



6

СТЕФАН ЦВЕЙГ

# СТЕФАН ЦВЕЙГ

СОБРАНИЕ  
СОЧИНЕНИЙ  
В СЕМИ ТОМАХ

**ТОМ ШЕСТОЙ**

БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК»

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА»

МОСКВА • 1963

Издание выходит  
под общей редакцией  
Б. Л. Сучкова.

Оформление и иллюстрации  
художника С. Г. Бродского.

# ФРАНЦ АНТОН МЕСМЕР

Надобно вам знать, что воздействие  
воли — немалая статья во врачевании.

*Парацельс*



# ПРЕДТЕЧА И ЕГО ВРЕМЯ

Ни о чем не судят так поверхностно, как о характере человека, а именно здесь нужно быть всего осторожнее. Ни в каких делах не склонны люди менее терпеливо дожидаться целого, а оно, собственно, и создает характер. Я всегда находил, что так называемые плохие люди выигрывают, а хорошие теряют.

*Лихтенберг*



продолжение целого столетия Франц Антон Месмер, этот Винкельрид современной психотерапии, занимал место на позорной скамье шарлатанов и мошенников рядом с Калиостро, графом Сен-Жерменом, Джоном Ло и другими авантюристами той эпохи. Напрасно суровый одиночка среди немецких мыслителей протестует против позорного

приговора университетской науки: напрасно превозносит Шопенгауэр месмеризм как «самое содержательное, с философской точки зрения, из всех открытий, хотя бы даже оно задавало порою загадок больше, чем разрешало их». Но разве наш рассудок расстается с чем-нибудь так же трудно, как с предрассудком? Дурные слова повторяют не задумываясь, и вот один из наиболее добросовестных немецких исследователей, отважный и одинокий путник, которого манил и яркий огонь и блуждающий огонек, который указал дорогу новейшей науке, прослыл двусмысленным фантастом, подозрительным мечтателем; и никто не дал себе труда проверить, сколько важных, изменивших мир импульсов возникло из его ошибок и давно уже преодоленных крайностей зачинателя. Трагедия Месмера в том, что он пришел слишком рано — и слишком поздно. Эпоха, когда он выступил, именно потому, что она так кичливо тешилась разумом, полностью лишена всякой интуиции: это (опять по Шопенгауэру) сверхумная эпоха просвещенности. За сумеречным сознанием средневековья, благоговейным и смутно чающим, последовало поверхностное сознание энциклопедистов, этих всезнаек — так, по точному смыслу, следовало бы перевести это слово, — грубо-материалистическая диктатура Гольбахов, Ламетри, Кондильяков, которой вселенная представлялась интересным, но требующим усовершенствования механизмом, а человек — всего лишь курьезным мыслящим автоматом. Полные самодовольства, — ибо они уже не сжигали ведьм, признали добрую старую библию незамысловатой детской сказкой и вырвали у господ бога молнию при помощи Франклинова громоотвода, — эти просветители (и их убогие немецкие подражатели) объявили нелепыми бреднями все, чего нельзя ухватить пинцетом и вывести из тройного правила, выметая, таким образом, вместе с суевением и малейшее зернышко мистики из прозрачной, как стекло (и как стекло ломкой), вселенной своего *dictionnaire philosophique*<sup>1</sup>. То, чего нельзя было математически проанализировать, они в бойком своем высокомерии признали призрачным, а то, чего нельзя постигнуть органами чувств, не только непостижимым, но просто несуществующим.

<sup>1</sup> Философский словарь (франц.).

В такую нескромную, неблагочестивую эпоху, обоже- ствившую единственно свой собственный, исполненный самодовольства разум, явился неожиданно человек, утверждающий, что вселенная наша отнюдь не пустое, бездушное пространство, не безучастное мертвое ничто, окружающее человека, но что она непрестанно пронизы- вается невидимыми, неосязаемыми и лишь внутренне ощутимыми волнами, таинственными токами и напряже- ниями, которые, если будут передаваться от души к ду- ше, от разума к разуму достаточно долго, в конце кон- цов соприкасаются друг с другом и друг друга оживля- ют. Неосязаемый и не имеющий пока имени, равнозна- чущий, может быть, той силе, что излучается от звезды к звезде и в лунную ночь поднимает сомнамбул, этот не- ведомый флюид, эта мировая материя, переданная от человека к человеку, может создать перелом в болезнях души и тела и восстановить ту высшую гармонию, кото- рую мы называем здоровьем. Где источник этой стихий- ной силы, каково ее истинное имя, ее подлинная сущ- ность, он, Франц Антон Месмер, не может сказать опре- деленно; пока что он, ex analogia<sup>1</sup>, именует эту дейст- венную материю магнетизмом. Но пусть испытают,—про- сит он академии, настаивает он перед профессорами,— какое изумительное действие оказывает это лечение, даже простое поглаживание кончиками пальцев; пусть без всякой предвзятости познакомятся, наконец, со всеми этими болезненными кризисами, загадочными состояни- ями, прямо-таки волшебными излечениями, которые он производит при расстройстве нервов единственно путем магнетического воздействия (теперь мы говорим: внуше- ния). Но академически-профессорская просвещенность упорно не желает бросить хоть один бесстрашный взгляд на все указанные Месмером и стократно удосто- веренные явления. Этот флюид, эта сила симпатической передачи, сущность которой не поддается четкому объяс- нению (уже это одно подозрительно), не значится в ком- пендиуме всех разгадок, в *dictionnaire philosophique*, а, сле- довательно, подобных вещей не должно быть. Явления, на которые указывает Месмер, необъяснимы при помо- щи голого разума. Следовательно, они не существуют.

---

<sup>1</sup> По аналогии (лат.).



Он пришел столетием раньше, чем следовало, Франц Антон Месмер, и он опоздал на два-три столетия. Ранняя эпоха медицины проявила бы участие и внимание к опытам этого одиночки, ибо широкая душа средневековья способна была вместить все непостижимое. Она умела еще изумляться чисто по-детски и верить собственному внутреннему потрясению больше, чем простой видимости. Эта эпоха была не просто легковерна, но и полна желаний уверовать, и ее мыслителям — истовым богословам и людям мирским — не показалось бы нелепым учение Месмера о том, что между макрокосмом и микрокосмом, между мировой душой и душой индивидуума, между созвездием и человеком существует материальное родство, трансцендентная связь; и самоочевидным представилось бы его воззрение, что один человек, зная нужные действия, может волшебным образом влиять на другого магиею своей воли. Без всякого недоверия, с любознательно раскрытым сердцем взглянула бы фаустовски-универсальная наука того времени на опыты Месмера; и, в свою очередь, новейшая наука смотрит на большинство психотехнических операций этого первого магнетизера отнюдь не как на фокусничество или чудо. Именно потому, что день за днем, чуть ли не час за часом нас ошарашивают новые невероятные открытия и чудеса в физике и биологии, и мы долго и добросовестно колеблемся, прежде чем признать неверным то, что вчера казалось невероятным; и действительно, многие из месмеровских открытий и опытов без труда согласуются с нашим сегодняшним представлением о мире. Кто станет оспаривать ныне, что между нашими нервами, нашими чувствами существуют таинственные связи, что мы являемся «игралищем любого давления атмосферы», испытывая магнетическое влияние бесчисленных импульсов, внутренних и внешних? Разве мы, к кому только что сказанное слово в ту же секунду перелетает через океан, не узнаем каждый день снова и снова, что окружающий нас эфир оживлен неосвязаемыми колебаниями и жизненными волнами? Нет, нас не пугает больше даже самая спорная мысль Месмера, что от нашего индивидуального существа исходит совершенно своеобразная и определенная личная сила, которая выходит далеко за пределы нервных окончаний и спо-

собна оказывать почти магическое определяющее воздействие на чужую волю и чужую личность. Но роковым образом Месмер явился слишком рано или слишком поздно: как раз та эпоха, в которую он имел несчастье родиться, не обладала органом для смутно-благоговейных чаяний. Никакой светотени во всем, что касается психики: прежде всего порядок и свет, не дающий теней. И именно там, где начинается творческая игра таинственного полумрака, при переходе от сознательного к бессознательному, трезвый, способный видеть лишь при свете взор рационалистической науки оказывается слепым. И так как она не признает за душою индивидуальной созидательной силы, то и ее медицина видит в часовом механизме homo sapiens'a<sup>1</sup> только повреждение органов, больное тело, но ни в коем случае не душевное потрясение. Не удивительно поэтому, что при душевных расстройствах она не знает ничего, кроме цирюльничьей премудрости: слабительное, кровопускание, холодную воду. Помешанных привязывают к колесу и вертят до тех пор, пока пена не пойдет у них изо рта, или колотят до бесчувствия. Эпилептиков накачивают всякими снадобьями, все нервные состояния объявляют просто несуществующими, потому что не умеют к ним подойти. И когда этот отщепенец Месмер впервые начинает помогать при таких заболеваниях посредством своего магнетического, кажущегося магическим воздействия, возмущенный факультет отворачивает глаза и утверждает, что налицо только фокусничество и обман.

В этой отчаянной авангардной схватке за новую психотерапию Месмер совершенно одинок. Его ученики, помощники еще на полстолетия, на целое столетие от него отстали. И одиночество трагически усугубляется: у этого борца нет даже такого панциря, как полная уверенность в себе. Ибо Месмер предугадывает только верное направление, дороги он еще не нашел. Он чувствует, что стоит на верном пути, чувствует, что случайно оказался в жгучей близости от тайны, великой и плодотворной тайны, и знает все же, что один не способен разрешить ее и раскрыть до конца. И потрясающе поэтому, как человек, которого легкомысленная молва на целое столетие

---

<sup>1</sup> Разумного человека (лат.).

ославила шарлатаном, просит содействия и помощи именно у врачей, своих товарищей; подобно тому, как Колумб перед своим отплытием блуждает от одного королевского двора к другому со своим планом морского пути в Индию, так и Месмер обращается то к одной, то к другой академии и просит внимания и содействия своей идее. И у него, как у его великого собрата, в начале пути ошибка, ибо, всецело в обаянии средневековой мечты о таинственном составе, Месмер полагает, что своей магнетической теорией он открыл всеисцеляющее средство, эту вечную Индию старинного врачебного искусства. В действительности он, сам того не сознавая, давно уже открыл гораздо больше, чем новую дорогу: он, как Колумб, нашел целый материк науки с бесчисленными архипелагами и далеко еще не исследованными странами—психотерапию. Ибо все эти только теперь раскрывшиеся страны новой психиатрии—гипноз и внушение, Christian Science<sup>1</sup> и психоанализ, даже спиритизм и телепатия расположены на том новом континенте, который открыл этот трагический одиночка, так и не узнавший, что перешел с материка медицины на материк другой, новой науки. Другие возделали его владения и собрали жатву там, где он бросил в борозды семена, другим досталась слава, в то время как его имя выброшено наукой на свалку вместе с именами всяческих еретиков и пустословов. Его современники возбудили против него судебное дело и вынесли ему обвинительный приговор. Приспело время начать тяжбу с его судьями.

---

<sup>1</sup> Христианская наука (англ.).

