

Искусство прозы

1.

Въ современной литературѣ есть рядъ признаковъ, которые позволяютъ сказать, что и въ этой области творчества элементы искусства отчасти начинаютъ уступать мѣсто элементамъ «антиискусства». Пестрота и сложность этого явления усилены тѣмъ обстоятельствомъ, что никогда не было ясно, гдѣ собственно границы «искусства» въ литературѣ. Здѣсь было все же безспорно, что къ искусству относятся по самой искусственности формы (по пониманію, но отнюдь не всегда по достиженію!) стихи. Что же касается прозы, то тутъ точный критерій отсутствовалъ. Въ какой-то степени писать прозой что бы то ни было уже есть искусство. По поводу почти всякой книги можно сказать, написана ли она «хорошо» или «плохо». Съ другой стороны, писать правильно умѣютъ очень многіе грамотные люди. Правильности писанія можно научить всякаго образованнаго человѣка, и, слѣдовательно, это еще не есть искусство, потому что искусству нельзя обучить всѣхъ и каждаго.

Прозой пишутъ банковскіе отчеты, научныя статьи, частныя письма. И тѣ, и другіе, и третьи написаны хорошо, когда въ нихъ рѣчь человѣческая должнымъ образомъ примѣнена для выраженія мыслей. Языкъ здѣсь является лишь средствомъ и никогда, конечно, не бываетъ цѣлью. Но даже въ дѣловомъ отчетѣ, и еще болѣе того въ научной работѣ, и ужь особенно въ частномъ письмѣ языкъ можетъ имѣть явныя *качественныя* черты, связанныя съ индивидуальностью пишущаго и съ какимъ-то специальнымъ его дарованіемъ. Есть «хорошо» написанныя книги по математикѣ, по астрономіи, по біологіи. Что же касается писемъ, то здѣсь скрыта бездна литературныхъ талантовъ. Опубликовываютъ лишь письма писателей; однако ничѣмъ не превосходятъ они письма многихъ людей, никогда ничего кромѣ писемъ и не писавшихъ. Письма профессиональныхъ мастеровъ художественной прозы, какъ бы они ни были тѣсно связаны съ профессиональной умѣlostью пишущаго и съ его специфическимъ даромъ, никогда все

же не являются художественнымъ произведеніемъ. Въ нихъ есть все отъ художественной прозы кромѣ заданія, которое въ этомъ случаѣ становится признакомъ опредѣлительнымъ.

Еще ближе къ искусству словесности стоитъ проза повѣствовательная и описательная, напримѣръ, книги историковъ или путешественниковъ, или мемуаристовъ, соединяющихъ описаніе съ повѣствованіемъ. Высоко талантливая проза этого рода неисчислима. Проза классиковъ, на которой еще такъ недавно учились прозаики, это вѣдь почти исключительно проза историковъ. И среди историковъ нашего времени эта блистательная традиція не угасла, о чемъ у насъ русскихъ свидѣлствуетъ хотя бы Ключевскій. Качество языка этихъ историковъ, качество языка такихъ историческихъ путешественниковъ какъ Амперъ, Грегоровіусъ, Ленорманъ, Дж. А. Симондсъ, разумѣется, выдержитъ сравненіе съ качествомъ языка любого изъ современныхъ имъ романистовъ или повеллистовъ. Здѣсь приближаемся мы къ еще менѣе ясно отдѣлимому отъ искусства словесности разряду писаній, въ которомъ особенно большіе мастера французы и англичане. По русски для писателей этого рода нѣтъ должнаго наименованія, и мы вынуждены именовать ихъ на англійскій ладъ «эссеистами». Примѣромъ «эссеиста», недавнимъ и весьма популярнымъ, остается англичанинъ Уолтеръ Патеръ; не надо забывать, что къ этому же разряду относится одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ писателей современной Франціи, Поль Валери, въ тѣхъ случаяхъ когда онъ пишетъ прозой.

Историки, путешественники, «эссеисты» кажутся намъ уже совсѣмъ «художниками» по мастерству и изяществу языка, и это не нуждается въ объясненіи. Иногда оказываются они артистами и по изяществу, какъ по мастерству, самой мысли. Тотъ же Поль Валери, напримѣръ, не только очень артистично пишетъ, но и очень артистично мыслитъ. «Эссеисты» вообще доказываютъ, что мысль можетъ быть такимъ же элементомъ художественнаго дѣланія, какъ и слово, то важное обстоятельство, которое существенно признать; къ нему полезно намъ русскимъ привыкнутьъ, въ силу причинъ, о которыхъ будетъ сказано дальше. Здѣсь замѣтимъ лишь, что «эссеизмомъ» всегда была относительно бѣдна русская литература.

Проза мемуаровъ освѣщаетъ загадочную сущность искусства словесности еще съ какой-тоодной стороны. Мемуары часто бываютъ талантливы и художественны не потому, что написаны они хорошимъ языкомъ. Не въ томъ, напримѣръ, сущность очарованія книгъ Сенъ Симона. Еще яснѣе это въ мемуарахъ Казановы. Из-

вѣстно, что здѣсь не приходится говорить о достоинствахъ языка: — до послѣдняго времени мы и не знали вовсе подлиннаго текста Казановы. Его рукопись, найденная около ста лѣтъ тому назадъ, была тогда же сплошь исправлена рукой какого-то безвѣстнаго учителя французскаго языка въ Лейпцигѣ. При такихъ условіяхъ, очевидно, подлинная рѣчь Казановы не дошла до насъ въ мемуарахъ. И однако сила воздѣйствія и а насъ великаго авантюриста не утратилась, и живое ощущеніе какъ бы присутствія его среди насъ не умалилось. Въ мемуарахъ его нѣтъ особыхъ словесныхъ качествъ, но очевидно не все въ словесности измѣряется только одними словесными качествами. Всякій мемуаристъ стремится возстановить былое, воскресить жизнь. Въ разсказѣ его должна быть для этого особая степень жизненной *заразительности*. Онъ долженъ умѣть писать такъ, чтобы мы, читая его, забыли себя и чтобы наша собственная «живая» жизнь блѣднѣла рядомъ съ яркостью стримой его ламатью жизни. Именно этого и достигаетъ Казанова, вѣроятно благодаря тому повышенному чувству жизни, которымъ онъ обладаетъ. Хорошій мемуаристъ непременно долженъ быть надѣленъ этимъ повышеннымъ чувствомъ жизни, которое выражается въ его отношеніи, въ его подходѣ къ вещамъ, людямъ и событіямъ. Онъ вовлекаетъ насъ кратчайшимъ путемъ въ опытъ иной жизни, который становится какъ бы нашимъ собственнымъ опытомъ. Выборъ и ритмика словъ уступаютъ здѣсь мѣсто выбору и ритмикѣ запомнившихся, записанныхъ возстановленныхъ моментовъ изъ той безконечности ихъ, изъ которой состоитъ всякая человѣческая жизнь. Но и мемуары, даже прекраснѣйшіе изъ нихъ, справедливо, не принято называть произведеніемъ искусства. Ихъ «витализмъ» быть можетъ *необходимое* условіе для этого, однако еще не *достаточное*, такъ же какъ не достаточны и качества рѣчи историка и искусство мысли «эссеиста». Рѣшающимъ признакомъ остается какъ будто бы вымыселъ, фантазія, «фигція», какъ говорятъ англичане. Мы русскіе, вмѣсто «фигція», называемъ это смѣшнымъ и неуклюжимъ словомъ «беллетристика». И надо сказать, что въ русской литературѣ довольно упрощенный установился взглядъ на то, что есть и что не есть беллетристика. Описывая въ точности вчерашнее дѣйствительное и весьма будничное происшествіе въ кооперативной лавкѣ, иной убѣжденъ, что онъ становится «беллетристомъ» въ тотъ моментъ, когда называетъ свой городъ городомъ Эпскомъ и своихъ добрыхъ знакомыхъ, Ивана Ивановича и Анну Андреевну — Петромъ Анемодисогвичемъ и Марою Ильинишной. Если же онъ этого не сдѣлаетъ, то напишетъ не художественное произведеніе, а всего лишь «статью» о порядкахъ въ кооперативной лавкѣ.

