

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАМЕТКИ

(«Русский Сборник»)

1.

Два поколения эмигрантских писателей представлены в парижском «Русском Сборнике», вышедшем в середине 1946 года. В нем объединены и «маститые», справляющие юбилеи, и «молодые», приближающиеся к весьма почтенным годам. Но, конечно, произведения, напечатанные в книге, делятся не по возрастному признаку, а по теме и литературной манере. Казалось бы, что представители старшего поколения естественно тяготеют к изображению прошлого, а молодежь говорит о настоящем. Но в действительности воспоминаниям предаются Зуров или Пантелеймонов, а на современность откликаются Ремизов и Тэффи. Исключение составляет Бунин, но ведь почти все рассказы и повести Бунина в эмиграции, — «в поисках утраченного».

«Зойка и Валерия», открывающая беллетристический отдел сборника, далеко не лучший образец бунинского творчества последних лет. Некоторые эротические детали рассказа не оправданы художественной необходимостью, и их подчеркивание разбивает единство впечатления. Но «Зойку и Валерию» нужно, конечно, судить в связи со всей группой бунинских замечательных рассказов о любви, объединенных под заглавием «Темные аллеи». Один из героев «Темных аллей», старый генерал, встретивший на постоялом дворе женщину, которая отдала ему свою красоту тридцать пять лет тому назад, говорит: «как это сказано в книге Иова? как о воде протекающей будешь вспоминать». И все последние произведения Бунина — воспоминание о минувшем огне, об однажды вспыхнувшей страсти, о невозвратном прошлом. Они построены на обычном для писателя противополжении земной прелести и ее брэнности. Бунин — один из немногих русских художников, изображающих очарование бытия, чувства и

чувственности. Он описывает то, что кажется ему самым главным и почти невесомым в воспоминаниях о прошлом: волнение любви, то трепетное напряжение человеческого существа, от которого весь видимый мир вдруг становится ослепительно звонким и неповторимым. Юноша в «Апреле», напоминающем «Митину любовь», репетитор в «Русе», навек запомнивший узкие ступни своей возлюбленной, герой «Натали», смотрящий с обожанием в черные глаза молодой девушки, Левицкий в «Зойке и Валерии», не вынесший любовного унижения, — все они связывают самые острые моменты своих переживаний с утренней росой на траве сада, с синим и бездомным небом русского лета, с бесцельной красотой звездной ночи, с тысячью земных примет. Это озарение — блоковский «короткий миг и тесный» — не может быть длительным. Острота ощущений и чувства — вспышка, ее нельзя удержать. Отсюда — неизбежная трагичность всякой любви. У Бунина все его герои тоскуют по невозможном — длительном счастье, для которого человек не создан. Не случайно почти все рассказы Бунина кончаются катастрофой: умирает прекрасная Натали, едва ее любовь, после мук и страданий, достигает своего расцвета; муж женщины, уехавшей на Кавказ, пускает себе пулю в лоб; у русского парижанина, под старость встретившего тепло и ласку — разрыв сердца в вагоне метро; подруга романиста, Генрих, погибает от руки своего прежнего любовника на пороге новой жизни; Левицкий, которому Валерия отдается не по любви, а из отчаяния, бросается под поезд. На первый взгляд все эти развязки неожиданны, на многих читателей они производят впечатление какого то удара ножом, точно художник, не зная, что сделать со своими героями, насильственно обрекает их на смерть. Но внутренне эти концы совершенно оправданы: в них выражается бунинское убеждение в том, что истинное чувство всегда трагично. Мы хотим, чтобы оно было на всю жизнь, а оно — на одну ночь, как в «Солнечном ударе», или на несколько недель, как в «Русе» или «Тане», и если его пытаются сделать незыблемым, оно превращается в скуку и пошлую привычку или мстит гибелью. Поэтому в памяти у бунинских героев остается лишь то, что было срезано на лету, что не успело снизиться и сохранило чудесную яркость подъема.

В «Зойке и Валерии», как и в других рассказах Бунина, поражает и восхищает художественная зоркость и четкость.

Быть может одна из тайн его творчества и состоит в этой изумительной способности изображать все земные детали, в том остром чувственном видении, которое он вызывает у читателя. И в то же время это умение передать звук, запах, объем, цвет, движение, напоминающее Толстого, вся эта реалистическая точность и тщательность соединены у Бунина с лирическим порывом, который связывает все разбросанные черты внешнего мира и делает их значительными и слитыми с человеческими мыслями и эмоциями. Удивительно, что это художественное мастерство не ослабело и по сей день, и что перейдя за седьмой десяток, Бунин может с такой изобразительной силой говорить о прелести природы, о волнении любви, о наводнении страсти и о вечной, но иллюзорной тяге человека к недостижимой полноте бытия.

2.

