

ВЕК
ПИСАТЕЛЬ
И ВРЕМЯ

STEFAN

ZWEIG

СТЕФАН

ЦВЕЙГ



**СТЕФАН
ЦВЕЙГ**



СТЕФАН ЦВЕИГ

Редакционная коллегия:

Г. А. Анджапаридзе

Л. Г. Андреев

Л. А. Гвишиани-Косыгина

Я. Н. Засурский

Д. В. Затонский

Д. Ф. Марков

П. В. Палиевский

Д. М. Урнов

СТЕФАН ЦВЕИГ

**СТАТЬИ
ЭССЕ**

**ВЧЕРАШНИЙ МИР.
ВОСПОМИНАНИЯ ЕВРОПЕЙЦА**

Перевод с немецкого

МОСКВА "РАДУГА" 1987

ББК 84. 4А
Ц 26

Предисловие Д. В. Затонского
Вступительная статья К. А. Федина
Комментарии Г. А. Шевченко
Редактор Ю. А. Козловский

ЦВЕЙГ С.

Ц 26 Статьи, эссе. "Вчерашний мир. Воспоминания европейца". Пер. с нем. / Предисл. Д. В. Затонского; вступит. статья К. А. Федина. М.: Радуга, 1987. 448 с.

В сборник вошли работы выдающегося австрийского писателя Стефана Цвейга (1881–1942), посвященные классикам зарубежной и русской литературы – Данте, Гофману, Диккенсу, Роллану, Толстому и Достоевскому, Горькому. Впервые на русском языке публикуется (с незначительными сокращениями) книга писателя "Вчерашний мир. Воспоминания европейца", в которой он, как свидетель и непосредственный участник многих исторических событий, рисует широкую панораму исполненной драматизма политической и культурной жизни Европы конца XIX – первой половины XX в.

© Предисловие, составление, перевод книги "Вчерашний мир. Воспоминания европейца", комментарии издательство "Радуга", 1987

Ц $\frac{4603000000-203}{030(01) - 87}$ 81-87

ББК 84. 4А

СТЕФАН ЦВЕЙГ – ВЧЕРАШНИЙ И СЕГОДНЯШНИЙ

Вот что писал о Цвейге Томас Манн: "Его литературная слава проникла в отдаленнейшие уголки земли. Удивительный случай при той небольшой популярности, которой пользуются немецкие авторы в сравнении с французскими и английскими. Может быть, со времен Эразма (о котором он рассказал с таким блеском) ни один писатель не был столь знаменит, как Стефан Цвейг"¹. Если это и преувеличение, то понятное, простительное: ведь к концу 20-х годов нашего века не было автора, чьи книги переводили бы на всевозможные, в том числе самые редкие, языки чаще и охотнее, чем книги Цвейга.

Для Томаса Манна он – известный немецкий автор, хотя одновременно с ним жили и писали и сам Томас, и его брат Генрих, и Леонгард Франк, и Фаллада, и Фейхтвангер, и Ремарк. Если же брать собственно австрийскую литературу, то здесь Цвейгу равных просто нет. Другие австрийцы – Шницлер, Гофмансталь, Герман Бар – тогда уже вроде бы забывались. Рильке воспринимали как поэта сложного, пишущего для узкого круга. Промелькнул, правда, в первой половине 20-х годов Йозеф Рот с его "Иовом", "Склепом капуцинов" и "Маршем Радецкого", но лишь на краткий период, подобно комете, и вновь на годы ушел в литературное небытие. А Цвейг еще в 1966 году считался одним из двух наиболее читаемых австрийских писателей.

Воистину Цвейг – этот "нетипичный австриец" – в период между двумя войнами оказался полномочным представителем искусства своей страны, и не только в Западной Европе или Америке, но и в нашей стране. Когда говорилось об австрийской литературе, на память тотчас же приходило имя автора "Амока" и "Марии Стюарт". В 1928–1932 годах издательство "Время" выпустило двенадцать томов его книг, и предисловие к этому, тогда почти полному собранию сочинений написал сам Горький.

Сегодня многое изменилось. Теперь лучшими писателями австрий-

¹ Th. Mann. Gesammelte Werke in 12 Bänden, Bd. XI. Berlin, 1956, S. 299.

ской литературы нашего столетия, ее классиками считаются Кафка, Музиль, Брех, Рот, Хаймито фон Додерер. Они все (даже Кафка) далеко не так широко читаемы, как был некогда читаем Цвейг, но тем более высоко почитаемы, потому что и в самом деле являются художниками крупными, значительными, – художниками, выдержавшими испытание временем, более того, возвращенными им из некоего небытия.

А выдержал ли Цвейг испытание временем? Во всяком случае, с высшей ступени иерархической лестницы он спустился на место более скромное. И возникает подозрение, что на своем пьедестале он стоял не по праву; складывается нечто вроде антилегенды, в соответствии с которой Цвейг был просто капризом моды, баловнем случая, искашителем успеха...

С таким подозрением, однако, плохо согласуется оценка, данная ему Томасом Манном, уважение, которое испытывал к нему Горький, писавший в 1926 году Н. П. Рождественской: "Цвейг – замечательный художник и очень талантливый мыслитель"¹. Примерно так же судили о нем и Э. Верхарн, Р. Роллан, Р. Мартен дю Гар, Ж. Ромен и Ж. Дюамель, сами сыгравшие выдающуюся роль в истории новейшей литературы. Естественно, отношение к наследию того или иного писателя изменчиво. Меняются вкусы, у каждой эпохи свои кумиры. Но есть в изменчивости этой и некая объективная закономерность: что полегковесней – вымывается, выветривается, что весомей остается. Но не настолько же все изменчиво? Не может же быть, чтобы тот, кто казался "замечательным", "талантливым", оказался "мыльным пузырем"? И еще: Цвейг ли спустился на более скромное место – или же другие поднялись на более высокое? Если верно последнее, то его положение в литературе неизменно и происшедшая "перегруппировка" не умаляет его достоинства как художника.

Ответить на эти вопросы значит определить значение писателя для сегодняшних читателей. Более того, это значит приблизиться к пониманию "цвейговского феномена" в целом, ибо многое отразилось в его творчестве и австрийская родина, и европеизм, и необычайный успех, и дважды пережитая всеобщая трагедия, ставшая и трагедией личной, и мифизация утраченной родины, и все то, что привело к трагическому финалу...

* *
*

"Возможно, прежде я был слишком избалован", – признавался Стефан Цвейг в конце жизни. И это правда. Долгие годы он ходил в любимцах у судьбы. Цвейг родился в богатой семье и не знал никаких лишений. Жизненный путь, благодаря рано выявившемуся литературному таланту, определился как бы сам собой. Но и счастливый случай

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 29. М., 1955, с. 487.

играл не последнюю роль. Всегда рядом оказывались редакторы, издатели, готовые печатать даже первые, незрелые вещи начинающего литератора. Поэтический сборник "Серебряные струны" (1901) одобрил сам Рильке, а Рихард Штраус испросил разрешения переложить на музыку шесть стихотворений из него.

Может быть, такой успех был не вполне заслужен молодым автором. Ранние вещи Цвейга были камерными, чуть эстетскими, овеянными некой декадентской грустью. И в то же время они отмечены не очень еще ясным предчувствием надвигающихся перемен, характерным для всего европейского искусства рубежа веков. Словом, это было именно то, что могло понравиться тогдашней Вене, ее либеральным кругам, что помогало быть приветливо встреченным в редакциях ведущих литературных журналов или в группе "Молодая Вена", главой которой был поборник австрийского импрессионизма Герман Бар. Там ничего не желали знать о мощных социальных сдвигах, о близком крушении Габсбургской монархии, как бы символизировавшем все будущие катастрофы буржуазного мира; однако там охотно подставляли лицо порывам нового, весеннего ветра, надувавшего так казалось – лишь паруса поэзии.

Везение, успех, удача сказываются на людях по-разному. Многих они делают самовлюбленными, поверхностными, эгоистичными, а у некоторых, накладываясь на внутренние позитивные свойства характера, вырабатывают непоколебимый житейский оптимизм, отнюдь не чуждый самокритичности. К этим последним и принадлежал Цвейг. Долгие годы ему представлялось, что окружающая действительность если и не вполне хороша и справедлива сегодня, то способна стать хорошей и справедливой завтра и уже становится такой. Он верил в конечную гармоничность окружающего мира. "Это, писал много лет спустя другой австрийский писатель, Ф. Верфель, – был мир либерального оптимизма, который с суеверной наивностью верил в самодовлеющую ценность человека, а по существу, в самодовлеющую ценность крохотного образованного слоя буржуазии, в его священные права, вечность его существования, в его прямолинейный прогресс. Установившийся порядок вещей казался ему защищенным и огражденным системой тысячи гарантий. Этот гуманистический оптимизм был религией Стефана Цвейга... Ему были ведомы и бездны жизни, он приближался к ним как художник и психолог. Но над ним сияло безоблачное небо его юности, которому он поклонялся, небо литературы, искусства, единственного неба, которое ценил и знал либеральный оптимизм. Очевидно, помрачение этого духовного неба было для Цвейга потрясением, которое он не смог перенести..."¹

Но до этого было еще далеко. Первый удар (я имею в виду мировую войну 1914–1918 годов) он пережил не как пассивный созерцатель: всплеск ненависти, жестокости, слепого национализма, которым, по его представлениям, прежде всего была та война, вызвал в нем ак-

¹ Der große Europäer Stefan Zweig. München, S. 278–279.

тивный протест. Известно, что писателей, с самого начала войну отвергших, с самого начала с нею боровшихся, можно перечесть по пальцам. И Э. Верхарн, и Т. Манн, и Б. Келлерман, и многие другие поверили в официальный миф о "тевтонской" или, соответственно, "галльской" за нее вине. Вместе с Р. Ролланом и Л. Франком Цвейг оказался среди немногих.

В окопы он не попал: его одели в мундир, но оставили в Вене и прикомандировали к одной из канцелярий военного ведомства. Это оставило за ним определенную свободу. Цвейг переписывался с единомышленником Ролланом, пытался вразумлять собратьев по перу в обоих враждующих лагерях, сумел опубликовать в австрийской газете рецензию на роман Барбюса "Огонь", в которой высоко оценил его антивоенный пафос и художественные достоинства. Не слишком много, но и не так мало по тем временам. А в 1917 году Цвейг опубликовал драму "Иеремия". Она была поставлена в Швейцарии еще до конца войны, и Роллан отозвался о ней как о лучшем "из современных произведений, где величая печаль помогает художнику увидеть сквозь кровавую драму сегодняшнего дня извечную трагедию человечества"¹. Пророк Иеремия увещевает царя и народ не вступать на стороне Египта в войну с Вавилоном и предрекает поражение Иерусалима. Ветхозаветный сюжет здесь не только способ в условиях жесткой цензуры донести до читателя актуальное, антимилитаристское содержание. Иеремия (если не считать еще довольно невыразительного Терсита в одноименной пьесе 1907 года) – первый из ряда героев Цвейга, совершающих свой нравственный подвиг в одиночку. И вовсе не из презрения к толпе. Он печется о народном благе, но обогнал свое время и потому остается непонятым. Однако вавилонское пленение он готов разделить со своими соплеменниками.

С юности Цвейг мечтал о единстве мира, единстве Европы – не государственном, не политическом, а культурном, сближающем, обогащающем нации и народы. В той интерпретации, в какой мечта эта существует у него, она, разумеется, иллюзорна. Но не в последнюю очередь именно она привела Цвейга к страстному, активному отрицанию мировой войны как фатального нарушения человеческой общности, уже начинавшей (так ему казалось) складываться за сорок мирных европейских лет.

В его "Летней новелле" о центральном персонаже сказано, что он "в высоком смысле не знал родины, как не знают ее все рыцари и пираты красоты, которые носятся по городам мира, алчно вбирая в себя все прекрасное, встретившееся на пути"². Сказано с той излишней выпендренностью, которая была свойственна довоенному Цвейгу, и не без влияния внутривнутриполитического состояния Австро-Венгерской империи, являвшей собою целый конгломерат языков и народов. Но чем Цвейг никогда не грешил, так это симпатиями к космополитизму. В 1926 го-

¹ Р. Роллан. Собр. соч. в 14-ти томах, т. 14. М., 1958, с. 408.

² С. Цвейг. Избранные новеллы. М., 1978, с. 112–113.

ду он написал статью "Космополитизм или интернационализм", где, решительно становясь на сторону последнего, заявил: "Довольно с нас сомнительных смешений понятий, довольно с нас безопасного и безответственного банкетного европеизма!"¹

Вера Цвейга в конечный гуманизм мира Западной Европы прошла испытание первой мировой войной. Казалось, что самое страшное позади. Но это было не так. В глубине буржуазного мира уже началось брожение: фашистская чума захватывала все новые страны Старого Света. В своей книге "Вчерашний мир" писатель художественно и вместе с тем документально точно изображает медленное, но неуклонное перерождение буржуазной демократии в фашизм. Цвейг, как миллионы людей Западной Европы, теряет родину, имущество, само право на жизнь. По Европе его молодости маршировали гитлеровские молодчики. Эту общемировую драму Цвейг перенести уже не смог...

* *
*

Новеллистика Цвейга, как может показаться, противоречит его активной социальной позиции борца-пацифиста. Ее персонажи заняты не миром, человечеством или прогрессом, а лишь самими собой или людьми, с которыми их сводит частная жизнь, ее перепутья, происшествия, страсти.

Цвейговские новеллы и по сей день увлекают читателя, особенно такие первоклассные, как "Письмо незнакомки", "Двадцать четыре часа из жизни женщины" или "Амок". Однако Горькому "Амок" "не очень понравился"². Он не уточнил почему, однако догадаться нетрудно: слишком там много экзальтации и экзотики, к тому же довольно шаблонной таинственная "мэм-саиб", обожествляющий ее темнокожий мальчик-слуга...

И все же Цвейг в первую очередь мастер малого жанра. Романы ему не удалась. Ни "Нетерпение сердца" (1938), ни тот, недописанный, что был издан лишь в 1982 году под названием "Дурман преображения" (у нас переведен как "Кристина Хофленер"). Но новеллы его по своему совершенны и классичны. Основу сюжета составляет одно событие, интересное, волнующее, нередко из ряда вон выходящее – как в "Страхе", "Амоке", в "Фантастической ночи". Оно направляет и организует весь ход действия. Здесь все друг с другом согласовано, все удачно стыкуется и прекрасно функционирует. Но Цвейг не упускает из виду и отдельных мизансцен своего маленького спектакля. Они отшлифованы со всем возможным тщанием. И случается, что обретают осязаемость, зримость и вовсе поразительные, доступные, казалось бы, лишь кинематографу.

¹ Цит. по кн.: E. Rieger. Stefan Zweig. Berlin, 1928, S. 115.

² М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 29. М., 1955, с. 415.

Так и видишь в "Двадцати четырех часах из жизни женщины" руки играющих в рулетку – "множество рук, светлых, подвижных, настороженных рук, словно из нор, выглядывающих из рукавов...". Недаром эта цвейговская новелла (как, впрочем, и другие) была экранизирована, и люди валом валили смотреть на двигающиеся на сукне стола руки несравненного характерного актера немого кино Конрада Вейдта.

Однако в отличие от старой новеллы – не только такой, какой она была у Боккаччо, но и такой, как у Клейста и у К. Ф. Майера, в новелле цвейговской мы чаще всего имеем дело не с внешним, авантюрным событием, а, так сказать, с "приключением души". Или, может быть, еще точнее, с преображением авантюры в такое "внутреннее" приключение.

Ведь Цвейг далеко не идиллик. "Ему были ведомы и бездны жизни..." – это Верфель говорил главным образом о новеллах. Там множество смертей, еще больше трагедий, грешников, душ мятущихся, заблудших. Но злодеев нет – ни демонических, ни даже ничтожных, мелких. В людях, населяющих новеллы Цвейга, его привлекает живое начало, все, что в них сопротивляется устоявшимся нормам, все, что ломает узаконенные правила, поднимается над обыденностью. Тем ему и мил даже мелкий карманный воришка, описанный в "Неожиданном знакомстве с новой профессией". Но еще, конечно, милее героиня "Письма незнакомки", свободная в своем чувстве, моральная в своих падениях, ибо совершались они во имя любви.

Есть, однако, в новеллах Цвейга и персонажи, перешагнувшие через незримую черту морали. Почему же и они не осуждены? Хорошо, врач в "Амоке" сам вынес себе приговор и сам привел его в исполнение; автору здесь как бы нечего делать. Ну а барон из "Фантастической ночи", окунувшийся в грязь и вроде бы грязью очистившийся; а служанка в "Лепорелле"? Она ведь утопилась не потому, что была гонима эриниями, а оттого, что обожаемый хозяин выгнал ее.

Здесь намечается некий дефект. Но не столько цвейговских убеждений в целом, сколько избранного писателем аспекта творчества, в какой-то мере эстетского, идущего "от ума". Отдельный человек, если его победы над действительностью никак не соотносятся с общественными их результатами, ускользает от оценки по законам высокой нравственности а такая нравственность в конечном счете всегда социальна.

Новеллы Цвейг писал на протяжении всей жизни (кажется, последняя, антифашистская по духу "Шахматная новелла" опубликована им в 1941 году); они споспешествовали его славе. Но "романизированные биографии", литературные портреты писателей, очерки и вообще жанры не чисто художественные с годами становились в его творчестве чем-то определяющим. По-видимому, именно этот жанр оказался наиболее подходящим для выражения цвейговских идей.

Некоторые считают, что Цвейг стал родоначальником художественных биографий. Мнение это не совсем точно. Если даже быть предельно строгим в определении жанра и не помещать в его рамки "Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазео" и "Жизнь Россини" Стендаля, то о Роллане, авторе "героических биографий" Бетховена, Микеланджело, Толстого, забывать никак нельзя. Иное дело, что эти "героические биографии" – чтение не самое легкое и сегодня не слишком популярное. Но вот в чем странность: пользовавшиеся успехом "романизированные биографии" Цвейга ближе к роллановским жизнеописаниям, чем к некоторым книгам Моруа или Стоуна. Цвейг и сам сочинил "героическую биографию" – это его книга о Роллане. И подобно Роллану, он не оформлял свои жизнеописания в нечто вполне художественное, недокumentальное, не превращал их в истинные романы. У Цвейга определяющим для его работы был не только (может быть, даже не столько) его индивидуальный литературный вкус, сколько в первую очередь общая идея, вытекавшая из его взгляда на историю, его к ней подхода.

Выше уже говорилось об изображении Цвейгом героев, как бы обогнавших свое время, вставших над толпой и противостоящих ей – во имя каждого из этой толпы.

И Роллан был для Цвейга человеком из той же плеяды героев. В 1921 году писатель посвятил Роллану книгу, в которой сказано: "...Могущественные силы, разрушающие города и уничтожающие государства, остаются все же беспомощными против одного человека, если у него достаточно воли и душевной неустрашимости, чтобы остаться свободным, ибо те, кто воображали себя победителями над миллионами, не могли подчинить себе одного – свободную совесть"¹.

Стремление к свободе и гуманизму не реализуется само собою: оно – идеал, достижение которого позволит совокупности людей превратиться в единое человечество. Оттого так важен вклад, столь бесценен вдохновляющий пример отдельного человека, его самоотверженное сопротивление всему, что тормозит и извращает Прогресс. Словом, Цвейга более всего интересует в историческом процессе то, что мы называем теперь "человеческим фактором". В этом известная слабость, известная односторонность его концепции; в этом, однако, и ее определенная нравственная сила. Вот как изображен Цвейгом Карл Либкнехт, один из основателей Коммунистической партии Германии, занявший в годы первой мировой войны интернационалистские позиции. Это стихотворение написано, вероятно, вскоре после убийства Либкнехта в 1919 году и опубликовано в 1924 году.

¹ С. Цвейг. Ромен Роллан. Жизнь и творчество. – Собр. соч. в 7-ми томах, т. 7. М., 1963, с. 160.

Один,
Как никто никогда
Не был один в мировой этой буре, –
Один поднял он голову
Над семьюдесятью миллионами черепов,
обтянутых касками.

И крикнул
Один,
Видя, как мрак застигает Вселенную,
Крикнул семи небесам Европы
С их оглошшим, с их умершим богом,
Крикнул великое, красное слово:
"Нет!"

Либкнехт не был одиночкой, за ним стояла левая социал-демократия, а с 1918 года и коммунистическая партия. Цвейг не то чтобы игнорирует этот исторический факт. Он лишь берет своего героя в особые, столь ключевые для собственного мировидения моменты: может быть, когда тот – и правда один – стоит на трибуне рейхстага и бросает войне свое "нет!" перед лицом накаленного шовинистской ненавистью зала; а может быть, он изображен за секунду до смерти...

* *
*

В 20–30-е годы немецкоязычные литературы были – по выражению современного исследователя В. Шмидта-Денглера – охвачены "тягой к истории"¹. Тому способствовали военное поражение, революции, крах Габсбургской и Гогенцоллерновской империй. "Чем явственнее, – объяснял этот феномен критик Г. Кизер, – эпоха ощущает свою зависимость от общего хода истории (и ощущение это всегда усиливается под воздействием разрушительных, а не созидательных сил), тем настоятельнее интерес к историческим личностям и событиям"². Расцвел жанр художественной биографии. Так что у цвейговских книг имелся весьма широкий фон. Правда, Цвейг на нем выделяется. И прежде всего тем, что его художественные биографии не замыкаются границами межвоенного двадцатилетия – ни хронологически, ни с точки зрения успеха у читателя. "Верлен" написан еще в 1905 году, "Бальзак" – в 1909, "Верхарн" – в 1910. То не были лучшие вещи Цвейга, и сегодня они уже почти забыты. Но не забыты цвейговские биографии 20 – 30-х годов, в то время как работы в этом жанре других авторов чуть ли не начисто смыты временем. Спору нет, по большей части речь идет о писателях и книгах второстепенных, а то и "взошедших" на националистической, пронацистской почве. Были, впрочем, и исключения. Например, знамени-

¹ Aufbau und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938. Wien–München–Zürich, 1981, S. 393.

² H. Kysler. Über den historischen Roman. – "Die Literatur 32", 1929–1930, S. 681682.

тый Эмиль Людвиг, ничуть Цвейгу в славе не уступавший. Он писал о Гёте, Бальзаке и Демеле, о Бетховене и Вебере, о Наполеоне, Линкольне, Бисмарке, Симоне Боливаре, Вильгельме II, Гинденбурге и Рузвельте; не обошел он своим вниманием Иисуса Христа. Однако сегодня ни о его книгах, ни о сенсационных его интервью с виднейшими политическими деятелями эпохи никто, кроме узкого круга специалистов, уже не помнит.

Вряд ли существует однозначный ответ на вопрос, почему так случилось. Людвиг очень вольно обходился с фактами из жизни своих героев (но и Цвейг не всегда бывал в этом смысле безупречен); Людвиг склонен был преувеличивать их роль в историческом процессе (но и Цвейг подчас этим грешил). Думается, причина скорее в том, что Людвиг слишком зависел от проходящих веяний времени, от воздействия именно разрушительных его сил и метался от крайности к крайности. Может показаться случайным и маловажным, что, будучи ровесником Цвейга, он лишь пьесу о Наполеоне (1906) и биографию поэта Рихарда Демеля (1913) написал до первой мировой войны, а все остальные свои биографические книги – в том числе и книгу о Наполеоне – уже тогда, когда литературу охватила послевоенная, обусловленная происшедшими катастрофами "тяга к истории". Людвиг был поднят этой волной, не имея собственной, сколько-нибудь определенной концепции человеческого бытия. А Цвейг, как мы уже знаем, ею обладал.

Волна подняла его на литературный Олимп. И Зальцбург, в котором он тогда поселился, стал уже не только городом Моцарта, но в некотором роде и городом Стефана Цвейга: там и сейчас вам охотно покажут небольшой замок на склоне лесистой горы, где он жил, и расскажут, как он здесь – в промежутках между триумфальными поездками в Нью-Йорк или Буэнос-Айрес – гулял со своим ирландским сеттером.

Волна подняла его, но не захлестнула: немецкие катастрофы не застигли его горизонт, ибо не они определили его взгляд на судьбу общества и индивида, а лишь обострили этот взгляд. Цвейг продолжал исповедовать исторический оптимизм. Социальная ситуация в целом не вселяла в него надежд на быстрый прогресс (Октябрьскую революцию он принял, но в качестве решения проблем русских, не европейских), и центр тяжести его гуманистических исканий еще более определенно переместился на отдельного человека: ведь именно человек мог дать примеры непосредственного воплощения идеала, человек как отдельная личность, однако от истории не отчужденная. Оттого Цвейг и писал в те годы по преимуществу "романизированные биографии". В самом начале 30-х годов он говорил Владимиру Лидину, что, "когда совершаются такие великие события в истории, не хочется выдумывать в искусстве..."¹. И эта же мысль в форме куда более категоричной прозвучала в одном из цвейговских интервью 1941 года: "Перед лицом войны изображение частной жизни вымышленных фигур представляется ему чем-то фривольным; всякий сочиненный сюжет вступает в резкое противоре-

¹ См.: Вл. Лидин. Люди и встречи. М., 1957, с. 128.

чие с историей. Оттого литература ближайших лет должна носить документальный характер"¹. Закономерность такого решения и определяла весь строй цвейговского документализма.

И. А. Люкс – совсем забытый автор биографических романов – полагал, что их сила в уравнивании знаменитостей с обывателями. "Мы, – писал Люкс, наблюдаем их заботы, участвуем в их унижительных схватках с повседневностью и утешаемся тем, что дела у великих шли не лучше, чем у нас – крошечных"². И это, естественно, льстит тщеславию...

У Цвейга иное: он ищет величия. Если и не в малом, то и не в стоящем на сцене, не рекламируемом. Во всех случаях – неофициальном. И это величие особое, величие не власти, а духа.

Нет ничего более естественного, как искать такое величие прежде всего в писателях, в мастерах слова.

* *
*

Десять с лишним лет Цвейг работал над циклом, получившим название "Строители мира". Оно показывает, сколь значительными виделись писателю фигуры, очерками этими представленные. Цикл слагается из четырех книг: "Три мастера. Бальзак, Диккенс, Достоевский" (1920), "Борьба с демонами. Гёльдерлин, Клейст, Ницше" (1925), "Поэты своей жизни. Казанова, Стендаль, Толстой" (1928), "Лечение духом. Месмер, Мери Бейкер-Эдди, Фрейд" (1931).

Упорно повторяющемуся числу "три" вряд ли следует придавать особое значение: были написаны "Три мастера" и потом стала, очевидно, играть свою роль любовь к упорядоченности. Примечательнее сам подбор имен "строителей мира".

Состав этих триад способен удивить. Отчего Достоевский поставлен рядом с Бальзаком и Диккенсом, когда по характеру своего реализма к ним ближе стоит Толстой? Что же до Толстого, то, как и Стендаль, он оказался в странном соседстве с Казановой, фигляром и авантюристом, автором единственной книги "История моей жизни".

Но такое соседство не должно (по крайней мере по мнению Цвейга) унижить великих писателей, ибо есть здесь свой принцип. Состоит он в том, что герои работ берутся прежде всего не в качестве творцов бесмертных духовных ценностей, а в качестве творческих личностей, как некие человеческие типы – словом, так же, как брался герой цвейговской "героической биографии" Ромен Роллан. Это как бы оправдывает присутствие Казановы. С одной стороны, Цвейг признает, что он "попал в число творческих умов, в конце концов, так же незаслуженно, как

¹ D. Schiller. "...Von Grund auf anders", Programmatik der Literatur im antifaschistischen Kampf während der dreißiger Jahre. Berlin, 1974, S. 97.

² Josef August Lux. Literaturbrief. Der lebensgeschichtliche Roman. – "Allgemeine Rundschau", 1929, 26, S. 998.

Понтий Пилат в Евангелие", а с другой – полагает, что племя "великих талантов наглости и мистического актерства", к которому Казанова принадлежала, выдвинуло "наиболее законченный тип, самого совершенного гения, поистине демонического авантюриста – Наполеона".

И все-таки пребывание Казановы в обществе Стендаля и Толстого смущает. Причем главным образом потому, что соединены они как "поэты своей жизни", то есть нацеленные по преимуществу на самовыражение. Их путь, по словам Цвейга, "ведет не в беспредельный мир, как у первых (имеются в виду Гёльдерлин, Клейст, Ницше. – Д. З.), и не в реальный, как у вторых (имеются в виду Бальзак, Диккенс, Достоевский. – Д. З.), а обратно – к собственному "я". Если относительно Стендаля тут кое с чем еще можно согласиться, то Толстой менее всего согласуется с понятием "эготист".

"Мир, возможно, не знал другого художника, – писал Т. Манн, – в ком вечно-эпическое, гомеровское начало было бы так же сильно, как у Толстого. В творениях его живет стихия эпоса, ее величавое однообразие и ритм, подобный мерному дыханию моря, ее терпкая, могучая свежесть, ее обжигающая пряность, несокрушимое здоровье, несокрушимый реализм"¹. Это иной взгляд, хотя принадлежит он тоже представителю Запада, относящемуся к одному с Цвейгом культурному региону, и высказан примерно в то же время – в 1928 году.

И когда Цвейг обращается от Толстого-человека к Толстому-художнику, его оценки начинают сближаться с манновскими. "Толстой, – пишет он, – рассказывает просто, без подчеркиваний, как творцы эпоса прежних времен, рапсоды, псаломпевцы и летописцы рассказывали свои мифы, когда люди еще не познали нетерпение, природа не была отделена от своих творений, высокомерно не различала человека от зверя, растение от камня, и поэт самое незначительное и самое могучее наделял одинаковым благоговением и обожествлением. Ибо Толстой смотрит в перспективе универсума, потому совершенно антропоморфично, и хотя в моральном отношении он более чем кто-либо далек от эллинизма, как художник он чувствует совершенно пантеистически".

Цвейга можно было бы даже заподозрить в излишней, анахроничной "гомеризации" автора "Войны и мира", если бы не оговорка, касающаяся неприятия Толстым этики эллинизма. Однако то, что в других главах книги Цвейг сталкивает в творчестве гениального русского писателя эпическое и лирическое начала, выделяет книгу из сонма подобных. Ведь Толстой был не только традиционным эпиком, но и романистом, ломавшим устоявшиеся законы жанра, романистом в том новейшем значении слова, которое породил XX век. Это знал и Т. Манн, ибо он писал в 1939 году, что толстовское творчество побуждает "не роман рассматривать как продукт распада эпоса, а эпос – как примитивный прообраз романа"². А все же цвейговская экстрема остается по-своему полезной: хотя бы тем, что отбрасывает яркий свет на характер и природу новаторства у Толстого.

¹ Т. Манн. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9. М., 1960, с. 621.

² Т. Манн. Собр. соч., т. 9, с. 279.

В эссе "Гёте и Толстой" (1922) Т. Манн строил такие ряды: Гёте и Толстой, Шиллер и Достоевский. Первый ряд – это здоровье, второй – болезнь. Здоровье для Манна не есть неоспоримое достоинство, болезнь не есть неоспоримый недостаток. Но ряды – разные, и различаются они прежде всего по этому признаку. У Цвейга же Достоевский объединен с Бальзаком и Диккенсом, иначе говоря, включен в ряд безусловного здоровья (для него ряд "больной" – это Гёльдерлин, Клейст и Ницше). Впрочем, Бальзак, Диккенс, Достоевский связаны нитью иного рода: их путь – как мы уже слышали – ведет в "реальный" мир.

Достоевский для Цвейга реалист особый, так сказать, в высшей степени духовный, потому что "всегда доходит до того крайнего предела, где каждая форма так таинственно уподобляется своей противоположности, что эта действительность всякому обыденному, привыкшему к среднему уровню взору представляется фантастической". Цвейг нарекает такой реализм "демоническим", "магическим" и тут же добавляет, что Достоевский "в правдивости, в реальности превосходит всех реалистов". И это не игра словами, не жонглирование терминами. Это, если угодно, та новая концепция реализма, которая отказывается видеть его суть в эмпирическом жизнеподобии, а ищет ее там, где искусство проникает к глубинным, изменчивым и неоднозначным процессам бытия.

У натуралистов, говорит Цвейг, персонажи описываются в состоянии полного покоя, отчего их портреты "обладают ненужной верностью маски, снятой с покойника"; даже "характеры Бальзака (также Виктора Гюго, Скотта, Диккенса) все примитивны, одноцветны, целеустремленны". У Достоевского все по-иному: "...человек становится художественным образом лишь в состоянии высшего возбуждения, на кульминационной точке чувств" и он внутренне подвижен, незавершен, в любую минуту себе не равен, обладает тысячью неосуществленных возможностей. Цвейговское противопоставление грешит некоей искусственностью. Особенно там, где касается Бальзака, которого Цвейг, кстати, весьма ценил, к образу которого обращался неоднократно (его биография Бальзака, писавшаяся в течение тридцати лет и оставшаяся неоконченной, издана в 1946 году). Но такова уж писательская манера нашего автора: он работает на контрастах. Кроме того, Достоевский – самый его любимый художник, самый ему близкий.

Вот что, однако, существенно: пристрастность не исключает того, что главное все же схвачено. Большинство героев Бальзака движет страсть к деньгам. Удовлетворяя ее, они почти всегда действуют одинаково, по-настоящему целеустремленно. Но не потому, что "примитивны", "одноцветны". Просто ставятся они в предельно типизированную ситуацию, способствующую выявлению их социальной сути. И они свою игру либо выигрывают, либо проигрывают. А на героев Достоевского одновременно влияет масса факторов, внешних и внутренних, которые и помогают им, и мешают, искривляя всю линию их поведения. Так, Ганя Иволгин из "Идиота" не берет брошенные Настасьей Филипповной в камин огромные деньги: физически взять их легко, но душа не позволяет. И не потому, будто Ганя нравствен – такой выдался момент, что

нельзя. Ситуация здесь реальнее, ибо конкретнее; реальнее, ибо конкретнее, и поведение героя. Оно и более, чем у Бальзака, *общественно*, поскольку зависит от нюансов социальной атмосферы, а не только от ее доминант.

Но этого Цвейг как раз не увидел. "Они знают лишь вечный, а не социальный мир", – говорит он о героях Достоевского. Или в другом месте: "Его космос не мир, а только человек". Этой-то сосредоточенностью на человеке Достоевский и близок Цвейгу. "Тело у него создается вокруг души, образ – только вокруг страсти".

Можно спорить о том, все ли в Достоевском понял Цвейг, но главное он, безусловно, схватил: устойчивость и новизну реализма, а также то, что "трагизм каждого героя Достоевского, каждый разлад и каждый тупик вытекает из судьбы всего народа".

Если героями Достоевского движет страсть, то Диккенс для Цвейга несколько излишне социален: он – "единственный из великих писателей девятнадцатого века, субъективные замыслы которого целиком совпадают с духовными потребностями эпохи". Но по мнению Цвейга, не в том смысле, что Диккенс отвечал ее потребностям в самокритике. Нет, скорее в самоуспокоении, самооблажении. "...Диккенс – символ Англии прозаической", певец ее викторианского безвременья. Отсюда якобы и его неслыханная популярность. Она описана с таким тщанием и таким скептицизмом, будто пером Цвейга водил Герман Брох, испытывавший зависть к чужим, и прежде всего к цвейговским, лаврам. Но может быть, дело в том, что в судьбе Диккенса Цвейг видел прообраз судьбы собственной? Она его беспокоила, и он пытался таким необычным способом освободиться от своей тревоги?

Как бы там ни было, Диккенс подан так, будто никогда не писал ни "Холодного дома", ни "Крошки Доррит", ни "Домби и сына", не изображал, что такое на самом деле британский капитализм. Разумеется, как художнику Цвейг отдает Диккенсу должное – и его живописному таланту, и его юмору, и его острому интересу к миру ребенка. Нельзя отрицать и того, что Диккенс, как отмечает Цвейг, "снова и снова пытался подняться до трагедии, но каждый раз приходил лишь к мелодраме", то есть в чем-то цвейговский его портрет верен. И все же он, портрет этот, приметно смещен, довольно далек от вожаделенной объективности научного анализа.

Существует то, что можно бы наречь "писательским литературоведением"; оно имеет свои особенности. Оно не столько предметно, сколько непосредственно-образно; реже оперирует именами героев произведений, их названиями, датами; меньше анализирует и больше передает общее впечатление, эмоции самого интерпретатора. Или, напротив, залюбовавшись некоей деталью, оно выделяет ее, приподнимает, теряя интерес к художественному целому. Этой формой пользуются порой и профессиональные критики, если у них имеется соответствующий талант. Но есть у "писательского литературоведения" и своя, специфическая содержательная сторона. Рассматривая собрата, писатель не может, да порой и не хочет, быть к нему беспристрастным. Ведь у

каждого художника свой путь в искусстве, с одними предшественниками и современниками совпадающий, а с другими – нет, сколь бы значительны они как мыслители и как сочинители ни были. Толстой, как известно, не любил Шекспира; и это, собственно, никак против него не свидетельствует – лишь оттеняет его самобытность.

Цвейговский очерк о Диккенсе – своего рода образчик "писательского литературоведения": Цвейг – с Достоевским и потому не с ним. В какой-то мере это можно сказать и о статье Цвейга "Данте", написанной в 1921 году. Творец "Божественной комедии" не его поэт, ибо там сделана попытка "привести весь мир к одной схеме", закон поставлен "выше милосердия, догма выше человечности". Это "высеченная в камне мысль средневековья", запредельная в своей величественности, то, до чего и не дотянешься, что больше почитают, чем читают. Цвейг как бы забывает, что Данте был бойцом, острейшим публицистом своего века, который сводил счеты с политическими противниками пером не хуже, чем иные мечом.

А все же Данте отдано должное. Дело даже не в признании, что он "видит все человеческое в единстве" – ведь эта идея близка самому Цвейгу. Замечательно, что Цвейг разглядел в средневековом поэте Данте певца новой эпохи, предтечу Ренессанса, творца итальянского языка и тем самым творца нации.

Работая над "Строителями мира", Цвейг невольно становился на позиции критика-профессионала: сохраняя приверженность "писательскому литературоведению" в форме, отходил от него в содержании. Может быть, это уже сказалось в статье о Данте? Во всяком случае, в статьях, написанных во второй половине 20-х и в 30-х годах, личные пристрастия Цвейга уже мало что определяли.

Хороша заметка об Э. Т. А. Гофмане (1929). На двух с небольшим страницах уместился его завершённый портрет. Он сложен из метких характеристик. Есть среди них и такая: "Своеобразным и неповторимым осталось навеки одно качество Гофмана – его удивительное пристрастие к диссонансу, к резким, царапающим полутонам, и кто ощущает литературу как музыку, никогда не забудет этого особенного, ему одному присущего звучания".

Интересна и рецензия на "Лотту в Веймаре" (1939). Она положительна, почти восторженна. Поскольку Цвейг был близок к Т. Манну, это не может вызвать удивления. Но есть одно обстоятельство. Темой Т. Манну послужил эпизод из жизни Гёте, то есть он написал биографический роман. А это совсем не цвейговский жанр. Однако Цвейг его принял: "Беллетризованная биография, непереносимая, когда она романтизирует, приукрашивает и подделывает, впервые обретает здесь законченную художественную форму, и я глубоко убежден, что для грядущих поколений вдохновенный шедевр Томаса Манна останется единственно живым воплощением великого Гёте".

Все эти работы собраны в сборнике "Встречи с людьми, городами, книгами" (1937). Так как туда включены и отклики на юбилей Горького, и воспоминания о Ф. Мазереле, А. Госканини, Г. Малере, и речи у гро-

ба А. Моисси и Й. Рота, ее можно рассматривать в качестве своего рода прелюдии к "Вчерашнему миру".

Но "Вчерашний мир" больше чем мемуары. Это – итог, подведенный творчеству и, главное, жизни Цвейга, последний аккорд, без которого они выглядели бы менее законченными и который можно по-настоящему воспринять лишь в контексте этого творчества, этой жизни.

* *
*

Еще в предисловии к "Поэтам своей жизни" Цвейг рассуждал о мучительных трудностях писания автобиографий: то и дело соскальзываешь в поэзию, ибо сказать о себе истинную правду почти немислимо, легче себя заведомо оклеветать. Так он рассуждал. Но, оказавшись за океаном, утратив все, что имел и любил, тоскуя по Европе, которую отняли у него Гитлер и развязанная фашистами война, писатель взвалил себе на плечи эти мучительные трудности. Впрочем, можно ли назвать "Вчерашний мир" автобиографией? Скорее, это биография эпохи, подобно гётевской "Поэзии и правде". Как и Гёте, Цвейг стоит, конечно, в центре своего повествования, но не он главное. Автор – связующая нить, носитель определенного знания и опыта, некто, не исповедующийся, а рассказывающий о том, что наблюдал, с чем соприкасался. Словом, "Вчерашний мир" – это мемуары, но и нечто большее, ибо на них лежит явственный отпечаток личности автора, всемирно известного писателя. Она видна в оценках, даваемых людям, событиям и прежде всего эпохе в целом. Еще точнее: двум сравниваемым и противопоставляемым эпохам – рубежу прошлого и нынешнего столетия, с одной стороны, и временам, в которые книга писалась, – с другой.

Десятилетия, предшествовавшие первой мировой войне, Цвейг определил как "золотой век надежности" и в качестве убедительнейшего примера тогдашних стабильности и терпимости избрал Австро-Венгерскую империю. "Все в нашей тысячелетней австрийской монархии, – утверждал Цвейг, – казалось, рассчитано на вечность, и государство – высший гарант этого постоянства".

Это – миф. "Габсбургский миф", и по сей день довольно распространённый, несмотря на то, что империя рухнула, что задолго до крушения жила, что называется, попусшением господним, что была раздираема непримиримыми противоречиями, что слыла историческим реликтом, что если и не держала подданных в узде, то лишь по причине старческого бессилия, что все ее крупные писатели, начиная с Грильпарцера и Штифтера, ощущали и выражали приближение неминуемого конца.

Социальный опыт Цвейга был весьма скромным. Он был писателем, вращающимся в кругах европейских литераторов и богемы, был представителем того меньшинства, которое пользовалось плодами физического и умственного труда миллионов себе подобных. Рабочих Цвейг видел лишь издали и пишет о них с некоторой опаской; путешествия

в прифронтовую зону, в поезде с ранеными были для него событиями необычайными, не укладывающимися в размеренное течение его спокойной, обставленной комфортом жизни. Поэтому нельзя не сказать о том, что мир Цвейга – это лишь небольшая, лучшая часть того мира, который окружал писателя, в то время баловня судьбы. Именно эта принадлежность к сравнительно немногим избранным, почти полное незнание народа и предопределили тон и настрой повествования автора.

"Габсбургский миф" однозначен, но не однозначна приверженность этому мифу. Проще всего было бы объявить автора "Вчерашнего мира" ретроградом и отвернуться от его книги. Это было бы проще всего, но вряд ли правильное всего. Цвейг – не единственный из австрийских писателей, кто пришел к приятию, даже ностальгическому прославлению старой, как бы сметенной ветром истории императорской Австрии. Для некоторых тот же путь оказался еще более крутым, еще более неожиданным, еще более парадоксальным. Й. Рот, Э. фон Хорват, Ф. Верфель начинали в 20-е годы как художники левые (подчас с левацким уклоном), а в 30-е годы почувствовали себя монархистами и католиками. То не было их изменой, то было их австрийской судьбой. Рот однажды сказал И. Эренбургу: "Но вы все-таки должны признать, что Габсбурги лучше, чем Гитлер..." Альтернатива странная, но в контексте этой судьбы понятная. Гитлер, фашизм – это в глазах Рота прежде всего нетерпимейший, воспаленный, до зверства доведенный национализм, а Габсбурги ассоциировались у него с доктриной наднационального и в этом смысле – терпимого. В то же время Гитлер с его "аншлюсом" отнял у австрийца Рота родину, и отнятая родина воплотилась в Габсбургах. Спору нет, чисто австрийская дилемма застала его мир. Но это не мешает ему в лучших своих вещах – таких, как роман "Марш Радецкого" (1932), – критиковать ничтожество австрийской монархии, но только в критике прослушиваются звуки реквиема. Прослушиваются они даже в "Человеке без свойств" Р. Музиля (романе, над которым он работал все межвоенные годы и который так и не закончил), хотя для Музиля "эта гротескная Австрия – ...не что иное, как особенно явственный пример новейшего мира"¹. В форме предельно заостренной он находил в ней все пороки современного буржуазного бытия.

Цвейг поначалу вообще не ощущал себя австрийцем. В 1914 году в журнале "Дас литерарише эхо" он опубликовал заметку "Об "австрийском" поэте", где между прочим заявил: «Многие из нас (а о себе самом могу сказать это с полной определенностью) никогда не понимали, что это значит, когда нас именуют "австрийскими писателями"»². Потом, даже живя в Зальцбурге, он почитал себя "европейцем". Его новеллы и романы, правда, остаются австрийскими по теме, зато "романизированные биографии", "Строители мира" и прочие сочинения документального жанра обращены на широкий мир. Но разве не было и

¹ R. Musil. Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden. Hamburg, 1955, S. 226.

² S. Zweig. Vom "österreichischen" Dichter. – "Das literarische Echo", № 17 (1914–1915), Hf. 5, S. 263.

чего-то австрийского в этой упорной устремленности к человеческому универсуму, пренебрегающему государственными и временными границами, в этой "открытости" всем ветрам и всем "звездным часам человечества"? Ведь "Дунайская империя" казалась чем-то вроде такого универсума, по крайней мере его действующей моделью: прообразом Европы, даже всего подлунного мира. Стоило из Фиуме перебраться в Инсбрук, тем паче в Станислав, чтобы, не пересекши ни одной государственной границы, оказаться в совершенно другом краю, среди другого народа. И в то же время "европейца" Цвейга тянуло бежать от реальной габсбургской узости, габсбургской закостенелости. Тем более в годы между двумя мировыми войнами, когда от великой державы остался, по собственным его словам, "лишь обезображенный остов, кровотокащий из всех вен".

Но позволить себе роскошь не считаться с австрийской своей принадлежностью мыслимо было только до тех пор, пока хоть какая-то Австрия существовала. Еще создавая "Казанову", Цвейг как бы предчувствовал это. "Старый citoyen du monde ¹, – пишет он, – начинает мерзнуть в когда-то столь любимой беспредельности мира и даже сентиментально тосковать по родине". Однако самому Цвейгу сначала потребовалось физически ее утратить, чтобы по-настоящему обрести в душе. Еще до "аншлюса" он жил в Англии, но на законном основании, с паспортом суверенной республики в кармане. Когда же "аншлюс" состоялся, Цвейг превратился в нежелательного иностранца без подданства, а с начала войны – в выходца из стана врага. "...Человеку нужна, – сказано во "Вчерашнем мире", – лишь теперь, став скитальцем уже не по доброй воле, а спасаясь от погони, я ощутил это в полной мере, – человеку нужна исходная точка, откуда отправляешься в путь и куда возвращаешься вновь и вновь". Так трагическими утратами заплатил Цвейг за свое чувство родины.

"Что касается наших взглядов на жизнь, – пишет Цвейг во "Вчерашнем мире", – то мы уже давно отвергли религию наших отцов, их веру в быстрый и постоянный прогресс гуманизма; банальным представляется нам, жестоко наученным горьким опытом, их близорукий оптимизм перед лицом катастрофы, которая одним-единственным ударом перечеркнула тысячелетние завоевания гуманистов. Но даже если это была иллюзия, то все же чудесная и благородная... И что-то в глубине души, несмотря на весь опыт и разочарование, мешает полностью от нее отрешиться... Я снова и снова поднимаю глаза к тем звездам, которые светили над моим детством, и утешаюсь унаследованной от предков верой, что этот кошмар когда-нибудь окажется лишь сбоем в вечном движении Вперед и Вперед".

