

Публикации Воспоминания Сообщения

Журн. "Вопросы лит-ры", № 9, 1978

**герман Гессе:
«НАЧАЛО
ВСЯКОГО
ИСКУССТВА
ЕСТЬ ЛЮБОВЬ»**

Творчество Германа Гессе все лучше становится известным советскому читателю. На русский язык переведены наиболее значительные произведения писателя¹. Появился целый ряд интересных исследований, посвященных его творчеству². Это тем более отрадно, что в лице Гессе мы имеем дело с одним из наиболее самобытных и интересных представителей западноевропейской литературы первой половины XX века.

Интерес к творчеству Гессе особенно возрос за последние годы (в США и Японии он даже признан «самым читаемым европейским автором за последние сто лет»). Однако на своей родине Гессе почти с самого начала имел довольно широкую аудиторию. Его книги, отмеченные многими литературными премиями (в том числе и Нобелевской премией), уже давно привлекали внимание таких мастеров слова, как Иоганнес Бехер и Бертольд Брехт, Франц Вейскопф и Арнольд Цвейг, Роберт Вальзер и Франц Кафка. Роллан говорил об «истинно гётевском величии духа» Гессе, а Томас Манн причислял его творчество к «наивысшим и чистейшим попыткам и усилиям нашей эпохи».

¹ Кроме переведенных ранее на русский язык повестей «Петер Каменцинд» и «Сидхарта», а также сборника рассказов «Окольные пути», за последнее время вышли три книги Гессе: «Под колесами» (1961), «Игра в бисер» (1969) и «Избранное» (1977).

² Среди прочих работ в первую очередь следует отметить книгу В. Седелника «Герман Гессе и швейцарская литература» (1970) и монографию Л. Бержиноу «Герман Гессе» (1978).

Герман Гессе относится к тому типу художников, который принято называть «интеллектуальным». Размышления о судьбе культуры и цивилизации в XX веке, о судьбе человека в современном потребительском обществе и поиски путей самопознания и самоусовершенствования перемежаются в его творчестве с раздумьями об искусстве¹ и своих творческих исканиях, о формах художественного познания действительности и о роли искусства в современном мире. Высказывания писателя о литературе и искусстве характеризуются простотой и точностью формулировок, свежестью и оригинальностью наблюдений, ясностью и дисциплинированностью мысли. В своем подавляющем большинстве они рассчитаны не столько на специалистов-литераторов, сколько на рядовых читателей, продолжая тем самым просветительские традиции немецкой литературы. Это, однако, не снижает их огромного познавательного значения и для теоретиков и историков литературы. Предлагаемая публикация высказываний Гессе о литературе и искусстве призвана познакомить советского читателя с еще одной, до сих пор ему неизвестной стороной творчества этого замечательного художника. При этом при составлении данной подборки высказываний Гессе о литературе мы намеренно не включили в нее целый ряд важных его работ — «Немного теологии», «Братья Карамазовы, или Закат Европы» и др.

Руководствовались мы следующими соображениями: во-первых, включение их в подборку представлялось весьма проблематичным уже с точки зрения объема нашей публикации; во-вторых, если даже рамки данной подборки позволили бы подключить некоторые из названных работ, то это могло произойти лишь за счет других более коротких высказываний на самые различные темы и привело бы к некоторой односторонности публикации, мы же стремились отразить в ней по возможности широкий спектр теоретического мышления Гессе. Кроме того, крупные эссеистические работы, по-видимому, рано или поздно будут переведены на русский язык, в то время как перевод тех источников, которым мы отдавали предпочтение, в ближайшее время вряд ли можно предвидеть. Это в первую очередь письма Гессе, дневниковые записи, рецензии, а также целый ряд более мелких эссеистических работ, приводимых полностью или в отрывках.

¹ В двенадцатитомном собрании сочинений Германа Гессе (Hermann Hesse, Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main, 1970) статьи о литературе и искусстве занимают два последних тома, которые впоследствии были выпущены и отдельным изданием: Hermann Hesse, Schriften zur Literatur, Bd. 1—2, Frankfurt am Main, 1972. Однако литературно-критическое и публицистическое наследие Гессе гораздо обширней. Во-первых, к нему следует отнести некоторые статьи, включенные издателями в другие тома собрания сочинений, как-то: «Художник и психоанализ», «Ночные игры», «Почерк и шрифты» и т. д. Далее — это многочисленные статьи, зарисовки и этюды, не вошедшие в собрание сочинений, а опубликованные в отдельных сборниках, подборках и посмертных изданиях. И наконец, много интересных мыслей об искусстве, о собственном творчестве и литературной жизни его времени содержат письма, дневниковые записи и черновые наброски писателя.

Можно выделить четыре тематические доминанты нашей публикации: 1) О себе и собственном творчестве. 2) Писатель и его время. 3) Мировой литературный процесс в оценке Гессе. 4) О книгах, литературе и искусстве.

Таким образом, первый тематический круг включает высказывания писателя о себе, своих философских взглядах и о собственном творчестве. Герман Гессе был вдумчивым художником, постоянно анализирующим свое отношение к миру, к личным творческим усилиям. И хотя он считал себя человеком становления и развития, а посему и отрицал наличие четкого и стабильного мировоззрения, он тем не менее неоднократно пытался сформулировать основы своего миропонимания. Два догмата необыкновенно близки мироощущению Гессе и неизменно сопутствуют его высказываниям — это представление о единстве мира и понятие о полярной противоположности, взаимозависимости двух первичных мировых сил, определяющих диалектичность всех процессов в природе. Однако эти два догмата, представляющие как бы два столпа, на которых покоится его мировоззрение, были дороги Гессе отнюдь не как отвлеченные умозрительные спекуляции, а в их отношении к судьбам современного человека, ибо мировоззрение Гессе складывалось в условиях глубочайшего духовного кризиса буржуазного Запада, который писателем воспринимался в первую очередь как духовное вырождение и умирание индивидуума. Не удивительно поэтому, что Гессе искал пути, выводящие «европейского человека» из состояния деградации и духовного угасания. Этим объясняется и то, что Гессе, как известно, никогда не пытался дать широкую панораму жизни общества, а, считая себя «рыцарем души» и «адвокатом индивидуума», в каком-то смысле продолжал традицию немецкого воспитательного романа и писал так называемые «биографии души», в которых отображал внутреннее формирование личности. Современному русскому читателю практически известны всего лишь два романа писателя — «Степной волк» и «Игра в бисер» да еще несколько повестей. Поэтому из огромного числа высказываний Гессе о собственном творчестве мы, за малым исключением, отобрали те его суждения, которые комментируют произведения, известные нашему читателю.

Буквальным «открытием» последних лет было то внимание, которое Гессе уделял историческому развитию Германии, и его необыкновенная политическая прозорливость. Буржуазное литературоведение в свое время позаботилось о создании легенды о «Затворнике из Монтаньолы»; правда, надо сказать, что и сам Гессе своим образом жизни давал немало поводов для создания подобной легенды. Считалось, что писатель, уединившись в башне из слоновой кости, которой историка литературы представлялся дом и сад на окраине маленькой деревушки в итальянской Швейцарии, под сенью фиговых деревьев вел отшельнический образ жизни, ничего и знать не хотел о событиях дня и бурных перипетиях истории и, отгородившись от всего мира, предавался мистическим размышлениям о суетности жизни. Однако постепенно издаваемое эпистолярное наследие Гессе¹, и в особенности вышедшая в ГДР переписка с лейп-

¹ Будучи очень добросовестным корреспондентом, Гессе, по далеко не полным подсчетам, за свою жизнь написал более чем 30 тысяч писем. Приблизительно одна тридцатая часть этих писем издателями Урсолой и Фолькером Михельс была отобрана для боль-

цигским музыкальным и литературным критиком Генрихом Вигандом, а также двухтомная подборка политических сочинений, вышедшая в 1977 году в издательстве «Зуркамп», убеждают нас в обратном. И дело не только в том, что дом Гессе начиная с 1933 года превратился в постоянный приют и убежище для многих и многих беженцев из фашистской Германии, или же, скажем, в том, с какой принципиальностью отказывался писатель пойти на любые уступки, требуемые от него издателями из рейха. Дело скорее в том, что во все решающие моменты немецкой истории писатель всегда умел безошибочно оценить историческую ситуацию и сделать правильный выбор. Так, с самого же начала первой мировой войны Гессе последовательно выступал против шовинистического угара, охватившего почти всю немецкую интеллигенцию; во время немецкой революции 1918 года он, по собственному свидетельству, «был, без всяких оговорок, на стороне революции»; его не могло обмануть видимое благополучие Веймарской республики, скорую гибель которой он предсказывал задолго до прихода к власти фашистов. Гитлер для него уже в 20-х годах «не представлял загадки, да, к сожалению, и немецкий народ тоже, который выбрал и поклонился сатане и представил ему полный кредит для совершения всяких пакостей». Весьма критичным было и отношение Гессе, выступавшего против войны, к послевоенному политическому развитию Западной Германии. Часть материалов, подтверждающих политические убеждения Гессе, читатель найдет в нашей подборке. Они расположены таким образом, чтобы можно было проследить динамику развития политических взглядов Гессе, начиная с 1914 года¹ до конца жизни (отметим, что в подборке все материалы даются не в хронологическом порядке).

