые речь по природе своей не была рассчитана выражать.

Третьи ныряют еще глубже. Под теми радостями и печалью, которые можно походя перевести на язык речи, они ловят что-то, не имеющее ничего общего с обыденным языком, «некие ритмы жизни и дыхания», более близкие человеку, чем самые внутренние его чувствования. Освобождая и подчеркивая внутреннюю музыку, эти художники привлекают к ней наше внимание, заставляя, волей-неволей, отдаться ей: «подобно прохожим, присоединяющимся

к уличному танцу». Таким образом, они заставляют звучать в глубине нашего существа некую тайную струну, которая только ждала, чтобы начать дрожать. «Так что искусство, живопись или скульптура, поэзия или музыка, имеет только одну цель: оно отмечает в стороны утилитарные символы, условные, всеми признанные места, коротко говоря, все то, что заслоняет от нас реальность и ставит нас таким образом лицом к лицу с действительностью».

(Преодолеть внешность и видимость, познать действительность и законы, присущие ей, является целью также науки.)

«Отсюда следует, что искусство всегда стремится к личному. Художник закрепляет на холсте то, что он видел в некотором месте, в памятный день, в определенный час, в красках, которые уже никогда не повторятся. Поэт воспевает определенное настроение, оно его, только его, и никогда не возвратится... Поэтому и только поэтому они принадлежат искусству; ибо общие места, символы или типы образуют ходкую монету наших будничных восприятий».

(Момент личного, по-видимому, отделяет произведение искусства от научного труда.)

«Каждое произведение искусства единственно, и в то же время, если оно несет печать гениальности, оно дождется признания другими. Почему оно будет признано? И если оно единственно в своем роде, то по каким признакам мы узнаем его подлинность? Очевидно, по тому усилию, которое оно заставляет нас, вопреки косности, проделать, чтобы разглядеть его по-настоящему. Искренность заразительна. То, что художник видел, мы, вероятно, никогда не увидим снова или, по крайней мере, никогда не узрим точно таким же; но если он действительно видел это, то попытка, которую он сделал, чтобы приподнять завесу, вызывает наше подражание. Его труд нам служит уроком и примером. И динамическая (творческая) энергия,

освобожденная этим уроком, является точным мерилom подлинности данного произведения искусства. Следовательно, правда несет внутри себя энергию убеждения или, еще лучше, обращения (conversion), и по этому признаку нам удастся узнавать ее. Чем крупнее произведение и чем глубже смутно затронутая истина, тем дольше, может быть, придется ждать его воздействия; но, с другой стороны, тем универсальнее (кафоличнее) будет результат его влияния. Так что универсальность здесь определяется силой эффекта, а не характером его».

Уместно, быть может, сравнить этот текст Бергсона с отрывком из Иона, где Сократ пытается объяснить тайну искусства: «...это движет тобою божество, подобно божеству, присутствующему в камне, прозванном Эврипидом магнитом, но общеизвестном под именем камня Геракла. Ибо тот камень не только притягивает железные кольца, но также передает им подобную же способность притягивать в свою очередь новые кольца; иногда можно наблюдать множество кусков железа и колец, подвешенных друг за другом, так что они образуют довольно длинную цепь; но все они черпают свою способность притяжения от первого камня. Так Муза лично вдохновляет одного и этим вдохновением притягивает множество других людей, на манер цепи, но все они питаются вдохновением Музы».

Таким образом, теория искусства Бергсона, вместо толстовского заражения эмоциями вообще, в основу свою кладет заражение творческим чувством, вдохновением, импульсом (этот импульс является составной частью гораздо более обширного *élan vital*).

Но заражение человека неопределенным творческим импульсом может быть часто бесполезно или даже вредно. В конце концов, вероятно, имеются формы творчества, более нужные или ответственные хотя бы в данной зоне.

Бергсон, собственно говоря, не устанавливает иерархии творческого стимула. Пруст углубляет и развивает основные мысли Бергсона.

6

Свою теорию искусства Пруст излагает на протяжении всего «*A la Recherche du Temps Perdu*»*) (с особым упорством в последней книге — «*Temps Retrouvé*»); в последнем счете, одним из героев романа является именно Искусство, которое и раскрывается, как полагается главному действующему лицу, только постепенно на протяжении всего монументального труда.

Если, по Толстому, художник снова и снова воспроизводит знакомые, известные уже (добрые) чувства, заражая ими зрителя, читателя, слушателя, то, по Прусту, творец искусства стремится проникнуть глубже и дальше, найти законы (подобные физическим), управляющие жизнью сознания, общества, духа, — объяснить эти законы, найти для них формулу! Короче говоря, художник (как и ученый, открыватель новых земель, философ или даже основатель новой религии) тщится вырвать из мрака нечто до него еще не замеченное, не описанное, старается исследовать это, объяснить, осознать, организовать! Причем новизна заключается часто не в самих фактах, островах, субстанциях, а в их неожиданных взаимоотношениях или в расположении частей и причинно-следственной зависимости. Творить можно и нужно только принципиально новое; творить значит открывать.

Сам Пруст нашел и с точностью запеленговал добавочное измерение Времени. Он научился создавать новую реальность, вдохновенно описывая поразившие его

* Роман «В поисках утраченного времени» (Примеч. ред. журн. «Мосты»).

в прошлом ситуации. Это не реальность настоящего, в котором не участвует воображение, и не воспоминания только, а между: впереди или позади на пол-измерения. Мир Пруста состоит из трех с половиной измерений, или, вернее, мир, согласно открытию писателя Пруста, располагает тремя с половиной измерениями! Таким образом, задача художника принципиально ничем не отличается от задачи естествоиспытателя, океанографа, философа, экспериментатора (различие в методах).

«О, как часто в течение моей жизни бывал я разочарован реальностью, ибо в то время, когда я ощущал эту реальность, мое воображение, единственный орган, при помощи которого я мог наслаждаться красотой, не могло функционировать, согласно тому непреложному закону, по которому только то, что отсутствует, может быть воображаемо...» (цитаты из Пруста переведены мною с английского издания).

Пруст устанавливает свой закон подлинной, полной реальности: обычная, трехмерная плюс воображение. Недостаточно бессознательное настоящее; неполноценно только вспомнить памятью его потом: необходимо освятить все это чувством воображения, вдохновения (поэзии).