2.

Русская беллетристика въ массѣ своей не богата ни мыслью, ни воображеніемъ. Да и въ большой русской литературѣ не эти два элемента играютъ главнѣйшую роль. Во всякомъ случаѣ русская проза въ цѣломъ далеко не такъ изумительно умна, какъ русская поэзія. Гоголь и Достоевскій по уму и воображенію скорѣе какія-то гениальныя исключенія; послѣдниковъ и продолжателей у нихъ не было. Русская проза скорѣе пошла въ сторону жизненности, проявленной Толстымъ съ едва ли бывалой когда-либо въ литературѣ силой. Позднѣе Чеховъ, не занятый ни мыслью, ни вымысломъ, болѣе сосредоточилъ свое дарованіе на словесномъ и ритмически-словесномъ мастерствѣ, на самой «фактурѣ» словеснаго искусства, соединивъ это однако съ убѣдительнѣйшей жизненностью.

Эти черты русской прозы не слѣдуетъ считать ни особымъ ея достоинствомъ, ни особымъ недостаткомъ. Французская или итальянская литература можетъ намъ показаться излишне «умственной» въ тѣхъ случаяхъ, когда не оказывается она безспорно умной. Еще менѣе умственна и менѣе умна, чѣмъ русская литература, англійская литература XIX вѣка. Но англичане, французы и даже, пожалуй, нѣмцы сильнѣе насъ въ вымыслѣ. Жизненность нашей прозы за то могущественнѣе и заразительнѣе всякой другой. Доказательствомъ этому служить, какъ великолѣпно поняла и оцѣнила Европа нашихъ прозаиковъ, не только Толстого, но и Достоевскаго и Чехова, что явилось для насъ самихъ большой неожиданностью. Выговая сторона Чехова оказалась совсѣмъ неважнымъ препятствіемъ; глубокая человѣчность и острая жизненность нашего писателя явилась въ результатѣ неизмѣримо важнѣе и дѣйственнѣе.

Жизненность — быть можетъ самый рѣдкій и самый таинственный литературный даръ, и едва ли на этомъ одномъ элементѣ можетъ быть построена средняя литература. Непервоклассная французская книга все же какъ-то держится изяществомъ и умомъ такъ же, какъ англійская часто держится вымысломъ. Русская средняя беллетристика, построенная *только* на жизненности совсѣмъ ни на чемъ не держится, если автору недостаетъ силы жизненности. Она становится тогда въ буквальномъ смыслѣ слова недоразумѣемъ, котораго не видитъ въ своемъ ослѣпленіи авторъ, не замѣчаетъ лишь по привычкѣ русскій читатель. Недоразумѣніе состоитъ въ томъ, что къ искусству прозы такая «беллетристика» не имѣетъ никакого отношенія.

Никто не станетъ отрицать нѣкотораго обмелѣнія дара жиз-

ненности русской литературѣ послѣ Чехова. Леонидъ Андреевъ, напримѣръ, имѣ почти совершенно не обладалъ. Горькій благопріятно выдѣляется въ этомъ отношеніи — на жизненности главнымъ образомъ держится его проза не покоряющая особенно ни мыслью, ни вымысломъ ни даже словеснымъ или ритмическимъ изяществомъ. Велѣдствіе того и показываетъ себя Горькій замѣчательнымъ мемуаристомъ — проза его воспоминаній нисколько не уступаетъ его «беллетристичѣ». Другіе «беллетристы» послѣ Чехова, менѣе счастливыя отъ природы чѣмъ Горькій, принужденны были инстинктивно искать выхода жившему въ нихъ художественному началу въ чемъ то иномъ. Выразилось это въ обостренной любви ихъ къ слову, къ его живописнымъ или ритмическимъ богатствамъ. Различныя дарованія и различныя темпераменты, разумѣется, осуществляли это очень различнымъ образомъ. Бунинъ и Зайцевъ, полные сдержанности и стремленія къ простотѣ сдѣлали еще музыкальнѣе словесный звукъ Чеховской прозы, не нарушая ея основного ритма. Въ то же время Андрей Бѣлый стремился экстатически сложно и темно варіировать Гоголя и Достоевскаго. Однако по существу это одно и то же явление — стремленіе русской художественной прозы, начавшей утрачивать жизненность, обрѣсти *новую формальную базу*. Не имѣя опорныхъ точекъ ни въ мысли, ни въ вымыслѣ, она какъ будто нашла се въ словѣ, въ узорѣ или музыкѣ словъ.