**В** 1773 году Леопольд Моцарт, отец Вольфганга, сообщает своей жене в Зальцбург: «С последнею почтою я не писал, потому что у нас был большой концерт у друга нашего Месмера, на Загородной улице, в саду. Месмер очень хорошо играет на гармонике мисс Дэвис, он в Вене единственный учился этому, и у него стеклянный инструмент, гораздо лучше, чем был у самой мисс Дэвис. Вольфганг тоже играл на нем». Как видно, они хорошие друзья, венский врач с зальцбургским музыкантом и его знаменитым сыном. Уже несколько лет назад, когда недоброй памяти директор придворной оперы Афлиджо (кончивший потом галерами), несмотря на императорский приказ, не захотел поставить первую оперу четырнадцатилетнего Вольфганга Амадея «La finta semplice»<sup>1</sup>, в дело вмешивается музыкальный меценат Франц Антон Месмер, оказавшийся смелее императора и двора. Он предоставляет свой небольшой садовый театр для исполнения немецкого зингшпиля «Бастьен и Бастьенна», сделавшись крестным отцом первого оперного произведения Вольфганга Амадея Моцарта и тем приумножив свою славу в истории. Этой дружеской услуги маленький Вольфганг не забывает: во всех письмах го-

---

<sup>1</sup> «Простая уловка» (итал.).

ворит он о Месмере, всего охотнее проводит время в гостях у своего «любезного Месмера». И переехав в 1781 году на постоянное жительство в Вену, он в почтовой карете прямо от заставы направляется в знакомый дом. «Пишу это в месмеровском саду, на Загородной улице» — так начинается его первое письмо к отцу от 17 марта 1781 года. И позднее в «Cosi fan tutte»<sup>1</sup> он воздвиг своему ученому другу всем известный комический памятник. Еще звучит и, надо думать, не отзвучит еще много веков бойкий речитатив, сопровождающий стихи о Франце Антоне Месмере:

Вот и магнит вам,—  
Он все докажет.  
Владел им Месмер,  
Который родом был  
Из стран немецких  
И знаменитым стал  
Во Франции.

Но этот удивительный доктор Франц Антон Месмер не только ученый господин и любитель искусства, благожелательный к людям, он еще и богатый человек. Не многие из венских горожан владели в то время таким красивым и приветливым домом, как его дом на Загородной улице, 261,— настоящий маленький Версаль на берегу Дуная. В большом, просторном, чуть ли не княжеском парке гостей приводят в восторг всевозможные забавные курьезы в стиле рококо, небольшие боскеты, теннисные аллеи с античными статуями, птичник, голубятня, тот самый изящный (к сожалению, давно исчезнувший) садовый театр, где состоялась премьера «Бастьена и Бастьенны», круглый мраморный бассейн, которому суждено в дальнейшем, при магнетических сеансах, быть свидетелем замечательнейших сцен, и на небольшом пригорке беседка-бельведер, с которой виден широко раскинувшийся за Дунаем Пратер. Не удивительно, что говорливое и жадное до удовольствий венское общество охотно собирается в этом прекрасном доме, ибо доктор Франц Антон Месмер принадлежит к числу самых уважаемых граждан, с тех пор как он, женившись

---

<sup>1</sup> «Все женщины поступают (итал.),

на вдове гофкаммеррата ван Буш, взял за ней больше чем тридцать тысяч гульденов. Стол его, как рассказывает Моцарт, ежедневно накрыт для всех друзей и знакомых, у этого высокообразованного и жизнерадостного человека можно великолепно поесть и выпить, да и в духовных наслаждениях недостатка нет. Здесь можно услышать задолго до напечатания новые квартеты, арии и сонаты Гайдна, Моцарта и Глюка— по большей части в их собственном исполнении, потому что все они— близкие друзья дома, а также и последние новинки Пиччини и Ригини. Тот, кто предпочитает поговорить на серьезные темы, вместо того, чтобы слушать музыку, найдет, о чем бы ни зашла речь, в лице хозяина универсально образованного собеседника. Ибо этот мнимый шарлатан Франц Антон Месмер имеет вес даже среди ученых. Еще в то время, когда этот сын епископского егеря, родившийся 23 мая 1734 году в Ицнанге на Боденском озере, перебрался для дальнейшего образования в Вену, он уже имел звания «окончивший курс студент теологии в Ингольштадте» и «доктор философии». Но для его беспокойного ума этого мало, слишком мало. Как блаженной памяти доктор Фауст, он хочет овладеть наукою во всех ее областях. И вот он изучает в Вене сначала право, чтобы обратиться наконец окончательно к четвертому факультету, к медицине. 27 мая 1766 года Франц Антон Месмер, уж и без того доктор двух наук, торжественно удостоен степени доктора медицины, «*autoritate et consensu illustrissimorum, perillustrium, magnificorum, spectabilium, clarissimorum professorum*»<sup>1</sup> его докторский диплом собственноручно подписан светилом терезианской науки— знаменитым профессором и придворным медиком Ван-Свитеном. Но Месмер, ставший богатым человеком в результате женитьбы, отнюдь не намерен сразу же чеканить дукаты из своего врачебного патента. Он не торопится заняться врачебной практикой и, оставаясь ученым дилетантом, охотнее следит за не имеющими к нему никакого касательства открытиями геологии, физики, химии и математики, за успехами абстрактной философии и прежде всего му-

---

<sup>1</sup> «Властью и постановлением славнейших, достославных, благородных, высокочтимых и знаменитейших профессоров» (лат.).

зыки. Он сам играет на клавесине и на виолончели, первый вводит в употребление стеклянную гармонику, для которой потом Моцарт сочиняет специальный квинтет. Вскоре музыкальные вечера у Месмера принадлежат уже к числу излюбленных времяпрепровождений культурной Вены, и наряду с небольшим концертным залом молодого Ван-Свитена у Глубокого Рва, где каждое воскресенье появляются Гайдн, Моцарт и в дальнейшем Бетховен, дом 261 по Загородной улице считается одним из самых изысканных прибежищ искусств и наук.

Нет, этот многократно оклеветанный человек, которого впоследствии яростно чернили как отщепенца медицины и невежественного знахаря, этот Франц Антон Месмер не первый встречный: так чувствует каждый, кто знакомится с ним. Этот хорошо сложенный, широколобый мужчина выделяется в любом обществе своим высоким ростом и внушительной осанкой. Когда он со своим другом Кристофором Виллибальдом Глюком появляется в одном из салонов Парижа, все взоры с любопытством обращаются к этим двум немцам, сынам Енаковым, возвышающимся на целую голову над остальными. К сожалению, немногие сохранившиеся изображения недостаточно полно передают характер его лица; видно все же, что оно гармонично и красиво вылеплено, что губы полные, подбородок округлый, плотный, и широкий, выпуклый лоб над ясными светло-стальными глазами; благотворную уверенность излучает этот могучий мужчина, которому суждено в полном здравии дожить до самого преклонного возраста. Поэтому было бы глубоким заблуждением представлять себе великого магнетизера чародеем, демоническим существом, с мерцающим взором, с адскими молниями в глазах, чем-то вроде Свенгали или доктора Спаланцани; наоборот, отличительною его чертою, по свидетельству всех современников, является предельное, непоколебимое терпение. Скорее медлительный, чем пылкий, скорее упорный, чем порывистый, вдумчиво наблюдает этот крепкий шваб каждое явление; и подобно тому, как проходит он через комнату, широко расставив ноги, грузно и увесисто, твердым и размеренным шагом, так и в своих исследованиях идет он медленно и уверенно от одного наблюдения к другому, медленно, но непоколебимо. Мышление

его — это не ряд ослепительных, внезапных озарений, но цепь осторожных, однако неопровержимых в дальнейшем выводов, и ничье противоречие, никакое огорчение не потревожит покоя столь толстокожего человека. В этом спокойствии и в этом упорстве, в этом великом и стойком терпении и заключается собственно гений Месмера. И только его необычной скромности и сдержанности, его обходительной, чуждой честолюбия манерой объясняется тот исторический курьез, что человек, пользующийся одновременно и весом и богатством, имеет в Вене только друзей и ни одного врага. Повсеместно превозносят его познания, его непритязательный, симпатичный характер, щедрую руку и щедрый ум: «*Son âme est comme sa découverte simple, bienfaisante et sublime*»<sup>1</sup>. Даже его коллеги, венские врачи, ценят Франца Антона Месмера, как превосходного медика, правда, лишь до того момента, пока он, набравшись смелости, не пойдет собственным путем и без соизволения факультета не сделает открытие, взволновавшее мир. Тогда всеобщей симпатии внезапно наступит конец и начнется борьба не на жизнь, а на смерть.

---

<sup>1</sup> «Его душа, как и открытие его, проста, благотворна и возвышена» (франц.).



# ВОСПЛАМЕНЯЮЩАЯ ИСКРА

Летом 1774 года некий знатный иностранец проезжает с женой через Вену; жена, внезапно заболевшая резами в желудке, обращается к известному астроному, иезуитскому патеру Максимилиану Геллю с просьбой изготовить ей для лечения магнит такой формы, чтобы его удобно было класть себе на живот. Ибо то несколько странное для нас положение, будто магниту присуща особая целебная сила, считалось в магической и симпатической медицине прежней поры бесспорным. Уже древность проявляла постоянный интерес к своеобразной повадке магнита— Парацельс именует его впоследствии «монархом всяческих тайн»,— ибо этот отщепенец среди минералов проявляет совершенно особые свойства. В то время, как свинец и медь, серебро, золото, олово и обыкновенное, как бы неодушевленное железо, чуждое всяких проявлений жизни, подчиняются лишь силе тяготения, один-единственный элемент обнаруживает некую одушевленность, какую-то самостоятельную активность. Магнит властно притягивает к себе другое, мертвое железо, он, как единственный субъект среди объектов, способен как бы извлекать собственную волю, и его властная повадка невольно вызывает предположение, что он подчиняется иным, не земным, может быть, астральным законам мироздания. Водитель кораблей и наставник утерявших дорогу, он, на-

саженный на острие, безошибочно обращает свой железный перст к полюсу, и действительно начинает казаться, что в пределах земного мира он сохранил воспоминание о своем метеорическом происхождении. Такие очевидные особенности, свойственные одному-единственному металлу, неизбежно зачаровывали ученых еще с древнейших времен классической натурфилософии. И так как человеческий ум неизменно склонен мыслить аналогиями, то врачи средневековья приписывают магниту симпатическую силу. На протяжении столетий занимают они испытаниями: не может ли он притягивать к себе, наподобие железных опилок, также и болезни из человеческого тела. А туда, где царит тьма, тотчас же с любопытством устремляет свой светящийся совиный взгляд пылливый ум Парацельса. Его беспокойно блуждающая фантазия, порой обманчивая, порой гениальная, без всяких колебаний превращает смутное чаяние предшественников в патетическую уверенность. Его легко воспламеняющемуся уму сразу же представляется бесспорным, что наряду с «амброидальной», действующей в янтаре силою (то есть с пребывающим во младенчестве электричеством) сила магнетизма свидетельствует о наличии в земле, в «адамовой материи», особой, астральной, связанной со звездами субстанции, и он сразу же заносит магнит в список непогрешимых целебных средств. «Я утверждаю открыто и ясно на основании произведенных мною опытов с магнитом, что в нем скрыта тайна высокая, без которой против множества болезней ничего сделать невозможно». И в другом месте он пишет: «Магнит долго был у всех на глазах, и никто не подумал о том, нельзя ли найти ему и дальнейшего употребления и не обладает ли он иной какой силой, помимо силы, притягивающей железо. Вшивые доктора часто тычут мне в нос, что я не следую за древними; а в чем мне им следовать? Все, что они наговорили о магните,— ничто. Положите на весы то, что я о нем сказал, и судите. Ежели бы я слепо следовал за другими и сам не производил опытов, то я знал бы только то, что знает каждый мужик: магнит притягивает железо. Но человек мудрый сам должен испытывать, и вот я открыл, что магнит, кроме явной, каждому в глаза бросающейся силы — притягивать железо,— обладает другой, скрытой

