

КУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Уважаемые дамы и господа,
дорогие коллеги!

Я хочу поделиться с вами —
в самом точном значении слова
"поделиться", то есть передать
вам часть принадлежащего мне
восхищения и удивления перед
двумя событиями нашей литера-
турной жизни — романом Анри
Волохонского "Роман-покой-
ничек" и романом Эли Люксем-
бурга "Десятый голод". Первый
уже существует в виде недавно
вышедшей книги, второй — на
правах рукописи, в силу чего,
несмотря на равное чувство к
обоим, мое положение в отноше-
ниях с ними — разное.

Текст умирает в книге. Про-
шедший через типографские ма-
шины, как через руки похорон-
ного братства, упакованный в
обложку, точнее — упокоенный
в ней, он так же не принадлежит
своему творцу, как мертвое те-
ло — его владельцу. Иными сло-
вами, книга — это вещь, доступ-
ная каждому, а рукописный
текст — живой человек, о кото-
ром, пока он жив и потому сво-
боден, нельзя сказать послед-
него слова: текст (и человек)
обучаем и открыт любым изме-
нениям в диапазоне от самоусо-
вершенствования до самоуничто-
жения. Поэтому я вольна гово-
рить о недостатках книги Воло-
хонского, а Эли Люксембургу
не в праве даже адресовать
фразу: "Ваш роман прочита-

Майя Казанская

НЕРУССКИЙ РОМАН

(доклад, прочитанный на семинаре
прозы в Тель-Авиве, июнь 1983)

ли", — зловещую не только в устах дьявола, но и любого читателя, тем более критика. Поскольку роман "Десятый голод" еще не "покойничек", моя задача и обязанность — не мешать его естественному произрастанию, но ограничиться, так сказать, подсматриванием из-за авторского плеча, информацией о происходящем и общими размышлениями.

В сущности, публичное обсуждение книги, которая еще рукопись, — это вообще нарушение профессиональных приличий, но поскольку вся наша культурная ситуация есть "нарушение", — что толку разыгрывать один из лучших домов Филадельфии?.. Обойдемся без ситечка и возблагодарим судьбу за то, что есть заварка и стаканы: ведь появление двух значительных романов здесь и сейчас следует считать признаком удачной абсорбции даже не авторов, а самого литературного процесса. Потому что роман как жанр возможен только при укоренении, "абсорбции" во всем потоке бытия. Если почтенная эпическая форма возникает там, где творящие ее — эмигранты (по крайней мере в культурном смысле), — это говорит о том, что с новой реальностью завязаны глубокие, прочные, семейные отношения, единственно необходимые для существования романа.

Этот закон действителен для любого конкретного романа, написанного эмигрантом, и даже посвященного драме эмигрантской беспочвенности. В этом случае разница между содержимым (сюжетом) и содержащим (жанром) необходимо заполняется ситуацией и самочувствием автора: чтобы сидеть между двумя стульями или на обоих сразу в переносном смысле, автор должен сидеть на стуле в смысле предметном; стул требует стола, стол — дома, а дом — фундамента, устойчивой почвы и веры в то, что хотя бы пространство и время не двинутся с насиженных мест. Роман — жанр принципиально не эмигрантский; резко континентальный климат эмиграции, благоприятный для лирических и философских размышлений, губителен для романа. Показательна его судьба в первой русской эмиграции, где было много блистательных талантов и очень мало блестящих романов. В этом жанре успешно работал либо тот, кто успел стать романистом в России (Мережковский, например), либо — Набоков.

Разящий и разительный пример Набокова вовсе не исключение, которое подтверждает, — но просто другое правило: именно то, что Набоков последовательно, один за другим, писал романы на русском языке, пока не написал роман на английском, свиде-

тельствует об его антиэмигрантских ставках и уходе из русской литературы. Не сюжет, а жанр стал для Набокова способом укоренения в западном мире.

