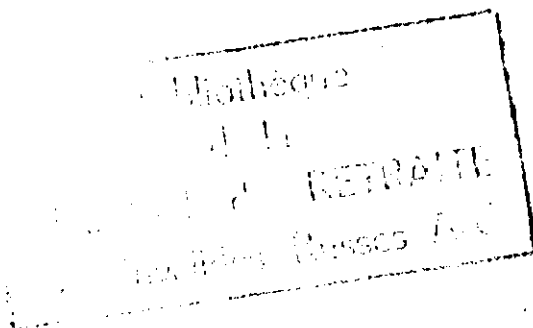


Д. Вильям
417 410 — √

К Р У Г №120-А
А Л Ь М А Н А Х



Борьба миров
Уинсе.

П А Р А Б О Л А

рѣ обращаться къ читателю, в незаконченности и безпорядкѣ «Мыслей» (Паскаль, как извѣстно, умер, не доведя работы до конца, не придав ей окончательнаго порядка). И комментаторы по своему разъясняют, дополняют, распредѣляют Паскаля. Но за всѣми распредѣленіями и разъясненіями остается паскалевскій текст — волнующій, не учащій, а воспламеняющій. Ясности и разумной точности в нем не будет, как его ни толкуй и ни издавай. Но сердце чему то от Паскаля учится и какую то ясность обрѣтает. «Le coeur a ses raisons». . . Тому же, кому Паскаль не скажет ничего «en mille manières», лучше просто не раскрывать его.

В. Вейдле.

ЧЕЛОВѢК ПРОТИВ ПИСАТЕЛЯ.

«Прежде всякой литературы меня интересует одно: я сам». И еще: «Литература интересует нас (т. е. писателей) лишь в связи с нашей собственной личностью, лишь в той мѣрѣ, в какой она может повліять на нас.» Так писал лѣтъ двѣнадцать назад совсѣм еще молодой тогда французскій писатель Марсель Арлан в статьѣ, многими замѣченной, гдѣ он старался поставить диагноз новой «болѣзни вѣка», сам того не замѣчая, что она всего яснѣй сказалась в только что приведенных его словах. А между тѣм, стоит вслушаться в них, да еще в их глубокую тревогу, что явствует из их контекста, чтобы понять насколько они предполагают разрушительным всякое здоровое отношеніе между писателем и тѣм, что он пишет, между человеком и творчеством. Если разлад проник сюда, в эту глубь, в самый узел, связывающій жизнь с искусством, если он коснулся неотмѣнимых условій литературнаго и всякаго вообще творчества, то гдѣ же еще, как не в нем, остается искать «болѣзни вѣка»? Нѣтъ болѣе тяжкаго недуга, чѣм разлад человека с его дѣлом, личности с естественным обнаруживаніем ея, невысказанным без жертвенной самоотдачи, без отреченія от своей нестроитости и замкнутости. Отреченіем и жертвой именно и строится личность, безконечно переростающая жалкое и жадное свое «я». Строится она в творествѣ, и нежеланіе или неспособность отречься от своего, от-

давать себя приводит к ущербу творчества, к тому состоянию, которое наблюдается повсюду в современном мире, где все чаще (ограничиваясь одной лишь художественной областью) мы становимся лицом к лицу то с человеком без искусства, хотя и способным к нему, хотя и страстно по нем тоскующем, то с искусством без человека: голой игрой все больше отвлеченных, все больше ускользающих от смысла форм.