силой». И с обычной для него решительностью Парацельс дает точные предписания, как употреблять магнит для лечения. Он утверждает, что у магнита есть брюхо (полюс притяжения) и спина (полюс отталкивания), так что, правильно наложенный, он может пропустить свою силу через все тело; и этот метод лечения, который действительно превосходит произошедшее лишь много лет спустя открытие электрического тока, по словам этого вечного задиры, «стоит больше, чем все, чему учили всю свою жизнь последователи Галена. Если бы вместо того, чтобы похвалиться, они взяли в руки магнит, это дало бы им больше, чем вся их ученая болтовня. Он излечивает истечения из глаз, ушей, носа и из наружных покровов. Тем же способом излечиваются открытые раны на бедрах, фистулы, рак, кровотечения у женщин. Кроме того, магнит оттягивает грыжу и исцеляет переломы, он вытягивает желтуху, оттягивает водянку, как я неоднократно убедился на опыте; но нет нужды разжевывать все это невеждам». Наша современная медицина не слишком серьезно отнесется, конечно, к этим ошеломляющим сообщениям; но что сказал однажды Парацельс, является для его школы и два столетия спустя откровением и законом. И вот ученики его наряду со множеством других зелий из парацельсовской волшебной кухни почтительно растят и лелеют его учение о целебной силе магнита. Его ученик Гельмонт, а после него Гоклениус, опубликовавший в 1608 году целый учебник «*Tractatus de magnetica cura vulnerum*»<sup>1</sup>, страстно отстаивают, опираясь на авторитет Парацельса, органическую целительную силу магнита; так что уже в то время наряду с официальной медициной существуют и магнетические методы лечения, словно подземный поток, пробившие себе дорогу через два столетия. И вот кто-то из этих безымянных отщепенцев, один из забытых приверженцев симпатического лечения, предложил, вероятно, путешественнице-иностранке тот магнит.

Иезуит Гелль, к которому обратился приезжий пациент,— астроном, а не врач. Ему безразлично, оказывает ли магнит целебное действие при резах в желудке или нет, его дело — изготовить магнит нужной формы. Этот

---

<sup>1</sup> «Трактат о магнетическом лечении ран» (лат.).

свой долг он и выполнил. И в то же время он сообщает своему другу, ученому доктору Месмеру, о своеобразном случае. И вот Месмер, *semper voracum rerum cupidus*<sup>1</sup>, которого любознательность заставляет всюду разузнавать о новых методах в науке и испытывать их, просит друга держать его в курсе результатов лечения. Едва услышав, что рези в желудке больной действительно совершенно прекратились, он делает пациентке визит и изумляется быстрому облегчению, которое принесло наложение магнита. Тотчас же он решает испробовать, в свою очередь, заинтересовавший его метод. Он поручает Геллю изготовить для себя несколько магнитов подобной же формы и делает ряд опытов с другими пациентками, всякий раз накладывая подковообразный намагниченный кусок железа на больную часть тела: то на шею, то на сердце. И странное дело, в некоторых случаях, к изумлению самого врача, лечение приносит совершенно неожиданный, никогда не чаянный успех; особенно удачно излечивает он таким образом некую девицу Эстерлин, страдавшую судорогами, и профессора математики Бауэра.

Доверчивый лекарь тут же стал бы во всю глотку похваляться, что нашел новый талисман здоровья — магнит. Ведь это так просто, вовремя наложить при судорогах и эпилептических припадках больному на тело волшебную подкову, не спрашивая, как и почему, — и глядь — чудо исцеления уже совершилось. Но Франц Антон Месмер — врач, человек науки, сын новой эпохи, не умеющей мыслить вне причинной связи. Его не удовлетворяет с очевидностью доказанное положение, что магнит в целом ряде случаев, словно по волшебству, помог его пациентам; серьезный, мыслящий врач, он не верит в чудеса, потому что желает объяснить себе и другим, отчего этот таинственный минерал совершает такие чудеса. После его опыта у него в руках только одна посылка для разгадки: многократный целебный эффект магнита; для логического заключения ему необходимо и другое звено — причинное обоснование. Лишь в таком случае новая проблема будет не только поставлена перед наукой, но и разрешена.

---

<sup>1</sup> Всегда падкий до нового (лат.).

И удивительное дело: чертовское счастье дало, кажется, в руки ему, именно ему, другой конец цепи. Ибо именно он, Франц Антон Месмер, почти десять лет тому назад, в 1766 году, получил докторскую степень за весьма примечательную диссертацию, с изрядным налетом мистики, под названием «*De planetarum influxu*»<sup>1</sup>, в ней он под влиянием средневековой астрологии допускает воздействие созвездий на человека и выставляет тезис, что некая таинственная сила, «изливаясь через далекие небесные пространства, действует на каждую материю изнутри, что некий изначальный эфир, таинственный флюид, пронизывает всю вселенную, а с нею и человека. Этот изначальный флюид, эту конечную субстанцию осторожный studiosus обозначил тогда в высшей степени неопределенным термином «*gravitas universalis*» — сила общего тяготения. Вероятно, достигший зрелости мужчина давно уже позабыл эту свою юношескую гипотезу. Но теперь, когда Месмер видит, какое необъяснимое действие оказывает при случайном лечении намагниченное железо, то есть, в сущности, метеорит, ведущий происхождение от звезд, — теперь оба эти начала, эмпирическое и гипотетическое, излечившаяся наложением магнита пациентка и тезис докторской диссертации сливаются в одну, целостную теорию; теперь Месмер верит, что его философское допущение непреложно подтверждено явным целебным воздействием магнита, и полагает, что нашел для неопределенной «*gravitas universalis*» правильное наименование: магнетическая сила, притяжению которой человек так же послушен, как звезды вселенной. Значит, магнетизм, — так ликует он, опьяненный преждевременной радостью открывателя, — это «*gravitas universalis*», тот самый «невидимый огонь» Гиппократата, тот «*spiritus purus, ignis subtilissimus*»<sup>2</sup>, вселенский творческий ток, который пронизывает и мировой эфир и клеточку человеческого тела! Ему кажется, что предмет длительных поисков, мост, соединяющий звездные миры с человечеством, найден. И он испытывает чувство горделивого волнения: кто перейдет этот мост, тот вступит в страну неведомого.

---

<sup>1</sup> «О влиянии планет» (лат.).

<sup>2</sup> «Чистый дух, тончайшее пламя» (лат.).

Искра дала вспышку. Случайное соприкосновение опыта и теории вызвало у Месмера взрыв мысли. Но первый выстрел направлен вовсе не туда, куда следует. Ибо Месмер в своем преждевременном воодушевлении считает, что вместе с магнитом он раз и навсегда нашел и универсальное целительное средство, философский камень; но ошибка, явно неправильное заключение, заставляет его двинуться дальше, оказывается исходной точкой его пути. Это ошибка творческая. И так как Месмер не устремляется за ней слепо, но продвигается, подобно со своим характером, шаг за шагом, то, несмотря на свои блуждания, он движется вперед. Ему суждено пройти еще много окольных дорог. Но в то время как другие прочно восседают в покойном кресле старых методов, этот одиночка пробирается все же в потемках вперед и медленно нащупывает путь от ребяческих средневековых представлений к идеям сегодняшнего дня.

# ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ

**И** вот Франц Антон Месмер, до сих пор простой врач и любитель изящной науки, владеет одной мыслью, или скорее мысль владеет им, всей его жизнью. Ибо до последнего издыхания суждено ему, неутомимому исследователю, размышлять об этом *regretuum mobile*, об этой движущей силе вселенной. Всю свою жизнь, свое состояние, свою репутацию, свой досуг отдает он этой основной идее. В этом упрямстве, в этом упорном и пылком нежелании ни с чем считаться — величие и трагедия Месмера, ибо то, чего он ищет, — магического вселенского флюида, ясных доказательств его существования, — ему никогда не удастся найти. А того, что он нашел, — новой психотехники, — он вовсе и не искал и за всю свою жизнь не признал ее. Таким образом, его судьба похожа на судьбу его современника алхимика Бетгера, который в плену своей мысли хотел изготовить химическое золото и при этом сделал случайно в тысячу раз более важное открытие — рецепт изготовления фарфора; и в том и в другом случае первоначальная мысль дает только основной психический толчок, а открытие совершается как бы само собою в процессе лихорадочно продолжаемых опытов.

Вначале у Месмера есть только философская идея о мировом флюиде. И магнит. Но радиус действия маг-

нита относительно невелик, это Месмер видит уже при первых своих опытах. Его притягательная сила распространяется лишь на несколько дюймов, и все-таки таинственное предчувствие не обманывает Месмера: он верит, что в этом куске железа таится значительно бóльшая, как бы скрытая энергия, которую можно искусственно вызвать наружу и увеличить путем правильного применения. Тут он впервые прибегает к самым занятым ухищрениям. Вместо того, чтобы наложить на больное место одну лишь подкову, как тот англичанин, он привешивает своим больным по два магнита, один сверху, с левой стороны, другой снизу, с правой, чтобы таинственный флюид прошел непрерывным потоком через все тело и восстановил своими приливами и отливами нарушенную гармонию. Чтобы усилить свое собственное целительное влияние, он сам носит на шее магнит, зашитый в кожаный мешочек; мало того, он направляет этот источающий силу поток на всевозможные предметы. Он магнетизирует воду, заставляет больных купаться в ней и пить ее, он магнетизирует прикосновениями магнита фарфоровые чашки и тарелки, одежду и кровати, магнетизирует зеркала, чтобы они потом излучали флюид, магнетизирует музыкальные инструменты, чтобы и в колебаниях воздуха передавалась дальше целительная сила. Все больше овладевает им фантастическая навязчивая идея, будто можно передавать магнетическую энергию (как в дальнейшем поступали с электричеством) по проводам, нагнетать в бутылки, собирать в аккумуляторы. И вот он конструирует в конце концов пресловутый «ушат здоровья», многократно осмеянный «baquet»<sup>1</sup>, большой, прикрытый сверху деревянный чан, в котором два ряда бутылок, наполненных магнетизированной водой, сходятся к стальной штанге, от которой можно подвести к больному месту отдельные подвижные провода. Вокруг этой магнетической батареи устраиваются пациенты, благоговейно касаясь друг друга кончиками пальцев и образуя замкнутую цепь, потому что Месмер на основании опыта утверждает, что, пропуская ток через несколько человеческих организмов, он его опять-таки усиливает. Но и эксперименты с людьми не удовлетворя-

---

<sup>1</sup> Кадка (франц.).



