

ЧИСЛА

10

TCHISLA, CAHIERS TRIMESTRIELS, PARIS

СОДЕРЖАНІЕ :

Стихи	Стр.	5
Н. Оцупъ. — Отрывки изъ поэмы		27
М. Агѣвъ. — Повѣсть съ кокаиномъ ..		31
А. Алферовъ. — Море		70
Е. Бакунина. — Штормъ		80
А. Буровъ. — Съ одинокими Господь ...		96
М. Горлинъ. — Нервы		126
Н. Татищевъ. — Кривой		150
Ю. Фельзенъ. — Возвращеніе		167
С. Шаршунъ. — Долголиковъ		187
П. Бицилли. — Гоголь и классическая ко- медія		198
Н. Оцупъ. — Изъ дневника		200
Б. Поплавскій. — Вокругъ «Чисель» ...		204
Ю. Терапіано. — Путешествіе въ глубь ночи		210
М. Цвѣтаева. — Два лѣсныхъ царя ...		212
Л. Червинская. — Мы		217
И. Чинновъ. — Отрывокъ изъ дневника..		222
С. Шаршунъ. — Хвалебное слово И. А. Бунину		224
В. Вейдле. — «Надъ вымысломъ слезами обольюсь»		226
С. Лифаръ. — Изъ записной книжки		231
Miscelanea		233
Перевозъ		270
Китайская поэзія		272
Дневникъ Апполона Безобразова		276
Рецензіи		282

АДРЕСЪ РЕДАКЦІИ :

Librairie « Sous la Lampe »
8, rue de l'Abbaye, Paris (VI^e)

Ч И С Л А

СБОРНИКИ ПОДЪ РЕДАКЦИЕЙ
НИКОЛАЯ ОЦУПА

КНИГА ДЕСЯТАЯ

1 9 3 4

НАСТОЯЩИЙ СБОРНИКЪ НАБРАНЪ И
ОТПЕЧАТАНЪ ВЪ ЮНѢ ТЫСЯЧА
ДЕВЯТЬСОТЪ ТРИДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАГО
ГОДА ВЪ КОЛИЧЕСТВѢ ТЫСЯЧИ ЭК-
ЗЕМПЛЯРОВЪ НА БУМАГѢ АЛЬФА.

В. ВЕЙДЕ

НАДЪ ВЫМЫСЛОМЪ СЛЕЗАМИ ОБОЛЮСЬ...

Нельзя размышлять о настоящемъ, отказавшись гадать о будущемъ. Настоящее состоитъ изъ будущихъ, заложенныхъ въ него прошлымъ; эти будущія различимы для пристального взгляда; наблюдателю остается выдѣлить то изъ нихъ, что соотвѣтствуетъ не какимъ - нибудь второстепеннымъ теченіямъ настоящаго, а основному руслу, гдѣ протекаетъ главный его потокъ. Осуществится-ли именно это будущее, онъ не знаетъ. Завтра, быть можетъ, широкое русло засыпетъ песокъ, и боковой рукавъ потечетъ полноводною рѣкою, но и въ этомъ случаѣ познаніе того, что казалось будущимъ сегодня, не потеряетъ смысла и цѣны. Критикъ не пророкъ: онъ гадаетъ о будущемъ лишь для того, чтобы разобраться въ настоящемъ; онъ видитъ знаменія, но выбираетъ среди нихъ не онъ

Въ современной литературѣ, въ современномъ искусствѣ происходятъ огромныя перемѣны, частью очевидныя для всѣхъ, частью скрытыя и тѣмъ болѣе глубокія. Перемѣны эти не отмѣняютъ національныхъ особенностей, но распространяются на всю Европу, включая, разумѣется, и Россію, и болѣе или менѣе равномерно сказываются на всѣхъ искусствахъ, хотя однѣ улавливаются легче въ искусствѣ слова, другія въ живописи или музыкѣ. Мѣсто встрѣчи и пересѣченія всѣхъ этихъ перемѣнъ и есть будущее, уже угадываемое въ настоящемъ. Оно можетъ не осуществиться, но его нельзя считать несуществующимъ, съ нимъ можно бороться, но устранить его безъ борьбы нельзя. Если перемѣны, подготовляющіе его, намѣтились весьма давно — иногда больше ста лѣтъ назадъ, — то это не только не умаляетъ ихъ значенія, но какъ разъ подчеркиваетъ ихъ глубину и силу. Ничего нѣтъ удивительнаго въ томъ, что угроза культурнаго разложенія, пугавшая многихъ уже въ началѣ прошлаго или въ концѣ восемнадцатаго вѣка, не сразу, а лишь постепенно разрослась до нынѣшнихъ своихъ размѣровъ, проникла всюду, отравила самые родники искусства и прежде всего источники поэтическаго вымысла.