Существует, правда, и другой пример: обильная романистика Марка Алданова, человека, по воспоминаниям, столь обаятельного и обходительного, что даже безжалостный Набоков прощал ему то, что не прощал никому: литературу. Сильно усредненный уровень алдановской психологически-бытовой беллетристики для нынешнего русско-советского беллетристического уровня почти недостижим, но отнюдь не это печальное обстоятельство побуждает меня тревожить его симпатичную тень: современник Набокова и подобно ему, Алданов как будто не подвержен неизбежному в эмиграции увяданию романа. И здесь я позволю себе объяснение нелитературного свойства: ассимилированный русский еврей с растворенной в крови Европой, Алданов воспринимает эмиграцию не только как историческое принуждение, но и как личностное освобождение; в конечном счете, он вернулся на свою духовную родину, у истоков которой — Декарт и Паскаль; он перебирает исторически-бытовые европейские реалии, как семейные реликвии после долгой отлучки. Вопрос авторских прав на европейское наследство и творческих возможностей его обладанием в данном случае не существен и не проблематичен: Алданов, повторю, очень средний романист. Но, озабоченная романом, я хочу подчеркнуть другое: для представителя культуры, когда-то и не без оснований считавшейся европейской, эмиграция включает в себя не только разрыв, но и соединение.

Переход Набокова на английский язык многие объясняют желанием заполучить широкого или даже массового читателя. Не говоря уже о кухонном привкусе такого рода объяснений, выдвигаю контрдовод: а кто из писателей, особенно прозаиков, не хочет?.. Вопрос в другом: кто может и как смочь? Проблема возможности заключается отнюдь не в знании языка и вообще не литературна: это проблема свободы воли, выбора, системы ценностей и психологических установок. Такой психологической установкой Набокова мне видится аристократическая гордость: если Россия не нуждается в нем, — и он не нуждается в России; сожалеть об утраченном культурном комфорте, гарантированном языковой соприродностью окружающему миру, для подлинного аристократа так же позорно, как оплакивать потерянное имущество и социальное положение.

В отличие от экзистенциалиста — всегда буржуа и мещанина, обожающего противопоставление внешнего и внутреннего ("Пусть мне плюют в лицо, но внутренне я свободен"), играющего на понижение акций настоящего, отождествляющего прошлое с потерянными раем, аристократическая философия Набокова видит в реальности вызов творческому мужеству, и чем реальность новей и необычней, тем вызов резче и злее мужество.

Эмиграция — и прежде всего она — позволяет прошлому конкурировать с настоящим. Вес памяти, погруженной в прошлое, равен весу вытесненного настоящего. Но вытеснение — уловка, в просторечии — трусость. Предельное мужество (именно в силу того, что для писателя память — орудие производства, а язык — сфера производственных отношений) требует от Набокова смены и орудия, и отношений. И тогда появляется другой язык — как знак и символ другого, свободно выбранного прошлого.

Поскольку романы Волохонского и Люксембурга написаны на русском языке, они — по языку — должны бы принадлежать русской эмигрантской литературе, а жанром свидетельствовать о благоприятных социальных сдвигах в положении писателя — эмигранта вообще и русского в частности, особенно в Израиле и особенно в сравнении с прошлыми русскими эмиграциями.

Этому социологическому оптимизму противоречат странности в жанровом облике и поведении обоих романов. "Роман-покойничек" Анри Волохонского по сюжету — это похороны романа как жанра, его фабула — маршрут передвижения и состав похоронной процессии, а "идейное содержание" — обоснование неизбежности, необходимости и даже желательности этой смерти. "Роман-покойничек", стало быть, ведет пост-романное существование.

Роман Эли Люксембурга сочетанием острой авантюристичности и необычной для современной высокой литературы захватывающей фабулы с откровенной фантастикой, притчевой, почти речитативной сказовостью и напряженной теологической мыслью не вписывается в классический образ романа, — ни в такой, каким его видели и понимали в XIX веке, ни в созданный современной русской литературой, поточно тяготеющей к социально-психологическому бытописательству.

"Десятый голод" Люксембурга как бы возвращается к типу прозы, процветавшему задолго до возникновения европейского романа прошлого века и родившемуся из завораживающей зани-

мательности сказки и фантастического приключения, то есть из нереалистического, неадекватного жизни изображения и воображения.

Сквозь сухие заострившиеся черты "Романа-покойничка" тоже отчетливо проступают его предки: это риторическая, монтеневская и дидеротская родня современного романа, извлекавшая горький мед философских опытов из протекающей в отдалении жизни и отбрасывавшая — как ненужное — многоцветную плоть обыденности.