ют его, — вскоре кошки и собаки должны уверовать в его систему; наконец, магнетизируются даже деревья в месмеровском парке и тот бассейн, в зыбкое зеркало которого пациенты с трепетом погружают свои обнаженные ноги; в это время их руки привязаны канатами к деревьям, а сам руководитель играет на стеклянной гармонике, тоже намагнетизированной, чтобы ее нежными и упругими ритмами сделать нервы больных более восприимчивыми к универсальному бальзаму.

Чепуха, шарлатанство, ребячество, скажет, без сомнения, про эти нелепые выходы наш современник, то ли с возмущением, то ли с состраданием; тут действительно вспомнишь Калиостро и других целителей-чародеев. Первые опыты Месмера — к чему излишняя деликатность? — беспомощно и безысходно блуждают в зарослях средневековых сорняков. Нам, потомкам, кажется, конечно, пустым фарсом — переносить силу магнетизма на деревья, воду, зеркала и музыкальные инструменты путем простых прикосновений магнита и добиваться при этом целительного действия. Но, чтобы быть справедливым, представим себе без прикрас уровень физических знаний в ту эпоху. Три новые силы возбуждают любопытство тогдашней науки, три силы, из которых каждая еще в поре младенчества и каждая — Геркулес в колыбели. Благодаря котлу Папина, благодаря новым машинам Уатта можно было получить первое представление о движущей силе пара, об огромном запасе энергии атмосферного воздуха, который прежним поколениям казался какой-то пассивной пустотой, каким-то неосязаемым, бесцветным мировым газом. Еще десятилетие, и первый воздушный корабль поднимет человека над землей; еще четверть века, и паровое судно впервые победит другую, водную стихию. Но в то время огромная энергия сжатого или выкаченного воздуха доступна уразумению только в лабораторных опытах, и столь же скромно и робко заявляет о себе электричество, этот джинн, тогда еще запертый в ничтожной лейденской банке. Ибо что считается в 1775 году электрическим явлением? Вольта еще не произвел своего решающего наблюдения; только от маленьких, игрушечных батарей можно получить несколько ни на что не нужных голубых

искр и слабый удар в кончик пальца. Это все, что знает месмеровская эпоха о творческой силе электричества,— не больше и не меньше, чем о магнетизме. Но, должно быть, уже в то время смутное предчувствие настойчиво подсказывало человеческой душе, что в грядущем одна из этих сил— может быть, сжатый пар, может быть, электрическая или магнетическая батарея— изменит облик мира и обеспечит двуногим млекопитающим на миллионы лет господство над землей,— предчувствие тех, доныне еще не учтенных масс энергии, усмирённой рукою человека, которые наводняют наши города светом, бороздят небо и передают звук от экватора к полюсу в бесконечно малую долю секунды. Зародыши гигантской мощи заключены в крохотных начинаниях того времени; это уже тогда чувствует мир, чувствует Месмер; только он, по несчастью своему, подобно принцу в «Венецианском купце», выбирает из трех шкатулок не ту, которую нужно, и приковывает внимание насторожившейся в ожидании взрыва эпохи к самому слабому элементу, к магниту,— ошибка, бесспорно, но ошибка, понятная по тому времени, по-человечески понятная.

Итак, поразительны не первые приемы Месмера, не намагничивание зеркала или бассейна,— поразителен для нас в его опытах тот неожиданный лечебный эффект, которого достигает один человек при помощи ничего не стоящего магнита. Но даже эти на первый взгляд чудесные исцеления оказываются, если правильно оценить их психологически, вовсе не столь уж чудесными; с большой долей вероятности и даже с уверенностью можно сказать, что от начала всякого врачевания страждущее человечество исцелялось благодаря внушению гораздо чаще, чем мы предполагаем и чем склонна допускать врачебная наука. Мировая история доказывает, что не было еще столь бессмысленного медицинского метода, который бы на некоторое время не принес облегчения больному, уверовавшему в него, в этот метод. Наши деды и прадеды излечивались средствами, над которыми сострадательно посмеивается современная медицина, та самая медицина, методы которой наука предстоящих пятидесяти лет, в свою очередь, объявит с такою же улыбкой недействительными и, может быть, даже опасными. Ибо там, где совершается неожиданное исце-

ление, внушению принадлежит огромная, труднообразимая роль. От заговоров древности до териака и мышинного помета средневековья и до радиового жезла какого-нибудь Цейлейса все методы лечения обязаны во всякую эпоху громадной долей своего воздействия воле к выздоровлению, пробудившейся у больного, и притом обязаны в такой степени, что значение самого объекта этой веры — магнита, гематита или вспрыскивания — при многих заболеваниях ничтожно по сравнению с силой, которую он пробуждает в больном. Поэтому не удивительно и даже, наоборот, совершенно логично и естественно, что именно новооткрытый метод дает самый неожиданный успех, так как ему, еще неизвестному, максимально содействует надежда больного; так было и с Месмером. Едва лишь получило огласку целебное действие его магнитов в отдельных, особых случаях, как молва о всемогуществе Месмера распространилась в Вене и по всей стране. Из ближних и из дальних краев спешат паломники к дунайскому магу, каждый хочет испытать прикосновение чудодейственного магнита. Выдающиеся сановники призывают венского врача в свои замки, в газетах появляются сообщения о новом методе; спорят, оспаривают, возносят до небес и поносят искусство Месмера. Но главное: каждый хочет его испытать или узнать о нем. Ломота, подергивание, шум в ушах, параличи, рези в желудке, расстройство менструаций, бессонница, боли в печени — сотни болезней, до сих пор не поддающихся никакому воздействию, излечиваются его магнитом; чудо за чудом происходит в доме 261 по Загородной улице, до сих пор предназначавшемся лишь для уюта и увеселений. Не прошло и года с той поры, как путешественник-иностранец привлек внимание Месмера к волшебному средству, а слава дотоле неизвестного врача распространилась так далеко за пределы Австрии, что доктора из Гамбурга, из Женевы, из самых отдаленных городов просят его объяснить им методы его столь действенного, по слухам, магнетического лечения, чтобы они могли продолжать его опыты и со своей стороны добросовестно проверить их. И — большой соблазн для месмеровского самолюбия! — оба доктора, которым венский врач доверился в письмах, д-р Унцер из Альтоны и д-р Арсю из Женевы, полностью подтверждают

замечательное целебное действие, которого они достигли по способу Месмера с помощью магнита, и оба по своей инициативе печатают восторженные статьи о месмеровских методах. Благодаря такому убедительно засвидетельствованному признанию Месмер находит все больше и больше последователей; в конце концов курфюрст призывает его в Баварию. Но что объявилось столь разительно в Вене, подтверждается столь же блистательно в Мюнхене. Так, наложение магнита на разбитого параличом и полуслеплого академического советника Остервальда имело такой шумный успех, что академический советник печатает в Аугсбурге в 1776 году отчет о своем исцелении Месмером: «Все, что он совершил здесь при различных болезнях, дает основание предполагать, что он подсмотрел у природы одну из самых таинственных ее движущих сил». Клинически точно описывает выздоровевший то отчаянное положение, в котором нашел его Месмер, пишет, как магнетическое лечение разом избавило его, словно по волшебству, от застарелого недуга, не поддававшегося дотоле никакой врачебной помощи. И чтобы заранее отразить всякое возможное возражение со стороны врачей, рассудительный академический советник пишет: «Если кто скажет, что история с моими глазами — одно воображение, то я отвечу, что удовольствуюсь этим и ни от одного врача в мире не потребую большего, нежели сделать так, чтобы я воображал себя совершенно здоровым». Под впечатлением этого неоспоримого успеха Месмер в первый (и в последний) раз получает официальное признание. 28 ноября 1775 года Баварская Академия торжественно избирает его своим членом, «ибо она убеждена, что труды столь выдающегося человека, увековечившего свою славу особыми и неоспоримыми свидетельствами своей неожиданной и плодотворной учености и своими открытиями, много будут содействовать ее блеску». В течение одного года одержана полная победа. Месмер может быть доволен: одна академия, десятки врачей и сотни излечившихся и восторженно благодарных пациентов свидетельствуют неопровержимо о целебной силе магнита. Но удивительно — в тот самый миг, когда ряд свидетелей без всякого постороннего влияния отдает Месмеру должное, сам он себя осуждает. За этот год он обнару-

жил уже печальную ошибку в расчете: действует не магнит в его руках, а сами руки, что, следовательно, его поразительное влияние на людей исходит не от мертвого минерала, которым он манипулирует, но от него, живого человека, что вовсе не магнит был чудодейственным источником здоровья, а сам магнетизер. После такого признания проблема получила неожиданно новое направление: еще один толчок, и могла быть познана подлинная — скрытая в человеке — основа воздействия. Однако духовная энергия Месмера недостаточно велика, чтобы перенестись через целое столетие. Только шаг за шагом продвигается он неверными и окольными путями. Но, отбросив в сторону честно и решительно свой волшебный минерал магнит, он высвобождается одновременно из магической пентаграммы средневековой чуши; достигнута та точка, где идея его становится понятной для нас и плодотворной.

# ПРЕДЧУВСТВИЯ И ПОСТИЖЕНИЯ

**К**огда именно Месмер решает на этот исторический поворот в методах своего лечения, нельзя установить с точностью. Но уже в 1776 году его благодарный пациент Остервальд пишет из Баварии, что «д-р Месмер чаще обходится теперь без всяких искусственных магнитов и лечит, просто прикасаясь к больным органам — непосредственно или какими-либо предметами». Значит, не прошло даже года, как Месмер заметил, что магнит совершенно не нужен при так называемых магнетических сеансах, потому что, когда он просто проводит рукой вдоль нервных путей, от одного полюса к другому, больной чувствует тот же самый подъем, или облегчение; Месмеру стоит только дотронуться до своих пациентов, и нервы их уже трепетно напрягаются, без помощи какого-либо прибора или медикамента появляется сперва возбуждение, потом успокоение — симптомы перемен, происходящих в больном организме. Итак, сомневаться больше нельзя: от его рук исходит нечто неведомое, гораздо более таинственное, чем магнитная сила, нечто такое, чему нет объяснений ни у Парацельса, ни в старинной, ни в современной медицине. И открыватель стоит в изумлении перед своим открытием: вместо магнетического метода он открыл какой-то другой.

Теперь Месмеру следовало бы сказать честно: «Я ошибся, магнит никому не помог и не обладает тою силой, которую я ему приписывал, и целебное действие, которого я, к собственному моему изумлению, достигаю ежедневно, основано на причинах, мне самому непонятных». И, конечно, он должен был тотчас же перестать называть свои сеансы магнетическими и забросить всю затейливую аппаратуру: заряженные бутылки, «ушаты здоровья», заколдованные чашки и деревья, как совершенно ненужное фокусничество. Но как мало таких людей — даже самых храбрых — в политике, в науке, в искусстве, в философии, которые способны были мужественно и определенно признаться, что вчерашнее их воззрение было ошибкой и нелепостью! Так и Месмер. Вместо того, чтобы решительно отказаться от несостоятельного учения о целебной силе магнита, он предпринимает сложный отходный маневр: начинает придавать понятию «магнетический» два смысла, поясняя, что магнит, как минерал, действительно не помогает, но что сила, действующая при его сеансах, тоже магнетизм, «жизненный» магнетизм, в живом человеческом организме, аналогичный таинственной силе мертвого металла. Он делает весьма пространные и смутные попытки представить дело так, что в конце концов в его системе ничего, по существу, не изменилось. Но в действительности это наново надуманное понятие «жизненный» магнетизм (обычно переводимое, крайне неудачно, «животный» магнетизм) означает нечто бесконечно далекое от проповедовавшейся до сих пор металлотерапии, и с этого момента нужно быть чрезвычайно внимательным, чтобы не дать ввести себя в заблуждение искусственно созданными синонимами. С 1776 года «магнетизировать» отнюдь не значит у Месмера «чуть касаться магнитом» или иначе использовать его влияние, но только воздействовать на других людей таинственной силой, присущей человеку и истекающей из нервов на концах пальцев («жизненная» сила). И если поныне лица, практикующие этот симпатический метод поглаживания, все еще именуют себя «магнитопатами», то они пользуются этим словом совершенно неправильно, ибо, вероятно, ни у одного из них в доме вообще нет магнита. Весь их метод основан исключительно на личном воздейст-

вии, являясь терапией внушением или терапией флюидами.