В жизни Пруста (или его героя) сыграли огромную роль несколько красок, звуков, запахов, постоянно возвращавшихся к нему: пяток мгновений, на быках которых стоит весь мост! И, переживая опять эту реальность, Пруст чувствовал ее гораздо острее, чем в пору первого соприкосновения... Отсюда вся его философия искусства, творчества, времени, бессмертия.

«Пусть звук, уже слышанный, или запах, пахнувший в прошлом, вдруг снова нами ощущаются (одновременно, в настоящем и прошлом, действительные без того, чтобы принадлежать настоящему мгновению, идеальные, но не

абстрактные), и немедленно вечная сущность предметов, обычно скрытая, освобождается в наше подлинное “я”, которое долго казалось мертвым, хотя не было таковым в других отношениях, пробуждается, обретает новую жизнь, поскольку ему преподнесли небесную пищу. Одна минута раскрепощения от хронологического порядка времени возродила в нас человеческое существо, а также освободило его, дабы оно могло оценить эту минуту. И легко догадаться, как такое освобожденное существо уверенно радуется; даже если самый вкус сладкого теста (madeleine), пожалуй, не содержит логического оправдания для такого ликования — легко понять, что слово “смерть” не должно больше иметь былого значения для этого существа: помещенное вне потока времени, чего оно может опасаться в будущем?»

— У смерти нет больше жала! — утверждает Пруст вслед за апостолом Павлом и Н. Федоровым.

Впечатления, оказывающие наибольшее влияние на жизнь человека, немногочисленны и преходящи — но именно они являются неотъемлемой частью вечности. «И вместе с тем я чувствовал, что удовольствие, которое они оставили во мне своим редким чередованием, было плодотворным и действительным».

Герой романа Пруста, на закате собственной жизни, окруженный у Германтов постаревшими друзьями и знакомыми, вдруг, словно по наитию, видит гигантскую протяженность человеческого тела во времени. Это ему кажется откровением. Он решает посвятить остаток своих дней изучению действительности — дабы обнаружить истинную природу вещей. «Но как я должен к этому приступить, какими средствами?»

Религия? Философия? Искусство? Что больше соответствует? Какой метод ближе для разрешения поставленной задачи... «Я должен заставить себя интерпретировать

чувства как носителей соответствующих законов и идей; я должен стараться осознать разумом, то есть вырвать из мрака, то, что я чувствовал когда-то, и превратить последнее в соответствующий духовный эквивалент. Но этот метод, который кажется мне единственно подходящим, чем он является если не попыткой создать произведение искусства?»

И еще: «Но воссоздавать при помощи памяти впечатления, которые после этого должны опять погрузиться на присущую им глубину, освещенные и превращенные в осознанные эквиваленты, разве это все не обязательное условие, не главная сущность произведения искусства?»

Внутреннюю истину, догадывается Пруст, можно выявить при помощи внешних объектов, значение которых должно искать только в себе самом; эти объекты перемешаны в голове и образуют кашу. Первая их характеристика: человек не волен в их выборе, они мелькают в сознании без порядка и без лица. В этом знак подлинности объектов, их символичности (эту истину усвоили также сюрреалисты).

7

Великая книга написана иероглифами в душе человека: это книга его бытия.

«Прочитать эту книгу странных знаков... никто не мог помочь мне в этом деле, ибо чтение этой книги является творческим актом, в котором никто не в состоянии заменить нас или хотя бы сотрудничать с нами».

Отсюда единственность, неповторимость подлинного произведения искусства: никто другой не сумел бы его создать!

Какое множество писателей, говорит Пруст, уклоняется от этой своей прямой обязанности и взваливает на себя

разнообразные ноши, только чтобы обмануть себя и избежать собственной судьбы. Любое событие, дело Дрейфуса, войны, революции, все является для такого рода художников причиной уклониться от основного дела: ведь их дело расшифровать единственную книгу, используя код, который они потом унесут с собой в могилу. Они оправдывают свое дезертирство социальными, моральными, религиозными, патриотическими причинами, но все это только отговорки: «на самом деле они не имели таланта, иначе говоря, творческого инстинкта, или потеряли то, чем раньше владели. Ибо этот инстинкт диктует обязанности, а разум подсовывает причины, позволяющие уклониться от выполнения долга. Но в искусстве извинениям грош цена, добрые намерения не в счет! Художник должен ежесекундно следовать за этим инстинктом. Так что искусство — одна из величайших реальностей — является самой суровой школой жизни, это воистину Страшный суд. Книга, которую из всех других книг труднее всего расшифровать, и является той единственной, продиктованной нам действительностью, неповторимой книгой, отпечатки которой в нашем сознании были сделаны самой реальностью...»

Идеи формируются при помощи чистого разума и несут в себе только логическую истину — потенциальную! Отбор этих идей произвольный. «Книга, написанная в символических знаках, не установленных нами, является нашей обязательной, произвольной книгой. Только субъективность впечатлений является критерием их истинности, поэтому единственно последние заслуживают быть осознанными разумом, даруя в результате этого процесса человеку чувство совершенства и чистой радости».

Субъективные впечатления в жизни писателя играют ту роль, которую в деятельности ученого выполняют опыты и эксперименты (с той разницей, однако, что

у естествоиспытателя работа разума предшествует всему остальному, а у художника она следует позади).

Все, что нам не пришлось расшифровать и сделать ясным при помощи нашего собственного, личного усилия, все, что было известно до нашего вмешательства, не представляет части нашей сущности. Из нас исходит то, что мы лично вырвали из мрака, что было неведомо другим. И так как искусство является верным воспроизведением всей жизни, то вокруг тех истин, к которым мы прорвались в глубине самих себя, всегда присутствует сладостная атмосфера поэзии и тайны, свойственной той полутьме, через которую мы проникали... (Момент поэзии очень важен в деле воскрешения действительности, по Прусту.)

«Таким образом, я опять пришел к выводу, что мы совсем не свободны ввиду произведения искусства, которое собираемся создавать, что мы не делаем это по капризу, нет! Произведение существовало уже до нас, и мы должны только постараться обнаружить его, как поступают в отношении физических законов».

Так называемое реалистическое искусство особенно ложно, потому что мы привыкли давать нашим чувствам условное внешнее выражение; а некоторое время спустя мы уже принимаем эти затверженные внешние выражения за саму реальность.

«Идея народного искусства, как и патриотического, кажется мне вздором, и даже опасным, поскольку суть дела заключается в том, чтобы сделать искусство доступным для народа, хотя бы пожертвовав для этого совершенством формы, нужной будто бы только классу бездельников».