Это ключевое место всей книги, оттого я и позволил себе его столь широко процитировать. Посреди всех личных и общественных катаклизмов начала 40-х годов Цвейг остается оптимистом. Но ему – такому, каков он есть, со всеми его предубеждениями и надеждами – не за что

¹ Гражданин вселенной (франц.).

зацепиться, не на что опереться; он утратил родину до того, как осознал, что она у него есть. Но Австрия раздавлена, она растоптана, более того, превращена в часть преступного Третьего рейха. И выходит, что нет иного средства воспользоваться этой опорой, как мысленно вернуться вспять, ко временам, когда она еще была, еще существовала и самим фактом своего существования вселяла веру в будущее. И Цвейг возвращается к ней потому, что она – страна его детства, страна иллюзий, сорок долгих лет не знавшая войны, и прежде всего потому, что нет у него сейчас никакой другой. Это его утопия, от которой он и не требует ничего, кроме утопичности. Ибо понимает, что она обреченный "вчерашний мир", уже погибший.

Лишь в начале книги дается светлый, цельный и "рыцарственный" образ "вчерашнего мира" – образ в значительной степени идеализированный и, что особенно примечательно, бестелесный. Потом, по мере своего овеществления, он распадается. "Окружавший нас старый мир, все свои помыслы сосредоточивший исключительно на фетише самосохранения, не любил молодежи, более того, относился к молодежи подозрительно", – пишет Цвейг. И далее следуют страницы, на которых повествуется, каким, в сущности, адом для ребенка была старая австрийская школа, меньше его воспитывавшая, больше ломавшая, сколько заскорузлого ханжества вносила она, да и вообще тогдашние нравы, в отношении мужчины и женщины. Внешнее целомудрие, держась на тайно узаконенной и поощряемой проституции, не только было обманом, оно еще и коверкало души.

Объявив Вену столицей искусств, Цвейг вскоре сам себя опроверг таким хотя бы замечанием: "Венцу Максу Рейнгардту пришлось бы в Вене терпеливо ждать два десятилетия, чтобы достичь положения, которое в Берлине он завоевал за два года". И дело не в том, будто Берлин 20-х годов был лучше, дело именно в почти сознательном обнажении иллюзорности исходного образа.

Но контрастным фоном, позволившим изобразить время заката Австро-Венгерской империи в столь идиллическом свете, была первая мировая война, а затем захлестнувший Западную Европу фашизм. Цвейг нарисовал точную и правдивую картину европейской трагедии. Она мрачна, но не безысходна, ибо скрашивают ее люди, как и всегда у него, разобщенные, но не отступившиеся, не побежденные. Это Роден, Роллан, Рильке, Рихард Штраус, Мазерель, Бенедетто Кроче. Они – друзья, единомышленники, порой просто знакомые автора. Перед нами проходят разные характеры – воители духа, вроде Роллана, и чистые художники, вроде Рильке. Поскольку каждый из них – неотъемлемое слагаемое культуры эпохи, их портреты ценны и сами по себе. Но еще важнее то, что, взятые вместе, они оправдывают цвейговскую уверенность "в вечном движении Вперед и Вперед".

В книге читателю встретятся и другие имена. Среди них особенно выделяются крупный предприниматель, министр иностранных дел Веймарской республики Вальтер Ратенау, творец "геополитики" генерал Хаусхофер, Зигмунд Фрейд. С Ратенау и Фрейдом Цвейг дружил, с Хаус-

хофером познакомился во время своего дальневосточного плавания. Он старается быть по отношению к ним объективным. Но удается это не всегда: мешают личные симпатии и путаница во взглядах. Например, Цвейгу нелегко признать Хаусхофера, которого он ранее уважал, одним из теоретиков нацизма. Слишком уважительную характеристику Цвейг дает и реакционеру Игнацу Зейпелю, будущему австрийскому канцлеру. Что же до Ратенау, то Цвейг сумел представить его с разных сторон: "Он был коммерсантом, а хотел быть художником, он владел миллионами, а тянулся к социалистам, чувствовал себя евреем, но не сторонился христианства. Он мыслил интернационально, а боготворил пруссачество, мечтал о народной демократии, а сам всякий раз почитал за честь быть принятым кайзером Вильгельмом".

* *
*

Над гробом Йозефа Рота Цвейг провозгласил: "Мы не смеем терять мужества, видя, как редуют наши ряды, мы не смеем даже предаваться печали, видя, как справа и слева от нас падают лучшие из наших товарищей, ибо, как я уже сказал, мы находимся на фронте, на опаснейшем его участке"¹. Но сам, незадолго до решительного перелома в борьбе с германским фашизмом, не выдержал. 22 февраля 1942 года в Петрополисе (близ Рио-де-Жанейро) вместе с женой Цвейг добровольно ушел из жизни. Свое предсмертное письмо он завершил словами: "Я приветствую всех моих друзей. Возможно, они увидят зарю после долгой ночи. Я, самый нетерпеливый, ухожу раньше их"². В плане мировоззренческом Цвейг так и остался оптимистом.

И этот оптимизм, помноженный на талант рассказчика, обеспечил ему то достойное место, которое он и сегодня продолжает занимать на литературном Олимпе.

Д. Затонский

¹ С. Цвейг. Собр. соч., т. 7, с. 476.

² S. Zweig. Eine Bildbiographie. München, 1961, S. 125.

КОНСТАНТИН ФЕДИН

ДРАМА СТЕФАНА ЦВЕЙГА

На чужбине, вдали от поработенной родины, за океаном, покончил самоубийством Стефан Цвейг. Еще неизвестны обстоятельства самоубийства. Но, даже не зная их в точности, можно хорошо представить себе душевную драму писателя в последние годы, если вспомнить его литературный и человеческий облик.

Это был, бесспорно, большой писатель Австрии, один из заслуженных современных писателей Европы, автор известный и любимый у мирового читателя. Как рассказчик, он в совершенстве обладал тайной занимательности. Он строил сюжет с мопассановской легкостью, насыщая рассказ великолепными картинами внутренней жизни героев, всегда очень сложных и часто болезненных. Велика его близость к Достоевскому. Новеллы его останутся для художников примерами мастерства, для читателей – источником наслаждения. В биографическом жанре он создал книги образцовые и утвердил новейшее европейское искусство исторического портрета в художественной литературе. Я завидую историкам и критикам литературы, которым предстоит писать о книгах и блеске таланта Стефана Цвейга. Я завидую тому читателю, который каким-то чудом еще не слышал о Стефане Цвейге и вдруг прочтет "Амок", или "Письма незнакомки", или "Марию-Антуанетту". Но какое чувство вызывает у всех нас старая, разгромленная, поверженная Западная Европа, неспособная и бессильная уберечь даже лучшие таланты от своего поработителя, который гонит, толкает, предаёт их на погибель?!

Я перебираю письма ко мне и открыточки Цвейга, вспоминаю каждую новую его книгу, присланную сразу после выхода, с милой и быстрой надписью. Какая страсть призвания, сколько темперамента, интереса, любви к литературе!

Помню, как в один из счастливых дней моей жизни в гостях у Романа Роллана, в Швейцарии, хозяин передал мне по-галльски изящным жестом письмо от Цвейга. Живое, подвижное, подобно всей манере Цвейга, письмо было наполнено множеством мыслей и чувств. Цвейг радовался за меня, что я буду "глядеть в самое ясное и одновременно самое доброе око Европы" – в глаза Роллана. Он радовался, что незадолго ему

удалось выступить во Флоренции с речью на французском языке "О европейском духе" и что итальянцы были ему действительно благодарны, услышав наконец иную мелодию, чем привычные для них фашистские гимны. Шутливо, но не без гордости он называл эту свою поездку в дучеву Италию "гусарским налетом". Он радовался, что после испытанного им длительного чувства "хромоты", неспособности думать и бегства от людей к нему вернулось желание работать и что он после биографического произведения возьмется снова за роман, "прерванный на время депрессивного периода". "Депрессивные книги в наши дни я считаю моральным преступлением", – писал он, и ту же мысль в том же бодром, радостном письме выражал еще так: "Быть слабым в такое время, которое требует всего человека, – это мука".

Письмо это писалось весной 1932 года. Летом я получил другое письмо уже не в Швейцарии, а в Германии. И замечательно, опять повторилось почти слово в слово то же восклицание: "Оставайтесь, будьте совсем здоровы! Время слишком важное, чтобы быть больным или усталым!" Он не отрывался от работы, и осенью прилетела одна из его открыток, брошенных в почтовый ящик мимоходом: "Вы еще здесь? Я хочу Вам прислать свою новую книгу!"

Тогда уже бушевало разгоравшееся наступление гитлеровцев на германский народ. Через несколько месяцев Гитлер зажег рейхстаг. Толпа человекоподобных взяла огонь позора с этого костра, разбежалась с дымищимися факелами по Германии, и во всех ее городах поднялось к небу пламя, уничтожавшее "европейский дух", о котором наряду со многими писателями говорил Стефан Цвейг. Его книги были сожжены.

Далее с ним совершилось то, что стало судьбой передовой интеллигенции всего континентального Запада. Цвейг должен был покинуть свой Зальцбург: у ворот любимого города стоял волосатый призрак, поднявшийся из соседнего Мюнхена. С посохом беглеца Цвейг стал переходить из одной земли в другую. Волосатый призрак шел за ним. Вскоре фашизм мог торжествовать: вспыхнул самый зловещий из костров, раздутых Гитлером, – костер мировой войны. Его зарево преследовало Цвейга, куда бы он ни уходил, – у берегов Малой Азии, на Британских островах, в бесконечно далекой Бразилии. Земной шар превратился в огненную планету.

Где, где мог бы прорвать беглец кольцо смрадного пламени? Куда, куда мог бы привести Цвейга сломанный посох Агасфера?

У меня есть два замечательных письма Цвейга, присланных им еще до прихода к власти гитлеровцев. Одно из них было опубликовано, другое он прислал не для печати, и оно еще лучше, еще откровеннее выразило взгляды писателя на вопрос, которому посвящалась переписка, – вопрос о возможности новой войны.

В первом письме Цвейг называл себя "идейным учеником Уолта Уитмена и Верхарна" и заявлял, что "в молодости считал оптимизм своей священной обязанностью". Теперь он отвергал оптимизм. Но, даже отвергая его, он "рассматривал Россию в военном отношении совершен-

но вне опасности". "Будьте уверены, дорогой Федин, что, несмотря на безразличие интеллигенции, несмотря на ослепление широких масс, в тот момент, когда будет сделана попытка превратить хозяйственный кризис Европы в войну против России или против какого-нибудь другого государства, у многих из тех, кто теперь еще молчит, проснется совесть, и не так-то просто удастся безрассудствовать господам, как это было в 1914 году, когда (о чем недавно рассказал в своих мемуарах князь Бюлов) граф Берхтольд, "улыбаясь", сообщил, что сербов-то воевать принудят".

Во втором письме Цвейг высказался почти декларативно. "Откровенно говоря, я совсем не верю в империалистическую войну". Он приводил пять доводов в обоснование этой мысли. Он считал, во-первых, что ни одна европейская страна уже не может быть настолько уверена в своих рабочих, чтобы вести длительную войну. Во-вторых, по его мнению, Россию ограждало от войны то обстоятельство, что европейские народы гораздо больше ненавидят друг друга, чем своего социального противника. В-третьих, он находил, что никак нельзя было оправдать военное выступление в глазах европейского населения, которому целое десятилетие подряд внушали, что Россия стоит перед непосредственной катастрофой. "Сами империалистические государства создали себе тяжелую ситуацию непрерывным лганьем о предстоящем падении России". Следующим доводом Цвейг приводил хозяйственные отношения, которые "ныне настолько отчаянны, что общественность наконец снова начинает понимать, какие чудовищные материальные опустошения несет война". И последнее: "У всех нас, интеллигентов, налицо более высокая форма решимости, чем в 1914 году. Мы не дали бы себя захватить врасплох столь жалкими и безоружными".

С убеждением, что война невозможна, Стефан Цвейг вступал в эпоху, содержанием которой была открытая подготовка войны. Фашизм рвался к власти, чтобы заставить Германию взять реванш и ограбить весь мир. С каждым годом очевиднее становилась неизбежность всеобщего кровопролития... И какие горестные разочарования преследовали Цвейга на каждом шагу! Вероятно, он уже видел свои заблуждения, когда, перед приходом к власти Гитлера, писал, что быть слабым в такое время – мука.

Он испытал эту муку. Он оказался в числе европейцев, сброшенных с дороги событий и убедившихся, что долгие годы после первой мировой войны были прожиты в иллюзиях. Не в оптимизме Уитмена и Верхарна тут дело. Оптимизм, как вера в человека, в его будущее, оптимизм, каким был он у великого американца Уитмена, является плодом жизненной силы, а не слабости. Такой оптимизм чувствуется в жесте, с каким человек подымает над своей головой знамя борьбы. Оптимизм – не благодушие. Наоборот, это трезвость, помогающая отличать как близкие, так и отдаленные препятствия и ломать их в борьбе.

Среди европейской интеллигенции был очень распространен тип человека, уверенного, что испытания войны 1914–1918 годов раз навсегда образумили человечество и новые военные замыслы обречены самой

историей на провал. Эту уверенность европейские "оптимисты" считали своим оружием. Они надеялись вынуть оружие из ножен, если будет нужда. Когда же перед ними возник волосатый призрак гитлеровца и они попробовали схватить красивую рукоять своего меча, они обнаружили, что ножны были пусты. Уверенность в безопасности сделала этих людей бессильными перед угрозой войны.

Стефан Цвейг был характером близок к такой интеллигенции. Он был антифашистом по складу мышления, по убеждениям, по всему чувству художника. Он был гуманистом в понимании XIX века и стремился уберечь свой гуманизм в неприкосновенности от века XX. Война как средство для достижения цели была противна ему. Он не допускал, что 1914 год повторится. И он дожил до наших дней. И год, когда война подошла к берегам Америки, стал его последним годом, его "роковым мгновением".

Воображение противится присоединить к трагической веренице жертв войны имя Стефана Цвейга. Я помню, как звучало это имя в писательской среде у нас и на Западе. Помню, как первым написал мне о нем изумительно чуткий ко всему талантливому Горький: "Очень рекомендую Вам изданную "Временем" книжку Стефана Цвейга. "Смятение чувств" – замечательная вещь! Прочитайте. Этот писатель растет богатырски и способен дать великолепнейшие вещи".

Цвейг и дал великолепнейшие вещи. Тем более жаль этого художника, этого европейца с ног до головы, с его блеском, с его ошибками, с его поучительной драмой.

СТАТЬИ
ЭССЕ

ОГОНЬ

Доверять в высшей степени случайному, минутному успеху опасно, но опасно также пренебрегать им. Всякое явление ценно хотя бы тем, что дает возможность познать породившую его причину, и поэтому любой сенсационный успех уже сам по себе выражает некий нематериальный факт: какую-либо душевную потребность, которую он удовлетворяет, безмолвный вопрос, на который он дает ответ, настроение нации, которое он формулирует. Для диагноза умонастроения эпохи исключительно важна оценка природы крупного литературного успеха – этого зримого симптома изменений, свершающихся в людских душах, – и когда-нибудь тиражи нашумевших книг расскажут грядущим поколениям о температурной кривой воевавшей Европы больше, нежели все документы и сводки. Но уже и теперь, чтобы понять время, в какое мы живем, и его политический смысл, нам безразлично узнать, каким настроением проникнута эта прогремевшая книга, которая сегодня во Франции затмила все книги о войне; ибо нацию постигаешь всего лучше по ее выдающимся сынам, а время – по тому, что пользуется в нем успехом. Подобно тому как в "Contrat social"¹ Руссо крылось предвестие революции, в "Вертере" Гёте – романтизма, в "Отцах и детях" Тургенева – нигилизма, так и "Огонь" Барбюса передает чувства современной Франции и, быть может, возвещает завтрашнее братство народов Европы. Мы не можем, не смеем не замечать того факта, что ныне во Франции из всех книг, написанных о войне, самым большим успехом пользуется книга, страстно восславляющая мир.

Анри Барбюс... Пусть читатель и даже тот, кто считает себя знатоком французской литературы, не стыдится, что до сих пор ни разу не слышал этого имени. В Париже молодого поэта знали лишь в узком кругу как зятя Катюля Мендеса *, а также по

¹ "Общественный договор" (франц.).

роману "Ад", в котором угадывается талант. Талант! Как измелъчало и истерлось в наши дни это слово, когда-то ценившееся на вес золота! Если бы под Круи или Суше немецким снарядом вместо другого солдата был разорван в клочья пехотинец Барбюс, то маленький пузырек его славы быстро бы лопнул. Фронтвые товарищи бросили б на его тело несколько лопат земли, газеты уделили б несколько строк его памяти, и один из властителей дум нашего времени бесследно исчез бы под гигантским жерновом уничтожения, как и многие другие, имена и произведения которых канули в безвестность. Ныне же на обложке книги "Огонь", спустя полгода после первого ее издания, стоит удивительная цифра – "Сотая тысяча". И молодежь во Франции и далеко за ее пределами видит в Барбюсе выразителя самых сокровенных своих чувств.

Можно ли назвать романом эту снискавшую мировую славу книгу, насыщенную материалом огромной взрывной силы и взбудоражившую наше время так, как ни одно произведение французской литературы после "Нана"? Пожалуй, нет. Скорее, она его противоположность. Ведь роман, собственно, является вымыслом, плодом фантазии писателя, показывающего жизнь преобразенной, возвышенной. "Fiction"¹, как не случайно именуется художественная проза на лаконичном английском языке; ценность же этой книги прежде всего в отсутствии всякого вымысла, в беспощадной правдивости и достоверности. Барбюс не перекрашивает кровь в розовый цвет и не изображает войну этакой молодеческой забавой; он не прибегает к патриотическому пафосу, чтобы возвеличить трагические события, и не смягчает их пресловутым окопным юмором, о котором болтают столько вздора в тылу. Он ничего не выдумывает и не гармонизирует того, что враждебно разуму; жизнь и смерть на войне, существование, которое влачит французский пехотинец в огне и грязи, в дьявольском хаосе, в земном аду, он изображает без прикрас.

Это военный дневник, один из тысяч, не первый и, наверное, не последний в нашем мире, разорванном на Здесь и Там. Но почему же именно этот поражает в самое сердце, затрагивает самые сокровенные, общечеловеческие чувства, почему он вызывает у нас, подобно античной драме, наряду с бесконечным ужасом также и то теснящее сердце, таинственное, прекрасное и в то же время пугающее волнение, когда страшное возвышается до трагического, бессмысленное превращается в символ, причиняющее одну лишь боль рождает душевное потрясение? Почему только этой книге выпал удел тревожить всех, не минув никого? Всегда нелегко определить единый источник воздействия большого художественного произведения, так как

¹ Фикция, выдумка (англ.).

его влияние слагается из бесконечного множества невидимых сил; но мне думается, что непреходящая ценность этого произведения заключается прежде всего в его единственной в своем роде оптике – в двойном видении мира: Барбюс глядит на него из бездны человеческого страдания, из душевной ямы солдатского окопа как французский пехотинец и одновременно как мировой поэт, стоящий на вершине человеческой, гуманистической морали. Созерцающий, страдающий, он затерялся, как песчинка, в хаосе миллионов, но благодаря своей внутренней свободе он сумел вырваться из этого ада предписанной ненависти и узаконенного убийства, не утратив ни на мгновение способности к любви и милосердию. Вот почему эта книга являет собой образец и художественного мастерства, и человечности.

Уже сама манера, в которой написан "Огонь", совершенно нова и своеобразна. Ни строчки о судьбах отдельной личности, речь идет только о переживаниях коллектива. Это не дневник какого-то одного солдата, а "Journal d'une escouade"¹, описание переживаний отделения, судьбы одного взвода. Между двумя существовавшими донныне в литературе способами изображения – объективным и субъективным – Барбюс избрал третий: коллективный. Он показывает войну не так, как Толстой, чей всепроникающий взор охватывал и все этажи ее здания, и бесконечные горизонты мировой истории, заглядывая и в комнату полководца, и в покои императора, и в душу крестьянина или офицера; но и не так, как Лилиенкрон * и Стендаль, которые повествовали лишь о том, что запечатлелось на сетчатке их глаз. У Барбюса наблюдающее, переживающее "я" удесятеряется и обретает новую цельность: он говорит и пишет не от лица индивидуума, а от имени семнадцати товарищей, которых сто недель совместных страданий в пекле войны спаяли в единое целое. Пехотный взвод – мельчайшее воинское подразделение мировой войны – рассказывает о гигантской бойне.

Самого Барбюса-писателя вначале совсем не ощущаешь. Он как бы рупор граммофона, из которого раздаются голоса и стоны этих семнадцати человек, анонимный собиратель и рассказчик их страданий; мы его не видим, как не видим на картине нарисовавшего ее художника. Растворившийся в братском содружестве, он уже ничего не воспринимает обособленно, лично, но то, что он переживает, он переживает семнадцатью душами. Слушающий, он молчалив, поэтому голоса его товарищей звучат со страниц книги так же, как они звучали в жизни, ибо он не искажает ни одного их слова. Он сохраняет все угловатости их крестьянского говора, всю непосредственность выражений, он не полирует их грубый диалект, не уснащает их речь афо-

¹ "Дневник взвода" (франц.).

ризмами. Три четверти книги написаны на парижском аргю и поэтому едва ли понятны тем, кто изучал французский по грамматикам и у гувернеров; но даже тот, кто пополнил свой лексикон на Монмартре, встанет в тупик перед иным словом, которого в 1914 году Академия еще не знала, ибо оно только что отчеканилось в окопе. Великолепна эта новая техника изображения коллектива, и главное в ней то, что она нечто большее, нежели просто техника; не столько изобретательность искусного литератора породила ее, сколько человеческая необходимость, благодарное чувство верности тем ста неделям, которые Барбюс и его товарищи провели под одной палаткой и под тем, другим шатром, сотканным из огненных нитей немецких снарядов. Оторванная от своего домашнего мира и брошенная в бесконечность войны, эта горстка людей становится его родиной, его семьей, его народом. Все, что он переживает, он переживает вместе с ними и благодаря им, у них одна жизнь и одна смерть. Словно спутники Одиссея в пещере Полифема, прижавшиеся друг к другу в ожидании того, что огромная свирепая рука выхватит кого-нибудь из их рядов, сидят, скорчившись, эти семнадцать дни и ночи в окопе, и из их душ выжимаются слова, рожденные первобытным страхом. Эти слова, полные страха смерти и животной радости, экстаза вновь обретенной жизни, сильнее всех красивых слов, которыми тыловые поэты и парижские газеты прославляют войну; они неопишуты, незабываемы, эти разговоры во мраке жизни перед мраком смерти.

Люди, изображенные в произведении Барбюса, говорят о войне просто, и она – необозримая, многоликая, гигантская – становится в их беседах обозримей, проще, как бы свернутой в крохотный клубок. И в часы, долгие, бесчисленные часы ожидания – ведь оно главное занятие на войне: ожидание приказов, распоряжений, смены, отпуска, смерти, мира, милосердия – этот клубок постепенно разматывается. Как бы между делом в своих разговорах они распускают петлю за петлей чудовищной стальной сети, которая опутала Францию и всю нашу злосчастную Европу; простодушные крестьянские рассуждения, подобно скальпелю анатома, препарируют фантастическую паутину ее нервов так, как это не могло бы сделать ни одно подробное литературное описание. Я попытаюсь показать на примерах, как Барбюс, словно играючи, разбирает на части механизм войны. Остановка на ночлег. Перед отправкой в окопы солдаты укладывают свои мешки, похваляясь их содержимым друг перед другом. Перед нами предстает вся кладь пехотинца; мы видим его военное снаряжение и одновременно по заботливо припрятанным в потайных уголках ранца вещичкам угадываем характер каждого. Один достает фотографию жены и детей, другой – сувенир, третий – колоду карт, четвертый – нож, и все разглядывают, ощупыва-

ют эти жалкие сокровища. Они советуются, куда их лучше уложить, они как бы выкладывают содержимое своих ранцев на глаза у читателя, они все сравнивают и все обсуждают, и постепенно вместе с этими крохотными вещичками, напоминающими им о забытом на войне доме, вся родина, все бесконечно далекое былое пересыпается из раскрытых мешков на страницы книги. Или один из них возвращается в окопы после поправки. "Vonne blessure"¹ – так французские фронтовики нежно называют рану, которая вместо смерти приносит счастливцу несколько недель отпуска, – дала ему возможность побывать в тылу; и вот он описывает свой путь из госпиталя в этапный пункт, из этапного пункта в тыл, рассказывает об издевательствах бюрократов, о высокомерии офицеров, о всех своих горьких и сладких встречах со всевозможными самаритянами. Товарищи то и дело перебивают его, спеша поделиться на этот счет своими воспоминаниями, и постепенно из их беседы вырисовывается неприглядная картина французского тыла. Так из нескольких разрозненных сценок молниеносно создается законченная панорама той сложной системы, на которую эластично опирается передний край фронта. Или живая лекция об артиллерии! Прислушиваясь к грохоту канонады, солдаты по свисту пролетающих снарядов определяют их калибр и действие. Как охотник распознает зверей по их реву, так и эти жители ада узнают снаряды по малейшему шелесту; по одному только звуку с точностью до сантиметра они определяют размеры тяжелых гранат; с особым страхом прислушиваются они к полету австрийских мортирных снарядов огромной разрушительной силы, с которыми они впервые познакомились под Верденом. Так из их незамысловатой крестьянской беседы, из их шуток, восклицаний, криков, обсуждения траектории, скорости полета и действия снарядов незаметно вырастает необычайно наглядный образ самого страшного оружия этой войны – артиллерии.

Из таких небольших сцен и эпизодов построена вся книга. Одни из них незабываемы по своей красоте, другие – по своему ужасу. Например, история с летчиком. В воскресенье утром, летая над позициями, он заметил по обе стороны передовых линий какие-то темные, одинаковые по величине и очертанию массы. Он снизился, чтобы узнать, в чем дело, и увидел: внизу, одновременно справа и слева, происходило воскресное богослужение – у немцев и у французов. С обеих сторон в один и тот же час, к одному и тому же небу и к одному и тому же богу возносились молитвы и песнопения на двух языках, от двух народов, но прежде, чем до него донеслись благочести-

¹ Удачная рана (франц.).

вые слова, вокруг самолета стала рваться шрапнель. Или другой случай, с солдатом из Суше, который, как лунатик, бродит по выжженной равнине, где прежде стояла его родная деревня, и на этом превращенном в ничто клочке земли пытается отыскать приметы своего дома. А история с солдатом, который разыскивает труп своего брата, не ведая, что тот лежит рядом, возле окопа за насыпью, и что часы, чье тиканье слышалось всю ночь, были на руке у того, кого он искал; их холодный механизм пережил молодую, горячую жизнь. Эти жуткие эпизоды незабываемы по своей реалистичности, по художественной силе. И постоянно со страниц книги все снова и снова раздаётся стон то одного, то другого французского солдата и скорбный голос самого писателя: "On ne peut pas se figurer!" – "Это невозможно себе представить!" – слова, становящиеся лейтмотивом произведения, придающие ему особый ритм. Каждая страница книги повествует о мучениях, и, несмотря на это, писателю кажется, что он сказал недостаточно: еще мало горя, мало страданий. Ведь если даже он и изобразит все круги ада этой войны, то какими же словами рассказать о самой незримой, самой страшной из ее пыток: о бесконечности, о времени, о медленно, слишком медленно текущем времени? Ум может охватить секунды, минуты, но месяцы, годы – как объять их, как перенести эту монотонность, эту непрерывность, эту вечность? Бездна охватывает французских пехотинцев и самого писателя: они уже не верят в жизнь, он – в искусство. Величайшее бедствие человечества ввергает художника в величайшее сомнение и скорбь.

Об усталости и истощении, безысходности и нескончаемости трех лет войны, о том, чего не знал Золя в своем "Разгроме", о последнем круге ада, по которому проходит французский солдат, повествует сегодня Барбюс своим соотечественникам и всему миру. Окопавшимся в тылу политиканствующим патриотам он – безупречный свидетель, солдат и борец – предъявляет обвинение за муки их жертв; ни о чем не пишет он с такой беспощадной жестокостью, как о бесконечности страданий, от которых нет спасения. Даже короткая передышка, отпуск – предполагаемый отдых! – пехотинцев, этих илотов * взбесившегося национализма, отравлен, превращен в фарс, о котором рассказывают страницы этой беспощадной книги. Барбюс описывает приезд отпускников в Париж. Они еще не стряхнули с себя окопной грязи, в ушах у них еще стоит звон от грохота орудий, сердца их еще сжимаются от перенесенного ужаса. Они идут по бульварам, окруженные праздной толпой, мимо них проносятся автомобили с расфранченными пассажирами, на улицах заманчиво блестят витрины магазинов и глаза женщин. Никто, ничто не знает здесь о войне, от всех этих людей она далека, как небо от земли. Впрочем,

нет, и вот, кажется, доказательство тому. У одного магазина собирается толпа и с любопытством разглядывает какое-то странное сооружение на его витрине. Что там такое? Они проталкиваются ближе и видят за стеклом восковой манекен немецкого офицера в новеньком обмундировании, с картонным Железным крестом на груди; немец стоит на коленях и, прося пощады, протягивает восковые руки к восковому французскому офицеру с детскими румяными щечками, который устался на него своими стеклянными глазами. Под этими куклами большими буквами написано: "камрад" – насмешливая кличка немцев. Гнев и омерзение охватывают солдат: так вот как здесь, оказывается, представляют себе немцев эти бездельники, вот как они думают в тылу о войне! К ним обращается какая-то элегантная, благоухающая дама: "Скажите, господа, вы ведь настоящие солдаты фронта, вы видели все это в окопах, не правда ли?" И оба, еле сдерживая отвращение, робко бормочут: "Гм... да... да..." – и довольная публика сияет от радости. Они заходят в кафе, к ним подсаживаются разные любители поболтать, выражают им свое восхищение; один восторженный штатский говорит, что ему тоже очень хотелось бы пойти на войну, но вот злое начальство не отпускает; другой уверяет их, что здесь, в тылу, он не менее полезен государству, чем они там, на фронте. Опять они отвечают: "Гм... да... да..." – смиренно, доброжелательно, но в глубине души чувствуют: между ними и теми лежит пропасть, они говорят на разных языках. И они бредут дальше, бедняги, чувствуя себя совершенно забытыми в этом большом городе, в Париже, который думает лишь о себе и своих удовольствиях. И вдруг один из них неожиданно резюмирует: "А ведь правда! Выходит, что у нас не одна страна, а две. Мы разделены на две чуждые страны: на фронт, где слишком много несчастных, и на тыл, где слишком много счастливых". Они чувствуют себя потерянными в столице Франции, которую в течение тысячи дней защищали своей кровью, и с поникшими головами уходят из этой каменной чужбины на свою страшную родину, в окопы.

И вот они опять у себя дома, в своей семье, во взводе. Начинается последний акт человеческой трагедии. Ночью спящих солдат поднимают по тревоге и бросают в атаку. Эти апокалипсические испытания современного человечества описаны Барбюсом так беспощадно правдиво, так жизненно или, вернее, так убийственно, что невозможно пересказать все снова. Душа обращается в прах, когда подумаешь, что на нашей земле может быть нечто подобное, не хватает дыхания вымолвить хоть одно слово об этом.

Наступает ночь после атаки. Бойня кончилась. Двое солдат, уцелевших из семнадцати, – все, что осталось от взвода, –

блуждают по перепаханному снарядами полю. Они ищут своих товарищей, с кем час назад играли в карты, своих братьев, которых полюбили, с кем сроднились за эти два года, и находят лишь их растерзанные трупы. К их братской скорби, к их человеческому страху примешивается и неодолимое чувство неистойвой, триумфальной, первобытной радости: "Я еще жив! Я еще жив!" Они только что убивали сами, рядом с ними была смерть с оскаленным и залитым кровью черепом, но сознают они только то, что они еще живы. Они бредут дальше, от трупа к трупу. Все чаще и тревожней звучит в этих жутких картинах лейтмотив книги: "On ne peut pas se figurer!" – "Это невозможно себе представить!" И они умолкают. Окровавленные, они ползут обратно сквозь колючую проволоку и забиваются в свои норы. И тогда из темноты, чуть слышно, один за другим начинают раздаваться голоса. Они безымянны, эти голоса оставшихся в живых, и порой кажется, что гул их нарастает, будто в него вливаются новые десятки, сотни тысяч голосов тех, что сейчас лежат бесполезной падалью перед немецкими окопами. Они рассуждают о войне, эти безымянные, добираются до ее смысла. Но не об Эльзас-Лотарингии говорят солдаты и не о Марокко и Сирии, как их министры, а только о страданиях и о том, когда наступит им конец. Один еще отваживается произнести вычитанную фразу: чтобы уничтожить милитаризм, надо разгромить Германию. Но другие уже не верят этой фразе. "Сегодня милитаризм называется Германией, но завтра как он будет называться?" – отвечают они. Не Германию надо раз и навсегда победить в этой войне, а самое войну. Не Германия враг народа, а война. "Две армии в схватке – это одна огромная единая армия, совершающая самоубийство!" – выкрикивает кто-то, и все бурно соглашаются с ним. Ни единого слова ненависти к Германии не произносят эти французские бойцы; те, которые только что врывались с ручными гранатами в немецкие окопы и остервенело кололи штыками, полны сострадания к жертвам войны и ненавидят войну и тех, кто ее затеял. Никогда больше подобное бедствие не должно обрушиться на человечество, восклицают они, и если только нынешняя война будет последней войной, то все принесенные жертвы не напрасны. Их не искупят никакие вновь приобретенные провинции; вознаградить их может лишь одна, последняя надежда, что, ужаснувшись безмерности страданий, человечество не понесет добровольно еще раз крест войны. И над равниной, усеянной мертвецами, как трубный глас Суда, разносится из французских окопов клич: "Guerre à la guerre!" – "Война войне!"

Мысль, что они, безвестные Спасители, своим мученичеством избавят Будущее от войны, что их пример навсегда отрезвит грядущие поколения, приносит им утешение, бесконечное

утешение. Но лишь на один миг. Ибо кто, спрашивают они себя, расскажет человечеству о наших безмерных мучениях, кому они ведомы? Ни один писатель не сможет вообразить их себе; военные корреспонденты, эти "touristes de tranchées" – "окопные туристы", видели лишь частицу их страданий и не испытали самого страшного: принуждения и непрерывности, бесконечности мучений. Кто познал судьбу пехотинца? "Мы! Только мы! – отвечают голоса. – Мы, только мы, которые сами ее испытали!" Но, подобно ударам молота, падают на их сердца чьи-то слова: "Нет, и мы забудем, даже мы сами! Мы забудем! Того, что мы видели, было слишком много. Мы не таковы, чтобы вместить все это. Мы сами забудем обо всех пережитых страданиях".

Раскаленной иглой пронизывает их сознание эта страшная мысль – самая страшная в этой страшной книге. "Да, мы забудем! – восклицает другой. – Когда я был в отпуске, я заметил, что уже многое забыл из своей прежней жизни. Несколько своих прежних писем я перечитал, как новую книгу". "Да, все забывается, – подтверждает третий, – уходит неведомо куда бесконечность этих ночей, муки лишений... Остаются только имена, только названия, как в военной сводке". О непостоянство чувства! О забывчивость! О усталость мысли! Потеряв последнюю надежду, они в отчаянии обвиняют самих себя. "Мы – машины забвения. Человек – это существо, которое думает мало и легко забывает". И они, единственные очевидцы, окажутся немыми перед судом человечества и смогут лишь бормотать, вместо того чтобы говорить во весь голос! Их изобразят героями, тех, кто чувствует себя мучениками, ни в чем не повинными страдальцами; будут описывать лишь их подвиги, но не мучения, подстрекая, но не предостерегая грядущие поколения. К чему тогда эти муки, эти жертвы? Всякая надежда потеряна. "Tant de malheur est perdu!" – все их страдания окажутся напрасными, если они останутся неизвестными человечеству, если никто правдиво не расскажет о них.

Этим свидетелем, этим глашатаем, возвещающим о страданиях французского солдата в назидание человечеству на все времена, и попытался стать Анри Барбюс. Его книга возвышается гигантским надгробным Памятником павшим товарищам, воздвигнутым из их страданий, сцементированным их слезами и кровью, памятником, озаренным на века вдохновенным пламенем страсти художника. Его книга будет вечной плотинной, преграждающей путь мутному потоку стихов и трактатов тех хвастунов, у которых "избавление" от военной службы вызывает "прибавление" патриотического пыла. Его книга будет вечно язвить тех осторожных патриотов, которые, превознося с пылом красноречия войну – это море крови и желе-

за, – сами остерегались замочить в нем даже кончики пальцев. Она будет вечной потому, что чувство писателя питалось пережитым, и еще потому, что это чувство, обращенное через все границы ко всем народам, имело своим священным источником человечность. И среди битв, где решают Сила и Власть, это уже победа, в конечном счете единственная победа ясного духа над бессмыслицей происходящего, победа правды над фразой и ее презренным рабом – словом.

ДИККЕНС

Нет, о том, как любили Чарлза Диккенса его современники, надо справляться не в книгах и не у биографов. Любовь живет и дышит только в изустном слове. Нужно, чтобы кто-нибудь рассказал вам об этом, лучше всего – англичанин, из тех, что еще помнят годы первых успехов Диккенса и теперь, спустя вот уже пятьдесят лет, все еще не могут решить назвать автора "Пиквика" Чарлзом Диккенсом, а упрямо величают его Бозом – старым, привычным и ласковым прозвищем *. По их умиленню, овеянному грустью воспоминаний, можно судить об энтузиазме тысяч людей, с бурным восторгом встречавших каждую синюю книжечку с очередной частью его романа (ныне эти книжечки, став драгоценностью для библиофила, желтеют в ящиках и шкафах). В день получения почты, рассказывал мне один из этих old Dickensians ¹, они никогда не могли заставить себя дожидаться дома почтальона, который наконец-то нес в сумке новую синенькую книжку Боза. Целый месяц они томилась в ожидании, они надеялись и спорили, на Доре или на Агнессе женится Копперфилд; радовались, что Микобер опять попал в критическое положение: они ведь знали, что он с честью выйдет из него с помощью горячего пунша и веселого настроения! И неужели они еще должны были ждать, ждать, пока притащится на своей сонной кляче почтальон и разрешит им все эти веселые загадки? Нет, это было свыше их сил. И год за годом все, от мала до велика, встречали в положенный день почтальона за две мили, лишь бы поскорее получить свою книжку. Уже на обратном пути они принимались читать: кто заглядывал в книгу через плечо соседа, кто начинал читать вслух, и только самые большие добряки во всю прыть бежали домой, чтобы поскорее принести добычу жене и детям. И так же, как этот городок, люби-

¹ Старые поклонники Диккенса (англ.).

ли Диккенса каждая деревня, каждый город, вся страна, а за ее пределами — все, кто говорил по-английски и жил в колониях, разбросанных по всем частям света; его любили с первой минуты знакомства с ним и до последнего часа его жизни. За все девятнадцатое столетие нигде больше не было такой неизменной сердечной близости между писателем и его народом. Слава Диккенса взвилась стремительной ракетой, но так и не угасла: она остановилась над миром, озаряя его, подобно солнцу. Первый выпуск "Пиквика" был напечатан в четырехстах экземплярах, пятнадцатый — уже в сорока тысячах, такой мощной лавиной обрушилась его слава на эпоху. Скоро эта слава проложила себе дорогу в Германию, сотни и тысячи дешевых книжек вселяли смех и радость даже в самые зачерствевшие сердца; маленький Николас Никльби, бедный Оливер Твист и тысяча других образов, созданных неутомимым творцом, проникли в Америку, Австралию и Канаду. Сейчас в обращении находятся уже миллионы книг Диккенса: большие и маленькие, толстые и тоненькие, дешевые издания для бедных и шикарное американское издание (ни одного писателя не издавали так дорого, это издание для миллиардеров стоит что-то около трехсот тысяч марок), но и по сей день в каждой из этих книг гнездится радостный смех, готовый вспорхнуть птицей и залиться на разные голоса, едва только перелистаешь первые страницы.

Популярность этого автора была неслыханной, и если она не возрастала с годами, то лишь потому, что любовь к нему и так уже была безмерной. Когда Диккенс решил выступить с чтением своих произведений и впервые встретился лицом к лицу со своими читателями, Англия была в упоении. Залы брали приступом, они всегда были набиты до отказа; энтузиасты облепляли колонны, залезали под эстраду, лишь бы послушать любимого писателя. В Америке люди спали в страшный мороз перед кассами на принесенных с собой матрацах, кельнеры приносили им еду из соседних ресторанов; давка становилась немислимой. Все залы оказывались малы, и в конце концов писателю уступили для чтения церковь в Бруклине. С амвона читал он приключения Оливера Твиста и историю маленькой Нелли. Ничто не омрачало этой славы, она отеснила в сторону Вальтера Скотта, все годы затмевала гений Теккерея, и, когда пламя угасло, когда Диккенс скончался, английский мир был потрясен. Совершенно незнакомые люди передавали эту весть друг другу на улице, Лондон пришел в смятение, как после проигранной битвы. Похоронили его между Шекспиром и Филдингом, в Вестминстерском аббатстве, пантеоне Англии; туда устремились тысячи людей, и много дней утопала в цветах и венках скромная могила. И еще сегодня, спустя сорок лет, редкий день не найдешь там рассы-

паннах благодарной рукой цветов: слава и любовь не увяли за все эти годы. Сегодня, как и в тот давно миновавший час, когда Англия вручала ему, безвестному и ничего не подозревавшему, неожиданный дар мировой славы, Чарлз Диккенс – самый любимый, самый желанный и почитаемый рассказчик всего английского мира.

Такое неизмеримое, распространяющееся и вширь и вглубь влияние писателя становится возможным лишь благодаря редкому сочетанию двух обычно противоборствующих стихий, благодаря совпадению устремлений гения с традицией его эпохи. Обычно взаимодействие традиционного и гениального подобно взаимодействию огня и воды. Пожалуй, отличительный признак гения и состоит в том, что он олицетворяет дух нарождающейся традиции, враждует с традицией отживающей и, явившись родоначальником нового поколения, вызывает на кровавый бой отрицающее. Гений и его время подобны двум светилам, свет и тень от которых, правда, смешиваются, но чьи орбиты никогда не совпадают, хотя и пересекаются. И вот перед нами тот редкий на звездном небе миг, когда тень одного светила полностью закрывает светящийся диск другого, и они сливаются: Диккенс – единственный из великих писателей девятнадцатого века, субъективные замыслы которого целиком совпадают с духовными потребностями эпохи. Его романы полностью удовлетворяют вкусам тогдашней Англии, его творчество является воплощением английской традиции; Диккенс – это юмор, опыт, мораль, эстетика, духовная и художественная сущность шестидесяти миллионов человек по ту сторону Ла-Манша, их своеобразное мироощущение, порой чуждое нам и зачастую вызывающее чувство горячей симпатии. Не он создал эти произведения, но английская традиция, самая мощная, самая богатая, самая своеобразная и потому самая опасная из современных культурных традиций. Нельзя недооценивать ее жизненную силу. Каждый англичанин является в большей степени англичанином, чем немец немцем. Английское начало придает человеку не только внешний лоск – оно пронизывает всю его сущность, глубоко проникает в кровь, налагает отпечаток на самое важное и сокровенное, на самое индивидуальное – на творчество. Как художник, англичанин находится в большей зависимости от национального, чем немец или француз. Поэтому в Англии каждый художник, каждый настоящий писатель боролся с английским началом в своей душе, но даже самая пылкая, страстная ненависть оказывалась бессильной сломить традицию. Она добирается своими нежными артериями до самых сокровенных глубин, и тот, кто хочет вырвать из своей души английскую сердцевину, разрывает весь организм и истекает кровью. Несколько аристократов, страстно желая стать свободными гражданами вселенной,

решились на это – Байрон, Шелли, Оскар Уайльд хотели вытравить в себе английское, потому что они ненавидели в англичанине его извечную буржуазную сущность. Но они лишь разбили собственную жизнь. Английская традиция – самая сильная, самая победоносная на свете, но и самая опасная для искусства. Самая опасная потому, что она коварна: это совсем не холодная пустыня, необитаемая и негостеприимная, она манит теплом очага и мирным уютом, но в то же время ставит пределы морали, ограничивает, требует порядка и не терпит свободного вдохновения. Это – скромное жилище, без свежего воздуха, защищенное от жизненных бурь, светлое, приветливое и гостеприимное, настоящий home¹, с его пылающим камином буржуазного самодовольства, но это тюрьма для того, чей дом – вселенная, чье глубочайшее наслаждение – беззаботно искать приключений, кочуя в безграничном просторе. Диккенс уютно устроился в английской традиции, по-домашнему расположившись в четырех ее стенах. Он хорошо себя чувствовал в родной обстановке и за всю свою жизнь ни разу не нарушил художественных, моральных или эстетических границ Англии. Он не был революционером. В его душе художник хорошо ладил с англичанином и мало-помалу совсем растворился. Творчество Диккенса – это неосознанная воля народа, ставшая искусством, и, отмечая мощность, редкие достоинства и упущенные возможности его творчества, мы все время ведем спор с самой Англией.

Диккенс – высшее художественное выражение английской традиции в эпоху между героическим веком Наполеона и веком империализма, между славным прошлым и предвидением будущего. И если его творения представляются нам лишь выдающимися, но не грандиозными, как сулил его гений, то по мехой этому была не Англия, не национальное начало само по себе, а бесславная современность – викторианский век Англии. Шекспир ведь тоже был наивысшим проявлением, поэтическим воплощением одной из эпох английской истории – эпохи елизаветинской, воплощением сильной, деятельной, юношески бодрой и чувственной Англии, которая впервые протягивала свои щупальца к *impregium mundi*², которая вся пылала и трепетала бьющей через край силой. Шекспир рожден веком действия, воли, энергии. Взору открывались новые горизонты, в Америке шло покорение диковинных царств, вековой враг был разгромлен, из Италии сквозь северный туман пробивался свет Ренессанса, со старым богом и религией было покончено, нужно было наполнять мир новыми живыми ценностями. Шекспир – венец героической Англии,

¹ Родной дом (англ.).

² Власти над миром (лат.).

Диккенс – символ Англии прозаической. Он был лояльным подданным другой королевы, кроткой, домовитой, незначительной old queen¹ Виктории, гражданином чопорного, уютного, благоустроенного государства, где не было места ни размаху, ни страстям. Его порывы сдерживал тяжкий груз эпохи, которая была сыта и хотела только переваривать; ленивый ветер лишь играл парусами его корабля, никогда не унося его от английского берега в опасную красоту неизвестности, в неисхоженную бесконечность. Он всегда предусмотрительно держался вблизи от всего домашнего, привычного, стародавнего; и как Шекспир олицетворяет бесстрашие алчущей Англии, так Диккенс – осмотрительность сытой.