Таким образом, через год после первого своего открытия Месмер благополучно преодолевает свое опаснейшее заблуждение, но каким прекрасным, каким удобным было это заблуждение! В то время Месмер полагал еще, что при судорогах или нервных припадках достаточно наложить больному на тело магнит, искусно провести им несколько раз туда-сюда — и больной здоров. Но теперь, когда эта удобная иллюзия о волшебном действии магнита рухнула, он растерянно смотрит на магический эффект, который сам ежедневно производит голыми руками. Ибо в какой стихии коренится это чудесное воздействие, производимое им тогда, когда он поглаживает виски своим больным, обвеивает их своим дыханием, когда он при помощи кругообразных движений вдоль мускульной системы вызывает этот таинственный, незапный нервный трепет, эти неожиданные вздрагивания? Это некий флюид, некая «force vitale»<sup>1</sup>, исходящая из его, Франца Антона Месмера, организма; и опять вопрос: присуща ли эта особая сила лишь его особому организму или также любому другому человеку? Можно ли ее повысить собственной волей, можно ли дробить ее и подкреплять другими стихийными силами? И как происходит эта передача силы? Психическим путем или, может быть, как химическое излучение и испарение мельчайших невидимых частиц? Земная эта сила или божественная? Психическая, физическая или духовная? Идет ли она от звезд или является тончайшей эссенцией нашей крови, продуктом нашей воли? Тысяча вопросов встает разом перед простым, не таким уж умным и лишь с головой ушедшим в наблюдения человеком, тысяча вопросов, для него заведомо неразрешимых, и из которых самый важный вопрос — происходят ли так называемые магнетические исцеления психическим или флюидальным путем — до сих пор не получил удовлетворительного разрешения. В какой лабиринт попал он неожиданно в тот час, когда вслед за той иностранкой повторил это бессмысленное лечение магнитной подковой, как далеко

---

<sup>1</sup> «Жизненная сила» (франц.).



завел его этот неверный путь! Еще долгие годы он не увидит никакого просвета. Лишь одно ясно Месмеру, лишь одно знает он по собственной своей изумительной практике и на том строит свое учение: нередко лучше, чем всякое химическое средство, может живой человек помочь другому своим присутствием и своим влиянием на нервную систему. «Из всех природных тел действительнее всего влияет на человека сам человек». Болезнь, по его представлению, есть нарушение гармонии в человеке, опасный перерыв в ритмической смене прилива и отлива. Но в каждом человеке жива глубоко заложенная целебная сила, воля к здоровью, изначальный жизненный импульс — изгнать все болезненное; и задача нового магнетического врачевания — повысить эту волю к здоровью (которой механистическая медицина действительно слишком долго пренебрегала) путем магнетического воздействия (мы говорим: внушения). По вполне правильной, с точки зрения психологии, мысли Месмера, которая находит затем свое крайнее развитие в Christian Science, присущая людям воля к здоровью способна действительно совершать чудеса исцеления; поэтому задача врача — вызвать чудо к жизни. Магнитопат как бы производит только зарядку истощенных нервов для решающего толчка, он наполняет и укрепляет внутреннюю защитную батарею организма. Но, напоминая Месмер, при попытке поднять жизненную силу человека не следует пугаться, если симптомы болезни, вместо того чтобы сразу же исчезнуть, делаются поначалу, наоборот, резче, конвульсивнее: ведь задача всякого правильного магнетического курса — довести любую болезнь до крайнего ее обострения, до кризиса и судорог; без труда можно узнать в этой знаменитой «теории кризисов» Месмера давно испытанное «изведение беса» времен средневековья и изгнание болезней по методу хорошо ему известного патера Гаснера. Сам того не подозревая, Месмер с 1776 года систематически занят сеансами внушения и гипноза, и главная тайна его успеха заключается прежде всего в интенсивности его личного воздействия, излучаемого им с особенной силой и производящего почти магический эффект. Но все же как ни мало знает Месмер о действенном начале своего метода, этому удивительному одиночке уже в те первые годы удалось

установить некоторые истины, открывшие путь для дальнейшего развития психологии. Прежде всего Месмер замечает, что отдельные его пациенты особенно восприимчивы к магнетизму (мы бы сказали: обладают внушаемостью, медиумичны), а другие совершенно невосприимчивы, что, таким образом, одни люди действуют как источники воли, другие как ее приемники; но если увеличить число участников, то восприимчивость усиливается с помощью массового внушения. Такими наблюдениями Месмер сразу же расширил возможности тогдашней психологии в области дифференциации характеров; благодаря новому освещению в спектре человеческой души неожиданно появляется множество новых оттенков. Мы видим, как много перспектив открывает перед своим временем один человек, помимо своей воли наткнувшийся на огромную проблему. Но никто не в состоянии объяснить ему явление, еще доньше не разгаданное, ответить, каким способом отдельным, особо одаренным, как бы чудотворным натурам удается простым наложением рук и атмосферическим воздействием своей личности достигать исцелений, о которых ничего не может сказать даже глубочайшая и просвещеннейшая наука.

Но больным нет дела до флюида, они не спрашивают «как» и «почему», они толпами теснятся, неудержимо влекомые молвою о новом, необычном. Вскоре Месмеру приходится устроить в своем доме на Загородной улице собственный магнетический госпиталь; даже из других стран приезжают больные, с тех пор как они услышали о знаменитом исцелении девицы Эстерлин и прочли восторженные, благодарственные отзывы других его пациентов. Время музыки и галантных игр на воздухе миновало теперь в доме 261 на Загородной улице; Месмер, до сих пор практически не пользовавшийся докторским дипломом, с утра до ночи лихорадочно работает на своей новой фабрике здоровья при помощи жезлов, баков и всяких хитрых приспособлений. В саду вокруг мраморного бассейна, в котором раньше резвились золотые рыбки, теперь сидят, образуя замкнутую цепь, одержимые недугами и благоговейно погружают ноги в целебную воду. Всякий день приносит известия о новом триумфе магнетических сеансов, каждый час привле-

кает новых верующих, ибо молва о чудесных исцелениях просачивается сквозь окна и двери; вскоре весь город только и говорит, что об этом вновь возродившемся Теофрасте Парацельсе. Но в чаду успеха один человек сохраняет трезвость — это сам маэстро Месмер. Несмотря на настояния своих друзей, он все еще не решается высказаться решительно об этом чудодейственном флюиде; он лишь смутно намечает в двадцати семи тезисах основы теории жизненного магнетизма. Но он упорно не соглашается учить других, чувствуя, что сам должен изучить сначала тайну своего собственного воздействия.

# РОМАН ДЕВИЦЫ ПАРАДИЗ

В той же мере, в какой растет известность Франца Антона Месмера в Вене, слабеет симпатия к нему. Все венское культурное общество, ученые и профессора любили его, человека осведомленного, нечестолюбивого, богатого и притом гостеприимного, обходительного и всегда чуждого высокомерия, любили до тех пор, пока он забавлялся новыми идеями, как безвредный дилетант. Теперь, когда Месмер серьезно берется за дело и его своеобразные сеансы возбуждают сенсацию, он начинает вдруг чувствовать со стороны своих товарищей по профессии, врачей, какое-то сопротивление, сперва тайное, а затем постепенно и открытое. Напрасно приглашает он своих бывших коллег к себе в магнетическую клинику, чтобы доказать им, что он оперирует не знахарскими снадобьями и заговорами, а действует по обоснованной системе: никто из приглашенных профессоров и докторов не желает серьезно разбираться в этих странных исцелениях. Весь этот род терапии при помощи кончиков пальцев, без клинического вмешательства, без лекарств, без обычно прописываемых средств, эти манипуляции с волшебной палочкой и с магнетизированными ушатами не представляются им, понятно, слишком серьезными. Вскоре Месмер начинает чувствовать острый холодок извне. «Холодный прием, оказанный здесь моим первым идеям, поверг меня в из-

умление», — пишет он в те дни в Мюнхен. Он искренне надеялся, что встретит со стороны великих ученых ставшего ему родным города, у своих прежних друзей-ученых, с которыми столько раз музицировал, по крайней мере интерес или критическое участие. Но, когда-то столь общительные, люди науки вовсе не вступают с ним в разговор, они только смеются и глумятся, повсюду он наталкивается на предвзятое отрицание, вселяющее в него горечь. В марте 1776 года он снова сообщает секретарю Баварской Академии, что его идея «подверглась в Вене вследствие ее новизны почти всеобщему гонению», а два месяца спустя жалуется в более сильных выражениях: «Я по-прежнему делаю все новые физические и медицинские открытия в своей области, но надежда найти у других объяснение моей системы ныне тем более несбыточна, что мне приходится непрестанно наталкиваться на отвратительные интриги. Здесь объявили меня обманщиком, а всех, кто верит мне, дураками. Так встречают новую истину».

Неотвратимый рок, постигающий всякого, кто пришел слишком рано, настиг его: бессмертный консерватизм факультетов чувствует, что с ним грядет познание новых истин, и с возмущением на него ополчается. Исподтишка начинается в Вене глухая, но упорная травля Месмера и его магнетических сеансов: во французских и немецких журналах появляются — разумеется, без подписи — корреспонденции из Вены, высмеивающие его методы. Но ненависть вынуждена еще действовать украдкой, ибо безукоризненное поведение Месмера не дает подходящих поводов для открытого нападения. Неудобно именовать шарлатаном, недэучкою, невежественным знахарем доктора двух факультетов, вот уже десять лет имеющего диплом с подписями таких авторитетов, как Ван-Свитен и Ван-Гаен. В вымогательстве денег его тоже нельзя попрекнуть, потому, что этот богатый человек лечит большую часть своих пациентов совершенно бесплатно.

И что всего обиднее, невозможно даже дискредитировать его, ославив бахвалом или пустозвоном, ибо Месмер не склонен и в малейшей степени преувеличивать масштаб своего открытия. Он отнюдь не утверждает (как, например, утверждала позже Мери Бекер-Эдди

со своей Christian Science), что открыл универсальную терапию, устраняющую нужду во всяком другом лечении: наоборот, он старательно ограничивает его применение, подчеркивая, что жизненный магнетизм непосредственно помогает только при нервных болезнях и может влиять на их физические последствия только косвенно. Этим он как бы вынуждает к терпению своих коллег, втайне давно уже копивших злобу на него и ожидающих случая подставить ножку ненавистному новатору.