Пруст высказывает догадку, что именно высшие классы «бездельников», а не «рабочие-электротехники» по настоящему безграмотны и нуждаются в особом роде искусства; таким образом, народное искусство предназначалось бы скорее для членов жокей-клуба, а не для пролетариев

Генеральной Конфедерации Труда. «Не будем подражать революционерам, которые, исходя из гражданских чувств, отвергли или даже фактически уничтожили работы Ватто и Ла Тура, художников, делающих Франции больше чести, чем все живописцы Революции, взятые вместе».

Один разрез жизни, одно мгновение ее приносит нам зараз множество ощущений и впечатлений. «То, что мы называем реальностью, является известным взаимоотношением между этими ощущениями и воспоминаниями, окружающими нас в данное мгновение; истинное взаимоотношение уничтожается кинематографическим воспроизведением: последнее отходит тем дальше от действительности, чем с большей точностью оно будто бы заснято. Это единственно истинное взаимоотношение писатель обязан уловить, сковывая таким образом навеки в своем тексте два различных элемента. Можно перечислить легион предметов, фигурирующих в описываемом месте, но реальность начнется лишь тогда, когда художник возьмет два разнородных элемента и установит их взаимоотношение, а затем заключит их в обязательную рамку мастерства (это взаимоотношение в мире искусства аналогично единственно возможному взаимоотношению в мире науки: причины и следствия)... Взаимоотношение может быть неинтересным, предметы посредственны и стиль плох, но без этого взаимоотношения вообще нет ничего. Литература, удовлетворяющаяся только описанием вещей, составлением нищего списка линий и плоскостей, является, независимо от ее претензий на реализм, наиболее удаленной от действительности литературой, обедняющей и удручающей (даже если она повествует о величии и славе), ибо она резко отрубает все пути сообщения между нашим теперешним “я” и всем прошлым (сущность которого сохраняется в объекте), а также с будущим, в котором эти самые коммуникационные линии помогут нам опять наслаждаться прошлым».

(О взаимоотношениях в естественных науках исчерпывающе сказал Пуанкаре: «...математики не занимаются предметами, а взаимоотношением между предметами; таким образом, они вольны замещать одни предметы другими, поскольку взаимоотношение остается неизменным. Содержания для них не существует: они заинтересованы только формой».)

8

Для того чтобы закрепить, по Прусту, эту действительность, «чтобы написать эту главную книгу, единственно подлинную книгу, великий писатель не нуждается в сочинении ее в обычном смысле этого слова, поскольку она уже существует в нем: он должен только перевести ее. Писатель является переводчиком самого себя». (Кстати, Сократ в Ионе утверждает: «...поэты являются истолкователями (переводчиками?) богов, коими они всецело одержимы».)

В нашей памяти мало-помалу собирается сонм неточных отпечатков впечатлений, в которых ничто не сохранилось из того, что человек действительно пережил, и эти отголоски, искривления составляют наши мысли, нашу жизнь, нашу реальность; так называемое искусство, взятое из жизни, только попросту размножает эту ложь, создавая произведения бедные, как эта наша жизнь, без красоты: повторение того, что глаза видят и разум отмечает, — утомительное и бесплодное, безблагодатное, нерадостное, ненужное искусство.

«Величие подлинного искусства (которое месье де Норпуа назвал бы времяпрепровождением дилетантов), напротив, заключается в том, чтобы снова открыть, снова уловить и воплотить ту действительность, от которой мы отрезаны нашей жизнью и от которой мы удаляемся все

больше и дальше, поскольку формальные знания, замещающие эту реальность, растут в толщине и плотности — так что существует опасность, что мы умрем без того, чтобы познать эту реальность! А вместе с тем именно она и является нашей жизнью: это наша подлинная жизнь, открытая и наконец истолкованная, то есть наша единственная жизнь, которая воистину имела место, та жизнь, которая до известной степени должна обнаруживать себя ежеминутно у каждого человека, равно как и у художника. Но людям не удастся разоблачить ее, потому что они не бросают пучка света в этом направлении. Таким образом, их прошлое загромождается бесчисленными фотографическими негативами, лежащими без пользы, потому что разум их не проявил. А ведь надлежит воспроизвести снова нашу жизнь, а также жизнь других. Стиль для писателя или живописца вопрос не техники, а внутреннего прозрения, недостижимого иными средствами; это откровение касается качественных различий, наблюдаемых в мире, различий, которые, если бы не существовало искусства, остались бы тайной для нас всех. Только при помощи искусства мы выходим из самих себя, познаем то, что другие видят в своем мире (отличном от нашего), а также замечаем множество пейзажей, которые иначе остались бы неизвестными, как те, что, может быть, встречаются на Луне. Благодаря искусству, вместо того чтобы видеть только один мир, наш собственный, мы различаем его во множественных формах, и сколько имеется оригинальных художников, стольким же количеством вселенных располагаем мы; эти миры отличаются друг от друга больше, чем те, что вращаются в бесконечном пространстве, годами после того, как раскаленный центр, из которого они истекли, давно потух, и — независимо от того, называются ли они Рембрандт или Вермер, — продолжают посылать во все стороны свои собственные лучи».

Различие между очевидностью и действительностью, занимавшее в прошлом столько философов, отныне становится основной темой искусства.

«Работа художника, заключающаяся в том, чтобы познать нечто иное под внешним слоем, опытом, словом, является как раз обратной тому процессу, который в течение каждой минуты жизни (когда наше внимание отвлечено) протекает в нас под влиянием страсти, логики, а также привычек, прячущих от нас все истинные впечатления, хороня их под массой ярлыков и практических рефлексов, ошибочно называемых жизнью. В конечном счете, такое искусство, хотя и трудное, является единственно живым искусством. Только такое искусство выражает для других и открывает нам самим подлинную жизнь, ту жизнь, которая не может быть наблюдаема и внешнее проявление которой должно быть истолковано и даже прочитано с конца к началу, поддаваясь расшифровке только после огромного усилия. Зато искусство это сведет на нет все порождения гордыни, духа подражания, отвлеченного разума и заставит нас найти свои собственные следы, вернуться по ним вспять к глубинам внутреннего “я”, туда, где действительно бывшее лежит, не познанное нами. Воистину, сладостно снова творить настоящую жизнь и воплощать юношескую свежесть впечатлений, но для этого требуется всякого рода решимость...»

Здесь область искусства явно соприкасается не только с наукой, но и с религией; и компромисс в художественном творчестве так же невозможен, как и в исповедании веры.