Третий раздел публикации рассказывает, как оценивал Гессе отдельных писателей и их произведения. Как известно, Гессе был страстным библиофилом, хорошо разбирался в книгах и много читал. По-видимому, основа для этого была заложена еще в детстве, в большой библиотеке деда — миссионера, издателя и лексикографа Германа Гундerta, где будущий писатель познакомился с классической немецкой литературой и приобрел первые навыки чтения. Страсть к чтению и самообразованию еще больше усилилась в пору работы в букинистических магазинах Тюбингена и Базе-

шого трехтомного собрания писем; Hermann Hesse, *Gesammelte Briefe*, Bd. 1—3, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main, 1973—1978. Существуют также издания переписки Германа Гессе с Роменом Ролланом, Томасом Манном, с издателем Петером Зуркампом, с венгерским историком культуры Карлом Керени, женой издателя Евгения Дидерихса — Еленой Фогт-Дидерихс и два тома юношеских писем Гессе.

¹ Мы начинаем нашу подборку с 1914 года по той причине, что политическое прозрение Гессе, по его собственному свидетельству, совпадает с началом войны. В предисловии к сборнику статей «Война и мир» (1946) Гессе писал: «Свой политический путь я начал довольно поздно, когда мне было сорок лет. Меня пробудила и вывела из состояния пассивности жуткая действительность войны, и я был глубоко потрясен той легкостью, с которой мои бывшие коллеги и друзья поддавались этому молуху».

ля. «Каждый час кажется мне потерянным, — писал в эти годы Гессе, — если я не провожу его за хорошими книгами и журналами». Кроме того, работа книготорговцем развила в Гессе вкус к внешнему оформлению книги, расширила познания в полиграфии, познакомила его с вопросами текстологии и книгоиздания. Неутолимая жажда чтения сопутствовала писателю всю жизнь. Однако он не только много читал сам, но был и популяризатором книги — писал критические обзоры, обсуждал и рецензировал лучшие образцы мировой литературы. Примечательной особенностью его рецензий было то, что Гессе рассматривал лишь те книги, к которым у него было живое, трепетное отношение, которые духовно обогащали и возвышали его, и всегда воздерживался от отрицательных рецензий. «Книжные рецензии Гессе на сегодняшний день не имеют ничего себе равного в Германии», — писал Курт Тухольский. «В каждой рецензии Гессе можно чему-то научиться, и даже очень многому». По данным Немецкого национального архива, Гессе за свою долгую жизнь прорецензировал около трех тысяч книг. К этому огромному количеству рецензий следует еще добавить свыше полусотни предисловий и послесловий, а также самостоятельных статей о тех или иных писателях. Основываясь на критических работах Гессе, издательство «Зуркамп» выпустило в свет «Историю литературы в статьях и рецензиях» (Hermann Hesse, Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main, 1975), которая смогла вместить лишь одну десятую часть литературно-критических работ и рецензий Гессе. Учитывая это обилие материала, читатель поймет, что приведенные нами образцы рецензий и критических суждений Гессе являются лишь каплей в море и могут дать лишь приблизительное представление о деятельности Гессе — критика и рецензента.

Наряду с пропагандой литературных произведений, Гессе проводил большую воспитательную и просветительскую работу. Он учил своих читателей обхождению с книгой, давал советы по составлению домашней библиотеки, прививал навыки чтения, развивал литературный вкус. Этим задачам посвящены многие статьи Гессе: «Обхождение с книгами», «Чтение книг и обладание книгами», «О чтении», «Магия книги» и пр. Маленькой подборкой характерных отрывков из этих работ открывается последний раздел нашей публикации. Кроме поучительных советов и рекомендаций по обращению с книгой, читатель в этом разделе найдет много любопытных суждений Гессе по самым различным вопросам литературы, искусства и творческого мастерства. Он познакомится с высказываниями писателя об искусстве повествования, о литературных направлениях, о языке и ритме в поэзии, о литературной критике, наконец, об экранизации литературных произведений и об отношении писателя к психоанализу. Всем этим, самим по себе чрезвычайно интересным, высказываниям присуще еще одно свойство — за ними всегда ощущается цельная личность, все они какими-то невидимыми нитями связаны с единым мыслительным процессом, являются составными частями единой творческой концепции и могут служить как бы введением в богатый и многообразный поэтический мир Германа Гессе.

ВЕРА, О КОТОРОЙ Я ГОВОРЮ...

Я не учитель и не вождь, я исповедник, я стремлюсь и ишу и людям могу дать лишь по возможности правдивую исповедь обо всем том, что случилось и что стало существенным в моей жизни.

(Из письма. 1954 год.)

Веру, о которой говорю, не просто выразить словами. Можно примерно так: верую, что, несмотря на очевидность бессмыслицы, у жизни есть смысл, сокрушенно признаю неспособность своего рассудка постигнуть этот конечный смысл, но готов служить ему, даже жертвуя собою. Слышу в себе голос этого смысла — в минуты, когда подлинно и всецело здравствую и бодрствую. Чего требует от меня жизнь в такие минуты, постараюсь осуществить, если даже это вступит в противоречие с привычными законами и правилами моды.

Эту веру никому не навяжешь и никого к ней не принудишь. Ее можно только пережить в опыте¹.

(Из письма. 1930 год.)

Жизнь заключена для меня лишь в этом скольжении от полюса к полюсу, лишь в этих переходах между двумя столпами, поддерживающими мироздание. Мне всегда хочется указать, указать с восхищением, на это блаженное пестрое изобилие в мире, всегда хочется напомнить о том единстве, что заключено в самой пестроте, и всегда мне хотелось бы показать, что прекрасное и безобразное, свет и тень, грех и святость лишь на миг выступают как противоречия, что они постоянно переходят друг в друга. Для меня высшие слова человечества — те немногие, что выражают своими магическими знаками такую двойственность, те немногие таинственные изречения, притчи, где великие противоречия мироустройства постигнуты одновременно и как необходимость, и как иллюзия.

(«Курортник», 1923 год.)

Вы говорите так, как будто «я» — величина известная, объективная. Но это совсем неверно; в каждом из нас два «я», и тот, кто знал бы, где начинается одно и кончается другое, был бы совершенным мудрецом.

¹ В данной связи уместно отметить, что Гессе весьма скептически относился к оторванным от практического опыта чисто умозрительным спекуляциям. «Интеллектуальные познания, — замечает он, — это макулатура. Доверие заслуживает лишь тот, кто говорит о пережитом».

Наше «я», субъективное, эмпирическое, индивидуальное, — стоит понаблюдать за ним, оказывается весьма изменчивым, капризным, крайне подверженным всяческим внешним влияниям. Так что это не та величина, на которую можно твердо полагаться, и тем более не может она служить нам мерой и внутренним голосом.

(Из письма. 1943 год.)

И вот вновь и вновь вращаются для меня Земля и Солнце; голубизна небес и облака, озеро и лес вновь и вновь отражаются в моем живом взоре, и мир вновь принадлежит мне, и он вновь исполняет в сердце моем свою многоголосую, волшебную музыку. Я хотел бы озаглавить этот день, эту страницу пестрых листков моей жизни одним словом — вроде «мира» и «солнца», словом, наполненным волшебством, звучанием, словом, полнее полного и богаче богатого, словом, которое означало бы полную осуществленность, совершенное знание.

И тут мне приходит в голову это слово, магическое слово этого дня, и я пишу его большими буквами через весь лист — МОЦАРТ. Это значит: у мира есть смысл и смысл этот ощутим для нас в своем подобии — музыке.

(Из дневника 1920—1921 годов.)

КАЖДЫЙ — ОДНА ИЗ ВАРИАЦИЙ МОЕЙ ТЕМЫ...

Все мои поэтические работы возникали без намерений, без тенденций. Но если искать теперь их общий смысл, то, конечно, такой найдется: всех их — от «Каменцинда» до «Степного волка» и «Йозефа Кнехта» — можно толковать как защиту личности, индивидуальности и уникальности, с его наследством и его возможностями, дарованиями и склонностями — вещь хрупкая, ломкая; адвокат очень ему кстати.

(Из письма. 1954 год.)

Моя поэзия, исповедь стареющего поэта, — это, как Вы правильно сказали, попытка представить непредставимое и напомнить о невыразимом в слове. И это грех. Но известна ли Вам такая поэзия или такая философия, которая занята была бы другим, а не старалась бы сделать возможным невозможное и не касалась бы запретного с чувством полной ответственности?

(Из письма. 1932 год.)

Поэт — словно мать. «Кнульп», «Демриан», «Сиддхарта», «Клингзор», или «Степной волк», или «Гольдмунд» — для меня братья, каждый варьирует мою тему.

(Из письма. 1930 год.)

«Сказки» послужили для меня переходом к новому виду поэзии¹; теперь они уже не нравятся мне, мне пришлось сделать еще немало шагов вперед, и я приготовился к тому, что в поэзии моя судьба будет той же, какой была в политике, а потом и в жизни и, — ближние мои не поспевают за мной и оставляют меня в одиночестве.

(Из письма. 1919 год.)

Вы правы, открывая в моих сочинениях, начиная с «Демриана», ноту нового; она слышна была еще прежде в некоторых «Сказках». Для меня цезурой послужило сильное переживание, связанное с мировой войной. До войны я был отшельником, но не вступал в конфликт с отечеством, правительством, общественным мнением, официальной наукой и т. д., хотя был демократически настроен и участвовал в оппозиции кайзеру и вильгельмовской Германии (сотрудничал в «Симплициссимусе», вместе с другими основал демократический, антикайзеровский «Мерц» и т. д.²). Во время войны я увидел, что ни с кайзером, ни с рейхстагом, канцлером, ни с газетами и партиями решительно ничего не происходит, что весь народ с готовностью и воодушевлением, с диким ревом одобрения встречает акты возмутительного насилия, вероломного нарушения прав и т. д., что профессора и прочие официальные интеллектуалы шумят громче всех, я увидел далее, что наша так называемая «оппозиция», наша игра в критику и демократию были не более чем

¹ «Сказки» Гессе («Необычайное известие с одной незнакомой звезды», «Тяжелый путь», «Сновидения», «Фалдум», «Ирис» и пр.) в основном создавались в годы первой мировой войны. С войной же, как известно, связан глубокий духовно-мировоззренческий кризис в жизни писателя, определивший качественные изменения в его художественном методе.

