
Юрий МАНДЕЛЬШТАМ

**«МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ЗАКАЗ»
В ЭМИГРАНТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ¹**

Литературных споров в эмиграции было немало. Спорили о самой возможности существования эмигрантской литературы и о том, существует ли она фактически. Спорили о единстве и целостности эмигрантского мирозерцания, о его особенностях и тех формах, в которых эти особенности должны (или лучше всего) могут быть выражены. Спорили если не об общем смысле, то хотя бы о конкретных условиях писания за рубежом. Были споры и узколитературные, о жанрах, о том, нужно ли писать стихи, о различных направлениях — всегда оказывавшихся, в конце концов, более или менее призрачными. Были споры о чистоте языка. О преемственности и обновлении культурных традиций. Был даже не вполне понятный «географический» спор — между представителями русского Парижа и эмигрантской «провинцией». Некоторые из этих споров, собственно говоря, ничем не были обоснованы, другие касались вопросов действительно насущных и серьезных, во всяком случае, о некоторой литературной жизни и жизненности наших писателей они, несомненно, свидетельствовали. Странно лишь, что они никогда не касались одного явления, тоже весьма значительного — и не в одних лишь эмигрантских условиях. Оно, конечно, не у нас только и существует. Но именно у нас, в силу таких

же специально эмигрантских особенностей, становится оно, пожалуй, заметнее всего и приобретает более важный, очень обостренный смысл. Явление это можно назвать — «метафизическим заказом».

Впрочем, то, что о нем ничего не писалось (во всяком случае, как явлению общего порядка), даже неудивительно — до того оно странно, если пристально в него вглядеться. Но главное, оно настолько сложно, что за этой сложностью трудно увидеть его жуткую сущность. Ведь самое понятие «метафизический заказ в эмигрантской литературе» состоит из четырех понятий, не таких уж ясных и в каком-то смысле противоречивых. Возможно ли вообще их сочетание? Уж не представляет ли оно собою досужую выдумку? Попробуем в этом разобраться и тем самым определить само явление.

Не стоит снова возвращаться к вопросу о возможности литературы в эмиграции. Факт остается фактом: писатели в зарубежье существуют и творчество их в целом мы, в общем, вправе назвать литературой. Но как в таком случае соединить это понятие с каким бы то ни было заказом? Ведь эмиграция по самому своему замыслу — свободна, потому она стала собою, что никакого насилия, никакого извне приходящего заказа не приняла, не захотела принять. Зарубежная литература как сознательная выразительница эмигрантских стремлений — воплощенный протест против заказа. Да и откуда мог бы такой заказ взяться, кто может приказать нашим писателям говорить именно о том, а не о другом, и именно так, а не иначе. Ведь у нас, слава Богу, литература — личное дело пишущего, никаких внешних принуждений возникнуть не может. Но в том-то и дело, что кроме грубого и явного заказа, исходящего от власти, от партии, от издающего эти особые права учреждения, существуют заказы куда более тонкие и скрытые, которые и различить-то порою не так уж легко. Таков, например, заказ общественного мнения, всегда и повсюду действующий на писателя, под его влиянием дающего в своих произведениях то, что от него ждет публика, и нередко искажающего для этого свой личный творческий путь, органическое развитие своей темы и своего дарования. Повторяем, подобный заказ неизбежен в любой обстановке — дело самого

художника противостоять ему. В эмиграции такой заказ тоже мог бы существовать, несмотря на принципиальную свободу. Надо, однако, сказать, наша литература независимее многих, хотя отсутствие давления на нее — симптом не совсем радостный, ибо он является результатом не сознательного подхода эмигрантской «массы» к писательскому делу, а скорее ее безразличием к нему. Поскольку «общественность» с литературой считается — попытки «заказов» даже и делались. От писателей пробовали требовать произведений на патриотические темы, четкой идеологии, политического активизма, не забывая о том, что самая яркая непримиримость может проявиться в искусстве лишь совсем другим путем, иногда даже в обход всякой политики, что подлинное оправдание эмиграции лежит вообще не в политических формулах, а в куда более глубоких плоскостях. Пробовали требовать целостного, разумно выраженного эмигрантского общественно-философского мировоззрения: вспомним показательную в этом смысле статью Степуна в «Новом Граде»². Писали о необходимости изображения русского или эмигрантского быта, создания положительных типов (до чего все-таки прочно засели в памяти формулы из школьных учебников теории словесности), но в общем таких попыток было мало, и все они были разрозненными, почти случайными, давления они оказать не могли.

Впрочем, от такого рода заказов писатели и сами сумели бы себя оградить. Реакции их на уже упомянутую статью Степуна в печати и на собраниях показательны. С этой точки зрения разрыв между «массой» и писателями представляет и впрямь отрадное явление. К своей эмигрантской миссии и «посланию», а не «изгнанию» — как писала когда-то в статьях Берберова, наша литература, в общем, отнеслась сознательно и серьезно. Если политическая борьба не стала основной ее темой, то это потому, что писатели поняли ту «подпочву» эмиграции, которая важнее политики. Если быт отошел далеко на задний план, то это потому, что в эмиграции быт вообще не должен играть главной роли, если он существует — то лишь как неизбежная декорация, а не как цель, как случайное «данное», не раз заданное. Но положение можно было бы обобщить: если