Всего больше всего был почувствован и отчасти осознан трагический разлад поколением писателей, родившихся в девяностых годах прошлого века и в ранней молодости побывавших на войне. Среди них всего сильнее испытали его англичане и французы, вероятно потому, что развоплощенность, личности, зажатой в верстаки механической войны, им особенно трудно было совместить с органическим членением и наследственной сложностью двух самых древних, насыщенных и отягощенных преданием литератур Европы. В Англии такие авторы, как Олдингтон, Грэмс, Блэнден и во многом приближающийся к ним американец Гемингуэй, пишут романы и стихи, и пишут совсем не плохо, но так, что где-нибудь непременно просквозит полная необузданность в необходимости их писания. Их книги живы поскольку в них живет память о пережитом и мучение живого человека; но их личный опыт будучи единственным духовным содержанием этих книг, слишком узок и одновременно слишком общ, чтобы переработать весь наличный материал и дать ему исчерпывающую форму. Этот опыт «я», единственного среди миллиона ему подобных, совсем не то, что опыт личности, свободно развивающейся, целостной и в то же время открытой миру. Он годен для проповеди человеколюбия, но не для той совсем иначе рождающейся любви к человеку, без которой нет подлинного творчества. По мере того, как отходит вдаль страшный опыт, многие годы их питавший, писатели эти все больше чувствуют себя потерянными в литературный мир, являющийся им лишь свое внешнее, бумажное бытие. Грэмса забавляют ни

к чему не обязывающие и ничего не значащие поэтические и другие эксперименты. Гемингуэй посвятил несколько лет жизни изучению боя быков — подлинной реальности, по сравнению с призрачной (для него) литературой. Олдингтон пишет роман за романом, но живут в них, кусками, как в «Смерти героя», только ступки крови свидетельствуют о себе.

Такие же свидетельства составляют существо всех писаний Анри де Монтерлана и Дриэ-ла-Рошеля, самых показательных людей того же поколения во Франции. Одна из книг Дриэ начинается словами: «Как бы далеко я не восходил в прошлое моего сознания, я нахожу в себе потребность быть человеком». Желание как будто вполне законное, однако именно эта потребность быть человеком и мешает ему, как и Монтерлану, сделаться до конца писателем. Правда, Дриэ утверждает, что и «человеком» ему стать не удалось, «ни воином, ни святым, ни поэтом, ни любовником» и что поэтому осталось ему одно — писать романы, т. е. предаться вымыслу и от себя уйти в литературу. Но в том то и дело, что трудность для него вовсе не в том, чтобы найти себя, а в том, чтобы себя потерять и тем самым выразить себя в искусстве. Человеком он остался в той мере, в какой им был всегда, и этого человека — одного — мы как раз и находим во всех его романах, которым больше всего не хватает вымысла. Точно также и Монтерлан, при еще гораздо большем сильном художественном даровании, неизменно прикован к себе, заморожен собой, не в силах отдаться собственному творчеству, которое раскрывает перед ним не мир, а лишь каталог жестов, поз и ролей доступных ему в мире и, дав ему перелистать страницу, другую, ввергает его вновь в безысходную скуку, обратно к самому себе. Книжки таких писателей, как эти два, интересны ровно постольку, поскольку интересны их авторы. Существенно в них не то, что они строят, куда идут, а то, откуда они исходят. И, конечно, всегда были книги, важные только, как свидетельство, как «до-

кументы», как нечто только «человѣческое», но, кажется, прежде не существовало книг, которым именно эта человѣчность мѣшала бы стать искусством. Удивительно не то, что романы Монтерлана и Дрие художественно недосозданы, недостаточно значительны, как романы; удивительно, что они выходят такими именно потому, что интересны и значительны их авторы. Человѣку не всегда дано воплотиться до конца в художника, но странно, когда он не вполне художник именно потому, что он слишком человѣкъ.

Можно ли винить отдѣльных писателей или цѣлое поколѣніе их в том, что они не справились с этим парализующим творчеством противоборством духовных сил? Конечно нѣтъ; да и не в их личной неспособности тут дѣло. Разлад переживается не худшими, а лучшими из них; его корни проникают в большую глубину; суд над ним означал бы суд над всей современной культурой. Не ограничен он и поколѣніем, о котором до сих пор шла рѣчь: в болѣе старшем его не избѣжал ни Лоуренс, несмотря на его пафос ни Моріак, несмотря на его католичество. Оба эти автора исповѣдью и проповѣдью разрывают волшебство вымысла и замкнутость романа. К англичанам и французам можно было бы присоединить многих итѣмцев, итальянцев, многих русских, — если не из тѣх, что остались в Россіи, гдѣ каждаго давит заказ, и матеріал поглощает одновременно форму и содержаніе, то из тѣх, что пишут или пытаются писать в эмиграціи, гдѣ души обнажены, почти как на войнѣ, и борьба за сохраненіе (хотя бы и духовное) голаго «я» мѣшает ему стать личностью и раскрыться в творествѣ. Вся литература сейчас полна отвращеніем к литературѣ: к готовым ея формам, приспособленіе к которым оплачивается слишком дорого, а дается черезчур легко, к литераторской спеси и журнальному вранью, к фіоритурам и орнаментам, к позорной гладкости подравнивающей и причесывающей мысль, к словесной истинѣ, к поддѣльной красотѣ, к напыщенной и напукской морали.