² Гессе в течение многих лет сотрудничал в крупном сатирическом журнале «Симплициссимус» (Мюнхен), основанном Альбертом Лангеном. С 1907 года он совместно с писателем Людвигом Тома, бывшим редактором «Симплициссимуса», начал издавать оппозиционно-гуманистический еженедельник «Мерц». Журнал, который, по замыслу издателей, должен был противостоять германофобским идеям, исходящим из прусского Берлина, вначале предполагалось назвать «Зюддойчланд», однако впоследствии, в память мартовской революции 1848 года, был назван «Мерц». Гессе издавал этот журнал до 1912 года.

литературным приложением к газете и что даже если говорить о нас самих, то лишь немногие относились к нашему делу с полной серьезностью, так, чтобы в случае необходимости быть готовым умереть за него. Идолы «отечества» были ниспровержены, за ними наступил черед кумиров воображения, мне пришлось пристально взглянуть в нашу немецкую духовную культуру, в наш теперешний язык, в наши газеты, школы, в нашу литературу, — все оказалось по большей части лживо, внутренне пусто, включая и меня самого и все мое сочинительство, хотя писал я с благими намерениями.

Эту цезуру, вызванную разбудившей меня, наделившей меня знанием войной, можно найти во всем написанном мною начиная с 1915 года...

(Из письма. 1931 год.)

Я не склонен почитать неподвижные, раз и навсегда сформулированные догмы, я человек становления и перемен, и поэтому, наряду со словами «Каждый — одинокий», есть в моих книгах и другое: так, например, «Сидхарта» от начала до конца — исповедание любви, и такое же исповедание заключают в себе другие мои книги.

(Из письма. 1931 год.)

Недавно одна молодая женщина спросила меня, что подразумевал я под «магическим театром» в «Степном волке». Ее очень разочаровало то, что я, сказала она, в каком-то наркотическом запое издеваюсь над самим собой и вообще над всем. Я ответил ей: пусть она еще раз перечитает эти страницы, зная при этом, что из всего когда-либо мною написанного нет для меня ничего более важного и священного, чем этот «магический театр», что он служит образом и покровом наиболее важному и ценному для моей души. Чуть позже она написала мне, что теперь поняла.

(Из письма. 1931 год.)

ПОСЛЕСЛОВИЕ К ШВЕЙЦАРСКОМУ ИЗДАНИЮ «СТЕПНОГО ВОЛКА»

Поэтические творения могут пониматься по-разному — и верно, и ложно. В большинстве случаев автору поэтического произведения не дано решать, где кончается понимание читателей и где начинается непонимание. Не один писатель находил читателей, для которых создание его было прозрачнее, чем для него самого. А кроме

того, и недоразумения могут при известных обстоятельствах быть плодотворны.

Так или иначе «Степной волк» представляется мне книгой, которую не понимали чаще, чем другие мои книги, относительно которой заблуждались больше, чем относительно других, и нередко как раз не отвергавшие это произведение читатели, но другие, одобрявшие его и даже восторгавшиеся им, высказывались о нем странным, удивлявшим меня образом. Отчасти (только отчасти) объяснялись эти странные случаи тем, что книга, написанная пятидесятилетним человеком, говорящая о проблемах этого возраста, нередко попадала в руки очень молодым людям.

Но и среди читателей моего возраста нередко встречались такие, на которых книга моя производила впечатление, но которым загадочным образом была зрима лишь половина заключенных в ней содержаний. Мне кажется, эти читатели нашли в Степном волке самих себя, отождествили себя с ним, вместе с ним страдали и мечтали, а при этом совершенно упустили из виду, что в книге ведется речь и о другом и что говорится в ней не только о Гарри Галлере и его трудностях <...>. Конечно, я не могу предписывать читателям, как понимать мой рассказ. Пусть каждый претворит его в нечто отвечающее ему и полезное ему! Но мне было бы приятно, если бы многие среди моих читателей заметили, что в истории Степного волка хотя и изображены болезнь и кризис, но не болезнь, ведущая к смерти, — не гибель, а исцеление.

(1941 год.)

ВЕЧЕР ЗА РАБОТОЙ¹

Наступивший субботний вечер мне было очень важно использовать, я потерял уже несколько вечеров на этой неделе; два на музыку, один на друзей, один из-за недомогания, а потерять вечер для меня все равно что целый день, потому что работается мне лучше всего в поздние часы. Большое произведение, которым я жил вот уже два года, именно теперь вступило в такую стадию, когда решается самое существенное в судьбе книги. Я очень точно помню, как несколько лет назад (и время года было это же самое) «Степной волк» находился в таком опасном и полном внутреннего напряжения периоде. Ведь тот вид поэзии, которым занимаюсь я, почти совершенно исключает какой-то рациональный труд, зависящий от усилий воли, такой, что его можно превозмочь усидчи-

¹ Написано 2 декабря 1928 года во время работы над романом «Нарцисс и Гольдмунд».

востью. Новое создание возникает для меня в тот момент, когда я вижу фигуру, способную на определенное время сделаться символом, носителем моего переживания, реальности моих мыслей, проблем. Такая мифическая личность появляется (Петер Каменцинд, Кнульп, Демиан, Сиддхарта, Гарри Галлер и т. д.¹), и это собственно творческий момент, который порождает все остальное. Почти все прозаические сочинения, что написал я, — это описания жизненного пути души, речь идет не об историях, сюжетных хитросплетениях и пр., все это в основе своей монологи, в которых рассматривается одно-единственное лицо, именно та самая мифическая фигура, в отношениях ее к миру и к ее собственному «я». Такие поэтические произведения называют «романами». Но на самом деле это не романы и их великие прообразы — тоже не романы, как, например, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса или «Гиперион» Гёльдерлина, произведения, которые для меня с юных лет священны.

И опять, значит, я дожил до этой недолгой, прекрасной, тяжелой, волнующей поры, когда мое создание претерпевает кризис и когда все мои мысли, жизненные настроения, если только они находятся в каком-либо, пусть самом далеком, отношении к «мифической» фигуре, предстают передо мной в величайшей ясности, отчетливости, настоятельности. Весь материал, масса мыслей, все пережитое, все, что книга должна свести к одному знаменателю, — все в эту пору (а она длится недолго!) находится в переходном, жидком состоянии, все тает, — и вот в этот-то момент или никогда нужно схватить материал и придать ему форму. Иначе будет поздно! Каждая моя книга знала эту пору, даже каждая из незавершенных и ненапечатанных. Иногда я, выходит, пропускал пору жатвы, а тогда уже приходит время, когда фигура и проблема книги начинают постепенно отдаляться, теряют свою весомость и настоятельность, подобно тому как совсем уже не актуальны для меня теперь ни Каменцинд, ни Кнульп, ни Демиан. Не раз бывало, что труд многих месяцев пропадал даром и оставалось только забрakovать его.

А этот субботний вечер принадлежал мне и моей работе, и большую часть дня я затратил на приготовления к нему. Около восьми я захватил свой ужин из соседней холодной комнаты — чашку йогурта и банан, потом уселся за стол с маленькой настольной лампой и взял в руки перо.

Я сел без всякой охоты, хотя и очень нужно это было. Я еще с позавчерашнего дня не радовался этим часам работы, а боялся их, потому что мой рассказ (рассказ о Гольдмунде) дошел до щекотли-

¹ Персонажи произведений Г. Гессе.

вого места, почти единственного во всей книге, где слово целиком предоставлено событиям, где сюжет развивается напряженно <...>.

Три часа просидел я за столом, мучаясь над этой одной страницей, стремясь изложить фабулу по возможности кратко, в деловом стиле и без всякой «занимательности»; не уверен, удалось ли мне добиться этого. Нередко начинаешь видеть это лишь со временем. Я устал и погрузился и долго сидел, глядя на исчерканные пером листы; мысли, знакомые, надоевшие, обступили меня. Есть ли необходимость, есть ли какой-либо смысл в этих вечерних трудах, в этом медленном выписывании фигуры, два года назад явившейся мне как видение, — во всем этом отчаянном и радостном и отнимающем силы труде? Так ли уж нужно, после Каменцинда, Кнульпа, Верагута, Клигзора и Степного волка, еще новое воплощение — чуть иначе сложившееся, чуть иначе понятое воплощение моего собственного существа в слове?

Чем я был в эту минуту занят и чем занимался всю свою жизнь, то в прежние времена называли поэзией, и никто не сомневался тогда в том, что заниматься ею по меньшей мере так же важно и ценно, как путешествовать по Африке или играть в теннис. Теперь же такую поэзию называют романтизмом, произнося это слово в тоне сильно выраженного пренебрежения. Но почему же романтизм — нечто недостойное? Разве не романтизм был делом жизни умов Германии — Новалиса, Гёльдерлина, Brentano, Мёрике — и всех немецких музыкантов: от Бетховена, Шуберта и до Гуго Вольфа? Некоторые критики даже пользуются теперь для обозначения того, что некогда называли поэзией, а потом стали называть романтизмом, глупым, тупым словом «бидермейер»¹, в которое они вкладывают иронический смысл. Они разумеют под бидермейером нечто бюргерское, некую древнюю моду, далекие от жизни сентиментальные фантазии, нечто такое, что в блеске нынешних времен кажется глупой забавой, безделкой, вызывает смех. Так говорят они обо всем, что душою и умом поднимается над обыденностью дня. Как будто духовная жизнь Германии и Европы за целый век, как будто тоска и видения Шлегеля, Шопенгауэра, Ницше, грезы Шумана и Вебера, самозабвенное творчество Эйхендорфа и Штифтера были мимолетной стариковской модой, слава богу, давно забытой и достойной легкой усмешки! Но ведь мечтали то не о модах, не о прелестных пустячках и стилистических забавах — вели диалог с двухтысячелетним христианством, с тысячелет-

¹ Бидермейер — направление в немецком и австрийском искусстве первой половины XIX века, в центре которого стоит изображение мещанской уютной обыденной жизни мелкого бюргерства с интимными и душевными образами простых людей.