Он родился в 1812 году. В тот самый момент, когда его глаза начинают различать окружающее, в мире становится темно – гаснет великое пламя, грозившее уничтожить гнилое здание европейских государств. Гвардия под Ватерлоо разбита английской пехотой, Англия спасена и смотрит, как ее заклятый враг, лишенный короны и власти, одиноко гибнет на далеком острове. Всего этого Диккенсу не довелось пережить самому: он не видел, как из одного конца Европы в другой катилось огненное зарево мирового пожара; его взор блуждает в английском тумане. Юноша уже не находит вокруг себя героев: время героев прошло. Правда, несколько человек не жалеют этому верить, силой своего энтузиазма они хотят повернуть вспять колесо катящегося вперед времени, хотя вернуть миру его прежний стремительный бег, но Англия жаждет покоя и отталкивает их от себя. Спасаясь, они бегут в тайники романтизма, пытаются разжечь из жалких искр пламя, но судьбы не пересилишь. Шелли тонет в Тирренском море, лорд Байрон сгорает от лихорадки в Миссолунги. Эпоха не жаждет больше никаких приключений. Мир становится серым, как пепел. Англия преспокойно поглощает еще залитую кровью добычу; повсюду царят буржуа, лавочник и маклер, с видом властелина лениво развалившийся в своем кресле. Англия переваривает. И, чтобы нравиться в такое время, искусство должно легко усваиваться, не беспокоить, не потрясать бурными эмоциями, а лишь поглаживать и тихонько щекотать; ему позволялось быть сентиментальным, но не трагичным. Хотелось легкого испуга, а не ужаса, что как молния поражает грудь, захватывает дух, леденит кровь: все это было слишком хорошо знакомо из жизни, об этом сообщали французские и русские газеты, – хотелось только немного жутких, смешных и пространных рассказов, чтобы пестрый клубок повествования, размазываясь, развлекал и забавлял. В ту пору был спрос на каминное искусство, на книги, которые приятно читать, сидя у ка-

¹ Старой королевы (англ.).

мина, когда стены содрогаются от бури, на книги, в которых так же уютно горел бы и потрескивал безобидный огонек сюжета; была потребность в искусстве, которое, как чай, согревает сердце, но не пьянит его горячей радостью. Позавчерашние победители, которые хотят только удерживать и сохранять, ничего не меняя и ничем не рискуя, стали так трусливы, что боятся даже собственных сильных чувств. В книгах, как и в жизни, они желают видеть только хорошо размеренные страсти, не бурные экстазы, а всего лишь заурядные, благопристойно проявляемые чувства. В Англии тех лет счастье отождествляется с созерцательностью, эстетика – с нравственностью, чувственность – с жеманством, патриотизм – с доляльностью, любовь – с браком. Жизнь становится малокровной. Англия довольна и не хочет перемен. Поэтому искусство, какое может признать столь сытая нация, само должно быть каким-то образом довольно действительностью, должно одобрять ее и не рваться за ее пределы. И это желание иметь приятное, ласковое, легкопостижимое искусство находило своего гения, подобно тому как некогда елизаветинская Англия нашла своего Шекспира. Диккенс – это воплотившиеся в творения искусства художественные запросы тогдашней Англии. Он явился вовремя – и это принесло ему славу, но его трагедия в том, что он был укрощен вкусами своего времени. Его искусство было вскормлено ханжеской моралью, уютом сытой Англии, и если бы исключительная художественная мощь его творений, равно как и блистательный, сверкающий золотыми искрами юмор не заставляли забывать внутреннюю бесцветность чувств его героев, то он имел бы значение только для самого английского мира и был бы столь же безразличен для нас, как авторы тысяч романов, бойко фабрикуемых по ту сторону Ла-Манша. Только ненависть до глубины души лицемерную ограниченность викторианской культуры, можно с невольным восхищением оценить гений человека, который заставил нас почувствовать интерес и даже симпатию к этому отвратительному миру сытого самодовольства и открыл поэзию в банальнейшей прозе жизни.

Диккенс никогда не выступал против этой Англии, но в глубине его сознания художник все время боролся с англичанином. Первое время он твердо и уверенно шел своим путем, но мало-помалу, теряя силы, все больше увязал в рыхлом песке современности и все чаще оказывался на широкой, проторенной стезе традиций. Диккенс был побежден своей эпохой, и, думая о его судьбе, я всегда невольно вспоминаю приключения Гулливера у лилипутов. Пока великан спит, пигмеи тысячами маленьких тонких нитей накрепко привязывают его к земле, а когда он просыпается, держат его в неволе и возвращают ему свободу, лишь когда он капитулирует и дает клят-

ву никогда не нарушать законов их страны. Вот так и английская традиция опутала объятного сном безвестности Диккенса и лишила его свободы — она принесла ему успех, который придал ему к английскому клочку земли, она обрушила на него славу и ею же связала ему руки.

Миновало мрачное детство, Диккенс стал парламентским стенографом и однажды попробовал написать несколько небольших очерков, скорее в целях заработка, чем в силу внутренней потребности. Первый опыт удался: он стал сотрудником газеты. Потом издатель попросил его написать серию сатирических очерков об одном из английских клубов, которые должны были представлять текст к сатирическим зарисовкам из жизни джентри *. Диккенс согласился. Удача превзошла все ожидания. Первые выпуски "Пиквикского клуба" имели небывалый успех, через два месяца Боз стал национальным автором. Слава заставляла его продолжать повествование, "Пиквик" стал романом. Опять удача. Все теснее сплетались мелкие сети, все крепче становились тайные узы национальной славы. Признание толкало писателя от одного произведения к другому, все настойчивее стараясь втиснуть его в рамки господствующего вкуса. И эти сто тысяч сетей, хитро сплетенных из аплодисментов, шумного успеха и гордого сознания своих творческих сил, не давали ему возможности подняться во весь рост на английской земле, пока он не капитулировал и не дал себе слово никогда не нарушать эстетических и моральных законов отечества. Современный Гулливер среди лилипутов, он оставался во власти английской традиции, мелкобуржуазного вкуса. Его чудесная фантазия, которая могла бы, как орел, парить над этим тесным миром, запуталась в тенетах славы. На его вдохновение ложится тяжкий груз глубокой удовлетворенности.

Диккенс был доволен. Доволен миром, Англией, современниками, а они были довольны им. Обе стороны хотели оставаться такими, как есть. Ему чужда была гневная любовь, которая жаждет карать, потрясать, возбуждать и возвышать; в нем не было извечного стремления большого художника вступить в борьбу с богом, низвергнуть старый мир и создать его заново по своему собственному разумению. Диккенс был робок и несмел, все на свете вызывало у него ласковое удивление и по-детски непринужденный восторг. Он был доволен, ему не много было нужно. Некогда это был бедный, забытый судьбою и запуганный людьми мальчик; унижительный труд отнял у него молодость. Тогда он был полон ярких, радужных мечтаний, но все отталкивали его, долгие годы беспрерывно запугивали. Это жгло ему душу. Детство Диккенса и было тем подлинно поэтическим, трагическим познанием жизни, когда зерно его творческой воли попало на благодарную почву молчаливого

страдания; и впоследствии, когда он уже имел силы и возможность оказывать широкое влияние, его глубочайшим, сокровенным желанием стало отомстить за свое детство. Создавая свои романы, он хотел помочь всем бедным, одиноким, заброшенным детям, которые – как некогда он сам – незаслуженно страдали от жестокого обращения учителей, преподававших в запущенных школах, от равнодушия родителей, от безразличия и бессердечного эгоизма большинства людей. Он хотел спасти для них те яркие цветы детской радости, что увяли в его душе, не орошенные каплей доброты. Позже жизнь дала ему все, и ему уже не на что было жаловаться, но детство взывало к мести. И единственным нравственным устремлением его творчества было желание помочь беззащитным детям: здесь он хотел улучшить современный ему порядок вещей. Он не отвергает его целиком, не восстает против государственного устройства; он не грозит, потрясая в гнев кулаками, не выступает против своего поколения, против законодателей, против буржуазии, против жливости общепризнанных условностей; он только осторожно указывает на зияющие здесь и там раны. Англия – единственная страна Европы, которая не бунтовала в 1848 году. Диккенс не был сторонником переворота и построения нового общества; он стоял за то, чтобы исправить и улучшить старое общество, хотел лишь приутюжить и ослабить проявления социальной несправедливости там, где они давали себя чувствовать наиболее остро и болезненно, но никогда не пытался вскрыть корни зла, найти его первопричину и уничтожить ее. Истинный англичанин, он не решается посягнуть на основы господствующей морали – они для прикованного к традиции такая же святыня, как евангелие. И это миролюбие, настоящее на вялом темпераменте эпохи, весьма характерно для Диккенса. Он сам не многого хотел от жизни – такими же были и его герои. Бальзаковский герой жаден и властолюбив, он сгорает от честолюбивой жажды власти, ему всего мало. Герои Бальзака ненасытны, каждый из них – завоеватель мира и разрушитель, анархист и в то же время тиран, темперамент у них наполеоновский. Герои Достоевского пылают страстями, их необузданная воля отвергает мир и в великольном недовольстве действительностью стремится к праведной жизни; они не желают быть обывателями и людьми заурядными – в каждом из этих униженных искрится гордая надежда стать спасителем. Герой Бальзака хочет поработить мир, герой Достоевского – преодолеть его; и тот и другой напряженно рвутся из будничного в просторы бесконечности. Персонажи Диккенса очень скромны. Бог мой, чего им нужно? Сотню фунтов стерлингов в год, хорошенькую хозяйку, дюжину ребятишек, радушно накрытый для добрых приятелей стол, коттедж близ Лондона с зеленой лужайкой

под окном, небольшой садик и крупицу счастья. Их мешанские идеалы мелкобуржуазны. Исходя из этого приходится ориентироваться в творчестве Диккенса; не гневный бог, гигантский, сверхчеловеческий творец создавал эти произведения, укротив хаос, а миролюбивый наблюдатель и лояльный гражданин. Вся атмосфера романов Диккенса насквозь буржуазна.

Его великая и незабываемая заслуга состоит, собственно, в том, что он нашел романтику в обыденности, открыл поэзию прозы. Он первый опоэтизировал будни самой непоэтической из наций. Он заставил солнце пробиться сквозь эту беспросветную серую мглу, а кто хоть однажды видел, какой лучезарный блеск льет солнце, разгорающееся в пасмурном клубке английского тумана, тот знает, как должен был осчастливить свой народ писатель, который претворил в искусство этот миг извращения от свинцовых сумерек. Диккенс – это золотой свет, озаряющий английские будни, ореол вокруг скромных дел и простых людей, это английская идиллия. Он искал своих героев и их судьбу на тесных улицах окраин, мимо которых равнодушно проходили другие писатели, в стремлении найти далекое, необычайное, исключительное, искавшие своих героев под люстрами аристократических салонов, на дорогах в волшебный лес *faery tales*¹. Простой смертный был для них воплощением силы земного притяжения, а им нужна была лишь драгоценная душа, в пламени восторга рвущаяся в небо, нужен был лишь человек чувства или подлинный герой. Диккенс не постеснялся сделать своим героем простого труженика, поденщика. Он сам был *self-made-man*², выходцем из низов, сохранившим к ним трогательное уважение. Он с удивительным энтузиазмом относился ко всему банальному, его приводил в восторг каждый пустяк, каждая незначительная стародавняя вещьца. Его книги сами представляют собою этакую *curiosity shop*³, заваленную старьем, которое всякий другой счел бы не имеющим никакой ценности, – это беспорядочная смесь необычайных происшествий и смешных пустяков, которые десятилетиями тщетно дожидались любителя. А он взял эти старые, обесцененные, запыленные вещи, начистил их до блеска, расставил по порядку, осветил солнцем своего юмора. И тогда они неожиданно заиграли невиданными красками. Так он извлекал много маленьких нецененных чувств из груди простого человека, вслушивался в них и до тех пор налаживал их механизм, пока они не начинали тикать, как живые. Потом они вдруг принимались, словно часики с курантами, жужжать, гу-

¹ Сказок (*англ.*).

² Человеком, всем обязанным самому себе (*англ.*).

³ Лавку древностей (*англ.*).

деть и наконец напевать тихий старинный напев, говоривший сердцу больше, чем все унылые баллады рыцарей легендарных стран и канцоны "девы озера" *. Он разрыл пепел забвения, под которым был погребен мир простых людей, вновь придал ему блеск и стройность: только в его творчестве этот мир действительно вновь ожил. Все глупости, вся ограниченность этого мира стали понятны благодаря его снисходительности, а красоты – осязаемы для тех, кому он был дорог; все предрассудки превратились в новую и очень поэтическую мифологию. В его повествовании трескотня сверчка на печи превратилась в музыку, новогодние колокола заговорили человеческим голосом, волшебство рождественской ночи примирило поэзию с религиозным чувством. В самых маленьких радостях он обнаружил глубокий смысл; он помог простым людям обнаружить поэзию их будничной жизни, заставив их еще больше любить то, что им и так было дороже всего, – их home, тесную комнатку, где красным пламенем пылает камин и потрескивают сухие дрова, где на столе шумит и поет чайник, где люди, отказавшиеся от суетных желаний, укрываются от алчных бурь, от буйной дерзости мира. Он хотел раскрыть поэзию будней всем тем, кто был обречен на вечные будни. Он показал тысячам и миллионам, что в их бедной жизни много непреходящих радостей, что под пеплом будней тлеет искра тихой радости, и учил их раздувать из этой искорки веселый, благодатный огонь. Он хотел помогать беднякам и детям. Все, что в духовном или материальном отношении выходило за пределы этого среднего состояния, вызывало у него неприязнь – он любил всем сердцем только заурядное и обыкновенное. К богатым, к аристократам, баловням судьбы он относился враждебно. В его книгах они почти всегда подлецы и скряги, это редко портреты и почти всегда – карикатуры. Он не мог их терпеть. Слишком часто носил он ребенком отцу письма в долговую тюрьму, Маршалси, и видел, как описывают имущество; слишком хорошо знал острую нужду в деньгах. Годы провел он на Хэнгерфордстэз, в грязной камерке под самой крышей, наполняя сапожной ваксой и перевязывая нитками сотни и сотни коробок в день, пока детские ручонки не начинали гореть и глаза не застилали слезы обиды. В холодном утреннем тумане лондонских улиц он слишком хорошо познал голод и лишения. Тогда никто не помог ему: кареты и всадники проезжали мимо дрожавшего от холода ребенка, ворота оставались запертыми. Лишь маленькие люди были добры к нему, и поэтому только их хотел он отблагодарить. Творчество Диккенса в высшей степени демократично, но он не был социалистом, не понимая всей необходимости радикальных мер, и лишь любовь и сострадание придают ему высокий пафос.

Больше всего он любил мир простых людей, над которыми

всю жизнь висела угроза попасть в работный дом и чью душу согривала мечта о ренте; только с ними было ему хорошо. Он описывает их комнаты так подробно, так заманчиво, будто собирается жить в них сам; сплетает им пестрые, всегда согретые яркими солнечными лучами судьбы, предается их скромным мечтам; он их защитник, их наставник, их любимец – светлое, всегда теплое солнце над скучным, серым миром.

Но как обогатилась благодаря ему скромная обыденность этих маленьких существований! В его книгах жизнь простого народа с присущим ей домашним укладом, пестротой профессий и необозримым переплетением чувств превратилась в новую вселенную, со своими звездами и богами. Сквозь застывшую, еле-еле вздымающуюся гладь тысяч незаметных существований зоркий взгляд разглядел сокровища и тончайшей сетью поднял их на свет. Из общей массы он извлек своих героев, ах, сколько героев! Сотни созданных им образов могли бы заселить целый небольшой городок. Среди них есть незабываемые образы, что не только стали бессмертными в литературе, но уже вошли и в живую, народную речь: Пиквик и Сэм Уэллер, Пексниф и Бетси Тротвуд – все те, чьи имена невольно, словно по волшебству, вызывают у нас веселые воспоминания. Как богаты эти романы! Эпизоды одного "Дэвида Копперфилда" на всю жизнь обеспечили бы инога автора сюжетными ситуациями. Книги Диккенса – это настоящие романы, они полны движения и красок, не то что немецкие романы, почти все лишь растянутые психологические новеллы. У Диккенса нет мертвых точек, песчаных пустырей, события чередуются, как приливы и отливы, они неизмеримы и необозримы, как море. Взор едва охватывает веселую и неугомную толпу бесчисленных героев, они, теснясь, завладевают вашим сердцем и, вытесняя друг друга, уносятся вдаль.

Ни один из тех образов, которые на первый взгляд лишь случайно проходят через роман, не теряется; каждый из них дополняет, раскрывает или оспаривает другие образы, усиливает свет или тень. Замысловатая путаница веселых и серьезных событий игривой кошкой толкает клубок действия то в одну, то в другую сторону; всевозможные оттенки чувств, то разгораясь, то стихая, звучат в быстрой гамме; здесь все перемешано – ликование, ужас, озорство: то блеснет слеза умиления, то засверкает слеза безудержного веселья. Тучи собираются, рассеиваются, снова набегают, но в конце концов очищенный грозой воздух опять сияет в лучах солнца. Одни из этих романов подобны "Илиаде", в которой на единоборство выходят тысячи героев, – это земная "Илиада" без богов и богинь; другие – всего лишь скромные, мирные идиллии; но все романы, как превосходные, так и те, что читаются с трудом, отличаются расточительной многогранностью. И во

всех, даже самых мрачных и тоскливых, романах по скалам трагического ландшафта, словно цветы, рассыпаны нежные образы; эти незабываемо привлекательные образы цветут повсюду, как крохотные фиалки, скромные и не сразу заметные на широких луговых просторах его книг; и всюду по каменной крутизне суровых событий, журча, сбегает прозрачный родник беспечного веселья. У Диккенса есть главы, которые можно сравнить только с пейзажами, так чисты они, так божественно свободны от низменных страстей, так лучезарно светится в них радостная, ласковая человечность. Диккенсу нужно любить уже за одни эти маленькие шедевры, которые столь щедро рассыпаны в его творениях, что их изобилие перерастает в величие. Кто мог бы перечислить всех его героев, всех этих чудаковатых, жизнерадостных, добродушных, немного смешных и всегда таких занимательных людей? Они схвачены со всеми своими причудами и странностями, заключены в рамки своих своеобразных профессий, запутаны в завбавнейшие приключения. И как ни много их, ни один не походит на другого, каждый тщательно, до мельчайших деталей индивидуализирован; ни малейшего шаблона или схематичности, герои живут и чувствуют, они не выдуманы, они подмечены в жизни, подмечены несравненным глазом художника.

Этот глаз отличался беспримерной точностью и был удивительно безошибочным инструментом. Диккенс обладал гениальным зрением. Возьмите любой его портрет – юношеский или (еще лучше) в зрелом возрасте: в нем все подчинено этим замечательным глазам. Это не глаза поэта, воздетые горе в порыве вдохновения или затуманенные грустью, не полные мягкости и безумного огня глаза ясновидца. Это английские глаза – холодные, серые, острые, отливающие сталью. Они, словно герметический стальной сейф, где ничто не пропадает и не теряется, хранили все, что когда-либо – вчера или много лет назад – явил им внешний мир: возвышенное и совсем ничтожное, какую-нибудь размалеванную вывеску над лондонской лавчонкой, в незапамятные времена попавшую на глаза пятилетнему мальчугану, или дерево, вот сейчас распускающееся перед окном. Этот взгляд ничего не забывал – он был сильнее времени; в кладовых памяти бережно накапливались впечатления до той поры, пока их не использовал писатель. Ничто не тонуло в волнах забвения, не блекло и не тускнело; все лежало и ждало, полное аромата и сока, яркое и четкое; ничто не умирало и не увядало. Зрительную память Диккенса ни с чем не сравнить. Стальным лезвием разрезает он туман детства; в "Дэвиде Копперфилде" – его завуалированной автобиографии – из глубины подсознания четкими силуэтами выступают воспоминания двухлетнего ребенка о матери, няне. У Диккенса нет смутных контуров, он не оставляет воз-

возможности видеть вещи по-разному и рисует все с предельной ясностью. Сила его изображения не оставляет свободы для фантазии читателя, которую он совсем подавляет (поэтому он и стал идеалом писателя для нации, лишенной фантазии). Дайте его книги двум десяткам художников и закажите им портреты Копперфилда и Пиквика – рисунки будут очень похожи. С необъяснимым сходством будут изображены толстый господин в белом жилете с ласковыми глазами за стеклами очков и красивый белокурый нерешительный мальчик в почтовой карете, направляющейся в Ярмут. Диккенс рисует все так отчетливо и детально, что невольно подчиняешься его гипнотизирующему взгляду. У него не было магического взгляда Бальзака, у которого образы героев вырастали из хаоса огненных страстей; глаз Диккенса был совершенно земной – глаз моряка, охотника, соколиный глаз, замечавший еле видные особенности человека. Но в мелочах, сказал он однажды, весь смысл жизни. Его взор ловит мелкие, но выразительные детали: он видит пятно на платье, слабые и беспомощные жесты смущения, замечает прядь рыжих волос, выглядывающую из-под черного парика, когда его владелец приходит в ярость. Он чувствует все нюансы, различает при рукопожатии движение каждого пальца, улавливает в улыбке все ее оттенки. Прежде чем стать литератором, он долгое время был парламентским стенографом и научился обобщать подробности, обозначать одним штрихом слово, одним завитком – предложение. Позже он стал прибегать к своеобразному поэтическому стенографированию действительности, заменяя одной характерной подробностью целое описание, дистиллируя из пестрых фактов действительности квинтэссенцию наблюдений. Он с поразительной дальнзоркостью различал мелкие внешние признаки, его взгляд, ничего не упуская, схватывал, как хорший объектив фотоаппарата, движения и жесты в сотую долю секунды. Ничто не ускользало от него. Эта зоркость еще увеличивалась благодаря удивительному свойству его глаза: он отражал предмет не в его естественных пропорциях, как обыкновенное зеркало, а, словно вогнутое зеркало, преувеличивал характерные черты. Диккенс всегда подчеркивает своеобразные особенности своих персонажей – не ограничиваясь объективным изображением, он преувеличивает и создает карикатуру. Он усиливает эти черты и возводит в символ. Дородный Пиквик олицетворяет душевную мягкость, тощий Джингл – черствость, злой превращается в сатану, добрый – в воплощенное совершенство. Диккенс преувеличивает, как и каждый большой художник, но стремится не к грандиозному, а к юмористическому. Невыразимо комический эффект его изображения зависел не столько от прихоти писателя или его озорства, сколько заключался в той замечательной особен-

ности его зрения, благодаря которой этот пронизательный взгляд отражал все явления жизни, каким-то образом преломляя их и превращая в диковинки и карикатуры.

И в самом деле, гениальность Диккенса не в особых свойствах его души, немного мещанской, а именно в этой оригинальной оптике. Он, собственно говоря, никогда не был психологом, который магически постигает человеческую душу, заставляя ее светлые или темные семена прорасти и распускаться во всем многообразии форм и красок. Его психология начинается с видимого, он характеризует человека через чисто внешние проявления, разумеется через самые незначительные и тонкие, видимые только острому глазу писателя. Он, как английские философы, начинает не с предпосылок, а с признаков. Он подмечает малейшие, вполне материальные проявления духовной жизни и через них, при помощи своей замечательной карикатурной оптики, наглядно раскрывает весь характер. По признакам он заставляет определять особенности характера. Школьного учителя Крикла он наделяет слабым голосом, так что тот с трудом выдавливает из себя слова. И вы уже заранее чувствуете страх детей перед этим человеком, у которого от напряжения голосовых связок вздувается на лбу вена. Руки Урии Гипа всегда холодные и потные – и образ уже вызывает неприятное чувство брезгливого отвращения. Это мелочи, внешние детали, но всегда такие, которые влияют на психику. Иногда то, что он изображает, является, в сущности, только воплощением какой-либо странности, причудой, принявшей облик человека, механической куклой, движимой капризом. Иногда он характеризует своего героя через его спутника – кем был бы Пиквик без Сэма Уэллера, Дора без Джипа, Барнеби без ворона, Кит без пони! – и отмечает особенности образа не на самой модели, а на ее гротескной тени. Его характеры, в сущности, только сумма признаков, но так тонко выписанных, что они во всех отношениях дополняют друг друга, составляя превосходный мозаичный портрет, и поэтому они воздействуют в большинстве случаев лишь внешне, наглядно, рождая яркие зрительные представления и довольно сумтные чувства.

Стоит нам назвать одного из героев Бальзака или Достоевского – *père Goriot*¹ или Раскольников, – и сразу как эхо возникает чувство – воспоминание о самоотречении, отчаянии, хаосе страстей. При имени Пиквика всплывает портрет: веселый, более чем полный господин с золотыми пуговицами на жилете. И тут мы чувствуем: образы Диккенса представляются произведениями живописи, образы Бальзака и Достоевского – музыкой. Ибо они создавали свои миры, а Диккенс

¹ Отца Горю (франц.).

только воспроизводил увиденное им; у них духовное зрение, у Диккенса только физическое. Он подстерегает душу не там, где она, как призрак, поднимается из мрака бессознательного, покоренная лишь семикратно палящим огнем пророческого заклинания; он подстерегает бесплотную стихию там, где она оставляет свой след в действительности; он схватывает тысячи проявлений души в телесном и уж здесь ничего не упускает. Его фантазия, в сущности, только наблюдательность, поэтому ее хватает лишь на умеренные чувства и образы, живущие земным; его герои чувствуют себя хорошо лишь в умеренной температуре нормальных чувств. В накале жарких страстей они подобны восковым фигуркам и либо истекают сентиментальностью, либо коченеют от ненависти и становятся хрупкими. Диккенсу удаются только прямолинейные натуры, а не те, несравненно более интересные, в душе которых переплетаются бесчисленные переходы от добра ко злу, от бога к зверю. Его персонажи всегда однозначны: это либо безупречные герои, либо подлые негодяи; характеры предопределены заранее – чело украшает ореол святости или клеймо. Созданный им мир качается, как маятник, между good¹ и wicked², между чувствительностью и бесчувственностью. За эти пределы, в мир таинственных связей и загадочных сцеплений, он проникнуть не может. Грандиозное не схватишь, героическое не изучишь. В этом-то и заключается слава и трагедия Диккенса, что он всегда оставался посередине, между гением и традицией, неслыханным и банальным – на упорядоченных земных путях, в сфере ласкового и трогательного, приятного и мещанского.

Но ему этой славы было мало: автор идиллии тосковал по трагическому. Он все снова и снова пытался подняться до трагедии, но каждый раз приходил лишь к мелодраме. Тут был его предел. Эти опыты неудачны: пусть в Англии "Повесть о двух городах" и "Холодный дом" считаются высокими творениями, нашим чувствам они ничего не говорят, ибо их широкий жест – надуманный. Напряженное стремление к трагическому в них действительно достойно удивления: в этих романах Диккенс нагромождает один заговор на другой, над головами его героев нависают, словно каменные глыбы, грозные катастрофы, он прибегает к ужасам дождливых ночей, народных восстаний и революций, пускает в ход весь аппарат устрашения и запугивания, и все-таки душа не ощущает возвышенного ужаса, чувствуешь только дрожь – чисто физический рефлекс страха. В его книгах не бушуют бурные грозы глубоких потрясений, от которых, словно после удара молнии, в страхе тоскливо сжимается сердце; одна опасность сле-

¹ Добром (англ).

² Злом (англ).

дует за другой, и все же вам не страшно. У Достоевского иногда внезапно разверзаются пропасти, и дух захватывает, когда чувствуешь, как в собственной душе распахивается эта тьма, эта безыменная бездна; чувствуешь, как уходит из-под ног почва, испытываешь внезапное головокружение, опасное и в то же время такое сладостное; так и тянет ринуться вниз, и содрогаешься от этого чувства, в котором радость и боль раскалены добела, так что их почти невозможно отличить друг от друга. И у Диккенса есть свои пропасти. Он широко распахивает их, наполняет тьмой и предупреждает, что они полны опасности, – и все-таки не страшно, нет того сладостного головокружения, когда сердце падает, – этой, может быть, наивысшей прелести эстетического наслаждения. Все время чувствуешь себя в безопасности, словно держишься за перила, знаешь, что он никому не даст упасть; знаешь, что герой не пропадет: два белокрылых ангела, витающих в мире этого английского писателя – сострадание или справедливость, – непременно перенесут его невредимым через все теснины и пропасти. Для подлинного трагизма ему не хватает суровости и мужества. Он не героичен, он сентиментален. Трагизм – это решимость идти наперекор всему, сентиментальность – это грусть по слезе. Диккенс никогда не достигал высоты предельного страдания: без слез и слов кроткое умиление, скажем, смерть Доры в "Копперфилде" – самое серьезное чувство, – которое он в состоянии изобразить в совершенстве. Когда он и впрямь размахивается для мощного удара, его всякий раз удерживает жалость. Каждый раз масло сострадания (часто прогорклое) умиряет разбухшие было его волшебством стихии; сентиментальная традиция английского романа подавляет стремление к грандиозному. Финал должен быть Апокалипсисом, Страшным судом: добрые вознаграждаются, злых постигает кара. И Диккенс, к сожалению, перенес это правосудие в большинство своих романов: его негодяи тонут или убивают друг друга, надменные богачи разоряются, а герои благоденствуют. И эта сугубо английская гипертрофия морализирования как-то отрезвляла писателя, укрощала грандиозные порывы Диккенса написать трагический роман. Потому что в этих книгах суждение о вещах, которое словно волчок кружится в них, подерживая равновесие, – это уже не правый суд свободного художника, а правосудие английского буржуа. Вместо того чтобы дать волю чувствам, он подвергает их цензуре; он не допускает, как Бальзак, чтобы они, вскипая, стихийно выплескивались через край, а, используя запруды и канавки, направляет их в русло, заставляя вращать жернова буржуазной морали. Проповедник, достопочтенный пастор, философ common sense¹,

¹ Здравого смысла (англ.).

школьный наставник – все они незримо присутствуют в мастерской художника и, вмешиваясь в его творчество, склоняют превратить серьезный роман в произведение, скромно отражающее свободную действительность, в книгу, могущую дать пример молодежи и предостеречь ее. Такой похвальный образ мыслей был, разумеется, оценен после смерти Дикенса: епископ Винчестерский превозносил его произведения за то, что их спокойно можно дать в руки любому ребенку, но именно то, что они показывают жизнь не в ее реальности, а так, как ее хотят представить детям, снижает их убедительность. Для нас, не англичан, они слишком уж начинены благонаравием, слишком уж выставляют его напоказ. Чтобы стать героем Дикенса, нужно быть воплощением добродетели, пуританским идеалом. У Филдинга и Смоллетта, которые ведь тоже были англичанами, хотя и детьми более жизнерадостного века, герою нисколько не вредит то, что он другой раз расквасит в драке противнику нос или, несмотря на свою пылкую любовь к благородной даме, переспит с ее горничной. У Дикенса таких ужасных вещей не позволяют себе даже самые беспутные. Его гуляки, в сущности, совсем безобидны; их развлечения таковы, что любая *spinster*¹ может, не краснея, читать о них. Вот распутный шалопай Дик Свивеллер. В чем же, собственно, заключается его распутство? Господи, да он выпивает четыре стакана эля вместо двух, весьма неаккуратно платит по счетам, немножко повесничает – вот и все. И в конце концов он в нужный момент получает наследство – небольшое, конечно, – и совсем благопристойно женится на девушке, которая помогла ему выбраться на стезю добродетели. Даже негодяи у Дикенса не насквозь аморальны, даже они, несмотря на все их дурные инстинкты, малокровны. Эта английская ложь, отрицающая полнокровность чувств, сидит в его произведениях как гангрена; косоглазое лицемерие, видящее только то, что оно желает видеть, отводит чуткий взгляд Дикенса от реальной действительности. Англия времен королевы Виктории помешала Дикенсу осуществить его сокровенное желание написать подлинно трагический роман. И она бы совсем затянула художника вниз, в свою сытую посредственность, где в цепких объятиях популярности он стал бы адвокатом ходячей морали, не будь для него открыт иной мир, в котором могло спасаться его творческое вдохновение, не обладай он серебряными крыльями, что возносили его над душевной сферой утилитарности, – своим радостным и почти неземным юмором.

Единственно радостный, алкионически свободный край, куда не проникает английский туман, – это мир детства. Анг-

¹ Старая дева (англ.).

лийское лицемерие глушит человеческие чувства и подчиняет взрослого своей власти, а дети еще беззаботно, словно в раю, предаются своим чувствам; это еще не англичане, а лишь маленькие яркие завязи цветов человеческих, дымовая завеса лицемерия еще не бросает тени на их пестрый мир. И здесь, где Диккенс мог творить свободно, где ему не мешала совесть английского буржуа, он создал бессмертные вещи. Годы детства в его романах неподражаемо прекрасны; я думаю, что в мировой литературе никогда не затеряются эти детские образы, эти веселые и серьезные эпизоды, что случаются на заре жизни. Кто сможет забыть одиссею маленькой Нелл, забыть, как она, простая и нежная, уходит со своим старым дедушкой из дыма и мрака больших городов в пробуждающуюся зелень полей, среди всех тревог и опасностей невозмутимо, до самой смерти сохраняя свою ангельскую улыбку? Это по-настоящему трогательно, без тени сентиментальности, и затрагивает самые подлинные, самые живые человеческие чувства. Вот Трэддлз, толстый мальчишка в тесных штанах, который забывает боль побоев, увлеченный рисованием скелетов; вот Кит, наипреданнейший из преданных; маленький Никльби и затем этот то и дело возвращающийся на страницы романов хорошенький, "очень маленький и не очень-то облаканный мальчик" – сам Чарлз Диккенс, писатель, обесмертивший радости и печали своего детства, как никто другой. Все снова и снова рассказывал он об этом униженном, одиноком, запуганном, мечтательном мальчике, которого родители сделали сиротой; и здесь его пафос вызывает настоящие слезы, звонкий голос становится полнозвучным, как колокол. Этот хор вод детских образов в романах Диккенса невозможно забыть. Смех и слезы, великое и смешное сливаются здесь в сплошную раду; сентиментальное и возвышенное, трагическое и комическое, правда и поэзия примиряются и образуют нечто новое и небывалое. Здесь он преодолевает английское, переходящее, здесь Диккенс беспредельно велик и несравнен. И если ставить ему памятник, то надо окружить его бронзовую статую мраморным хороводом детей – он был их отцом, защитником, братом. Он всей душой любил их как самое чистое проявление сущности человека. Желая внушить чувство симпатии к своим героям, он наделял их детскими чертами. Ради маленьких он любил и тех, кто не был ребенком, но впал в детство – слабоумных и душевнобольных. В каждом из его романов есть один из этих кротких безумцев, бедные, растерянные мысли которых парят, словно белые птицы, высоко над юдолью забот и печали, для которых жизнь не тяжкий труд и сложная задача, а лишь блаженная, непонятная, но красивая игра. Трогательно видеть, как он изображает этих людей. Прикасясь к ним осторожно, как к больным, он венча-

ет их ореолом большой доброты. Они для него – блаженные, навеки оставшиеся в раю детства, потому что детство в произведениях Диккенса – это рай. Когда я читаю романы Диккенса, мне всегда становится грустно и боязно по мере того, как дети в них подрастают; я знаю, что постепенно исчезает самое сладостное, самое безвозвратное, поэзия скоро смешается с условностями, чистая правда – с английской ложью. В глубине души он, кажется, и сам испытывает это чувство и поэтому с большой неохотой выпускает своих любимцев в жизнь. Он никогда не сопровождает их до зрелого возраста, когда они становятся обыкновенными торгашами и лавочниками; он прощается с ними, проведя их через все опасности до священных врат брака, в зеркальную гавань тихого существования. А ту, что была ему всех милей в этой пестрой веренице, малютку Нелл, в которой он увековечил память безвременно скончавшейся дорогой ему девушки, он совсем не впустил в грубый мир разочарований, в мир лжи. Он навсегда оставил ее в раю детства, рано сомкнув ее кроткие голубые глаза и дав ей возможность, ничего не заподозрив, перенестись из сияния весны во мрак смерти. Он слишком любил ее, чтобы отдать реальной действительности.

Ибо для Диккенса, как я уже говорил, действительность – это буржуазно-умеренная, сытая Англия, маленький участок необозримых жизненных возможностей. Этот столь жалкий мир могло обогатить только большое чувство. У Бальзака образу буржуа придала мощность ненависть писателя, у Достоевского – его любовь спасителя. Диккенс – большой художник – тоже избавляет своих героев от гнета земного притяжения благодаря своему юмору. Он не рассматривает свой мешанский мирок с объективистской важностью, не поет гимна добродетельным героям, их спасительной деловитости и трезвости. Он добродушно и весело подмигивает им, делая их, подобно Готфриду Келлеру и Вильгельму Раабе *, чуть-чуть смешными с их карликовыми хлопотами. Но смешными именно в хорошем, добром смысле этого слова, так что за все их чудачества и проделки их только любишь еще больше. Юмор, подобно лучу солнца, озаряет его книги, придает их скромному ландшафту неожиданную ясность и бесконечное обаяние, наполняя тысячами восхитительных чудес; тепло этого доброго огня делает все живее и правдоподобнее, даже притворные слезы сверкают, подобно алмазам, и маленькие страсти пылают, как настоящий пожар. Юмор Диккенса возносит его творчество в область непреходящего, делает его вечным. Как Ариэль, витает этот юмор в его книгах, наполняя их таинственной музыкой, увлекает их в вихревую пляску, в огромную радость жизни. Он вездесущ. Он светится, как огонек шахтерской лампочки, из глубоких штолен самой мрачной тревоги,

разрешает самые напряженные положения; слишком сентиментальное он смягчает тонкой иронией, чрезмерно преувеличенное снижает, используя его тень – гротеск; юмор – это всепримиряющий, уравнивающий, непреходящий элемент его творчества. Разумеется, это, как и все у Диккенса, английский, чисто английский юмор. Ему тоже недостает чувственной полнокровности, он не забывается, не упивается собственным настроением, никогда не преступает границ дозволенного. Он остается степенным даже в порыве восторга, не горланит и не рыгает, как у Рабле, не кувыркается от дикого восторга, как у Сервантеса, и не скачет сломя голову в немислимое, как американский юмор. Он всегда прям и сдержан. Диккенс улыбается, как и англичане вообще, одними губами, а не всем телом. Его веселость не сжигает себя, она лишь искрится и мерцает тысячами огоньков, вливая капельки своего света в артерии людей. Это очаровательный плутишка, насмешливо сотворяющий призраки и блуждающие огни в самой гуще жизни. Его юмор (такова уж судьба Диккенса – всегда быть где-нибудь в середине) – тоже компромисс между чувственным упоением, буйной прихотью и сдержанно улыбающейся иронией. Он не похож на юмор других великих англичан. В нем нет ничего от всеразьедающей язвительной иронии Стерна, от озорного юмора деревенского дворянина, героя Филдинга; он не растравляет человеческую душу так больно, как Теккерей; он несет добро и никогда не ранит, весело, как солнечные зайчики, играя при малейшем повороте головы или рук своих героев. Он не хочет ни преподносить мораль, ни создавать сатиру, не собирается скрывать под шутовским колпаком ничего торжественно-серьезного. Он вообще ничего не хочет. Он просто существует. Его существование не преследует никакой цели, и, само собой разумеется, проказник тaitся все в той же замечательной способности Диккенса видеть все по-особому, и поэтому он расписывает, сгущая краски, своих героев, наделяет их забавными свойствами и комическими вывертами, которые приводят потом в восторг миллионы. Все попадает в этот сноп света, образы светятся как бы изнутри; даже мошенники и негодяи имеют свой юмористический ореол, словно весь мир невольно улыбается, стоит только Диккенсу взглянуть на него. Все сверкает и кружится, страна туманов кажется навеки избавленной от тоски по солнцу. Речь кувыркается, одна фраза перебивает другую, они отскакивают в разные стороны, играют в прятки со своим смыслом, перебрасываются вопросами, дразнят друг друга, сбивают с толку – веселье подбивает их на пляску. Юмор Диккенса ничего не боится. Он сохраняет вкус, лишенный соли чувственности, в которой ему отказала английская кухня; его не могут смутить неприятности, что причиняет писателю издатель, потому что и в мину-

ты гнева, и в нужде, и в болезни Диккенс умел писать только весело. Его юмор неотразим, он крепко сидел в этих славных зорких глазах и угас, только когда угас их свет. Ничто в мире не могло устоять перед ним, бессильно перед ним и время. Потому что я не могу себе представить людей, которым не понравились бы такие новеллы, как "Сверчок на печи", и которые способны не поддаться веселому настроению многих эпизодов из этих книг. Духовные запросы, как и литературные, могут меняться, но, пока в людях будет жить жажда веселья, когда в моменты покоя засыпает воля к жизни и в душе только ласково колышется ощущение жизни, когда самым желанным на свете становится безмятежное мелодичное волнение сердца, – в эти моменты люди в Англии и во всем мире будут тянуться к этим неповторимым книгам.

Это земное, даже слишком земное творчество таит в себе солнечную энергию, оно светит и греет – в этом его величие и бессмертие. О великих произведениях искусства следует судить не только по их внутренней напряженности, не только по тому человеку, который стоит за ними, но также по их распространенности и силе их воздействия на людей. И о Диккенсе, как ни о ком другом из писателей девятнадцатого века, мы вправе сказать: он приумножил радость мира. В миллионах глаз, смотревших в его книги, блестели слезы; в груди сотен и сотен людей, где отцвели или заглохли цветы веселья, он снова их взрастил – его влияние вышло далеко за пределы литературы. Нашлись богатые люди, которые, прочитав о братьях Чирибл, одумывались и основывали благотворительные учреждения; жестокосердные бывали тронуты; детям – это достоверно известно – после выхода "Оливера Твиста" стали подавать больше милостыни, правительство взялось за улучшение приютов для бедных и стало контролировать частные школы. Благодаря Диккенсу в Англии стало больше жалости и сочувствия друг к другу, смягчились судьбы многих и многих бедняков и неудачников. Я знаю, что такие чрезвычайные последствия не имеют ничего общего с эстетической оценкой художественного произведения, но они важны как свидетельство того, что каждое подлинно великое произведение, выходя за пределы мира фантазии, где творческая воля художника может свободно придавать событиям любой поворот, преобразует и реальную действительность. Преобразует реальное, зримое, а затем и самую температуру восприятия чувств. Диккенс – в отличие от писателей, которые зывали об утешении и сострадании, – приумножил веселье и радость своих современников, заставив кровь быстрее струиться в их жилах. В мире стало светлее с того дня, когда юный парламентский стенограф взялся за перо, чтобы писать о людях и их судьбах. Он спас для своего времени радость, а для будущих поколе-

ний – веселый нрав old merry England ¹, Англии между наполеоновскими войнами и империализмом. Много лет спустя люди все еще будут оглядываться на этот ставший уже старомодным мир с его странными, исчезнувшими профессиями, давно растолченными в ступе индустриализма, и, быть может, заглядятся на эту безобидную, полную простых и тихих радостей жизнь. Своим творчеством Диккенс создал идиллическую Англию. Не будем слишком умалять значения этого тихого, безмятежного творчества по сравнению с другими, более грандиозными: идиллия – тоже вечная форма, древняя и постоянно возвращающаяся. Здесь обновлены "Георгики" и "Буколики", это поэма человека, жаждущего отдохнуть от трепета желаний, поэма, которая будет обновляться из поколения в поколение. Она является, чтобы опять исчезнуть, – передышка среди треволнений, когда собираешься с силами перед или после душевного напряжения, та секунда, когда беспокойное сердце бывает удовлетворено. Одни создают мощь, другие – покой. Чарлз Диккенс из минуты затишья в мире сложил поэму. Сегодня жизнь опять стала более шумной – гудят машины, быстрее, с грохотом катится время. Но идиллия бессмертна, потому что она радость жизни; она возвращается, как голубое небо после непогоды, вечная ясность жизни после всех кризисов и потрясений души. Так и Диккенс будет возвращаться из своего забвения каждый раз, когда человеку захочется радости и, изнуренный трагическим напряжением страстей, он потянется к поэзии, одухотворяющей простую жизнь.

1919

¹ Веселой старой Англии (англ.).

ДАНТЕ

О нем не скажешь: его время прошло или пришло; его время было всегда, но никогда удары, возвещавшие его час, не совпадали с боем часов человечества. Уже шесть столетий не меньше двадцати "поколений людей говорящих" (по энергичному выражению греков) благоговейно славят его имя и взирают на каменный собор его поэмы, взирают снизу вверх, как бы из глубин в непостижимую, невыразимую высоту. И ныне, как и в тот день, когда она была вырезана на мраморе его гробницы, остается поэтической прикрасой, дружеским заблуждением надпись, сочиненная Джованни де Вирджильо *: "Vulgo gratissimus auctor" – "поэт, любимый толпою", – ибо никогда, ни в одну эпоху Данте не принадлежал к числу гениев, чье воздействие распространяется широко и ощущается в жизни. Пусть широко гремит его слава, пусть высоко возносится она над сменой времен, он по-прежнему сегодня, как вчера, пребывает в своем величии одиноким и непознанным. Едва героический изгнанник выковал для своего гнева и любви непреходящую форму, время содрогнулось от священных ударов его молота, Италия вся, от вершины до основания, от Альп до Сицилии, пробудилась от трубного гласа его суда; но ворота Флоренции были все так же безжалостно заперты для изгоя, для "fuoruscito". Тщетной осталась мечта о высочайшей награде – о лавровом венке, возложенном в bel San-Giovanni¹ на его "седые кудри, что были белокуры на берегах Арно". Одна лишь слава, мраморная слава, досталась ему на долю, но не мягко согревающая любовь. После смерти он стал именем, молвой, легендой, но прямой и легкий доступ к сердцу мира нашли другие. Из отлитой им меди языка Петрарка чеканит мелкую монету сонетов и сорит ею по романским землям, получая в обмен любовь и страсть сотен влюбленных;

¹ Прекрасном Сан-Джованни (итал.).

Ариосто и Тассо, счастливые наследники, жнут там, где он в темноте прошелся своим плугом. Он стал богом, а им досталась любовь людей. Словно валун, одиноко высится он в потоке времени; напрасно комментаторы и исследователи пытаются на канатах конъектуры стянуть его вниз, сделать обзорным для всех и каждого – он по-прежнему высок и чужд, его нельзя ни сдвинуть с места, ни раздробить и измельчить. "Altissimo poeta"¹, поэт, на которого смотрят снизу вверх и который тем не менее остается слишком высоким, чтобы когда-нибудь целиком уместиться в сердце народа. Никогда не спускается он до нашей земной повседневности, никому не открывает до конца своей тайны.

Вокруг него поднимаются и падают поколения – рокошущий прибой, а он – утес – стоит недвижно и смотрит поверх них, в бесконечность. Рушатся народы и государства – мелкая галька у его ног, – но ни один камень в мраморной кладке его поэмы не сдвинулся с места. В искусстве нет ничего более прочного, чем четырнадцать тысяч стихов, составляющих его творение. Памятники, которые выросли – камень в камень – в ту же пору на той же земле, где выросла – стих в стих – его поэма: белокаменный собор во Флоренции и Палаццо Веккио, – рухнут, картины Джотто и Чимабуэ, его друзей, потускнеют раньше, чем его собор разрушится, раньше, чем его музыка отзвучит. Чем глубже вырастает его поэма в ландшафт эпох, тем больше кажется она созданной самою природой и нерушимой, как утес, который неколебимо вздымается к вечно-му небу над преходящей землей. И все величественнее представляется Данте глазам поколений, чьи замыслы становятся все мельче.