«И я понял, что все эти материалы моего литературного труда не что иное, как моя прошлая жизнь; что они собирались во мне в пору легкомысленных развлечений, в часы безделья, вместе с нежными чувствами и скорбью: я откладывал их, не видя конечной цели, не зная, что они сохранятся, подобно зерну, выделяющему субстанцию для

питания ростка. И, подобно зерну, я, быть может, перестану существовать, как только растение сформируется. Я понял, что жил для этого ростка, даже не догадываясь об этом, без всякой какой бы то ни было гарантии, что я увижу когда-либо себя воплощенным в тех книгах, которые я так стремился написать, но для которых не мог найти темы, когда усаживался за рабочий стол».

9

По Прусту, «книга — это огромное кладбище, на большинстве памятников которого уже нельзя разобрать полустиертые надписи». Как читать такого порядка книгу...

«В действительности каждый читатель прочитывает только то, что имеется в нем самом. Книга является только чем-то вроде оптического инструмента, который писатель предоставляет читателю для того, чтобы помочь ему найти в себе то, чего он без этой книги не увидит. Нахождение в самом себе того, что также имеется в книге и является доказательством точности последней (конечно, до известной степени, ибо некоторые разногласия в обоих текстах должно отнести за счет читателя, а не обязательно автора; кроме того, книга может оказаться слишком сложной, чересчур темной для простого читателя, являясь чем-то вроде мутного стекла, через которое читателю трудно смотреть)».

Следуя своему методу, Пруст мимоходом вскрывает мир Кафки, но не задерживается на нем...

«Мне казалось, что людское существо может проходить метаморфозы такие же полные, какие проходят некоторые насекомые».

«Мы стучали во все двери, открывавшиеся в ничто. Но та единственная, через которую можно войти и которую мы искали целую жизнь, предстает перед нами случайно; и она отворяется».

Но основное открытие Пруста в добавочном полуизмерении Времени:

«И по правде сказать, все эти различные планы, в которые Время (ибо я снова уловил значение его на этом приеме) укладывало многие периоды моей жизни, подсказали мне мысль, что в книге, которая ставит себе целью передать человеческую жизнь, придется пользоваться, в противоположность обычно применяемой плоской психологии, чем-то вроде трехмерной, плотной психологии, добавляя таким образом свежую краску к воскресению прошлого, которым моя память занималась, пока я сидел один, мечтал в библиотеке; ибо память, внося прошлое в настоящее неизменным, точно таким, каким оно выглядело, когда само было настоящим, исключает одно великое измерение Времени и таким образом ограничивает полное осознание нашей жизни».

Произведение искусства такого масштаба не может быть стопроцентной удачей (пожалуй, не должно ею быть).

«И в этих великих книгах имеются части, которые удалось отметить только в общих чертах, за недостатком времени, и которые, без сомнения, никогда не будут закончены по причине слишком большого размаха архитектора. Какое множество грандиозных соборов остались незаконченными».

Однако надо сооружать этот собор (пусть с некоторыми незавершенными приделами); впрочем, Генри Джеймс имел на этот счет определенное мнение: «...я же, пожалуй, предпочту меньше архитектуры, чем слишком много ее, если существует опасность, что она повлияет на мое чувство меры».

Еще Пруст:

«Но хватит ли еще времени? Сознанию тоже доступны некие пейзажи, которые ему позволено обозревать только мимолетно. Я был подобен художнику, взбирающемуся в гору, откуда видно прекрасное озеро, внизу скрытое от

глаз скалами и деревьями; с одной из площадок он наконец видит это озеро перед собой и достает кисти. Но уже наступает ночь, когда писать красками нельзя: та ночь, которую день уже никогда не сменит».

(Сравни у Томаса Вульфа: «И теперь, впервые, страшное сомнение начало проникать в мое сознание: проживу ли я достаточно долго, чтобы извлечь это все из себя, — я затеял работу такого размера, такую невозможную, что потребуются, пожалуй, энергия дюжины жизней, чтобы ее завершить». — Повесть об одном романе.)

Всякое отступление от творческого устава — грех! Для Пруста не меньше, чем для Толстого, ясно, в чем грех или святость писателя.

«С моей смертью исчезнет не только рудокоп, способный добывать ценные минералы, но и руда...»

«Человеческий альтруизм без зерна эгоизма — стерилен, как стерилен писатель, прерывающий свой труд, чтобы принять обездоленного приятеля, чтобы заняться общественными делами или чтобы строчить пропагандную литературу...»

Герой «Поисков утраченного времени» все еще слышит звонок у входной двери, возвещающий, что месье Сванн ушел и мама сейчас придет наверх к нему; этот звонок Пруст слышит, закрывая уши и глаза, чтобы отмежеваться от всех окружающих его звуков теперь у Германтов — целую жизнь спустя!

«В таком случае получается, что этот звон все еще пребывает там, а также в промежутке между тем мгновением и настоящим, во всем том бесконечно разворачивающемся времени, которое я бессознательно ношу в себе. Когда этот звонок впервые зазвучал, я уже существовал, и от той ночи до настоящего мгновения (когда я вдруг снова услышал этот звук) не было перерыва в моей целостности, не было ни одной минуты покоя, прекращения существования

или собственного осознания, поскольку это отдаленное происшествие все еще цепляется за меня и я могу вскрыть его, вернуться к нему — если только попросту нырну достаточно глубоко в самого себя».

Отныне установлено: люди занимают во времени постоянно гораздо больше места, чем в пространстве, и факт этот не отражен в достаточной мере нашими чувствами.

И последняя фраза Пруста:

«Если бы мне было отпущено достаточно времени для завершения моего труда, я бы не преминул наложить на него клеймо того Времени, понимание которого открылось мне с такой силой сегодня; отныне я буду описывать людей — даже если это их уподобит монстрам — как занимающих во времени гораздо больше места, чем им уделено в пространстве, наоборот, безгранично растягивающихся в нем, на манер великанов: простирающихся далеко назад в годах (отделенных бесчисленными днями посередине), так что они касаются одновременно разных эпох своей жизни, столь далеко расположенных друг от друга во Времени».

10

В начале этой работы я бегло определил принцип, которого намерен придерживаться при выборе художников, чье мнение об искусстве я считаю необходимым изучить. Я писал: мы будем прибегать к свидетельствам художников не просто великих, а таких, которые многим из нас лично близки, нужны и внушают доверие!

Теперь, пожалуй, наступило время несколько дополнить это определение, которое может показаться чересчур субъективным и подверженным сплошным капризам.