смотреть на литературу как на духовное творчество, на одну из сторон медали, обратная сторона которой — религия (пользуясь определением Гумилева), то быт в ней вообще никогда не может быть самоцелью. Он всегда выступает на второй план перед бытием, перед метафизикой, и описание его важно для писателя лишь постольку, поскольку он отражает бытие, поскольку сквозь него просвечивает более глубокая жизненная сущность. Но в наших условиях этот закон всякого искусства чувствуется сильнее и острее. Действительно, эмиграция — если она не состоит из одних лишь политических группировок и не представляет собою вместе с тем просто скопище случайных беженцев — само по себе явление метафизическое. Ведь не приняли они советскую власть не только как политический и общественный строй, а и как разрушительницу наших духовных ценностей. Может быть, фактически большинство эмигрантов об этом протесте, об этой своей миссии не думают или забыли — по существу, это смысла эмиграции не меняет. Писатели, дело которых не принимать одну лишь видимость событий, а осмысливать их, конечно, не могли не понять этого. Вот почему не только «идеологические» высказывания или бытописания, но даже чистая лирика, в общем, не удовлетворяет их. Вот откуда то предельно пристальное всматривание в основную метафизическую тему, та «обнаженная совесть», о которых столько писалось (отмечу в особенности статью Терапиано «Человек тридцатых годов»³, напечатанную в одном из номеров «Чисел», в которой эта метафизическая устремленность выражена наиболее прямо и точно). Опять-таки это не значит, что любой зарубежный писатель в каждом своем произведении обращен к чистой метафизике. Многие фактически вообще этого плана не касаются, ограничившись если не бытом, то психологией или интимным лиризмом. Но в принципе, и это даже не влияет: тема эмигрантской литературы остается метафизической, темой вечной мировой трагедии, разлитого в мире неблагополучия и стремления это неблагополучие преодолеть. Тема труднейшая и ответственнейшая, ибо никаких готовых решений не признающая. Без подлинного духовного переживания, без собственного, лич-

ного, в каждом данном случае неповторимого опыта она превращается в словесное кружево, в пустые формулы, то есть просто-напросто перестает существовать. Чтобы вместить такие переживания в художественное произведение, нужно, действительно, неустанное напряжение, на которое — скажем прямо — многие наши писатели не оказались способны. Вместе с тем отойти от осознанной ими темы они не могут под страхом признания в собственном бессилии, отказа от единственно нужного, «единого на потребу». Поневоле они стали искать некоего компромисса, который позволил им сохранить видимость всматривания «в самое главное», личного духовного пути и вместе с тем найти новое безопасное решение. Таким образом и родился этот особый вид очень тонкого и сложного заказа — почти самоказа, — о котором мы упомянули. И заказ этот тем страшнее и соблазнительнее, что предписывает он говорить как будто о том самом, о чем говорить и впрямь стоит больше всего и о чем писатель склонен говорить сам по себе, естественно и органически.

Во избежание недоразумения уточню сразу: действительная метафизическая направленность не ставится нами под сомнение — она всегда единственный, глубинный двигатель всякого творчества, а в эмиграции необходимость ее стала очевидной. Но метафизический заказ, предписывая обязательные и притом поневоле грубые, внешне замечательные формы этой направленности, по существу, идет с нею вразрез. Подлинная метафизичность может не ставить точек над *i*, постоянно пронзенный метафизикой художник может на словах не говорить о своей метафизичности; но о чем бы он ни писал, помня о своей конечной цели, тема его сама прорвется наружу, преобразовав и быт, и психологию, и «слишком личные» лирические высказывания. Наоборот, писатель, подчинившийся хотя бы бессознательно (ибо заразительна сама атмосфера) метафизическому заказу, поневоле должен нажимать на педаль, кричать о «самом важном», порою — и даже часто — им самим, на собственном опыте не пережитом. Необходимость эта вполне ясна: ведь никакого другого способа прикоснуться к духовности, убедить себя самого и других в своей причастности к ней,

взять, так сказать, «патент на благородство» — у него нет. Оговоримся снова: не все, подверженные этому недугу, лишены подлинного переживания, многие и впрямь одарены метафизическим чутьем и слухом, не говоря уже о художественном таланте. Чистый тип писателя, принявшего заказ вполне «на веру», так же исключителен, как и всякий другой чистый тип. Но и человек, одаренный духовно, может быть даже обладающий особой мистической «музыкальностью» и прошедший известный, порою по-своему значительный опыт, может в какой-то момент поддаться искушению обезопасить свой путь и привести свое переживание к готовому ответу, априорно данному — и потому отрадному для него, даже в безнадежности, — решению.

В этом, конечно, все дело — собственный метафизический опыт никогда не предопределен — в нашем земном плане, конечно. Всякий, искренне и до конца искавший реального выхода, держит, подобно Паскалю, пари, цена которого — бессмертие, блаженство, свет. Для каждого искателя в отдельности решение остается скрытым до собственного его преобразования, хотя бы частично, — и приходит он к нему всегда своим, неповторимым, ни на какой другой полностью не похожим путем. Подчиняясь «заказу» — веянию, моде, самовнушению, он от этой линии наибольшего сопротивления отказывается, выходит на чужую, до него проторенную дорожку, по которой ему идти не суждено, на которой он неминуемо заблудится. То, что кажется ему решением, на самом деле отводит его от цели на далекое расстояние, иногда навеки закрывает ему возможность найти ее. Духовный путь искажен, и слова о нем не убеждают, не звучат — не вполне звучат, во всяком случае.

Какие же готовые ответы внушил нашим эмигрантским писателям «метафизический заказ», какие графаретные, условные решения приняли они или принимают за «глаголы, жгущие сердца», за паскалевские «слезы радости» или за тютчевские жуткие прозрения? Их несколько — причем все такие графареты, повторяем, не у нас в эмиграции созданы, в любой стране и в любую эпоху действовал их соблазн, только в наших условиях, когда самая жажда «преображения» обострилась, и соблазн этот действует сильнее и

разрушительнее. Кроме того, каждый трафарет воспринимается любым из его носителей несколько по-иному, в меру его личной значительности, которую он принижает и искажает, но все же не уничтожает. Мы можем таким образом наметить лишь в общих чертах основные типы априорных шаблонов, особенно для эмигрантской литературы характерных. Любопытно, что в этом отношении к одному типу могут быть отнесены порою авторы, друг на друга не всегда похожие, принадлежащие к разным поколениям и направлениям и пишущие в различных жанрах. Действительно, «заказ», как и реальный опыт, может выразиться в любых формах: в виде непосредственного высказывания — в стихах, психологических очерках, личных исповедях, — в виде философской системы или ее попытки, наконец, в форме беллетристической, выливаясь в жизненный опыт вымышленных и полувывмышленных героев.