Его "Божественная комедия" не признает времени: она сама – воплощенное время, высеченная в камне мысль средневековья. Словно готический собор, поэма пережила свою веру, вечная форма – некогда осуществленную в ней идею. Подобно крутому водоразделу, она раз и навсегда размежевала два великих потока: Средние века и Новое время, – но, как всякая горная вершина, она одновременно и связывает две культуры, которые на первый взгляд разграничивает. С Данте кончается творческая теология – наука о христианском боге и начинается гуманизм – наука о божественности земного. Поэтому Данте – великий зачинатель и в то же время великий завершитель.

Он выступает в смутное время, которое благодаря ему становится ясным. Свидетель величественного конца, он соединяет с ним великое начало. Когда он явился, католицизм сделал свое историческое дело: над европейским миром вознесся

¹ Высочайший поэт (*итал.*).

собор христианства. Церковь стала всемирной властью и всемирной наукой, ее опорные столбы – новая нравственность, новая философия, христианское учение, догма. Такие гиганты, как Блаженный Августин, Дунс Скот и Альберт Великий, дали христианскому миру то же, что Платон и Аристотель – античному *: новую этику, новую философию. Теперь собор возведен – от основания до конька крыши. Но всякое завершение уже дышит застоєм и смертью. Когда творческий подвиг окончен, приходят ремесленники, чтобы дополнить – дело гениев: комментаторы, словно черви-древоточцы, вгрызаются в пандекты, теология, окостенев, вырождается в схоластику, наука о боге – в школярское препирательство. Священный творческий огонь христианства гаснет, только в германских монастырях у великих мистиков он пылает еще, никем не видимый, и снова с треском выбивается из-под пепла догмы у революционеров от религии – еретиков и ересиархов, – прежде чем ярко взметнуться в небо западного мира с наступлением Ренессанса и Реформации. И лишь он один, Данте, встает в этот сумеречный час оскудения и подводит итог: христианской науке он дарует миф, к окаменевшему уставу прибавляет воздвигнутую из камня поэму. В своем универсальном богословском творении он выводит на трехступенную, предназначенную для мистерий сцену все и вся: науку и политику, небо и землю, близь и даль, древность и современность, Олимп и преисподнюю, веру и суеверие. А посередине ставит самого себя, вечного человека. Он еще раз делает то, что сделали Гесиод и Пифагор, родоначальники нашего духа: он обнимает своей грезой мир, он создает новый, христианский миф о мире, он наполняет кровью образов созданную догматиками холодную, мертвую схему. Духовное он поднимает до чувственного, пергамент пандектов и трактатов иллюминирует немеркнущими красками, диспуты возвышает до диалогов, слова которых не отзвучат никогда. Закон обретает для него плоть образа, голая доктрина превращается в пеструю аллгорию, христианское учение о вечности само становится вечным благодаря его поэме.

Но для этой речи еще нет языка, и вот зачинатель снова обращается к прежде накопленным, но гибнущим богатствам. Языком теологии остается латынь, но это уже не латынь Цезаря и Тацита. В догмах и силлогизмах иссохли жизненные соки классического слога, язык римлян давно стал непригоден для связной речи. Латынь всегда была, по сути своей, языком непререкаемых велений, языком приказов и догм, непревзойденным, когда нужно было вырезать на камне скупую надпись и сжать законы тесными рамками формул, но недостаточно изобильным, мягким и гибким, чтобы вместить надмирные сферы Данте. Отпрыск латыни – итальянский – еще не был

рожден до появления его поэмы: разрозненный на диалекты, неприметно созревающий в народе, обращался он в стране, словно мелкая монета плохой чеканки. И за этот "volgare" – язык толпы, как презрительно именуют его ученые, – берется горячая, сильная рука Данте: в крепко сжимающей ладони поэта он плавится, под пальцами великого ваятеля придорожная глина становится твердой и прочной. И язык, так внезапно обретший форму, – это уже не итальянский язык Гвиницелли и Якопо да Лентино, не выдуманный на провансальский манер "dolce stil nuovo"^{1*}, это новый итальянский, закаленный в горниле латыни, звонкий и чистый, как металл, такой, каким он никогда еще не был и никогда уже не будет. И тут Данте явился в одно и то же время зачинателем и завершителем и мог с гордостью сказать о себе: "L'acque che io prendo giammai non sie corse" – "Никто не плавал в водах, где плыву я". После него итальянский язык расцветает дальше, в нем тьма отделяется от света, он ветвится на десятки звенящих, колеблемых и зыблемых веточек, становится светлой музыкой, но здесь его корни, округлые и твердые, как бронза, навеки вросшие в землю Италии. Не нация создала язык для Данте, он сам, создав язык, создал и нацию: на протяжении шести столетий единственным общим достоянием "новолатинского царства" остается только его пророческая поэма – "Il Libro", "Книга".

Такое мужество, такая безграничная смелость во всем, за что бы он ни взялся, такая несгибаемая воля, "l'animo che vince in ogni battaglia"², выделяют Данте среди всех поэтов. Ни один из тех, кто жил до и после него, не обладал этой железной хваткой творца, с самого начала с невиданной силой заявляющего свою волю. Но с волей у него неразлучно и деяние: Петрарка славит его за то, что "potere in lui era uguale al volere"³. И действительно, он явился из тех сфер, где, по его словам, "ладится все, что ни начнешь". Взором такой стихийной мощи, которая была свойственна, может быть, еще только Шекспиру и Гёте, он охватывает мир, видит пространство и время как целое, видит все человеческое в единстве. Его горячий взор прочно соединяет тысячелетия. Временная граница между мистическим и чувственно-близким у него так же стерта, как у Шекспира и Гёте: ничто не отделяет мирмидонца Ахилла от пьяницы Фальстафа, завсегдагая лондонских кабаков; с той же смелостью, с какой Гёте поместил свою лейпцигскую Гретхен у ног богоматери, Данте помещает свою бессмертную возлюбленную Беатриче Портинари рядом с библейской праматерью Рахилью. Самое личное переживание становится для

¹ Сладостный новый стиль (*umal.*).

² Дух, побеждающий в любом сражении (*umal.*).

³ Его силы и умение были равны его желаниям (*umal.*).

него космическим событием, самый седой миф – насущной злобой дня. Монументальное видение Данте делает великим то, что касалось лишь его: словно мелкие мошки в прозрачном янтаре, его противники навеки заточены в поэтической материи его поэмы. Преходящее дышит вечностью, если его одухотворяет взгляд Данте. Но еще больше возвышает этого способного объять мир гения его дар сохранять упорядоченность во всем, даже в грезах: ничто не предстает перед ним обособленным, отъединенным, все связано между собою в многостепенной иерархии. Природа для него не подобна потоку, как для Гёте, не хаотично многолика, как для Шекспира, в ней все прагматически предопределено:

... "Все в мире неизменный
Связует строй; своим обличем он
Подобье бога придает вселенной"¹.

Божественность природы заключается для Данте в ее стройности. И поэтому он делает в своей "Комедии" невероятную, небывалую в поэзии попытку привести весь мир к одной схеме, показать каждому человеку моральную ступень, на которой он стоит между небом и адом, подобно тому как каждое созвездие прочно занимает свое определенное место во вселенной. Поэт становится судьей (на что ни Гёте, ни Шекспир никогда не осмеливались), на непогрешимых весах теологического правосудия взвешивает Данте – христианский моралист – проступки и заслуги. С величавым жестом судьи мира, каким изобразил его Орканья * на стене Сатра Санта в Пизе, вступает Данте в свое творение, чтобы с фанатической беспощадностью отделить овец от козлищ в тысячелетнем человеческом стаде: мрачный предок мрачного Савонаролы, брат тех, кто отправлял на костер еретиков, закосневший в формальной схоластике, он посылает людей самых благородных, с мирской точки зрения, в геенну огненную; сладострастно наслаждается он видом своих врагов, и прежде всего "антихриста" Бонифация, корчащихся в измышленных им муках. Закон для него выше милосердия, догма выше человечности: он, заперший Платона и Аристотеля в сумрак лимба, возносит в высочайшее небо любви кровавого епископа Марсельского, истребителя альбигойцев. Никогда состраданию не удастся смягчить его неподкупно суровый взор, никогда чувство не остановит руку железного судьи. Поэтому нужно совершенно отбросить тот сентиментальный взгляд на Данте, который нашел выражение, например, в расплывчатых рисунках английских прерафаэлитов: томный юноша на берегу Арно мечтательно смот-

¹ "Рай", песнь I, стихи 103–106. – Пер. М. Лозинского.

рит вслед прекрасной Беатриче. Данте, фанатик вины и искупления, – это готически застывшая фигура, суровый человек *disento*¹, полный микеланджеловским "sacra ira"², горящий ненавистью; это крестоносец, который скорее огнем и мечом разорит свою страну, чем допустит, чтобы она вышла из священного повиновения церкви. Один государь в земном царстве, одна церковь – в духовном, и непременно единство во вселенной, упорядоченность в мире – такова его политическая, его метафизическая идея. И, не сумев преодолеть сопротивление материала на земле, в "vita activa"³, он придал этому материалу упорядоченность в "vita contemplativa"⁴, в образах своей космической поэмы. В высочайшем единстве своей "Божественной комедии" Данте один смог воплотить великую мечту средневековья о неземной теократии на земле, о государстве, которого не смогли создать ни для себя, ни для мира ни Гогенштауфены*, ни папы.

Он – вечный противник анархии: анархии духа, который не хочет подчиняться догме, анархии государства, которое в себялюбивом неповиновении противится миропомазанному властелину мира, анархии чувств, которые бунтуют в жажде наслаждений, анархии формы, которая в поэтическом произведении не завершена, не подчинена всякого рода правилам – вплоть до правил числовой игры. Догматик духа неизбежно является и поборником упорядоченности в поэзии. Но – неповторимое и невероятное свойство мужественного гения Данте – у него, единственного, грезы не костенеют, сжатые схемой, слово не становится бездушным под бременем понятия, ученый не парализует поэта, а окрыляет его для полета ввысь. Этот человек духа, этот богослов писал языком чувственно-осязаемым и сочным, как плоть, и в то же время твердым, как мрамор: никогда больше итальянский не достигал такой лапидарности и вместе с тем мелодичности. Правда, он стал потом более распутным, более причудливым, более изнеженным и женственным, он таял на языке, как перезревший плод, но никогда больше он не достигал многообразия и напряженного ритма этой неразрывной цепи терцин, которые то тихо и нежно звучат, словно челеста, то сурово и грозно стучат, как скрестившиеся мечи. "Poeta scultore", брат Микеланджело, он высекает слова христианского закона на своих новых скрижалях Моисеевых: каждый шов зацементирован, каждый размер сбалансирован, и вся обширная, как мир, композиция упорядочена согласно таинственным правилам кабалистической игры чисел. К тому же вступает в свои права таин-

¹ Тринадцатого века (*итал.*).

² Священным гневом (*лат.*).

³ Действительной жизни (*лат.*).

⁴ Созерцательной жизни (*лат.*).

ственный процесс отражения: каждое видение, каждая фигура, даже каждое слово имеют в свою очередь аллегорический смысл. Трехчленность композиции и самые терцины имеют в основе божественную троичность, подобно тому как церковь имеет в плане очертания креста. Произведение Данте, как он сам объясняет в своем "Пире", и в частности, и в целом "poly-sensum plurimum sensuum", многозначно и таит множество смыслов. Тончайшая осязаемая поверхность всегда скрывает духовный, но по большей части теологический символ, зачастую темный, как сивиллины книги, и едва разгадываемый; за обычным смыслом прячется более возвышенный, повсюду поэт, как сказал Гёте, выдавая свою собственную тайну, "находит средство с помощью противостоящих друг другу и друг друга отражающих образов открыть созерцающему некий сокровенный смысл". В каждой из дантовских скульптур, так же как у греков, изображен человек, но имеется в виду бог. Каждая строчка двойственна, двузначна, в ней есть зерно и есть оболочка, от которой его следует освободить. Закон гётевской природы – "и то и другое одновременно" – здесь недействителен. Возвышенный дуализм: величайший визионер средневековья – в то же время и величайший систематик, величайший ваятель выпуклого чеканного слова, и он же величайший мастер символа, двузначности.

Эта чувственно-духовная зашифрованность, эта двойственность замысла, одновременно художественного и теологического, с самого начала привела эмоциональное восприятие Дантовой поэмы к альтернативе: в "Божественной комедии" лишь отдельные, вырванные из целого куски можно читать, как читают стихи. Все в целом приходится изучать, вооружившись комментариями, приходится завоевывать оружием филологии, теологии, истории, приходится исследовать, разгадывать, тратить, подобно ученым-дантологам, всю жизнь, чтобы проникнуть в нее. Мир, заключенный в его поэме, и сама поэма, отделившись друг от друга с течением лет, сохранили неординарную жизненную силу. Имя Данте ныне, как прежде, является пример поразительной непрерывности жизни; не то – его поэма, его "Комедия": здесь временное, преходящее теснится рядом с вечным, умершее – с бессмертным, выветренный материал идей – с вечно живыми формами. В век просвещения Вольтер зорким взглядом врага заметил и прямо указал на неискренность энтузиазма всех лжепочитателей Данте, с издевкой говоря в своем "Словаре": "Итальянцы называют его божественным, но в таком случае он – неведомое божество. Его известность (*sa réputation*) будет распространяться все больше, потому что по-настоящему его никто не читает. Есть у него два десятка мест, которые каждый знает наизусть, и этого достаточно, чтобы избавить себя от труда читать остальное".

В этой злости человека, живущего только разумом, в этом инстинктивном противодействии ясного ума всему мистическому, религиозно-темному есть, конечно, большая доля истины: не прошло и десятилетия со дня смерти Данте, как он перестал быть просто чтением, а "Божественная комедия" сделалась предметом экзегезы. Еще и полстолетия не пролежала в Равенне могильная плита над гробом обретшего упокоение странника, а в Италии уже четыре университета занимаются толкованием его текста, "Комедию" объясняют, комментируют, штудируют и излагают, как Библию, как Талмуд и Коран, пока она сама не начинает казаться богодуховенной книгой, священным писанием, "sacro poema al quale ha porto mano cielo e terra"¹. Но таинственным образом одинаковая судьба постигает все священные книги: в смене поколений увядает именно то, что вливалось в них живое дыхание, – творческая вера, – а то чувственно-мирское, что составляло их материю, оказывается более стойким, чем их дух, и продолжает жить, как поэзия. Что по-настоящему осталось от Ветхого завета? Не Второзаконие – книга закона, окаменевший дух, но мифы и причудливые узоры легенд; нежные поэмы о Иове и Руфи долговечнее Моисеевых скрижалей и Соломонова храма. От грандиозного здания Рамаяны дожили и сохранились в духовном мире нашего современника лишь немногие эпизоды о Савитри, от Талмуда и Корана – две-три вошедших в поговорку притчи, все прочее же – лишь бездушный иссохший пергамент, величавый прах, в котором роются археологи духа в поисках навек утраченных ценностей. Так же и в книге Данте живет не теологическая двузначность, не католическая метафизика, но единственно то светское, что как бы насмехается над приговором поэта. Все пламя пригрезившегося ему ада не смогло уничтожить грешников Франческу и Уголино, в то время как возвышенные фигуры схоластов в самых высоких небесных кругах поблекли в нашем сознании. Только Данте-поэт, а не Данте-судья затрагивает наше чувство, потому что мы никогда не сможем принудить себя духовно возвратиться в этот трехступенный мир, подчиниться этой превосходно выкованной железной схеме вины, греха и кары, никогда не преодолеем чувства смущенного удивления перед нравственной суровостью умершего мирового закона, полностью отрицающего свободу в природе, свободу воли. И мы никогда не должны заблуждаться насчет этого Атланта, который великолепным, полным силы жестом поддерживает на руках и вздымает над своим временем мертвую вселенную, мир, чуждый нашей жизни и нашему чувству.

¹ Священным творением, к которому приложили руку земля и небеса (*итал.*).

Но пусть вчуже дивится разум, пусть остается холодным чувство, не затронутое этой омертвелой верой, все равно нас потрясает этот величественнейший из средневековых соборов, мы не можем оторвать восхищенного взгляда от этого совершеннейшего произведения искусства, созданного западным миром. И безмерно наслаждение бродить вокруг него, поражаясь воплощенной в камень смелости его плана, возносящейся высоко в небо грузности его башен, мерно-округлому ритму его пропорций, незыблемым мраморным плитам его языка, всей его неповторимости. И только пройдя под крестовыми сводами его портика и вступив в мистический мир его нефов, в его духовное святая святых, мы почувствуем, как пронизывает нас холод столетий. Да, творение Данте для нас – памятник искусства, окаменевшее героическое прошлое, прекрасный саркофаг христианского средневековья, величественный, как пирамиды, как Парфенон и Нотр-Дам, где так же мертвая идея служит фундаментом вечному строению. Вокруг струится в хаотическом бурлении живая жизнь, волнуемая ветром новых иллюзий, новых слов; но он, Данте, этот собор, покоится в своем величии – застывшая мысль бога на романской земле. Он высится в своей святости и покоится, как дано покоиться только совершенному: его бронзовый колокол отсчитывает не наши часы, стрелки на его башне отмеряют не наше время. Он ничего не знает о нас: слишком глубоко внизу бродим мы под ним; и мы мало знаем о его последних словах: слишком высоко звучат они, обращенные только к небу. Годы разбиваются о его прочность, слова развеиваются рядом с его величием. И только вечность, самое непостижимое из понятий человечества, достойна сочетаться с ним в сравнении.

РОМЕН РОЛЛАН

(Речь к шестидесятилетию)

Если сегодня я произношу перед вами славное имя Ромена Роллана, то отнюдь не с целью лишний раз воздать хвалу его печатным трудам – я просто желал бы, чтобы хоть тень, хоть отблеск его личности явился в этот зал и побыл с нами. Личность – вот что нам сегодня важно! Книг, печатных произведений у нас предостаточно; мир задушен, раздавлен бумагой. С каждой афиши, газетного киоска, книжного прилавка смотрят на нас имена. Каждое хочет, чтобы его услышали, каждое требует внимания, в каждом – вопрос, обращенный к нам. А такое время, как наше, время смутное и беспокойное, требует ответа; оно требует ответа от человека, требует подтверждения, и для этого ему нужна личность. Не надо забывать, что минувшая война не только разрушила города и опустошила поля, но и в самом человеке, в каждом из нас разрушила доверчивость. Подобно тому как из разбитого сосуда вытекает содержимое, так вместе с прочными устоями государства, с привычными идеями старого времени исчезла и наша способность верить, и каждый из нас должен теперь стремиться заменить утраченное новой жизненной верой в новое время.

Вы могли тысячекратно убедиться, что в своих поисках люди всегда тяготеют к определенной личности. Вы видели: одни обращаются к Рудольфу Штейнеру, другие – к графу Кейзерлингу, третьи – к Фрейду *, четвертые – еще и еще к кому-то. Но все они сознают одно: не от книг, а от человека, от его жизненного примера могут они ждать истинного ответа.

А в наши дни ни одна личность не дает, быть может, столь ясного ответа, не являет столь общепризнанного примера, как Ромен Роллан. Так же как мы, собравшиеся в этом зале под знаком его имени, так и в Англии, и во Франции, и за пределами Европы, в далекой Японии сотни тысяч, миллионы людей до глубины души проникнуты возвышенностью его природы, его личности; и это воздействие при всей своей силе и целост-

гости бесконечно, беспредельно многообразно. По свидетельству книги, где собраны высказывания друзей Роллана, юность многих французов после знакомства с "Жан-Кристофом" обрела новый подъем, новый смысл, новую страсть, новый накал. Другие люди, которые вообще не читали "Жан-Кристофа", в какой-то момент войны услышали внутренний голос, сперва невнятный и приглушенный, и голос этот шепнул им: не все правда, что пишут газеты; и, может быть, тогда во все их слова просочилась некоторая неуверенность. А тут вышли первые статьи Роллана о войне, статьи человека, о котором они прежде ничего не слыхали; и вдруг эти люди почувствовали подтверждение своим мыслям, какое-то внутреннее освобождение.

А третьи, будучи студентами Сорбонны, слушали лекции Ромена Роллана по истории музыки и всю жизнь не уставали рассказывать, как сильно воздействовал этот профессор на их самосознание, на их молодые, незрелые умы, как именно он открыл им сущность искусства. Так мы узнаем о все новых и новых путях его влияния. А есть и такие, которые в час неуверенности, тревоги, душевного смятения обратились к Роллану и получили от него ответное письмо. И его письма оказывали такое же воздействие, которое в конечном итоге сводится к тому, что благодаря Ромену Роллану в людях укрепляется доверчивость – назовем это идеализмом.

Однако я затруднился бы определить, в чем, собственно, заключается эта доверчивость или эта вера. Не существует ролланизма, не существует формулы, которую можно было бы выписать и зачитать. У Роллана, быть может, в большей степени, чем у других писателей, можно наблюдать удивительное созвучие между воздействием творческим и личным. Чувствуешь, как одно сочетается с другим и как из этого двуединства складывается единый облик ясно видящего перед собой свою цель человека. И потому мне больше, чем о книгах – книги вы можете прочесть и без меня, – хотелось бы поговорить о личности Роллана и о ее формировании, ибо, как говорит Ницше, человек становится тем, что он есть.

Я хотел бы рассказать вам о жизненном пути Роллана, о силах, питавших его жизнь и творчество, рассказать в соответствии с мыслью Шопенгауэра: "Героический жизненный путь – это самое большое, чего может достичь человек". Исходя из такого понятия героизма, я хотел бы изложить вам наиболее существенные моменты жизни Роллана, не вдаваясь в частности и стараясь по возможности раскрыть предназначение, предназначение человека, которому суждено было стать общепризнанным утешителем.

И без слов ясно, что Ромен Роллан родился шестьдесят лет назад. Родился он в Кламси, маленькой французской дере-

вушке, посещал обычную школу, но одна глубоко личная склонность позволяет весьма рано угадать в нем человека с многогранной, всеобъемлющей, с европейской душой – речь идет о склонности Роллана к музыке. А тот, в чью душу от природы заложена музыкальность, не в пальцы, а именно в душу, тот постоянно ощущает затаенную, неизбежную и самовозрождающуюся потребность в гармонии. Ромен Роллан и есть такой глубоко музыкальный человек. Это музыка первой научила его рассматривать все народы как некое единение чувства. Однако музыку он воспринимает не только чувством, но и разумом. Он изучает ее с усердием и страстью. Изучив историю музыки, он двадцати двух лет от роду едет в Рим, где благодаря стипендии может завершить свое образование. В Риме происходит дальнейшее приобщение молодого француза к европейской культуре. На великих мастерах, на Леонардо да Винчи, на Микеланджело, учится он постигать величие Италии. Италия предстает перед ним во всем величии старого искусства, в живописности природы, в музыке. И вот уже вторая страна занимает место в сердце француза. Но для того, чтобы в полную силу зазвучал могучий аккорд, которым, по сути дела, является наша европейская культура, все еще недостает третьего голоса – недостает Германии. Однако судьба неизменно высылает вестников навстречу своих избранныкам – происходит удивительное: Роллан, никогда в жизни не ступавший на землю Германии, находит эту страну здесь же, в Италии. Он знакомится с одной семидесятилетней женщиной – вы знаете ее имя, Мальвида фон Мейзенбург *, – одной из последних современниц Гёте, одной из тех, для кого величайшим событием жизни был не 1870 год, а 1832-й – год смерти Гёте, да еще, быть может, 1848-й. Благодаря своей дружбе с Рихардом Вагнером, с Ницше, с Герценом, с Мадзини * Мальвида фон Мейзенбург выросла в высочайших сферах духа. Эта престарелая женщина была последней хранительницей печати, душеприказчицей великих идей, провозглашенных двумя последними мыслителями, чье воздействие простиралось далеко за пределы Германии, – великих идей Вагнера и Фридриха Ницше. Эту престарелую женщину связала с двадцатидвухлетним Ролланом дружба, какая обычно встречается только в книгах, дружба трогательная, нежная, доверительная. Итак, одно свойство было заложено в нем с юности: видеть нации не снизу, не глазами туриста, не в сутолоке второразрядных отелей, среди дорожных неудобств и случайных встреч, а сверху – на уровне великих людей, выдающихся творческих натур. Он научился героическому видению, научился видеть в каждой нации цвет ее. Эту веру он хранил вечно и неизменно: судить и оценивать каждую нацию перед лицом мира или, скажем, бога надлежит по ее взлетам, а не по случайным поворотам

политики и данного часа. Потом вечер в Байрейте, он слушает "Парсифаля" из ложи недавно умершего Вагнера. Вместе с Мальвидой и Козимой Вагнер он стоит у могилы Вагнера, и непосредственно из этой героической атмосферы молодой студент возвращается во Францию. Возвращается во Францию, и первое чувство, испытанное им на родине, – испуг. Он застаёт оживление – то, что он называет "ярмаркой на площади", – оживление в университетах, среди художников. Но за внешним оживлением он видит странную подавленность, причина которой открывается ему очень скоро. Это отзвук незабытого поражения. Ибо каждое поражение – я уже раньше говорил об этом – поначалу в той или иной мере подрывает доверчивость народа. Молодежь неделями, месяцами, годами жила с величайшим напряжением сил, чтобы достичь своей цели. Она отдала себя без остатка, но ее жертва оказалась напрасной. Молодежь была разбита и сокрушена какой-то высшей силой, и это не могло не вызвать шока. Говорилось так: к чему было наше мужество, наши старания, во имя чего мы отдали лучшие силы нашей души? Это и создавало атмосферу подавленности и неуверенности. Вдобавок и литература точно отражала эти настроения. Кто были тогда лучшие умы Франции? Эмиль Золя, Анатоль Франс, Ренан. Я не собираюсь заниматься сравнениями и отнюдь не намерен сказать хоть слово против этих больших и Настоящих художников; я просто хотел бы заметить, что творчество Золя или Мопассана – изображение чудовищной действительности, жестокой правды жизни – не могло воодушевить молодежь того времени, равно как не могла это сделать ни ироническая мудрость скептика Анатоля Франса, ни холодная отрешенность классика Ренана. Тогдашней молодежи – это почувствовал и Морис Баррес * – нужно было что-то другое, нужен был импульс к действию. И Баррес выкидывает лозунг: реванш, новая война, национальное самосознание, обновленная сила! Роллан же хотел, чтобы сила исходила изнутри; хотел иным путем преодолеть в человеческих душах поражение, подавленность; он хотел возвысить и воспламенить людей с помощью искусства. Он был уже готов к этому, как вдруг произошло удивительное событие, которое предопределило его дальнейшую судьбу.

Как я уже говорил, он намеревался увлечь и возвысить с помощью искусства народ, молодежь. Тут выходит в свет книга Толстого, та самая, где говорится, что Бетховен вреден, что музыка Бетховена возбуждает чувственность и что Шекспир – плохой писатель, ибо не учит народ состраданию. Итак, именно Толстой, которого Роллан чтит как самого чистого и благородного человека своего времени, запрещает ему искусство. Во власти глубочайшего внутреннего разлада студент Ромен Роллан решается на шаг совершенно безнадежный. Он садится за

стол и, полный отчаяния и душевного смятения, пишет Толстому письмо, где просит помочь ему, дать совет, объяснить, как найти путь к спасению. Роллан запечатывает письмо, опускает в почтовый ящик и не ждет ответа. И действительно, проходят недели, а ответа все нет. Но однажды вечером, когда Роллан входит в свою комнату, на столе его ожидает письмо или, правильнее сказать, небольшой пакет и в нем – тридцать восемь страниц на французском языке, письмо, которое написал Толстой и которое начинается словами: "Cher frère" – "Дорогой брат". Это письмо и предопределило дальнейшую судьбу Ромена Роллана. Я имею в виду не содержание его – содержание особой роли не играет, кстати же, оно теперь опубликовано, – а то обстоятельство, что незнакомый человек, один из самых занятых людей своего времени урвал от своей жизни два дня, чтобы помочь другому незнакомому человеку преодолеть душевное смятение. Это потрясло Роллана до глубины души. Ибо, положи руку на сердце, кто из нас сделал то же самое, кто решился просто-напросто вычеркнуть из календаря два дня своей жизни ради какого-то находящегося за тысячу миль от нас человека, который прислал нам письмо? И человек, сделавший это, был вдобавок самым знаменитым человеком своего времени, каждая строка которого расценивалась на вес золота и который, безусловно, имел высокое, неоспоримое право ответить: "У меня нет времени, мое время слишком драгоценно". То и потрясло Роллана, что именно на величайшего писателя, на писателя, великого своей властью, которой наделили его люди, возложена величайшая ответственность, и эту ответственность он обязан нести ценой предельного напряжения всех своих сил, ценой щедрого саморасточительства; что великий писатель чему-то изменит, если он и в поступках своих не будет до конца человекен; что идеал, идея, живущая в миллионах людей, – человек самый умудренный должен быть и самым добросердечным, и самым отзывчивым – гибнет от эгоизма.

С этой минуты Роллан твердо знает, что, если он хочет быть писателем, истинным художником, он может стать им, лишь помогая людям, лишь не щадя себя и превратив всю свою жизнь в апостольское служение добру, в постоянную готовность помочь ближнему. День, когда он пришел к такому выводу, и следует считать днем рождения того Роллана, которого все мы чтим как самого отзывчивого человека и великого утешителя. Я не намерен вдаваться в мистические рассуждения о транссубстанции или заводить речь о таинственном переселении в Роллана души Толстого. Но это единственное ободряющее письмо, несомненно, породило тысячи и тысячи роллановских писем, и таким образом, независимо от книг, выпущенных Толстым и Ролланом, разошлось по все-

му миру нечто, оказавшее помощь и принесшее спасение тысячам людей.

И вот с обновленными силами Роллан опять берется за дело. Ему кажется, что он угадал свою задачу – задачу помогать; он хочет вдохнуть новые силы в молодежь, прежде всего французскую. Но с чего начать? Роллан думает – простим ему эту ошибку, ему всего двадцать пять лет – о театре. Он рассуждает так: каждый вечер в Париже от двадцати до тридцати тысяч человек приходят в театр, чтобы посмотреть спектакль, что-то увидеть, поразвлечься; вот здесь-то и надо заставить их врасплох, напасть из-за угла на этих равнодушных и безучастных людей, которые ходят в театр, просто чтобы что-нибудь посмотреть и послушать, и увлечь их за собой к возвышенным идеям и пламенным страстям. Роллан задумал создать для народа, для всей нации театр энергии и силы. Идея, вдохновившая Роллана, полней всего была осуществлена в театре прошлого: он хочет создать театр, подобный шиллеровскому. Я знаю: мнения о Шиллере расходятся. Психологический рисунок его драм представляется устарелым и истертым; бросаются в глаза отдельные недостатки, порой над ним даже посмеиваются. Но в шиллеровском театре было что-то такое, что не повторялось более в немецкой нации, – он умел воспламенить жизненную энергию. Шиллеровский театр излучал на тысячи внимавших ему юношей некий свет идей, некую силу, энтузиазм, вызванный не знаменитым актером или режиссером, который по-новому переставил кулисы, а самим энтузиазмом. Этот свет идей, привнесенный Шиллером в театр, дал свои плоды. Быть может, он вызвал освободительную войну, а также сорок восьмой год! На некоторое время он пронизал нацию энергией. Такого же рода энергию Роллан хотел вернуть театру. Он обратился к народу. Вместе с Жоресом* он создает "Народный театр". Но, едва лишь начав приготовления, Роллан обнаруживает, что для этого театра нет пьес: есть пьесы, трактующие эротические проблемы, есть развлекательные, есть исторические, но нет таких, которые вселяли бы силу. И тогда этот совсем еще молодой человек по склонности своей ко всякого рода безнадежным предприятиям решает сам писать для своего театра. За какие-нибудь несколько лет он пишет от десяти до пятнадцати пьес, которые должны послужить желанной цели; сюжеты для своих пьес он черпает в наиболее могучем источнике энергии – во Французской революции. Пьесы эти – некоторые из них вам известны – ставились на сцене, но не имели в то время никакого успеха. Они никого не заинтересовали. Они касались проблем совершенно неактуальных.

В мирное время все отлично прилажено одно к другому! Можно быть честным патриотом – и одновременно европей-

цем. Можно слушаться собственной совести – и одновременно государства. В мирное время все это претолчно уживается и отлично взаимодействует в едином механизме; трений не возникает. Теперь же, после войны, все это – "кому следует повиноваться в определенные периоды – родине, обществу или собственной совести, что выше – справедливость на службе нации или личный успех", – все эти проблемы, которые трактует Роллан в своих драмах, приобрели для нас необычайную актуальность. Но тогда – я уже об этом говорил – они не имели ни малейшего успеха. Они попросту идейно опередили свое время. Многолетние усилия остались втуне, в тридцать два года Роллану показалось, что жизнь прожита зря. И он тотчас начинает сначала. Он ищет другую среду, другие средства воспламенения. Познав разочарование, он говорит себе: "Как я разочарован в реальной действительности, так разочарованы миллионы людей, один – у себя в комнате, другой – в деревне, третий – в городе, они ничего не знают друг о друге; их-то и нужно связать, их-то, одиноких и разочарованных, и нужно объединить в некое сообщество, их-то и нужно утешить". Как видите, за его творчеством всегда стоит идея помощи и утешения. И вот он решает написать свои "Героические биографии", чтобы показать, как беспредельно одиночки были Бетховен, Микеланджело и все им подобные и как это одиночество даровало им высшую силу.

Цикл биографий тоже не был завершен. И снова Роллан к концу большого начинания не достиг ни малейшего успеха. Но именно это разочарование – для Роллана как раз и характерно, что он умеет извлечь из своего разочарования все возможное, – приводит его к новому подъему. Он решает попробовать еще раз, еще раз в более зрелом возрасте, с окрепшими силами. И Роллан берется за своего "Жан-Кристофа". Я думаю, что большинству из вас этот роман знаком. Мне незачем хвалить его, незачем объяснять. Для великого множества читателей образы, созданные Ролланом, стали живыми людьми. Его призывы, его любовь к музыке окрылили множество душ, книга и ее герои дали жизнь бесконечному множеству новых образов. Но самое истинное, самое неоспоримое величие этой книги заключено, на мой взгляд, отнюдь не в том, что в ней написано. Истинное, моральное, этическое величие этой книги я вижу в том, что она вообще была создана. Вы только подумайте: когда Роллан приступает к работе над ней, ему уже лет тридцать пять и как писатель он совершенно неизвестен. Его знают как преподавателя университета, но у него нет ни малейшего писательского имени, нет издателя – словом, нет ничего. И он берется за десяти томный роман, то есть за дело совершенно безнадежное. Нет никакой надежды, что роман в десять томов, даже если удастся довести его до конца,

сможет быть напечатан и опубликован. Вдобавок Роллан умышленно затрудняет себе задачу, а именно избирает своим героем немца. Конечно, в тогдашней Франции случалось, что немца делали действующим лицом романа, однако лишь в качестве незначительного, второстепенного персонажа, эпизодической, полушутливой фигуры, ничтожного чудака. Но вывести немца как воплощение нового Бетховена, как образец выдающейся творческой личности – это заранее обрекало роман на полный провал во Франции. Я повторяю: огромный труд, затраченный Ролланом на эту книгу – одни подготовительные работы заняли пятнадцать лет, – не имел ни малейшей надежды на успех. Прибавьте к этому еще и третий фактор – о таких вещах следует говорить без обиняков, – деньги. Ибо истинный энтузиазм художника, его самоотверженность в большинстве случаев всего отчетливей, надежнее и ощутимее подтверждаются его отношением к деньгам. Во все время написания "Жан-Кристофа" Роллан не питал надежды когда-либо на нем заработать. Первые тома вышли в небольшом журнале, в "Cahiers de la Quinzaine", причем за первые шесть – восемь томов он не получил ни единого сантима. Отдельное издание романа, равно как и его пятнадцать драм, тоже не принесло ему денег. Не сетуя, не пытаясь добиться хоть какого-то вознаграждения за свой титанический труд, приступил Роллан к работе над "Жан-Кристофом". Именно этот идеализм и представляется мне моральным подвигом. Ибо, по моему убеждению, не может или почти не может быть великих произведений искусства, в которых так или иначе не был бы заложен элемент безнадёжности. Если Вагнер, которому жилось очень нелегко, принялся за создание своей тетралогии, не питая никакой надежды, что его труд, превышавший технические возможности своего времени, когда-либо будет поставлен на обычной сцене, то этот героический акт больше убеждает меня в истинности призвания, которое Вагнер в себе чувствовал, чем все его высказывания по этому поводу, а порой и чем само произведение.

Но тут случилось непредвиденное: "Жан-Кристоф" завоевал успех. Было просто удивительно – это произошло уже на моей памяти, – как все началось. Сперва романом заинтересовались отдельные люди, потом их стало больше. Началось с Испании, потом перекинулось в Италию, нашлись где-то несколько человек, которые мало-помалу поняли, что перед ними нечто совершенно необычное, нечто всех нас касающееся, произведение европейского масштаба, произведение, в котором говорится не об итальянцах и французах, не об одной какой-нибудь литературе, а о нашей европейской нации и нашей общей судьбе. И действительно, здесь впервые проявилась в полной мере европейская идея Роллана, мысль о том, что о на-

циях следует судить не по случайностям и мелким событиям, а только по их высшему, чистейшему обличью – по Жан-Кристофу, этому немцу с его необузданностью, его божественным даром, его неукротимой любовью к искусству, с доведенной до страсти, до безумия, до несправедливости преданностью искусству, с той фанатической тягой к метафизике, которая всегда заложена в искусстве. А рядом – нежный и слабый француз Оливье, такой же по-своему цельный ясностью духа, чувством справедливости, противодействием страстям! Но оба они сознают, что дополняют друг друга: они любят друг друга и близостью своей взаимно себя обогащают. И, наконец, в аккорд вливается третий звук, третья фигура – Грация, прекрасный символ итальянской красоты, нежной чувственности и гармонии. Роллан хотел, чтобы именно так нации видели друг друга. И действительно, лучшие сыны всех наций узнали себя в этой книге и сблизились в ней.

На какое-то мгновение Роллан поистине достиг вершины. На него нисходит покой, спадает напряжение, появляется легкость, и из этой легкости впервые у Роллана рождается книга веселая и задорная – "Кола Брюньон". Но его детище – европейская идея – внезапно, в каких-нибудь два дня, перечеркнуто войной. В одну минуту рушатся и европейское единство, и взаимное понимание, и потребность в нем, а величайший успех Роллана оборачивается горьким разочарованием. И тут начинается самый его героический подвиг, ибо он должен заново создать "Жан-Кристофа" – труд всей своей жизни. То, что погибло как книга, он должен повторить в другом материале – в жизни. Теперь он должен делом своим оправдать тот образ мыслей, который провозгласил словом, человек должен подтвердить художника. Это деяние Роллана мы считаем наиболее героическим его деянием, ибо в тайниках, недоступных законам, он сумел сберечь и выпестовать ту Европу, которой в годы войны не существовало и которая по закону не имела права на существование. Это был неоспоримейший его подвиг. И когда кто-нибудь походя, лишь для того, чтобы подвести человека под определенную формулу, высказывает весьма распространенное мнение, будто Роллан был пацифистом или, другими словами, принадлежал к числу тех, кто не любит, когда люди дерутся, и беззаботно, как истый квиетист, уклонялся от военных перипетий, – то это мнение в корне ошибочно. Если и была когда-нибудь на свете натура героическая и воинственная, то обладает ею именно Ромен Роллан. А что же иное все его книги? И что такое его "Жан-Кристоф"? О чем там идет речь? Там борются все – с первой страницы до последней, Жан-Кристоф и Оливье – борцы за идею, лишь преодолевая сопротивление, они развивают свои возможности. Среди героев Роллана нет квиетистов, и сам Роллан

отнодь не приверженец квиетизма. Тогда он вступил в противоборство с целым миром. Что же он тогда писал? Вот это-то и есть самое удивительное. Совсем недавно я перечитал его знаменитую книгу "Над схваткой" – это документальное свидетельство его борьбы – и был несколько удивлен, не найдя в ней ничего особенно волнующего. Почему же она так волновала умы? То, что в ней сказано, сегодня говорят все люди, все государственные деятели, и никому не приходит в голову считать это неразумным или слишком смелым. Но нельзя упускать из виду – в этом-то и заключается высокая документальная ценность книги, – что она вызвала тогда первую сотню полемических откликов, что храбрец, напечатавший такую статью, почитался конченным человеком не только у себя на родине, но и в большинстве других стран. Первые статьи Роллана еще успели появиться в газете нейтральной страны. Но потом, в 1917 году, наступил такой момент, когда даже "Журналь де Женев", то есть газета совершенно нейтральная, не осмеливалась больше публиковать их, и далее они выходят в совсем уж крохотных журналах, к примеру в "Фриденсварте" – журнале безвременно скончавшегося А. Г. Фрида *. Других путей у Роллана не оставалось. Он был словно раздавлен необъятным молчанием. И только более позднее время по воздействию этих, с нашей точки зрения, рядовых статей на бесчисленное множество читателей сможет понять, как оскудело военное время настоящими словами. Грохот пушек и пулеметов, трескотня газет не нарушали подавленного и зловещего молчания, молчания и тех миллионов людей, которые сразу пришли в движение, едва лишь прозвучали камертоном первые статьи Роллана.

Что в них говорилось? Что хотел сказать Роллан? Чем он сумел так взволновать всех? Во-первых, он выступил на защиту прав личности: пусть все мы граждане своего государства и принадлежим ему, пусть мы должны всегда следовать его велениям, пусть государство располагает имуществом нашим и нашей жизнью, все равно в нас самих остается последний рубеж, то, что Гёте однажды назвал в письме цитаделью, которую он охраняет и куда не допускает чужих. И эта цитадель – наша совесть, последняя инстанция, которую нельзя заставить по приказу ни любить, ни ненавидеть. Роллан отказался ненавидеть, отказался приобщаться к коллективной ненависти. Он считал неоспоримым долгом каждого человека самолично решать, кого любить и кого ненавидеть, вместо того чтобы вдруг отринуть целую нацию и целые нации, среди которых у него были душевнейшие друзья. Во-вторых, Роллан не разделял догму о спасительной силе победы. Он не думал, что победы как таковой уже достаточно для того, чтобы сделать отдельную нацию справедливее и лучше. Он питал глубокое недове-

рие ко всем и всяческим обличьям победы, ибо, по его словам, мировая история есть не что иное, как цепь непрерывных доказательств того, что победители всегда злоупотребляют своей властью. Он считал победу морально не менее опасной, чем поражение, — этим он повторяет мысль, более резко выраженную Ницше, который точно так же отвергал всякое насилие в области духа. Вот из-за чего Роллан главным образом и оказался в одиночестве; он не верил, будто победа способна раз и навсегда осчастливить какую-нибудь из европейских наций, ибо постоянно рассматривал Европу как некое единство, войну же — как своего рода пелопоннесскую войну, когда греческие племена взаимной враждой ослабляли друг друга, а Македония и Рим дожидались, пока те достаточно ослабнут, чтобы напасть на них и захватить богатую добычу.

Время подтвердило справедливость недоверия к победе. Оно горько разочаровало Роллана и всех, вместе с ним надевавшихся, что из грандиозных событий, из мук и потрясений возникнет новая духовная общность, новое братство, новая потребность в единении и человечности; какой-то момент казалось, что, разочаровавшись в тех силах, от которых он ждал смягчения трагической напряженности, Роллан решил целиком укрыться от жизни в искусстве. Но даже и в этом разочаровании он сумел почерпнуть свежие силы и уже после войны в новом произведении — в героической биографии — попытался еще раз показать Европе, где следует искать выход из смятения наших дней. Я имею в виду его книгу о Ганди. Этого индийского адвоката никто не знал в Германии, никто — во Франции, никто — в целом мире, и все же он возглавлял ожесточенную борьбу многомиллионного народа против сильнейшей державы мира — против Англии. Но борьба выражалась не в применении насилия, а в отказе повиноваться, не в ненависти, а в спокойном выжидании — и в этой незлобivosti таилась особенная опасность, большая, чем натиск любых страстей. Роллан хотел показать, как с помощью новых форм энергии можно добиваться великих исторических решений, не проливая кровь миллионов людей. Для этой цели он и обратился впервые к великой борьбе Ганди против Англии. И поистине удивительно, как повторяются веки жизни, которая сама стала произведением искусства. Уже после того, как Роллан написал книгу о Ганди, чуть ли не год спустя, он узнал об удивительном совпадении: оказывается, точно так же, как сам он лет двадцать пять — тридцать назад обратился из Парижа с письмом к Толстому и Толстой поддержал его в жизненной борьбе, так и Ганди, безвестный индийский адвокат, живший тогда в Африке, в колонии Наталь, в минуту душевного смятения написал письмо Толстому, и Толстой помог ему ответным письмом. Так два человека, один на Востоке, другой на

Западе, занятые в различных жизненных сферах, сошлись на одной идее, одной мысли, одном имени. Из этого мы видим, как огромная духовная сила может снова и снова претворяться в земные свершения.

Это бегство через континент, обращение от Европы к Востоку, к новой сфере – чтобы почерпнуть новые силы – представляется нам последним подъемом, последним взлетом Роллана, и поступок этот, на первый взгляд, беспримерный. Однако мы знаем ему подобные, потому что история, история человечества, человеческого духа, не есть холодный регистратор фактов или беспристрастный летописец событий, история сама великий художник. И как всякий художник, она находит высочайшую радость в уподоблении. Она для всего отыщет подобие, возвышенную аналогию. Так случилось и здесь. Позвольте мне на минуту вспомнить о другом человеке, который нам дорог, – об Иоганне Вольфганге Гёте, причем о Гёте того же возраста, что теперь Роллан. Гёте всю свою жизнь пребывал в сфере духовного, он видел связь явлений, он наблюдал жизнь, но ни разу не испытывал такого душевного смятения. Незадолго до шестидесятилетия, то есть когда ему было столько же, сколько Роллану, – просто удивительно, до чего история любит аналогии! – действительность вдруг всей тяжестью обрушилась на него. После битвы под Иеной разгромленная прусская армия заливает улицы города. Впервые Гёте видит, как солдаты везут на телегах раненых, видит озлобленных поражением офицеров, видит нужду и страдания всего народа, а вслед за тем – вступление французской армии и заносчивость французских офицеров. Вы знаете: французские солдаты вторглись в город, они высадили прикладами дверь Гёте, они угрожали его жизни. За этим последовала дальнейшая кампания и унижение князей, которые поспешили явиться к Наполеону, чтобы среди общего горя сохранить собственные княжества. Чем же в ту пору был занят Гёте? Все упрекали его, но никто не понял. Как раз в тот год он занялся китайскими мудрецами, восточной мудростью, персидскими стихами. Это всегда или почти всегда считалось по меньшей мере равнодушием к своему времени. На деле же это было необходимым спасением для духа, ибо дух – свободная стихия. Его нельзя лишать простора. Если время слишком сурово к нему, он уходит в глубь времен. Если люди, потеряв рассудок, теснят его, он возносится ввысь – к идее человечности. Именно в те годы и от тех событий устремляется Гёте в грандиозное обозрение, уносящее его далеко за пределы Европы, – в обозрение вселенского отечества, в ту сферу, где человек, по великолепию выражению Гёте, как свои собственные, воспринимает горе и счастье целых наций. Над своим отечеством и своим временем воздвигает он сферу,

где становится и наблюдателем, и властелином, и свободным, и освободителем. Это вселенское, это всемирное отечество Гёте, эта Европа, которую в мечтах создал Роллан, эта страна братства, за которую ратовали все великие художники от Шиллера и до наших дней, — она явится не сегодня и не завтра. Но оставим сегодня и завтра поденщикам от политики, всем тем, кому положено этим заниматься, а себе присвоим права гражданства в еще не открытых странах гуманизма. Быть может, все это лишь мечты, но, если мечты излучают силу, если мы чувствуем, как мечты о гуманизме, о высшем единстве делают нас более зрелыми, просветленными и зоркими, если они помогают нам уйти от мелочной злобы, тогда я не понимаю, почему нам не следует предаваться мечтам. Из всех доступных источников должны мы черпать силу, которая делает наш дух светлее, а сердца гуманнее. И прежде всего, думается мне, мы должны обратить взгляд к тем немногим людям, в которых уже сегодня воплотилось нечто от высшего, очищенного и просветленного облика грядущих поколений, к тем, кто отдает свои силы не только своему времени и в неустанном стремлении вперед увлекает за собой остальных.