В жизни наблюдается ряд внезапных, никем не организованных форм «франк-масонства»... Одну из них представляют ветераны тех же войн, кампаний, схваток,

иначе говоря, стихийное (и потому самое действительное) франк-масонство бойцов, штурмовавших (или защищавших) ту же крепость — пусть в разное время или с разным успехом, но под тем же небом, в виду того же врага! Они все воистину братья. «For he today who sheds his blood with me shall be my brother!» — утверждает один из шекспировских королей, обращаясь к черни.

Братья по духу: братья короля. Высшее упразднение классовых, кастовых, биологических и расовых подразделений. Боевое братство, спаянное победой над страданиями и шаблоном смерти (высшая форма творчества). И гений, может быть, только доброволец, удачно пробежавший к рубежу крепости или бастиона. Заслуга его перед неудачным соратником принципиально не бог весть как велика! Оба одинаково проявили добрую (творческую) волю, а счастье (или дар) от Бога! Сравнение это усложняется еще тем, что штурм любой цитадели происходит предварительно внутри нас (и победа, поражение — там). А также: в душе нашей много фортов, и человек может оказаться победителем на одном участке фронта и раненым или убитым (даже дезертиром) на другом... Все эти знакомые соблазны, опасности и предательства таинственным образом сближают активных участников славного похода; равно генералов и солдат, сильных и слабых. (Вспомним Данте: «Но столь велики тягости труда, и так для смертных плеч тяжка натуга, что им подчас и дрогнуть — нет стыда». Рай — XXIII, 64.)

Итак, художники, которых я назвал нужными и близкими и чьи мысли об искусстве разбирал, связаны между собой метафизическими узами на манер отважных офицеров, штурмовавших (или защищавших) с большим успехом некую крепость. Поэма одного эмигрантского поэта (представляющая тоже своего рода теорию искусства) может еще несколько пояснить мою мысль:

ДАРДАНЕЛЛЫ...

«Дарданеллы — это узкий пролив, по которому может плыть только одно крупное судно, не садясь на мель и не задевая берегов.

На берегу установлены батареи с таким расчетом, что всякий идущий мимо корабль попадает в фокус артиллерийского огня: достаточно нажать кнопку, и смертельный шквал свинца низвергнется на смельчака.

В жизни любого человека есть такие Дарданеллы: когда его курс лежит через узкое горло и тяжелые орудия готовы обрушиться на него — яростно, сразу. Все проблемы... Социальная: честный гражданин вдруг обнаруживает, что он проживет и умрет нищим, а вот другим доступно многое, благодаря деньгам. Сексуальная: он женат и привязан к семье, а все-таки неудовлетворен... хочется любви еще, так и кончит, разминувшись с обещанным даром. Биологическая, религиозная: молодость прошла, начались недомогания, а впереди неминуемая пустыня, смерть, и душа бунтует.

Этот период обыкновенно наступает после тридцати лет, возраст Господень. Как у Данте: посередине странствия земного.

У кормчего на выбор несколько возможностей... Одни тушат котлы, выключают машины, бросают якорь поблизости (или возвращаясь немного назад), мелкими тружениками, добрыми отцами заканчивают свой рейс, бессознательно перекладывая тяжесть прорыва на плечи потомства. Другие, с поднятыми флажками, мечутся, снуют, петляют, жульнически вертятся у опасного пролива, создавая иллюзию движения, предприимчивости, творческой удали. Если это поэт, он избирает себе звучный псевдоним и, вылуцывая у трагических современников или предков самое доступное, поддающееся популяризации, преподносит толпе, пожиная плоды

подвигов безвременно погибших героев. Если это ученый или философ, то он крадет две-три мысли у часто враждебных друг другу учителей, сплавляет их, со вкусом сглаживает углы, создает оригинальную теорийку и, выслужив орден, достойно и обеспеченно доживает свой век, ревниво следя за успехами многочисленных, понятных ему конкурентов. Если это акробаты-циркачи, то они повторяют опасный номер, даже подняв чуть повыше трапеции — с той разницей, что внизу тщательно прикрепляют спасательную сетку.

Есть еще выход: юных, одержимых, Артуров Рэмбо. Восторженно, налегке они кидаются очертя голову и, получив смертельный удар, идут ко дну, оставляя о себе память и песни в грядущих поколениях.

Наконец, Бетховен, Толстой, Пастер, Микеланджело... Вооруженные всеми дарами зрелости и техники, богатые опытом своим и чужим, закаленные в борьбе и походах, эти дредноуты уверенно, ночью, с потушенными огнями, осторожно подкрадываются к узкому горлу (память об этом часе жила в них еще до рождения) — и неожиданно бросаются на прорыв. Раньше, чем дежурные посты догадываются зазвонить тревогу, тяжелый броненосец, сразу сумев лечь на правильный курс, полной мощью своих винтов успевает прогresti уже полпути. Получив первое накрытие, ему, однако, удается развернуться, и двубортным огнем своих чудовищных башен он мгновенно заливает, давит сторожевые батареи. Подбитый, с пробоиной, потеряв часть экипажа, — в трюме хлещет вода, палуба в крови, на корме вспыхнул пожар, — дредноут пронесится через опасную зону. Содрогаюсь от стука машин, в огне и дыме, с предательским креном он гордо врезается в открытую чистую воду, где море, небо и земля уживаются без противоречий. Внушительный, изуродованный, красавец-великан, он скользит вдоль

обетованных, заказанных берегов, грозный и всем чужой, скрывая свои пробоины и ужасающий опыт. Но тут происходит скверное чудо. В образовавшуюся дыру вслед за победителем устремляется всякая дрянь, плотва, посредники, контрабандисты, торговцы белым товаром: религии, науки, искусства. Они мечутся у высоких обгоревших бортов гиганта, аплодируют, объясняют, даже учат, пишут воспоминания, критику, историю. Многие из этой наглой братии удосуживаются без труда заплыть подальше самого броненосца, возвращаются назад с коммерческой прибылью, снова отлучаются, и внешность у всех благообразная, сытая, общественно полезная, при верных женах и дорогих любовницах.

Дредноут постепенно начинает гнущаться совершенным подвигом. И когда на суше, учитывая последний разгром, ставятся новые батареи с большей кучностью огня, у него нет уже причин или охоты немедленно подавить их орудиями своих почерневших башен...»

11

Я разобрал свидетельства нескольких близких нам великих художников о том деле, которому они посвятили всю жизнь.