Всѣ мы знаемъ къ какой нарочитости, произвольности, хаотичности словъ и ритмовъ привело это въ послѣдніе годы. За неплодотворный нынѣшній хаосъ русской словесности Андрей Бѣлый во многомъ отвѣствененъ. Ничто такъ не плодитъ имитаторовъ, какъ манера или манерность приѣма. Въ области словесной орнаментики могутъ, конечно, быть свои таланты, напримѣръ, Ремизовъ, хотя этого писателя отчасти выдѣляетъ и присущая ему доля жизненности. Думается, овъ могъ бы писать отлично, обходясь безъ утомительно затѣйливыхъ словесныхъ узоровъ. Послѣвоенная русская литература развивалась подъ наибольшимъ вліяніемъ Андрея Бѣлаго и Ремизова, и слѣдовательно нѣтъ ничего удивительнаго, что, при всемъ ея стремленіи къ словесной искусственности и искусности, она дала въ искусствѣ очень немного новаго и создала лишь рядъ новыхъ недоразумѣній. Такимъ недоразумѣніемъ былъ, ясное дѣло, Замiatинъ, такимъ же недоразумѣніемъ были одно время прошумѣвшіе «Серапионовы братья». Самый способный человекъ въ ихъ средѣ Шкловскій понимаетъ наличие русскаго писательскаго «кризиса». Онъ надѣялся, что утратившая былую силу жизненности русская проза найдетъ новую энергію въ воображеніи, что традиционную беско-

жетную русскую повесть смѣнить романъ или рассказъ приключеній. Но несмотря на ужъ кажется обильное всякими приключеніями время, этого не случилось. Литература «революціонной Россіи» оказалась удивительно консервативной по самой своей сущности. Новшества ея явились лишь чисто поверхностными словесными разводами.

Есть кромѣ того какое-то весьма нехудожественное несоотвѣтствие между все еще по прежнему традиціонно «бытейскимъ» и житейскимъ содержаніемъ новѣйшей русской прозы и между ея невыносимо нарочнымъ, цвѣтистымъ, прибауточнымъ и часто темнымъ языкомъ. Необыкновеннымъ манеромъ стремятся рассказывать часто самыя обыкновенныя вещи, и это только смѣшно. Придуманнѣмъ модернистскимъ слогомъ сообщаютъ намъ безконечные провинціально грубоватыя анекдоты совѣтской жизни. Но ужъ не смѣшно, а трагически безвкусно и безтактно, когда невѣроятные ужасы гражданской войны и голода, печальнѣйшія хроника мрачнѣйшей житейской правды облачаютъ словесными узорами, претендующими на «высокую отдѣлку» или кокегливую «новизну» стиля. Вотъ ужъ дѣйствительно эстетизмъ худшаго сорта, и какъ это ни странно, заражена имъ почти вся беллетристика совѣтской Россіи. Таковы, на примѣръ, Пильнякъ, Бабель, не стѣсняющіеся рассказывать о страшныхъ и по своему величественныхъ событіяхъ изысканнымъ косноязычіемъ, что и получается весьма отвратительно. Таковы и всѣ безчисленныя фальшивыя попытки писать «народнымъ» языкомъ (у Вл. Лидина мужики собираются въ церковь *на Савву Мирликійскаго!*). Не честибы ли было бы со стороны этихъ несомнѣнно многое видѣвшихъ и многое пережившихъ писателей не выраивать изъ своего и чужого опыта густо орнаментированную «беллетристику», а рассказать объ этомъ въ точныхъ и простыхъ словахъ воспоминаній? Сомнительно, однако, чтобы это имъ удалось: хорошій мемуаристъ долженъ обладать даромъ жизненности, если не жизненности воображенія, то жизненности воспоминанія. Неудержимое стремленіе новѣйшихъ русскихъ «беллетристовъ» къ словеснымъ узорамъ выдать какъ разъ утрату ими той жизненности, которой справедливо гордилась великая русская литература.

3.

Все здѣсь сказанное говорится, конечно, не изъ желанія умалять всѣми признапыми достоинства русской литературы и вовсе не ради того, чтобы отрицать таланты Россіи послѣ-революціон-

ной. Въ своемъ родѣ бесспорно талантливъ, напримѣръ, Леоновъ, настоящій писатель, только стоящій на ложномъ литературномъ пути. Здѣсь существенно установить, что въ русской прозѣ послѣднихъ лѣтъ, при всѣхъ ея поверхностныхъ чисто словесныхъ новшествахъ *не замѣтно никакого глубокаго сдвига*. Поскольку она существуетъ, какъ искусство, она остается въ общемъ тѣмъ же, чѣмъ всегда была. Изъ Россіи доходятъ хорошія книги, но это, какъ напримѣръ «Преображеніе» Сергѣева-Ценскаго, книги коренной русской литературной традиціи, приковывающіе и заражающіе своей жизненностью. Тѣмъ же свойствомъ отличаются и нѣкоторыя вещи Романова, Григорьева и другихъ «неизысканныхъ» и непритязательныхъ по языку писателей. Поучительно, что проза одного изъ дѣйствительныхъ новаторовъ въ стихѣ, изобрѣтателя словъ и ритмовъ — Пастернака («Дѣтство Люверсъ») не орнаментальна. Молодой авторъ выказалъ этимъ свое большое чутье и большой тактъ. Проза его отчасти держится яркими вышпками все той же традиціонной жизненности, отчасти же родственна тѣмъ вещамъ французской литературы, гдѣ есть и подлинная новизна.

Проза революціонной Россіи нисколько въ общемъ не революціонна, а или болѣзненно упадочна (словесный эстетизмъ) или упряма въ своемъ консерватизмѣ (жизненность). «Передовой въ смыслѣ искусства или новаторской она не является ни въ какой степени и ни въ какой мѣрѣ. Напротивъ, по сравненію съ западной литературой, русской литературѣ въ данный моментъ присуща нѣкоторая «отсталость», можетъ быть и спасительная съ точки зрѣнія тѣхъ, кто вѣритъ въ устойчивость литературнаго искусства. Но тому, кто искалъ бы серьезныхъ симптомовъ «литературнаго анти-искусства», здѣсь почти нечего дѣлать. Вслѣдствіе того въ дальнѣйшихъ разсужденіяхъ будетъ гораздо важнѣе обратиться не къ русскимъ, но къ западно-европейскимъ примѣрамъ. Да и едва ли «отсталость» наша окажется спасительной въ самомъ дѣлѣ до конца. Вѣрнѣе, что она лишь временная и много зависящая отъ временной нашей изолированности. Если судьбой обречено на умираніе или на полное перерожденіе искусство прозы западно-европейской, едва ли устоитъ въ будущемъ передъ натискомъ анти-искусства и несильная сейчасъ русская проза. До сихъ поръ судьба русской словесности была всегда очень тѣсно связана съ судьбой словесности западно-европейской — гораздо тѣснѣе, чѣмъ это иногда кажется. Нѣтъ причинъ думать, что впредь почему то будетъ иначе. Полезно напомнить объ этомъ еще разъ сейчасъ, когда совершенно непонятная «гордыня» обуглила какъ нѣкоторыхъ русскихъ, находящихся въ разрывѣ (ев-

разійство), такъ и многихъ русскихъ не повинувшихъ Россіи (со- вѣтскій націонализмъ).