Наконец долгожданный случай представился. К развязке приводит эпизод с девицей Парадиз, невинный роман, который легко было превратить в полную значения драму, ибо редко сценическая обстановка истории болезни бывала столь эффектна. Мария Терезия Парадиз, девушка большого таланта, ослепшая на четвертом году жизни из-за поражения зрительных нервов, считается неизлечимой. Своими выдающимися способностями в игре на клавишине она снискала в Вене широкую известность. Императрица самолично печется о ней. Она назначила родителям даровитого ребенка пенсию в двести золотых дукатов и взяла на себя расходы по ее дальнейшему образованию. Впоследствии девица Парадиз дала много концертов, один даже в присутствии Моцарта, и множество ее неопубликованных композиций доньше хранится в Венской библиотеке.

И вот эту молодую девушку приводят к Месмеру.

Перед тем ее многие годы лечили — по всем правилам науки, но безрезультатно — первые глазные врачи Вены: известный оператор, профессор Барт и придворный врач Штерк. Но некоторые признаки (конвульсивное подергивание глаз, затем непременно выступающих из орбит, боли в области селезенки и печени, вызывающие нечто вроде припадков помешательства) дают основание думать, что слепота девицы Парадиз имеет причиной не разрушение зрительного нерва, но лишь нарушение, обусловленное психикой. Делают еще одну попытку и приводят ее к Месмеру, который находит у нее общее нервное расстройство и признает, что подобный случай поддается излечению его методом. Чтобы быть в состоянии в точности следить за успехами магнетического курса, он берет ее к себе в дом, где подвергает магнетиче-

скому лечению бесплатно, вместе с другими двумя пациентками.

До этого пункта все заявления современников сходятся в точности. Но затем возникает полное противоречие между показаниями Месмера, утверждающего, что он почти полностью вернул девушке зрение, и свидетельством профессоров, отрицающих какое бы то ни было улучшение, как обман и «воображение». (Это слово «воображение» играет отныне решающую роль во всех исходящих от научных кругов попреках Месмеру.) Конечно, теперь, по прошествии полутора веков, нелегко сделать выбор между двумя утверждениями, столь резко друг другу противоречащими. В пользу врачей говорит то, что к Марии Терезии Парадиз затем никогда уже больше не вернулось зрение; в пользу Месмера, кроме свидетельства общественности,—письменный отчет, который составлен отцом молодой девушки и кажется мне слишком наглядным, чтобы можно было объявить его попросту подделкой. Ибо я знаю мало документов, которые бы так психологически точно и полно описывали первое восприятие видимого мира человеком, постепенно излеченным от слепоты; чтобы измыслить такие тончайшие, основанные на знании человеческой души подробности, потребовался бы лучший поэт и психолог, чем старый надворный советник Парадиз-отец или столь мало поэтическая натура, как Месмер.

Записка в ее существенной части гласит:

«После непродолжительного, интенсивного магнетического воздействия со стороны г-на доктора Месмера она начала различать очертания поставленных перед нею предметов и фигур. Но новое чувство было столь обостренным, что она могла смотреть на все это только в очень темной, снабженной ставнями и занавесями комнате. Когда перед ее глазами, со впятеро сложенной на них повязкой, проводили зажженной свечью, хотя бы и очень быстро, она разом падала, словно сраженная молнией. Первой человеческой фигурой, которую она увидела, был г-н доктор Месмер. Она с большим вниманием наблюдала за ним и за всевозможными движениями его тела, которые он проделывал, чтобы испытать ее. Она была в известной мере испугана этим и сказала: «Как ужасно видеть это! Неужели таков облик человеческий?»

К ней, по ее желанию, привели большую домашнюю собаку, очень ручную, ее всегдашнюю любимицу, и она осмотрела ее с тем же вниманием. «Эта собака,— сказала она потом,— нравится мне больше, чем человек; мне много легче переносить ее вид». Особенно поражали ее носы на лицах, которые она рассматривала. Она не могла удержаться от смеха. Вот что она сказала об этом: «Мне кажется, что они обращены на меня с угрозой и хотят выколоть мне глаза». После, увидев достаточное количество лиц, она привыкла к ним. Наибольшего труда стоит ей научиться различать цвета и степень отдаленности предметов, ибо в отношении вновь проявившегося у нее чувства зрения она столь же неопытна и неискушена, как новорожденный ребенок. Она никогда не ошибается в различиях одного цвета от другого, но зато смешивает их наименования, в особенности если ее не навели на след — производить сравнения с окраскою, ей уже знакомою. При виде черного цвета она поясняет, что это образ ее былой слепоты. Этот цвет всегда пробуждает в ней некоторую склонность к меланхолии, в которую она часто впадала, пока длилось лечение. В то время она неоднократно раздражалась внезапными рыданиями. Так, однажды с ней случился столь сильный припадок, что она бросилась на софу, отбивалась руками, пыталась сорвать с себя повязку, отталкивала от себя все и, жалостно стона и плача, являла своим видом такое отчаяние, что мадам Сакко или любая другая знаменитая актриса не могла бы найти лучшего образца для изображения женщины, потрясенной крайним горем. Через несколько мгновений печальное настроение прошло, и она вернулась к своей прежней приветливости и жизнерадостности, хотя вскоре после того с нею снова случился такой же припадок. Когда в первые дни распространенная молва о ее прозрении привлекла к нам многих родственников, друзей и высокопоставленных лиц, она стала сердиться. В своем недовольстве она однажды сказала мне так: «Почему это я чувствую себя не такой счастливой, как раньше? Все, что я вижу, вызывает во мне неприятное возбуждение. Ах, мне было гораздо спокойнее, пока я оставалась слепой!» Я утешил ее тем доводом, что ее нынешнее раздражение вызывается от восприятия непривычной области, которая



для нее открылась. Едва привыкнув к зрению, она станет такой же спокойной и довольной, как и другие. «Это хорошо,— отвечала она,— потому что если при взгляде на что-нибудь новое мне и дальше суждено испытывать беспокойство вроде нынешнего, я готова теперь же вернуться к прежней слепоте».

Так как вновь обретенное чувство вернуло ее в первоначальное естественное состояние, то она вполне свободна от предвзятых взглядов и именуется вещи просто потому непосредственному впечатлению, которое они на нее производят. Она очень хорошо судит о чертах лица и делает из этого выводы о свойствах характера. Знакомство с зеркалом повергло ее в большое удивление; она не могла понять, как это поверхность зеркального стекла улавливает предметы и вновь представляет их глазу. Ее привели в великолепную комнату, где была высокая зеркальная стена. Она стала принимать перед нею самые необычные позы и особенно смеялась тому, что изображение в зеркале, когда она приближалась, подступало к ней, а при ее удалении отступало. Все предметы, которые она замечает в известном отдалении, кажутся ей маленькими, и в ее представлении они увеличиваются по мере того, как придвигаются к ней. Когда она с открытыми глазами подносила ко рту кусочек поджаренного хлеба, ей представлялось, будто он такой большой, что не поместится во рту.

Потом ее провели к бассейну, который она назвала большой суповой миской. Ей казалось, что шпалеры кустов в аллее движутся рядом с ней с двух сторон, а на возвратном пути она думала, что дом идет навстречу, причем особенно понравились ей освещенные окна. На следующий день пришлось исполнить ее желание и свести ее в сад при свете дня. Она опять внимательно осмотрела все предметы, но не с таким удовольствием, как накануне вечером. Протекавший перед домом Дунай она назвала длинной и широкой белой полосой и точно указала те места, где она видит начало и конец реки. До деревьев, стоявших примерно в тысяче шагов по ту сторону реки, на так называемой Пратерау, можно было, по ее мнению, дотянуться рукою. Так как это было среди бела дня, она не могла долго вынести пребывание с открытыми глазами в саду. Она сама потребовала,

чтобы ей опять завязали глаза, так как восприятие света не по силам ее слабому зрению и вызывает у нее головокружение. Когда у нее на глазах повязка, она не решается без провожатых и шагу ступить, хотя прежде, будучи слепой, расхаживала по хорошо знакомой комнате. Рассеянность, вызываемая новым чувством, служит причиной того, что она должна быть более внимательной за клавишином, чтобы сыграть какую-нибудь пьесу, в то время как раньше она исполняла целые концерты с безукоризненной верностью и при этом вела беседу с окружающими. Теперь с открытыми глазами ей трудно сыграть и небольшую вещицу. Она следит за своими пальцами — как они поднимаются над клавиатурой, — но при этом не попадает в большинстве случаев на нужные клавиши».

Производит ли это ясное, прямо-таки классическое описание впечатление подделки? Можно ли, действительно, допустить, что ряд очевидцев, пользующихся уважением, дал себя одурачить и послал в газеты отчеты о чудесном исцелении, не потрудившись удостовериться относительно состояния бывшей слепой, живущей в двух кварталах от них? Но именно из-за шума, вызванного этим случаем магнетического лечения, врачебная корпорация с недовольством вмешивается в дело. На этот раз Месмер вторгся в их собственную, касающуюся их непосредственно область, и глазной врач и сниматель катаракт, профессор Барт, у которого девица Парадиз в течение нескольких лет безуспешно искала помощи, с особым рвением ополчается против непрошеного целителя. Он утверждает, что девицу Парадиз следует рассматривать еще как слепую, потому что зачастую она не знает названий находящихся перед нею предметов и нередко путает их, — ошибка, психологически очень понятная и даже вероятная у человека, много лет бывшего слепым и впервые познающего предметы; потому сама по себе эта ошибка не дает оснований для упреков. Но за официальным миром сила превосходства. Прежде всего вмешательство влиятельных врачей ставит преграду намерению Месмера лично представить императрице Марии Терезии свою находящуюся на пути к выздоровлению пациентку; и все яростнее пытаются раздраженные коллеги помешать Месмеру продолжать магне-

тическое лечение. По какому праву? — спросит человек непредвзятый. Ибо даже в самом неблагоприятном случае метод внушения не может сделать мертвый зрительный нерв девицы Парадиз еще более мертвым, не может сделать слепую более слепой. Таким образом, при всем желании нельзя ни в одном из параграфов закона найти право посторонних лиц отнять у дипломированного врача его пациентку в середине лечения. И так как, помимо того, девица Парадиз сама крепко держится за своего целителя, противники Месмера избирают обходный путь, чтобы лишить его драгоценного объекта опытов: они внушают старикам Парадиз устрашающую мысль, что если дочь их действительно прозреет, то сразу же пропала монаршья милость — пенсия в двести дукатов — и что покончено со своеобразной сенсацией, производимой выступлениями слепой концертантки. Этот довод — угроза финансовая — сразу же действует на семью. Отец, дотоле вполне доверявший Месмеру, насильно врывается в дом, требует немедленно вернуть ему дочь обратно и грозит обнаженной саблей. Но, удивительное дело, сопротивление встречает он не со стороны врача. Сама девица Парадиз, привязавшаяся к своему целителю, то ли как гипнотизируемый к своему магнетизеру, то ли как женщина к возлюбленному, заявляет определенно, что не намерена возвращаться к родителям, а останется у Месмера. Это приводит в раздражение ее мать, она с невероятной яростью набрасывается на непокорную девушку, предпочитающую родителям чужого человека, наносит ей, беззащитной, побои и ведет себя по отношению к ней так ужасно, что та падает, охваченная судорогами. Но, несмотря на все приказания, угрозы и побои, не удастся заставить стойкую девицу Парадиз покинуть своего покровителя (а может быть, своего возлюбленного). Она остается в магнетической клинике. Месмер одержал победу, правда, пиррову победу. Ибо в результате перенесенного потрясения и насильно слабый проблеск света, возникший с таким трудом, угасает. Приходится снова начать лечение, чтобы оживить пришедшие в расстройство нервы. Но на это Месмеру не дают времени. Факультет пустил уже в ход самые тяжелые орудия. Он мобилизовал архиепископа кардинала Мигацца, императрицу и двор и, кажется,