*
**

Знанія, опытъ, умѣніе строить и наблюдать, все это еще не вымыселъ. Э. М. Форстеръ воспользовался формой романа, чтобы написать замѣчательную книгу о современной Индіи. Настроенія англійскаго образованнаго общества послѣ войны нигдѣ лучше не изображены, какъ въ «Контрапунктѣ» Ольдуса Гексли. О совѣтской Россіи многое можно узнать изъ любого романа, независимо отъ его качества, и почти всѣ совѣтскія книги, даже лучшія — прежде всего, если не только, документы «Волшебная гора» Томаса Манна, «Человѣкъ безъ качествъ» Роберта Музиля — цѣлыя энциклопедіи, посвященныя распаду германской мысли, германской жизни въ преддверіи войны и революціи. Къ социологическимъ трактатамъ приближа-

ются и французскія эпопеи Роже Мартенъ дю Гара и Жюля Ромэна «Фалшивомонетчики» Андрэ Жида — авторская исповѣдь плюсъ размышления о томъ, какъ пишется романъ Книги Мориака — куски живой ткани, вырванной изъ души самоублублиемъ одинокой совѣсти Вымыселъ, во всѣхъ этихъ случаяхъ и въ безчисленныхъ другихъ, играетъ чисто стужебную роль, единство его нарушено, и тѣмъ самымъ повреждено единство современнаго романа. Во Франци, въ Англи, въ Итали онъ превращается чаще всего въ схематическую постройку, лишенную живого содержанія Въ Германи, въ Америкѣ, въ совѣтской Росси, наоборотъ, онъ перегруженъ беспорядочно наваленнымъ разношерстнымъ матеріаломъ ему грозитъ безформенное разбуханіе, водянка отъ неумѣреннаго потребления переработаннаго, недоусвоеннаго сырья.

Давленіе матеріала, механизация формы вступаютъ иногда въ невиданный еще союзъ. Въ Германи и Америкѣ изобрѣтены новые способы повѣствованія. Если Дрейзеръ и Льюисъ, отчасти Вассерманъ, только непомѣрно отяжеляли старую натуралистическую формулу, съ романомъ соединяя репортажную запись и судебный протоколъ, то у коммунистически настроеннаго Досъ Пассоса (какъ у Деблина въ «Берлинъ - Александерплатцъ») появляются новые приемы. монтажъ вклиняется въ романъ, романъ становится монтажемъ Въ «42-ой параллели», въ «1919» повѣствованіе разрублено на куски, исторіи отдѣльныхъ героевъ книги не связаны одна съ другой, каждому куску предпослана страница или двѣ, составленная изъ газетныхъ вырѣзокъ, затѣмъ отрывокъ, изображающій клочекъ дѣйствительности, схваченный какъ-бы объективомъ фотографическаго аппарата, а иногда еще и краткая біографія какого нибудь большей частью реально существующаго лица. Получается нѣчто весьма пестрое, но вмѣстѣ съ тѣмъ и сѣрое, какъ сама дѣйствительность, — но вовсе не какъ живая жизнь Характерно, что и «Сонамбулы» Германа Блоха, трагическая трилогія нашего времени, безконечно превышающая художественный уровень Досъ Пассоса и по значительности превосходящая, быть можетъ, все, что появилось въ формѣ романа, не только въ Германи, но и въ Европѣ за послѣдніе десять лѣтъ, примѣняетъ въ третьемъ томѣ, гдѣ дѣйствіе происходитъ въ 1918 г., аналогичный приемъ разрубленнаго повѣствованія Первый томъ отнесенъ къ 1888 г. и построенъ въ формѣ традиціоннаго романа, второй — къ 1903-му, и форма его гораздо неустойчивѣй и безпокойнѣй, но въ послѣднемъ томѣ авторъ почувствовалъ необходимость окончательно порвать съ традиціей, — иначе не передалъ бы онъ того общаго распада, который съ такой исключительной силой имъ изображенъ Здѣсь не только романъ, здѣсь какъ-бы самое воображеніе романиста разорвано въ клочки, разбито на отдѣльные проблески, озаренія, вспыхиванія молній. Человѣческія судьбы раздроблены войной, человѣческія души потеряны въ опустошенномъ мірѣ, и такой же надтреснутой, разъятой, какъ они, стала художественная форма, призванная ихъ выразить.