На всемъ протяженіи XIX вѣка русская литература была столь же большой *европейской* литературой, какъ и литература французская или англійская. Первая гениальная прозаическая вещь, «Пиковая Дама» столь же русская, сколь и европейская вещь. Въ переводѣ Мериме разсказъ Пушкина блистаетъ наряду съ лучшимъ французскимъ разсказомъ, съ разсказомъ самого Мериме, Барбе д'Оревилли и Вилье де Лилье Адана. Это очень яркая звѣзда, однако, звѣзда того же созвѣздія. «Европейскость» Гоголя теперь на разстояніи кажется намъ не меньшей, независимо отъ того, что онъ первый вскопалъ цѣлѣнный бытъ російскаго хинтерланда. Что же касается Достоевскаго, то серьезная критика установила вполне явные чисто западные источники его литературной формы — главнѣйшіе изъ нихъ Бальзакъ и Диккенсъ. Существенно, что самъ Достоевскій, за исключеніемъ Пушкина и Гоголя, не любилъ русской литературы. Есть воспоминанія о встрѣчѣ съ нимъ въ концѣ 70-хъ или начала 80-хъ годовъ начинавшей тогда (и не бездарной) писательницы Миклуличъ. На вопросъ, что ей читать, Достоевскій посоветывалъ какъ можно больше читать Бальзака и только Бальзака. Отношеніе его къ Тургеневу и Толстому извѣстно.

Установился странный и невѣроятный взглядъ, будто Достоевскій былъ какимъ-то особенно «не-западнымъ» писателемъ, а Тургеневъ какимъ-то особенно «западнымъ». Между тѣмъ, если интересоваться только ихъ искусствомъ, то можно придти къ совершенно противоположному выводу. Разсказы Тургенева «западны», но романы его публицистичны по чисто русскій ладъ 60 — 70-хъ годовъ. «Отцы и Дѣти», «Наканунъ» и «Дымъ» никому на Западѣ не были интересны (а сейчасъ и вообще никому не интересны). Въ мировую литературу они не вошли, тогда какъ романы Достоевскаго сдѣлались драгоценнымъ достояніемъ всякаго читающаго европейскаго человѣка. Столь же полно воспринять Западомъ Толстой и, наконецъ, къ немалому нашему удивленію, Чеховъ. Однако же удивляться не чему, такъ какъ, конечно, самое большое вліяніе на художественное развитіе Чехова оказала Мопассанъ. Французскимъ литературнымъ навыкамъ Чеховъ со стороны искусства до конца полюбилъ. Англичанамъ и американцамъ онъ даже еще больше пришелся по душѣ. Таковы странности нашей эпохи: въ то время какъ въ отпрянувшей къ XVII вѣку Россіи молодые люди бредятъ аэропланами и метрополитенами, въ Америкѣ на террасахъ небоскребовъ барышни проливаютъ слезы надъ «Тремя Сестрами» Чехова и восхищаются «Скучной исторіей»!

Что важнѣе всего, русская проза жила весь XIX вѣкъ въ литературныхъ формахъ *строго тождественныхъ или параллельныхъ* западнымъ формамъ. Подобно французской и англійской литературѣ, русская литература была литературой романа и разсказа. Въ этомъ отношеніи мы болѣе счастливы, чѣмъ итальянцы и нѣмцы. Проза вообще не оказалась въ числѣ большихъ итальянскихъ и нѣмецкихъ достижений. Въ первый вѣкъ Европы лучшей прозой была испанская, въ XVIII вѣкѣ испанцевъ смѣнили французы, и, нимъ присоединились англичане. На рубежѣ XIX столѣтія подъ вліяніемъ Франціи, возникла нѣмецкая и русская проза, но въ то время какъ нѣмецкая быстро захирѣла, русская расцвѣла. Въ Италіи искусство прозы такъ и не нашло почвы.

Русская проза выказала даже еще меньше, чѣмъ англійская, стремленій уклониться отъ основныхъ европейскихъ формъ романа или разсказа. Англичане создали все же, можетъ быть и не очень значительный, но очень національный родъ литературы — романъ и разсказъ приключеній. Русская литература, вмѣстѣ съ французской, оставалась въ лицѣ лучшихъ своихъ представителей самой классически-европейской, и это несмотря на то, что въ 60 — 70-хъ годахъ ей пришлось пережить варварскій натискъ на нее публицистики. Не безъ жертвъ это обошлось, конечно, такъ какъ объявленная вѣкъ искусства проза утратила много энергіи на отстаиваніе самаго своего художественнаго существованія. Это сбывало не разъ съ толку даже Достоевскаго, Тургенева заставляло искать «общественные типы», портило Лѣскова и подготавливало самоотрицаніе Толстого послѣдняго періода. Счастлива Франція, не знавшая этой борьбы за свободу искусства! Но Англія знала ее, хотя и въ совершенно иномъ видѣ. Здѣсь искусству пришлось бороться съ лицемѣремъ морализма. Англійское общество погубило одного изъ величайшихъ писателей всего XIX вѣка — Стивенсона. То, что написано Стивенсономъ, представляетъ лишь малую часть того, что онъ въ другой странѣ могъ бы написать. Но англійское лицемѣріе наложило запретъ на всѣ острые и большія темы, для которыхъ только и бытъ созданы вѣтъ глубокой человекъ и благороднѣйшій мастеръ прозы.

4.

На отдѣльныхъ примѣрахъ русской, французской, отчасти англійской, литературы можно понять важнѣйшую сущность искусства прозы, одного изъ созданныхъ Европой XVII — XIX вѣка великихъ искусствъ. Словесныя или ритмическія качества, изо-

бразительность и мягкость языка или изящество и музыкальность течения рѣчи, сами по себѣ еще не дѣлаютъ и не оправдываютъ романа или даже разсказа. Пинущій прозой касается искусства прозы лишь въ тотъ моментъ, когда онъ являетъ *и даръ воображенія и талантъ воплощенія*. Онъ вымышляетъ дѣйствующихъ лицъ и всевозможныя между ними коллизіи — это дѣло воображенія. Но его вымыселъ становится доказаннымъ лишь тогда, когда вымышленныя имъ лица и событія начинаютъ существовать и для читателя. Ихъ жизненность даетъ имъ необходимое воплощеніе. Субъективная идея облекается объективнымъ бытіемъ.

Странный, единственный въ своемъ родѣ феноменъ это бытіе литературныхъ героевъ! По силѣ, съ которой мы опускаемъ ихъ жизненность Пьеръ Безуховъ, князь Мышкинъ, Эмма Бовари для насъ не менѣе дѣйствительны, чѣмъ любые извѣстные намъ въ дѣйствительной жизни люди. Однажды соприкоснувшись съ ними мы ихъ не забудемъ, ихъ яркими образами всегда населена наша память — болѣе яркими, чѣмъ образы встрѣченныхъ нами въ жизни людей. Искусство прозы каждый разъ строитъ свой особый міръ — міръ Бальзака или Диккенса, міръ Толстого или Достоевскаго. Невозможно ни на одну минуту представить себѣ, что этого міра *нѣтъ*, такъ же какъ невозможно исключить себя изъ того міра, гдѣ мы пребываемъ. Явленія *этого* міра и явленія *того* міровъ всегда съ нами, и сами мы въ какой-то мѣрѣ раздѣляемъ нашъ собственный малый опытъ съ открытымъ намъ въ искусствѣ прозы огромнымъ опытомъ.