Сочетание этих двух начал — сказочно-авантюрного и отвлеченно-размышляющего — привело некогда к возникновению классического романа. Его иллюстративно четкое распадение на два своих источника — это первое, на что я хотела бы обратить ваше внимание при сопоставлении "Покойничка" с "Десятым голодом".

В сущности, говоря о происхождении и судьбе романа, я уже говорю о книге Анри Волохонского, всецело этой теме посвященной. Апокалиптические пророчества о конце романа начались давно, чуть не сразу после первой мировой войны, и продолжают до сих пор, все более укрепляясь теоретически и встречая сопротивление лишь с одной стороны — практической: роман упорствует в своем нежелании сгинуть.

Я тоже принадлежу к тем, кто считает, что роман умер, хотя тело его живет. Избыток романов и романистов меня не убеждает: жизнь и смерть в культуре не похожи на биологические жизнь и смерть, где жизнь — присутствие, а смерть — исчезновение. Литературный феномен может вести поверхностно активное существование, "скрывая для карьеры лязг костей"; вспомним хотя бы оду XVIII века с ее светскими успехами при королевских дворах и странствиями из одной европейской литературы в другую, вплоть до русской. Я всегда подозревала, что в образе Пиковой Дамы Пушкин запечатлел классицистскую оду, у которой молодой романтизм в лице Германна вымогает секрет литературного успеха — и напрасно: старуха мертва и не оставила потомства, лирические жанры не наследовали оде, а упразднили ее.

О причинах смерти романа говорилось и говорится много и многое. Сошлюсь на самую близкую мне по бескомпромиссности позицию Мандельштама: европейский роман XIX века (а это и есть роман *par excellence*) был ориентирован на личность

Наполеона — блистательный пример индивидуальной судьбы, подчинившей себе историю. Эта судьба и образовала нормативную романную фабулу — от завязки через кульминацию и до трагического конца. В современном мире личность не может противостоять давлению истории и навязанному извне социальному сюжету, обязательному для всех. Потеряв свободно действующую личность в качестве героя, роман онтологически обесмыслился и превратился в лживый жанр, дающий неверное представление об истинном положении вещей, он эстетически обесценен и потому этически подозрителен: "Палачи любят читать романы", — сказал Мандельштам в "Четвертой прозе". Роман, каким он сложился в XIX веке, посвященный приватной жизни и ее счастливым и несчастным случайностям, превратился в веке XX в способ недорогой эйфории и отвлечения от подлинных трагедий. Нужно признать, что у искусства есть свои пределы, есть свои пределы и у художественного слова. Роман не есть форма, рассчитанная на все потрясения истории и все изменения человеческого сознания. Самое замечательное, самое революционное в прозаическом искусстве XX века — проза Джойса, Пруста и Кафки — романом не является.

Современные западные отрицатели романа указывают обычно еще на две причины романной дистрофии: психоанализ и "медиа", то есть кино и телевидение. Психоанализ перечеркивает психологический анализ, некогда составлявший славу романистов. Сегодня любой персонаж романа (как и любой человек) есть одновременно персонаж фрейдистского мифа и, в качестве такового, лишен индивидуальных психологических мотивов и свободы выбора, а значит — романного сюжета.

Кино и телевидение, со своей стороны, необратимо разрушили "экономику" романа, работающую на принципе "натурального хозяйства" описания: природа, погода, интерьер дома, диспозиция битвы, человеческие жесты, лицо, одежда... Неумолимый закон разделения труда пробрался и в эту заповедную область: пленка с желтыми пятнами, завершающая душевные метания Наташи Ростовской, куда убедительней выглядит на экране, чем на книжной странице; при этом подразумевается, что торжествующе ехидный вопрос Л. Толстого: "Куда девалась прежняя Наташа?.." — возникает у зрителей, приравненных тем самым некоему коллективному безымянному Автору.

Некогда самое сильное и продуктивное свойство романа —

неразделимость изображения с размышлением — сегодня загнало его в конкурентно-проигрышную ситуацию.

Уникальность критики, которой подверг роман Анри Волохонский, заключается в том, что его концепция, в отличие от перечисленных, не историческая: роман не стал покойником — он всегда им был, он не умер, потому что не родился. Таковы печальные обстоятельства Романа Владимировича Рыжова — героя интеллектуальной авантюры Волохонского.