Бунин и Ремизов — две линии русской литературы. Если Бунин — наследник Тургенева и по лирическому ощущению жизни, и по тяге к формальному совершенству, и по реалистическому подходу к материалу, — то Ремизов связан с «почвенниками», обращающимися к протопопу Аввакуму в далеком прошлом и к Гоголю и Лескову в XIX веке. Впрочем, у Ремизова есть и более близкие предки: символисты. Сейчас он единственный крупный представитель поколения младших символистов, сыгравших такую огромную роль в развитии нашей поэзии и прозы.

Средний эмигрантский читатель всегда не дооценивал Ремизова. Ему трудно было примириться с затейливой словесной вязью ремизовского письма, со всей игрой его интонаций, намеков и символов, с причудами его тонкого юмора, в котором так неожиданно сочетается «любовь к малой твари» и едкость жестокой иронии. Но каково бы ни было отношение широких читательских кругов, для любителей литературы всегда было очевидным, что Ремизов — писатель исключительного мастерства и глубины. В этом лишний раз убеждаешься, читая «Мышкину дудочку» в «Русском Сборнике». В этом рассказе раскрывается не только ремизовское «волшебство» — его фантастика быта, соединение реалистической детали с вымыслом сказочника, переход от гротеска со всякими гримасами, «Ядрилами» и рожами к сдержанной лирике или изображению трагических переживаний. «Мышкина дудочка» про-

никнута такой болью за все живое, что страницы ее вызывают подлинное волнение. Главное в ней — не стилистические находки или извороты, а необычайная чуткость писателя к человеческому страданию и грустное понимание всех несправедливостей и обид наших дней.

Ремизов рассказывает о нищем, голодном и холодном быте «скотских лет» войны и оккупации, во время которых и он сам, и тысячи людей прошли «сквозь огонь страстей», о борьбе за кусок хлеба, выдаваемого по скудным карточкам, о соседях, исчезающих по гитлеровскому приказу, потому что они евреи, обо всем унижении человека, придавленного насильем и бесправием. «Мышкина дудочка» — самое «современное» из всех произведений парижских писателей, дающая гораздо более непосредственное ощущение нашей эпохи, чем подробные описания фактов и происшествий.

Тэффи откликается на человеческое страдание с такой же болезненной остротой, что и Ремизов, но ее миниатюры «Цепь» написаны в совершенно иной манере. Тема их — дни войны и германских зверств, когда, по ее выражению, ангел смерти косил людей во всех четырех стихиях: «на воде топил, на земле морил, в воздухе губил, огнем сжигал». Спокойно относиться к этому Тэффи не может. Она и себя и других считает включенными в огромную цепь братства и сочувствия. «Ангел смерти свое дело делает; и если мы душой, ласково и скорбно, провожаем погибающих, мы тоже делаем «наше дело». Тэффи рассказывает о маленьких жертвах великих событий, размышляет о них, болеет за них и описывает несколько «простых душ», у которых даже наше нечеловеческое время не могло убить жалости и немудрой веры в любовь. Особенно хорош рассказ «Сердце», о русской парижанке, постоянно ругавшей своего старого пса, но отказавшейся от противогазовой маски: «я буду в маске сидеть жива и невредима, а проклятая собака тут же рядом будет издыхать? Да что вы, с ума сошли, что ли?» Если бы люди относились друг к другу по крайней мере так, как полунищая эмигрантка к своей якобы ненавистной собаке, жить было бы гораздо легче — вот, собственно, и вся идея очерков Тэффи. Она напоминает нам, что есть души, веселящиеся о спасшихся, и души, плачущие о погибших — и призывает к поминовению всех страждущих и умирающих.

Конечно, есть в этих рассказах и сентиментальность, и некоторая примитивная очевидность, и слишком явное желание

растрогать читателя и тем повлиять на его нравственное сознание, — но им нельзя отказать в драматической выразительности. Они написаны в обычной для Тэффи почти разговорной манере, метким языком, с обилием отлично подмеченных характерных бытовых и психологических деталей.

Ремизовым и Тэффи, в сущности, и ограничивается отклик прозаиков «Русского Сборника» на современность (я не разбираю статей Бердяева и Адамовича).

В какой то мере промежуточное положение занимает Ставров («Мадмуазель Бланш»). Герой его рассказа, безработный Болотов, живет в материальной скудости и нравственном убожестве. Его окутывает атмосфера разложения и безнадежности, и чтобы отомстить сытому и благополучному миру, который он винит за свое падение, Болотов совершает нелепый и отвратительный поступок: в результате его минутного физического сближения с горбуньей Бланш, продавщицей газет, разрушена возможность ее брака с лысым французом рантье. Подобно Селину, Ставров усиленно подчеркивает уродливые бытовые детали, и его человек из подполья сладострастно копается в собственном позоре, жестокости и подлости. Писатель, хотел, очевидно, выразить в «Мадмуазель Бланш» «чувство неблагополучия» в мире, но замысел не соответствует выполнению: рассказу не хватает художественной убедительности, он искусственен и претенциозен.