Один из таких людей сегодня — бесспорно, Ромен Роллан. Он утешил тысячи, он вдохновил миллионы не в одной стране, а во всех странах мира, своим идеализмом он пробудил волю к согласию, стремление к взаимопониманию, открыл путь к более высокому образу мыслей. И потому, что сделал он это в самую страшную пору, которую когда-либо знало наше время, в самую страшную и, будем надеяться, невозвратную, мы можем в этот торжественный день от всей души сказать ему спасибо.

1926

РЕЧЬ К ШЕСТИДЕСЯТИЛЕТИЮ МАКСИМА ГОРЬКОГО 26 МАРТА 1928 ГОДА

Александр Пушкин, родоначальник русской литературы, – княжеской крови, Лев Толстой – отпрыск старинной графской фамилии, Тургенев – помещик, Достоевский – сын чиновника, но все, все они – дворяне. Ибо в девятнадцатом веке литература, искусство, все виды творчества в пределах Российской империи принадлежат дворянству, как и другие привилегии, как земля и усадьбы, реки и недра, леса и пашни и даже живые люди – крепостные крестьяне, которые потом своим возделываю́т их. Вся власть, все богатства, почести, знания, все духовные ценности отданы сотне дворянских родов – десяти тысячам людей из многомиллионного населения. Они одни в глазах мира представляют Россию, ее изобилие, ее нацию, ее могущество, ее дух.

Сотня родов, десять тысяч людей. Но под этим тонким поверхностным слоем живут и трудятся необъятные, неоглядные миллионные массы, неосознанная исполинская сила – русский народ. Рассыпанный миллионами крупиц по огромным просторам России, он миллионами рук день и ночь умножает богатства гигантской страны. Он корчует пни, мостит дороги, давит виноград, добывает руду в забоях. Он сеет и жнет на черной, напоенной снегом земле, сражается в войнах, затеянных царем, он служит, служит и служит своим владыкам, как и все народы Европы тех времен, самоотверженным, подневольным трудом. Но одно отличает русский народ от других братских народов: он еще нем, у него нет своего голоса. Давно уже другие народы выслали вестников из своей среды – писателей, ораторов и ученых, – но миллионы русских людей все еще не могут изъявлять свои желания печатным словом, не имеют права излагать свои мысли, когда решаются судьбы страны, им нечем выразить, нечем высказать свою большую и мятежную душу. Этот таинственный, необъятный, как океан, народ, обуреваемый страстями, но безгласный, могучий, но бесправный, глухо, подспудно живет и трудится на

русской земле – душа, лишенная языка, бытие, лишенное осознанного смысла. За всех молчаливников неизменно говорят их господа, дворяне, власть имущие. Вплоть до двадцатого столетия мы узнавали о русском народе, только внимая голосу его дворянских писателей – Пушкина, Толстого, Тургенева и Достоевского.

Но честь и слава русским писателям на веки вечные за то, что вопреки этой немоте, вопреки его вынужденному молчанию они никогда не питали презрения к русскому народу – рабочим и крестьянам, к "маленькому человеку"; напротив, каждый из них, словно чувствуя за собой некую мистическую вину, глубоко чтит величие и нравственную силу униженных народных масс. Достоевский, мечтатель и духовидец, возвысил понятие "народ" до идеи русского Христа, до символа извечно возвращающегося в мир Спасителя; он яростно отвергает буржуазных революционеров и дворянских анархистов, но последний каторжник – для него воплощение божественного промысла, и он благоговейно склоняет перед ним голову до самой русской земли. И с еще большим смирением другой писатель-дворянин, Толстой, пламенно и страстно уничтожает себя только ради того, чтобы возвеличить безгласные, угнетенные массы: мы живем неправильно, они живут правильно. Он сменил дворянское платье на мужицкую рубаху, он стремится перенять у народа его простую, образную речь, его бесхитростное, смиренное благочестие, он хочет затеряться, раствориться в этой могучей животворящей силе. Все великие русские писатели были единодушны в глубочайшем уважении к народу, все они, сравнивая выпавшую им на долю чистую, светлую жизнь с жизнью миллионов своих беззащитных, безъязыких братьев, несли тяжелое бремя некой роковой вины. Все они считали своим высочайшим призванием говорить от имени этого безгласного, не осознавшего себя народа и поведать миру его думы и стремления.

Но вот происходит чудо, неожиданное и негаданное: тысячу лет молчавший народ внезапно сам обретает дар речи. Из собственной плоти он сотворил себе уста, из собственного глагола – своего глашатая, из собственной толщи – человека, и этого человека, этого писателя – своего писателя и заступника – он вытолкнул из своего гигантского лона, дабы он всему человечеству подал весть о русской народной жизни, о русском пролетариате, об униженных, угнетаемых и гонимых. Этот человек, этот вестник, этот писатель явился в мир шестьдесят лет тому назад, и вот уже тридцать лет он непреклонно честный трибун и летописец целого поколения обездоленных и обделенных. Родители дали ему имя Алексей Пешков – он назвал себя Максимом Горьким, и сегодня, чувствуя его, это им самим созданное имя с благодарностью повторяет

весь духовный мир и все, кто подлинно сознает себя народом в семье других народов, потому что горечь его была благотворна для целого поколения, потому что голос его стал рупором целой нации, слово его – счастьем и великой милостью для духовной жизни нашего времени. Этого некогда неизвестного человека, Максима Горького, судьба нашла в самой гуще народа, среди мякины и отбросов, и возвысила его, дабы он свидетельствовал о жизни отверженных, поведал о муках русской и всечеловеческой нищеты. И, для того чтобы он мог свидетельствовать чистосердечно и правдиво, она дала ему в удел все виды труда, все невзгоды, все лишения и горести – и все это он испытал и претерпел, прежде чем воплотил в художественном слове. Судьба посылала его во все округа пролетариата, и он был честным представителем его в незримом парламенте человечества; она долго держала его в суровой школе страданий и мук, прежде чем дозволила ему стать властителем слова и мастером образного воплощения. Все стороны, все превратности пролетарского бытия суждено ему было узнать, прежде чем он обрел великий дар преображения – дар художника. Поэтому богатейшее, могучее творчество Максима Горького восхищает нас не только высоким мастерством, но и тем, что он ничего не получил в подарок от жизни, все было завоевано, добыто тяжелым трудом, и блистательные, прославленные плоды этого труда были вырваны у враждебной действительности ценой горького опыта в ожесточенной борьбе.

Какая жизнь! Какая глубокая пропасть перед восхождением на вершину! Великого художника произвела на свет грязная, серая улочка на окраине Нижнего Новгорода, нужда качала его колыбель, нужда взяла его из школы, нужда бросила его в круговорот мира. Вся семья ютится в подвале, в двух каморках, и, чтобы добыть немного денег, несколько жалких грошей, маленький школьник роется в вонючих помойках и кучах мусора, собирает кости и тряпье, и товарищи отказываются сидеть рядом с ним, потому что от него якобы дурно пахнет. Он очень любознателен, но даже начальную школу ему не удастся окончить, и слабый, узкогрудый мальчик поступает учеником в обувной магазин, потом к чертежнику, работает посудником на волжском пароходе, портовым грузчиком, ночным сторожем, пекарем, разносчиком, железнодорожным рабочим, батраком, наборщиком; вечно гонимый поденщик, обездоленный, бесправный, бездомный, скитается он по большим дорогам то на Украине и на Дону, то в Бессарабии, в Крыму, в Тифлисе. Нигде он не может удержаться, нигде его не удерживают, судьба неизменно, как злобный ветер, подхлестывает его, едва он найдет приют под каким-нибудь жалким кровом, и снова он, зиму и лето, натруженными но-

гами шагает по дорогам, голодный, оборванный, больной, вечно в тисках нужды. Беспеременно меняет он профессии, словно судьба умышленно толкает его на перемены, дабы он узнал пролетарскую жизнь во всей ее многогранности, русскую землю – во всей ее необъятности, русский народ – во всей его разноликости, во всем многообразии. Ему было суждено – и он блистательно выдержал этот искус – изведать до конца все виды нужды, чтобы некогда во всеоружии знания и опыта стать полномочным и правомерным заступником всяческой бедноты, суждено, как всем русским, восстававшим против несправедливости существующего миропорядка, сидеть в тюрьме, состоять под надзором полиции, постоянно остерегаться жандармов, которые выслеживают его, обнюхивают, травят, словно бешеного волка. И кнут духовного рабства, закрепощение мысли изведаль возмущенной душой этот певец русского пролетариата, ибо он призван разделить все страдания своего класса и своего народа. Все виды бесправия, все грани отчаяния узнал он, и даже ту последнюю, самую страшную грань безысходности, когда жизнь становится невыносимой и человек выплевывает ее как горькую жвачку. И эта глубочайшая бездна отчаяния не миновала его: в декабре 1887 года Максим Горький на последние гроши покупает плохонький револьвер и стреляет себе в грудь. Пуля застряла в легком и в течение сорока лет угрожала его жизни, но, к счастью, он был спасен для предначертанного ему великого дела – свидетельствовать в пользу своего народа, и он с неповторимой убедительностью исполнил этот долг перед судом человечества.

Когда именно этот бездомный бродяга, этот бедняк-поденщик, скиталец по большим дорогам стал писателем – не вычислить ни одному филологу. Ибо писателем Максим Горький был всегда благодаря зоркости и душевной ясности своей изумительно восприимчивой природы. Но, для того чтобы найти средства выражения, он должен был сперва выучиться языку, овладеть письмом и литературной речью – и скольких трудов стоила ему эта наука! Никто не помогал ему, кроме собственной цепкой воли и настойчиво толкавших его вперед могучих, первоначальных сил народа. Работает ли он пекарем или каменщиком – он по ночам с ненасытной жадностью, без разбору поглощает книги, газеты, всякое печатное слово, попавшее ему в руки. Но его истинным учебником была большая дорога, истинным наставником – собственная гениальность, ибо Горький стал писателем задолго до того, как прочел первую книгу, и художником слова прежде, чем выучился писать без ошибок. Свой первый рассказ он напечатал в двадцать четыре года, а в тридцать лет он уже был признанный, известнейший и любимейший всем народом русский пи-

сатель, гордость пролетариата и слава европейского мира.

Трудно описать, с какой стихийной силой уже первые произведения Горького потрясли Европу: словно разорвалась завеса, треснула стена, и все с изумлением, почти с испугом поняли, что впервые заговорила другая, неведомая дотоле Россия, что этот голос исходит из гигантской стесненной груди целого народа. И Достоевский, и Толстой, и Тургенев давно уже в грандиозных видениях дали нам почувствовать широту и страстность русской души, но теперь перед нами внезапно открылось другое – не одна душа, а весь русский человек, вся русская действительность в ее реальной, обнаженной сущности, воссозданная с беспощадной прямоотой, с документальной точностью. У тех великих писателей русское бытие еще умещалось в духовной сфере, мучительное ощущение собственной "широкости", раздвоенности, трагическое сознание надвигающегося поворота мировой истории – все это были грозы растрезвоженной совести; у Горького же русский человек предстал не в духе, а во плоти, не безвестным, безыменным одиночкой, а человеческой массой, и она стала неоспоримой реальностью. В противовес Толстому, Достоевскому и Гончарову у Горького нет обобщающих символических образов, вошедших в мировую литературу, таких, как четверо Карамазовых, как Обломов, Левин и Каратаев; никогда – и это отнюдь не умаляет его величия – не стремился он создать единое воплощение русской сущности, русской души, но зато он показал нам десятки тысяч живых людей с таким проникновением в каждого из них и в столь конкретном материальном облике, с такой немыслимой правдивостью, что они стоят перед нами во всей своей осязаемой, зримой, непреложной жизненности; рожденный народом, он сам явил миру образ целого народа. На всех ступенях нищеты, во всех условиях вербует он своих живых, полнокровных героев, их десятки, сотни, тысячи – целая армия униженных и оскорбленных; этот изумительно зоркий художник не создавал единого, всеобъемлющего видения мира – в тысяче образов возвращал он жизни каждого человека, встреченного им на жизненном пути. Поэтому зоркую память Горького я причисляю к немногим подлинным чудесам нашей эпохи, и я не знаю ничего в современном искусстве, что могло бы хоть отдаленно сравниться с ясностью и точностью его глаза. Ни намек на мистический туман не застилает глаз этого художника, ни пузырька лжи не застряло в кристально чистой линзе, которая не увеличивает и не уменьшает, никогда не дает искаженно или перекошенного изображения, неверной картины, никогда не усиливает света и не углубляет тьму; глаз Горького видит только ясно, видит только правду, и это непревзойденная правда и недостижимая ясность. Все, на что нацелен его чест-

ный, неподкупный зрачок – самый правдивый, самый точный прибор современного искусства, – остается в полной сохранности, ибо этот единственный в своем роде глаз художника ничего не упустит, ничего не исказит и не изменит, в нем отразится только чистейшая, реальнейшая действительность. Когда Максим Горький рисует образ, то я готов поклясться, что этот человек был именно такой, каким увидел и описал его Горький, точь-в-точь – не лучше и не хуже; здесь ничего не примыслено и ничего не убавлено, ничего не приукрашено и не умалено, здесь в чистом, незамутненном виде схвачена неповторимая сущность одного человека, постигнута до конца и претворена в образ. Нет снимка среди тысяч фотографий Льва Толстого, нет описания в рассказах тысяч его друзей и посетителей, где бы он предстал перед нами более живым, более явственным в своей сокровенной истинности, чем на неполных шестидесяти страницах, которые Горький посвятил ему в своих воспоминаниях. И точно так же, с той же правдивостью и беспристрастием, как этого величайшего из русских, с кем ему довелось повстречаться, Горький описывал ничтожнейшего бродягу, презреннейшего цыгана, с которым судьба столкнула его на большой дороге. Гениальность горьковского видения носит одно имя – правдивость.

Этому беспримерно честному, неподкупному глазу Максима Горького Европа обязана правдивейшим изображением России наших дней – а когда, в какую эпоху правда между нациями была нужней, чем в нынешнее время, кому из народов она столь насущно необходима, как русскому народу в его всемирно-исторический час? И какое для него знаменательное событие, какое благоденствие, дар судьбы – на решающем повороте иметь своего писателя, плоть от плоти своей, который с предельной точностью показывает миру его лицо, без прикрас, без недоверчивой насмешки, с несокрушимой, непреклонной справедливостью художника открывает всему человечеству страдания и надежды, бури и величие бескрайней народной стихии. Толстой и Достоевский в своей страстной, извне вторгающейся, искательной и противоречивой, но все же глубоко национальной любви к русскому народу сделали из него подобие Христа Спасителя, и потому, при всем нашем восхищении природой русского человека, он представлялся нам неким существом другого мира, своеобразным, удивительным, но чуждым, иначе созданным, иначе устроенным, чем мы. Горький же – и в этом его бессмертная заслуга – показывает в русском народе не только русское, но и прежде всего народное, показывает точно такой же, как всюду, народ обездоленных и угнетенных, народ-труженик. Он тяготеет больше к человеческому, чем к национальному, он в большей степени гуманист, чем политик, – революционер из сочувствия и

любви к народу, а не из слепой ненависти. Достоевский и Тургенев видели в грядущей революции осуществление тщательно продуманных теорий, возникших в разгоряченных умах нескольких анархистствующих русских интеллигентов; и только читая Горького, будущий историк найдет неопровержимое доказательство тому, что восстание и восхождение России – дело рук самого народа. Горький показал, как в массе, у миллионов отдельных людей, напряжение росло и становилось нестерпимым; в романе "Мать", этом шедевре Горького, мы видим, что в самой скромной среде – у крестьян, рабочих, у людей необразованных и неискушенных – в бесчисленных, безвестных подвигах крепла и закалялась воля, пока не грянула мощная, сокрушительная гроза. Не отдельный человек – только множество, только масса в книгах Горького представляет собой силу, ибо он сам вышел из множества, из гущи народа, из глубин житейского моря, и потому для него нет единичного, есть только общее. Именно благодаря этому нерасторжимому кровному родству с народом Горький никогда не сомневался в непобедимости народных сил; он верил в свой народ, и народ верил в него. Великие провидцы Достоевский и Толстой еще страшились революции, как тяжелого недуга. Горький был убежден, что несокрушимое здоровье русской нации выдержит ее. Именно потому, что он знал народные массы и понимал русский народ, как сын понимает свою мать, он никогда не испытывал ужаса перед апокалиптическим будущим, которым терзались великие пророки русской литературы; он знал, что у его народа, у любого народа довольно сил, чтобы вынести все потрясения, преодолеть все опасности. Поэтому личность и творчество Горького в годы царского режима придавали широким массам больше веры в свои силы, чем все вопли Достоевского о русском Христе, все покаянные речи и проповеди смирения Льва Толстого. Народ видел в нем олицетворение своего собственного мужества и воли к победе; стремительное восхождение Максима Горького из недр народа стало символом для миллионов людей, и творчество его знаменует волю целого народа возвыситься и приобщиться к духовной жизни.

Мы же подтвердим сегодня, что Максим Горький блистательно выполнил возложенный на него долг. Этот честный, справедливый человек, этот великий художник никогда не мнил себя вождем, не притязал на роль судьи, не пытался слыть пророком – он только отстаивал права своего народа, свидетельствовал о его душевной глубине и нравственной силе. Как и надлежит чистосердечному свидетелю, он не приукрашал правду и не отрицал ее, не произносил речей, а давал отчет, не декларировал, а повествовал. Без пессимизма в мрачные годы и без ликования в годы успеха, стойкий в час опасности

и скромный в час удачи, он выстраивал людей, одного подле другого, в своих книгах, пока они сами не стали множеством, не стали народом и образом извечного народа – основы основ всякого искусства и всякой творческой силы. Поэтому эпопея Горького – не туманный миф о русской душе, а сама русская действительность, подлинная и неопровержимая. Благодаря книгам Горького мы можем по-братски понять Россию как близкий, родственный нам мир, без отчужденности, без внутреннего сопротивления, а это и есть наивысший долг писателя – разрушить преграды между людьми, далекое сделать близким и объединить народы с народом, сословия с сословиями в конечном всечеловеческом единстве. Тот, кто знает произведения Горького, знает русский народ наших дней, видит в его нужде и лишениях судьбу всех угнетенных, знающей душой постигает и самые их сильные, пламенные порывы, и их будничное, убогое бытие; все их муки, все невзгоды переходных лет мы с волнением пережили по книгам Горького. И потому, что мы научились всем сердцем сочувствовать русскому народу в часы его тягчайших испытаний, мы сегодня разделяем гордость всей России и радость всех русских, гордую радость народа, кровью своей вспоившего столь честного и чистого, столь истинного и ясного художника. Этот духовный праздник русской нации – праздник для всего мира. Итак, мы сегодня единодушно приветствуем обоих, ибо они неотделимы друг от друга: мы приветствуем Максима Горького, народом рожденного художника, и русский народ, который сам стал художником в его лице.

Э. Т. А. ГОФМАН

**Предисловие к французскому изданию
"Принцессы Брамбиллы"**

Немалая фантазия потребна для того, чтобы в полной мере представить себе то серое, будничное существование, к которому до конца своих дней был приговорен Э. Т. А. Гофман. Юность в прусском городке, педантически точный распорядок дня. От сих до сих – урок латыни или математики, прогулка или занятия музыкой, любимой музыкой. Потом – служба в канцелярии, к тому же в прусской канцелярии, где-то на польской границе. С отчаяния – женитьба на скучной, глупой, нечуткой женщине, которая делает его жизнь еще более будничной. Однажды недолгая передышка – два или три года на посту директора театра, возможность жить в атмосфере музыки, бывать среди женщин, ощущать в звуке и слове веяние неземного. Но проходит всего два года, и в канонаде наполеоновских войн рушится театр. И снова чиновничья должность, дела, присутственные часы, бумаги, бумаги и страшные будни.

Куда бежать от этого тесного мира? Иногда помогает вино. Чтобы опьяниться, надо долго тянуть его в низком, угарном погребке, и рядом должны сидеть друзья, кипучие натуры, как актер Девриент *, способные воодушевить словом, или иные – простодушные глупцы, молча слушающие тебя, когда ты изливаешь им душу. Можно еще заняться музыкой, не зажигая свечей, сесть за фортепьяно и дать отбушевать буре мелодий. Можно излить свой гнев в рисунках – острых, едких карикатур на чистом обороте какого-нибудь циркуляра, можно измыслить существа нездешнего мира – этого методично организованного, деловитого мира параграфов, мира ассессоров и лейтенантов, судей и тайных советников. А еще можно писать. Сочинять книги, сочиняя, мечтать, в мечтах наделять свою собственную стесненную и загубленную жизнь фантастическими возможностями – ездить в Италию, пылать любовью к прекрасным женщинами, переживать бесчисленные приключения.

Можно описать кошмарные видения пьяной ночи, когда в

затуманенном мозгу всплывают всякие рожи и призраки. Надо писать, чтобы бежать от этого мира, этого низменного пошлого существования, писать, чтобы заработать деньги, которые превратятся в вино, а вместе с вином покупается приятная легкость и светлые, яркие грезы.

Так он пишет и становится поэтом, сам не желая и не ведая того, без всякого честолюбия, без настоящей охоты – из одного лишь желания раз и навсегда изжить в себе другого человека, не чиновника, а прирожденного фантаста, одаренного волшебной силой.

Неземной мир, сотканный из тумана и грез, населенный фантастическими фигурами, – таков мир Э. Т. А. Гофмана. Порою этот мир нежен и кроток: рассказы Гофмана – чистые, гармоничные грезы; порою, однако, среди этих грез он вспоминает о себе самом, о своей исковерканной жизни: тогда он становится злым и едким, обезображивает людей до карикатур и чудовищ, издевательски прибавляет к стене своей ненависти портреты начальников, которые терзают и мучают его, – призраки действительности в призрачном вихре. Как всякому своему рисунку, как собственной подписи, так и каждому своему образу Гофман непременно приделывает какой-нибудь шлейф или хвостик, какую-нибудь завитушку, делающую его для неподготовленного восприятия странным и причудливым. Эдгар Аллан По перенял позднее у Гофмана его призрачность, некоторые французы – романтику, но своеобразным и неповторимым осталось навеки одно качество Гофмана – его удивительное пристрастие к диссонансу, к резким, царапающим полутонам. И кто ощущает литературу как музыку, никогда не забудет этого особого, ему одному присущего звучания. Есть в нем что-то болезненное, какой-то срыв голоса в глумливый и страдальческий крик, и даже в те рассказы, где он хочет быть только веселым или задорно поведать о необычайных выдумках, врывается вдруг этот незабываемый режущий звук разбитого инструмента. Ибо Э. Т. А. Гофман всегда был разбитым инструментом, чудесным инструментом с маленькой трещиной. По натуре своей человек плещущей через край дионисийской веселости, сверкающей, опьяняющей остроты ума, образцовый художник, он раньше времени разбил себе сердце о твердыню обыденности. Никогда, ни одного-единого раза не смог он свободно и равномерно излиться в пронизанный светом, сверкающее радостью произведение. Только короткие сны были его уделом, но сны необычайные, незабываемые, и они в свою очередь порождают сны, ибо окрашены в красный цвет крови, желтый цвет желчи и черный – ужаса. Столетие спустя они все еще живы на всех языках, и фигуры, преображенно выступившие ему навстречу из тумана опьянения или красного облака фантазии,

благодаря его искусству еще сегодня шествуют по нашему духовному миру. Кто выдержал испытание столетием, тот выдержал его навсегда, и потому Э. Т. А. Гофман – несчастный страдалец на кресте земной обыденности – принадлежит к вечной плеяде поэтов и фантастов, которые берут великолепнейший реванш у терзающей их жизни, показывая ей в назидание более красочные и многообразные формы, чем она являет в действительности.

1929

СМЫСЛ И КРАСОТА РУКОПИСЕЙ

(Речь на книжной выставке в Лондоне)

Если я решаюсь говорить сегодня о красоте и смысле рукописей, то лишь потому, что в наши дни еще нет ясного представления ни о смысле, ни о красоте этих таинственных сокровищ. У других созданий искусства их смысл как бы выступает наружу, их красота не окутана покровом тайны. Например, картина, написанная мастером: нам нужно лишь подойти к ней, и наш глаз насладится ее формами, ее красками; ваза, искусно отделанная бронза, сверкающий узорами ковер, представ перед нами во всей обнаженной красоте, тем самым уже как бы исчерпали свою сокровенную сущность. Хрусталь, монеты, геммы – чтобы прийти в восхищение, достаточно бросить на них пристальный взгляд. Эти сокровища понимаешь и любишь почти не задумываясь, так чарующе легко овладевают они нашими чувствами. В сравнении с этим собрание рукописей почти ничего не говорит нашему взору. Да и чем иным может представиться оно нашим глазам, как не кучей запыленных, полуистлевших, запачканных листов бумаги, шелестящим ворохом писем, актов и документов, по-видимому настолько бесполезных, что, останься они случайно там, где их нашли, чья-нибудь не в меру торопливая рука выбросила б их как ненужный хлам. И в самом деле, эта внешняя, кажущаяся неприметность рукописей являлась на протяжении столетий причиной бессмысленного уничтожения огромных ценностей. Рукописи Шекспира, его письма, заметки, величайшие и неизвестные нам музыкальные произведения, девять десятых всей античной литературы, многие драмы Софокла и Еврипида, строфы Сафо – все было уничтожено только потому, что смысл и красота этих священных страниц не были очевидными. Ибо для того, чтобы понять глубоко скрытое значение этих сокровищ, необходим внутренний интерес к ним. Только сердцу, а не грубым внешним чувствам, могут открыться красота и духовная ценность рукописей.

Не всякому дано вступить в их загадочное царство. Это

может сделать лишь тот, кто овладел ключом к постижению их, кем движет нравственная сила – самая прекрасная, самая могущественная сила на свете: благоговение. Чтобы понимать рукописи, а поняв, полюбить их, чтобы удивляться им, приходиться от них в волнение и восторг, – для этого нам надо сначала научиться любить людей, жизненные черты которых запечатлены в них навечно. Автограф Китса останется для нас обыкновенным исписанным листом бумаги до тех пор, пока лишь одно упоминание имени поэта не всколыхнет в нас благоговейное воспоминание о тех божественных стихах, которые мы некогда читали и которые столь же реальны и осязаемы для нашей души, как и каждый дом этого города, как небо над ним, как облака и море. Чтобы ощущать смиренный трепет перед одним из листов, который находится здесь, – перед наброском "Лунной сонаты", – необходимо, чтобы эта серебряная мелодия уже однажды прозвучала в нас самих. Лишь когда мы относимся к поэтам, композиторам и другим героям духа и действия с чувством преклонения, нам открываются смысл и красота их рукописей.

Ибо поразительно двойственно наше внутреннее отношение к великим гениям человечества. С одной стороны, мы не сомневаемся, что они были величественнее, божественнее нас, обыкновенных, маленьких людей; мы сознаем, что они выше нас, и это внушает нам чувство глубочайшего уважения к ним. Но, с другой стороны, мы испытываем также и чувство тайного удовлетворения от сознания того, что эти божественные, гениальные творцы были такими же земными существами, как и мы, что они, которые выше нас по духу, жили среди нас, простых смертных, обитали в домах, спали в кроватях, носили платье, писали письма; и эта их будничность доставляет нам скромную радость, когда мы благоговейно сохраняем все, что напоминает об их земном бытии. Горделивое сознание их земной близости к нам позволяет любить все, что ощутимо напоминает об их жизни, побуждает изучать написанные о них книги, собирать их портреты и воспоминания их современников; но ничто не раскрывает столь убедительно и блестяще их творческий облик, как их рукописи. Ибо в них отражено истинное лицо художника, и мы как бы проникаем в святая святых его существа – в его мастерскую. Гёте – сам один из этих бессмертных – понимал "бессмертную ценность" рукописей. В одном из своих писем он говорил: "Созерцающая рукописи выдающихся людей прошлого, я как бы по волшебству становлюсь их современником. Подобные документы их жизни дороги мне если не так же, как портрет, то, во всяком случае, как желательное дополнение или замена такового".

Я вызвал из царства духов великого свидетеля, который подтвердил свою любовь к рукописям на деле, коллекционируя их; но Гёте был не единственным, перед кем открылся

этот волшебный мир. Иоганн Себастьян Бах хранил нотные рукописи Генделя, Бетховен – Моцарта, Шуман – Бетховена, а Иоганнес Брамс – всех их вместе. Эта удивительная цепь тянется через все времена, потому что именно тот, кто творит сам, испытывает истинное благоговение перед творчеством других, только художник способен понять и проявить любовь к этим изначальным и самым поразительным эманациям искусства. Но эти мастера берегли бумаги своих духовных учителей и собратьев не только как реликвии; на собственном опыте они познали, что именно в рукописях, и только в них, сокрыта одна из глубочайших тайн природы, и, быть может, даже самая глубокая. Ибо из множества неразрешимых тайн мира самой глубокой и сокровенной остается тайна творчества. Здесь природа не терпит подслушивания. Никогда она не разрешает подсмотреть последний акт творения: ни то, как произошла земля, ни то, как возник маленький цветок, ни то, как зарождается стих и человек. Здесь она безжалостно, без всякого снисхождения опускает занавес. Даже поэт или композитор – тот, кто сам переживает процесс поэтического, музыкального творчества, – не сможет впоследствии разъяснить тайну своего вдохновения. Как только творение завершено, художник уже ничего не может сказать о его возникновении, о его росте и становлении; никогда или почти никогда он не сможет объяснить, как из его возвышенных чувств родилась та или иная волшебная строка или из отдельных звуков – мелодия, которые потом звучат века. Здесь, как сказал я, природа не терпит подслушивания, здесь она строго опускает свой занавес. И единственное, что нам может поведать хоть немного, что способно хоть слегка приблизить нас к загадке неуловимого процесса творчества, – это драгоценные листы рукописей. Подобно тому как охотник по малейшим следам находит зверя, так и мы иногда по рукописям – ибо они и есть следы жизни, следы творчества – можем проследить за процессом созидания образа; вызывая у нас чувство глубочайшего уважения, они вместе с тем обогащают наши познания. Вот, например, листок из записной книжки Бетховена, в котором запечатлено одно из таких пророческих мгновений. Вдохновение почти никогда не посещало Бетховена за письменным столом, а всегда во время ходьбы, в движении. Крестьяне из окрестностей Вены часто с удивлением наблюдали за невысоким, страдающим одышкой человеком, который с непокрытой головой бродил по полям; они принимали его за помешанного; "Бормотун" – звали они его, потому что он, как безумный, всегда что-то бурчал себе под нос, гудел, кричал, пел, размахивая в такт руками. Внезапно остановившись, он доставал из кармана небольшую запачканную книжку и, царапая бумагу, грубым свинцовым карандашом

наскоро записывал в нее несколько нот. В этих торопливых строках как бы кристаллизовался первообраз, каким он родился, — молниеносный, горячий; и вот на наших глазах свершается чудо: магическая сила рукописи внезапно открывает нам обычно незримый миг вдохновения, подобно тому как рентгеновские лучи делают видимым скелет человека, недоступный нашему взору. Дальше вы видите другие листки, на которых композитор развивает грубо набросанную первоначальную мелодию, отделяет ее, затем отвергает все сделанное и начинает все снова. И от листка к листку вы с волнением следите, как менялось душевное состояние художника во время работы. Здесь ноты льются горячо и быстро, едва поспевая за порывом вдохновения; там они, словно споткнувшись, вдруг останавливаются, прерываются, возникают вновь и опять обрываются, и вы чувствуете: поэт, композитор не находят здесь нужного слова, мелодичного перехода. И, как в волшебном зеркале, отражается здесь утомленность, там истощение, а в ином гневном росчерке даже отчаяние, и затем снова взлет — теперь уже к последней, окончательной победе. И вот наконец засияло солнце седьмого дня, мир сотворен, труд завершен, последняя, решающая формула найдена — это первая земная форма проявления бессмертного творения человечества: скерцо из Девятой симфонии или "Фиалка" Моцарта в окончательной собственноручной записи композитора. В рукописи больше, чем в любом рассказе, в любой картине, отражена неуязвимая победа духа над материей. Вечно жива мысль Гёте: чтобы постичь произведение искусства, мало знать его в совершенстве, надо проследить, как оно создавалось; поэтому многие литературные, многие музыкальные произведения мы сможем, пожалуй, охватить во всей их глубине лишь тогда, когда с помощью медиума рукописей перенесемся в тот мир, где они созидались.

Рукописные документы позволяют нашей фантазии образно представить не только творческое состояние, но и исторически важные эпизоды жизни художника. Если уж человеческий ум, подстегиваемый фантазией, решился рассматривать каждый такой эпизод как нечто живое, то ни один из листов рукописей не покажется нам мертвой бумагой, шорох которой подобен шелесту опавших листьев. Историческая рукопись обладает порой потрясающей силой, ибо несколько ее строк способны восстановить какую-нибудь сцену гораздо пластичнее, чем это могут сделать поэт или биограф. Взгляните, например, на письмо Бетховена, написанное им незадолго до смерти. Вот уже три месяца больной композитор не поднимается с постели; некогда крепкое и грузное тело стало немощным и легким, как у ребенка, его исхудавшая, бескровная рука уже давно не в силах написать ни строчки. Умиравший не подозревает о близости смерти, его одолевают мрачные

заботы. Как ему жить, когда он уже не может творить, чем заплатить за квартиру? Но он знает, что там, далеко, по ту сторону Ла-Манша, есть страна, где его любят и почитают. Он получил приглашение от Лондонского филармонического общества; его ожидают концерты и деньги. Отчаявшийся, он призывает на помощь в надежде, что его крик услышат за морем, но его рука уже не в силах держать перо; письмо пишет его доверенный Шиндлер *, вплоть до последних потрясающих слов: "Я слишком устал, я больше ничего не могу сказать". Потом прочитывает ему письмо в постель. С неимоверным напряжением, дрожащими, бессильными пальцами композитор выводит внизу "Бетховен"; это стоит ему больше усилий, чем соната или симфония. И эта дрожащая, полная мук подпись не может не потрясти каждого чувствующего человека, ибо эти буквы Бетховен писал уже не один: его пером водила смерть. В этих буквах словно окаменел крик души, охваченной глубочайшим страхом, забываемое мгновение, сохраненное навеки этим листком бумаги. И – какой поразительный контраст! – рядом лежит другой листок — брачное свидетельство Моцарта. В нем все дышит жизнью и весельем, юностью и счастьем, буквы будто пляшут в свадебном танце; да и мы знаем, что в этот день, едва вернувшись со свадьбы домой, Моцарт, как ребенок, пустился отплясывать вокруг стола вместе с молодой женой, потому что ему наконец-то удалось заполучить свою "женушку" *, несмотря на все препятствия и вопреки строгому отцу. Так в одном листке несколько строчек вмещают в себя величайшее человеческое счастье, в другом – глубочайшее горе, и тому, кто умеет читать их не только глазами, но и сердцем, эти неприметные знаки скажут не меньше, чем очевидная красота книг и картин. Рукописи обладают магической силой, способностью вызывать в настоящее давно исчезнувшие образы людей; мимо этих листков проходишь как по картинной галерее, и каждый из них по-своему трогает и захватывает. Созерцая собрание рукописей художников, отделенных друг от друга пространством и временем или взаимной прижизненной неприязнью, невольно ощущаешь сквозь пространство и время различие их творческих обликов и вместе с тем священное многообразие, которым искусство умеет покорять наши сердца.

Вот крупный, размашистый, серьезный почерк Генделя. В нем чувствуется могучий, властный человек и как бы слышится мощный хор его ораторий, в который человеческая воля облекла в ритм необузданный поток звуков. И как приятно отличается от него изящный, легкий, играющий почерк Моцарта, напоминающий стиль рококо с его легкими и затейливыми завитушками, почерк, в котором ощущается сама радость жизни и музыка! Или вот тяжелая львиная поступь бет-

ховенских строк; вглядываясь в них, вы словно видите затянутое грозовыми облаками небо и чувствуете огромное нетерпение, титанический гнев, охвативший глухого бога. А рядом с ним – какой контраст! – тонкие, женственные, сентиментальные строчки Шопена или полные размаха и в то же время по-немецки аккуратные – Рихарда Вагнера. Духовная сущность каждого из этих художников проявляется в этих беглых строках отчетливее, нежели в длинных музыковедческих дискуссиях, и тайна, священная тайна их творческого "я", раскрывается полнее, чем в большинстве их портретов. Ибо рукописи, уступая картинам и книгам по внешней красоте и привлекательности, все же имеют перед ними одно несравнимое преимущество: они правдивы. Человек может солгать, притвориться, отречься; портрет может его изменить и сделать красивее, может лгать книга, письмо. Но в одном все же человек неотделим от своей истинной сущности – в почерке. Почерк выдаст человека, хочет он этого или нет. Почерк неповторим, как и сам человек, и иной раз проговаривается о том, о чем человек умалчивает. Я вовсе не намерен защищать склонных к преувеличениям графологов, которые по каждой беглой строчке хотели бы состряпать гороскопы будущего и прошлого, – не все выдает почерк; но самое существенное в человеке, как бы квинтэссенция его личности, все же передается в нем, как в крохотной миниатюре. И если мы научимся так расценивать почерк, так его читать, то собрание рукописей станет для нас своего рода физиогномическим мироведением, типологией творческого духа. Рукописи имеют, кроме того, и огромное моральное значение, ибо они великодушно напоминают нам о том, что произведения, которыми мы восхищаемся в их завершенном виде, являются не только благосклонными дарами гения, но и плодом тяжелого, взыскательного и самоотверженного труда. Они показывают нам поля сражений, где происходили битвы человеческого духа с материей, извечную борьбу Иакова с ангелом; они уводят нас в глубь царства Созидания и заставляют нас вдвойне любить и почитать человека в художнике ради его священного труда. Все то, что направляет наш взор от внешнего к внутреннему, от тленного к вечному, благословенно, и потому мы должны относиться к этим внешне неприметным листам с еще большим благоговением из-за их внутренней красоты, ибо нет более чистой любви, чем любовь к духовно прекрасному. Все остальное проходит, лишь она одна длится вечно, как сказал поэт: "A thing of beauty is a joy for ever..."¹

1935

¹ "Прекрасное пленяет навсегда..." (Джон Китс, "Эндимион").

КНИГА КАК ВРАТА В МИР

Два открытия ума человеческого – вот первооснова всякого движения на земле: движение в пространстве стало возможно благодаря изобретению круглого, вращающегося вокруг своей оси колеса, движение духовное – благодаря изобретению письменности.

Некто безымянный, где-то, когда-то согнувший в обод непокорное дерево, научил человечество преодолевать расстояние между странами и народами. Возок сделал доступными связи, перевозки, путешествия, он стер границы, которые возникли по воле природы и удерживали плоды, камни, изделия и руды в узких рамках климатической родины. Каждая страна жила теперь не сама по себе, а в тесном общении с остальным миром; север и юг, запад и восток, Старый Свет и Новый Свет с помощью этого открытия приблизились друг к другу. И подобно тому как колесо в последовательно усовершенствованных формах – в беге паровоза, рывке автомобиля, бешеном вращении пропеллера – преодолело земное притяжение, так и письменность, тоже проделавшая долгий путь от папирусного свитка, от листа к книге, преодолевает трагическую ограниченность жизненного опыта, отмеренного душе человеческой: там, где есть книга, человек уже не остается наедине с самим собой, в четырех стенах своего кругозора, он приобретает ко всем свершениям прошлого и настоящего, к мыслям и чувствам целого человечества. Все или почти все духовное движение нашего духовного мира связано ныне с книгой, и та вознесенная над материальным миром форма проявления жизни, которую мы именуем культурой, была бы немислима без книги. Но лишь изредка, лишь в считанные мгновения нашей частной и личной жизни сознаем мы эту одухотворяющую, мирозозидающую силу книги. Ибо книга давным-давно сделалась неотъемлемой частью нашего повседневного бытия, и мы утратили способность всякий раз сно-

ва и снова благоговейно восхищаться чудом, в ней явленным. Как, сами того не ведая, мы с каждым вдохом поглощаем кислород и этим незримым химическим веществом таинственно питаем и освежаем нашу кровь, так не замечаем мы и того, что наш устремленный в книгу взор непрерывно поглощает духовную пищу, которая либо освежает, либо утомляет наш ум.

Для нас, питомцев многовекового царства письменности, чтение стало почти мускульной функцией, почти автоматическим действием, а книга, сопутствующая нам с первого класса школы, стала чем-то до такой степени при нас и подле нас сущим, что мы по большей части берем ее в руки небрежно, без всякого трепета, как берем свой пиджак, перчатку или сигарету, как берем любой из продуктов массового производства. Доступность сокровища всегда лишает нас почтения к нему, и только в истинно творческие, раздумчивые, созерцательные миги нашего бытия привычное и обычное снова оборачивается чудом. Единственно в эти редкие часы углубленного созерцания мы благоговейно приемлем разумом ту магическую, облагораживающую силу, которой книга наполняет нашу жизнь и которая делает книгу столь необходимой для нас, что мы, дети двадцатого века, уже не мыслим свой внутренний мир без ее чудесного присутствия.

Редки, очень редки эти мгновения, но именно потому каждое из них долго, иногда годами, живет в памяти. Так я, например, до сих пор точно помню день, место и час, когда мне до конца открылось, какой глубокой творческой связью связан наш личный, наш внутренний мир с миром книг, зримым и в то же время незримым. Я считаю себя вправе поведать об этой минуте прозрения и познания, не рискуя показаться нескромным, ибо при всем узколичном характере этой минуты значение ее выходит далеко за пределы моей случайной личности.

Мне было тогда лет двадцать шесть, я уже сам писал книги, то есть знал кое-что о таинственных превращениях туманной мечты, идеи, фантазии, знал о фазах, проходимых замыслом, прежде чем обратиться после ряда удивительных сгущений и сублимаций в тот крытый картоном прямоугольник, который мы называем книгой, в тот предмет, который продается и покупается, имеет цену, лежит за стеклом витрины, как безвольный товар, и все же хранит душу живую – каждый отдельный экземпляр, пусть и продажный, но принадлежащий самому себе – самому себе и кому-то другому, тому, кто с любопытством перелистывает страницы, и еще больше тому, кто читает, но окончательно лишь тому, кто не просто читает, а наслаждается чтением. Короче, я сам уже познал некоторые тайны не передаваемого словами процесса переливания,

когда твоя личная субстанция капля по капле переливается в чужие артерии, судьба в судьбу, чувство в чувство, мысль в мысль; но все волшебство, вся глубина, вся сила, вся суть действия печатного слова еще не открылась мне, я лишь смутно размышлял о ней, смутно и не до конца. Прозрение пришло ко мне в тот день и в тот час, о которых я и хочу рассказать.

Я ехал на пароходе, на итальянском пароходе, по Средиземному морю, от Генуи до Неаполя, от Неаполя до Туниса, от Туниса до Алжира. Путешествие должно было занять несколько дней, а пароход шел почти пустой. Так и получилось, что я часто разговаривал с одним молодым итальянцем из пароходной команды. Он был кем-то вроде помощника стюарда, подметал каюты, драил палубу, словом, выполнял ту работу, которая по общечеловеческой табели о рангах считается черной. Я с искренним удовольствием смотрел на цветущего, черноглазого, смуглого паренька, обнажавшего в улыбке великолепные зубы. А улыбался он часто, он любил свой певучий и гибкий язык и никогда не забывал дополнить музыку итальянской речи выразительной жестикуляцией. Одаренный незаурядным мимическим талантом, он подмечал характерное в поведении любого человека и передразнивал – как шамкает беззубый капитан, как вышагивает по палубе старый англичанин, выдвинув вперед левое плечо, как важно прогуливается после обеда кок, взглядом знатока окидывая животы пассажиров, сытых его стараниями. Мне было очень забавно болтать с моим смуглым дичком, ибо этот паренек с ясным лбом и татуировкой на руках, много лет, по его рассказам, пасший овец у себя на родине – на Липарских островах, – отличался добродушной доверчивостью молодого звереныша. Он сразу почуял, что я к нему расположен и охотнее всего разговариваю именно с ним. Поэтому он без обиняков выложил мне решительно все, что знал о себе, и не прошло и двух дней, как мы стали почти друзьями или товарищами.

И вдруг между нами воздвиглась незримая преграда. Мы стали на якорь в Неаполе, приняли на борт уголь, пассажиров, овощи и почту – словом, обычный пароходный рацион – и вышли в море. Уже гордый Позилип обратился в крохотный холмик, уже и облачка над Везувием завились колечками, словно легкий папиросный дымок, как вдруг он подошел ко мне, улыбаясь во весь рот, гордо показал мне измятое, только что полученное письмо и попросил меня прочесть это письмо ему.

Я не сразу его понял. Я решил, что Джованни получил письмо на иностранном языке, немецком или французском, письмо от девушки – такой парень не мог не нравиться девушкам – и хочет, чтобы я перевел ему на итальянский это нежное послание. Но письмо было написано по-итальянски.

Так чего же он хочет? Чтобы я узнал, о чем ему пишут? Да нет же, возразил Джованни почти сердито, чтобы я прочел ему письмо, прочел вслух. И тут я все понял: этот красивый, умный, обладающий и врожденным тактом, и подлинной грацией юноша входил в те установленные статистикой семь или восемь процентов итальянской нации, которые не умеют читать. Он был неграмотный! Я не мог припомнить, чтобы мне когда-нибудь случалось беседовать с представителем этого вымирающего в Европе племени. Джованни был первый неграмотный европеец, который мне встретился, и я, вероятно, посмотрел на него с искренним удивлением – уже не как на друга или товарища, а как на музейный экспонат. Письмо я ему, разумеется, прочел, письмо от какой-то швеи, не то Марии, не то Каролины, где было написано то, что пишут девушки таким парням в любой стране мира на любом языке. Он пристально следил за движением моих губ, и я заметил, как он силится запомнить каждое слово. На лбу у него даже обозначились морщины, так исказило его лицо напряженное внимание, усилие все точно запомнить. Я два раза прочел письмо, медленно, внятно; он впитывал каждое слово, глаза у него засияли, а рот заалел, как расцветшая красная роза. Но тут подошел один из офицеров, и мой Джованни исчез.

Вот и все, вся история. Но, собственно, прозрение началось для меня позже. Я лежал в шезлонге и любовался южной ночью. Мое удивительное открытие не давало мне покоя. Я впервые встретил неграмотного, не кого-нибудь, а европейца, и притом, на мой взгляд, весьма неглупого, с которым я разговаривал как с равным, и теперь меня чрезвычайно занимала, даже мучила мысль о том, как может отражаться мир в этом загражденном для письменности мозгу.