ним германством, обдумывалась идея человеческого! Почему так мало чтят теперь эти мечтания, почему ведущим слоям нашего общества они кажутся смешными? Почему выкладывали миллионы на «оздоровление» наших тел, не щадили денег на обработку умов — и почему же такое нетерпение и смех, когда речь заходит о попытках воспитать наши души?

<...> Верно, что у сегодняшней жизни и у сегодняшней моды есть свои права и в них есть хорошее, перемены, попытки обратиться к новому, — но правильно ли, нужно ли видеть глупость, старомодность, повод для насмешек во всем, что существовало в прежние времена <...>.

И вот я, в этот поздний час, вновь впустил в свою душу все эти вопросы — не для того, чтобы отвечать на них, потому что ответ мне известен с тех пор, как я живу на свете, а для того, чтобы впустить в себя всю их муку и еще раз отведать всей горечи этого напитка, — и тут я увидел перед собой Кньюльпа, и Сиддхарту, и Степного волка, и Гольдмунда, все они были братья, все близкие родственники, и, однако, ни один из них не повторял другого, — все люди с их вечными вопросами, вечными страданиями, и в них лучшее, что принесла мне жизнь. Я встретил их радостно, я одобрил их во всем, и я еще раз понял, что каким бы сомнительным ни было мое дело, я никогда не откажусь от него. И я вновь понял, что для меня — ничто ни счастье счастливых, ни рекорды и здоровье спортсменов, ни деньги денежных тузов, ни слава боксеров, пока ради всего этого я должен поступаться хотя бы крупицей своемыслия, хотя бы частицей моей страсти <...>.

И с этой уверенностью в сердце я отправился спать, наделенный богатырской силой.

(1928 год.)

[О РАБОТЕ НАД «ИГРОЙ В БИСЕР»]

<...> Однажды, за долгие годы до первой попытки создания текста, мне представилось видение индивидуального, но притом протекающего над временами жизненного пути, я вообразил себе человека, который, рождаясь вновь и вновь, переживает великие эпохи человеческой истории. От этого первоначального намерения остался, как видите, ряд жизнеописаний Кнехта, три исторических и одно касталийское. Кстати, имелось в моих планах и еще одно, отнесенное к XVIII веку, времени великого расцвета музыки, над ним я работал примерно год и посвятил ему больше сил, чем всем остальным биографиям Кнехта, но мне не удалось кончить его,

замысел остался фрагментом¹. Мир этого столетия, слишком хорошо известный, документально зафиксированный, никак не укладывался между скорее легендарными мирами остальных жизнеописаний Кнехта.

В годы между первым замыслом и действительным началом работы над книгой, когда мне нужно было решать две другие задачи, тот поэтический труд, который получил позднее наименование «Игра в бисер», предстал передо мною в переменчивых образах, то торжественных, то скорее шутливых, играющих. Для меня это были годы относительного благополучия после серьезного жизненного кризиса Германии, исчерпавшей свои силы в первой мировой войне; для Европы это были годы постепенного возвращения к жизни с ее радостями. Правда, в политическом отношении я оставался бдителен; я стал скептиком, не верил в немецкую республику и миролюбие немцев, однако вся атмосфера надежды, даже жизненного уюта оказывала на меня свое благотворное воздействие. Я жил в Швейцарии, очень редко бывал в Германии и долгое время не принимал всерьез гитлеровское движение. Однако когда вся опасность его, когда вся динамика его развития стала ясной мне, особенно после публикации так называемого Бокенхеймерского документа², когда движение это явно стремилось к власти, — жизненному уюту пришел конец. Слово ядовитый газ поднялся с земли вместе с речами Гитлера и его министров, с их газетами и брошюрами — целый мир низости, подлости, лжи, неудержимого карьеризма. В этом воздухе нельзя было дышать. Не нужно было всей массы ужасов, о которых мы узнали спустя годы, достаточно было уже этого ядовитого газа, обесчещенного языка, свергнутой со своего трона истины, чтобы вновь, как то было в годы войны, оказаться на краю пропасти. Воздух снова был отравлен, жизнь снова поставлена под вопрос. В этот момент мне пришлось призвать на помощь все спасительные силы своей души, подвергнуть испытанию, укрепить всю свою веру. Взошло и явилось на свет нечто куда худшее, чем тщеславный кайзер, окруженный генералами-полубогами,

¹ В личном архиве Гессе после его смерти были обнаружены два варианта четвертого жизнеописания Йозефа Кнехта, в которых герой предстает в облике органиста маленького швабского городка.

² Речь идет о документе, получившем свое название по дому некоего доктора Вагнера «Боксхеймер хоф», в котором группа активных национал-социалистов составила программные записи, предусматривающие после захвата власти террористические меры в отношении к противникам фашизма: физическую расправу, концлагери и пр. Боксхеймский документ (Гессе употребляет неправильное название) был обнаружен в 1931 году и вызвал волну протеста.

можно было предположить, что последствия будут несравненно худшими, чем та война, какую мы узнали прежде. В этой атмосфере, угрожавшей физическому и духовному существованию немецкоязычного поэта, я прибег к спасительному средству художников — к творчеству, я обратился к прежнему плану, который, однако, сразу же переменялся под давлением момента <...>. Я сам был поражен тем, как возник, будто бы сам собою, мир Касталии. Не приходилось выдумывать, конструировать его. Он давно уже был заложен во мне, хотя я и не знал о том. Тем самым искомое пространство, в котором можно было дышать, было обретено.

Я удовлетворил тогда своей потребности — протестовать против варварства. В первой рукописи, особенно в предыстории, в нескольких местах выражался резкий протест против диктаторов, против насилия над жизнью и духом; в окончательной редакции эти призывы к борьбе были в большей своей части вычеркнуты; но их тайком списывали и распространяли в кругу моих немецких друзей. Произведение было издано еще во время войны, в Швейцарии¹.

(Из письма. 1955 год.)

<...> Пожалуйста, не смотрите на мои книги как на литературу, как на выражение тех или иных мнений; Вы должны видеть в них поэзию, признавая лишь то и прислушиваясь лишь к тому, что действительно кажется Вам поэзией. Литератора трудно критиковать, у него могут быть разные мнения, каждое он способен обосновать, ведь он остается в сфере рационального, а для *ratio* мир всегда двухмерен. А поэзия может сколько угодно биться, убеждая в правильности таких-то и таких-то мнений, и все напрасно, потому что поэзия жива и способна воздействовать, лишь будучи в подлинном смысле поэзией, то есть тогда, когда она творит символы. Демиан и его мать — это, полагаю я, символы, то есть они заключают в свои пределы и означают гораздо больше того, что доступно рациональному рассуждению, это магические заклятия. Вы можете выразить это другими словами, но нужно, чтобы сила символов вела Вас, а не то, что Вы чисто рационально вычитываете из моих книг как программу и литературное убеждение.

(Из письма. 1931 год.)

¹ Не получив разрешения на опубликование романа в Германии, Гессе по соглашению со своим издателем Петером Зуркампом весной 1943 года заключил единоразовый договор с цюрихским издательством «Фрец Васмут». В ноябре 1943 года «Игра в бисер» вышла из печати.

ЦЕННЫ ТОЛЬКО ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЕ СУЖДЕНИЯ...

Я никогда не критикую, от этого никому нет пользы. Вместо этого я время от времени выбираю лучшее из прочитанного и рекомендую читать это другим.

(Из письма. 1910 год.)

Только положительные суждения ценны. Отрицательные и содержащие укор, как только они высказаны, становятся ложными, хотя само наблюдение может быть верно. Когда люди судят друг о друге, две трети сказанного — вот такие «суждения». Если я скажу: «Такой-то человек мне не по нутру», — это честно. Кто слышит, сам решает, кто виноват — я или другой человек. Но если я скажу: «Такой-то тщеславен, или скуп, или пьяница», — я буду неправ. Так можно быстро расправиться с любым. Такого рода суждения отождествляют Жан-Поля с человеком, пившим пиво, Фейербаха¹ — с бархатной курткой, Гёльдерлина — с сумасшедшим. Что говорят эти суждения о людях, что передают? Точно так же можно сказать: «Земля — планета, населенная блохами». Подобные «истины» — средоточие лжи и обмана. Мы говорим правду, когда утверждаем, когда признаем, соглашаемся. Констатация ошибок, заблуждений, самая тонкая, самая духовная, — не суждение, а сплетня.

(Из рецензии. 1918 год.)

Из всех немецких поэтов я более всего обязан Гёте. Он более других занимал меня, волновал, пробуждал дух противоречия, внушал желание подражать. Нет, не его больше всего я любил и не им больше других наслаждался <...>. Но никто из любимых мною поэтов не становился глубокой проблемой, существенным нравственным побуждением, и мне не приходилось вести с ними борьбу и спор, тогда как с Гёте я снова и снова вынужден был вступать в прения, в борьбу (один из моих разговоров с ним, один из сотен, находится в «Степном волке»²).

Писатель Гёте для лучших людей своего времени воздвиг такой образ человека, создал такой образец, что сравняться с ним, приблизиться к нему было идеалом всех людей доброй воли.