Кому то пришла въ голову мысль составить біографическій словарь для персонажей «Человѣческой Комедіи» Бальзака. Судьбы героевъ Бальзака не связаны методически (самъ онъ не составляя ни плана ни инвентаря), но такъ же случайно и естественно переплетены, какъ это бываетъ съ судьбами людей «одной полосы» въ самой жизни. Жизненность Бальзаковскаго міра оказывается оттого на уровнѣ жизненности самой жизни. Словарь его героевъ волнуетъ больше, чѣмъ дѣйствительный біографическій словарь. И пусть намъ доказываютъ, что Франція двадцатыхъ или тридцатыхъ годовъ исторически не та, что у Бальзака. Навѣрно, не та, и было бъ напрасно, читая «Человѣческую Комедію», искать въ ней историческую Францію двадцатыхъ или тридцатыхъ годовъ. Но въ чемъ мы не заблуждаемся, это въ томъ, что есть страна Бальзака, есть люди Бальзака, и что все это *не менѣе есть* для насъ, нежели историческая Франція и люди двадцатыхъ или тридцатыхъ годовъ.

Мы называемъ дѣйствующихъ лицъ великой прозы «Героими»

даже и тогда, когда это только смѣшные или плачевные герои «Мертвыхъ душъ». Что это случайность или здѣсь есть отголосокъ одной старинной истины? Слово «герой» въ эллинскомъ мірѣ значило нѣчто иное, чѣмъ только имя того, кто совершилъ героическій подвигъ. И это иное было въ общемъ близко къ нашему понятію «герой повѣсти или романа». На островкѣ или склонѣ горы, пріютившемъ уединенное греческое селеніе, стояла стѣна съ изображеніемъ змѣи, символизировавшей вѣчно живущій духъ побѣжденнаго здѣсь героемъ. Преданіе рассказывало о защитѣ имъ селенія отъ враговъ, о борьбѣ его въ болотахъ съ дракономъ лихорадки, или о мудрости его мыслей, сладости его стиховъ, о благѣ посаженныхъ имъ сѣмянъ, изъ которыхъ выросли могучіе дубы. Ясныя черты преданія иногда стирались, но имя героя и духъ его жили среди людей. Міръ былъ населенъ присутствіемъ боговъ и тѣнями героевъ. Опытъ жизни повелѣвалъ угадывать божественное въ силахъ природы и героическое въ дарованіяхъ человѣка. Воплощая идеи того и другого въ подобіе свое эллинъ *создавалъ мифъ*. Если нѣчто родственное этому «мифотворчеству» эллиновъ, этой мифопейческой ихъ способности опознавать боговъ и героевъ, въ той способности воплощать и надѣлять жизнью вымышленныхъ «героевъ», которая лежала въ основѣ искусства прозы, созданнаго европейскимъ человѣкомъ XVII — XIX вѣка.

Доля вымысла и доля жизненности могутъ быть различны въ искусствѣ прозы: «Золотой Жукъ» Эдгара По и «Казани» Толстого весьма непохожи между собой, это два различныхъ искусства, принадлежащія однако къ одному и тому же искусству прозы. Проза очень жизненная, но лишенная воображенія, перестаетъ быть искусствомъ, становится только мемуарной прозой, рассказомъ о самомъ себѣ, потому что только о самомъ себѣ можно рассказать, не прибѣгая къ воображенію. Въ очень умной книгѣ Андре Моруа «*Meirс ou la Delivrance*» (тѣмъ, кто вдругъ презиралъ «гнилую Европу», можно посоветывать написать такую же милую книгу) — рассказано какъ Гете писалъ Вертера, невольно приди къ классической мѣрѣ между перскитимъ и воображеннымъ. Гете любилъ Лотте и, не буди этого, не возникъ бы, конечно, Вертеръ. Но самоубійствомъ окончилъ не онъ, а другой несчастливый влюбленный въ другую женщину, въ тѣ дни, когда Гете былъ по своему несчастливъ подлѣ Лотте. И мужъ Вертеровой Лотте непохожъ на великодушнаго Кестнера, за котораго вышла замужъ Гетевская Лотте. На него оказался похожъ, однако, Максъ Brentano, мужъ той, у которой Гете искалъ утѣшенія вернувшись во Франкфуртъ. Вертеръ возникъ въ результатъ трехъ различныхъ сентиментальныхъ опытовъ. Если бы Гете описалъ ихъ такъ,

как их произвела жизнь, онъ написалъ бы только лишь свои мемуары. Но воображеніе его смѣстило чувства и положенія, авторъ угадывалъ и пересоздавалъ своихъ дѣйствующихъ лицъ. Они стали героями, и страницы, написанныя о нихъ, подвѣлись до произведенія искусства. Въ страну освобожденія увело Гете воображеніе тропинками, слѣды которыхъ мы явно видимъ въ жизни. Но не всегда это бываетъ такъ явно. Источники героевъ и событій Достоевскаго въ большинствѣ случаевъ останутся для насъ навсегда темны. Если мы знаемъ до нѣкоторой степени, что натолкнуло его на «Преступленіе и Наказаніе» или «Бѣсовъ», то глубоко загадоченъ по своему происхожденію «Идиотъ», и въ чемъ кромѣ болѣзни въ этой книгѣ личный опытъ самого Достоевскаго? Развитіе художественнаго произведенія изъ первоначальнаго зерна, первый ростокъ его концепціи, наконецъ, самая первая мысль часто необъяснимы и недоступны «формальному методу». Такъ же необъяснимъ до конца однимъ формальнымъ методомъ процессъ возникновенія и сложенія картины въ искусствѣ живописи.