Роман как жанр, утверждает Волохонский, есть инобытие исторического Рима, что очевидно из простого сопоставления: Рома — roman (вспомним также русское уменьшительное от полного имени "Роман" — "Рома"); исторический же Рим есть метафизический и постоянно действующий образ Империи вообще. Отсюда — определение романа, на мой взгляд, самое безупречное во всей литературоведческой мысли: "Роман — это дом для мертвой имперской души". Понятно, что Империю автор "Романа-покойничка" не любит. А почему? А потому, что она "изначальный бред человеческой души; имперская словесность — явление повторное и страдательное", Рим — всякий и всегда — застывает над пустотой и бездной, ею заморожен и ее боится. В этой метафизической по цели и захватывающей по приемам полемике с Империей я отчетливо слышу спор с Иосифом Бродским, для которого Империя — космос и культуростроение, возможность существовать в мире устойчивых гарантированных символов; их интерпретация — смысловое ядро поэзии Бродского. Объективность ученого не позволяет Волохонскому закрыть глаза на позитивные стороны имперского бытия и быта: Империя, — говорит он, — хороша тем, что дает возможность индивидуальному приватному человеку заниматься своими индивидуальными приватными проблемами, поскольку проблемы безопасности (коллективной, понятно, а не личной), исторического проживания в историческом пространстве и времени Империя берет на себя. Но тут возникает проблема цены и расплаты за эти социальные льготы, которыми, — напоминает Волохонский, — охотно пользовался сам апостол Павел, без колебаний предъявлявший в затруднительных случаях паспорт римского гражданина. Обсуждению и анализу цены имперского гражданства автор "Романа-покойничка" посвящает гениальную — другой эпитет здесь не точен — главу под названием "Роман об осле". Материал анализа — "Золотой осел" Апулея.

— Почему Луций летает? — спрашивает автор.

И отвечает: Луций летает потому, что имперская политическая структура отстраняет частного гражданина от участия в социальной жизни, в силу чего "граждане Империи должны хотеть летать — у них просто нет другого выхода". А почему из крылатого существа Луций превратился в осла? Ответ: "От молодого образованного Луция Империя вправе кое-чего требовать"; это "кое-что" — превращение "красавца-бездельника в будущего государственного мужа". Иными словами, для того, чтобы служить Империи, нужно быть (или стать) ослом. Если с одной стороны Империя позволяет самоуглубление вплоть до воспарения, — с другой она требует от своих граждан ослиной понурости.

Глава, повторяю, гениальная, но не исчерпывает тревожной проблематики романа. Поскольку герой романа — Роман, отчество ему — Владимирович, а фамилия — Рыжов, ясно, что автора занимает не только Первый Рим, но и Третий, а стало быть, и русский роман. Носитель идей русского романа — некто Ян Яныч, в котором без труда распознается двуликий Янус, контролирующий и направляющий производство романов, в том числе и "Романа-покойничка". Этот композиционный "рывок на себя" позволяет Волохонскому прокрутить и отразить свои идеи в том пространстве, откуда они эмигрировали, то есть — русском*.

В дуэте русской государственности и русского романа Волохонский различает тон, который до него улавливали многие, но никто с такой четкостью и последовательностью: это особая — семейная — интимность отношений меж Третьим Римом и

* Свойства пространства отразились и на чертах стиля: по мере углубления в болотистую топкую местность, подотчетную Ян Янычу, автор теряет прозрачную легкость и божественную пластику мысли предыдущих глав.

Поскольку, как заметил еще князь Вяземский, в России от одной мысли до другой тысячеверстные расстояния, Волохонскому приходится осваивать их химерными подобиями фабулы с прокладками абсурдистской и сюрреалистической прозы. Эти не лучшие места романа — единственные, напоминающие об имперском происхождении автора: неофициальная ленинградская (петербургская) проза 60—70-х годов усердно экспериментировала в этих недозволенных стилях. Результаты экспериментов до сих пор успешно заполняли отдел прозы парижского журнала "Эхо". Я не противница такого типа прозы, требующей таланта, как всякая другая, но думаю, что Анри петербургский уступает себе же галилейскому: мысль, образующая фабулу, предпочтительнее мысли, из фабулы извлекаемой, даже если фабула сюрреалистична, а мысль логична. И в этом случае мысль неизбежно прихватывает по дороге кое-что от сырости и вязкости материала, я же безоговорочно предпочитаю сухость и четкость туманам и оползням.