Я пытался представить себе, что это значит – не уметь читать, я пытался вообразить себя на месте этого человека. Вот он берет газету – и ничего в ней не понимает. Вот он берет книгу и взвешивает ее на руке – чуть полегче, чем кусок дерева или железа, четырехугольная, пестрая ненужная вещь, – и он снова откладывает ее, не зная, что с ней делать. Вот он останавливается перед книжным магазином – и все эти красивые, пестрые, желтые, зеленые, красные, белые прямоугольники с золотым тиснением на корешке для него все равно что бутафорские фрукты или запечатанные флаконы духов, не пропускающие запаха. Вот при нем называют священные имена Гёте, Данте, Шелли, а они ничего не говорят его сердцу, для него это звук пустой, бессмысленное сочетание слогов. Он не ведает, бедняга, сколько наслаждения внезапно дарит человеку одна-единственная строка, сверкнувшая, будто серебряный месяц из-за темных туч, он не ведает глубоких потрясений, когда в тебе начинается жить чужая, выдуманная судь-

ба. Он замурован в самом себе, ибо не знает книги, он влачит тупое существование троглодита, и нельзя понять, как он, отторгнутый от мира, выносит эту жизнь и не задохнется от собственной скудости. Как можно жить, не зная ничего иного, кроме того, что случайно увидел глаз или услышало ухо, как можно дышать без дуновения мира, который струится из книг? Я все усерднее пытаюсь представить себе положение не умеющего читать, отрезанного от духовного мира, я пытаюсь искусственно воссоздать его образ жизни, как ученый по одной свае пытается реконструировать существование брахицефала или неандертальца. Но я не мог проникнуть в мозг такого человека, постичь склад мыслей европейца, который за всю свою жизнь не прочел ни одной книги, как не может глухой постичь волшебную силу музыки по описаниям.

Так и не сумев проникнуть во внутренний мир неграмотного, я попытался облегчить себе задачу – вообразить без книг свою собственную жизнь. Дня начала я попытался на какой-то срок исключить из своей жизни все, что я узнал посредством письменности, и прежде всего из книг. И с первых же шагов потерпел неудачу. Ибо то, что я привык сознавать как мое собственное "я", полностью распадалось при первой же попытке изъять из него знания, опыт, дар проникновения в чужие чувства, чувство человеческой общности и собственного достоинства – словом, все то, что я приобрел благодаря книгам и образованию. За каждым предметом, за каждым событием тянулись воспоминания и наблюдения, почерпнутые из книг, каждое отдельное слово вызывало в памяти бесконечную цепь ассоциаций из прочитанного и выученного. Стоило мне, к примеру, вспомнить, что я еду в Алжир и Тунис, как вокруг слова "Алжир", даже помимо моей воли, с быстротой молнии, словно кристаллы, вырастали сотни ассоциаций: Карфаген, культ Ваала, Саламбо, строки из Тита Ливия, повествующие о сражении под Замой, где встретились пунийцы и римляне, войска Сципиона и войска Ганнибала – та же самая сцена в драматическом фрагменте Грильпарцера; сюда же врывалось многоцветное полотно Делакруа и флоберовское описание природы; и то, что Сервантес был ранен именно при штурме Алжира войсками Карла V; и тысячи других подробностей по волшебству оживали, едва лишь я произносил велух или даже про себя слова "Алжир" и "Тунис": два тысячелетия войн, история средних веков – несть числа картинам, всплывающим в памяти; все, что я ни выучил, все, что ни прочел за свою жизнь, послужило к волшебному обогащению одного, случайно всплывшего слова.

И я понял, что милость или дар мыслить широко и свободно, со множеством разветвлений, что этот великолепный, единственно верный способ видеть мир не с одной, а со многих сто-

рон дается в удел лишь тому, кто сверх собственного опыта впитал опыт многих стран, народов и времен, собранный и хранимый книгами, и я ужаснулся тому, каким ограниченным должен казаться мир человеку, лишенному книг. Но самой своей способностью все это продумать и так остро почувствовать, как убог бедный Джованни без высокой радости мироприятия, этим неповторимым даром потрясаться чужими, случайными судьбами, не обязан ли я своей близости к книге? Ибо что делаем мы, читая, как не живем жизнью чужих людей, смотрим на мир их глазами, мыслим их мозгом? И одно это благодатное и одухотворенное мгновение наполнило меня горячей признательностью при мысли о неисчислимых мигах счастья, дарованных мне книгами; пример за примером всплывал из глубин памяти; они роились, словно звезды над моей головой, я вспоминал те случаи, которые исторгали мою жизнь из узости неведения, учили меня истинным ценностям и посылали мне, маленькому мальчику, опыт и знания, во многом превосходившие мои тогда еще ничтожные физические силы. Именно потому – и теперь я понял это – у ребенка сказочно ширилась душа, когда он читал жизнеописания Плутарха, о приключениях мичмана Изи или о подвигах Кожаного Чулка *, ибо с ними в городскую квартиру врывался мир необузданных страстей и вместе с тем уносил меня из этих четырех стен; книги впервые показали мне беспредельность нашего мира и блаженство погружения в него. Большую часть наших душевных движений, желание раздвинуть границы своего "я", лучшую часть нашего существа, всю эту священную жажду даровала нам соль книг, понуждающая нас снова и снова испить свежих впечатлений. Я вспоминал знаменательные решения, принятые благодаря книгам, встречи с давно умершими писателями, порою более для меня важные, чем встреча с женщиной или другом, ночи любви, проведенные с книгами, когда забываешь о сне ради высокого блаженства; и чем больше я думал, тем больше приходил к убеждению, что наш духовный мир складывается, как из миллионов монад, из отдельных впечатлений, коих наименьшую часть составляет лично увиденное и пережитое, а всем прочим – основной массой – мы обязаны книгам, прочитанному, воспринятому, изученному.

Чудесно было продумать это. Снова припомнились забытые мгновения счастья, пришедшие ко мне из книг; одно влекло за собой другое, и, как при попытке сосчитать звезды на черном бархате неба, все время, сбивая меня со счета, возникали новые, так и при попытке заглянуть в свою внутреннюю сферу я понял, что это наше звездное небо тоже озарено бесчисленным множеством огней и что мы, сподобленные радостей духовных, обладаем второй вселенной, которая в сиянии вра-

щается вокруг нас под звуки таинственной музыки. Никогда еще книги не были мне так близки, как в тот час, когда я не держал в руках ни одной, а только думал о них, но думал со всей признательностью прозревшей души. Благодаря ничтожному случаю – встрече с неграмотным человеком, с несчастным евнухом духа, созданным таким же, как мы, но из-за этого единственного изъяна лишенным способности вторгаться, любя и созидая, в высший из миров, – я почувствовал всю магию книг, которая ежечасно открывает глубины вселенной каждому, кто способен прочесть их.

Но тот, кто однажды познал цену написанного и напечатанного, цену духовного общения посредством слова во всей ее неизмеримой глубине – способствовала ли этому познанию одна книга или вся совокупность их, – тот улыбнется сострадательно, видя малодушие, охватившее сегодня многих, даже умных, людей. Время книг миновало, теперь слово принадлежит технике, сокрушаются они; граммофон, кинематограф, радио, как более искусные и удобные передатчики слова и мысли, уже вытесняют книгу, и скоро ее культурно-историческая миссия отойдет в прошлое. Какой узкий взгляд, какая куца мысль! Ибо где и когда технике удалось совершить хоть одно чудо, которое превзошло бы или хоть сравнялось с чудом, явленным нам тысячу лет назад в книге? Химия не изобрела взрывчатого вещества, которое могло бы так потрясти весь мир; нет такой стали, такого железобетона, который превзошел бы долговечностью эту маленькую стопку покрытой печатными знаками бумаги. Ни одному источнику энергии не удалось еще создать такого света, который исходит порой от маленького томика, и никогда электрический ток не будет обладать такой силой, которой обладает электричество, заложенное в печатном слове. Нестареющая и несокрушимая, неподвластная времени, самая концентрированная сила, в самой насыщенной и многообразной форме – вот что такое книга; так ей ли бояться техники; разве не с помощью тех же книг техника совершенствуется и распространяется? Повсюду, не только в нашей личной жизни, книга есть альфа и омега всякого знания, начало начал каждой науки. И чем тесней ты связан с книгой, тем глубже открывается тебе жизнь, ибо благодаря ее чудесной помощи твой собственный взор сливается с внутренним взором бесчисленного множества людей, и, любя ее, ты созерцаешь и проникаешь мир во сто крат полней и глубже.

"ЛОТТА В ВЕЙМАРЕ"

В дни подобного уныния вдвойне желанна и благословенна всякая радость. Такую духовную радость самого чистого, самого высокого достоинства дарует нам "Лотта в Веймаре" – новый роман Томаса Манна, шедевр, быть может, непревзойденный, невзирая на "Будденброков", на "Волшебную гору", на эпос "Иосиф и его братья". Соразмерная в пропорциях, законченная по форме, при невиданном доселе совершенстве языка, "Лотта в Веймаре" возвышается, на мой взгляд, над всем им ранее написанным не только благодаря духовному превосходству, но и благодаря внутренней молодости, когда блистательное изложение с легкостью почти волшебной преодолевает величайшие трудности, когда мудрая ирония и благородное величие сочетаются в гармонии, ошеломляющей даже у Томаса Манна. Все, что произвела скованная и поработанная литература гитлеровской Германии за эти семь поистине тощих лет, вся ее продукция, вместе взятая, не может сравниться по весомости и значимости с одной этой книгой, написанной в изгнании.

Сюжет романа, казалось бы, многого не обещает, он был бы уместен в непритязательном анекдоте либо изящной новелле. Историко-литературный эскиз – вот что думается сначала: Лотта Кестнер, урожденная Буфф, первая любовь Гёте, увековеченная им в "вертеровской" Лотте, не устояла перед искушением через пятьдесят лет, полвека спустя, свидеться с Гёте – Тезеем своей юности. Старушка, которую не пощадили годы, наперекор приобретенному с годами благоразумию надумала совершить милое дурачество и еще раз надеть белое "вертеровское" платьице с розовым бантом, чтобы напомнить увешанному орденами тайному советнику о милом дурачестве его юности. Он при свидании чуть смущен и чуть раздосадован, она чуть разочарована и однако же втайне расстрогана этой полупризрачной, спустя полвека, встречей. Вот,

собственно, и все. Сюжет величиной с росинку, но, подобно ей, полный чудесного огня и чудесных красок, когда горный свет озарит ее.

Едва лишь Лотта Кестнер вносит свое имя в книгу приезжих, маленький, любопытно-болтливый город подступает к ней; один за другим являются люди из окружения Гёте посмотреть на нее, и, какой бы оборот ни принимала беседа, каждый неизбежно говорит о Нем, ибо, несмотря на внутреннее сопротивление, на уязвленное тщеславие, все они во власти его обаяния. И вот, отражение за отражением, медленно складывается образ Гёте, каждая грань отражает новую сторону его натуры, и наконец сам он выходит на середину этой зеркальной комнаты.

Выходит столь достоверно, что чудится, будто слышишь его дыхание. Перед нами портрет величайшей подлинности и одновременно глубочайшего внутреннего проникновения – ничего даже отдаленно похожего я не встречал ни в одном из читанных мною романов. Все мелочные изъяны, присущие каждому смертному, замечены и сохранены здесь, но чем ярче становится свет, тем больше заслоняет их эта исполинская фигура.

С непревзойденной глубинной пластикой, которая порой не страшится быть откровенной и смелой, образ лепится изнутри, каждое движение, каждая интонация и жест наделяют его такой жизненностью, что, несмотря на все свои филологические познания, не отличишь, где то, что сказал Гёте, а где то, что досказал Манн. Беллетризованная биография, непереносимая, когда она романтизирует, приукрашивает и подделывает, впервые обретает здесь законченную художественную форму, и я глубоко убежден, что для грядущих поколений вдохновенный шедевр Томаса Манна останется единственно живым воплощением великого Гёте.

Ни одно изъятие восторга не кажется мне чересчур сильным, когда речь идет об этой книге, где мысль художника возвышается до подлинной мудрости, а почти пугающая виртуозность языка не страшится этого, – не только величайшего, но и труднейшего. Наши потомки сочтут нелепейшим историко-литературным курьезом тот факт, что эта предельно немецкая книга, наиболее прекрасная и законченная из всех, что за многие годы были созданы на нашем языке, при появлении своем оказалась недоступной и даже запретной для восьмидесяти миллионов немцев. Трудно удержаться от злорадства при мысли о том, что лишь нам (как ни дорого заплатили мы за свою привилегию) дарована возможность прочесть эту книгу на немецком языке, то есть в том единственном виде, в каком она может доставить полное наслаждение (ибо я опасаясь, что любой перевод много в ней разрушит, что все самое тон-

кое, едва уловимое в намеках и связях будет при этом безвозвратно утеряно). Так отнесемся же к этому роману не только как к художественному произведению, но и как к яркому доказательству того, что эмиграция для художника отнюдь не всегда означает ожесточение и душевное оскудение, что она может способствовать и подъему сил, и внутреннему росту. И будем признательны за то, что мы уже сегодня можем приветствовать эту книгу, тогда как другие, те, кто находится в подлинной эмиграции, те, кто внутренне не покидал гётевской Германии, обретут ее лишь в воздаяние за бедствия войны и перенесенные муки.

1939

Из книги

"ДОСТОЕВСКИЙ"

ГЕРОИ ДОСТОЕВСКОГО

Вулканичен он сам, вулканичны и его герои, ибо только в самые критические минуты свидетельствует человек о боге, создавшем его. Они не размещаются спокойно в нашем мире, всегда они спускаются в своих ощущениях в глубины извечных проблем. Современный человек, человек нервов, сочетается в них с первобытным существом, которое знает в жизни только свои страсти, и, делая последние признания, они в то же время косноязычно произносят изначальные вопросы мира. Их формы еще не остыли, их сланцы не окаменели, их лица не сглажены. Вечно несовершенные, они вдвойне жизненны. Ибо совершенный человек в то же время и законченный, у Достоевского же все уходит в бесконечность. Люди лишь до тех пор представляются ему героями, достойными художественного изображения, пока они пребывают в разладе с собой, пока они являются проблемой: совершенных, зрелых он сбрасывает с себя, как дерево плод. Достоевский любит свои образы только до тех пор, пока они страдают, пока они обладают повышенной, двойственной формой его собственной жизни, пока они представляют собой хаос, стремящийся превратиться в рок.

Попытаемся поставить его героев в другие рамки, чтобы лучше понять их изумительное своеобразие. Сравним. Если восстановим в памяти любого героя Бальзака, как тип французского романа, невольно создается впечатление прямолинейности, ограниченности и внутренней законченности. Понятие отчетливое и закономерное, как геометрическая фигура. Все бальзаковские образы сделаны из одного вещества, которое может быть в точности установлено психической химией. Они являются элементами и обладают всеми присущими элементам качествами; следовательно, им свойственны и типичные формы моральной и психической реакции. Они уже почти не люди, скорее очеловеченные свойства – точные приборы ка-

кой-нибудь страсти. Имя у Бальзака можно заменить названием свойства: Растиньяк равен честолюбию, Горио – самопожертвованию, Вотрен – анархии. В каждом из этих людей доминирующий импульс подчинил себе все остальные внутренние силы и направил их в основное русло жизненной воли. Все они, эти герои, поддаются характерологической классификации, ибо их душа вмещает лишь одну пружину, с большей или меньшей энергией движущую их в человеческом обществе; словно пушечное ядро, врезается каждый из этих молодых людей в гущу жизни. В известном смысле хочется назвать их автоматами: с такой точностью они реагируют на каждое жизненное раздражение, что сила действия и сопротивления этих механизмов может быть точно рассчитана специалистом-техником. Если хоть сколько-нибудь вчитаться в Бальзака, то реакцию характера на любое событие можно рассчитать так же, как параболу полета камня, зная силу размаха и его тяжесть. Скупость Гранде-Гарпагона будет возрастать в прямом отношении к самоотверженности его дочери. И когда Горио еще имеет приличное состояние и его парик тщательно напудрен, уже знаешь, что когда-нибудь ради дочерей он пожертвует своим жилетом и продаст на лом свое последнее достояние – серебряный сервиз. С необходимостью он должен действовать именно так – в силу единства своего характера, в силу импульса, которому его плоть лишь до известной степени сообщает человеческий облик. Характеры Бальзака (так же, как Виктора Гюго, Скотта, Диккенса) все просты, одноцветны, целеустремленны. Они – единства и потому могут быть взвешены на весах морали. Многоцветен и тысячник в этом духовном космосе лишь случай, с которым они сталкиваются. У этих эпических писателей события многообразны, а человек является единством, и роман повествует о борьбе за обретение силы против земных сил. Герои Бальзака, как и французского романа вообще, или сильнее, или слабее противостоящего им общества. Они овладевают жизнью или гибнут под ее колесами.

Герой немецкого романа, типом которого можно считать хотя бы Вильгельма Мейстера или Зеленого Генриха, не так уверен в своем доминирующем импульсе. В нем сочетаются разные голоса, он психологически дифференцирован, духовно полифоничен. Добро и зло, сила и слабость беспорядочно протекают в его душе: его исток – смятение; утренний туман завлакивает его взор. Он ощущает в себе силы, но они еще не сосредоточены, еще борются в нем; он не гармоничен, он только одушевлен волей к единству. Немецкий гений в конечном счете всегда стремится к порядку. И все "романы развития" развивают в немецких героях не что иное, как личность. Силы концентрируются, человек вознесен к немецкому

идеалу сильной личности, "в мировом потоке, – по словам Гёте, – создается характер". Перемешанные жизнью элементы кристаллизуются в обретенном покое, для мастера прошли годы обучения, и с последней страницы всех этих книг: "Зеленого Генриха", "Гипериона", "Вильгельма Мейстера", "Офтердингена" – ясный взор уверенно смотрит в ясный мир. Жизнь примиряется с идеалом; накопленные силы уже не расточаются: упорядоченные, они направлены к достижению высшей цели. Герои Гёте, так же как герои всех немецких писателей, развиваются в высшие формы: они приобретают действенность и в опыте изучают жизнь.

Герои Достоевского не ищут и не находят связи с действительной жизнью; в этом их особенность. Они вовсе не стремятся к реальности, а сразу же выходят за ее границы, в беспредельность. Их судьба сосредоточена для них не вовне, а внутри. Их царство не от мира сего. Все мнимые виды ценностей: положение в обществе, власть и деньги, – все материальные блага в их глазах не имеют цены – ни как цель у Бальзака, ни как средство у немцев. Они вовсе не стремятся пробиться в этом мире, так же как не хотят властвовать или подчиняться. Они не сберегают, а расточают себя, не исчисляют и остаются вечно неисчислимыми. Благодаря бездеятельности натуры на первый взгляд они кажутся праздными мечтателями и фантазерами, но их взор только кажется пустым, ибо он обращен не на внешнее, а жгуче и пламенно устремлен в себя, на собственное существо. Русский человек охватывает все в целом. Он хочет ощущать себя и жизнь, а не ее тень и отражение, не внешнюю реальность, а великие мистические основы, космическую мощь, чувство бытия. Вникая глубже в произведения Достоевского, всюду слышишь, будто журчанье глубинного источника, эту примитивную, почти растительную, фантастическую жажду жизни, чувство бытия, это первобытное стремление, требующее не счастья или страдания, которые уже являются качественно определенными жизненными формами – оценкой, различением, – а равномерного, единообразного наслаждения, подобного тому, которое испытываешь при дыхании. Они хотят пить вечность из первоисточника, а не из городских колодцев, хотят ощущать в себе беспредельность, избыть все временное. Они знают лишь вечный, а не социальный мир. Они не хотят изучать жизнь, не хотят ее побеждать, они хотят ощущать ее как бы обнаженной и ощущать как экстаз бытия.

Чуждые миру в силу любви к миру, нереальные в силу страсти к реальному, герои Достоевского сперва кажутся несколько наивными. У них нет определенного направления, нет видимой цели: точно слепые или пьяные, шатаясь, бродят по миру эти все же взрослые люди. Они останавливаются, огля-

дываются, задают вопросы и бегут, не дождавшись ответа, дальше, в неизвестность. Кажется, что они только сейчас вступили в наш мир и не успели с ним освоиться. Оторванные от старой, патриархальной культуры, еще не освоившиеся с новой, стоят они на распутье, и неуверенность каждого из них – это неуверенность целого народа. Мы, европейцы, живем в наших старых традициях, как в теплом доме. Русский девятнадцатого столетия, эпохи Достоевского, сжег за собой деревянную избу варварской старины, но еще не построил нового дома. Все они вырваны с корнем и потеряли направление. Они обладают силой молодости, в их кулаках сила варваров, но инстинкт теряется в многообразии проблем, они не знают, за что им раньше взяться своими крепкими руками. Они берутся за все и никогда не бывают удовлетворены. Трагизм каждого героя Достоевского, каждый разлад и каждый тупик вытекает из судьбы всего народа. Россия в середине девятнадцатого столетия не знает, куда направить свои стопы: на запад или на восток, в Европу или в Азию, в Петербург, в "самый умышленный город на всем земном шаре", в культуру или обратно, к крестьянскому хозяйству, в степь. Все в волнении. Царизм накануне анархии, от православия, наследия древних времен, люди готовы перейти к самому неистовому атеизму. Ни в чем нет прочности, ничто не имеет своей цены, своего измерения в эту эпоху: сияние веры не озаряет чело и закон давно угас в груди. Оторванные от великой традиции, герои Достоевского – настоящие русские, люди переходной эпохи, с хаосом начинающий в душе, отягощенные сомнениями и неуверенностью. Всегда они запуганы и забиты, всегда они чувствуют себя униженными и оскорбленными, и все это единственно благодаря общему переживанию народа; они не знают, много ли, мало ли они стоят. Вечно они находятся на грани гордости и унижения, самомнения и самопрезрения, вечно они оглядываются на других, и всех их гложет безумный страх перед возможностью быть смешными. Они беспрерывно стыдятся – то поношенного мехового воротника, то всего народа, – но вечно стыдятся, стыдятся; вечно они беспокойны, смущены. Их чувство, могучее чувство, не знает удержу, лишено руководства; никто из них не знает меры, закона, поддержки традиций, опоры унаследованного мировоззрения. Все они беспочвенны, беспомощны в незнакомом им мире. Все вопросы остаются без ответа, ни одна дорога не проложена. Все они люди переходной эпохи, нового начала мира. Каждый из них Кортес: позади – сожженные мосты, впереди – неизвестность.

Но вот что примечательно: так как они люди нового начала мира, в каждом из них снова рождается мир; все вопросы, уже заставшие у нас в холодных понятиях, еще кипят у них в крови; им неведомы наши удобные, протоптанные дороги

с их моральными перилами и вехами – всегда и везде они пробираются через чашу в безграничность, в беспредельность. Нигде нет башен достоверности, мостов доверия; всюду девственно-первобытный мир. Каждый в отдельности чувствует, что он должен быть строителем нового мирового порядка, и неопишное значение русского человека для Европы, оцепеневшей в оболочке своей культуры, в том, что тут неистощенная любознательность еще раз ставит вечности все вопросы жизни: там, где мы застыли в нашей цивилизации, другие еще охвачены пламенем. В творчестве Достоевского каждый герой наново решает все проблемы, сам окровавленными руками ставит межевые столбы добра и зла, каждый сам претворяет свой хаос в мир. Каждый герой у него слуга, глашатай нового Христа, мученик и провозвестник третьего царства. В них бродит еще изначальный хаос, но брезжит и заря первого дня, давшего свет земле, и предчувствие шестого дня, в который будет сотворен новый человек. Его герои прокладывают пути нового мира; роман Достоевского – миф о новом человеке и его рождении из лона русской души.

Но миф, и к тому же национальный миф, требует веры. И потому бесцельно пытаться постигнуть этих людей при посредстве кристального разума. Только чувство, братское чувство, может его понять. Common sense – здравому смыслу англичанина, американца, практического человека – четверо Карамазовых должны казаться четырьмя видами дураков, весь трагический мир Достоевского – сумасшедшим домом. Ибо то, что было и всегда будет альфой и омегой для здоровой, простой, земной природы, – стремление к счастью – представляется им самой безразличной вещью в мире. Раскройте любую из 50 тысяч книг, ежегодно производимых в Европе. О чем они говорят? О счастье. Женщина хочет мужа, или некто хочет разбогатеть, стать могущественным и уважаемым. У Диккенса целью всех стремлений будет миловидный коттедж на лоне природы с веселой толпой детей, у Бальзака – замок с титулом пэра и миллионами. И если мы оглянемся вокруг, на улице, в лавках, в низких комнатах и в светлых залах – чего хотят там люди? Быть счастливыми, довольными, богатыми, могущественными. Кто из героев Достоевского стремится к этому? Никто. Ни один. Они нигде не хотят остановиться – даже в счастье. Они всегда стремятся дальше, все они обладают "горячим сердцем", которое приносит им мучения. К счастью они равнодушны, равнодушны и к довольству, богатство они скорее презирают, чем желают его. Они ничего не хотят, эти чудачки, из того, к чему стремится все наше человечество. У них uncommon sense¹. Они ничего не требуют от этого мира.

¹ Отрицание здравого смысла (англ.).

Итак, они довольствуются малым? Стало быть, флегматики, аскеты, индифферентные люди? Напротив! Люди Достоевского, как я уже говорил, люди нового начала мира. При всей их гениальности, при всем кристальном разуме у них детские сердца, детские желания: они не хотят ни того, ни другого – они хотят всего. И очень сильно хотят. Добра и зла, горячего и холодного, близкого и далекого. Они преувеличивают, не знают меры. Я сказал: они ничего не требуют от этого мира. Плохо сказано. Они не требуют от него ничего единичного, они требуют всего – всю полноту чувства, всю глубину мира – единую жизнь. Не надо забывать, что они не слабые люди, не Ловеласы, не Гамлеты, не Вертеры, не Рене – у них крепкие мускулы и грубый голод жизни, у людей Достоевского; они – Карамазовы, "сладострастники", одаренные "исступленной и неприличной" жаждой жизни, присасывающейся к последней капле чаши, прежде чем ее разбить. Во всем они ищут превосходную степень, повсюду – раскаленных докрасна переживаний, в которых испаряется дешевая лигатура случайного и не остается ничего, кроме расплавленного, жгучего мирового чувства; как одержимые амоком, они бегут в жизнь, от похоти к раскаянию, от раскаяния к злодеянию, от преступления к признанию, от признания к экстазу – по всем путям своего рока, повсюду до крайних пределов, пока не падают с пеной у рта или пока их не опрокинут другие. О, эта жажда жизни! Целая юная нация, новое человечество жаждет их устами – жаждет мира, мудрости, истины! Найдите, покажите в произведениях Достоевского хоть одного человека, живущего спокойно, отдыхающего, достигшего своей цели! Нет ни одного, ни единого! Все они бешено состязаются в беге ввысь и вглубь, ибо, по словам Алеши, "кто ступил на нижнюю ступеньку, тот все равно непременно ступит и на верхнюю"; они мечутся во все стороны, бросаются в стужу и в огонь, жадно хватаясь за все, ненасытные, не знающие меры, ищущие и находящие свою меру лишь в беспредельности. Как стрелы, они устремляются с вечно напряженной тетивы своей силы в небо, всегда к недосягаемому, всегда направляясь к звездам; в каждом из них – пламя, в каждом – искра тревоги. А тревога приносит муку. Поэтому все герои Достоевского – великие страдальцы. У всех искаженные лица, все живут лихорадочно, в судороге, в спазме. Больницей для нервнобольных в ужасе назвал мир Достоевского один великий француз – и действительно, для первого, для внешнего, взгляда какая тусклая, какая фантастическая сфера! Трактиры, наполненные испарениями водки, тюремные камеры, углы в квартирах предместий, переулки публичных домов и пивных – и там, в рембрандтовском мраке, кишит толпа исступленных образов: убийца с кровью своей жертвы на руках; пьяница, возбуждающий всеобщий смех;

девушка с желтым билетом в сумерках переулка; ребенок-эпилептик, подбирающийся на улице; семикратный убийца на сибирской каторге; честный вор, умирающий в грязной постели, – какая преисподняя чувства, какой ад страстей! О, какое трагическое человечество, какое русское, серое, вечно сумрачное, низкое небо над этими образами, какой мрак души и ландшафта! Страна несчастий, пустыня отчаяния, чистилище без милости и без надежд.

О, каким мрачным, каким смутным, чуждым, враждебным представляется вначале это человечество, этот русский мир! Кажется, что он наводнен страданиями, и эта земля, как злобно замечает Иван Карамазов, "пропитана слезами от коры до центра". Но, так же как лицо Достоевского на первый взгляд кажется крестьянским, землистым, подавленным, удрученным, мрачным и лишь потом замечаешь белизну его лба, сияющую над впалыми чертами, озаряющую верой его земную глубину, так и в его творчестве духовный свет пронизывает косную материю. Кажется, что мир Достоевского состоит из одних страданий. И все же – только кажется, что сумма страданий его героев больше, чем в произведениях других писателей. Ибо, рожденные Достоевским, все эти люди преображают свои чувства, гонят и перегоняют их от контраста к контрасту. И страдание, их собственное страдание, часто является для них высшим блаженством. Сладострастью, наслаждению счастьем в них мудро противопоставлено наслаждение болью, наслаждение мукой; в страдании – их счастье; они цепляются за него зубами, согревают его у своей груди, ласкают руками, они любят его от всей души. И они были бы самыми несчастными людьми лишь в том случае, если бы они его не любили. Этот обмен, иступленный, неистовый обмен чувств в душе, эту вечную переоценку героев Достоевского можно вполне уяснить лишь на примере; я выбираю один, повторяющийся в тысяче форм: горе, причиненное человеку унижением, действительным или воображаемым. Какое-нибудь простодушное, чувствительное существо – безразлично кто: мелкий чиновник или генеральская дочка – терпит обиду. Его гордость задета чьим-нибудь замечанием, может быть пустячным. Это оскорбление служит первоначальным аффектом, приводящим в возбуждение весь организм. Человек страдает. Он оскорблен. Он настораживается, напрягается и ждет – новой обиды. И она является. Значит, казалось бы, обида удваивается. Но странно: она уже не причиняет боли. Правда, оскорбленный жалуется, кричит, но его жалоба уже неискренна – он любит свою обиду: "В этом непрерывном сознании позора заключается какое-то ужасное, неестественное наслаждение". Для оскорбленной гордости у него есть замена: гордость мученика. И вот в нем развивается жажда новых обид, все горших и горших. Он провоцирует, преувеличи-

вает, требует: страдание стало его страстью, его отрадой, его мечтой. Его унизили – и он хочет, человек, не знающий меры, быть униженным до конца. И теперь он уже не уступит своих страданий: стиснув зубы, он цепляется за них; теперь уже тот, кто захочет ему помочь, становится его врагом. Так маленькая больная Нелли трижды отказывается принять лекарство, так Раскольников отталкивает Соню, Илюша кусает палец кроткому Алеше – из любви, из фанатической любви к своему страданию. И все, все они любят страдание; страдая, они так остро ощущают возлюбленную жизнь; они знают, что "на нашей земле мы истинно можем любить лишь с мучением и только через мучение" – а этого они жаждут, жаждут больше всего! Это для них самое непреложное доказательство бытия; вместо "cogito, ergo sum" – "Я мыслю, следовательно, существую" – они утверждают: "Я страдаю, следовательно, существую". И в этом "я есмь" у Достоевского и у всех его героев высшее торжество жизни. Превосходная степень мирового чувства. В тюрьме Дмитрий поет великий гимн этому "я есмь", сладострастию бытия, и именно в силу этой любви к жизни им необходимо страданье. Поэтому я сказал, что сумма страданий лишь кажется у Достоевского большей, чем у всех других писателей. Ибо, если существует мир, где нет неумолимого, где из каждой пропасти есть выход, где в каждом несчастье кроется экстаз, в отчаянье – надежда, то это именно его мир. Разве не представляют собой его произведения ряд современных "Деяний апостолов", легенд о спасении от страдания силою духа? ряд обращений к вере в жизнь, восхождений на Голгофу познания? сказаний о пути в Дамаск через наш мир?

В произведениях Достоевского человек борется за свою последнюю истину, за свое всечеловеческое "я". Совершается ли убийство, или женщина воспламеняется любовью – все это второстепенно, это внешность, кулисы. Его роман разыгрывается в человеческих глубинах, в душевном пространстве, в духовном мире: случайности, события, происшествия внешней жизни – лишь реплики, театральные машины, сценическое обрамление. Трагедия – вся внутри. И всегда она означает преодоление препятствий, борьбу за истину. Каждый из его героев спрашивает себя, как сама Россия: кто я? чего я стою? Он ищет себя или, скорее, превосходную степень своего существа – вне границ, вне пространства, вне времени. Он хочет познать себя таким, каким он предстанет перед богом, и хочет себя исповедать. Ибо для каждого из героев Достоевского истина – больше чем потребность: она для него – экстаз, сладострастье, и признание – самое святое наслаждение, судорога. У героев Достоевского признание – это прорыв внутреннего человека, всечеловека, божьего человека сквозь земное начало, прорыв истины, божества сквозь плотскую оболочку

существования. О, с каким сладострастьем играют они признанием, то утаивая его – как Раскольников перед Порфирием Петровичем, – то таинственно показывая, то снова пряча его и вновь испуганно признаваясь в истине большей, чем сама истина, буйно открывая свою наготу, смешивая порок и добродетель. Здесь, именно здесь, в этой борьбе за истинное "я", достигает Достоевский высшего напряжения. Здесь, на бесконечной глубине, разыгрывается великая борьба его героев – могучая эпопея сердца: здесь, где растворяется чуждый нам русский элемент, их трагедия становится всецело нашей, общечеловеческой. Здесь разгадывается и потрясает нас общая судьба его героев, и в мистерии саморождения мы переживаем миф Достоевского о новом человеке, о всечеловеке в каждом смертном.

Мистерия саморождения. Так называю я в космогонии, в мироздании Достоевского сотворение нового человека. И я попытаюсь рассказать историю всех типов Достоевского в едином мифе; ибо все эти различные, на сотню ладов варьированные люди в конце концов имеют одну общую судьбу. Все они переживают варианты одного события: создания человека. Не нужно забывать, что искусство Достоевского направлено всегда к центру и, следовательно, в психологии – на человека внутри человека, на абсолютного, абстрактного человека, находящегося глубоко под всеми культурными слоями. Для большинства художников эти слои еще существенны, события романов обычно разыгрываются в социальной, общественной, эротической и бытовой сфере и застревают в ней. Достоевский в своем стремлении к центру всегда направляется к всечеловеку в человеке, к всечеловеческому "я". Всегда он изображает этого человека, последнего человека и его миссию, и всегда в более или менее одинаковой форме. Истоки его героев одинаковы. Как настоящие русские, они тяготеют собственной жизненной силой. В годы возмужалости, чувственного и духовного пробуждения, омрачается их свободный и светлый дух. Они смутно ощущают в себе назревающую силу, таинственный порыв; что-то скрытое, растущее и набухающее рвется из еще не созревшей оболочки. Таинственная беременность (это новый человек, зарождающийся неведомо для них) делает их мечтательными, они сидят, замкнутые до одичалости, в душных комнатах, в уединенных углах, день и ночь размышляя о себе. Годы они высиживают в этой странной атараксии, пребывая почти в буддийском состоянии душевного оцепенения; они склоняются над собственным телом, чтобы, подобно женщине, услышать в себе биение второго сердца. Они переживают все таинственные состояния, собственные беременности: истерический страх перед смертью, страх перед жизнью, болезненные, жестокие желания.

Наконец они познают, что носят в себе плод – какую-то

новую идею; и вот они стараются раскрыть ее тайну. Они оттачивают свою мысль, пока она не становится острой, как хирургический инструмент; они вскрывают свое состояние; в испуганных беседах пытаются разговорить свою подавленность, напрягают мозг, чтобы размыслить ее, пока не надвигается угроза потери рассудка; тогда они заковывают все мысли в одну-единственную навязчивую идею, которую додумывают до крайних пределов, и острие этой идеи в их руках грозно обращается против них самих. Кириллов, Шатов, Раскольников, Иван Карамазов – каждый из этих одиноких людей охвачен "своей" идеей – идеей нигилизма, альтруизма, наполеоновской мировой мечты, – и все это высижено в болезненном одиночестве. Они подыскивают оружие против нового человека, который вырастает из них; гордость побуждает их к сопротивлению, хочет подавить его. Иные стремятся, искусственно возбуждая чувственность, пересилить это таинственное созревание, эту бурно бродящую жизненную скорбь. Воспользуемся тем же образом: они пытаются вытравить плод, подобно женщине, стремящейся при помощи прыжков с лестницы, танцев и ядов освободиться от нежеланного бремени. Они буйствуют, чтобы заглушить в себе это тихое журчание, иногда они губят себя, лишь бы погубить и этот зародыш. Они намеренно опускаются в эти годы. Они играют, пьют, развратничают, и все это (иначе они не были бы героями Достоевского) с фанатическим иступлением. Скорбь гонит их к пороку, а не притупившаяся похоть. Они пьют не ради удовольствия и крепкого сна, как немцы, а ради самого опьянения, ради забвения своего безумия, играют не ради денег, а только чтобы убить время, развратничают не для услады, а для того, чтобы в излишестве потерять свою истинную меру. Они хотят знать, кто они, и потому ищут границы. Они перегревают и охлаждают себя, чтобы познать крайние пределы своего "я", и прежде всего – измерить собственную глубину. В своих наслаждениях они возносятся к божеству, опускаются до уровня зверя – но всегда с одной целью: определить в себе человека. Или, не зная себя, они пытаются по крайней мере проявить себя. Коля ложится под поезд, чтобы проявить свою храбрость, Раскольников убивает старуху, чтобы доказать свою теорию о Наполеоне, – все они совершают больше, чем хотели первоначально, лишь бы достигнуть крайнего предела чувства. Чтобы познать свою глубину, границу своей человечности, они бросаются в каждую пропасть: от чувственности к распутству, от распутства к жестокости, но типична для них повышенная неудовлетворенность в повышенном наслаждении: в самых глубоких безднах их неистовства вспыхивает пламя сознательного фанатического раскаяния.

Но, чем больше они неистовствуют в излишествах чувст-

венности и мысли, тем скорее они приближаются к себе, и чем больше стремятся погубить себя, тем вернее находят себя. Их печальные вакханалии – лишь судороги, их преступления – схватки саморождения. Разрушая себя, они разрушают лишь оболочку, скрывающую внутреннего человека, и достигают спасения души в высшем смысле слова. Чем больше их напряжение, чем больше они извиваются и корчатся в муках, тем больше они бессознательно способствуют акту рождения. Ибо только в самой жгучей боли может появиться на свет новое существо. Нечто огромное, необычайное должно прийти освободить их, какая-то могущественная сила должна стать повитухой в самый тяжелый час; на помощь должна явиться милость, всеобъемлющая любовь. Необычайное деяние, преступление, преображающее в отчаяние все их чувства, нужно, чтобы породить чистоту. И тут, так же как и в действительной жизни, всякое рождение окаймлено смертельной опасностью. Самые крайние силы человеческой природы, смерть и жизнь, тесно сплетаются в этот миг.

Человеческий миф Достоевского в том и заключается, что смешанное, тусклое, многоликое "я" каждого отдельного человека оплодотворено зародышем истинного человека (первобытного человека средневекового мировоззрения, человека, еще не обремененного первородным грехом), стихийного, божественного существа. Дать этому предвечному человеку взойти из брэнной плоти культурного человека – высшая задача и самый важный земной долг. Оплодотворен каждый, ибо жизнь никого не отталкивает, каждого земного человека она восприняла с любовью и в некий благословенный миг, но не всякий рождает свой плод. У иных он загнивает в духовной вялости, он отмирает и отравляет их самих. Другие умирают в муках, едва дитя, идея, появляется на свет. Кириллов – один из тех, кто должен убить себя, чтобы остаться правдивым, Шатов – из тех, кто должен быть убитым, чтобы была оправдана его истина.

Но остальные героические образы Достоевского – старец Зосима, Раскольников, Рогожин, Дмитрий Карамазов – уничтожают свое социальное "я", жалкую личинку человеческой природы, чтобы, подобно бабочке, сбросив мертвый кокон, стать из пресмыкающегося существа крылатым, взлетающим из ползающего по земле. Кора душевной косности разбивается, душа, всечеловеческая душа льется, переливается в беспредельность. Все личное, все индивидуальное сброшено с них; этим объясняется и абсолютное сходство всех этих образов в миг свершения. Алешу едва можно отличить от старца, Карамазова от Раскольникова, когда "из мрака мирской злобы", обливаясь слезами, они вступают в сияние новой жизни. В конце всех романов Достоевского является катарсис

греческой трагедии, великое очищение: над прошумевшими грозами в прозрачном воздухе торжественно сияет радуга – для русского высший символ примирения.

Только создав в себе чистого человека, герои Достоевского вступают в круг истинного общения. У Бальзака герой торжествует, когда он побеждает общество; у Диккенса – когда он мирно приспособляется к социальному слою, находит свое место в буржуазном кругу, находит семью, призвание. Общение, к которому стремится герой Достоевского, уже не социальное, а религиозное: он ищет не общества, а мирового братства. И ступени, ведущие к собственным глубинам, а вместе с тем и к мистическому общению, – единственная иерархия в его произведениях. Только о последнем человеке говорят все его романы: социальные, переходные стадии общения с их ложной гордостью и мелкой злобностью преодолены; индивидуум, человек своего "я", стал всечеловеком; его одиночество, его обособленность, которая была лишь гордостью, сломлена, и с беспредельным смирением и пламенной любовью его сердце приветствует брата, чистого человека в каждом другом человеке. Этот очищенный, последний человек уже не знает различий, забывает о социальном положении; голая, как в раю, его душа не знает ни стыда, ни гордости, ни ненависти, ни презрения. Преступник и проститутка, убийца и святой, князь и пьяница ведут беседу, встречаясь в самых глубоких, самых подлинных слоях своего существа; все пласты сливаются – сердце к сердцу, душа к душе. Решающее значение у Достоевского имеет вопрос: насколько человек искренен и какой степени человечности он достиг. Безразлично, как произошло это очищение, это извлечение своего "я". Никакое распутство не порочит, никакое преступление не губит: нет другого суда перед богом, кроме совести. Праведность и неправедность, добро и зло – эти слова расплавляются в огне страданий. Кто искренен в желании, тот чист: ибо кто искренен, тот исполнен смирения. Тот, кто познал все, понимает и знает, что "законы духа человеческого столь неопределенны и столь таинственны, что нет и не может быть даже лекарей, ни даже судей окончательных"; знает, что никто не виновен, или все виновны, что никто не имеет права быть судьей, каждый должен быть лишь братом. Поэтому в космосе Достоевского нет безвозвратно отвергнутых, нет "злодеев", нет ада и нет того последнего круга Данте, из которого даже Христос не может поднять осужденных. Он знает только чистилище и понимает, что в заблуждающемся человеке больше душевного пламени и близости к истинному человеку, чем у гордых, холодных и корректных людей, в груди которых истинный человек оледенел в буржуазной законности. Его истинные люди страдают, благоговеют перед страданием и потому владеют последней тайной земли.

Кто страдает, того сострадание делает братом, и все герои Достоевского, благодаря тому, что их взор обращен на внутреннего человека, на брата, чужды страха. Они обладают возвышенной способностью, которую автор как-то назвал типично русской: они не умеют долго ненавидеть; поэтому они обладают неограниченным пониманием всего земного. Они еще ссорятся между собой, еще мучаются, они стыдятся собственной любви, считают свое смирение слабостью и не подозревают еще, что это величайшая сила человечества. Но их внутренний голос уже предчувствует истину. Понося друг друга и враждуя, они внутренним оком смотрят друг на друга в блаженном понимании, и в братском сострадании соединяются их уста. Обнаженный, вечный человек в них познал себя и таинство всепрощения в братском узнавании, это орфическое созвучие душ является лирической музыкой в мрачных творениях Достоевского.

РЕАЛИЗМ И ФАНТАСТИКА

Истину, непосредственную реальность своего ограниченного бытия, ищут герои Достоевского; истину, непосредственную сущность вселенной, ищет сам художник – Достоевский. Он реалист и весьма последовательный реалист: ведь он всегда доходит до того крайнего предела, где каждая форма так таинственно уподобляется своей противоположности, что эта действительность всякому обыденному, привыкшему к среднему уровню взору представляется фантастичной. "Что бы вы ни изобразили, все выйдет слабее, чем в действительности", – говорит он сам. Действительность "превышает все, что могло создать ваше собственное воображение". Истина – ни у одного художника это не выражено так ярко, как у Достоевского, – стоит не позади, а как бы напротив вероятности. Она выходит за кругозор обычного, психологически неискушенного взора: как в капле воды невооруженный глаз видит лишь ясное, зеркальное единство, а микроскоп – кипучее многообразие, хаос мириадов инфузорий, целый мир там, где улавливалась лишь одна единичная форма, так и художник высшим реализмом познает истины, которые кажутся нелепыми в сравнении с очевидностью.

Познавать эту высшую или эту более глубокую истину, как бы скрытую глубоко под кожей вещей, у самого сердца бытия, было страстью Достоевского. Он хочет познать человека одновременно как единство и как многообразие, простым и обостренным, но в том и другом случае одинаково верным зрением; потому его ясновидящий и мудрый реализм, соеди-

няющий силу микроскопа и зоркость пророка, как бы стеной отделен от того, что французы назвали искусством действительности и натурализмом. И хотя Достоевский в своих анализах точнее и глубже, чем кто-либо из тех, кто называл себя "последовательными натуралистами" (этим они хотели сказать, что дошли до предела, в то время как Достоевский всегда его переходит), его психология появляется как бы из другой сферы творческого духа. Точный натурализм со времени Золя отправляется прямо от науки. Перевернутая экспериментальная психология, он словно спаян с трудом и потом, с изучением и экспериментом. Флобер подвергает перегонке в реторте своего мозга две тысячи книг парижской Национальной библиотеки, чтобы найти естественный колорит "Искушения" или "Саламбо"; Золя в течение трех месяцев, прежде чем сесть за свой роман, как репортер, ходит с записной книжкой на биржу, в магазины и ателье, чтобы зарисовать модели, собрать факты. Действительность для этих копировщиков мира – холодная, исчисляемая, легкодоступная субстанция. Они смотрят на вещи настроенным, взвешивающим, высчитывающим взором фотографа. Холодные ученые в искусстве, они собирают, распределяют, перемешивают и перегоняют отдельные элементы жизни и занимаются своего рода химией соединений и растворов.