Отъ этой важнѣйшей сущности искусства прозы, отъ этой большой линіи романа Европа XIX вѣка видѣла безконечное множество отступленій — меньше, кажется, правилъ, чѣмъ исключеній. Въ то время какъ русская литература, боясь вымысла и чуждаясь мысли (Леонидъ Андреевъ былъ рѣдкимъ въ Россіи умствующимъ и притомъ очень неудачно писателемъ), все болѣе привыкала послѣ Толстого надѣяться, что жизнениость «вывезеть», на Западѣ процвѣтали мысль, вымыселъ, культура языка, но жизнениость мелѣла такъ же, какъ мелѣла она и въ Россіи. Анатолю Франсу или Аюри де Ренью были во Франціи представителями этой изящнѣйшей по языку, тонкой по мысли и плѣнительной по воображенію, и при всемъ томъ нѣсколько безжизненной, какъ бы тѣневой прозы. Здѣсь искусство прозы будто совершило полный кругъ и возвратилось къ тому, съ чего начинало оно сто и болѣе лѣтъ тому назадъ. Въ словесности XVIII вѣка много ума, фантазія, прекрасной рѣчи, но ей недостаетъ могучей жизненной силы. Стендаль, Гете, Пушкинъ — серебряный вѣкъ европейской прозы, тогда какъ Флоберъ, Толстой и Достоевскій — ея золотой вѣкъ. Писатели конца XIX вѣка быть можетъ и не жалѣли объ этомъ въ своемъ позлащенномъ отблескѣми великой эпохи скептицизмѣ. Еще меньше, чѣмъ сожалѣній объ отомеднейшей литературѣ, въ нихъ было предчувствій какой-то иной и новой литературы. Уже было сказано, что почти ничего изъ этихъ предчувствій не нашлось бы въ нашей литературѣ военныхъ и революціонныхъ лѣтъ. Но они несомнѣнны въ литературѣ двухъ послѣднихъ десятилѣтій на Западѣ. Обратившись къ нимъ, станемъ мы, быть мо-

жесть, лицомъ къ лицу съ тѣмъ, что въ развитіи своемъ призвано замѣнить для «постъ-европейца» словесное искусство бывшей Европы.

5.

Франція первой четверти XX вѣка продолжаетъ быть художественной лабораторіей Европы, рѣшающимъ образомъ вліяя на судьбу почти всѣхъ созданныхъ Европой XVII — XIX вѣка искусствъ (Россия того же періода приобрѣла мировое значеніе лишь въ музыкѣ и театрѣ). Во французской прозѣ нашей эпохи найдемъ мы не только одни тщетныя новшества, но и глубокую, настоящую новизну, для однихъ желанную, для другихъ враждебную, однако неоспоримую. Самымъ крупнымъ и самымъ выраженнымъ изъ новыхъ литературныхъ явленій былъ недавно умершій Марсель Прусть.

Задомнимъ, однако, что Прусть былъ рѣшительно во всѣхъ отношеніяхъ писателемъ и человекомъ переходнаго времени, еще гораздо болѣе неопредѣленно переходнаго чѣмъ нынѣшніе дни. По возрасту онъ на десять лѣтъ старше нашего поколѣнія Блокъ — Бѣлый — Зайцевъ и слѣдовательно лѣтъ на пятнадцать въ среднемъ старше французскаго поколѣнія «*La Nouvelle Revue Française*».

Свою вещь онъ началъ писать въ годы предшествующіе войнѣ, въ годы наибольшей славы Анатоля Франса. Никакого своего особаго *сознательнаго* отношенія къ искусству прозы, кромѣ того, которое установилось во французской литературѣ къ концу XIX вѣка, у него не могло быть. Марсель Прусть казался самому себѣ, а сейчасъ и еще продолжаетъ казаться нѣкоторымъ, писателемъ въ высшей степени занятымъ воплощеніемъ и жизненностью своихъ персонажей, тѣмъ болѣе занятымъ, что воображеніе въ его прозѣ играло какъ будто лишь очень малую роль. На взглядъ многихъ онъ былъ не столько романистомъ, сколько жизненно-неописателемъ, почти что авторомъ хроникъ недавнихъ и дѣйствительныхъ жизненныхъ происшествій, изобразителемъ дѣйствительныхъ лицъ съ переименованными именами.

На самомъ дѣлѣ это не такъ, въ Прустѣ мемуаристъ переплетается съ романистомъ особаго рода. Книга его въ этомъ смыслѣ двойная, и здѣсь главная причина ея хаотическаго на первый взглядъ построения. И «немемуаристъ» въ общемъ рѣшительно преобладаетъ. Сомнительно, чтобы у Пруста былъ хоть одинъ персонажъ, взятый цѣликомъ изъ дѣйствительности. Даже бабушка и Франсуаза отчасти вымышлены. Бароль Шарлюсъ, писатель Бер-

тогь, художникъ Эльстиръ быть можетъ очень похожи на какихъ-то дѣйствительныхъ лицъ и все же это, конечно, свободныя и произвольныя варіаціи этихъ лицъ. Еще менѣ мемуары Сваннъ Германтъ и всѣ прочіе свѣтскіе люди, явно комбинированныя изъ элементовъ разнообразно знакомаго Прусту свѣтскаго человѣка. Почти цѣликомъ вымыслена Альбертина.

Многія отдѣльныя мѣста и сцены съ бабушкой и Франсуазой воспроизведены въ точности памятью писателя. Этихъ мѣстъ такъ много, что въ общемъ бабушка и Франсуаза «воплощены» до конца и такъ же живы, благодаря великой жизненной силѣ этихъ мѣстъ Пруста, какъ живы герои лучшихъ романовъ XIX вѣка. Но такъ же ли живы остальные персонажи и къ этому ли было направлено искусство Пруста на протяженіи безчисленныхъ страницъ его книги?

Здѣсь легко впасть въ ошибку и счесть необычайно подробное описаніе мельчайшихъ чертъ, неслыханно тщательное изображение маленькихъ событій за приемъ, ведущій къ небывало полному и яркому жизненному воплощенію. Но почти всѣ персонажи Пруста (и какъ разъ тѣ, на которыхъ онъ безъ конца останавливается) не «воплощены» и не реализованы. Они освѣщены авторомъ съ какой-то почти безумной яркостью, но освѣщены, какъ луна, всегда лишь съ одной стороны. Отъ страницъ Пруста (отъ самого Пруста) они не могутъ оторваться и какъ-то самостоятельно зажить въ нашемъ воображеніи. Тотъ глубоко описавъ бы, кто попробовалъ бы составить такой же биографическій словарь героевъ Пруста, какой составленъ для героевъ Бальзака. Онъ натолкнулся бы всюду на пустоты, на нематеріальное нѣчто и невѣдомое во времени и въ пространствѣ, на то «ниоткуда» и «никуда», откуда внезапно выходятъ и куда внезапно уходятъ дѣйствующія лица. Но еще болѣе опшиблись бы тѣ, кто усмотрѣли бы въ этомъ недостатокъ Пруста или его неудачу. Въ прозѣ его, несмотря на кажущуюся близость ея къ традиціонной прозѣ XIX вѣка, нѣтъ съ этой прозой ничего общаго въ важнѣйшей сущности. Населить наше воображеніе *героями*, какъ дѣлали это бывлые романисты, онъ не могъ и не хотѣлъ. Увы, ни одной минуты не заблуждаемся мы и знаемъ, что не было и нѣтъ Сваяла, герцогини Германтъ, Альбертины. Такихъ *образовъ* нѣтъ, но такія *идеи* есть. Идеи эти неотдѣлимы отъ самого Пруста, и книга его — раскрытіе того процесса, какимъ онъ къ Прусту изъ міра дѣйствительности пришелъ. Бывлые романисты желали объективировать субъективность, Прустъ поступаетъ какъ разъ обратню этому.