Еще одно замечание — в скобках. Кратко, по необходимости, определяя основные темы «заказов», я должен, чтобы не быть голословным, сослаться на примеры, не всегда равноценные, назвать имена, друг другу не равные! Но ссылки и упоминания не означают окончательного суждения о таланте и даже достижениях того или иного писателя. «Заказ» прорывается иногда у авторов, многое нам давшим и немало обещающих. Конечно, он искажает и снижает потенциальную их ценность, но это не значит, что ценность их потеряна. О каждом из них можно говорить в отдельности и во многих других разрезах. Сейчас я иллюстрирую свои положения — а не пишу критическую статью о том или ином авторе.

Путь метафизики страшен. Если он иногда и приводит к радости и блаженству — если он и ведет к ним в окончательном счете, — то проходит он через бездны сомнений, мучений и отчаяния. Все постоянно «пронзенные духовно» творцы оставляли нам об этом жесткие напоминания. «Le silence éternel de ces espaces infinis m'ef-fraie»...⁴ «Соотечественники, страшно... стонет весь умирающий состав мой...» «И с отвращением читая жизнь мою, я трепещу и проклиная, — И горько жалуюсь, и горько слезы лью». К этим трем цитатам можно бы прибавить немало других. Но осознание «жуткости», может быть, даже и есть первый су-

щественный этап «искателя». Состояния отчаянья, безвыходности — наиболее правдоподобны для человека, «свершающего свой подвиг бесполезный». Им-то и воспользовались прежде всего наши эмигранты-«метафизики», его-то и превратили в один из самых характерных «заказов». Разница с безнадежностью алчущей, однако, огромная: Паскаль, Гоголь, Тютчев и другие им подобные никогда не могли примириться с безнадежностью. «Разве можно об этом говорить радостно? И разве, наоборот, не следует об этом нам говорить с печалью, как о самой печальной вещи на свете?» Именно поэтому пресловутые «бездны» и оставались для них страшными. «О, если б знали, дети, вы, холод и мрак грядущих дней»⁵. Метафизический заказ, прежде всего, обескровил, обезвредил этот ужас. Вот почему многие наши писатели приняли отчаянье, как символ веры, и всякую возможность выхода из него, всякую надежду оттолкнули как компромисс — тогда как именно такое примирение и явилось «утешительным» компромиссом. Об этом явлении много писалось в связи с «Числами» и выбранным ими направлением. Но и до сих пор многое из сказанного тогда остается в силе. Разве не характерен этот вид «заказа» для целого ряда наших поэтов, более или менее из «Чисел» вышедших, с этой атмосферой связанных? И разве Г. Адамович во многих своих статьях не был как бы идеологом такого, якобы бескомпромиссного, подхода?

Однако жить в отчаянье и скрежетать зубами, хотя бы и самоупоенным, долго нельзя. Ведь те большие художники, которым было не суждено преодолеть свою безысходность, «держались не ею, а силою своего сопротивления ей, напряженной надеждой наперекор всему». Выход безвыходности всех эмигрантских писателей удовлетворить не мог. И тут-то появился новый вид заказа, так сказать оптимистический. Всякий человек, верующий в духовную цель жизни, не может также не надеяться на «преображение». Но подлинное преобразование сохраняет в себе элементы пережитой трагедии. Преобразование же в большей или меньшей степени заказанное, т. е. предвосхищенное без соответствующего опыта, трагичности лишено, как и заказ «трагический» лишен надежды. Ни для

кого не секрет, что за последние годы наша литература загружена «религиозными обращениями», далеко не всегда звучащими полноценно и убедительно. Мы не спорим, что человечески иные из авторов (хотя и не все они) религиозный кризис и впрямь пережили, — но творчески он оказался лишен тех личных, неповторимых ноток, которым веришь безусловно. Это тоже не только наше эмигрантское явление. Разве во французской поэзии наряду с верленовской «Sagesse»⁶ не существует в общем не звучащий католицизм Клоделя, в жизни несомненно соответствующий переживанию неподдельному? Нам кажется, что нечто подобное происходит и с некоторыми стихами Вячеслава Иванова и со многими стихами других, менее прославленных авторов (укажем хотя бы книгу стихов матери Марии). Параллельный, пусть по-своему искренний заказ, есть и во многих критических или эссеистических книгах и статьях (стоит посмотреть «Новый Град», или статьи И. А. Ильина, или книги К. В. Мочульского о Гоголе и о Соловьеве). В беллетристике такое «догматическое» обращение заметно у Б. К. Зайцева, у которого «разрешения» неизбежно удаются куда меньше, чем «намеки и прозренья», и у И. С. Шмелева, окрашивающего свое православие в темы бытовые, и у других, более мелких писателей.