третьеримской литературой. Интимность же объясняется отчеством (то есть усеченным "отчеством") героя: Владимирович, сын Владимира, основателя российской государственности. А "Владимир", в свою очередь, есть владеющий, "управляющий миром". "Поэтому... власть в России все росла, росла, распространялась... Религия тут вовсе не при чем. Один Владимир Русь окрестил, другой Владимир ее же и раскрестил. Ибо у нас Мировая Вселенская Цель. Поэтому мы и называемся Третий Рим".

При такой "философии имени" бессмысленно устанавливать причинно-следственную связь между государственностью и литературой. Обе возникают из семантики, равно одержимы "Мировой Вселенской Целью" и стремлением к окончательному решению мировых вопросов. Разгадка этой недоброй воли — в фамилии героя: "Рыжов". Предупреждаю сразу: простодушная эта фамилия — ключ не только к семейной тайне романа, но и к таинственной неприязни к нему автора: "Если мы обратимся к именам "Израиль" и "Эдом", а "Эдом" как раз значит "рыжий", волосатый враждебный брат, и посмотрим на фамильное имя римских императоров, осадивших и разрушивших столицу Израиля, и когда мы увидим, что это имя "Флавий" означает вновь "Рыжий", "Рыжов", и убедимся, что это значит римский Рыжов — как выяснилось выше — Роман Рыжов уничтожил Святой Город и сжег храм, — вот тогда мы, может быть, еще раз задумаемся".

Итак, "Роман-покойничек" — это не просто книга, но еще и эпизод из другой, более вечной книги, которая называется "Иудейская война"; это продолжение и новое объявление войны Риму независимо от его порядкового номера. Это критика романа с иудео-христианских позиций и утверждение, что неприятие Рима в облике романа (и обратно) коренится в самих истоках иудео-христианского сознания.

Текст Анри Волохонского, поразительный по остроумию, блистательной иронии, не противоречит патетике этого вывода. Ибо, на мой взгляд, ирония патетична — как всякое одиночество. Ирония не есть прием обнаружения истины или особое к ней отношение, но сама истина. Истина особого рода, неутешительная и неудобная. Вот почему так мало истинно иронических умов; кому охота жить дискомфортно и неудобно? Ирония приглашает

на прогулку, из которой, возможно, извлекают мораль, но никогда — удовольствие.

Глубина мысли и ее иронический характер сулят "Роману-покойничку" трудности, которые отнюдь не коренятся в самом тексте, пронизанном средиземноморской и галльски-галилейской ясностью. Мне уже слышится немногословный приговор: "Литература для немногих". Это — признание в лености воображения, развращенного психологически-бытовым (или социально-психологическим) романом, этим бумажным "Далласом", разросшейся сплетней, щелкой для подглядывания в чужие жизни. Или еще одна отговорка: "Это все — от ума" (вариант: "...от культуры"). Как будто творческая личность распадается на ум (который не обязателен) и талант, местонахождение которого неизвестно или, по соображениям приличия, неудобоуказуемо. Но талант, особенно литературный, — это, прежде всего, интеллект, вне которого можно говорить только о неких технических способностях в сфере словесности.

Привычное противопоставление ума и таланта, особенно у русского читателя, подкрепляется тем, что — на уровне идей — современная усредненная русская проза не отличается от среднего читательского сознания. Открыв русский роман, читатель получает свои собственные представления и убеждения в необременительной сюжетной упаковке и закрывает с чувством удовлетворения, что ничего нового в мире идей, слава Богу, не произошло. Это — взаимный паразитизм жизни и литературы. И ничего больше.

Я не ставлю под сомнение научную и филологическую эрудицию Анри Волохонского (наверняка, это поторопятся сделать другие), — я настаиваю на несомненности его художественного дара. Размах фантазии Волохонского огромен, но — для русской литературной лени — она работает в области непривычной и малоосвоенной: это интеллектуальная и метафизическая фантазия. Он обращается с мыслями, их оттенками, понятиями и концепциями так, как романист обычного типа — с персонажами, фабулой и сюжетом. Именно эти три обязательные компонента романа, отсутствующие у Волохонского, обеспечат, я уверена, успех "Десятому голоду" Эли Люксембурга — успех, возможно, ироничный, если читатель не успеет заподозрить, что его "провели".