Въ концѣ концовъ, несмотря на многія тысячи страницъ, гдѣ

дѣйствуетъ, чувствуетъ и думаетъ главный «герой», Прустовскій «я», *не живетъ и онъ*. Даже и онъ не воплощенъ и не явленъ намъ жизненно. Мы его отлично знаемъ, но не видимъ, не ощущаемъ его, не облакаемъ его человѣческимъ подобіемъ. Въ изумительной книгѣ Пруста такъ много сказано о страстяхъ, ошибкахъ, радостяхъ, печаляхъ, слабостяхъ, немощахъ, привычкахъ и причудахъ человѣка, что это, вѣроятно, самый проницательный трактатъ о человѣкѣ, но это уже болѣе не мнѣ о человѣкѣ.

Книга Пруста свидѣтельствуетъ о какомъ-то новомъ сознаниіи именно потому, что едва ли осознали онъ самъ особенность своей прозы. Ему быть можетъ казалось, что онъ работаетъ все въ томъ же искусствѣ, въ которомъ работали Стендаль, Вальзакъ и Флоберъ. Его писанія называютъ аналитическими, но аналитикомъ называютъ и Толстого, потому что Толстой убѣждаетъ, что за каждымъ изъ своихъ героевъ можетъ объяснить причину всѣхъ его поступковъ. Анализъ Пруста иного порядка. Чувства и мысли его персонажей освѣщены у него всегда тѣмъ отраженіемъ, которое производятъ они въ его «я». Всѣ психологическія нити здѣсь сводятся къ центральному безконечно чувствительному приѣмнику. Анализъ здѣсь становится анализомъ «безконечно малыхъ» слагаемыхъ собственныхъ впечатлѣній, ассоціацій, мыслей и чувствованій. Въ нѣсколько карикатурномъ видѣ встрѣчаемъ мы нѣчто подобное у скучнаго и напрасно прославленнаго ирландца Джемса Джойса.

Сказать, что единственной темой Пруста является онъ самъ, — недостаточно. Когда же была другая тема у какого-либо значительнаго писателя? Вѣдь и Флоберъ въ «Мадамъ Бовари», тщательно скрывшійся за героями и пейзажами романа, писалъ разумеется все таки тоже о самомъ себѣ. Различіе лишь въ приѣмѣ и въ методѣ, да еще въ томъ, что именно заключается въ писательскомъ «самомъ себѣ». Въ прозѣ Пруста вступаемъ мы въ грандіозную, необычайно сложную и необычайно тонкорасчерченную конструкцію отвлеченностей о человѣкѣ. Здѣсь найдены безчисленные законы психического механизма. Здѣсь приведены въ лабораторныя условія опыта тѣ элементы жизненныхъ чертъ и положеній, тѣ элементы характеровъ и темпераментовъ, которые вмѣсто того, чтобы называться А, В и С именовутся Шарлюсь, Германтъ, Альбертина. Честность и тщательность опыта невѣроятно велика, но цѣль его неизвѣстна. Феноменъ жизни у Пруста не имѣетъ ни начала ни конца, и сама смерть, изображенная имъ не одинъ разъ съ потрясающимъ искусствомъ, не останавливаетъ страннаго какъ бы дѣйствующаго въ пустую человѣческаго механизма. Не удивительно ли! Сказавшій такъ много о человѣче-

своей жизни Пруст раздробил, распылил и разсыял «образ и подобие» человека. Въ религиозномъ смыслѣ и въ смыслѣ мифологическомъ, а слѣдовательно и въ смыслѣ художественномъ, потому что мифотворчество и есть *основной типъ* нашего европейскаго искусства, его книга — это книга великаго невѣрія.

6.

Подходъ Марселя Пруста къ явлениямъ душевной жизни можно назвать въ общемъ *психической механикой*. Подчеркивается этимъ нѣкоторое сходство его подходовъ съ подходомъ научнымъ. Полнаго же сходства съ наукой, конечно, нѣтъ, потому что можетъ ли быть научная мысль безсознательна. Сознательнаго и намѣреннаго полунаучнаго метода у Пруста не было. Писанія его по намѣренію и по сознанию были все еще художественной прозой, слѣдовательно, искусствомъ. Если же получилось нѣчто иное, если проза Пруста вышла во многомъ изъ тѣхъ предѣловъ, которые нашло само для себя искусство прозы XIX вѣка, то произошло это потому, что самъ авторъ во многомъ уже пересталъ быть человекомъ той полосы, которая создала искусство прозы.

Прозаикъ и нынѣ продолжающій работать въ этомъ искусствѣ можетъ бесконечно восхищаться Прустомъ. Но понимаетъ ли онъ его ибрно, если чувствуетъ его до конца своимъ? Не совершается ли здѣсь невольный подмѣнъ однихъ интерпретацій другими, своими собственными. Такъ заблудившійся въ перломъ вѣкѣ Европы пре-европейскій человекъ по своему читалъ Дюпъ Кихота, видя въ немъ, пожалуй, лишь рыцарскій романъ традиціонной пре-европейской литературы и не замѣчая въ немъ чертъ перваго великаго произведенія уже нашей, уже европейской прозы.

У Пруста не было прямыхъ послѣдователей, но впечатлѣніе, которое онъ произвелъ на современную литературу, огромно. Оно могло быть дѣйственно, разумеется, только въ тѣхъ случаяхъ, когда интерпретація Пруста соответствовала его психо-механическому уклону. Изъ ряда новѣйшихъ писателей дальше всего въ этомъ смыслѣ могъ бы пойти Радиге, если судить по его «Балу Оржель». Но Радиге умеръ очень молодымъ, почти юношей. На немъ вліянія Пруста, конечно, воплѣ явны, и это глубокія, серьезные вліянія, отнюдь не заимствованія только манеры — языкъ Радиге совершенно не похожъ на языкъ Пруста. Другой вариантъ явныхъ вліяній Пруста найдемъ мы въ блистающемъ на нашихъ глазахъ Жироду.