Пусть увлекаются, путают, так яростно кричат о голом королѣ, что заглушают и сказку, в которой о нем рассказано, пусть принимают вымысел за ложь и творчество за припрятыванье жизни, все таки — положи руку на сердце — развѣ отвращеніе это не оправдано?

Оно оправдано, потому что в самом дѣлѣ существует в том же явленіи его другая сторона: литература для литераторов, литература оторвавшаяся от человѣка. Она существует, как давным давно установленная, до мелочей разработанная система жанров, стилей, манер, примов, чего угодно: только выбирай. Система допускает участіе в ней все новых и новых лиц, но участіе это дѣлает замѣтным, выдвигает вперед, лишь при условіи усовершенствовать какую нибудь ея часть, включить еще неизвѣстный механизм в сцѣпление привычных механизмов. От писателя требуется даже не «frisson poiveau» (как довольно таки безцеремонно Гюго выразился о Бодлерѣ), а лишь новый «эффект», как о том говорил еще Гоголь: «Всякій от перваго до послѣдняго, тонорщится произвести эффект, начиная от поэта до кондитера, так что эти эффекты, право, уже надѣдают и, может быть, XIX вѣкъ по странной причудѣ своей, наконец, обратится ко всему безъэффектному.» Деятнадцатый вѣкъ, как мы знаем, надежды этой не оправдал, а двадцатый и самую безъэффектность сдѣлал эффектом. Арсеналом всѣх приемов и значит всѣх эффектов обладает писатель во всеоружіи мастерства. Но бѣда в том, что само это мастерство и загоняет писателя в тупик, он не знает куда примѣнить его, что с ним дѣлать. До поры, до времени можно обойтись при помощи все растущих тонкостей и усложненій, побуждать литературу усугубленіем самой литературности; так и поступают в наше время такіе, напримѣр, глаубоко одаренные люди, как Вирджинія Вульф или Жироду. Но в таких случаях писателю все больше начинает измѣнять чувство жизни, пока оно не исчезнет совсѣм, уступив мѣсто нѣкоей разсудочной иллюзіи. Как человѣкъ, он может быть и вполне нормально уча-

ствует в жизни, но как художник выпадает из нея. Он все может и ничего не должен; он ищет сильного и рядом внѣшняго принужденія. В поэзии, Малларме и Валери дали классическіе примѣры потребности в заказѣ, и даже предсмертные истерическіе вопли Андрея Бѣлаго, требовавшаго от «партіи», чтобы она его вела (т. е. собственно принудила бы его творить) объясняются не одной лишь затравленностью и нуждой в подачкѣ.

Что такое марево литературы, оторвавшейся от жизни, что такое литературная жизнь, это всѣ знают, это знал Блок (когда писал «Друзья» и «Поэмы»), это знает Клодель, у котораго есть стих: «L'homme de lettres, l'assassin et la fille de bordel, это можно узнать, если заглянуть в сплетническія записки Гонкуров, в многогомоную пустыню дневника Жюлья Ренара, или в удручающія записки Арнольда Беннета, гдѣ даже нѣтъ и литературы, а есть лишь литераторство, спесь и гонорар, всего же проще — в литературное кафе, гдѣ литераторы бесѣдуют о литературѣ. Живому человѣку все это трудно перенести. Читатель поэтому и обращается к біографіям и автобіографіям, к психологическим и прочим «документам», что жизнь и человѣка он находит только в них. Движимый тѣм же отвращеніем и той же потребностью, «документы» начинает предлагать ему и сам писатель. вмѣсто романа или драмы пишет он воспоминанія, исповѣдь, психоаналитическія признанія, вродѣ тѣх, какія требуются от пациентов Фрейда. В худшем случаѣ излагает нормальную или клиническую біографію своих знакомых; в лучшем (все таки в лучшем) рассказывает о себѣ, выворачиваясь наизнанку по возможности полнѣе, чѣм кому либо удалось вывернуться до него. Иные авторы пишут нарочито наперекор литературѣ: в безпорядкѣ, уличным языком, не сводя никаких концов с концами; в Германіи их развелось множество послѣ войны; французов, менѣе привычных, тѣм же способом напугал и восхитил Селин. Всѣ эти, если можно так выразиться, автобел-