"Десятый голод" — это роман мистического приключения в поисках Израиля, где Израиль — как некое зарытое сокровище —

в высшем смысле недостижим. Группа евреев из Бухары, наших современников, сопровождаемая и возглавляемая каббалистом рабби Вандалом, углубляясь в подземные переходы, пропасти и галереи, ищет дорогу к Иерусалиму, описанную в древнем арабском пергаменте, и гибнет в пути. Спасается главный герой, но, оказавшись в Иерусалиме, начинает подозревать, что Иерусалим этот — ложный, "подставной", Иерусалим же — в лице отдельных своих граждан и израильской администрации — в том же подозревает героя, то есть в том, что он "подставной", прямо говоря — агент (чей — понятно). Трудности, губительные для персонажей, не переходят в трудности читательского восприятия, поскольку авантюра идеи счастливо сочетается здесь с авантюрным сюжетом. Таким образом, проблемы этого диковинного романа не в отношениях автора с читателем, — они в его отношениях с самим собой.

Дело в том, что главный герой — сифилитик. Это было бы всего лишь экстравагантно, если бы не медицинский символ сифилиса: крест; необратимая стадия — пять крестов. Стало быть, путь героя в Иерусалим — это крестный путь. Возлюбленную, заразившую его сифилисом, зовут Мирьям, Мария: в полном соответствии с новозаветным преданием Мария Магдалина сопровождает Христа. Четыре протокола, завершающие роман и представляющие четыре версии происшедшего, соответствуют четырем каноническим евангелиям. А чтобы не было в том никакого сомнения, имя героя — Ешуа.

Но самый глубокий (в прямом фабульном смысле) символ романа — это подземные пещеры, опасное и губительное земное лоно. Значение символа прозрачно истолковано внутри самого романа: "алия" через "ериду", восхождение через падение. В такой драматически резкой и предельно обнаженной форме диалектика греха и святости считается еретической не только в иудаизме, но и в христианстве*. Но если христианству она все-таки осторожно присуща, ортодоксальный иудаизм ей яростно противится. Если бы и впрямь отнестись к роману Люксембурга как художественному переложению идей религиозной философии, получился бы разве что франкизм — крайняя степень отпадения от иудаизма, через грех приводящая к христианству. Автор романа прекрасно

* Даже легенда о том, что три дня между смертью и воскрешением Христос провел в аду, спасая грешников, осталась в апокрифах и не была допущена в канонические христианские тексты.

понимает, в какую опасную авантюру он пустился... На это указывает имя другого главного героя: рав Ванда. "Ванда" мы слышим отчетливо, Вольфа вспоминаем. Отличие еврейского Вольфа от булгаковского в том, что он не только не желает зла, творя по дороге благо, но пребывает в таких сферах, где вообще нет ни добра, ни зла.

Итак, два романа демонстрируют парадокс взрывной силы: Анри Волохонский, человек христианской культуры и убеждений (слово "вера" я, в силу собственной в этом вопросе неуверенности, произносить не решаюсь), отвергает роман — жанр европейский и христианский, поскольку видит в нем образ Рима. Эли Люксембург, которого мы все знаем как несокрушимо религиозного еврея, пишет роман, полный христианской символики и основополагающих моментов христианского мифа...

Что это?.. С моей точки зрения — решающее доказательство того, что перед нами два подлинных произведения искусства. Ибо художественная литература — это не столько выражение авторского мировоззрения, сколько его провокация, это создание максимально неблагоприятных условий для собственных убеждений с целью их испытания.

Именно благодаря этой своей причастности высшему — художественному — миру, два эти романа — глоток очищающего и проясняющего сознания озона в той запутанной ситуации, в которой мы с вами находимся.

Кто мы? Эмигранты? Придаток, точнее — выброс метропольной культуры? Ее провинция? И где центр метрополии? В России? В эмиграции? Где бы он ни размещался, мы, признав русскую культуру нашей метрополией, неизбежно становимся ее отдаленнейшей и — хуже того — пародийной периферией.

Все, что я скажу сейчас, не является ни констатацией свершившегося факта, ни декларируемой догмой, ни руководством к действию. Это — смесь анализа реальной ситуации, какой она мне видится, и — футурологии, некогда именовавшейся "литературными мечтаниями".