Брохъ свою книгу оправдалъ, но такъ же парадоксально, въ порядкѣ такого же единичнаго чуда, какъ Прусть свою соотвѣтствіемъ до послѣдней возможности напряженной формы такому же предѣльно давящему на эту форму идейному (а не психологическому, какъ у Пруста) содержанію. Прусть весь въ осознаніи самого себя, Брохъ — въ осознаніи своего времени; одинъ такъ же центростремителенъ, какъ другой, въ извѣстномъ смыслѣ, центробѣженъ; однако оба подрываютъ виут-

ренній законъ искусства и достигаютъ противоположныхъ, но одинаково опасныхъ его границъ. Вымыселъ у обоихъ на ущербѣ, у обоихъ замѣненъ познаниемъ. Гений Пруста, великія творческія силы, отпущенныя Броху, позволили тому и другому одержать рѣшающую — для нихъ побѣду, но вторично, въ тѣхъ же условіяхъ, уже побѣдить нельзя. Можно быть великимъ художникомъ — Монтанемъ, Паскалемъ, Томасомъ Броуномъ, — и не прибѣгать къ вымыслу въ обычномъ смыслѣ слова и все же, когда силы вымысла въ мірѣ изсякаютъ, сквозь поэзію начинаетъ проступать разохшіяся костякъ литературы и писатель возстаетъ противъ собственнаго призванія. Въ вымыслѣ сливалось чужое и свое, изобрѣтеніе и наитіе, стоитъ волшебству его ослабѣть, и уже писателю противостоитъ человѣкъ, личности — стѣсняющее, ограничивающее ее искусство. Надъ вымысломъ можно было обливаться счастливыми слезами, но горькія слезы пролететь художникъ надъ его меркнувшей, уходящей тѣнью и надъ своимъ безсіемъ облечь ее снова въ живую плоть.

*
**

. Знатоковъ своего дѣла, мастеровъ литературной техники (особенно среди французовъ и англичанъ) — сколько угодно; но, читая ихъ, вспоминаешь слова Достоевскаго объ одномъ изъ героевъ «Подростка» (Крафтъ): «Что то было такое въ его лицѣ, чего бы я не захотѣлъ въ своемъ, что то такое слишкомъ ужъ спокойное въ нравственномъ смыслѣ, что-то въ родѣ какой то тайной, себѣ невѣдомой гордости». Гордость, впрочемъ, не такая ужъ и тайная, зато спокойствіе и въ самомъ дѣлѣ чрезмѣрно. Такъ и чувствуется, что писатель никогда не подумаетъ и даже не испытаетъ ничего, что онъ не сумѣлъ бы вполне исчерпывающе и безъ затрудненія выразить. Вездѣ умѣніе ограничиться и выбрать, обходясь безъ всякой борьбы; нѣтъ слабости, но нѣтъ и малѣйшаго избытка. Вездѣ нескрываемое любованіе собой, своимъ чувствомъ мѣры, обузданнымъ воображеніемъ, знаніемъ законовъ и границъ, отсутствіемъ колебаній, за исключеніемъ развѣ колебаній грамматическихъ. Какъ будто ничего въ мірѣ не должно вызвать у писателя любви, кромѣ того, что можетъ безпрепятственно войти въ его искусство, что заранѣе предназначено выставить въ наилучшемъ свѣтѣ его талантъ. Не искусство расширено до міра, а міръ суженъ до искусства, приготовленъ, препарированъ, нужнымъ образомъ окрашенъ; онъ уже не душа, не природа, а нѣкій полуфабрикатъ: для того, чтобы сдѣлать изъ него искусство не нужно подлиннаго творчества. Но, конечно, на такомъ пути не обрести и полного искусства. Вмѣсто него — въ стихахъ или въ прозѣ — только умѣлыя, гладкія, стройныя, но все же развоплощенныя и потому безсильныя слова.