Процесс художественного наблюдения у Достоевского неотделим от сферы сверхъестественного. Если для иных искусство – наука, то для него оно – черная магия. Он занимается не экспериментальной химией, а алхимией действительности, не астрономией, а астрологией души. Он не холодный исследователь. В страстных галлюцинациях он пристально всматривается в глубины жизни, как в демонический, кошмарный сон. И все же его пестрые видения совершеннее, чем упорядоченные наблюдения других. Он не собирает, но у него есть все. Он не высчитывает, и все же его измерения безошибочны. Его диагнозы, плод ясновидения, без ощупывания пульса в лихорадке явлений схватывают тайну их происхождения. Есть в его знании нечто от ясновидческого толкования снов и нечто от магии в его искусстве. Как чародей, он проникает сквозь кору жизни и высасывает ее обильные, сладкие соки. Всегда его взгляд исходит из глубины его собственного всеведущего бытия, из мозга и нерва его демонической природы и все же в правдивости, в реальности превосходит всех реалистов. Все он мистически познает изнутри. Ему достаточно намек, чтобы крепко зажать в руке весь мир. Достаточно взгляда, чтобы этот мир стал образом. Ему не приходится много рисовать, тянуть обоз подробностей. Он рисует волшебством. Вспомним великие образы этого реалиста – образы Раскольникова, Алеши и Федора Карамазовых, Мышкина. С какой невероятной конкретностью живут они в нашем восприятии! Где он их описывает? В каких-

нибудь трех строках, точно наспех, набрасывает он их облик. Он словно подает реплику, описывает их лицо в четырех, пяти простых фразах – и это все. Возраст, профессия, звание, одежда, цвет волос, мимика – все эти признаки, казалось бы столь существенные для описания личности, переданы со стенографической краткостью. И вместе с тем как ярко горит каждый из этих образов в нашей крови! Сравним теперь с этим магическим реализмом точное описание у последовательного натуралиста. Золя, прежде чем начать работу, составляет подробный каталог своих образов, сочиняет (и теперь еще можно обозреть эти удивительные документы) форменное описание примет, паспорт для каждого, кто переступает порог романа. Он измеряет его рост с точностью до сантиметра, записывает, скольких зубов у него недостает, подсчитывает бородавки на его лице, гладит бороду, чтобы узнать, жестка она или мягка, замечает каждый прыщик на коже, ощупывает ногти, знает голос, дыханье своих персонажей, их наследство и наследственность, раскрывает банковский счет, чтобы узнать их доходы. Он измеряет все, что измеримо снаружи. И все же, как только эти образы начинают двигаться, улетучивается их цельность, искусственная мозаика разбивается на тысячи осколков. Остается душевная расплывчатость, а не живой человек.

В этом ошибка их искусства: французские натуралисты, начиная роман, дают точное описание человека в состоянии полного покоя, словно он находится в духовном сне, и потому эти образы обладают ненужной верностью маски, снятой с покойника. Видишь мертвую фигуру, но не ощущаешь в ней жизни. Но именно там, где кончается этот натурализм, начинается страшный в своем величии натурализм Достоевского. Его люди становятся пластичными только в моменты возбуждения, страсти, приподнятого состояния. В то время как натуралисты пытаются изображать душу через тело, он строит тело с помощью души: когда страсть напрягает черты, глаза увлажняются в ярком переживании, когда спадает маска буржуазного покоя, душевное оцепенение, только тогда его образ становится действительно образным. Лишь в ту минуту, когда его персонажи воспламеняются, приступает духовидец Достоевский к их созиданию.

Итак, преднамеренно, а не случайно всякий образ у Достоевского обрисовывается сперва в неясных, как бы призрачных очертаниях. В его романы вступаешь, как в темную комнату. Виднеются лишь контуры, слышатся неясные голоса, и сразу не определишь, кому они принадлежат. Лишь постепенно привыкает, обостряется зрение; и тогда, будто с картины Рембрандта, из глубокого сумрака струятся тонкие духовные флюиды. Лишь охваченные страстью, выступают из мрака люди. У Достоевского человек должен воспламениться, чтобы

стать видимым, его нервы должны быть натянуты до предела, чтобы зазвучать. Тело у него создается вокруг души, образ – только вокруг страсти. Только теперь, когда они как бы подожжены, когда они приходят в это удивительное лихорадочное состояние (ведь все герои Достоевского – олицетворение лихорадочного состояния), выступает на сцену его демонический реализм, начинается волшебная охота за подробностями; теперь он выслеживает малейшие движения, отмечает каждую улыбку, заползает в лисьи норы смятенных чувств, доходит по следам их мыслей вплоть до призрачного царства подсознательного. Каждое движение пластично выделяется, каждая мысль становится кристально ясной, и чем крепче опутаны загнанные души сетью трагизма, тем ярче они освещены внутренним огнем, тем прозрачнее становится их сущность. Самые неуловимые, потусторонние, болезненные, гипнотические, иступленные, эпилептические переживания обладают у Достоевского точностью клинического диагноза, четкими контурами геометрической фигуры. Ни один нюанс не пропадает, ни малейшее колебание не ускользает от его обостренных чувств: именно там, где другие художники умолкают, где они, точно ослепленные сверхъестественным светом, отводят взор, – там реализм Достоевского обнаруживается с наибольшей яркостью. И эти мгновения, когда человек достигает крайних границ своих возможностей, когда знание становится почти безумием, а страсть – преступлением, – эти минуты воскресают в его романах как незабываемые видения. Попробуем вызвать в своей памяти образ Раскольников: мы увидим его не двадцатипятилетним студентом-медиком, бродящим по улицам или по комнате, носителем тех или иных внешних особенностей, – в нас встает драматическое видение его заблудшей страсти, когда, с дрожащими руками, с выступившим на лбу холодным потом, с невидящими глазами, он пробирается по лестнице дома, в котором он совершил убийство, и в таинственном трансе дергает звонок у дверей убитой, чтобы еще раз чувственно насладиться своими мучениями. Мы видим Дмитрия Карамазова в чистилище допроса, задышающегося от гнева и от страсти, неистово бьющего по столу кулаком. У Достоевского человек становится художественным образом лишь в состоянии высшего возбуждения, на кульминационной точке чувств. Как Леонардо в своих грандиозных карикатурах рисует гротески тела, физическое уродство там, где оно выходит за пределы обыденного, так Достоевский схватывает человеческую душу в мгновения избытка, в те мгновения, когда человек словно наклоняется над краем своих возможностей. Среднее состояние ему ненавистно, как всякая гладкость, как всякая гармония: только необычайное, скрытое, демоническое приводит его художественную страсть к крайнему реализму. Он ни с

кем не сравнимый ваятель необычайного, величайший анатом раздраженной и большой души, которого когда-либо знало искусство.

Таинственное орудие, которым Достоевский проникает в глубь людей, – это слово. Гёте все изображает зрительно. Он удачнее всех определил эту особенность; Вагнер – человек глаза; Достоевский – человек слуха. Он должен раньше всего услышать речь своих героев, заставить их говорить, чтобы мы могли ощутить их зрением: у Толстого мы слышим, потому что видим, у Достоевского видим, потому что слышим. Его люди – тени и призраки, пока они не заговорили. Слово – влажная роса, оплодотворяющая их душу: только в речи они раскрывают свои тайники, словно какие-то фантастические цветы показывают свои краски, свою оплодотворяющую пыльцу. В спорах они разгораются, пробуждаются из своей душевной дремоты, а только к бодрствующему и страстному человеку направлена, как я уже говорил, художественная страстность Достоевского. Он выманивает слово у них из души, чтобы схватить самую душу. Сверхъестественная психологическая зоркость Достоевского, в конце концов, не что иное, как неслышанная острота слуха. Мировая литература не знает более совершенных пластических творений, чем речи героев Достоевского. Символический порядок слов, характерен строй предложений, ничто не случайно: необходим каждый отдельный слог, каждый вырвавшийся звук, существенна каждая пауза, каждое повторение, каждое дыхание, каждая обмолвка; за высказанным словом всегда слышится подавленный резонанс – это бьют волны скрытого душевного прилива. Из речей героев Достоевского вы узнаете не только то, что говорит каждый из них, что он хотел бы сказать, но и то, о чем он умалчивает. И этот гениальный реализм духовного слуха сопровождает его на всех таинственных путях слова – на вязкой, болотистой равнине пьяного бреда, в окрыленном, задыхающемся экстазе эпилептического припадка, в непроходимой чаще лжи. В парах кипучей речи возникает душа, из души постепенно кристаллизуется тело. Совершенно незаметно сквозь дым слов, сквозь дурманящие курения речи встает в романах Достоевского видение телесного облика говорящего. Если другие создают образ прилежной мозаикой, красками, рисунком, то у него образ – сгущение слова. О людях Достоевского как бы гредишь в ясно-видении, слыша их речь. Достоевскому нет надобности графически зарисовывать их: под гипнозом речи мы сами становимся духовидцами. Приведу пример. В "Идиоте" старый генерал, патологический лжец, идет рядом с князем Мышкиным и делится с ним своими воспоминаниями. Он начинает лгать, скатывается все глубже и глубже и наконец совершенно увязает в своем вранье. Он говорит, говорит, говорит. Страницами льется его ложь.

Достоевский приводит только слова генерала, но его манера говорить, его паузы, беспокойство, его нервная торопливость дорисовывают картину: я вижу, как он идет рядом с Мышкиным, как он запутывается во лжи, вижу, как он подымает глаза, осторожно сбоку посматривает на князя, чтобы убедиться, что он верит ему, как он останавливается в надежде, что князь его оборвет; я вижу, как пот выступает на его лбу, вижу черты его лица, одушевленные восторгом в начале рассказа, а теперь все больше искажающиеся страхом; вижу, как он съезживается, словно собака в ожидании удара, и вижу князя, который в самом себе ощущает это напряжение лжеца и старается подавить его. Где это описано у Достоевского? Нигде, ни в одной строке, и все же со страстной ясностью я вижу каждую морщинку на его лице. Где-то в речи, в модуляциях голоса, в сопоставлении слогов кроются чары духовидения; и так волшебное это искусство, что даже при неизбежном огрублении, которое приносит с собой перевод на чужой язык, свободно парит душа его героев. Весь характер героя у Достоевского – в ритме его речи. И это сгущение характеристики обычно достигается в его гениальной интуиции какой-нибудь мелкой деталью, нередко одним словом. Когда Федор Карамазов на конверте, предназначенном для Грушеньки, приписывает к ее имени "и цыпленочку", то видишь перед собой лицо старого развратника, видишь гнилые зубы, сквозь которые течет слюна на ухмыляющиеся губы. И если в "Записках из Мертвого дома" садист поручик при ударах палками приговаривает "лупи, лупи", то в этой крохотной черточке проглядывает весь его характер, жгучая картина, прерывистое дыхание вожделения, пылающий взор, побагровевшее лицо, одышка злобного наслаждения. Эти маленькие реалистические подробности у Достоевского, которые, как острые рыболовные крючки, проникают в чувство и непреодолимо втягивают в чужие переживания, – это самый изысканный художественный прием Достоевского и вместе с тем высшее торжество интуитивного реализма над программным натурализмом. Однако Достоевский не расточает эти детали. Он пользуется одной там, где другие применяют сто, но со сладострастной утонченностью он накапливает эти маленькие жестокие детали последней истины и поражает ими в момент высшего экстаза, когда их меньше всего ожидаешь. Неумолимой рукой он вливает каплю земной желчи в кубок экстаза: быть правдивым и искренним значит для него действовать антиромантически и антисентиментально. Ни на одну минуту не надо забывать, что Достоевский не только пленник своего контраста, но и проповедник его. Им и в искусстве владеет страсть сочетать две предельные плоскости жизни: самую жестокую, обнаженную, самую холодную и грязную действительность с самыми благородными, возвышенными

мечтами. Он хочет, чтобы во всем земном мы ощущали божественное, в реальном – фантастическое, в возвышенном – обыденное, в благородстве духа – горькую соль земли, и все это одновременно. Он хочет, чтобы наше наслаждение было так же двойственно, как двойственны его переживания; он и здесь не хочет гармонии, не хочет гладкости. Во всех его произведениях есть эта острая двойственность: сатанинской детальностью анализа он взрывает самые возвышенные мгновения, издеваясь над банальностью самого святого в жизни. Чтобы иллюстрировать этот момент контраста, я напому трагические страницы "Идиота". Убив Настасью Филипповну, Рогожин ищет Мышкина, брата. Он встречает его на улице, трогает его за локоть. Им не приходится говорить друг с другом, все предугадано в жутком чувстве. По разным сторонам улицы они направляются в дом, где лежит убитая. Ширится какое-то необычайное предчувствие величия и торжественности, слышится музыка сфер. Враги в жизни, братья по чувству, они входят в комнату убитой. Настасья Филипповна лежит мертвая. Кажется, что теперь эти люди, здесь, с глазу на глаз, у трупа женщины, разъединившей их, скажут друг другу все. И вот начинается разговор – и небо разбивается об эту обнаженную, грубую, глущую-земную, дьявольскую душевную материю. Они говорят прежде всего и единственно о том, будет ли пахнуть труп. И Рогожин с потрясающей деловитостью сообщает, что он накрыл труп "хорошей американской клеенкой" и поставил "четыре склянки ждановской жидкости".

Нужно лишь вспомнить мир Достоевского. Он, в социальном отношении, – червоточина; он расположен у сточной трубы жизни, в самых тусклых слоях бедности и злосчастия. Сознательно (он не только антисентиментален: он антиромантичен) Достоевский переносит свою инсценировку в гущу банальности. Грязные подвалы, пропахшие пивом и водкой, душные, узкие гробы комнат, разделенные деревянной перегородкой, – никогда не салоны, не отели, не дворцы, не конторы. И его герои внешне нарочито "неинтересны": чахоточные женщины, оборванные студенты, бездельники, моты, тунеядцы, – никогда не социально значимые личности. И как раз в этой тусклой обыденности разыгрываются у него величайшие трагедии эпохи. Из ничтожного волшебным образом возникает возвышенное. Нет в его произведениях ничего более демонического, чем этот контраст внешнего убожества и душевного опьянения, бедности обстановки и расточительности сердца. Пьяные люди в трактирах возвещают наступление третьего царства, его святой – Алеша – выслушивает глубокомысленную легенду от распутной женщины, сидящей у него на коленях, в игорных и публичных домах совершаются апостольские деяния благовестил и милосердия, и самая возвышенная сцена "Преступ-

ления и наказания", когда убийца падает ниц, склоняясь перед страданием всего человечества, разыгрывается в комнате проститутки, в квартире заики портного Капернаумова.

Его страсть, словно непрерывный переменный поток, холодный или горячий – но только не теплый, – совсем в духе Апокалипсиса, насыщает кровообращение жизни. Поэт всегда ставит лицом к лицу возвышенное с банальным, бросает от волнения к волнению возбужденные чувства. Поэтому в романах Достоевского никогда не обретаешь покоя, не находишь нежного музыкального ритма, никогда он не позволяет дышать ровно – все время беспокойно перебрасываешься из стороны в сторону, как под разрядами электричества, со все возрастающим жаром, беспокойством, любопытством. Пока мы находимся под влиянием его поэтической мощи, мы сами уподобляемся ему. Как в себе самом, вечном дуалисте, человеке, пригвожденном ко кресту разлада, так и в своих героях, так и в читателе Достоевский разрываает единство чувств.

Это остается вечной особенностью его творчества, и не подобало бы определять ее ремесленным словом "техника", ибо это искусство исходит непосредственно от личности Достоевского, от жгучего исконного разлада его чувств. Его мир – очевидная истина и в то же время тайна, ясновидение действительности, наука и магия в одно и то же время. Самое непостижимое становится понятным, самое понятное – непостижимым; проблемы переливаются через край возможностей, и все же никогда они не становятся бесформенными. С неслыханной силой фантастически-реальные детали приковывают его образы к земному, ни один из них не ускользает в призрачный мир. Достоевский в ясновидении ощущает сущность своего героя до последнего сплетения его нервных волокон; он опускается с ним на морскую глубину его грез, проникает в лихорадочный трепет его страсти, пронизывает его опьянение; ни одна мысль, ни одна вибрация душевной субстанции не ускользает от него. Звено за звеном кует он психологическую цепь вокруг пленников искусства. У него нет психологических заблуждений, нет узлов, которые не становились бы прозрачными для его ясновидящей логики. Ни одной ошибки, ни одного противоречия внутренней правде. Он воздвигает художественные здания разума и ясновидения, необъятные и неколебимые. Диалектический поединок Порфирия Петровича с Раскольниковым, архитектура преступлений, логический лабиринт Карамазовых – это бесподобная умственная архитектура, безошибочная, как математика, и пьянящая, как музыка. Высшие силы разума и духовной зоркости рождают здесь новую истину, глубину, какой еще не знал человеческий дух.

Но все же – вопрос требует ответа, – почему, невзирая

на сверхъестественную полноту действительности, творчество Достоевского, так глубоко земное творчество, производит на нас неземное действие – словно мир, расположенный рядом с нашим миром или над ним, но не наш мир? Почему, переживая в нем самые сокровенные наши чувства, мы все же словно чужие в нем? Почему во всех его романах горит какой-то искусственный свет и пространство его – будто призрачное пространство? Почему этот крайний реалист кажется нам скорее сомнамбулой, чем изобразителем действительности? Почему, несмотря на всю горячность, даже пламенность, в них вместо плодотворного солнечного тепла чувствуется какое-то причиняющее боль северное сияние, кровавое и ослепительное? Почему мы ощущаем это бесконечно правдивое изображение жизни не как самую жизнь? не как нашу собственную жизнь?

Я попытаюсь ответить на этот вопрос. Высший масштаб измерения подобает Достоевскому, и его можно оценивать сравнительно с самыми возвышенными, самыми неуязвимыми творениями мировой литературы. Для меня трагедия Карамзовых не менее значительна, чем сплетения Орестей, чем эпос Гомера, чем возвышенные очертания творчества Гёте. Все они, эти произведения, даже наивные, проще, не столь чреваты будущностью, как произведения Достоевского. Но они как-то мягче, отраднее для души, они дают освобождение чувству, в то время как Достоевский дает лишь познание. Мне кажется: этому разрешающему действию они обязаны тем, что они не столь человечны, а просто человечны. Они окружены святой рамкой сияющего неба, мира, дыханием лугов и полей, в которых можно укрыться и дать передышку изнемошему чувству. У Гомера среди битв и кровавой борьбы находишь несколько описательных строк – и вдыхаешь соленый ветер с моря, видишь сияние серебряного света Эллады над кровавой обителью и успокоенным чувством познаешь призрачность человеческой борьбы в сравнении с вечной сущностью вещей. И свободно вздыхаешь, разрешаясь от человеческой печали. И у Фауста есть Светлое Воскресенье, когда растворяются его муки в раскрытой природе, когда восторг его рвется навстречу мировой весне. Во всех этих произведениях природа освобождает от человеческого мира. Но у Достоевского нет ландшафта, нет разряда. Его космос – не мир, а только человек. Он глух для музыки, слеп к картинам, равнодушен к ландшафту: ценой невероятного безразличия к природе, к искусству куплено его непостижимое, несравнимое знание человека. А всему только человеческому свойственна ущербность и неполнота. Его бог живет только в душе, а не в вещах; у него нет драгоценного зерна пантеизма, сообщающего немецким и эллинским произведениям способность упо-

каивать и разрешать. У Достоевского действие разыгрывается в непроветренных комнатах, на грязных улицах, в дымных кабаках, наполненных тяжелым человеческим, слишком человеческим воздухом; нет у него порывистого освежающего ветра и смены времен года. Попробуйте вспомнить: в его крупных произведениях – в "Преступлении и наказании", в "Идиоте", в "Карамазовых", в "Подростке" – в какое время года, в какой местности происходит действие? Летом, весной или осенью? Может быть, об этом где-нибудь и сказано. Но этого не чувствуешь. Не вдыхаешь, не осязаешь, не ощущаешь, не переживаешь этого. Они разыгрываются где-то во мраке сердца, временами озаряемом молнией познания, в безвоздушной области мозга, лишенной звезд и цветов, тишины и молчания. Дым большого города омрачает небо их души. Им недостает точки опоры для освобождения от человеческого; в них нет блаженных разрядов, самых ценных для человека, когда он отводит взор от себя и от своих страданий и обращает его на бесчувственный, бесстрастный мир. Это тень в его книгах: его образы как бы сняты с серой стены нищеты и мрака; чуждые свободы и ясности, они вращаются не в реальном мире, а только в беспредельности чувства. Его сфера – душевный мир, а не природа, его мир – только человечество.

Но и человечество его – как бы изумительно правдив ни был каждый человек в отдельности, как бы безошибочен ни был его логический организм – в целом, в известном смысле, неестественно: какая-то призрачность присуща его образам, их шаги как бы вне пространства, точно шаги теней. Этим я не хочу сказать, что они неправдоподобны. Психология Достоевского безупречна, но его люди не пластичны, ибо они исследованы и прочувствованы с возвышенной точки зрения: они сотканы только из души и лишены плоти. Героев Достоевского мы знаем исключительно как превращающееся и превращенное чувство; это – существа из нервов и души, почти забываешь, что у них кровь течет по жилам, что у них есть тело. На двадцати тысячах страниц его сочинений нигде не сказано, как сидит кто-нибудь из его героев, как он ест, пьет: они только чувствуют, говорят и борются. Они не спят (иногда лишь грезят в ясновидении), не отдыхают, они пребывают в постоянной лихорадке, постоянно размышляют. Они никогда не прозябают, как растения, как звери, – всегда они в движении, всегда возбуждены, напряжены и всегда, всегда бодрствуют. Более чем бодрствуют: всегда они пребывают в превосходной степени своего бытия. Они все обладают душевной дальностью Достоевского, все они ясновидящие, телепаты, духовидцы, все – пифические люди, и все пропитаны до последних глубин существа психологическим знанием. В обыденной, банальной жизни большинство людей – не нужно об этом за-

бывать – находятся в конфликте друг с другом и с судьбой лишь потому, что они друг друга не понимают, что им свойствен лишь земной рассудок. Шекспир, другой великий психолог человечества, строит половину своих трагедий на этом врожденном непонимании, на этом фундаменте мрака, который лежит роковым камнем преткновения между человеком и человеком. Лир не доверяет своей дочери, ибо не подозревает о ее благородстве, о скрытом за стыдливостью величии ее любви; Отелло избирает себе в наперсники Яго; Цезарь любит Брута, своего убийцу, – все они во власти подлинной природы человеческого мира – заблуждения. У Шекспира, как и в действительной жизни, недоразумение, земное несовершенство становится производительной силой трагизма, источником всех конфликтов. Но герои Достоевского сверхзнающие – они не ведают недоразумений. Каждый пророчески знает другого, они высасывают слово из уст друг у друга раньше, чем оно произнесено, и мысль – из материнского лона ощущения. Они чувствуют, они предугадывают друг друга, они никогда не разочаровываются, никогда не удивляются, каждая душа таинственным чутьем схватывает сущность другой. У них чрезмерно развито неосознанное, подсознательное; все они пророки, все провидцы и духовидцы. Достоевский отяготил их своим собственным мистическим проникновением в бытие и познание. Для пояснения я приведу пример. Рогожин убивает Настасью Филипповну. С первой встречи с ним, в каждый час любви, она знает, что он ее убьет; она убегает от него именно потому, что знает это, и возвращается, потому что стремится к своей судьбе. Она за несколько месяцев уже знает нож, который пронзит ее грудь. И Рогожин знает это, и ему, так же как и Мышкину, знаком этот нож. Его губы задрожали, когда он однажды замечает, что Мышкин машинально играет им. Так же и при убийстве Федора Карамазова всем ведомо то, чего никто не может знать. Старец падает на колени, потому что чувствует преступление; даже насмешник Ракитин умеет отгадывать события по этим признакам. Алеша, прощаясь с отцом, целует его в плечо – чувство подсказывает ему, что он его больше не увидит. Иван едет в Чермашню, чтобы не быть свидетелем преступления. Грязный Смердяков предсказывает ему это с улыбкой. Все, все, обремененные пророческим знанием, неестественным в своем великом многообразии, знают и день, и час, и место убийства. Все они пророки, всё знающие наперед, всё постигающие.

Здесь, в психологии, вновь познается двойственность формы всякой истины для художника. Хотя Достоевский знает человека глубже, чем кто-либо знал до него, все же Шекспир превосходит его как знаток человечества. Он познал неоднород-

ность бытия, обыденное и безразличное поставил рядом с грандиозным, тогда как Достоевский каждого единичного человека возносит в беспредельность. Шекспир познал мир во плоти, Достоевский в духе. Его мир, быть может, совершеннейшая галлюцинация мира, глубокий и пророческий сон о душе, сон, превосходящий действительность, – это реализм, который, выходя из своих пределов, подымается до фантастического. Достоевский – сверхреалист, переходящий все границы: он не изобразил действительность, он ее возвысил над собой.

Итак, изнутри, только из души, исходит его художественное изображение мира; изнутри связанность этого мира, и разрешенность – изнутри. Этот род искусства, самый глубокий, самый человечный, не имеет предтеч в литературе – ни в России, ни где-либо в мире. Это творчество связано братскими узами лишь с далеким прошлым. Его судороги и страдания иногда напоминают греческих трагиков – чрезмерностью мучения людей, извивающихся под ударами сверхчеловеческой судьбы; мистической, каменной, неизбывной душевной печалью иногда напоминает оно Микеланджело. Но как истинный брат протягивает ему руку сквозь века Рембрандт. Оба они приходят из жизни, полной труда, лишений и презрения, оторванные от всех земных благ, загнанные ревнивыми стражами богатства в глубочайшие глубины человеческого бытия. Оба они знают творческий смысл контраста, знают о вечном споре мрака и света, знают, что нет красоты более глубокой, чем святая красота души, преодолевшая скудость бытия. Как Достоевский создает святых из русских крестьян, игроков и преступников, так Рембрандт рисует свои библейские фигуры с найденных в портовых переулках моделей; для обоих в самых низменных формах жизни кроется какая-то таинственная, новая красота, оба они находят своего Христа на самом дне жизни. Оба знают о постоянной борьбе земных сил, о свете и о тьме, с равной мощью господствующих в физическом и в духовном мире: и тут и там свет возникает из последнего мрака жизни. Если глубже всмотреться в картины Рембрандта и в книги Достоевского, в них откроется последняя тайна мировых и духовных форм: всечеловечность. И где душа сперва замечает лишь призрачную форму, тусклую действительность, там, заглядывая глубже, в радостном познании она созерцает сияющий свет – это священное сияние, которое мученическим венцом окружает последние явления бытия.

Из книги

"ЛЕВ ТОЛСТОЙ"

*Предисловие Стефана Цвейга
к русскому изданию*

Для меня является неожиданной радостью, что я, приглашенный на торжества в память Льва Толстого, могу написать эти строки в Москве. В этом этюде, так же как и в этюде о Достоевском, я попробовал изобразить русский гений в двух его великих проявлениях. Мое право на это я полагаю найти в многолетнем изучении и в моей давней любви к этим писателям.

Здесь, в самой России, эта работа, написанная в Европе и без знания русского языка, кажется мне рискованным начинанием. За эти дни я приобрел много впечатлений, которые, будь они раньше пережиты, могли бы сильно содействовать полноте этого этюда.

Все же меня извиняет тот факт, что за границей мои статьи о Толстом и Достоевском во много раз подняли интерес и преклонение перед обоими русскими гениями. Я знаю, что здесь имеет место истинная любовь и что всякое служение великому образу чем-нибудь полезно.

Я не берусь, таким образом, объяснять России ее великих писателей, но все же, может быть, и здесь будет интересно знать, каким образом так страстно и прежде всего так любовно мы стараемся постичь русский дух и как мы, европейцы, извне видим вашего великого старца.

Издательство "Время", которому я передал исключительное право издания моих произведений на русском языке, осуществляет, как заверяют меня мои друзья, точную передачу моего слова. Таким образом я имею возможность сам говорить со своими русскими читателями и сказать им, каким неотъемлемым и важным для всего интеллектуального мира и для всей нашей современности стало прикосновение и встреча с русской культурой.

*Москва
14 сентября 1928 г.*

Нет истинного наслаждения, кроме того, которое истекает из творчества. Можно создавать карандаши, сапоги, хлеб и детей, это значит создавать людей; без творчества нет истинного наслаждения, нет такого, которое не соединялось бы со страхом, страданием, упреками совести и стыдом.

Каждое художественное произведение только тогда достигает самой высокой степени, когда забываешь о его художественном созидании и ощущаешь его существование как несомненную реальность. У Толстого этот возвышенный обман доведен до совершенства. Никогда не осмеливаешься подумать – столь ощутимо, правдиво они нас касаются, – что эти рассказы придуманы, что действующие лица вымышлены. Читая их, кажется, заглядываешь в открытое окно реального мира.

Если бы существовали только такие художники, как Толстой, можно было бы прийти к заключению, что искусство – нечто чрезвычайно простое, искренность – вещь сама собой понятная, творчество – не что иное, как точный пересказ действительности, копия, не требующая высшего умственного напряжения, и нужно для него, по его собственному изречению, "только одно отрицательное качество: не лгать". Ибо с потрясающей несомненностью, с наивной естественностью ландшафта, бушующее и богатое, стоит произведение перед нашими взорами, оно – сама природа, такая же правдивая, как та, другая. Все таинственные силы ярости, плающего огня, фосфоресцирующих видений, смелого и часто вневещного вымысла – основные элементы творчества поэта – кажутся в толстовском эпосе излишними и отсутствующими: не опьяненный демон, а трезвый, ясно мыслящий человек, представляется нам, без всякого напряжения, чисто объективным наблюдением, прилежным срисовыванием создал дубликат реальности.

Но и здесь совершенство художника обманывает благодарно наслаждающийся ум, ибо что может быть труднее передать истины, что – кропотливее ясности? Документы свидетельствуют о том, что Толстой не обладал даром легкого творчества, он был одним из самых возвышенных, самых терпеливых, самых прилежных работников, и его грандиозные мировые фрески представляют собой художественную и трудную мозаику, составленную из бесконечного числа разноцветных кусочков, из миллиона крохотных отдельных наблюдений. За кажущейся легкой прямолинейностью скрывается упорнейшая

ремесленная работа – не мечтателя, а медлительного объективного терпеливого мастера, который, как старинные немецкие живописцы, осторожно грунтовал холст, обдуманно измерял площадь, бережно намечал контуры и линии и затем накладывал краску за краской, прежде чем осмысленным распределением света и тени дать жизненное освещение своему эпическому сюжету. Семь раз переписывались две тысячи страниц громадного эпоса "Война и мир"; эскизы и заметки наполняли большие ящики. Каждая историческая мелочь, каждая смысловая деталь обоснована по подобранным документам; чтобы придать описанию Бородинской битвы положительную точность, Толстой объезжает в течение двух дней с картой генерального штаба поле битвы, едет много верст по железной дороге, чтобы добыть от какого-нибудь оставшегося в живых участника войны ту или иную украшающую деталь. Он откапывает не только все книги, обыскивает не только все библиотеки, но обращается даже к дворянским семьям и в архивы за забытыми документами и частными письмами, чтобы найти в них зернышко истины. Так годами собираются маленькие шарики ртути – десятки, сотни тысяч мелких наблюдений, до тех пор пока они не начинают постепенно сливаться в округленную, чистую, совершенную форму. И только когда закончена борьба за истину, начинаются поиски ясности. Как Бодлер, лирический художник, шлифует, поправляет и полирует каждую строку своего стихотворения, так с фанатизмом безупречного художника сколачивает, смазывает и смягчает Толстой свою прозу. Одна какая-нибудь выпирающая фраза, не совсем подходящее прилагательное, попавшееся среди десяти тысяч строк, – и он в ужасе вслед за отосланной корректурой телеграфирует метранпажу в Москву и требует остановить машину, чтобы изменить тональность не удовлетворившего его слога. Эта первая корректура опять поступает в реторту духа, еще раз расплавляется и снова вливается в форму – нет, если для кого-нибудь искусство не было легким трудом, то это именно для него, чье искусство кажется нам самым естественным. На протяжении семи лет Толстой работает восемь, десять часов в день; неудивительно, что этот обладающий крепчайшими нервами человек после каждого из своих больших романов психически подавлен; желудок перестает переваривать пищу, мозг тускнеет, чувство неудовлетворенности овладевает им всегда после окончания какого-нибудь крупного произведения и выливается в форму тяжелой меланхолии; он вынужден искать спасения в абсолютном одиночестве, вдали от всякой культуры; он поселяется в избе, лечится кумысом и восстанавливает душевное равновесие. Именно этот творец гомеровского эпоса, этот естественнейший, пристальный, почти народно-примитивный рассказчик является в глубине души

чрезвычайно неудовлетворенным мучеником-художником (бывают ли другие?). Но милость милостей – труд творчества остается незримым в бытии законченного произведения. Подобными безначальной, беспредельной природе представляются нам уже не осязаемые как произведение искусства прозаические творения Толстого, действенные в наше время и вместе с тем во все времена. Они никогда не носят характерного отпечатка известной эпохи; если некоторые из его рассказов без имени их творца попались бы кому-нибудь впервые в руки, никто бы не осмелился сказать, в каком десятилетии, даже столетии они написаны, настолько это повествование стоит вне времени. Народные легенды "Три старца" или "Много ли человеку земли нужно" могли так же быть написаны, как "Книга Руфь" и "Книга Иова", за тысячелетие до изобретения книгопечатания или в эпоху появления письмен, борьба Ивана Ильича со смертью, "Поликушка" или "Холстомер" принадлежат столько же девятнадцатому, как и двадцатому и тридцатому векам, ибо не современная душа находит здесь свое соответствующее эпохе психическое выражение, как то имеет место у Стендаля, Руссо, Достоевского, а основное, вечное, не подверженное изменениям – земная рпеума, первобытное чувствование, первобытный страх, первобытное одиночество человека перед лицом вечности. И так же как в абсолютном мире человечества, так и в относительном мире творчества его не колеблющееся и равномерное мастерство уничтожает время. Толстой никогда не изучал повествовательного искусства и потому не мог его забыть, его природный гений не знает ни роста, ни увядания, ни прогресса, ни регресса. Описание ландшафта двадцатичетырехлетним Толстым в "Казаках" и это незабвенное сияющее пасхальное утро в "Воскресении", написанном почти через полвека, отделенные одно от другого протяжением целой человеческой жизни, дышат одной и той же неувядаемой, непосредственной, ощущаемой всеми нервами свежестью восприятия природы, той же пластической, прощупываемой пальцами наглядностью изображения неорганического и органического мира. В искусстве Толстого нет ни изучения, ни забвения, ни подъема, ни упадка, ни перехода, но в течение полувека оно дает равно совершенные ценности; как скалы остаются суровыми и прочными, неподвижными и неизменными в каждой линии перед лицом бога, так и его произведения – перед лицом гибкого и изменчивого времени.

Но как раз благодаря этому ровному и потому не индивидуализированному совершенству почти не чувствуется в его произведениях присутствие художника: не поэтом фантастического мира является здесь Толстой, а мастерским повествователем действительности. В самом деле, боишься иногда называть Толстого поэтом, ибо под этим возвышенным словом не-

вольно подразумеваешь явление другого порядка, возвышенный человеческий образ, таинственную связь с мифом и магией. Толстого же ни в каком случае нельзя назвать "возвышенным", он совершенно земной, но сверхъестественный, — он сущность всего земного. Нигде он не переступает узкой межи понятного, ясного, наглядного — но какое совершенство в этих рамках! Он не обладает никакими исключительными музыкальными или магическими качествами, кроме самых обыкновенных, но зато этими обладает в колоссально усиленных размерах: его органы чувств работают интенсивнее, он видит, слышит, обоняет, осязает яснее, ярче, проникновеннее, сознательнее, чем нормальный человек, он помнит дольше и логичнее, он мыслит быстрее, комбинаторнее и точнее; коротко говоря, всякое человеческое качество выступает в исключительно совершенном аппарате его организма с во сто крат большей интенсивностью, чем в обыденной натуре. Но никогда Толстой не переходит границы нормального (и благодаря этому так редко применяют к нему столь естественное по отношению к Достоевскому определение: "гений"), он не витает ни в сферических, ни в мистических, ни в пророческих мирах, в этих надземных царствах, из которых через щель или люк иногда подается пламенная весть мечтателям и визионерам; никогда упоминание Толстым демона или непостижимого не бывает одухотворенным. Отсюда его ясность, его доступность; эта прикованная к земле фантазия не может изобрести чего-либо, находящегося по ту сторону реальной памяти, такого, чего бы не существовало в пределах обыденно-человеческого, поэтому его искусство всегда останется объективным, ясным, человеческим — искусством яркого дня, увеличенной действительностью.

Толстой никогда не творит в фантастическом духе, он не создает миров за пределами нашего мира, он передает лишь действительность; поэтому, когда он рассказывает, кажется, что это не художник говорит, а сами вещи. Люди и животные выступают из его сочинений, точно из своих собственных теплых жилищ; чувствуешь — это не охваченный страстью поэт преследует их, подгоняя и подзадоривая, подобно Достоевскому, подхлестывающему свои образы лихорадочным бичом так, что они, разгоряченные, с шумом и криками выносятся на арену своих страстей. Когда рассказывает Толстой, его дыхания не слышно.

Он рассказывает так, как горцы поднимаются вверх: медленно, равномерно, ступень за ступенью, шаг за шагом, без прыжков, терпеливо, без усталости, не ослабевая, и биение его сердца никогда не отражается в его голосе; здесь кроется причина нашего совершенного спокойствия, когда мы сопровождаем его. С Толстым не поднимаешься молниеносно, как с Достоевским, на ошеломляющие выси восторга, не падаешь вдруг

в головокружительные бездны пропастей, не уносишься на крыльях в сферы фантастических мечтаний: искусство Толстого заставляет бодрствовать, как познание. Колеблешься, сомневаешься, не устаешь, поднимаешься шаг за шагом, поддерживаемый его сильной рукой, по высоким скалам эпоса, и ступень за ступенью ширится горизонт, растет кругозор. Медленно развиваются события, лишь постепенно проясняются дали, но все совершается с неизменной первобытной уверенностью, с которой утренняя заря заставляет сверкать постепенно возникающий из глубины ландшафт. Толстой рассказывает просто, без подчеркиваний, как творцы эпоса прежних времен, рапсоды, псалмопевцы и летописцы рассказывают свои мифы, когда люди еще не познали нетерпение, природа не была отделена от своих творений, высокомерно не различала человека от зверя, растение от камня и поэт самое незначительное и самое могучее награждал одинаковым благоговением и обожествлением. Ибо Толстой смотрит в перспективе универсума, потому совершенно антропоморфично, и хотя в моральном отношении он более чем кто-либо далек от эллинизма, как художник он чувствует совершенно пантеистически. Для него нет разницы между воющей, подыхающей в судорогах собакой и смертью украшенного орденами генерала или падением сломленного ветром, умирающего дерева. Прекрасное и безобразное, животное и растительное, чистое и нечистое, магическое и человеческое – на все он смотрит взглядом художника, но все же глубоко проникновенным взглядом; мы прибегаем к игре слов, чтобы выразить это яснее, чтобы попытаться различить, уподобляет ли он человека природе или природе – человеку. Нет в области земного сферы, закрытой для него, его чувство переходит от розового тела младенца к болтающейся шкуре загнанной клячи, от ситцевой юбки крестьянки – к мундиру знатного полководца; о каждом теле, о каждой душе одинаково знающий, кровно связанный с ними, он с непостижимой уверенностью разбирается в самых тайных, в самых плотских ощущениях. Часто женщины испуганно спрашивали, как сумел этот человек описать их затаеннейшие, не пережитые им телесные ощущения – давящую тяжесть в груди от избытка молока у матерей или холодок, приятно пробегающий по впервые обнаженным для бала рукам молодой девушки. И если бы животные были наделены речью, они выразили бы свое удивление и спросили бы – благодаря какой пугающей интуиции он мог угадать мучительное наслаждение охотничьей собаки, чувствующей запах вальдшнепа, или инстинктивные мысли, выраженные в движении породистой лошади у старта; нужно прочесть описание охоты в "Анне Карениной" – тончайшие ощущения, переданные с интуитивной точностью, превосходящей все эксперименты зоологов и энто-

мологов от Бюффона до Фабра *. Точность Толстого в его наблюдениях не связана ни с какими градациями в отношении к порождениям земли: в его любви нет пристрастий. Наполеон для его неподкупного взора не в большей степени человек, чем последний из его солдат, и этот последний опять не важнее и не существеннее, чем собака, которая бежит за ним, или камень, которого она касается лапой. Все в кругу земного – человек и масса, растения и животные, мужчины и женщины, старики и дети, полководцы и мужики – вливается с кристальной светлой равномерностью в его органы чувств, чтобы так же, в таком же порядке, вылиться. Это придает его искусству сходство с вечной равномерностью неподкупной природы и его эпосу – морской монотонный и все же великолепный ритм, всегда напоминающий Гомера.

Кто видит так много и так совершенно, не должен изобретать, кто наблюдает так вдумчиво, не должен выдумывать. Толстой целую жизнь воспринимал только органами чувств и виденное формировал в образы: мечта за пределами реального ему незнакома. Его искусство не спускается сверху, оно идет вглубь, оно, по превосходному выражению Нетцеля, строение, воздвигаемое в глубине, а не стремящееся ввысь. Абсолютно трезвый художник, в противоположность мечтателю Достоевскому; ему никогда не приходится переступать через порог реальности, чтобы добраться до исключительного; он не выволакивает события из надземного царства фантазии, он раскапывает лишь обыкновенную землю, проводит в обыкновенного человека свои смелые отважные штольни. И в области человеческого Толстой может себе разрешить заниматься заблудшими и патологическими натурами или даже, как Шекспир и Достоевский, вызвать к жизни промежуточные ступени между богом и зверем, Ариелем и Алешей, Калибаном * и Карамазовым. Даже самый обыденный, самый банальный крестьянский парень становится на достигнутой Толстым глубине загадкой: простой мужик, солдат, пьяница, собака, лошадь дают ему достаточный материал для проникновения в отдаленнейшие ущелья духовного царства; он удовлетворяется созданиями, совершенно незначительными в кругу нормального и повседневного, так сказать самым дешевым человеческим материалом, – ему не нужны драгоценные хрупкие души: у этих посредственнейших субъектов он требует непостижимые душевные переживания, не идеализируя их, а лишь углубляя. Он пользуется только простым, остро режущим инструментом – истиной и вонзает этот жесткий бурав с такой немилосердной силой в каждое событие, в каждый предмет, что изумленному взору открывается в простых явлениях мира глубочайший мир, духовные слои, доселе не добытые ни одним рудокопом. Он, словно ваятель, может лепить

лишь из земли, камня и глины, а не подобно музыканту – из окрыленного воздуха; и это не случайность, что Толстой не сочинил ни одного стихотворения: поэзия, естественно, должна быть чужда такому архиреалисту. Его искусство говорит языком реальности – это его граница, но ни один поэт не достиг такого совершенства выразительности – в этом его мощь. Для Толстого красота и истина – синонимы.

Таким образом – выражаясь еще яснее, – он самый видящий из всех художников, но не ясновидящий; совершеннейший из всех повествователей действительности, но не изобретательный поэт. Для неслыханно обширного и многостороннего мирового строительства у него нет других помощников, кроме физических земных пяти органов чувств – исключительно настроженных, тонких, быстрых и точных, но все же до известной степени телесно-механических инструментов.

Не нервами, как Достоевский, не видениями, как Гёльдерлин или Шелли, притягивает к себе Толстой самые утонченные ощущения, а единственно лишь с помощью лучистых, как сияние, реющих органов чувств. Как пчелы, они постоянно вылетают, чтобы принести новую цветистую пыль наблюдений, которая, перебродив в страстной объективности, перерабатывается в золототекущий мед художественного произведения. Только они, его удивительно послушные, ярко видящие, ясно слышащие, крепкие и все же тонко ощущающие, настроженные, взвешивающие, пробирающиеся кошачьими шагами в тончайшие глубины души, чрезмерно, почти животной изощренности органы чувств собирают для него с каждого мирского явления тот беспримерный материал чувственной субстанции, которую таинственная химия этого земного художника так же медленно претворяет в чувствования, как сам химик терпеливо дистиллирует эти эфирные растения и цветы. Постоянная необычайная простота повествования Толстого является следствием неисчислимого разнообразия мириадов единичных наблюдений. Ибо, чтобы проникнуть в мысли и чувства человека, Толстой должен сперва изучить в каждом шифре, движении и каждой детали все складки и превращения его физического облика. Как врач, он начинает с общего исследования, проверяя его индивидуальные физические особенности, прежде чем применить этот процесс дистиллирования ко всему миру своих романов. "Вы не можете себе представить, – пишет он своему другу, – как мне трудна эта предварительная работа глубокой пахоты того поля, на котором я *принужден* сеять. Обдумать и передумать все, что может случиться со всеми будущими людьми предстоящего сочинения, очень большого, и обдумать миллионы возможных сочетаний для того, чтобы выбрать из них 1/1000000 часть, ужасно трудно". И так как это скорее механический, чем изобретательский, процесс

постоянного просмотра, повторения каждого изображаемого лица от отдельных деталей и до сгущения их в единство, попробуйте сосчитать, сколько пылинок перемолото и вновь собрано в этой мельнице терпения, прежде чем они выливаются в форму. Чтобы создать роман, Толстой должен сделать выбор из тысячи ситуаций и образов, извлечь образы из отдельных частиц существа, точно согласовать их, прежде чем вселить в них кривую души, ибо только от сложения неисчислимых внешних признаков создает Толстой единую физиономию. Каждое единство, каждый человек собран из тысячи деталей, каждая деталь – из бесконечно малых частиц, ибо он изучает каждый характерный признак словно с холодной и непогрешимой лупой. В стиле Гольбейна, черта за чертой, создается рот, верхняя губа отделена от нижней всеми ее индивидуальными особенностями, с точностью отмечается каждое дрожание углов рта при иных душевных переживаниях, так же как графически изморяются манера улыбаться и складка гнева. Потом уже медленно придается окраска этой губе, незримым пальцем ощупываются ее толщина и крепость, сознательно вкрапливается оттенок – маленькое затемнение, которое дают усы, и это все еще только сырой материал, только физическая конструкция губ, она дополняется характерными функциями, ритмикой говора, типичным выражением голоса, органические особенности которого приспособляются к данной форме рта. И так же как здесь изолирована одна-единственная губа, так в анатомическом атласе его изображения определяются нос, щека, подбородок и волосы с жутко точной тщательностью, одна деталь аккуратно пригоняется к другой; все эти наблюдения – акустические, фонетические, оптические и моторные – еще раз взвешиваются и сцепляются в незримой лаборатории художника. В этой фантастической сумме детальных наблюдений художник, упорядочивая их, находит основу, головокружительное множество деталей, просеивает их через очищающее решето выбора – и щедро собранные наблюдения очень экономно распределяются в произведении, но они – эти окончательно выбранные наблюдения – настойчиво проходят через всю книгу, пока мы под влиянием внушения не начнем с каждым данным образом сейчас же соединять представление об его характеристике. *Qualis artifex!*¹ Какой мастерский знаток спрятан за кажущейся случайностью и непреднамеренностью его изображений; действительно, надо было бы написать целую книгу, чтобы подробно проследить механизм этого процесса, чтобы доказать, что как раз у Толстого, производящего впечатление безыскусственности, очевидное единство его образов составлено из головокружительного множества наблюдений.

¹ Какой артист! (*лат.*).