Я мог бы излагать и цитировать их речи еще на десятках страниц, и, вероятно, это было бы полезно. Ибо ничто так не взрывает сущности угрожающего миру тоталитарного порядка, как мысли о большом искусстве. Недаром всякая диктатура, чтобы уцелеть, должна утвердить выгодную для себя философию искусства и подавить враждебную. Достаточно было бы писателям и художникам современной России заговорить и заспорить о теории искусства Пруста, и социалистический реализм был бы сметен (а вместе с ним и многое другое). Недаром в странах-сателлитах тяжесть

борьбы против кремлевских богдыханов в первую очередь несут писатели и художники, знакомые с новейшим европейским искусством.

Но социалистический реализм утвердился на Руси не случайно. Критерий Толстого: то, что мужику нужно и полезно (в искусстве), то хорошо и замечательно... признан также большевиками! Это народу нужно, а это народу не нужно! — решают они, и тогда спор об искусстве закончен (слово предоставляется чекисту).

Согласно Толстому, произведение искусства должно заражать определенной (доброй) эмоцией читателя, зрителя, слушателя. Социалистический реализм не спорит! Он только добром почитает то, что облегчает путь «социализма».

Теория Толстого, в силу которой мужик в кабаке, тоскливо выводящий «ух» и «аах», создает произведение искусства, потому что это искренне, понятно и заражает грустью, тоской, удалью, — а Шекспир не художник, потому что непонятен, вычурен и не заражает мужиков соответствующей эмоцией, эта теория не нуждалась бы в тщательном анализе и опровержении, если бы не тот грустный факт, что в Соединенных Штатах она тоже (сознательно или бессознательно) общепризнана. Любой литературный агент или преподаватель creative writing скажет по поводу очередной книги: «Я ничего не почувствовал... Автор не внушил мне эмоций!»

Внушать эмоции, или необходимость «идентификации», склоняют на разные лады редакторы, издатели, администраторы, чтецы, профессора, Голливуд и Бродвей. Неискушенному читателю остается только подчиниться.

Если Советский Союз во власти такого примитива и если его главный противник, Соединенные Штаты, во власти того же примитива, то чего можно ожидать в результате столкновения обоих станов? Архипримитива!

А между тем совершенно непонятно, почему заражением чувствами (пусть даже благородными) должна исчерпываться роль искусства.

Исследователь, экспериментатор, мыслитель, открыватель скрытых законов и земель ищет нового соотношения сил, тайной причинно-следственной связи, верных средств в борьбе с роковыми силами природы. А искусство, высшее выражение человеческой деятельности, должно сознательно исключить себя из этого творческого потока?..

Гораздо более понятной кажется теория Бергсона, утверждающая принцип не вообще заразительности любыми чувствами, а передачей одного, исключительного — именно творческого импульса! Но и здесь искусству уделяется неопределенная роль: оно стимулирует всякое творчество, в любой форме, — а там дальше произойдет отбор, и только некоторые избранные отрасли творчества смогут освободить человека из тюрьмы (раскрыв природу действительности).

Теория искусства как Игры (стойки, Шиллер) в конце концов укладывается в теорию творчества для творчества, ибо игра есть форма творчества (даже у детей, животных, дикарей). Однако не следует забывать, что игра по-гречески называлась агонос, что равнозначает нашей агонии. Так спор о том, можно ли искусство унижать до степени игры (русский спор), теряет всякий смысл, ибо теория эта интимнейшим образом переплетается с философией и религией, для которых смерть (агония) единственная реальность. Игра (с соблюдением правил) это агонос. И агония нас всех ждет. В искусстве, в трагедии, в спорте мы создаем образчики этой агонии (игру). Как себя выражает наша душа в процессе этой игры, подчиняясь законам последней, точно так же она себя будет вести в пору последней агонии, «ибо великая и страшная борьба ждет человеческую душу» (Плотин).

Но это опять-таки означает отделение искусства навсегда от освобождающего потока завоевания, исследования, осознания, организации и воскресения (всего того, что принесло подлинное христианство) и удовлетворение героическим, языческим стоицизмом (и тупиком).

Теория искусства Джойса, вдохновляемая в своих отправных точках античными понятиями вечной Красоты-Истины, упирается, наконец, в тупик прометеизма.

«Первый шаг по направлению обнаружения истины заключается в том, чтобы познать рамки и размеры самого интеллекта, то есть понять самый акт познания», — вслед за Аристотелем весьма здраво замечает Джойс («A Portrait of the Artist as a young Man»).

«Говорить об этих вещах и пытаться понять их природу, а поняв, медленно и скромно и равномерно выразить: извлечь опять из туши земли или из ее плодов, из звуков, линий и красок (которые суть ворота из тюрьмы нашей души) образ красоты, который мы наконец усвоили, — это искусство».

«Эстетический образ в драматической форме — это сама жизнь, очищенная и отраженная вновь человеческим воображением. Тайна эстетики, подобно тайне творения материального мира, на этом завершается. Художник, подобно Богу, остается внутри, или позади, или над, или снизу своего творения, невидимый, отрешенный, безразличный, занятый своим маникюром...»

«Да, да, да! Он сотворит гордо из свободы и мощи своей души, подобно великому мастеру, имя которого он носит, живое произведение, новое и взлетающее и прекрасное, неприкосновенное, неистребимое».

«Жить, заблуждаться, падать, опять творить жизнь из жизни...»

Но это значит часто (в случае Джойса) творить хаос из хаоса, а иногда хаос из организованного мира! Лишь бы

творить — разбивать бутылки из-под пива, развинчивать, раскручивать целое и составлять его шиворот-навыворот: почему нет? Творить! Всегда, в любой форме, на манер божества.

Что искусство должно служить красоте (раскрывать ее), подразумевалось уже давно и никаких возражений не вызывало. Истина красива и Красота истинна — что может быть проще и справедливее этого. Однако конфуз произошел, когда обнаружилось, что обе эти богини не всегда дружно уживаются, а часто попросту начинают себя взаимно пожирать. Тогда возник соблазнительный вопрос: Милостивый Государь, в случае конфликта на чьей стороне Вы?.. Можно ли сомневаться, какой ответ дал бы апостол Павел. Но большинство «христиан» избрали почему-то красоту.

Сюрреалисты избрали Истину (но не соглашались ее очищать, осознать, интерпретировать). Началось все это, пожалуй, как и многое другое, с Рэмбо: «Un soir, j'ai assis la Beauté soir mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère. — Et je l'ai injuriée».