Что такое марево литературы, оторвавшейся отъ жизни, что такое литературная жизнь, это всѣ знаютъ, это зналъ Блокъ («Друзьямъ» и «Поэты»), это знаетъ Клодель, у котораго есть стихъ «l'homme de lettres, l'assassin et la fille de bordel», это можно узнать, если заглянуть въ сплетническія записи Гонкуровъ, въ многотомную пустыню дневниковъ Жюля Ренара, въ посмертно изданныя записки Арнольда Беннета, гдѣ даже нѣтъ и литературы, а есть карьера и гонораръ, всего же проще — въ литературное кафэ, гдѣ литераторы говорятъ о литературѣ. Живому человѣку все это трудно перенести. Читатель потому и обращается къ біо-

графіямъ и прочимъ «документамъ», что жизнь и человѣка онъ находитъ только въ нихъ. Движимый тѣмъ же отвращеніемъ и той же потребностью, «документы» начинаетъ предлагать ему и самъ писатель. Вмѣсто романа или драмы, пишетъ онъ воспоминанія, исповѣдь, психоаналитическія признанія, вродѣ тѣхъ, какія требуются отъ пациентовъ Фрейда. Въ худшемъ случаѣ, излагаетъ нормальную или клиническую біографію своихъ знакомыхъ; въ лучшемъ (все-таки, въ лучшемъ) рассказываетъ о себѣ, выворачивается наизнанку, по возможности полнѣе, чѣмъ кому либо удалось вывернуться до него. Иные авторы пишутъ нарочито наперекоръ литературѣ: въ безпорядкѣ, уличнымъ языкомъ, не сводя никакихъ концовъ съ концами; въ Германіи ихъ расплодилось множество за послѣдніе годы; французовъ менѣе привычныхъ, тѣмъ же способомъ напугалъ или восхитилъ Селинъ. Всѣ эти писатели отрекающіеся отъ писательства и видящіе въ безстыдствѣ патентъ на благородство забываютъ, что правда, та правда съ которой имѣеть дѣло искусство вообще не высказываема иначе, какъ въ преломленіи, въ иносказаньи, въ вымыслѣ. Они только и хотятъ уничтожить условности, сорвать литературные покровы, хотя-бы для того, чтобы обнаружить подъ ними одно лишь голое, жалкое ничто.

Потребность эта понятна; но разоблаченіе ведетъ къ развоплощенію. Безблагодатная исповѣдь никого не излѣчила и не излѣчитъ. Разоблаченное нутро такая же ложь, какъ и гремучія слова. Безформенность и формализмъ, документы и пустая техника — явленія соотносительныя и равнозначныя, симптомы того же самаго распада. Распадъ можно лишь ускорить, если усилить ударение на одной изъ распавшихся сторонъ. Предметъ «человѣческаго документа», только человѣкъ, есть умаление подлиннаго человѣка. Тамъ, гдѣ, «уже не голосъ, только стонъ», недалеко и крикъ животнаго, а то и скрипъ плохо смазанной машины. Искусство безъ человѣка — не вполнѣ искусство, но и человѣкъ, въ существѣ своемъ отторгнутый отъ искусства, — не весь, не полный человѣкъ. Дѣло тутъ совсѣмъ не въ обязательномъ для всякой эпохи и для всякаго искусства требованіи единства формы и содержания, и не въ возможномъ въ любыя времена нарушеніи этого требованія, всѣмъ извѣстнаго, банальнаго, но тѣмъ самымъ отнюдь еще не отмѣненнаго, дѣло въ разрывѣ, ведущемъ начало съ эпохи романтизма, но съ полной силой ощущаемомъ лишь сейчасъ, между искусствомъ вообще, т. е. всякой возможной художественной формой и человѣческимъ содержаніемъ, человѣческой душой самого художника. Важны не отдѣльныя удачи или неудачи, зависящія отъ степени личной одаренности, важно, что даже самымъ одареннымъ людямъ становится все труднѣй воплотить себя въ искусствѣ, и значить самую свою личность цѣлостно построить и понять. Художникъ познавалъ себя и выражалъ свой внутренній міръ въ вольной стихіи вымысла, но въ этомъ творческомъ актѣ онъ одновременно отдавалъ себя, ибо внутренній міръ его принадлежалъ не только ему и его вымыселъ не былъ чистымъ произволомъ. Утративъ вымыселъ, онъ забылъ о самоотдачѣ, потерялъ способность себя терять. Онъ замкнулся въ себя, заперся въ свою нору, въ свой склепъ, оградилъ кольями свой міръ отъ чужого міра. Онъ уже отпугнулъ и искусство, потому что и отъ искусства хочетъ только самого себя. Онъ не знаетъ, что сосредотачиваніе на обнаженномъ «я» не только не строитъ личность, но ее разрушаетъ; онъ не видитъ, что даже у Пруста самое блѣдное дѣйствующее лицо — онъ самъ, Марсель, жизнечувствительная плазма, не обладающая даже и той сте-