Прежде всего, мы не эмигранты по определению: как евреи. Избрание, свободное избрание еврейства, как судьбы, и Израиля, как ее пространства, затрагивает самые глубины существования вообще, творческого — в особенности. Мотивы возвращения, общие для всех, у писателя имеют еще один источник — профессиональный: это потребность в приключении и зло-

ключениях духа, потребность, составляющая самую суть писательской тяги.

Если вынужденно, насильственно эмигрировавший в Европу после революции русский писатель встречается — в идеале — со своей культурной родиной, с первоисточниками своей — русской — культуры, то писатель-еврей, выбравший Израиль, возвращается на родину культуры вообще, к первоисточнику ее символов, языка и мифов. Эти первоисточники зримы, как пейзаж в окне, конкретны, как приветствие при встрече, и осязаемы, как стакан чаю. Одно дело, подобно Гумилеву, мечтать о "стенах Нового Иерусалима на полях" его "родной страны", другое — в новом Иерусалиме жить.

Земля Израиля — это обратный ход метафор, реализация символов. Это таящийся в самой природе вещей литературный процесс, непрерывное словообразование, и лишь творческая слабость, отсутствие воображения и талантов могут привести к тому, что это тайное слово не станет явным. Иными словами, я утверждаю, что русскоязычная литература в Израиле уже существует — она только не написана. Ее написание требует мужества и гордости, равных набоковским, но отличным от них. Дело не в перемене языка, а в изменении тематики и направления творческой воли*.

В основном, русскоязычное слово в Израиле — это законсервированный дух 60-х годов: дух вольности, либерализма, культурного и политического диссидентства. Но сейчас на дворе 80-е, и собственно русская культура (в том числе эмигрантская) на наших глазах от наследия 60-х отказывается. Она отворачивается от собственного европеизма, становится все более "удельной", почвенной, черноземной и, неизбежно, — черносотенной. Зашедшая в тупик исторических невыносимостей и неразрешимостей, русская культура замкнулась в кругу локальных проблем, и только в силу исторического давления нынешней государственности и обаяния

* Литература начинается с освоения новых тем. Чтобы ввести в русскую культуру тему Рима, Мандельштаму понадобилось свести ее к традиционно-поэтической теме природы и природой Рим оправдать: "Природа — тот же Рим..." В сущности, тема и концепция романа, как Рима, подсказанная Волохонскому землей, на которой он живет, есть полемика с этим мандельштамовским манифестом. Проблема жанра становится проблемой судьбы: неприятие Рима, как "места человека во вселенной", приводит к отказу от римского гражданства; альтернатива роману, как метафизически пустому месту, — это комментарий к Бытию, основанный на тысячелетней библейской традиции толкования текста и Слова.

великого культурного прошлого претендует на всечеловеческий интерес. Хотели быть Третьим Римом, стали третьим миром...

Разумеется, это "общий план". Приближаясь, глаз выхватывает знакомые одинокие фигуры: Андрей Битов прощается с Пушкинским домом и — блеском "Пушкинского Дома" растягивает прощание на вечность; Иосиф Бродский — за границей не только России, но, во многом, и русской культуры.

Монолитные языковые империи, подобно политическим, рушатся в XX веке. Выходцы из них расселяются в мировой культуре и создают свои метрополии на имперских языках в любых точках земного шара. Язык более не привязывает ни к земле, ни к массе людей, на нем говорящих, он не стреноживает писателя, а писателя-еврея всецело не определял и в прошлом.

Художнику, работающему с русским языковым материалом, Израиль представляет неслыханные возможности, в которых отказывает русская культура, — возможности индивидуалистические и метафизические. В прозе ими пока воспользовались Анри Волохонский и Эли Люксембург. В этом символическое и педагогическое значение двух замечательных романов.

Благодарю за внимание.

Единственный на Западе
русский литературный ежемесячник
"ЛИТЕРАТУРНЫЙ КУРЬЕР"

**ПРОЗА. ПОЭЗИЯ. ПУБЛИЦИСТИКА. РЕЛИГИЯ.
ВОСПОМИНАНИЯ. ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХИВ.
ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА**

Выходит на 24—28 страницах большого формата
ПОДПИСНАЯ ПЛАТА: для США — 12 долл. в год
для других стран — 19 долл. в год

Заказы и чеки принимаются по адресу:

Literary Courier, 150 5th Ave, Suite 1104
New York, N. Y. 10011, USA