Эмигрантское поколение прозаиков тоже не лишено этой тенденции. Характерны, например, некоторые повести Яновского, заставляющего пережить религиозный кризис хотя бы <нрзб.>, совсем к нему не подготовленного своей прошлой жизнью. Более убедительна его попытка в романе «Любовь вторая»⁷, героиня которого действительно идет путем духовного обнищания, потери себя к некому обретению. Но насколько уродливы ее «промежуточные» этапы, настолько же неорганично само ее обращение: дело не в чисто художественной неудаче замысла, а в том же желании во что бы то ни стало довести дело до метафизически благополучного конца. Все же у Яновского в его «заказе» звучат живые нотки личного опыта. Зато последний роман Шаршуна, «Заячье сердце»⁸, представляет собой почти чистый образ «метафизического заказа». Духовный путь его героя нам, собственно говоря, даже не показан, о нем автор

предоставляет нам догадываться за почти протокольной записью внешних поступков. Из этих элементов религиозный кризис возникнуть, конечно, не мог, и вехи «обращения» Берлогина описаны также внешне: мы априорно должны верить в действие на его душу некой антропософской книги, описывающей «Парад архангела Михаила» (в этой главе приведены отрывочные цитаты из самой книги, не связанные одна с другой и с повествованием). После нескольких новых глав, ни о каких тайных учениях не говорящих, мы узнаем в заключении, что председательница одного собрания посвятила Берлогина в мудрость, «рекомендуя мужество, непреклонность, усердие, говоря об усилении культа архея Михаила, об установлении Михаиад». Объяснений никаких не дается, но надо верить, что Берлогина посетил экстаз. Так автор почти притянул за волосы «исцеление» своего героя во исполнение бессознательно воспринятого заказа *ad maiorem Dei gloriam*⁹ доктора Штейнера.

Примеры можно было бы продолжить — мы взяли лишь самые нас поразившие. Да и не в этих отдельных случаях дело. Существенно то, как искажается в эмигрантской литературе то метафизическое стремление, та духовная тревога, которые многим ее представителям, без сомнения, свойственны. Это не значит, что в зарубежье не было создано ничего подлинно значительного. Кое-кто сумел отстоять свой личный путь, пусть не приведший пока к цели, свой собственный опыт, пусть еще не полный. Возможно, что и те, кто как-нибудь заказу поддались, им не будут навсегда подавлены и найдут свою дорогу или тропинку. Но именно потому, что в возможности нашей литературы я верю, я счел нужным поговорить об одной из самых страшных опасностей, подстерегающих ее в самой глубокой и серьезной ее плоскости.

¹ Статья из архива М. Стравинской (1937).

² См.: [Степун]. «Новый Град» — религиозно-политический журнал, выходил в Париже с 1931 по 1939 год. Создателями и редакторами «Нового града» были виднейшие деятели русской эмиграции: христианский богослов и публицист Георгий Федотов, философ Федор Степун и объединитель творческих сил русской эмиграции Илья Бунаков-Фондаминский.

³ См.: [Терапиано].

⁴ «Вечное безмолвие этих бесконечных пространств меня пугает» [Паскаль: 137].

⁵ Цитируются строки стихотворения А. Блока «Голос из хора» (1914).

⁶ «Мудрость» (1880) — название книги стихов Поля Верлена.

⁷ См.: [Яновский].

⁸ См.: [Шаршун].

⁹ К вящей славе Божией (*лат.*).

СУДЬБА РОМАНА¹

Можно с уверенностью сказать, что одно из самых характерных явлений в современной литературе — кризис, претерпеваемый романом. Кризис настолько серьезный и значительный, а главное — столь длительный, что не раз уже говорилось и писалось о «смерти романа». Конечно, это не отражается на низшей или даже средней «продукции», всегда черпавшей материал — и тематический, и формальный — из запасов прошлого. Количество детективных, или легких любовных, или даже непритязательных романов, выходящих ежедневно на всех языках мира, отнюдь не уменьшается, так что любители вагонного или просто занимательного чтения ни о каком кризисе и не подозревают. Но он и не должен отражаться на количестве (зависящем от книжного рынка, отнюдь не от художественных условий), а лишь на качестве; и то только на вершинах литературы, в лучшем случае — во втором ее слое.

Это не значит, что больше не появляются отдельные хорошие и даже замечательные романы: кризис жанра — не кризис талантов. В любой литературе и сейчас имеются романисты первоклассные, обладающие большим художественным дарованием и подлинным внутренним содержанием, безукоризненно владеющие беллетристическим мастерством. Но именно в их мастерстве трещина особенно заметна, и не случайно Франсуа Мориак, один из лучших французских романистов нашего времени, пишет в книге «Романист и его герои», что формы больших мастеров прошлого — Бальзака, Флобера, Толстого, Пруста — уже исчер-

паны и никого больше не удовлетворяют. Попытки гальванизировать эти формы — почти обречены на неудачу, и сам Мориак — явное тому доказательство. Даже в самых удачных его романах что-то в этом отношении неблагополучно, а в последних его книгах появилась какая-то формальная вялость, резко не вяжущаяся с его душевной страстностью и динамикой. Но и поиски нового — в чисто формальном плане — пока ничего определенного не дали: опыты Виргинии Вульф, Джойса, Кафки, Селина так и остались опытами, а если иногда удачами, то в лично творческой области и для других авторов неприменимыми и бесплодными. Все это особенно заметно и болезненно переживается во Франции, ибо Франция в течение всего прошлого и начала нашего века была страной романа по преимуществу, да и теперь еще, по старой памяти, продолжает быть главным поставщиком романической литературы.

Однако надо ли заключить из всего этого, что роман — действительно отживший жанр, который надо с почестями похоронить, чтобы обратиться к другим, например к эссеизму, ставшему сейчас, опять-таки в первую очередь во Франции, во главу угла. Думаю, что такое заключение было бы по меньшей мере поспешным, а скорее всего, и в основе своей неправильным. Конечно, к появлению и развитию эссеизма надо отнестись с максимальным вниманием (в частности, нам, русским, у которых эссеистов почти нет, и самый вид этот еще не получил полного признания — ведь у нас нет даже своего слова для его обозначения). Но появление нового не уничтожает автоматически старое. Роман еще жив и умирать определенно не хочет. Приведу несколько доказательств. Во-первых, само стремление писателей именно к этому жанру свидетельствует о живой романической потребности; затем, хотя в виде редчайших исключений, но и во французской литературе последних лет есть романы, в которых как-то чудом трещина срослась и которые как бы возвращают (пусть лишь потенциально) роману его целостность и гармоничность, — таковы, например, некоторые романы Дюамеля. Наконец, главное и решительное доказательство — английская литература. Она идет своим путем, органическая и непрерывная, и ведущий элемент в ней все-таки — роман. Дело не в том, что у нее есть плея-