самую могущественную в терезианской Австрии инстанцию: знаменитую комиссию нравов. Профессор Штерк, как глава медицинского ведомства в Австрии, дает, по поручению императрицы, приказ «положить конец этому надувательству». И вот государство отнимает у магнетизера власть над его медиумом. Месмер принужден немедленно прервать лечение и выдать не получившую еще исцеления девицу Парадиз родителям, несмотря на ее отчаянные мольбы. Дальнейшие последствия этого тягостного дела, за недостатком соответствующих документов, не поддаются точному выяснению. Либо Месмеру, как «нежелательному иностранцу», было более или менее настоятельно предложено правительством покинуть пределы Австрии, либо сам он уже не в силах оставаться среди венских медиков, своих бывших коллег. Во всяком случае, он сразу же после случая с девицей Парадиз покидает свой великолепный дом на Загородной улице, 261, уезжает из Вены и ищет себе нового отечества сначала в Швейцарии, потом в Париже. Венский факультет может быть доволен: его цель достигнута. Он отстранил неприятного чудака и дискредитировал (по его мнению, в глазах всего мира) первые зачатки психотерапевтического метода, правда неясного, но уже приближающегося к современным представлениям. На целое столетие с четвертью воцаряется на Венском факультете *in rebus psychologicis*<sup>1</sup> величественное спокойствие, пока опять не появляется со своим психоанализом еще один досадный новатор, Зигмунд Фрейд, на котсрого профессора факультета ополчаются с тем же предубеждением и с такой же яростью, но на этот раз, по счастью, со значительно меньшим успехом.

---

<sup>1</sup> В делах психологии (лат.).

# ПАРИЖ

**В**осемнадцатое столетие мыслит и живет космополитически. Наука Европы, ее искусство представляют еще одну большую семью; для человека духовной культуры еще не придумано современное обособление одного государства от другого. Художник и ученый, музыкант и философ странствуют в то время из одной резиденции в другую, не мучась тоской по родине, чувствуя себя как дома везде, где они могут проявить свой талант и выполнить свою миссию, и каждый из них — друг и желанный гость всех наций, народов и государей. Поэтому в решении Месмера переселиться из Вены в Париж нет ничего особенного, и с первого же часа ему не приходится раскаиваться в перемене обстановки. Его аристократические пациенты из Австрии открывают перед ним двери посольства. Мария Антуанетта, живо интересующаяся всем новым, необычным и занимательным, обещает ему свою поддержку, а бесспорная принадлежность Месмера к всемогущему тогда масонству тотчас же вовлекает его в средоточие духовной жизни французского общества. Кроме того, его учение выступает в исключительно удачный момент. Ибо Вольтер и энциклопедисты, своим агрессивным скептицизмом и своей иронией вытравив из общества восемнадцатого века церковную веру, вовсе не уничтожили неистребимую в человеке потребность верить («escasez l'in-

fâme!»<sup>1</sup>), но лишь загнали ее в какие-то другие закоулки и мистические тупики. Никогда не был Париж столь жаден до новшеств и суеверий, как в ту начальную пору века Просвещения. Перестав верить в легенды о библейских святых, стали искать для себя новых странных святых и обрели их в шарлатанах-розенкрейцерах, алхимиках и филалетах, толпами притекавших туда; все неправдоподобное, все идущее наперекор ограниченной школьной науке встречается в скучающем и причесанном по философской моде парижском обществе восторженный прием. Страсть к тайным наукам, к белой и черной магии проникает повсюду, вплоть до высших сфер. Мадам де Помпадур, правительница Франции, прокрадывается ночью через боковую дверь Тюильрийского дворца к мадам Бонтан, чтобы та предсказала ее будущее по кофейной гуще; герцогиня д'Юрфе велит приготовить для себя дерево Дианы (об этом можно прочесть у Казановы) и омолаживается способом в высшей степени физиологическим; маркизу де Л'Опиталь какая-то старая женщина заманивает в глухой кабачок, обещая представить ей там во время черной мессы Люцифера собственной персоной; но в то время как добрейшая маркиза и ее подруга ждут в чем мать родила появления обещанного дьявола, мошенница исчезает с их одеждой и кошельками. Наиболее почтенные мужи Франции трепещут от почтительного благоговения, когда легендарный граф Сен-Жермен тончайшим образом проговаривается за ужином и выдает свой тысячетный возраст, говоря об Иисусе Христе и о Магомете как о личных своих знакомых. В то же самое время в гостиницах и постоялых дворах Страсбурга все комнаты, на радость хозяевам, переполнены, потому что принц Роган принимает у себя, в одном из самых аристократических дворцов, отъявленного сицилианского проходимца Бальзамо, именующего себя графом Калиостро. В почтовых каретах, в носилках и верхом прибывают со всех концов Франции аристократы, чтобы приобрести себе у этого безграмотного шарлатана микстуры и волшебные снадобья. Придворные дамы и девицы голубой крови, княгини и баронессы заводят у себя в замках и городских

---

<sup>1</sup> «Раздавите гадину!» (франц.).

особняках алхимические лаборатории, и вскоре эпидемия мистического помешательства охватывает и простой народ. Едва лишь распространяется молва о нескольких случаях чудесного исцеления у гробницы парижского архидиакона на кладбище Сен-Медар, как туда стекаются тысячи людей и впадают в дикие корчи. Ничто необычное не кажется в ту пору слишком нелепым, никакое чудо достаточно чудесным, и никогда не было мошенникам столь удобно, как в ту, одновременно и рассудочную и падкую до щечочущих нервы сенсаций эпоху, увлекающуюся всяким дурачеством, верующую, при всем неверии, во всякое волшебство. Таким образом, врач, владеющий новым универсальным методом, заранее мог считать свою игру выигранной.

Но Месмер (и это следует подчеркнуть снова и снова) отнюдь не намерен отбивать у какого-нибудь Калиостро или Сен-Жермена золотые прииски глупости человеческой. Дипломированный врач, гордый своей теорией, фанатик своей идеи, более того, пленник ее, он хочет и желает прежде всего быть признанным официальной наукой. Он презирает весьма ценный и прибыльный энтузиазм угодников моды: благосклонный отзыв одного академика был бы для него важнее, чем все крики сотни тысяч дураков. Но всеисильные профессора отнюдь не усаживаются с ним вместе за один лабораторный стол. Берлинская Академия лаконически ответила на его доводы, что «это ошибка», Венский медицинский совет официально признал его обманщиком; становится понятным его отчаянно-страстное желание удостоиться наконец добросовестного отзыва. Едва успев прибыть в феврале 1778 года в Париж, он сразу же направляется к Леруа, президенту Академии наук; через его посредство он настойчиво домогается, чтобы все члены Академии сделали ему честь и подвергли серьезному рассмотрению его метод в организованном им на первое время госпитале в Кретейле (поблизости от Парижа). Согласно уставу, президент ставит этот запрос на обсуждение. Но Венский факультет, по-видимому, забежал вперед, ибо Академия наук коротко и решительно заявляет о своем отказе от рассмотрения месмеровских опытов.

Не столь легко, однако, отступает человек, если, проникшись страстной уверенностью в том, что дает миру нечто очень важное и новое, добивается для своей научной мысли научной санкции. Он тотчас же обращается к только что основанному Медицинскому обществу. Сам будучи врачом, он может требовать здесь того, что неоспоримо положено ему по праву. Еще раз повторяет он предложение — представить в Кретейле своих излечившихся пациентов и с готовностью дать ответы на все вопросы. Но члены Медицинского общества не слишком склонны поступать иначе, чем поступили их венские коллеги. Общество уклоняется от стеснительного приглашения под тем малоубедительным предлогом, что может судить о результатах лечения лишь в случаях, когда ему известно предшествующее состояние пациентов, а этого в данном случае нет.

Пять раз пытался Месмер добиться у всех факультетов мира признания или по крайней мере внимательного рассмотрения своей системы: трудно требовать более прямого, чистого, достойного ученого образа действий. Лишь теперь, когда ученая клика своим молчанием выносит ему приговор, не ознакомившись с документами и фактами, лишь теперь обращается он к высшей и решающей инстанции — к общественному мнению, ко всем образованным и интересующимся людям; в 1779 году он печатает на французском языке свой «Трактат об открытии животного магнетизма». Красноречиво и необычайно искренне просит он помощи в своих опытах, участия и доброжелательного отношения, ни одним намеком не обещая ничего чудесного или невозможного: «Животный магнетизм — это вовсе не то, что врачи понимают под словом «таинственное средство». Это наука, имеющая свои обоснования, выводы и положения. Все в целом и доньше неизвестно, это я признаю. Но именно потому было бы несправедливо ставить судьями надо мною лиц, ничего не понимающих в том, о чем они решаются судить. Мне нужны не судьи, а ученики. Поэтому все мои намерения сводятся лишь к тому, чтобы официально получить от какого-либо правительства дом, где бы я мог поместить больных для лечения и без труда, не подвергаясь больше ложным обвинениям, окончательно доказать действие животного магнетизма. Затем я хотел бы



взять на себя подготовку известного числа врачей и предоставить тому же правительству решить, в какой мере желает оно распространить мое открытие — для всеобщего пользования или в ограниченных кругах, быстро или не спеша. Если предложения мои будут отвергнуты во Франции, я покину ее; пусть неохотно, но все же я сделаю это непременно. Если они будут отвергнуты повсюду, то я все же надеюсь найти для себя спокойный уголок. Защищенный сознанием своей правоты, свободный от укоров совести, я соберу около себя частицу человечества (как я хотел быть полезным ему в целом!), и тогда придет пора, когда я смогу лишь с собою самим советоваться, как поступать. Если бы я действовал иначе, то к животному магнетизму отнеслись бы как к моде. Каждый старался бы блеснуть им и найти в нем больше или меньше того, что он действительно в себе содержит. Им стали бы злоупотреблять, и вопрос о его полезности превратился бы в проблему, разрешение которой последует, может быть, лишь через несколько столетий».