пенью личного бытія, какая присуща воспринимаемому ею (и только въ этомъ воспріятіи даннымъ) чужимъ индивидуальностямъ. Глубочайшая истина религіи и этики, заключающаяся въ словахъ о томъ, что лишь потерявъ свою душу, можно ее спасти есть необходимое условіе всякаго творчества, самый непререкаемый законъ искусства.

Этотъ законъ, Гете его зналъ, въ собственной жизни его открылъ; въ неустаннымъ построеніи самого себя какъ послѣднюю тайну и высочайшее откровеніе обрѣлъ это евангельское слово «*stirb und werde*». Именно потому и называлъ онъ книгу, гдѣ рассказываетъ о становленіи и ростѣ своей личности, а не просто о переменныхъ состояніяхъ своего «я» мудрымъ именемъ. «*Dichtung und Wahrheit*»: Поэзія и Правда, Вымыселъ и Дѣйствительность. Сочетаніе этихъ словъ означаетъ не только сліянiе въ лицѣ автора историка, излагающаго и поясняющаго факты, съ поэтомъ, придающимъ имъ одному ему доступную сверхфактическую цѣлостность; она говоритъ еще и о томъ, что всякая правда о человѣкѣ — полуправда, если она не включаетъ въ себя ту высшую правду, что мы называемъ вымысломъ. Старѣющій французскій писатель недавно сказалъ: «Правдиво рассказать можно лишь о томъ, чего не было»; слегка измѣнивъ его, можно придать этому скептическому изрѣченію болѣе точный смыслъ: правдиво рассказать можно лишь о томъ, что не просто «было». Вымыселъ совсѣмъ не есть выдумка, басня, произвольное измышленіе; нѣмецкое слово *Dichtung* гораздо лучше отвѣчаетъ его существу, чѣмъ наше или чѣмъ англійское и французское обозначеніе его, которое пришлось бы передать словомъ фикція. Его нельзя назвать ни былью, ни небылицей, ибо въ немъ таинственно познается не преходящее бываніе, а образъ подлиннаго бытія. Поэтическій вымыселъ есть мифотвореніе, безъ котораго не можетъ обойтись искусство и котораго нельзя замѣнить дискурсивно логическимъ познаніемъ... «*Nous ne concervons plus une littérature romanesque détournée de sa fin propre qui est la connaissance de l'homme*».

Пусть такъ, но въ этихъ словахъ Франсуа Моріака остается неяснымъ, о какомъ познаніи идетъ рѣчь, остается не сказаннымъ, что лишь мифотворящій вымыселъ сливаетъ познаніе и творчество въ одно, умѣетъ проникнуть въ тайну личности и передать цѣлостный образъ человѣка. Именно въ силу этой сверхразсудочной своей природы вымыселъ такъ необходимъ искусству и угасаніе его такъ быстро приводитъ къ разрыву между личностью художника и жизненнымъ ея дѣломъ, къ неисцѣлимому одиночеству творческой души. Искусство не есть дѣло расчленяющаго знанія, но цѣлостнаго прозрѣнія и недѣлимой вѣры. Ущербъ вымысла означаетъ ослабленіе этой вѣры и разрушеніе одной изъ вѣчныхъ основъ художественнаго творчества.