да отдельных замечательных романистов, а в том, что поток романической реки не разбился на отдельные индивидуальные ручейки, а стремится вперед по своему большому руслу, даже почти не обмелевшему. Каждый писатель сам по себе — одно из течений этой полноводной реки, но течение, сливающееся с другими и не замедляющее общего движения. Любопытно отметить, что те английские романисты, которые, как Джойс, подтверждают французское и общеевропейское правило, — в Англии как раз исключение. Сослаться же как на доказательства «кризиса» на Лоуренса, или Честертона, или Чарльза Моргана — нельзя. Скорее, они доказательства преодоления кризиса, который на них, естественно, сказался (иначе они в современности просто не существовали бы), но из которого они нашли или хотя бы наметили выход.

* * *

В чем же состоит этот выход? И в чем заключается самый кризис? Мне думается, что это — всего лишь один из этапов (пусть очень существенный) развития романа, не вчера начавшегося и еще далеко не законченного. Развитие это никогда не было равномерным, эволюционным в течение долгого времени; оно шло толчками, порою очень мучительными и если менее заметными, чем теперешние, то в силу, может быть, общего духовного кризиса современности и обостренного в наши дни критического сознания. Проследим вкратце пройденные романом этапы.

Первый этап, говоря обще, был этапом авантюрным в подлинном смысле этого слова, т. е. этапом приключений, внешнего действия, интриги по преимуществу. «Роман есть жизнеописание одного или нескольких героев» — учит нас теория словесности. Может быть, больше, чем когда-либо, он был жизнеописанием именно в тот, самый длительный период своего существования. Герой был объектом, описываемым со стороны. Конечно, роман никогда не сводился только к внешней интриге. Он всегда был связан с элементами психологическими, бытовыми, социальными, философскими. Но окрашивала жанр все же сторона авантюрная. Разве «Дон Кихот», или «Жиль Блас», или романы

Вольтера — не авантюрные прежде всего (что никак не снижает их достоинств)? Разве даже «Манон Леско» не пропитан авантюриностью? И, право, предки «психологического романа» — Стерн и Ричардсон — видели в психологии своих героев главным образом элементы интриги.

Романтизм разбил какие-то рамки восприятия мира и жизни. Изменился и герой романа, и самое требование, предъявляемое к роману. Он перестал быть только жизнеописанием, а стал также жизнеистолкованием. Главный элемент не исчез — мы знаем, что и Бальзак, и Диккенс, и Достоевский в значительной степени «авантюжны». Но в свете нового сознания гораздо большее значение приобрели те элементы, которые раньше были лишь фоном или деталями. Сам герой потерял тот исключительный интерес, который он вызывал. Центр тяжести перенесся на жизнь вообще во всех ее проявлениях. Самое значительное течение этого времени может быть определено именами Бальзака, Стендаля и Толстого, сущность его выразил последний в «Севастопольских рассказах»: «Мой герой — правда»². В этом течении жизнеистолкование приобрело основную роль в романе. Надо, однако, сразу же сказать, что эта линия романа в то время потерпела определенную неудачу. Бальзак сам неудачник, хотя и гениальный: ведь создал он не мистическую «Человеческую комедию», как того хотел, а лишь ряд бытовых романов с философской окраской. Удачи Стендаля в «Красном и черном» и Толстого в «Войне и мире» не имели прямых последствий. Общий поток прошел мимо них.

«Мой герой — правда». Большинство поняло этот призыв как стремление к неприкрашенной, непретворенной земной реальности. Отсюда расцвет реалистического романа, предельным выражением которого (как всегда перерастающим свое задание) был Флобер, а явным искажением — Эмиль Золя и вообще натуралисты. В их романах правда была заменена внешним правдоподобием, творчество — копированием с природы, фотографией. Первую роль в романе стал играть быт, сквозь который далеко не всегда просвечивало бытие.

Реакцией на этот «бытовизм» (впрочем, хронологически с ним совпавшей) было зарождение романа психологического, возврат к герою и его жизни, но уже не фактической,

а душевной. Этот роман, доживший до последнего времени и при кризисе которого мы присутствуем, шел двумя волнами, каждой из которых соответствовал свой большой мастер: для первой волны — Достоевский, для второй — предельно аналитической — Пруст (не стоит повторять, что гениальный и даже просто подлинный писатель всегда перерастает «направление» и что ни Достоевский не исчерпывается «душевностью», ни Пруст — самоанализом, но сейчас речь идет не об отдельных творцах, а об общем течении романа). Как противодействие общественно-бытовой школы, от которой они отталкивались, романисты-психологи стали предельными индивидуалистами, для которых человек всегда был выше окружающей его среды, даже если в борьбе с нею был обречен на гибель. Индивидуализм и психологизм сами по себе, вероятно, явления положительные; в литературу они, во всяком случае, внесли много ценного, приблизили ее к некоей духовной сущности. Но постепенно из формы выражения, за которой скрывалось онтологическое содержание, психологизм стал самоцелью. И надо сказать правду: именно гипертрофия психологии вызвала современный кризис, ибо психологические тонкости перестали удовлетворять сами по себе. Поиски формальные, таким образом, разрешить вопрос не могут. Новые формы могут появиться лишь при новом мировосприятии. Уже при жизни Пруста эта недостаточность психологизма давала себя чувствовать; и сознательный отход от него в сторону социальную одного из последних мастеров психологического романа — Андре Жида — сам по себе очень показателен. Герой-индивидуум снова перестал быть в центре внимания, и снова «герой мой — правда» стал лозунгом современного романиста. Не случайно имя Толстого упоминается и Мориакком, и Дюамелем, и английскими писателями, когда они говорят о судьбе романа. Не случайно увлечение большими полотнами, «романами-потоками», образцом которых (пусть бессознательно) является «Война и мир». Но понятие «правды», как и во времена натуралистов, слишком часто толкуется чересчур буквально. И, конечно, разнообразные «человеческие документы» — от Ремарка до Селина — никакого пути не открыли и лишь показали новую опасность, грозящую роману, новый тупик.