¹ Гессе тут, по-видимому, намекает на один из автопортретов художника-неоклассициста Ансельма Фейербаха (1829—1880), на котором тот изображен в бархатной куртке. В 1912 году Гессе в журнале «Мерц» рецензировал письма Фейербаха.

² Имеется в виду эпизод сновидения Гарри Галлера об аудиенции у Гёте, во время которой герой вступает в полемику с писателем.

Ясным и восхитительным представляется мне поэт-волшебник Гёте, ясно вижу я Гёте — литератора и учителя, но за ними стоит, сквозь них светится иной образ Гёте. И в этом высшем для меня образе соединяются все противоречия, потому что он не совпадает ни с односторонней аполлоновской классичностью, ни с темным духом Фауста, ищущего «царство материй», а существует именно в своей биполярности, родина его — везде и нигде. Отдельные изречения и творения такого тайного мудреца находим прежде всего среди его поздних произведений, стихов, поздних разделов «Фауста», в письмах, в «Новелле». Но тот же зрелый и уже сверхличный Гёте смотрит на нас во многих созданиях лет юности и возмужания, надо только знать его. Он всегда был тут и только иной раз долго скрывался от нас.

(«Благодарность Гёте». 1932 год.)

Жан-Поль — образец гения, который не лелеял в себе только одно дарование, но считал идеальной свободную игру всех душевных сил, ему все хотелось перепробовать, все полюбить, все благословить и все в себе пережить <...>.

Связь с бессознательным устанавливал он с легкостью, словно играючи; ему стоило только прорвать в душе какую-то тоненькую оболочку, и он оказывался в самом лоне воспоминаний, на той глубине, где записаны и самое раннее детство, и даже сам изначальный человеческий и планетарный мир, в том лоне, что содержит всю историю, в том, где возникали и поныне возникают религии. И чтобы сразу сказать об этом (потому что, естественно, всякий писатель черпает из бессознательного), Жан-Поль наделен не только счастливой предрасположенностью, чем объясняется и легкость, с которой играл он всем приходившим в голову, и одновременное и постоянное присутствие для него всего, казалось бы, забытого, но у него было и какое-то представление о тайне, о самом источнике, и он высказывал мысли, конгениальные современному психоанализу, он изведаль неустойчивый мост сновидения, соединяющий сознательное и бессознательное, он изучал его прилежно, как никакой другой поэт, быть может, за исключением Достоевского.

(«О Жан-Поле». 1921 год.)

Если Гёльдерлин, как думаю, и не до конца понял теми, кто в последние годы с излишним шумом поднимал его на щит, то, разумеется, не случайно, что именно теперь вспомнили о нем в потерпевшей поражение Германии с ее хаосом, беспокойством, с ее ощущением конца. Не только экстатический порыв пламенных гимнов, своим звучанием напомнивших в эпоху революций манифест,

но прежде всего личность поэта — дуновение благородной духовности, благородного сверхчеловечества — вот что так глубоко впечатляло в наше время глубокой коррупции, безнадежного порабощения человека материальной нуждой. Ведь Гёльдерлин — не только поэт, его деяние и его бытие не тождественны написанным им произведениям, он — больше, он — представитель целого типа германца.

(«О Гёльдерлине». 1924 год.)

Поразительно богатый, гибкий, дерзкий ум, подлинный провидец, читавший в душах людских, он [Гёльдерлин] в мечтах своих на сто лет вперед предвосхитил идеал немецкой духовной культуры, более того, он мощной рукой, как помимо него только Гёте, изваял идеальный облик культуры — синтез научного знания и душевного переживания.

(Из рецензии. 1919 год.)

Из великих русских поэтов мы меньше всего знаем как раз того, кого больше всего любят русские, — Пушкина. Его язык — неисчерпаемый источник музыки для слуха всякого, кто знает русский, — едва ли он более труден для перевода, чем язык Гоголя и Достоевского, но все же ценность, волшебство пушкинской поэзии как-то глубже, теснее связано с языком, чем у любого другого русского поэта. Очевидно, мнение о том, что Пушкин непереволим на другие языки, относится к его произведениям в стихах. Проза его много теряет в переводе, но все же доступна нерусскому, и до сих пор не утратили своей прелести и тонкой мелодичности его аристократическое искусство рассказа, тонкий романтизм и проблематика новелл, заставляющая вспомнить эпоху Байрона.

(Из рецензии. 1924 год.)

«ДЕТСТВО. ОТРОЧЕСТВО. ЮНОСТЬ»

Роман Толстого о трех возрастах детства и юности, хотя это, собственно, не роман, остался незавершенным. По крайней мере известно, что Толстой предполагал написать еще вторую, заключительную часть «Юности». Это незаконченное произведение — одно из наиболее поэтичных созданий писателя, одно из самых прекрасных поэтических произведений во всей русской литературе. Нигде — только в самых лучших эпизодах «Войны и мира» и в этом творении поэта — не сплетаются с такой же волшебной прелестью и тон-

костью сменяющие друг друга повествовательные сцены, полные художественной наглядности, описательности, можно даже сказать — живописности, а психологические, моралистические разделы с их толкованием человеческой жизни. Здесь уже весь Толстой — художник, моралист, учитель, но все это как бы сквозь сон, в самом зародыше, все еще в податливом, гибком состоянии становления, без позднейших торчащих углов, без судорог, лихорадки. А некоторые главы, например описание путешествия маленького мальчика по бескрайним просторам России, — это вообще самое прекрасное, что создала русская литература.

(1923 год.)

Мышкин от других отличается тем, что для него, «идиота» и эпилептика, а притом и весьма умного человека, связь с бессознательным более прямая и непосредственная. Высшее переживание для него — те полсекунды сверхтонкости чувства и усмотрения, какие удалось ему пережить несколько раз в жизни, магическая способность в один момент, в одно мгновение ока быть всем, и чувствовать вместе со всем, и страдать вместе со всем, и все понимать, и все утвердить, что только ни есть в мире.

В этом центр его существа. Магия, мистическая мудрость — он не читал о них и не признал их, не изучал их и не восхищался ими, а он фактически пережил их, пусть в очень редкие моменты. И он не просто приходил к редкостным идеям и мыслям, но он, один или несколько раз в своей жизни, стоял на той магической грани, где всему утверждение и где не только всякая далекая и крайняя мысль истинна, но где истинна и противоположность всякой такой мысли.

«Идиот», сказал я, бывал по временам близок к той грани, где и противоположность всякой мысли ощущается истинной. А стало быть, у него было чувство того, что не бывает мысли, или закона, или формы, или характера, которые истинны и верны были бы иначе, нежели с одного полюса, но всякий раз есть ведь противоположный полюс. Положить полюс, принять место, с какого должно созерцать и упорядочивать мир, — первооснова любой формы культуры, общества, морали <...>. Мышление, уводящее к бессознательному, к хаосу, разрушает всякий человеческий порядок. «Идиоту» один раз говорят: ты говоришь только правду, не более того, и этого мало! Да, это так. Все истинно, все можно утвердить, всему сказать «да». Но чтобы привести в порядок мир, достигнуть целей, обеспечить закон, существование общества, организацию целого, культуру, мораль, «да» должно быть дополнено «нет», мир нужно разделить на противоположности, на добро и зло <...>.

Величайшая реальность в смысле человеческой культуры — вот что такое есть это подразделение мира на свет и тьму, благо и зло, разрешенное и запретное. А высшая реальность для Мышкина — это магическое переживание обратимости любых установлений, равноправности противоположных полюсов.

(Мысли об «Идиоте» Достоевского. 1919 год.)

Я перечитал несколько рассказов Горького в прекрасном собрании его сочинений, выходящем в Берлине (Malik-Verlag). Я люблю Горького не за пролетарское происхождение и не за прекрасное и благородное мировоззрение — все это может быть, но при этом может не быть поэта; я люблю его незабываемые образы, картины, увиденные и переданные с жгучей болью, как то бывает лишь у великих.

(«Май среди каштанов». 1927 год.)

Для меня, а я принадлежал к читателям Кафки, начиная с самых первых его произведений, ни один Ваш вопрос не значит ничего. Кафка на них не отвечает. Он дарит нам видения и мечты своей одинокой, тяжелой жизни, метафоры своих переживаний, своих мук, моментов счастья, и только это, эти мечты и видения, впрямь мы искать у него, только их можем мы принять от него — отнюдь не «толкования», какие могут давать им тонкие интерпретаторы. Толкование — это игра интеллекта, порою очень красивая, она годится для умных, далеких от искусства людей, для тех, кто способен писать и читать книги об африканской пластике и двенадцатитоновой музыке, кто никогда не находил доступа к внутреннему миру произведения искусства, стоя у ворот, которые пытался открывать сотней ключей, не заметив того, что они открыты настежь.

(Из письма. 1956 год.)

Большой роман, первый том которого вышел в свет больше года назад¹, написан одним из самых ясных и оригинальных писателей в современной немецкой литературе, блестящим стилистом <...>. В любом случае: послужил ли моделью для «Человека без свойств» близкий друг автора, или же этот герой — автопортрет писателя или его идеал, — это редкостный человек, со своей судьбой, скроенный по особому образцу, стоящий вне положенной ему социологической сферы, человек, о котором во время чтения думаешь

¹ «Человек без свойств» Р. Музиля.

не как об образе из книги, но как о живом, — им занимаешь свои мысли, с ним споришь <...>. Музиль в большей степени поэт, и это придает его несколько искусственному миру плоть и даже тепло, искусство художника противостоит аналитическому интеллекту и овладевает им.

(Из рецензии. 1933 год.)