Ницше и Рэмбо в XIX веке помогли церкви Христовой больше, чем сонм благочестивых священников. Вся дальнейшая эпопея искусства напоминает древнюю сказку — герой пробирается темным лесом к трясине, захваченной жабой, которая в действительности является его прекрасной, целомудренной и богоданной невестой; вместо того чтобы (как советовал маг) спешить до петухов, не останавливаясь и не обращая внимания на монстров, открывающих пасти кругом, рыцарь медлит, оглядывается, сражается с тенями и застревает в лапах чудовищ, которые к утру оборачиваются сухими ветвями, лианами, корнями (Дарвин, Маркс, Фрейд, Павлов). Такова судьба всего последующего натуралистического, «реалистического» искусства, парализованного тенями и призраками ночи.

Одним из виновников падения искусства является также психологизм! Ибо процессы жизни души и тела вне «психологии» — они не исчерпываются ею. Это понял досконально Пруст (диалог символов), хотя философски обосновал несколько позже Гуссерле (диалог феноменов).

Поиски Истины привели новое искусство непосредственно к лицемерию и жажде чуда. Ибо истина оказывалась часто неожиданной и чудесной (преображая опять жабу в принцессу). Отсюда современный негностицизм, ибо гностики тоже знали, что природа полна тайн и чудес. (Малларме о Гогене: «Il est extraordinaire qu'on puisse mettre tant de mystère dans tant d'éclat».)

Отныне если обыватель ждет чуда, если священник свидетельствует о нем, то художник и ученый его преподносят; однако гений, их вдохновляющий, — не Прометей, а Вулкан. Прометей против воли Зевса украл огонь и принес его в мир, вероятно заставив нагайками принять его дар; Гефест-Вулкан, кузнец и металлург, по приказу богов выковал щит Ахиллеса и многое другое. Христианская культура вулканическая; Прометей вдохновляет тоталитарных недоносков.

12

Уже Бергсон доказывал, что искусство есть форма познания действительности; это основная мысль Пруста тоже, поставившего искусство в одном ряду с наукой, религией, философией (разница методологическая) и создавшего на таких предпосылках свой гениальный роман.

Для разоблачения реальности и для воскресения ее (или утверждения в вечности) есть только один путь: опуститься на дно собственной души. Но тут Пруст почему-то ограничивает нас определенным прошлым... Материал этот, руда, за которой Прусту надлежало нырять, накопился в его

прошлом (только за период очевидной жизни) и упирается в день, когда творчество завершается, как в тупик: не идет дальше! Иначе говоря, Пруст, допуская бессмертие человека, не догадывается, что в последнем случае он не имеет и начала. Следовательно, уходить за рудой надо гораздо глубже в космическое прошлое (и дальше — в будущее). Антехаос и постапокалипсис — две области реального еще не существуют для Пруста.

Таким образом определился путь развития той теории искусства, которую я поставил себе задачей здесь истолковать.

Мы начинаем с Толстого, который видел в искусстве только средство заражения других высоким чувством, пережитым художником.

Дальше вносится поправка... Искусству нет смысла единственно вызывать слезы и смех, прививая жажду добра и подвига: это в первую очередь функции общины, семьи, школы, церкви. Главное чувство, которым подлинное искусство должно заразить, — это творческое! (Бергсон).

Но передать человеку вообще творческий стимул — мало! Он может заняться игрой в шашки, битьем посуды, флиртом, рукоделием — неужели такой результат достаточен, как критерий подлинного искусства... Единственное творчество, на которое следует обратить внимание, это то, что помогает открывать законы подлинного бытия, описывая все существующее в душевном, духовном и физическом континууме (и в правильном чередовании), помогая человеку осознать реальность, организовать ее, освободиться от стихий случайных и обязательных, социальных, биологических, гравитационных, тем самым приравнивая роль поэта в нашем обществе к роли естествоиспытателя, физика, философа, мудреца. «Познаёте истину, и истина сделает вас свободными!» — утверждает в свою очередь Пруст.

Но Пруст хотя и уверяет, что складом действительности (куда следует за ней спускаться) является исключительно душа человека, однако он ограничивает эти залежи, полагая, что только в прошлом своем вплоть до раннего детства душа занималась накоплением этой руды. Не правильнее ли раздвинуть рамки бессмертной, неповторимой личности до своих «естественных границ»; в самом деле, не началось же все для Пруста на рю Ла Фонтэн в 1871 году?!

Таким образом, область разработки, промывки, осознания и преобразования действительности раздвигается в оба конца ад инфинитум: в антехаос и постапокалипсис, поскольку они существуют для человека. Отныне надлежит также познать ту действительность, где душа наша, не имеющая начала, должна была обретаться до первого сгущения космических газов. А также заглянуть вперед, поскольку нет шаблонного конца (по Прусту, тоже): надлежит вспомнить реальность, существующую там дальше за воображаемой линией настоящего, и осветить новые возможности выбора.

Это трансреализм, единственно учитывающий все измерения времени, освобождая интуицию времени от искажений и aberrаций. К такому пониманию сам Пруст подошел довольно близко (не догадываясь); а Бергсон почти догнал Пруста (не зная того); и Толстой на личном опыте засвидетельствовал правду Бергсона (не осознав ее).

Совершенно очевидно, что путь к познанию трансреалистической действительности может быть нащупан в первую очередь только в искусстве (философ, ученый, администратор придут позже). Как вырвалось однажды у Ницше: «Никаких больше выдумок для нас: отныне мы считываем! Но чтобы иметь возможность считывать, мы должны были раньше заниматься выдумками».

Инстинктивно некоторые великие художники уже давно штурмовали эту цитадель. Что, собственно, подразумевал

Малларме, говоря о Великом Труде поэта, состоящем из многих томов: «...я даже скажу короче: книга! Ибо я убежден, что существует только одна Книга, та, которую пытались составить все писатели, даже гении. Речь идет об орфическом истолковании Земли, что является единственной обязанностью поэта и подлинным назначением искусства». (Термин «орфический» обязателен для того времени, как для нас словечки из арсенала Маркса или Фрейда, но существенно одно: открытие, описание и истолкование космической реальности.) В конце концов, заявляет Малларме, «все земное существование должно содержаться в этой книге». Справедливо отметить, что новая английская литература (Джойс, Вирджиния Вульф) шла по этому пути; но не веря в бесконечность человека, они не могли расширить его опыт в сторону обеих бесконечностей и в конце концов отступили.