Многие романисты это чувствуют и сознают. Дюамель в «Трактате о вымышленных воспоминаниях» предупреждает, что «фактическая правда» в искусстве никогда правдивой не оказывалась. Важна и необходима другая, «поэтическая или человеческая правда», т. е. некая глубокая сущность, постигаемая в литературе очень часто именно через вымысел. Оскудение вымысла вместе с избытком психологизма и представляет собой главный дефект современных романистов. Подлинная правда может открыться даже в ирреальности, в фантастике. Очень любопытен возврат к фантастической линии, к Эдгару По, в свое время стоявшему в стороне от признанной литературы. Теперь он считается по праву корифеем и провозвестником. Правда, фантастика особых плодов в современной беллетристике не дала (если не считать «Большого Мона» Алена Фурнье и «Испорченных детей» Кокто). Она даже сама порою представляет как бы искажение литературы, вырождается в «душевного Жюль Верна». Но роль ее, конечно, еще не исчерпана, и внимание она вызывает вполне законное.

Второе лицо того же явления: реакция на индивидуализм снова повернула роман в сторону общественности, на этот раз не с бытовой, а с чисто социальной точки зрения. Современные социальные сдвиги, рост коллективизма, переоценка роли личности в общественной жизни как будто подсказывают, что именно этот путь — правильный. Отсюда — поворот Жида, увлечение Мальро и др. французских романистов коммунизмом или Антонио Анданте — фашизмом. Но если смотреть на литературу с человеческой и художественной стороны, надо сделать вывод, что социальные учения роману на пользу не пошли. Не говоря уже о советской литературе с ее «заказом», никаких удач на этом пути не видно. Отказ от личности в литературе и творчестве духовном невозможен. Преодоление индивидуализма возможно лишь в раскрытии иной, более глубокой личности, в стремлении к онтологической сущности в духовном, а не душевном искании.

Это понял Дюамель, отошедший от «социализма в литературе» и дающий ныне в «Хронике Паскье», так сказать, духовную биографию своего героя. Это в особенности поня-

ли англичане. Вот почему у них «кризис романа» если и не преодолен, то превзойден. Романы Честертона, Мориса Беринга, отчасти Гексли и многих других, но особенно «Источник» Чарльза Моргана — первые вехи на этом пути. Мориак как-то написал слово «*échappement*», т. е. бегство и освобождение. Это стремление к духовному освобождению становится сейчас основной темой и основным двигателем романа. По отношению к нему распределяются все остальные его элементы: фабула, психология, быт и социальные тенденции. Симптоматичен поворот многих писателей к религии, хотя выводить тождество между религиозным путем и духовным творчеством в литературе рискованно. Мориак, явный католик, в окончательном счете выхода не нашел, а Морган, в романе которого религиозных мотивов нет, в каком-то смысле вырвался, освободился. Вообще, может быть, и важнее поставить вопрос, чем найти его разрешение. Конечно, основной вопрос — смысл человеческой жизни — всегда был в литературе тем же. Современному роману нужно сознательно и по-новому, с «новым трепетом» поставить его. Тогда найдутся и соответствующие переживанию формы и восстановится нарушенная творческая цельность.

¹ Статья была опубликована: [Мандельштам], печатается по архиву М. Стравинской.

² В оригинале так: «Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен, — правда».

ЛЮБОВЬ В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ¹

В интереснейшей книге французского писателя Жака Шардонна «Любовь гораздо больше любви» есть любопытное заявление, очень сильное и правильное по существу, но производящее на первый взгляд впечатление парадоксальности. Согласно Шардонну, наше отношение к любви в основе своей отлично от представления о ней людей XIX ве-

ка и любой другой эпохи; более того, изменилась сама любовь. Эту перемену Шардонн даже считал показателем того, что наше время духовно живо, ибо только собственный, неповторимый подход к любви — признак подлинной культуры («наряду с чувством чести и художественной прозой» — объясняет писатель).

Как любовь меняется! — хочется воскликнуть, прочитав этот отрывок. Любовь, т. е. самое вечное и неизменное человеческое чувство! Но что же тогда незыблемо и постоянно в мире? Достаточно с нас перемен в плоскости научной, философской и политической — пусть хоть любовь останется той, какой она была. «Есть прямое благо: сочетание двух душ». Какой же еще любви искать? Некоторые — довольно многочисленные скептики — даже скажут, наверно, что если перемены произошли, то виной тому лишь моральное падение и распущенность нравов наших современников, — и ссылаются на несколько романов, имевших скандальный успех благодаря откровенности описаний, в частности на злосчастную книгу Лоуренса «Любовник лэди Четтерлей».