Чтобы способствовать заблуждению, распространяемому врагами Томаса Манна, стоит сказать хотя бы слово о «буржуазности» его. Он — бюргер в позитивном и благородном смысле, а не филистер. Молодые энтузиасты нередко отвергают его, для них он слишком рассудочен, интеллектуален, ироничен, и они совсем не замечают, сколько в этом уме художественной «гениальности», как он индивидуален, как хрупок, как хорошо изведаны им «страдания» мастеров, какой героизм или даже демонизм творца, захваченного своим делом, приносящего себя в жертву этому делу, заключает он в своей душе.

(Из рецензии. 1935 год.)

Многим французам Роллан казался до войны поэтом, обратившим в силу свою маленькую слабость — тяготение к немецкому началу. Подобным же образом судили о нем у нас. На деле Роллан — француз до мозга костей, символ французского духа, а потому вдвойне значительно и ценно, что он принадлежит к немногим, кто теперь, во время войны, со всей серьезностью относится к человеколюбию и интернациональным идеалам человечества, признававшимся всеми в дни мира.

(Из рецензии. 1915 год.)

Многие из Вас рассказывали мне о скверном впечатлении от тех новых романов, в центре которых — история Германии самого последнего периода. Я плохо знаю эту литературу; ведь я сам пережил эту печальную историю, <...> так что не чувствую в себе ни малейшей потребности в подобном чтении. Но случайно мне попала в руки одна такая книга — очень хорошая. Это роман об истории немецкого национализма и немецкого коммунизма в 1919—1945 годах. Роман написан Анной Зегерс, коммунисткой, и он мне понравился вплоть до заглавия — «Мертвые остаются молодыми», потому что заключены в нем поэтическая сила, любовь и справедливость

(Письмо друзьям. 1950 год.)

Я ПРИВЕТСТВОВАЛ РЕВОЛЮЦИЮ В 1918 ГОДУ...

Война теперь более всего мучает меня своей жестокостью — не только в политике и в военных делах, а сверх того: попираются, оплевываются духовные ценности всех людей. И дешевая атака на Ходлера была излишней¹, но наигрубейшая ошибка — всеобщий бойкот искусства и литературы «вражеских» народов, и она слишком ясно показывает нам, что мы, люди, ушедшие вперед с нашими идеями культуры и человечества, составляем среди всех остальных жалкое меньшинство, горстку чудаков.

(Из письма. 1914 год.)

Гёте не был дурным патриотом, хотя и не писал патриотических песен в 1813 году². Он знал и любил немецкую натуру, как никто, однако человеческое доставляло ему еще больше радости, чем немецкое. Он был гражданином и патриотом интернационального мира мысли, внутренней свободы, интеллектуальной совести, и в наилучшие свои мгновения он достигал таких высот, что судьбы народов представляли перед ним не в своей автономной значимости, но как соподчиненные движения целого...

Воевали всегда, сколько мы знаем судьбы человечества, и у нас не было ни малейших оснований полагать, будто войны теперь отменены. Мы просто привыкли к долгому миру, и у нас стали возникать иллюзии. Войны будут продолжаться, пока большинство человечества не способно жить в гётевском царстве духа. Еще долго будут войны, может быть, всегда. И однако, преодоление войны остается самой благородной нашей целью <...>. Если ученый ищет средств против заразы, его не остановит новая и неожиданная эпидемия. Тем более никогда не перестанет быть нашим величайшим идеалом мир на земле и дружба между людьми доброй воли. Человеческая культура возникает благодаря тому, что животные инстинкты облагораживаются, наполняются духовностью, она возникает через чувство стыда, через фантазию, через познание. Жизнь стоит того, чтобы ее прожить, — вот конечное содержание и утешение всего

¹ В сентябре 1914 года 2-я немецкая армия обстреляла кафедральный собор в Реймсе. Против этого варварского акта наряду с французскими газетами протестовал и швейцарский художник Фердинанд Ходлер (1853—1918). Немецкий журнал «Симплициссимус» ответил на этот протест серией карикатур Т. Т. Гейне «Эстетическая заграница», в которых высмеивался художник. Текст к рисункам принадлежал писателю Людвигу Тома.

² Гессе намекает на широкое национально-освободительное движение, охватившее Германию в 1813 году.

искусства, хотя всем восхвалявшим жизнь и пришлось умереть. Любовь выше ненависти, разумение выше гнева, мир благороднее войны — вот урок, который эта ужасная мировая война должна выжечь в наших душах, чтобы мы чувствовали это глубже и лучше, чем прежде <...>.

(«О друзья, не эти звуки!» 1914 год.)

Я не потому не доверяю этому государству, что оно — новое и что оно — республиканское, а потому, что оно недостаточно новое и недостаточно республиканское. Я не могу забыть, что прусское государство и его министерство культуры, будучи шефами Академии, одновременно ответственны за университеты и распространившийся в них фатальный дух зла. Поэтому попытка объединить «свободные» умы в одной Академии кажется мне одновременно попыткой, направленной на то, чтобы легче было удерживать в узде неудобных критиков официального режима ¹.

(Из письма. 1931 год.)

Я не в состоянии приспособиться к официальной немецкой корпорации — в самом конечном счете потому, что глубоко не доверяю немецкой республике <...>.

Короче говоря, мне так же чужды немецкие настроения теперь, как и в 1914—1918 годах. Я слежу за событиями, вижу их бессмысленность, после 1914 года я полевел не на тот маленький шагоч, что народ в целом в своем умонастроении, — меня занесло на много миль влево.

(Из письма. 1931 год.)

Мое социальное чувство и мышление ни малейшего отношения не имеют к презрению, испытываемому мною к немецкой социал-демократии, которая решительно ничего не сделала ни для осуществления революции, ни для благородного пользования ее плодами, — она сидит на трупах Либкнехта, Ландауэра ², словно жирный и ту-

¹ Эта и последующая выдержки взяты из двух писем Гессе Томасу Манну, предлагавшему писателю быть избранным членом Прусской Академии искусств. Гессе, вышедший из состава Академии в ноябре 1930 года, наотрез отказался от предложения своего друга заново быть избранным ее членом. Аргументы этого отказа содержат приводимые нами отрывки.

² Густав Ландауэр (1870—1919) — писатель-анархист, принимал участие в основании Баварской советской республики, был убит солдатами реакционных отрядов Носке, организованных с целью подавления революции.

пой наследник, — при жизни она боролась с этими людьми, ненавидела и бойкотировала их, как ненавидит и бойкотирует теперь все духовное.

(Из письма. 1929 год.)

Мое отношение к коммунизму нетрудно сформулировать. Коммунизм (под которым я в основном разумею цели и идеи старого «Манифеста» Маркса) близок к тому, чтобы осуществиться в мире, мир созрел для этого, поскольку не только капиталистическая система являет недвусмысленные признаки распада, но и социал-демократическое большинство забыло о своем революционном знамени.

Я думаю, что коммунизм не просто оправдан, он разумеется сам собою; он придет и победит, если даже все мы выступим против него. Кто стоит сейчас на стороне коммунизма, тот утверждает грядущее.

И помимо того, что рассудком я одобряю Вашу программу, внутренний голос всегда, сколько я живу, говорил в пользу страждущих, я всегда был на стороне угнетенных против угнетателей, на стороне подсудимых против судей, на стороне голодающих против обжор <...>. Итак: вместе с Вами я верую, что марксистский путь от умирающего капитализма к освобождению пролетариата есть путь грядущего и что мир, хочет он того или нет, пойдет по этому пути.

(Из письма. 1932—1933 годы.)

Человек Запада хвалит и любит борьбу, драку он почитает добродетелью, и в этом есть нечто ребячески прелестное и инфантильно-трогательное. Пока крестьянские сынки дерутся между собой от избытка сил и полнокровия, кое-когда забывая друг друга до смерти, — милый детский спорт. Но когда то же делают организованные орды (см. нацистов), — куда неприятнее. А самая скверная форма «борьбы» — организуемая государством, как то было в 1914 году, и соответствующая ей философия государства, капитала, индустрии и «фаустовского человека», который изобрел все эти вещи.

(Из письма. 1933 год.)

Дорогой друг, война не сваливается на нас с неба; как и всякое человеческое предприятие, она требует подготовки; чтобы стать возможной и реальной, она нуждается в содействии многих. Но война желательна для тех людей и сил, которым она приносит выгоду; они подготавливают ее, они вселяют мысль о войне в души людей. Война приносит им или прямой доход, — например, военной промыш-

ленности (а как только начинается война, бесчисленные невинные до тех пор предприятия становятся военными и капитал потоком устремляется к ним!), — или же она приносит им престиж, славу и власть — так, генералам и полковникам, которые оставались без места. Поэтому тысячи, десятки тысяч людей заинтересованы в том, чтобы вооружить Германию, Японию и другие страны, не имеющие в настоящее время армии. Это — люди с жестокими душами банкиров, с тщеславными душами солдат, и одно из средств, которым пользуются они, чтобы подготовить эту желательную для них войну, заключается в распространении чувств неуверенности и страха, а вы, друзья, заражаясь этими чувствами, способствуете созданию возможности войны и ускоряете ее начало.

(Из письма. 1950 год.)

Недоверие к Германии за рубежом по-прежнему остается, хотя и выражено оно не так резко. Виной тому не столько все, что натворил немецкий народ при Гитлере, сколько то очень тревожное обстоятельство, что прежние нацисты занимают сегодня высокие посты, даже сидят в министерских креслах или получают большие пенсии. Здесь, и на мой взгляд, недоверие вполне уместно.

(Из письма. 1960 год.)