летристы забывают заповѣдь даже не романиста или драматурга, а философа Киркегора: «Писателю, пользующемуся собственными переживаніями, душевный такт внушает никогда не выкладывать всю правду без разбора, но хранить ее при себѣ, сообщая лишь многообразныя ея преломленія». Киркегор не рекомендует обмана, — он был очень правдивый человѣкъ — но он понимает, что правда не математическая, а человѣческая правда вообще не высказываема иначе, как в преломленіи, в иносказаньи, в вымыслѣ. Но до этого нѣтъ дѣла нашим современникам; они только и бредят о том, чтобы сорвать литературные покровы, обнажить сокрытое нутро.

Потребность эта оправдана; мы это уже признали. Но она осуществляется невѣрно; это тоже слѣдует признать. Безблагодатная исповѣдь никого не изменила и не изменит. Разоблаченное нутро — такая же ложь, как и красивыя слова. Безформенность и формализм, документ и пустая техника — явленія равнозначныя, симптомы того же самаго распада. Распад можно лишь ускорить, если усилить удареніе на одной из распавшихся сторон. Предмет «человѣческаго документа», только человѣкъ, есть умаленіе подлиннаго человѣка. Там, гдѣ «уже не голос, только стон» недалек уже и крикъ животнаго, а то и скрип плохо смазанной машины. Искусство без человѣка — не вполнѣ искусство, но и человѣкъ в существѣ своем оторванный от искусства — не весь, не полный человѣкъ. Разлад можно побѣдить лишь возстановив расколотое единство, так чтобы не было больше ни «прежде всякой литературы — «я сам», ни «прежде моей (или чужой) личности — моя литература». Борьба человѣка с творцом погаснет лишь в творческой душѣ воскресшаго в своей цѣлостности человѣка.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

<i>Борис Поплавскій. Домой с небес</i>	3
<i>В. С. Яновскій. Ее звали Россія</i>	55
<i>С. Шаршун. XII. Письмо другу</i>	67
<i>Н. Татицев. Отступление</i>	74
<i>Анатолій Алферов. Рождение героя (отрывок из романа)</i>	92
<i>Стихи: Б. Закович, Довид Кнут, Ант. Ладинскій, Ю. Мандельштам, Виктор Мамченко, Софія Прегель, Георгій Раевскій, Юрій Софіев, П. Ставров, Ю. Терапіано, Лидія Червинская, А. Штейгер</i>	
<i>Ю. Фельзен. I. Возвращение из Россіи</i>	120
» II. Умираніе искусства	124
» III. Разрозненныя мысли	129
<i>Юрій Мандельштам. Перечитывая Паскаля</i>	132
<i>В. Вейдле. Человѣкъ против писателя</i>	139
<i>Ю. Терапіано. О Гумилевѣ</i>	146
<i>Библиографія:</i>	
<i>Ю. Мандельштам. Д. Мережковскій «Лица свя- тых»</i>	151
<i>В. Вейдле. М. Агѣев «Роман с кокаином»</i>	155
<i>П. С. Катаев «Бѣллет парус одинокій»</i>	157
<i>В. Я—скій. Юрій Герман «Наши знакомые»</i>	158
<i>Ю. Терапіано. «О новых книгах стихов»</i>	160
<i>Ю. Терапіано. Мочульскій «Владимір Соловьев».</i>	174