Такой взгляд, однако, не выдерживает сколько-нибудь углубленного и наблюдательного рассмотрения. Правы эти моралисты только в методе: действительно, судить о произошедших изменениях лучше не по одному лишь своему ограниченному опыту, а по отражению его в литературе, в первую очередь — по роману. Во всем остальном они ошибаются. Прежде всего — относительно самой возможности перемен: конечно, в каком-то разрезе любовь неизменна и всегда остается самой собою. Но все-таки это чувство человеческое, а природа человека эволюционирует (что еще не означает, конечно, прогресса). Человек прошлого века любил не так, как древний эллин или средневековый рыцарь. Естественно, что наш современник любит иначе, чем поэт эпохи романтизма или герой Тургенева. То, что иным, воспитанным еще целиком на прошлом, кажется снижением, часто есть просто новая форма или новое сознание вечной сущности. Кстати, так ли уж нецеломудренна современная литература в подходе к любви: Лоуренс — отнюдь не самый характерный для наших дней писатель, «Любовник» был из неудачников, и

также был его быт, да и в нем «откровенность» сосуществует с морализирующим пуританизмом. Кроме того, литература никогда не замыкалась в области условной морали, и видеть реальность еще не означает низменно чувствовать. Боюсь, что таких неприкрытых чувственных описаний, как в романах Золя и Мопассана, у Лоуренса не найти, да и падение Эммы Бовари, хотя оно и произошло в экипаже с опущенными шторами, описано Флобером куда более плотски, чем любой соответствующий эпизод в книгах нынешних романистов. Важно не то, касается ли писатель физической стороны — да как еще не коснуться! — а то его устремление, которое заставило его к этой стороне приблизиться. В первые годы начала войны, действительно, можно было наблюдать известный «разум воображения», ограничивающийся собою. Но за последние десять-четырнадцать лет в европейской литературе, если оставаться в пределах постоянно художественных ее проявлений, а не спускаться в бульварщину — пускай не прикрывающуюся громкими именами, появляется столь явный поток целомудренности, какого уже давно не было.

Повторяю, дело не в закрывании глаз на реальность, не в обходе молчанием чувственного элемента в любви, а в том, какое значение придают чувственности современные романисты. Вспоминая все лучшие произведения английских, французских и немецких писателей за эти годы, я ни в одном из них не вижу стремления к так называемому «жесточкому реализму», то есть изображению отвратительных черт физической любви, будь то с долею осуждения или самоуспокоения, исключение, пожалуй, только одно: некоторые сцены из «Смерть в кредит» Селина. Но, по существу, последнего любовь вообще не интересует, кроме того, его ситуации трудно принять за действительное воспроизведение жизни. У других же авторов частые осуждения чувственности слышатся нередко — например, у католических романистов типа Мориака и Жуандо, или у английских романистов (например, Розамунды Леман), или у швейцарца Рамюза. Но и тогда чувственность представляется нам пускай враждебной, но духовной силой. Вообще, телесное влечение героев современного романа одухотворено. Большой частью

писатель не делает разницы между «сочетаньем двух душ» и физическим завершением любви. В плотском слиянии видит он выражение единой и подлинной любви. Тот же Мориак не отрицает этого, хотя порою дает понять, что человеческая любовь заблудилась и не находит своего большого русла. Многие же другие — Шардонн, Монтерлан, Каросса, Цвейг — именно в момент телесного влечения различают возможность наибольшего прорыва в духовную реальность, особенно же заметно это у англичан: трудно представить себе более одухотворенных описаний того, что принято называть «падением», чем в «Цветочнице» Мориака, «Эс» Беринга, «Ричард Курт» Хадсона.

Порою романисты настаивают на чувственных проявлениях любви именно потому, что считают их ближе к тайной цели этого чувства, чем психологические изгибы, подавляющие духовное стремление душевным самоутверждением. В таком «антипсихологизме» — вторая отличительная черта современного любовного романа. Дальше всех в этом отношении пошел Монтерлан, объявивший в лице Костольса, героя «Девушек», форменную войну психологизму, который он называет «кошачьей бурей», что, впрочем, не помешало ему показать себя наблюдательным психологом. Подобную же тенденцию можно различить и у Жуандо, и у некоторых других французских писателей. Наоборот, англичане, а из французов Шардонн, от психологии на словах не отказываются; однако и они ведут с нею известную борьбу, стараясь не дать ей первенствующей роли и отводя ей в любви путь и почетное, но все же служебное назначение.

Вообще, частные случаи, так сказать, разновидности любви, обусловленные психологическими особенностями, интересуют современных писателей меньше, чем то общее любовное начало, которое их объединяет. Описывают они не столько душевные переживания данного героя и данной героини, сколько общее взаимоприятие Адама и Евы, изначальной мужеженовой четы. Присутствие в их романах этой темы дало возможность критику Андре Руссо объединить в одной книге «Потерянный рай» — с большим или меньшим основанием — очерки о творчестве таких различных писателей, как Колетт, Жи-

роду и Шардонн. У последнего тема четы, как бы замкнутой в себе и чуждой всему остальному миру, проходит красной чертой через все книги. К Шардонну примыкает и любопытный писатель Марсель Арлан. Но, может быть, отчетливее всего выражена тема «рая вдвоем» — рая, впрочем, совсем не безоблачного — в прекрасном романе Рамюза, так и называемом «Адам и Ева». Рамюзу же принадлежит исчерпывающее определение вечной четы, в котором «один и один перестают быть двумя, но остаются единицей». Это обостренное внимание к судьбе любовной пары в различной степени притяжения или отталкивания составляющих ее «элементов» вплотную подводит романистов к проблемам брака. Шардонн в уже упомянутой в начале статьи книге подчеркивает, что современная литература воспринимает любовь почти исключительно в браке. В этом видит он даже основное отличие ее от романа XIX века.

Действительно, последний был по преимуществу романом адюльтера: герои Бальзака, Флобера, Стендаля вступали в брак почти исключительно по расчету — денежному, сознательному и т. д. Любовные же эпизоды разыгрывались на стороне. Что «общего между браком и любовью» — повторяли они вопрос мольеровского Журдена. Современные романисты большей частью возвращают любовь к семейному очагу, правда далеко не всегда официальному, но это уже подробность. Во всяком случае, речь идет почти всегда о действительном сожительстве, а не о любовном приключении. Примером могут служить все романы Шардонна; «Господин Годо» и «Семейная хроника» Жуандо; «Брачная любовь» Лакретелля; «Доктор Гион» Кароссы; «Спаркенбрук» Моргана; «Джоан и Дарби» («Дарби и Джоан») Бэринга (Баринга) и многие другие. Даже те писатели, которые относятся к браку с подозрением или отвращением, проблемой его все же задеты. Например, тот же Жуандо или Монтерлан. Герой «Девушек» живет, в конце концов, только мыслями о женитьбе, хотя и боится этого «лишения свободы» и даже доходит до сравнения брака с лирическим чудовищем «гиппографом». Надо все же отметить, что и Монтерлан, и Жуандо не принимают брака не из-за любовной его сущности, а потому, что в нем присутствует элемент социальный. Это отталкивание от общественной условно-

сти не менее показательны, чем отталкивание от психологизма. Даже Шардонн его испытывает, хотя тут же оговаривается: «Можно представить себе совсем другое общество, чем наше, и в нем будет существовать семья. Этого хочет любовь, которой нужна длительность».