Наглядным примером такого нового, нужного романа можно было бы считать библию (антехаос), художественно объединенную великим беллетристом с Новым Заветом (апокалипсис) и защищенную подобием диалогов современного Платона, вооруженного всем естествознанием.

Из философов в этом направлении шел одно время Юнг, расширяя область личного за пределы индивидуального сознания, но он споткнулся о «миф» племенного, расового, народного, аморфного существования.

Вся наша история, по-видимому, — дорога от потерянного, бессознательного рая к раю найденному, осознанному, обретенному нами *en connaissance des cause*. Искусство играет ведущую роль в этом процессе.

Искусство стремится сделать невидимое видимым. В христианском «Верую» всех толков говорится о Боге — Творце мира видимого и невидимого. В конечном счете, раскрытие полноты мира есть раскрытие Бога, и любовь ко всей трансреальности есть любовь к Богу.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Мария Рубинс</i>	
Странный писатель русского зарубежья.....	5

ПОВЕСТИ

Любовь вторая. <i>Парижская повесть</i>	51
Колесо. <i>Повесть</i>	145

РАССКАЗЫ

Горестный бред... ..	271
Жизнь и смерть студента Курлова.....	275
Земная жизнь	284
Ее звали Россия	294
Рассказ медика	304
Тринадцатые.....	308
Вольно-американская	327
Двойной Нельсон	357
Путина.....	373
Красные знамена	381
После Голгофы	387
Бесов яр	391

ВОСПОМИНАНИЯ

У.Х. Оден	
<i>Перевод с английского Марии Рубинс</i>	399
Елена и ее «Третий час»	
<i>Перевод с английского Марии Рубинс</i>	446

ЭССЕ, КРИТИКА, ИНТЕРВЬЮ

Эссе

Общее дело	455
Пути искусства	459

Критика

<i>Юрий Олеша</i> . «Зависть»	498
<i>Михаил Осоргин</i> . «Свидетель истории»	500
<i>Юрий Герман</i> . Наши знакомые	502
«Между двух революций»: О книге Андрея Белого	504
«Сияния» — стихи Зинаиды Гиппиус	507
<i>Нина Берберова</i> . «Бородин»	509
<i>Франсуа Мориак</i> . «Волчица»	512
<i>Павел Тютковский</i> . «Арабески»	513
<i>Ирина Одоевцева</i> «Зеркало»	513
<i>Михаил Осоргин</i> «Происшествие Зеленого Мира»	515
<i>Борис Зайцев</i> «Москва»	516
<i>Владислав Ходасевич</i> Некрополь	518
<i>Franz Kafka</i> . «Le Château»	519
<i>Влад. Гущик</i> . «Забытая тропа»	521
<i>С.К. Максимов</i> . «Чудо Рюмина». Роман	522
Альманах «Круг»	523
«Русские записки». Июньский номер	527
«Литературная неделя» [19 февраля 1938]	530
«Литературная неделя» [7 мая 1938]	534
Советский пресс. Из рассказа Анны Караваевой: «Вхождение»	537

Интервью

Возвращенная молодость. Стенограмма радиопередачи о В.С. Яновском на радио «Свобода»	539
Необыкновенное десятилетие. Интервью с <i>Василием Яновским</i>	544

«Что вы думаете о своем творчестве?»

Ответ В. Яновского на анкету журнала «Числа»550

СОВРЕМЕННОКИ О ВАСИЛИИ ЯНОВСКОМ И ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Елена Извольская

В.С. Яновский: Мысли и воспоминания.

Перевод с английского Марии Рубинс553

Георгий Адамович

«Новые писатели». («Колесо», повесть В. Яновского)..... 556

В.Л. [Левицкий]

Рецензия на: Яновский В.С. Колесо559

Лазарь Кельберин

Рецензия на: Яновский В.С. Колесо561

Владимир Зензинов

Рецензия на: Яновский В.С. Колесо562

Владимир Унковский

«Новые писатели»: Письмо из Парижа564

Георгий Адамович

Числа. Книга 7–8566

Георгий Адамович

Рецензия на: Яновский В.С. Любовь вторая.....567

Александр Бем

О «Любви второй» Василия Яновского568

Владислав Ходасевич

«Любовь вторая»574

Зинаида Шаховская

«L' amour second» (en russe).

Перевод с французского Марии Рубинс 576

Комментарии.....578

Василий Яновский
ЛЮБОВЬ ВТОРАЯ
Избранная проза

Дизайнер *С. Тихонов*
Редактор *Н. Зиновьева*
Корректор *Л. Морозова*
Верстка *Л. Ланцова*

Налоговая льгота — общероссийский
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО Редакция журнала
«Новое литературное обозрение»
Адрес редакции:
129626, Москва
а/я 55
Тел./факс: (495)229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 84 × 108 1/32. Бумага офсетная № 1.
Офсетная печать. Печ. л. 19. Тираж 1000. Зак. № А-745.
Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного электронного оригинал-макета в типографии
филиала ОАО «ТАТМЕДИА» «ПИК «Идел-Пресс».
420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2.
e-mail: idelpress@mail.ru

Имя Василия Яновского (1906–1989), одного из самых противоречивых писателей русского зарубежья, знакомо российским читателям главным образом благодаря его колоритным, дерзким мемуарам из жизни русского Парижа тридцатых годов «Поля Елисейские. Книга памяти», а также не так давно опубликованным романам послевоенного периода «Портативное бессмертие» и «По ту сторону времени». Между тем литературное наследие этого автора очень многообразно и до сих пор неизвестно в полном объеме. В данный сборник включены ранние произведения Яновского, большинство из которых были впервые напечатаны ничтожно малыми тиражами в русскоязычных издательствах или в эмигрантской периодике довоенного Парижа и с тех пор не переиздавались. Эти ранние повести и рассказы не только проясняют истоки и диалектику творчества писателя, но и существенно дополняют наши представления о литературном вкладе «младшего» поколения первой волны эмиграции, которое нередко называют «незамеченным поколением» или «русским Монпарнасом». Помимо художественных сочинений, в книгу вошли воспоминания Яновского об англо-американском поэте У.Х. Одене, с которым он дружил на протяжении трех десятилетий, и писательнице, журналистке и известном деятеле русской диаспоры Елене Извольской, а также его эссе, интервью и рецензии. В приложение включен ряд откликов на творчество Яновского в эмигрантской критике и воспоминания о нем.

ISBN 978-5-444-80164-2



9 785444 801642