Н. Рошин пишет о собаке, спасенной им во время немецкой оккупации Парижа и о щенке, ставшем его другом. И люди, и собаки в его рассказе какие то неживые (Рошину следовало бы поучиться у Тэффи, как надо изображать животных!). Связь его описаний с «обстановкой» оккупации чисто внешняя, а лирический пассаж о России в самом конце рассказа производит впечатление ненужного привеска. Произведение Рошина — наглядный пример того, что включение хронологических или внешних признаков современности в повествование еще не делает его современным.

Другие беллетристы «Русского Сборника» не совершают даже и этой попытки. А. Ладинский размышляет о Риме и об Юлиане в отрывке, написанном ритмической, почти скандированной прозой. Римские стилизации Ладинского, холодноватые и иллюстративные, всегда казались мне гораздо менее удачными, чем его прекрасные стихотворения.

Л. Зуров вспоминает о Петрограде августа 1917 года («Астория»). Как и в других отрывках автора о той же эпохе,

его герой — молодой офицер, приезжающий в столицу с фронта и попадающий в дурманящую атмосферу гостиницы «Астория». Никакого сюжета или действия в предлагаемых Зуровым страницах нет. Это длинное описание «среды» и социальной обстановки. Его основной недостаток — многословие, усугубляемое слишком частыми повторениями. Вместо того, чтобы выбрать типические образы и построить описание на немногих характерных, но ярких деталях, Зуров с чрезмерной обстоятельностью разворачивает перед читателем весь собранный ими материал. В этом избытии тонут хорошо подмеченные отдельные штрихи, удачные наблюдения или зарисовки второстепенных персонажей.

Б. Пантелеймонов тоже вспоминает — о дореволюционной России. Его занимательный рассказ «Святой Владимир» — о первом пароходе на Таре, притоке Иртыша, и о трагикомических приключениях его гордого и незадачливого капитана, написан весело, размашисто, непритязательно. Надо только посоветовать Пантелеймонову не менять роли рассказчика на совершенно ему неподходящую роль публициста.

Я совершенно не собираюсь требовать от эмигрантских писателей, чтобы они отражали в своих произведениях современность. Такое требование не может быть оправдано ни эстетически, ни практически. Не существует никаких правил, указывающих, какую именно тему должен выбирать художник. Всякие попытки навязать ему форму или содержание его творений приводят лишь к однобокости и худосочию искусства. Мы отлично знаем, что главная обязанность писателя повиноваться своему внутреннему приказу, тому непреодолимому побуждению, становящемуся необходимостью, без которого нет и не может быть подлинного творчества. Писатель должен говорить о современности, если он чувствует в том настоятельную необходимость.

Несомненен один весьма любопытный факт: писатели старшего поколения, как Ремизов или Тэффи, такую необходимость ощущают, а представители молодых ее не обнаруживают. Чем объясняется такое странное положение? Неужели тем, что «отцы» ближе к традиции русской литературы, всегда отзывавшейся на непосредственные волнения современности, а «дети» оторвались от нее?

Но быть может причина в ином — в том, что определяет и своеобразный характер эмигрантской поэзии. «Молодые» не пишут о современности, потому что они в ней не участву-

ют, ибо они оказались за границею на ролях «свидетелей истории». Поколение, выросшее за рубежом, лишено корней, и может только описывать тоску от собственной «междупланетной» отрешенности. Русские парижане во время войны и немецкой оккупации на все происходящее во Франции взирали, как иностранцы, и на события в России, как изгой. Иначе трудно объяснить, почему они не отозвались на эти события или, по крайней мере, не рассказали, что они чувствовали, слыша на берегах Сены или Средиземного моря об осаде Ленинграда и битве за Волгу.

Повторяю: я не обвиняю, а устанавливаю факт. Вероятно, лишь очень немногие из парижских поэтов и прозаиков (напр., Андреев, Варшавский, Сосинский, Газданов в изданной по французски книжке о встречах с русскими партизанами) ощутили боль и кровь, ужас и порыв этих лет с той силой и интенсивностью, которая предшествует естественному и свободному творческому акту и создает непреодолимую потребность художественного воплощения. Если бы современность в различных ее проявлениях заполняла их сознание, они бы выразили ее либо в непосредственных описаниях, либо в косвенных и осложненных откликах. Но очевидно такой прочной связи между писателями и действительностью нет, и они уходят в воспоминания, в самоуглубление, в «бегство от жизни». На этих путях могут выжить только такие мастера, как Бунин; среднего эмигрантского писателя тут ждет художественное бессилие и гибель. И над этим должны задуматься те немногие представители эмигрантской литературы, которые хотят сохранить «душу живую» и найти выход из творческого тупика.