**ПРЕЖДЕ ЧЕМ ШЕДЕВРЫ ЛИТЕРАТУРЫ
ВЫДЕРЖАТ НАШЕ ИСПЫТАНИЕ,
МЫ САМИ ДОЛЖНЫ ВЫДЕРЖАТЬ ИХ ИСПЫТАНИЕ...**

Кто начинает собирать библиотеку, должен прежде всего стараться покупать только хорошие издания. Под «хорошими изданиями» я разумею не дорогие, а такие, в которых тексты подготовлены с подлинной тщательностью и должным уважением, подобающим благородным творениям поэзии <...>.

Прежде чем шедевры выдержат наше испытание, мы сами должны выдержать их испытание.

(«Библиотека мировой литературы». 1929 год.)

Ценность книги определяется для меня не ее славой и популярностью. Ведь книги существуют не затем, чтобы в течение такого-то времени их читали все, не затем, чтобы служить на это время расхожей темой для разговоров, а потом забываться подобно новейшему спортивному репортажу или уголовной хронике, — книги нуждаются в том, чтобы ими наслаждались в тиши, с полнейшей сосре-

доточенностью, чтобы их любили. Тогда они раскрывают все тайные свои красоты <...>.

О великих (Шекспире, Гёте, Шиллере) не стоит читать книг — по крайней мере пока не знаешь их по их собственным произведениям. Чрезмерным чтением монографий и жизнеописаний портишь себе удивительное наслаждение — вычитывать характер человека из его произведений, самому составлять себе его образ. Кроме произведений, не упусти из виду письма, дневники, разговоры (например, разговоры Гёте!). Когда источники рядом, легко доступны, зачем нужны подарки из вторых рук? В любом случае читай самые лучшие биографии, число же худшим — легион.

(«Общение с книгами». 1907 год.)

Если наш согражданин выучит язык, который считает языком искусства, он доволен, он считает, что понимает искусство и владеет им, и он выходит из себя, когда узнаёт, что этот язык, который он выучивал с таким мучительным трудом, имеет хождение лишь в самой небольшой области искусства. Во времена наших дедов встречались такие бойкие молодые люди, которые, затратив немалые силы, учились наконец ценить в музыке не только Моцарта и Гайдна, но еще и Бетховена. Пока они попевали за искусством. Но вот явился Шопен, потом Лист, Вагнер, и когда от этих молодых людей ждали, что они выучат новый язык музыки, а потом еще один и еще один, и что они с юношеской революционностью, гибкостью и готовностью примут все это новое, то тут они возмутились в глубине души, вдруг поняли, что искусство переживает упадок и что эпоха, в которой они обречены жить, загнивает. Судьбу этих несчастных разделяют теперь многие тысячи. В искусстве появляются новые лица, новые языки, новые сбивчивые звуки, неуклюжие жесты, искусству надоело говорить языком вчерашнего дня, ему захотелось потанцевать, совсем позабыть о приличиях, ему хочется хотя бы раз надеть шляпу набекрень и пройтись по улице качаясь, с заплетающимися ногами.

(«Язык». 1917 год.)

**ДЛЯ НАШЕГО БРАТА СЛОВА — ТО ЖЕ,
ЧТО КРАСКИ ДЛЯ ХУДОЖНИКА...**

Смысл предложения не меняется, сказать ли «Schließ die Tür» или «Schließe die Türe»¹. Меняется другое. Меняется ритм и мелодия

¹ «Закрой дверь», «Закрой двери» (нем.).

фразы — стоит произнести ее вслух. Две вычеркнутые буквы превращают предложение в нечто совершенно новое, не в смысле содержания, но по его звучанию. А музыка, особенно музыка прозы, — одно из немногих поистине магических, подлинно колдовских средств, которыми еще и теперь располагает поэзия. У этих микроскопических слогов, которые мы прибавляем или отнимаем, а также у знаков препинания, которые поддерживают ритм, чисто поэтические или, лучше сказать, чисто музыкальные функции и значения. Это открыло с недавних пор даже литературоведение, сделав их предметом интенсивных исследований.

(Из письма одному корректору. 1946 год.)

Для нашего брата слова — то же, что краски для художника. Словам нет конца, и все возникают новые и новые, но хороших и подлинных слов уже не так много, и я за семьдесят лет ни разу не видел, чтобы появилось такое новое слово. И красок ведь тоже не сколько хочешь, хотя все оттенки и смеси не перечесать. Среди слов у каждого говорящего есть любимчики и чужаки; одни он предпочитает, других избегает, есть слова на каждый день, которые можно употребить тысячу раз, не боясь, что они сотрутся, и есть другие, праздничные, которыми, как ни любишь их, пользуешься с рассуждением, щадишь их, произносишь редко, как то подобает праздничным избранныкам.

(«Счастье». 1949 год.)

Так подлинная лирика. Если она не громоздит приятные по содержанию вещи в приятно построенных стихах, если в ней музыка творящего языка становится восторженным символом мира и жизненных процессов, то она всегда связана с языком поэта, то есть не вообще с его родным языком, а с его индивидуальным и только для него мыслимым поэтическим языком, а потому она непереводаима.

(«Библиотека мировой литературы». 1929 год.)

СОМНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО РАССКАЗА...

Мне кажется, я на старости лет вынужден не просто, как все старики, возвращаться к воспоминаниям детских лет, но, кроме того, как бы в виде наказания вынужден заново заняться сомнительным искусством рассказа, но только с обратным знаком и искупая свои грехи. Рассказ предполагает слушателей и требует от рассказчика решимости, и он способен собраться с духом только тогда, когда и он сам, и слушатели заключены в одном и том же пространстве од-

ного и того же общества, языка, нравов и образа мыслей. Мои образцы, — которые почитал я в юности и до сих пор люблю и чту, а больше всех создателя рассказов о «людях из Зельдвилы»¹, — они укрепили меня в вере, что такая общность пространства, принадлежность к ней родилась вместе со мною, что я, когда я рассказываю, живу в одном отечестве с моими читателями, что я играю для них на своем инструменте по нотам и что инструмент и ноты, само собой разумеется, для меня издавна знакомы и привычны. Хотя свет и тьма, радость и печаль, добро и зло, деяния и страдания, благочестие и безбожие — все это не было разделено так категорически и такой резкой чертой, как в школьной хрестоматии и в детских книгах, хотя были тут нюансы, была психология, был прежде всего юмор, однако не возникало тут глубинного сомнения ни в том, что читатели меня поймут, ни в том, что эти мои истории возможно вообще рассказать; поэтому и эти истории мои протекали по всем правилам, с экспозицией, конфликтом, развязкой, на основе хорошо продуманного действия, и доставляли мне и читателям почти такое же удовольствие, какое великий мастер из Зельдвилы получал, рассказывая свои истории, а его читатели — внимая им. И только постепенно и неохотно я начал с годами понимать, что мое переживание действительности и моя повествовательная манера не отвечали друг другу, что я в большей или меньшей степени исказил большую часть моих переживаний в угоду удобствам рассказывания и что поэтому я должен или же перестать рассказывать, или же должен решиться стать из хорошего плохим рассказчиком. В дальнейшем все мои попытки, от «Демияна» до «Путешествия в страну Востока», уводили меня от доброй и прекрасной традиции рассказа. И теперь, когда я пытаюсь записать на бумаге даже самое незначительное и совершенно отдельное переживание, все умение и искусство сейчас же бегут прочь от меня и пережитое, словно какой-то призрак, немедленно становится многозначным, многоголым, сложным, неприглядным. Ничего не поделаешь — в последние десятилетия не только искусство рассказа, но и несравненно большие ценности и диковинки сделались сомнительными и проблематичными.

(«Прерванный урок». 1948 год.)

¹ «Люди из Зельдвилы» — сборник новелл швейцарского писателя Готфрида Келлера (1819—1890), объединенных общим местом действия — Зельдвилой, провинциальным швейцарским городом. Критики отмечают большое родство между творческой манерой Келлера и раннего Гессе. Особенно ярко оно проявляется в трех сборниках новелл Гессе — «По эту сторону», «Соседи» и «Окольные пути», в которых действие происходит в швабском городке Герберзау, мало чем отличающемся от Зельдвилы Келлера.

Я всегда любил игровое начало в искусстве; в детстве и юности я нередко с большим удовольствием, обычно наедине с собой, занимался сочинением чего-то вроде сюрреалистической поэзии, люблю и теперь заниматься этим, особенно когда рано просыпаюсь по утрам, но, конечно, не утруждаю себя запечатлением на бумаге таких мыльных пузырей. Играя и размышляя о наивных приемах сновидений и совсем не наивных сюрреализма, — применять их стоит малого труда и приносит немалое удовольствие, — я понял со всей ясностью, почему я, как поэт, должен отказаться от такого рода искусства. Я с чистой совестью допускаю его в частной сфере, я придумал тысячи сюрреалистических стихов и изречений, продолжаю придумывать их, но моя художественная мораль и чувство ответственности, воспитанное с годами, не разрешают мне теперь переносить такие приемы и способы сочинения из сферы частной и безответственной в серьезно задуманные произведения.

(«Ночные забавы». 1948 год.)

ИСКУССТВО ДЛЯ МЕНЯ — ВЕЧНАЯ ЗАГАДКА...

На том пути от птицы, рыбы и обезьяны до ведущего войны животного наших дней, который, как мы надеемся, позволит нам со временем стать людьми и богами, на этом длинном пути отнюдь не «нормальные» существа стремились вперед, поднимаясь со ступени на ступень. «Нормальные» были консерваторами, они застревают на всем здоровом, на всем том, что уже оправдало себя. Нормальной ящерице не приходило на ум летать, а нормальной обезьяне не хотелось спускаться с дерева и вести свое существование на земле, ходя по ней на двух ногах. Первый среди обезьяньего племени, кто так поступил, кто первым испробовал и первым помечтал, не был нормальным существом. Это был фантазер, чудак, поэт, любитель нововведений. И я увидел, что нормальные существуют затем, чтобы удерживать, охранять и укреплять однажды обретенные жизненные формы, породу и образ бытия, чтобы было на что опереться, чтобы была в жизни прочность, а фантазеры существуют для того, чтобы совершать свои скачки и мечтать о никому не ведомом, — тогда, со временем, рыба, быть может, превратится в пресмыкающееся, а обезьяна — в человека первобытных эпох.