Съ точки зрѣнія затронутой здѣсь темы могутъ быть, однако, интереснѣе писатели, ничѣмъ какъ будто не связанные съ Прустомъ, но выражающіе какъ-то совѣтъ по иному и по своему ту же готовность новой прозы выйти изъ поставленныхъ XIX вѣкомъ предѣловъ искусства. Такимъ очень самостоятельнымъ и крупнымъ писателемъ является Жюль Ромэнъ. Естественнѣе по образованію, Жюль Ромэнъ занялъ въ литературѣ нѣсколько странное мѣсто, позицію до сихъ поръ небывалую — между художникомъ и ученымъ. Жюль Ромэнъ, по сравненію съ Прустомъ и даже съ журналистически впечатлительнымъ Жироду, авторъ гораздо болѣе сознательный въ своемъ методѣ. Прустъ едва ли замѣчалъ самъ, насколько удалялся онъ отъ традиціи европейскаго романа. Онъ могъ считать искренно себя преемникомъ Балзака и Флобера, самъ поддаваясь той же иллюзіи, которой поддались многіе его читатели. Жюль Ромэнъ ощущаетъ себя самъ уже въ совершенно иномъ литературномъ планѣ.

По складу своему этотъ писатель — очень тонко мыслящій экспериментаторъ и очень зорко видящій наблюдатель. То и другое свойство отлично могли бы служить цѣлямъ науки. Но научность Жюля Ромэна только этимъ и ограничивается. Въ свою прозу переноситъ онъ не научные методы, но научныя *навыки* мысли и чувства, которые сдѣлались его неотъемлемымъ я. Орудіе его языкъ художественной, а не научной прозы, матеріалъ его — все та же жизнь, которая была матеріаломъ столькихъ произведеній словеснаго искусства. Однако то, что направляетъ его орудіе, и то, что формируетъ избранный имъ матеріалъ — его воля, его умъ, его глазъ, его воображеніе — не художественны съ точки зрѣнія «основныхъ законовъ» художественной прозы XIX вѣка. «Основные законы» здѣсь явдо нарушены: въ обѣихъ совершеннѣйшихъ книгахъ Жюля Ромэна, «Люсьенна» и «Нѣкая Смерть» нѣтъ ни малѣйшаго стремленія къ мифосѣ, къ легендѣ о герояхъ, къ творенію воплощеннаго образа. И это при очень интенсивномъ чувствѣ жизни, при огромной зоркости наблюдений надъ душевными движеніями человѣка. Не случайно во второй изъ этихъ книгъ вмѣсто героя подставленъ «нѣкто», человѣкъ, не имѣющій образа и лица. Главная тема тамъ жизнь воспоминанія о человѣкѣ, идеи человѣка, постепенно «испаряющейся» послѣ его смерти въ тѣхъ, которые его знали живымъ. «Одиссея» этой идеи въ мірѣ живыхъ показана тѣмъ отчетливѣе, чѣмъ болѣе тѣневая, менѣе воплощенная, менѣе образная взята сама эта идея «нѣкогого человѣка». Само заданіе Жюля Ромэна уводило его въ противоположную отъ этой былой жизненности сторону. И въ томъ, какими средствами разрѣшено это

задание, выказавъ оныя себя *новымъ* и замѣчательнымъ мастеромъ.

«Люсьенна» производитъ впечатлѣніе еще большаго совершенства. Весь психическій аппаратъ этой дѣвушки раскрытъ съ неподражаемой полнотой и отчетливостью, — съ отчетливостью тѣмъ болѣе удивительной, что содугствуетъ она сложнѣйшему механизму. Мысли и чувства, впечатлѣнія и ощущенія прослѣжены въ капиллярныхъ, паутиныхъ сплетеніяхъ. Безчисленныя ассоціаціи разгаданы интуиціей совѣмъ необычайной. Въ противоположность быломu психологическому роману Жюль Ромэнъ не ищетъ рѣшительно никакихъ психологическихъ богатствъ. Душевные движенія «Люсьенны» совѣмъ не исключительны, совѣмъ даже обыкновенны. Они интересуютъ автора не тѣмъ, *какія* это душевные движенія, но тѣмъ, что это *какія-то* душевные движенія. Его увлекаетъ чисто аппаратная, двигательная сторона душевлага механизма. Соотношеніе самой простой мысли и самаго обыкновеннаго поступка не мѣше для него интересно, чѣмъ соответствіе исключительной мысли съ необычайнымъ поступкомъ. Жизнь воспроизведена здѣсь совѣмъ внѣ качественной оцѣнки, направленности всѣхъ ея энергій даны безъ знака плюсъ или минусъ.

Люсьенну мы знаемъ великолѣпно во всѣхъ моментахъ ея душевныхъ движеній, но намъ не за что ее любить или жалѣть такъ, какъ мы любимъ и жалѣемъ героинь Толстого или Бальзака. Показанная въ неоставляющемъ никакихъ тѣней свѣтѣ, раскрытая до конца, она не удерживается въ нашей памяти, она *проходитъ* и не остается въ нашемъ Пантеонѣ. И это совѣмъ не потому, что она незначительный или чуждый намъ человекъ. Въ томъ то и дѣло, что она *вовсе не человекъ*, а только психическая фигура, психическая схема или чертежъ. Она дѣйствуетъ со всѣмъ совершенствомъ прекрасно изученнаго и реконструированнаго аппарата, но она не живетъ. Одинъ изъ первыхъ Жюль Ромэнъ показалъ намъ тѣмъ самымъ возможность какого-то иного подхода къ человеку, какого-то поваго рѣшенія въ литературѣ той главной тайны, которая привлекала пылливость всѣхъ искусствъ — тайны жизни.

Здѣсь перевернуты самыя базы античной европейской культуры. Эллинизмъ питалъ свое творчество антропоморфическимъ гениемъ, Европа гуманизировала въ своихъ искусствахъ міръ. Въ то же время Европа взрастила научную мысль, никогда и никакъ не уживающуюся съ гуманизмомъ, ни съ построеннымъ на гуманизмѣ искусствомъ. Такъ каждая эпоха заключаетъ въ себѣ самой и свое отрицаніе, и органическій процессъ роста, это вѣдь и процессъ вмѣстѣ съ тѣмъ развитія и накопленія ядовъ, кото-

рые причиняютъ смерть и, слѣдовательно, являются причиной перерожденія. Европа перерождается на нашихъ глазахъ. Искусства ея уступаютъ мѣсто повсемѣстно возникающимъ силамъ иного порядка. Отъ очеловѣченія міра и вочеловѣченія Бога она отошла далеко. Пусть приведенный примѣръ книгъ Жюль Ромэна — маленький примѣръ, но это все же несомнѣнный примѣръ того, какъ въ самую цитадель гуманизма въ искусство прозы проникло рожденное научной мыслью умѣніе (*анти-искусство?*) *разчеловѣчить* человѣка.

П. Муратовъ.