Представление о длительном, постепенном раскрытии любви надо связать с отношением к любви как к новому ответственному делу, в том наше время также отличается от многих эпох — впрочем, меньше всего от XIX века. Зато в классическую эпоху к любви относились как к развлечению подчас лучшие люди. «Любовь — удовольствие, а честь — долг», — писал Корнель. Кто из наших современников полностью может принять эту формулу? Герой Монтерлана больше других хотел бы казаться в любви «бонвиваном», но и он, в сущности, тратит на поиски любви всю жизнь. Шардонн же прямо признается: «Только любовь была большим делом в моей жизни». Очень похожую фразу произносит и один из героев «Хроники Паскье» Дюамеля, хотя последний далеко не самый одержимый любовной темой современный писатель. Что касается английских романистов, то любовь поглощает их героев полностью: более важного дела не открыли ни Льюис Алисон², ни Спаркенбрук³ у Моргана, ни Ричард Курт у Хадсона, ни Кэрол Кеногрив у Бэринга, ни даже столь интеллектуальные герои Гексли. Многие из них кроме поисков любви вообще ничем не занимаются, но были бы искренне удивлены, если бы их сочли за бездельников. Так наш Обломов на подслушанный в театре вопрос «Что он делает?» — про себя отвечает: «Как что делаю? Люблю Ольгу».

В чем же заключается это любовное дело? Прямого ответа, конечно же, не дает ни один романист нашего времени. Больше того, те, кто в упор этот вопрос разрешают, теряют в этот момент значительную долю своей убедительности. Одно лишь несомненно: любовь для них никогда не ограничивается своим непосредственным объектом, что ни в коей мере не отменяет его личной исключительности и единственности. И все же сквозь любимого или любимую чувство направлено дальше — к самому источнику любви, в область метафизическую. «Любовь гораздо больше любви», — восклицает Шардонн. Мориак и другие католики

считают нашу земную любовь обреченной именно потому, что она обращена только к отражению вечного объекта любви, т. е. Бога. Монтерлан не раз пишет, что хочет очистить свою любовь от всего случайного и наносного. Англичане гораздо менее склонны к выводам и указаниям, чем французы, но и в их романах моменты любовной полноты всегда открывают иную реальность, чем та, которую обычно видит их герой. «Источник» Моргана, может быть, наиболее углубленное выражение этого подхода к любви. Только любовь дает Алисону ту возможность, которую он не нашел ни в действии, ни в созерцании, — «идя от внешних проявлений, достигнуть той страсти и той силы, источник коих в глубинах души». Состояние это Алисон сравнивает с неподвижностью оси во время вращения колеса. Самое, однако, унылое, что любовь его одновременно остается любовью к конкретной женщине, Юлии. «Страсть оставалась, но без присущего ей исступления». Опыт Алисона, таким образом, отнюдь не отвлеченный, не схематический, а реальный жизненный опыт любовника; только у Алисона (или у Моргана) хватило силы не остановиться где-то посреди дороги, а дойти до некоего эмоционального завершения, о котором большинство лишь смутно догадывается.

¹ Статья из архива М. Стравинской (вероятно, 1937).

² Льюис Алисон — герой романа Ч. Моргана «Источник» (1932).

³ Лорд Спаркенбрук — герой романа Ч. Моргана «Спаркенбрук» (1936).

Публикация и примечания Елены ДУБРОВИНОЙ

Литература

Мандельштам Ю. Судьба романа // Возрождение. 1936. 29 августа.

Паскаль Б. Мысли / Перевод с франц., вступ. ст., коммент. Ю. Гинзбург. М.: Изд. имени Сабашниковых, 1995.

Степун Ф. А. Пореволюционное сознание и задача эмигрантской литературы // Новый Град. 1935. № 10. С. 12–28.

Терапиано Юрий. Человек 30-х годов // Числа (Париж). 1933. № 7/8. С. 210–212.

Шаршун Сергей. Заячье сердце: лирическая повесть. Париж, 1937.

Яновский Василий. Любовь вторая: Парижская повесть. Париж: Объединение писателей в Париже, 1935.

Bibliography

Mandelstamm Y. Sud'ba romana [The Destiny of the Novel] // Vozrozhdenie. 29 August, 1936.

Pascal B. Mysli [Thoughts] / Translated from French, foreword, comments by Y. Ginsburg. Moscow: Izd. imeni Sabashnikovykh, 1995.

Sharshun Sergey. Zayachie serdtse: liricheskaya povest' [A Cowardly Heart: A Lyrical Story]. Paris, 1937.

Stepun F. A. Porevolutsionnoe soznanie i zadacha emigrantskoy literatury [Post-Revolutionary Consciousness and the Purpose of Émigré Literature] // Noviy Grad. 1935. Issue 10. P. 12–28.

Terapiano Yury. Chelovek 30-kh godov [The Man of the 1930s] // Chisla (Paris). 1933. Issue 7/8. P. 210–212.

Yanovsky Vasily. Lyubov' vtoraya: Parizhskaya povest' [The Second Love: A Paris Story]. Paris: Obyedinenie pisateley v Parizhe, 1935.