(«Фантазии». 1918 год.)

Ошибочно мнение, будто мыслить и поэтически творить — примерно одно и то же, а задача поэзии — передавать различные взгляды

ды на мир. Для поэта абстрактное мышление — опасность, даже величайшая опасность, потому что в итоге оно отрицает, убивает художественное творчество.

(«Эксцентрические рассказы». 1909 год.)

Романтизм и мне известен и мил, но только по Вашим опытам я не могу представить себе, на что Вы будете способны в дальнейшем. Ведь не в том же дело, чтобы на основе прочитанного создавать некую общую чарующую атмосферу романтического, — это нетрудно, и я сам не раз поддавался таким чарам. А дело в том, чтобы на почве такого романтизма воспитать в себе поэтическую ответственность при максимальной строгости к слову и крайней сдержанности в опоре на образцы. Романтизм прошлого существует, его не нужно создавать еще раз.

(Из письма. 1937 год.)

Начатый Вами разговор о «форме» нельзя продолжать в письменном виде. Коротко я могу сказать одно: писать стихи, «полагаясь на чувство», невозможно, это фантазия, такого не бывает. Необходимы форма, язык, стих, выбор слов, а все это совершается не чувством, а рассудком. Правда, небольшие поэты нередко пользуются формами бессознательно, но они подражают чужим формам стиха, опираясь на память, они не ведают, что творят, и это не меняет суть дела. Мастера, от Пиндара до Рильке, никогда не писали, «полагаясь только на чувство», как выражаетесь Вы, они поступали с величайшим выбором, работали с величайшей сосредоточенностью, нередко подвергая скрупулезнейшему анализу традиционные законы и формы. «Полагаясь на чувство», можно в случае нужды писать письма и статейки, а не стихи.

(Из письма. 1938 год.)

Выражения, знаки, символы могут обладать колоссальной значительностью для тех, к кому они относятся. Не правда ли? Представь, что ты — новообращенный христианин в императорском Риме и вера твоя пламенеет: конечно же, изображение рыбы с заключенными в нем буквами имени Иисуса будет для тебя бесконечной святостью¹. Ты будешь всюду рисовать эту христианскую рыбу, и при встрече с таким изображением ты будешь приветствовать его с глубоким благоговением. Но другой, нехристианин, увидев тебя за

¹ Как известно, рыба является древнейшим символом Христа. В данном случае Гессе намекает на древнегреческое название рыбы — Ichthus, рассматриваемое как акростих, состоящий из заглавных букв греческих слов, составляющих фразу: «Иисус Христос Божий Сын Спаситель».

совершенем такого ритуала, сочтет тебя безумцем, потому что ему неведом твой знак и святость, какой обладает он для тебя <...>.

То же самое происходит со знаками в искусстве и в поэзии. У каждого человека есть знаки, которые он почитает, они означают для него священное. Скажем, случилось так, что ты провел счастливое детство в Риксдорфе, и вот это название — Риксдорф — навсегда останется для тебя символом, будет значить то же, что рай и блаженство. Молодые поэты поступают теперь так: они пользуются своими символами, как если бы они были понятны всем. Если ты скажешь в стихотворении: «Возлюбленная, Риксдорф души моей», — для тебя это будет означать самое сокровенное и священное, для других это тем не менее будет абсурдом. Но именно так поступают молодые поэты. Им осточертели старые символы, отзвеневшие формы, бывшие идеалы, и они предпочтут непонятность чрезмерной доступности, рутине и старомодности. И вот каждый вставляет свои X и Y, — это его святыни, — пишет их так, как будто это святыни для каждого. К тому же все эти молодые люди словно прослушали курс психоанализа. Они привыкли видеть колоссальную проблему во всех проявлениях своего бессознательного. Этому они научились, и им кажется, что их психоанализ — нечто завершенное; так двадцатилетний может считать свое «мировоззрение» вполне сложившимся. Но им недостает второй половины анализа...

(«Разговор о модернистах». 1920 год.)

Я разделяю твое мнение: в искусстве нет необходимости «говорить новое». Тем не менее я полагаю, что способы выражения постоянно меняются, и как раз в наше время я чувствую резкий сдвиг во всей истории. Мне мало импонирует, когда молодой человек внезапно становится футуристом и начинает рабски подражать Кандинскому, как вчера подражал старым мастерам, но если мне это и не импонирует, то во всей совокупности нового, в поэтическом и живописном экспрессионизме я чувствую значительность происходящих перемен. Мысли об этом нередко идут у меня параллельно с мыслями о войне и с теми моими фантазиями о новых формах человеческой жизни, чувств, мышления, которые кажутся мне очень важными.

(Из письма. 1917 год.)

Не читатель, а автор должен чтить материал. Читатель должен уважать поэтическое создание, ремесло поэта и безотносительно к материалу оценивать поэзию прежде всего по качеству работы <...>. За несколько десятилетий чтения и сочинения я пришел к выводу, что идеям и чувствам легко подражать, можно даже созда-

вать иллюзию их наличия, но невозможно создать иллюзию доброкачественной ремесленной работы.

(«За чтением романа». 1933 год.)

Я не смотрю на кино как на дьявольское изобретение, вообще решительно ничего не имею против того, чтобы оно конкурировало с поэзией и книгой¹. Есть фильмы, которые я ценю, которыми восхищаюсь как свидетельствами высокохудожественного вкуса и достойного умонстроения. Я не против того, чтобы люди литературно образованные, творческие, талантливые обращались к кино. Напротив. Я думаю, что как раз кино очень многим сильным дарованиям способно предоставить соответствующее им поле деятельности, так что они впервые могут проявить себя в творчестве, а не заниматься простым любительством в других областях искусства. Есть много талантливых людей, сила и страсть которых направлена на переживание и на создание напряженного конфликта, пробуждение интереса, на участие в жизненных ситуациях во всем возможном, высоком и низменном, на придумывание занимательных и характерных эпизодов и констелляций, — это люди, наделенные интенсивной фантазией, благородной любознательностью к каждой из тысячи граней жизни; нередко они отличаются высокой моралью, то есть сильным чувством своей ответственности за души десятков тысяч, на которые воздействуют они своим искусством. Кроме того, не просто вероятно, но и подтверждено конкретными примерами, что создатель хорошего сценария может быть при этом настоящим поэтом.

Но существует большая разница между фильмом, сценарий которого сочиняет поэт, и таким фильмом, который присваивает уже существующее поэтическое произведение, пользуясь им для своих целей. Первое — законно, это настоящее творчество, а второе — кража или, выражаясь красивее, заем. Поэтическое создание, пользующееся исключительно поэтическими средствами, то есть работающее с языком, невозможно, на мой взгляд, употреблять в качестве «материала» и эксплуатировать средствами иного искусства. В любом случае — это упадок, варварство.

Вы, конечно, правы, когда говорите о воздействии кино, приходящего к бесконечным тысячам изголодавшихся по искусству душ, удовлетворяющего их тягу, влияющего на них, — верно, что поэзия,

¹ Данное письмо является ответом Феликсу Лютцендорфу, автору одной из первых диссертаций о Гессе, обратившемуся к писателю с просьбой разрешить известному кинорежиссеру Макс Офюльсу экранизировать «Степного волка». Заметим, что после смерти Гессе были экранизированы несколько его произведений, среди них «Сиддхарта» и «Степной волк».

которую пишут и печатают, не достигает их. Но если Вы возьмете «Преступление и наказание», «Мадам Бовари», «Зеленого Генриха» и превратите их в киноленту, проявив при этом максимум умения и вкуса и нравственной ответственности, то ведь все равно Вы разрушили самую сокровенную суть, самое глубокое достоинство такой поэзии: в лучшем случае Вы достигли только того, чего можно достигнуть переводом их на эсперанто. Осталось одно воспоминание о чем-то сентиментальном, моралистическом, утрачено сердце и достоинство, исчезло уникальное и неподражаемое.

(Из письма. 1950 год.)

Ошибочно полагать, будто поэт боится критики и из художнического тщеславия предпочитает глупую лесть настоящей, идущей вглубь критике. Напротив: поэт, как и все живое, ищет любви, но он ожидает к тому же, что его узнают и поймут; у заурядных критиков принято смеяться над поэтом, не выносящим критики, но у этого смеха — дурной источник. Настоящий поэт радуется настоящей критике; он не собирается учиться у критика — это невозможно, — но ждет от критики объяснения и поправок, ведь тогда он может видеть себя и свой труд в общем балансе национальной культуры, в процессе обмена талантами и реальными делами; иначе, не понятый в своих намерениях (все равно, переоценивают его или недооценивают), он парит в ирреальном мире, и это парализует его силы.

(«Заметки к теме поэзия и критика». 1930 год.)

Ученые, студенты умели писать более содержательные письма, но для меня исповедь необразованного человека, которого обрадовала, или утешила, или поддержала и укрепила в его нравственной позиции моя книга, всегда была по крайней мере столь же ценна, что и сияющее в блеске искр письмо начинающего игрока в бисер, посвященное проблемам Касталии <...>, если «народ» выражал негативные, критические суждения, то я всегда переживал их болезненнее, чем критику интеллектуалов.

(Из письма. 1949—1950 годы.)

*Вступительная статья,
составление и примечания
Р. КАРАЛАШВИЛИ.*

*Перевод
А. МИХАЙЛОВА.*