Ибо, только когда все чувственное установлено с геометрической точностью, закончено физическое изучение, все начинает говорить, дышать и жить. У Толстого душа – Психея, божественная бабочка, пойманная в тысячпетельные сети тончайших наблюдений, попавшаяся в паутину из кожи, мускулов и нервов. У Достоевского – ясновидящего, – его гениального противника, характеристика начинается совершенно противоположным образом: с души. У него душа на первом плане: самовластно она кует свою судьбу; тело свободно и легко, как покров насекомого, облекает ее просвечивающее пламенное зерно. В самые счастливые секунды она может его прожечь и подняться ввысь, взлететь в сферы чувств, в область чистого экстаза. У Толстого – зорковидящего настороженного художника – душа не может подняться ввысь, не может даже свободно дышать – всегда тело толстой, тяжелой корой обволакивает душу, всегда приковывает ее к жестокому закону тяготения. Поэтому и самые окрыленные его создания не могут подняться к богу, не могут возвыситься над земным и освободиться от мира; они с трудом, как носильщики, шаг за шагом, точно таская на спине собственную тяжесть, задыхаясь, ступень за ступенью, подымаются, чтоб очиститься и освятиться, все больше и больше утомляясь от тяжелой ноши и прикованности к земле. Никогда Психея, божья бабочка, не может непосредственно вернуться в свое платоническое царство; она может только свертываться в куколку и переживать превращения в борьбе за очищение и тяжкое освобождение от законов тяжести, но не может всецело избавиться от тяготения плоти, к которой прикованы все типы Толстого, как к допотопному наследственному греху. Вероятно, часть трагической мрачности Толстого зависит от этого примата, от власти плоти над душой. Ибо земной, чуждый юмору художник нам до боли напоминает, что мы живем на тесной земле и окружены смертью, что мы не можем бежать и спастись от прикрепленности нашей плоти к земле, что мы окружены *media in vita*¹ наступающей пустотой. "Я желаю вам больше духовной свободы", – писал однажды пророчески Тургенев Толстому. То же самое можно пожелать его образам – немного больше духовного полета, отхода от реальности и плотского, радости, или ясности, или беззаботности, или же по крайней мере научиться мечтать об этих более чистых, более ярких мирах.

Хотелось бы это назвать осенним искусством; контуры отделяются ярко и остро, как лезвие ножа от ровного горизонта русской степи, и горький запах увядания и тления врывается из бледно-желтых лесов. Не реет заманчиво над ландшафтом улыбающееся облако, не выглядывает солнце, и трудно

¹ Букв.: посреди жизни (*лат.*).

даже догадаться о его присутствии, поэтому холодный яркий свет Толстого не вливает настоящего тепла в душу, и действие этого равнодушия отличается от действия света весеннего, всегда вызывающего в душе страстную надежду на скорый расцвет почек и сердец. Ландшафт Толстого всегда осенний: скоро настанет зима, скоро смерть настигнет природу, скоро все люди – и вечный человек внутри нас – окончат свое существование. Мир без мечты, без иллюзии, без лжи, ужасающе пустой мир, – мир даже без бога: его вводит Толстой в свой космос лишь позже, в поисках оправдания смысла жизни, как Кант в поисках смысла государства; этот мир не имеет иного света, кроме света его неумолимой истины, ничего, кроме ясности, столь же неумолимой. Быть может, у Достоевского душевное царство еще мрачнее, чернее и трагичнее, чем эта равновесная холодная пронизательность, но Достоевский иногда прорезывает свою ночную тьму молниями опьяняющего экстаза, на мгновения по крайней мере сердца поднимаются в небо мечты. Искусство же Толстого не знает опьянения, не знает утешения, оно всегда священно-трезвое, прозрачное, пьянящее не более, чем вода, – во все его глубины можно заглянуть благодаря этой изумительной прозрачности, но это познание никогда не наполняет душу восторгом и вдохновением. Кто, как Толстой, не умеет мечтать, не умеет подняться над настоящим, кто не знает лирического, торжествующего экстаза красоты, кому он кажется излишним рядом с истиной, тот будет остро ощущать заключенность в собственном теле, завещанную ему земную судьбу, но не свободу, благодаря которой душа уносится от ею же созданного мрака. Оно требует серьезности и вдумчивости, как наука со своим каменным светом, своей сверлящей объективностью, но не дает счастья, – таково искусство Толстого.

Но как же он, превосходящий всех в познании, ощущал жестокость и трезвость своей строгой наблюдательности, искусство без благодатного сверкания золотой мечты, без уносящих крыльев радости, без милости музыки! И в глубине души он его не любил, потому что оно ни ему, ни другим не дарило ясного, утверждающего смысла жизни. Ибо убийственно безнадежно разворачивается жизнь перед этим немилосердным зрачком: душа – трепещущий маленький механизм плоти среди обволакивающей тишины тленности, история – бессмысленный хаос случайно нагроможденных фактов, живой человек – бродячий скелет, закутанный на краткий срок в теплый покров жизни, и вся непонятная беспорядочная суета бесцельна, как текущая вода или увядающий лес. Никогда дуновение музыки не овеивает это тусклое течение повседневности, невозможен полет над столь тягостным нигилизмом. Только одно постоянное, немилосердное, жестоко трезвое срисовывание

этой мглы, непрерывное копанье в этой безумной игре – всегда только творчество с крепко стиснутыми горестными губами, излучаемое строгими, вдумчиво настороженными глазами, которых не обманет утешительная мечта. Удивительно ли, что после тридцатилетнего созидания затененных образов Толстой отворачивается от своего искусства, что этого человека охватывает глубоко человеческое желание не проповедовать человечеству только безысходность его земного существования? Что он ищет в тоске возможность такого проявления своего интеллекта, которое раскрепостило бы этот гнет и облегчило другим жизнь, что он тоскует по искусству, "пробуждающему в людях высшие и лучшие чувства"? Что он желает коснуться серебряной лиры надежды, звуки которой при малейшем касании находят доверчивый отзвук в груди человечества, что он тоскует по искусству, освобождающему, избавляющему от глухого гнета всего земного? Но напрасно! Жестоко ясные, бдительные, сверхбдительные взоры Толстого способны узреть жизнь как таковую лишь затененной смертью, тусклой и трагичной; никогда это творчество, не умеющее и не желающее лгать, не излучает настоящего душевного утешения. Таким образом в стареющем Толстом, который настоящую реальную жизнь видит и изображает не иначе как в трагических тонах, могло пробудиться желание изменить жизнь, исправить людей, дать им утешение в виде нравственного идеала, создать небесное царство души для их тусклой, физически скованной плоти. И действительно, во вторую эпоху своей жизни Толстой-художник не удовлетворяется простым изображением жизни, он сознательно ищет идею, которая определила бы смысл его творчества, этическую цель, заставляя ее служить делу облагораживания и возвышения души. Его романы, его рассказы стремятся уже не к описанию мира, а к созданию нового, путем яркого отделения прообразов хороших деяний от недостойных, не проникнутых истиной, и вследствие этого они приобретают "воспитательное" значение; в это время Толстой создает новый род художественных произведений, которые должны быть не только занимательными и созидающими, но и заразительными – другими словами, должны примерами удерживать читателя от дурного, прообразами укреплять его в идее добра; Толстой поздней эпохи превращается из певца жизни в ее судьбу.

Эта целенаправленная поучительная тенденция проскальзывает уже в "Анне Карениной". Уже тут, хотя еще бессознательно и неясно, нравственные и безнравственные отделены судьбой друг от друга. Вронский и Анна, люди чувственные, неверующие, эгоистичные в своей страсти, "наказываются" и приговорены к мучениям душевной тревоги; напротив, Ки-

ти и Левин вознаграждены процветанием; впервые пытается здесь доселе неподкупный изобразитель высказываться "за" или "против" своих образов, потому что он нашел критерий – моральный. И эта тенденция – подобно учебнику подчеркивать основные заповеди, так сказать снабжать их восклицательными знаками и кавычками, – эта учительная побочная цель выступает все явственнее. В "Крейцеровой сонате", в "Воскресении" лишь тонкий, прозрачный покров закрывает в конце концов голое богословское нравоучение, и легенды (в великолепной форме) являются слугой проповеднику. Искусство перестает быть для Толстого конечной целью, самоцелью, и он "красивую ложь" может любить лишь постольку, поскольку она служит "истине" – но теперь уже не той прежней истине: правдивой передаче действительности, чувственно-душевной реальности, а, как он полагает, высшей – духовной, религиозной истине, которая ему открылась в результате пережитого кризиса. "Хорошими" книгами Толстой отныне называет не богато задуманные и гениальные, а только те (не касаясь их художественной ценности), которые ратуют за "добро", которые помогают человеку стать терпеливее, мягче, более христианином, более гуманным, любвеобильным, так что честный и банальный Бертольд Ауэрбах * кажется ему важнее, чем "вредный" Шекспир. Все чаще критерий художника заменяется критерием нравственного доктринера: несравненный изобразитель человечества сознательно и благоговейно уступает дорогу исправителю человечества, моралисту. Но искусство, нетерпимое и ревнивое, как все божественное, мстит тому, кто его не признает. Там, где оно должно служить, не будучи свободным, подчиненное мнимой высшей силе, оно неудержимо ускользает из рук прежде любимого мастера, и как раз в тех местах, где Толстой перестает творить непреднамеренно и начинает поучать, угасает и бледнеет непосредственная прочувзованность его образов, их заливают серый холодный свет разума, сбиваешься и спотыкаешься о логические подробности и с трудом пробираешься к выходу. Пусть он впоследствии из морального фанатизма презрительно называет свои мастерски написанные произведения "Детство", "Отрочество", "Юность", "Войну и мир" "скверными, ничтожными и безразличными книгами", потому что они отвечают лишь эстетическим требованиям, следовательно, "наслаждению низшего порядка" – слышишь ли, Аполлон! – в действительности они остаются мастерскими произведениями, а тенденциозно-моральные – более слабыми. Ибо чем больше Толстой отдается своему "моральному деспотизму", чем дальше он отдалается от основной способности своего гения, от передачи восприятий органов чувств к диалектическим далям, тем больше он утрачивает свою художественную ровность: как Антей,

он обладает всеми силами земли; там, где Толстой направляет свои великолепные, острые, как алмаз, глаза на чувственное, он остается гениальным до глубокой старости; когда он возносится в облака и обращается к метафизике, тревожно уменьшается его удельный вес. И, почти потрясенный, смотришь, какому насилию подвергает себя художник, желая во что бы то ни стало витать и носиться в духовных сферах, несмотря на то что ему предназначено судьбой тяжелыми шагами ходить по земле, боронить ее, вспахивать, познавать и изображать.

Трагическое разногласие, испокон веков повторяющееся во всех творениях и временах: то, что должно было возвысить художественное произведение – убежденное, убедительное для автора и стремящееся убедить мысль, – большей частью умаляет художника. Истинное искусство эгоистично, оно ничего не хочет, кроме себя и своего совершенства; истинный художник должен думать только о своем произведении, а не о человечестве, которому он его предназначил. Так и Толстой является великим художником там, где он нетронутым и неподкупным оком созерцает чувственный мир. Как только он становится милосердным, хочет помогать, исправлять, руководить и обучать своими произведениями, его искусство теряет свою захватывающую силу, и по воле судьбы он сам становится более потрясающим образом, чем все образы, созданные им.

САМОИЗБРАЖЕНИЕ

*Познать свою жизнь –
значит познать себя.*

Русанову, 1903

Неумолимо этот суровый взор направлен на мир, неумолимо сурово – и на себя. Натура Толстого не терпит неясностей, не терпит спутанностей и теней ни в себе, ни во внешнем мире: так не может художник, привыкший к вынужденной точностью отмечать линии контура каждого дерева или судорожные движения испуганной собаки, примириться с собственным тусклым, неясным, смешанным образом. Поэтому непреодолимо и неутомимо с самого раннего возраста его стихийная любознательность направлена на самого себя. "Я хочу познать себя всецело", – записывает девятнадцатилетний Толстой в своем дневнике, и с этого времени никогда уже не умолкает острое, наблюдательное, недоверчиво-настороженное отношение к собственной душе – вплоть до восьмидесяти третьего года жизни. Безжалостно Толстой кладет каждый нерв своего

чувствования, каждую еще сочащуюся теплой кровью мысль под хирургический нож самоанализа; таким сильным, как он сам – жизнеспособнейший гигант, таким же ясным должно быть его представление о своем "я". Фанатик истины, подобный Толстому, не может не быть страстным автобиографом.

Но в противоположность изображению мира, автопортрет никогда не заканчивается однократным наблюдением, достаточным для художественного произведения. Чужой образ, вымышленный или являющийся результатом наблюдения, творец может закончить, включив его в свое произведение; пуповина отделяется после рождения, освобожденный вымышленный образ продолжает свое духовное существование. Он, как ребенок, вышедший из лона матери, самостоятелен и самовластен; выковывая его, художник от него освобождается. Собственное же "я" невозможно совершенно отсечь, изобразив его, потому что единичное наблюдение постоянно меняющегося "я" не дает законченности. Поэтому великие автопортретисты повторяют собственное изображение всю свою жизнь. Все они – Дюрер, Рембрандт, Тициан – начинают перед зеркалом первые юношеские самоизображения и оставляют их, опустив руки, ибо их равно интересует постоянно-статичные элементы и текучие изменения, и каждый прежний портрет растекается с течением времени. Точно так же великий изобразитель истины Толстой не может закончить свой автопортрет. Едва он дал, как ему кажется, окончательную форму своему образу – будь то Нехлюдов, или Пьер Безухов, или Левин, – он перестает в законченном произведении узнавать свое лицо; и, чтобы уловить обновленную форму, он должен снова приняться за дело. Так же неутомимо, как Толстой-художник ловит свою душевную тень, его "я" стареется в душевном беге к вечно новой и неисполнимой задаче; этот гигант воли чувствует себя призванным овладеть ею. Поэтому за шестьдесят лет титанической работы нет ни одного произведения, которое в каком-нибудь образе не являло бы образ самого Толстого, и вместе с тем нет ни одного, которое давало бы представление о всей многогранности этого человека; только в сумме все его романы, рассказы, дневники и письма составляют этот текучий труд мирового значения – его самоизображение; это самый разносторонний, проработанный, внимательный автопортрет, который создал человек в нашем столетии.

Ибо не может неизобретающий, способный лишь передавать переживания и наблюдения человек исключить из своего кругозора себя самого – живущего и ощущающего. Приходящий в отчаяние от своей эгоцентричности, он не теряет ощущения своего "я" даже в мгновения экстаза; его анализирующая настороженность не смыкает веки даже в минуты

страсти. Никогда не удастся Толстому, столь непоколебимому во всем остальном, – чего бы он не дал, чтобы освободиться от гнета собственного "я"! – всецело отделиться от своей плоти, забыть себя; он не может самозабвенно отдаться даже своей любимой стихии. "Я люблю природу, когда со всех сторон она окружает меня – (нужно обратить внимание на "меня" и "я") – и потом развивается бесконечно вдаль, но когда я нахожусь в ней. Я люблю, когда со всех сторон окружает меня жаркий воздух и этот же воздух, клубясь, уходит в бесконечную даль, когда те самые сочные листья травы, которые я раздавил, сидя на них, делают зелень бесконечных лугов". Даже ландшафт, приносящий ему величайшую радость, он – это ясно чувствуется – ощущает как радиус в периферии, в центре которой находится его "я", этот неподвижный центр тяжести для всех движений; как прикованный останавливается и вертится весь духовный мир вокруг его телесно-духовной личности. Не то чтобы Толстой был тщеславен в мелком смысле этого слова: заносчив, самоуверен, считал бы себя пупом мира, – нет, не было человека, который, зная себя так хорошо, был бы столь недоверчив по отношению к своей моральной значимости, – но он слишком прикреплен к собственной могучей плоти, к тлену своих ощущений, он не может отвлечься от себя, забыть свое "я". Непрерывно, вынужденно, часто против воли и всегда по ту сторону бдительности своей воли, он должен изучить себя до изнеможения, подслушивать, объяснять, день и ночь "быть настороже" по отношению к собственной жизни. Его автобиографический пыл не прерывается ни на мгновение, так же как течение крови в его жилах, биение сердечного молота в груди, ход мыслей за его лбом: творить – значит для него судить и обсуждать себя. Поэтому нет формы самоизображения, в которой Толстой не упражнялся бы, – наивное и простое повествование, чисто механическая ревизия фактического материала, воспоминаний, педагогический, моральный контроль, нравственное обвинение и духовное раскаяние; таким образом самоизображение является одновременно самоумирением, самоподжиганием, автобиография – актом эстетическим и религиозным, – нет, невозможно описать в отдельности все формулы, все манеры его самоизображения. С уверенностью можно сказать одно: Толстой, сфотографированный большее число раз, чем кто-либо из людей нового времени, вместе с тем и лучше известен нам, чем кто-нибудь другой. Мы знаем его в восемнадцатилетнем возрасте из его дневников не хуже, чем в восьмидесятилетнем, мы знаем его юношеские увлечения, его семейные трагедии, его самые истинные мысли с такой же архивной точностью, как его самые обыкновенные и самые безумные поступки; ибо и тут, прямая противоположность Достоевскому,

жившему "с замкнутыми устами", Толстой хотел провести свою жизнь "при открытых дверях и окнах". Благодаря такому фанатическому самообнажению мы знаем каждый его шаг, все мимолетные и незначительные эпизоды восьмидесятого года его жизни, так же как мы знаем его физический облик по бесконечным снимкам – за шитьем сапог и в разговоре с мужиками, верхом на лошади и за плугом, за письменным столом, за лаун-теннисом, с женой, с друзьями, с внучкой, спящим и даже умершим. И это ни с чем не сравнимое изображение и самодокументирование еще дополнено бесконечными воспоминаниями и записями всех окружавших его: жены и дочери, секретарей и репортеров и случайных посетителей – я думаю, что можно было бы еще раз воздвигнуть леса Ясной Поляны из бумаги, использованной для воспоминаний о Толстом. Никогда писатель сознательно не жил так открыто; редко кто-либо из них открывал свою душу людям. После Гёте мы не знаем личности, так хорошо документированной внутренними и внешними наблюдениями.

Это стремление к самонаблюдению у Толстого начинается со времени пробуждения сознания. Оно гнездится уже в розовом, неловкодвигающемся детском теле, еще до овладения языком, и исчезает на восемьдесят третьем году жизни, на смертном одре, когда желанное слово уже не может принудить к повиновению язык и умирающие уста непонятными дуновениями колышат воздух. Но в этом громадном промежутке – от молчаливого начала до молчаливого конца – нет минуты без слова и записи. Уже в девятнадцать лет, едва окончив гимназию, студент покупает дневник. "Я никогда не имел дневника, – пишет он на первых же листках, – потому что не видал никакой пользы от него. Теперь же, когда я занимаюсь развитием своих способностей, по дневнику я буду в состоянии судить о ходе этого развития. В дневнике должна находиться таблица правил, и в дневнике должны быть тоже определены мои будущие деяния". В безбородого юношу уже вселился будущий мировой педагог – Толстой, который с самого начала смотрит на жизнь как на "серьезное дело", которое нужно вести разумно и постоянно контролировать. По-коммерчески он открывает себе счет обязанностей, дебет и кредит намерений и исполнений. О внесенном капитале – своей личности – девятнадцатилетний Толстой судит уже вполне здраво. Он констатирует при первой инвентаризации своих данных, что он "исключительный человек", с "исключительной" задачей, но вместе с тем этот полумальчик уже немилосердно отмечает, какую громадную силу воли он должен развить, чтобы принудить свою склонную к лени, неуравновешенности, нетерпению и чувственности натуру к моральным жизненным подвигам. С волшебным-сознательным инстинктом рано созрев-

ший психолог чувствует свои опаснейшие свойства – типично русскую переоценку себя, расточение своих сил, трату времени, необузданность. И он устанавливает контрольный аппарат ежедневных достижений, чтобы не пропал ни один золотник времени: дневник, таким образом, служит стимулом, педагогически подталкивающим к самоизучению, и должен – все вспоминается изречение Толстого – "стеречь собственную жизнь". С немилосердной беспощадностью мальчик резюмирует результат дня: "с 12 до 2 говорил с Бегичевым, слишком откровенно, *тщеславно и обманывая себя*. С 2 до 4 гимнастика, мало *твердости и терпения*. С 4 до 6 обедал и покупки сделал ненужные. Дома не писал, *лень*. Долго не решался ехать к Волконским. У них говорил слабо, *трусость*. Вел себя плохо. *Трусость, тщеславие, необдуманность, слабость, лень*". Так рано, так беспощадно сурово юная рука сжимает горло, и эта стальная схватка продолжается шестьдесят лет; как девятнадцатилетний, так и восьмидесятидвухлетний Толстой держит наготове плеть: так же как в молодости, он в дневнике поздних лет награждает себя ругательствами "трусливый, скверный, ленивый", когда усталое тело не подчиняется беспрекословно спартанской дисциплине воли. От первого до последнего мгновения Толстой стоит на страже своей жизни, и эта прусская суровостью, неистово верный долгу вахмистр самодисциплины, окриками, угрозами и злыми ружейными прикладами подгоняющий себя от отдыха и лени навстречу совершенству.

Но так же рано, как преждевременно зрелый моралист, вызывает в Толстом к самоизображению и художник: в двадцать три года он начинает – единственный случай в мировой литературе – трехчастную автобиографию. Взгляд в зеркало – первый взгляд, схваченный Толстым. Юношей, еще не знающим света, в двадцать три года он избирает себе предметом для описания собственные переживания – единственные, которые у него имеются: переживания детства. Так же наивно, как двенадцатилетний Дюрер берет за серебряный карандаш, чтобы нарисовать на случайном листке бумаги свое девически-тонкое, еще не тронутое жизнью детское лицо, пытается еле оперившийся поручик Толстой, заброшенный в кавказскую крепость артиллерист, рассказать себе свое "детство, отрочество и юность". Для кого он пишет, об этом он тогда не думал, и меньше всего думал он о литературе, газетах и известности. Он инстинктивно подчиняется растущему стремлению к самоопределению с помощью изображения; эта неясная потребность не освящена целью и еще меньше – как он впоследствии требует – "светом моральных требований". Маленький офицер на Кавказе действует исключительно по влечению, он зарисовывает на бумаге картины своей родины и своего детства

из любопытства и от скуки; он еще ничего не знает о появившихся впоследствии жестах, достойных члена Армии спасения, об "Исповеди" и стремлении "к добру", он еще не стремится ярко, предостерегающе изобразить "мерзости своей юности", чтобы принести пользу другим, – нет, он это делает даже не из желания кому-нибудь принести пользу, а в силу непосредственного стремления к забаве отрока, который не пережил ничего, кроме впечатлений детства; двадцатитрехлетний юноша описывает горсточку своего существования, первые впечатления – отец, мать, родные, воспитатели, люди, животные и природа, – и это удается благодаря той великолепной откровенности, которую знает только пишущий без цели.

Как далеко это беззаботное повествование от серьезного и глубокого анализа сознательного писателя Льва Толстого, который по своему положению почувствует себя обязанным предстать перед светом кающимся, перед художниками художником, перед богом грешником и перед собой примером собственного смирения, повествующий тут – лишь свежий юноша, не желающий все вечера проводить за игорным столом и в отдалении тоскующий по доброте, по теплоте, родному окружению давно умерших людей. Но когда неожиданно случайная автобиография дает ему литературное имя, Лев Толстой тотчас же оставляет продолжение – "зрелые годы"; писатель с именем не находит того тона, который был свойствен неизвестному юноше, – никогда перу зрелого мастера не удавался столь чистый автопортрет. Сколько бы художник ни приобрел опубликованием своих произведений, оно все же безвозвратно лишает его чего-то – этой откровенности в беседе с самим собой, неподслышанности, непреднамеренности, своеобразной наивной искренности, мыслимой лишь для скрытого в сумерках анонима. В каждом не совсем испорченном литературой человеке подымается вместе со славой повышенная душевная стыдливость; естественное и интимное должно прятаться за маской, чтобы неизбежно театральное или лживое не исказило искренности, которой обладает только не получивший известности, не зараженный светским любопытством человек. И это продолжается – у Толстого все цифры огромны, как русская земля, – полстолетия, пока шутя подхваченная юношей мысль создать полное систематическое самоизображение не захватывает снова его, уже художника. Но во что превратилась, благодаря его повороту к религии, эта задача? Она стала общечеловеческой, морально-педагогической; как все свои мысли, так и изображение своей жизни Толстой всецело отдает человечеству для назидания, чтобы оно училось на его ошибках, очищалось, глядя на его "стирку души". "По возможности искреннее описание собственной жизни единичного человека имеет большое значение и должно принести гро-

мадную пользу людям" – так он оповещает о программе нового самообозрения, и восьмидесятилетний старик делает обстоятельные приготовления для этого решительного оправдания; но, едва начав, он бросает эту работу, хотя и продолжает считать, что "такая написанная мною биография, хотя бы и с большими недостатками, будет полезнее для людей, чем вся та художественная болтовня, которой наполнены мои 12 томов сочинений и которым люди нашего времени приписывают не заслуженное ими значение". Ибо его масштабы, определяющие искренность, с годами и познанием собственной жизни возросли, он узнал многообразную глубину и изменчивые формы искренности, и там, где двадцатитрехлетний юноша беззаботно скользит на лыжах по зеркальной поверхности, там обескураженно и боязливо останавливается опрокинутый чувством ответственности сознательный искатель истины. Его страшит "неискренность, свойственная всякой автобиографии", он боится, что такая биография была бы хотя и не прямая ложь, но ложь вследствие неверного освещения, выставления хорошего и умолчания или сглаживания всего дурного. И он откровенно сознается: "Когда же я подумал о том, чтобы написать всю истинную правду, не скрывая ничего дурного в моей жизни, я ужаснулся пред тем впечатлением, которое должна бы была произвести такая биография". Чем упорнее будущий моралист Толстой взвешивает опасности, он, заботящийся теперь больше всего о произведенном "впечатлении", тем больше он чувствует несбыточность надежды пробраться благополучно и с незапятнанной душой между "Харибдой самовосхваления и Сциллой цинической откровенности", и именно из благоговения перед абсолютной истиной остается невыполненным это моральное "с точки зрения добра и зла" задуманное самоизображение, которое в грозном самообличении должно было откровенно показать "всю глупость и мерзость его жизни". Но не будем слишком горевать об этой утрате, ибо из написанного в то время, например из "Исповеди", мы твердо знаем, что влечение к истине со времени религиозного кризиса привело к тому, что каждое стремление к самоизображению неизбежно превращалось в фанатическое и флагеллантское наслаждение самобичеванием и все признания тех лет являются насильственным судорожным посрамлением собственной жизни. Толстой последних лет не хотел уже изображать себя, он хотел лишь унижить себя перед людьми, "рассказать вещи, в которых он стыдился сознаться себе самому", и его последний автопортрет с вынужденным выставлением мнимых "низостей" и грехов был бы, вероятно, искажением истины. К тому же мы можем совершенно обойтись без него, потому что мы обладаем другой, охватывающей всю жизнь автобиографией Толстого, – столь полной не дал ни

один поэт, кроме Гёте, правда, так же как Гете, не в отдельном произведении, а в связной, непрерывной последовательной форме – в сумме своих сочинений, в письмах и дневниках. Едва ли меньше, чем Рембрандт, Толстой, этот вечно поглощенный собственным "я" художник, в каждом романе, каждом рассказе показывает себя новым и иным; нет во всем его длительном существовании значительного периода во внешней, перелома во внутренней жизни, которые бы он по обычаю поэтов не персонифицировал в своем явном двойнике. Маленький дворянин – поручик Оленин в "Казаках", спасающийся от московской меланхолии и безделья работой и природой, стремящийся найти себя самого, – являет точное отражение артиллерийского поручика Толстого до последней нитки его костюма, до каждой складки лица; мечтательный и меланхоличный Пьер Безухов в "Войне и мире" и его позднейший брат-богоискатель, занятый жгучей погоней за смыслом существования помещик Левин в "Анне Карениной", до физического сходства бесспорно являются образами Толстого накануне перелома. Никто не откажется признать в рясе "отца Сергия" достигшего славы Толстого в поисках святости, в "Дьяволе" – сопротивление стареющего Толстого чувственному приключению, и в князе Нехлюдове, этом удивительнейшем из его образов (он проходит сквозь все сочинения), глубоко затаенное стремление его существа, – идеального Толстого, которому он приписывает свои намерения и этические поступки, – творческое зеркало его совести. А Сарынцев – "И свет во тьме светит" – облачен в такой тонкий покров и так явно выдает в каждой сцене семейные трагедии Толстого, что и теперь еще артист является в его гриме. Такая многогранная натура, как Толстой, должна была раздробиться во множестве образов; только собрав их доска к доске, на обширном протяжении времени, в их совокупности можно узнать единую личность – без пробелов и без тайн. Поэтому для человека, читающего художественные произведения Толстого с ясным умом и вниманием, всякая биография и документальное описание являются излишними. Ибо ни один посторонний наблюдатель не перешеголяет этого самонаблюдателя в филологической ясности. Он нас вводит в центр самых грозных конфликтов, обнажает затаенные чувства; так же как стихи Гёте, проза Толстого является не чем иным, как единой, тянущейся вдоль целой жизни, картина за картиной, постоянно пополняющей себя огромной исповедью.

Как раз эта непрерывность – и только она – возносит жизненный труд Толстого на высшую ступень самоизображения, подаренную нам художником-прозаиком; оно несравнимо с однократным самоизображением Казановы или фрагментарным – Стендаля; как тень за телом, следует Толстой за сво-

ими образами. Сам по себе этот метод – проекции своей личности в произведениях – свойствен каждому художнику. Поэт всегда заряжен – это обремененный многочисленными судьбами человек, беременный и оплодотворенный каждым событием; он отдает звучащие в нем экстазы и пережитые кризисы своим творениям. Но в то время, как многие творцы, – Стендаль в своем Фабрицио, Готфрид Келлер в Зеленом Генрихе, Джойс в Стивене Дедалусе, – являются перед обществом в единой, постоянной маске, Толстой, наряду с этими неслыханными и постоянными превращениями, – рисует свой собственный портрет каждое десятилетие в новой форме, и поэтому мы знаем и видим его не единичным и неизменным, но ребенком и мальчиком, беззаботным поручиком, счастливым мужем, Савлом и Павлом эпохи религиозного кризиса, борцом и полусвятым, ясным и успокоившимся старцем, – всегда иным, всегда тем же, точно кинематографический портрет, текучий и подвижный, вместо одной-единственной застывшей автофотографии. К этому лишь изобразительному ряду присоединяется великолепное дополнение – умственное самонаблюдение мыслителя: дневник, письма, которые ежедневно, ежечасно сопровождают бдительного до смертного одра человека; в этом многообразном душевном мире нет ни одного пустого, неисследованного места, ни одной terra incognita; обсуждаются все социальные, личные, эпические, равно как и литературные, имеющие временный интерес и метафизические вопросы; со времен Гёте мы не видали столь полновесной и исчерпывающей духовно-моральной деятельности поэта. И потому, что Толстой, несмотря на эту исключительность, эту представляющуюся сверхчеловеческой человечность, остается нормальным, здоровым, совершенно уравновешенным, ни в каком отношении не заблудшим или патологичным человеком, совершенным экземпляром рода, вечным "я" и универсальным "мы" в каждом вздохе, в каждом взгляде, потому мы ощущаем – опять-таки как у Гёте – документально проверенное существование целого человечества в миниатюре.

КОММЕНТАРИЙ

Огонь

Статья напечатана в газете "Нойе фрайе прессе" (1918) и впоследствии вошла в сборник "Begegnungen mit Menschen, Büchern, Städten" ("Встречи с людьми, книгами, городами"; Wien: Reichner, 1937). На русском языке впервые опубликована в сборнике: С. Цвейг. Избранные произведения. М.: Правда, 1957 (пер. Н. Бунина).

Стр. 30

Мендес, Катюль (1841–1909) – французский писатель, член поэтического кружка "парнасцев". Основатель журнала "Ревю фантазист" (1860). После распада парнасской группы (середина 70-х гг.) обратился к прозе (романы и новеллы), пробовал силы в драматургии.

Стр. 32

Лилиенкрон, Детлеф фон (1844–1909) – немецкий поэт, один из видных представителей посленатуралистической литературы 80-х гг. Поэзии Лилиенкрона свойственны строгость формы, лаконизм поэтического высказывания, органичная открытость природе и характерный "чувственный импрессионизм".

Стр. 35

Илоты – земледельческое население Древней Спарты, собственность государства; подвергались нещадной эксплуатации со стороны спартиатов, полноправных граждан Спарты.

Диккенс

Очерк "Диккенс" как часть трилогии "Drei Meister. Balzac, Dickens, Dostojewski" ("Три мастера. Бальзак, Диккенс, Достоевский") впервые увидел свет в составе трехтомного сборника "Die Baumeister der Welt.

Versuch einer Typologie des Geistes" ("Строители мира. Опыт типологии духа"; Leipzig: Insel, 1920) с посвящением Ромену Роллану. На русском языке впервые опубликован в 12-томном собрании сочинений писателя (М.: Время, 1927–1932, т. 7; пер. В. А. Зоргенфрея). В последующих изданиях произведение дается в переводе Ф. Зайбеля.

Стр. 40

...упрямо величают его *Бозом* – старым, привычным и ласковым прозвищем. – Боз – псевдоним молодого Диккенса; под этим псевдонимом писатель публиковал в лондонском журнале "Манфли мэгэзин" первые рассказы, образовавшие цикл "Очерки Боза" (1836).

Стр. 46

Джентри – среднее и мелкопоместное дворянство в Англии XVI–XVII вв.

Стр. 49

...чем все унылые баллады рыцарей легендарных стран и канцоны "девы озера". – "Унылые баллады рыцарей легендарных стран" – видимо, намек на поэтическое творчество Вальтера Скотта: "Дева озера" – знаменитая в свое время историческая поэма В. Скотта (1810). Поэма состоит из шести глав ("песен"); вкрапленные в текст поэмы самостоятельные песни вскоре после ее выхода в свет были положены на музыку и стали необычайно популярными (появилось множество таких переложений).

Стр. 58

Раабе, Вильгельм (1831–1910) – немецкий писатель, выдающийся прозаик (наряду с Т. Фонтане и Т. Штормом) второй половины XIX в. Цвейг имеет в виду раннего Раабе, когда в творчестве писателя преобладали юмористические тона, забавные сюжетные ситуации и гротескно-комичные типажи. *Келлер, Готфрид*. – См. о нем комм. к с. 188.

Данте

Статья написана в 1921 году. Впервые опубликована в сборнике "Встречи с людьми, книгами, городами". На русском языке впервые опубликована в составе 7-томного собрания сочинений (М.: Правда, 1963, т. 7; пер. С. Ошерова).

Стр. 62

Вирджильо (правильнее: *Дель Вирджильо*), *Джованни* (конец XIII века – после 1327) – итальянский ученый-латинист и поэт. Популяризировал на родине латинскую поэзию. Автор стихотворной эпитафии Данте, одобренной Д. Боккаччо.

Стр. 64

Такие гиганты, как Блаженный Августин, Дунс Скот и Альберт Великий, дали христианскому миру то же, что Платон и Аристотель – античному... – Августин Блаженный, Аврелий (354–430) – христианский теолог и церковный деятель, виднейший представитель западной (латинской) патристики (т. е. христианского учения т. наз. "отцов церкви" II–VIII веков). Родоначальник христианской философии истории ("земному граду", т. е. государству, противопоставлял мистические понимаемый "божий град" – церковь). Оказал существенное влияние на развитие западноевропейской философии и христианской теологии (до XIII в. учение Августина играло в них господствующую роль). Иоанн Дунс Скот (ок. 1266–1308) – средневековый философ-схоласт; монах-францисканец. Крупнейший представитель францисканского направления в схоластике, противостоявшего доминиканской схоластике – главным образом в лице Фомы Аквинского. В противовес последнему утверждал примат воли над интеллектом и примат единично-конкретного над абстрактно-всеобщим. Альберт Великий, Альберт фон Больштедт (ок. 1193–1280) – немецкий философ и богослов, представитель ортодоксальной схоластики. Выступил начинателем перестройки и энциклопедической систематизации католического богословия на основе аристотелизма, которые были завершены его учеником Фомой Аквинским. Один из универсальных ученых XIII века.

Стр. 65

...это уже не итальянский язык Гвиницелли и Якопо да Лентино, не выдуманный на провансальский манер "dolce stil nuovo"... – Гвиницелли, Гвидо (род. между 1230 и 1240–1276) – итальянский поэт, глава поэтической школы "Дольче стиль нуово" ("Сладостный новый стиль"), предшественник ренессансной поэзии. Данте называл Гвиницелли своим духовным отцом в искусстве песен любви. Поэзия "Дольче стиль нуово" продолжала культивировать вслед за провансальской куртуазной лирикой в качестве центрального мотива воспевание облагораживающей возвышенной любви к женщине. Такой тенденции соответствовал возвышенный изящный стиль и классические стихотворные формы (канцона, сонет, баллада). Лентино (Лентини), Якопо (Джакомо) да (? – ок. 1250) – итальянский поэт "сицилианской школы". Культивировал форму сонета и способствовал его распространению в Италии.

Стр. 66

Орканья, Андреа (наст. имя: ди Чоне; впервые упоминается в 1343/1344–1368) – итальянский живописец, скульптор и архитектор. Авторство Орканьи в данном случае считается спорным. Установлено, что кисти Орканьи безусловно принадлежат две живописные работы: фреска "Триумф смерти" в церкви Санта-Кроче во Флоренции и алтарный образ в церкви Санта-Мария Новелла (там же).

Стр. 67

Гогенштауфены – династия германских королей и императоров

Священной Римской империи в 1138–1254; швабский княжеский род. Известнейшим представителем этой династии является король и император Фридрих I Барбаросса (1152–1190).

Ромен Роллан

Речь к 60-летию

Речь произнесена в берлинском Мейстерзале 29 января 1926 г. На русском языке впервые опубликована в кн.: Р. Роллан. Жан-Кристоф. Пер. с нем., под ред. П. С. Когана и др. Т. 1. Л., 1930. Публиковалась также в составе 7-томного собрания сочинений С. Цвейга (М.: Правда, 1963, т. 7; пер. С. Фридлянд).

Стр. 71

...одни обращаются к Рудольфу Штейнеру, другие – к графу Кейзерлингу, третьи – к Фрейдю... – Штейнер (*Штайнер*), Рудольф (1861–1925) – немецкий философ и мистик, основатель оккультно-мистического учения антропософии, пользовавшийся в начале XX века влиянием на умы европейской и русской интеллигенции. В 1913 г. основал Антропософское общество с центром в г. Дорнах (Швейцария). Известен также как редактор и комментатор 90-томного собрания сочинений Гёте. Кейзерлинг, Эдуард фон (1855–1918) – немецкий романист и новеллист, характерный представитель немецкого импрессионизма, видная фигура в немецкой литературе первого десятилетия XX века. Фрейд, Зигмунд (1856–1939) – австрийский невропатолог, психиатр, психолог, основоположник психоанализа. Занимался проблемами неврозов и психотерапевтическими методами их лечения; выдвинул концепцию психики как энергетической системы, движимой конфликтом между сознанием и бессознательными влечениями. Пытался распространить принципы психоанализа на сферы социальной психологии, человеческой культуры (мифологию, фольклор, художественное творчество) и религиозного сознания.

Стр. 73

Мейзенбург, Мальвида фон (1816–1903) – баронесса, писательница. За связи с демократическими кругами была выслана из Берлина (1852) и отправилась в Лондон, где работала гувернанткой в доме А. И. Герцена. С 1877 г. жила в Риме. Поддерживала дружеские отношения с Дж. Гарибальди, Дж. Мадзини, Р. Ролланом, Ф. Листом и др.

Мадзини, Джузеппе (1805–1872) – итальянский революционер, буржуазный демократ, один из вождей итальянского национально-освободительного движения, идеолог его левого республиканско-демократического направления. Основатель тайной патриотической организации "Молодая Италия" (1831). С марта по июль 1849 г. возглавлял триумвират (правительство) Римской республики.

Стр. 74

Баррес, Морис (1862–1923) – французский реакционный писатель – прозаик, драматург и публицист. Член Французской академии с 1906 г. Творчеству Барреса, отличающемуся несомненными художественными достоинствами, свойственны такие негативные черты, как национализм, шовинизм, расизм. В книге "Враг законов" (1893) выступил с реакционной критикой социалистических идей. Роман "Вдохновенный холм" (1913) представляет собой апологию католицизма.

Стр. 76

Жорес, Жан (1859–1914) – руководитель Французской социалистической партии, затем правого крыла СФИО (с 1905), реформист. Основатель газеты "Юманите" (1904). Страстный борец против колониализма, милитаризма и войны. Убит французским шовинистом в канун первой мировой войны.

Стр. 80

Фрид, Альфред Герман (1864–1921) – австрийский пацифист. Один из основателей Германского общества мира (1892). Участвовал в издании журнала Б. фон Зутнер (см. о ней комм. к с. 295) "Ваффен нидер!", сам издавал пацифистский журнал "Фриденсварте" (с 1899). Лауреат Нобелевской премии мира (1911).

Речь к 60-летию Максима Горького

(26 марта 1928 г.)

Напечатана в сборнике "Встречи с людьми, книгами, городами". На русском языке впервые опубликована в кн.: Груздев И. Современный Запад о Горьком. Материалы к вопросу об оценке Горького в иностранных литературах. Л., 1930, с. 110–120 (фамилия переводчика не указана). В последующих изданиях речь публиковалась в переводе В. Топер.

Э. Т. А. Гофман

Предисловие к французскому изданию новеллы Э. Т. А. Гофмана "Принцесса Брамбилла" (Paris: Attinger, 1929). На русском языке впервые опубликовано в 7-томном собрании сочинений С. Цвейга (М.: Правда, 1963, т. 7; пер. С. Шлапоберской).

Стр. 92

Девриент, Людвиг (1774–1832) – немецкий актер, видный представитель немецкого романтического театра. Начинал с бродячей труппой фон Ланге; с 1815 г. – в Берлинском королевском театре. Один из ближайших берлинских друзей Э. Т. А. Гофмана.

Смысл и красота рукописей

Речь, произнесенная на книжной выставке газеты "Санди таймс" в Лондоне в 1935 году. Впервые напечатана в приложении к венскому журналу "Филобиблион" (1935, № 4). Позднее была включена автором в сборник "Встречи с людьми, книгами, городами". На русском языке впервые опубликована в книге "Избранные произведения" (М.: Правда, 1957; пер. Н. Бунина).

Стр. 99

Шиндлер, Антон (1798–1864) – немецкий музыкант. Капельмейстер в Вене (1822–1830), Мюнстере (1832–1835) и Аахене (1835–1840). В 1814 г. познакомился с Бетховеном; в последние годы жизни композитора проявлял о нем постоянную заботу и вел его дела. Автор первой биографии Бетховена (1840) и книги дневников.

...удалось *заполучить* свою "*жснущу*". – Моцарт женился на певице Констанции Вебер (1763–1842) вопреки воле отца.

Книга как врата в мир

Статья написана как введение в раздел "Встречи с книгами" сборника "Встречи с людьми, книгами, городами". На русском языке впервые опубликована в 7-томном собрании сочинений писателя (М.: Правда, 1963, т. 7; пер. С. Фридлянд).

Стр. 106

...о *приключениях мичмана Изи или о подвигах Кожаного Чулка*. – *Мичман Изи* – персонаж одноименного романа английского писателя Фредерика Марриета (1792–1848), автора популярных в свое время приключенческих "морских" романов. *Кожаный Чулок* – действующее лицо романов Ф. Купера (1789–1851), посвященных периоду колонизации Америки.

"Логга в Веймаре"

Рецензия вошла в сборник статей "Zeit und Welt" ("Время и мир"; Stockholm: Bermann-Fischer, 1939). На русском языке увидела свет в составе 7-томного собрания сочинений автора (М.: Правда, 1963, т. 7; пер. С. Фридлянд).

Из книги "Достоевский"

Книга "Достоевский" впервые опубликована в 1920 г. в сборнике "Три мастера. Бальзак. Диккенс. Достоевский"; см. библиографическую

справку к статье "Диккенс". На русском языке появилась в 12-томном собрании сочинений писателя (Л.: Время, 1927–1932. Т. 7, 1929; пер. П. С. Бернштейн).

"Герои Достоевского" и "Реализм и фантастика" – 4-я и 5-я главы книги (всего 9 глав). Текст дан в сокращении.

Из книги "Лев Толстой"

Книга "Лев Толстой" впервые опубликована в 1928 г. в сборнике "Drei Dichter ihres Lebens. Casanova, Stendal, Tolstoi" ("Три поэта. Казанова, Стендаль, Толстой") ("Строители мира. Опыт типологии духа", т. 3. Лейпциг: Инзель, 1928). В том же году впервые была опубликована и на русском языке: С. Цвейг. Великая жизнь (Лев Толстой). Пер. С. Веткина. Л.: Красная газета, 1928. Книга публиковалась также в составе 12-томного собрания сочинений (Л.: Время, 1927–1932. Т. 6, 1928; пер. П. С. Бернштейн под редакцией Б. М. Эйхенбаума).

"Художник" и "Самоизображение" – 3-я и 4-я главы книги (всего их 11).

Стр. 141

...от Бюффона до Фабра... – Бюффон, Жорж Луи Леклерк (1707–1788) – французский естествоиспытатель. Директор Ботанического сада в Париже. Основной труд – "Естественная история" (1749–1788, 36 томов). В противоположность К. Линнею высказал плодотворную идею об изменяемости видов под воздействием внешних условий. Внес значительный вклад в зоологическое описание и классификацию животных. Фабр, Жан Анри (1823–1915) – французский энтомолог и писатель, один из основоположников этологии (науки, изучающей поведение животных в естественных условиях). Автор 10-томного труда "Энтомологические воспоминания" (1879–1907). Противник теории эволюции.

Калибан – персонаж пьесы В. Шекспира "Буря", раб, уродливый дикарь. Имя "Калибан" образовано перестановкой букв из слова "каннибал".

Стр. 147

Ауэрбах, Бертольд (наст. имя: Мозес Барух; 1812–1882) – немецкий писатель, автор нескольких циклов "деревенских рассказов", пользовавшихся значительной популярностью в Европе середины прошлого века.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Д. Затонский. Стефан Цвейг – вчерашний и сегодняшний</i>	
<i>Константин Федин. Драма Стефана Цвейга</i>	

СТАТЬИ, ЭССЕ

<i>Огонь. Перевод Н. Бунина</i>	30
<i>Диккенс. Перевод Ф. Зайбеля</i>	40
<i>Данте. Перевод С. Ошерова</i>	62
<i>Ромен Роллан. (Речь к шестидесятилетию.) Перевод С. Фридлянд.</i>	71
<i>Речь к шестидесятилетию Максима Горького. Перевод В. Топер</i>	84
<i>Э. Т. А. Гофман. (Предисловие к французскому изданию "Принцессы Брамбиллы".) Перевод С. Шлапоберской</i>	92
<i>Смысл и красота рукописей. (Речь на книжной выставке в Лондоне.) Перевод Н. Бунина</i>	95
<i>Книга как врата в мир. Перевод С. Фридлянд.</i>	101
<i>"Лотта в Веймаре". Перевод С. Фридлянд</i>	108
<i>Из книги "Достоевский". Перевод П. Бернштейн</i>	111
<i>Из книги "Лев Толстой". Перевод П. Бернштейн.</i>	135

ИБ № 3048

Редактор **Ю. А. Козловский**
Художник **И. Г. Сальникова**
Художественный редактор **А. Н. Алунин**
Технический редактор **Е. Ф. Фонченко**
Корректоры **В. М. Лебедева, В. Ф. Пестова**

Сдано в набор 6.06.86. Подписано в печать 20.02.87.
Формат 84x108/32. Бумага офсетная. Гарнитура
Пресс-Роман. Печать офсет. Усл. печ. л. 25,2.
Усл. кр.-отг. 50,4. Уч.-изд. л. 30,07. Тираж 75000 экз.
Заказ № 266. Цена 2 р. 70 к. Изд. № 2989.

Издательство "Радуга" Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва, 119859, Зубовский бульвар, 17.

Отпечатано с оригинал-макета способом фотоофсет на
Можайском полиграфкомбинате Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
Можайск, 143200, ул. Мира, 93.