Это ли язык шарлатана, хвастливая болтовня бесчестного человека? Конечно, в громогласном обращении прежнего скромного просителя звучит уже нотка окрыленности: Месмер впервые говорит языком успеха. Ибо как раз в эти последние месяцы его метод лечения нервных болезней внушением нашел серьезных приверженцев и влиятельных союзников, и прежде всего Шарль Делон, лейб-медик графа д'Артуа, выпустив брошюру, открыто стал на его сторону. Это открывает Месмеру путь ко двору; в то же самое время одна из придворных дам Марии Антуанетты, которую Месмер исцелил от паралича, хлопочет перед своей повелительницей в пользу того, кто помог ей. Высшая знать: мадам Ламбаль, принц Конде, герцог Бурбон, барон Монтескье и в особенности герой дня, молодой маркиз Лафайет становятся горячими приверженцами его учения. И вот, несмотря на враждебное отношение Академии, несмотря на неудачу в Вене, правительство, по приказу королевы, входит в переговоры с самим Месмером, чтобы привязать к Франции человека, выдвинувшего столь плодотворные идеи; министр Морпа, по приказанию свыше, предлагает ему пожизненное содержание в двадцать тысяч лив-

ров и, кроме того, десять тысяч ливров на квартирные расходы, правда, с выплатой лишь в том случае, когда три подготовленных им для государства ученика признают пользу магнитотерапии.

Но Месмер сыт по горло и не желает вновь и вновь наталкиваться на предвзятость узколобых специалистов, он не идет ни на какие «если» и «в том случае», он не принимает милостыни. Он гордо отказывается: «Я не могу входить в договорные отношения с правительством, пока перед тем не будет непреложно признана и подтверждена правильность моего открытия». И после двух лет магнетической терапии такую силу приобрел в Париже высланный из Вены Месмер, что может выставить угрозу покинуть Париж, и в этом смысле предъявляет ультиматум королеве: «Единственно из уважения к Вашему Величеству я Вас заверяю, что продлю свое пребывание во Франции до 18 сентября, и до этого срока готов оказать помощь тем больным, которые удостоят меня своим доверием. Я ищу, Ваше Величество, такого правительства, которое признает необходимость не допускать, чтобы в мир слишком поспешно и необдуманно проникла истина, вызывающая своим воздействием на физическую природу человека изменения, кои с самого начала должны быть контролируемы истинным знанием и истинной силой и направляемы во благо. В деле, касающемся всего человечества, деньги должны оставаться в глазах Вашего Величества лишь на втором плане; пусть ничего не значат четыреста или пятьсот тысяч франков, истраченных на такую цель. Мое открытие и меня самого должно наградить со щедростью; достойной монарха, перед которым я беру обязательства». Этот ультиматум Месмера не принимается, по-видимому, в результате сопротивления со стороны Людовика XVI, чей трезвый и бережливый нрав восстает против всяких фантастических экспериментов. И вот Месмер действует всерьез: он покидает Париж и направляется в германские владения, в Спа.

Но это вызывающее самоизгнание — иного свойства, чем прежде, венское, безнадежно смахивающее на бегство или высылку. Он удаляется из державы Бурбонов как властелин, как претендент, и целый рой восторженных приверженцев провожает высокочтимого настав-

ника в добровольное изгнание. Но еще большее число их остается в Париже и во Франции, чтобы действовать там в его пользу. Все выше поднимается температура общего возмущения по поводу того, что из-за интриг факультета с полным равнодушием допустили отъезд такого человека из Франции. Статьи и брошюры в его защиту дюжинами появляются в печати. В Бордо, в соборе, аббат Эрвье открыто проповедует с кафедры догму магнетизма; Лафайет перед своим отплытием в Америку сообщает Вашингтону как нечто весьма важное, что он везет американцам, кроме ружей и пушек для войны за независимость, также и новое учение Месмера («Un docteur nommé Mesmer, ayant fait la plus grande découverte, a fait des élèves, parmi lesquels votre humble serviteur est appelé un des plus enthousiastes... Avant de partir j'obtiens la permission de vous confier le secret de Mesmer, qui est une grande découverte philosophique») <sup>1</sup>. И масонство, защищающее в науке, как и в области политики, все новое и революционное, с решимостью становится на сторону собрата. Так вопреки правительству, вопреки королю, вопреки медицинской коллегии, вопреки Академии эти восторженные приверженцы Месмера добиваются возвращения Месмера в Париж на поставленных им условиях; то, в чем отказал король, предлагают ему, за свой счет, дворянство и буржуазия. Группа его учеников во главе с Бергасом, известным адвокатом, основывает акционерное общество, чтобы предоставить учителю возможность учредить свою собственную академию в противовес королевской; сто поклонников отдают по подписке сто ливров каждый, «pour acquitter envers Mesmer la dette de l'humanité» <sup>2</sup>, за что Месмер обязывается передать им свои знания. Сразу же по выпуске магнетические акции расхватываются; в двенадцать месяцев подписка приносит 340 000 ливров, значительно больше, чем требовал сначала Месмер. Кроме того, уче-

---

<sup>1</sup> «Некий доктор, по имени Месмер, сделавший величайшее открытие, приобрел себе учеников, среди которых ваш покорный слуга считается одним из самых восторженных... Перед отъездом я испрошу разрешение посвятить вас в тайну Месмера — большое философское открытие» (франц.).

<sup>2</sup> «Чтобы выполнить по отношению к Месмеру долг человечества» (франц.).

ники его объединяются в каждом городе в так называемое «Гармоническое общество» (Société de l'Harmonie), отдельно в Бордо, в Лионе, в Страсбурге, в Остенде и даже в колониях, в Сан-Доминго. Вызванный из изгнания мольбами и заклинаниями, встреченный празднествами и приветствиями, с триумфом возвращается Месмер опять во Францию, некоронованный властитель некоей незримой духовной державы. То, в чем отказал ему король, он добыл себе сам: свободу исследований, независимое существование. И если официальная, присяжная академическая наука объявит ему войну, Месмер теперь готов к ней.

# МЕСМЕРОМАНИЯ

**М**есмер, который обещает успокоить своим магнетическим методом все виды болезненного возбуждения, сам приносит на первых порах в Париж особый вид возбуждения—месмероманию. Уже много десятков лет ничто не приводило исконных обитателей Сен-Жерменского предместья — скучающее среди роскоши высшее общество — в такое волнение, в такой, можно сказать, пароксизм страсти, как практика магнетических сеансов. В течение нескольких месяцев Месмер и магнетизм становятся в Париже *la grande mode, le dernier cri*<sup>1</sup>. Перед его роскошной квартирой на Вандомской площади с утра до вечера стоят коляски и кабриолеты знати; лакеи в ливреях лучших домов Франции ждут возле украшенных гербами носилок; и так как приемные помещения оказываются слишком тесными для столь неожиданного наплыва и к услугам хорошо платящих пациентов имеются лишь три «ушата здоровья», то уже за несколько дней вперед покупают себе место у «ушата», как в наши дни ложу на премьеру новой оперы. Но филантропия тоже в моде, и Месмер предоставляет «ушаты» — правда, меньшего размера — и для лиц менее состоятельных, ибо каждый, будь он богат или беден, должен получить свою долю этого «гармонического» целеб-

<sup>1</sup> «Величайшей модой, последним криком» (франц.).

ного средства. Он исключает из круга больных только лиц с открытыми ранами, несомненных эпилептиков, умалишенных и калек, честно подчеркивая этим, что он достигает улучшения в общем самочувствии лишь воздействием через нервную систему, но не может чудом изменить строение органов.

В этих магнетических залах, а вскоре и в собственном особняке, во дворце Буйон на улице Монмартр, где Месмер устроил клинику, пять лет подряд толпятся пациенты всех сословий, настоящие и воображаемые больные, любопытные и снобы всех рангов. Каждый любопытный парижанин — а какой парижанин из хорошего общества не любопытен? — должен во что бы то ни стало хоть однажды испробовать на себе чудодейственный флюид и потом этой щекочущей нервы сенсацией хвалиться в элегантных салонах с тою же примерно дилетантской поверхностностью, с какой в наше время за five o'clock tea<sup>1</sup> рассуждают о теории относительности или психоанализе. Месмер в моде, и потому его наука, которую он сам принимает всерьез, действует на общество не как наука, а как театр. Месмер и сам никогда не отрицал, а, напротив, открыто признавал, что в постановке его лечения действительно есть нечто нарочито театральное. «*Mes procédés, s'ils n'étaient pas raisonnés, paraîtraient comme des grimaces aussi absurdes que ridicules, auxquelles il serait en effet impossible d'ajouter foi*»<sup>2</sup>.

Ему, знатоку душ человеческих, известно, что всякое основанное на вере лечение нуждается для усиления его действия в определенном магическом или религиозном церемониале; и он, в силу психологической убежденности, окружает свою личность неким магическим ореолом; как всякий сведущий в психологии врач, он поднимает свой авторитет таинственностью. Уже само помещение своей необычной обстановкой действует на посетителей тревожно и возбуждающе. Окна затемнены занавесями, чтобы создать мягкий полумрак, тяжелые ковры на полу и по стенам приглушают всякий звук, зер-

---

<sup>1</sup> Пятичасовой чай (англ.).

<sup>2</sup> «Если бы мои приемы не были разумно обоснованы, они должны были бы казаться столь же нелепыми, сколько и смешными, и их действительно трудно было бы принять на веру» (франц.).

кала отражают со всех сторон золотистые тона света, странные символические знаки звезд возбуждают любопытство, не удовлетворяя его. Неопределенность всегда делает чувство ожидания более острым, таинственность усиливает напряжение, молчание и замалчивание способствуют мистическим настроениям; поэтому в волшебном приемном покое Месмера все чувства — зрение, слух и осязание — напрягаются и подстегиваются самым утонченным способом. Посредине большого зала стоит широкий, как колодезь, «ушат здоровья». В глубоком молчании, словно в церкви, сидят вокруг этого магнетического алтаря затаившие дыхание больные, никто не смеет пошевелиться или проронить слово, чтобы не нарушить царящего в зале напряжения. Время от времени собравшиеся вокруг «ушата» образуют, по данному знаку, знаменитую (впоследствии заимствованную спиритами) магнетическую цепь. Каждый касается кончиков пальцев своего соседа, чтобы мнимый ток, усиливаясь при прохождении от тела к телу, пронизал весь благоговейно замерший ряд. Среди этого глубокого, нарушаемого лишь легкими вздохами молчания из соседней комнаты доносятся аккорды невидимого клавесина или тихое хоровое пение; иногда даже сам Месмер играет на своей стеклянной гармонике, чтобы нежным ритмом умерить работу воображения или повысить его, если нужно, ускоряя ритм. Так в продолжение часа организм заряжается магнетической силой (или, как сказали бы мы в наши дни, гипнотическая напряженность подготавливается благодаря тому, что нервная система раздражается однообразием и ожиданием). Потом появляется наконец сам Месмер.

Серьезный и спокойный, он входит медленно, с величавыми жестами, излучая покой среди общего беспокойства; и едва лишь он приближается к больным, как легкий трепет, словно от налетевшего издали ветерка, пробегает по цепи. На нем длинная шелковая мантия фиолетового цвета, вызывающая мысль о Зороастре или об одежде индийских магов; сурово и сосредоточенно, наподобие укротителя, который с легким хлыстом в руке лишь силою воли удерживает зверя от прыжка, шагает он со своим железным жезлом от одного больного к другому. Перед некоторыми он останавливается, тихо

спрашивает о их состоянии, потом особым образом проводит своей магнетической палочкой по одной стороне тела книзу и по противоположной кверху, в то же время властно и настойчиво приковывая к себе полный ожидания взгляд больного. Других он вовсе не касается жезлом, лишь с важным видом проводит им по воздуху, словно очерчивая невидимый нимб над головой или над местом, где сосредоточена боль, и при этом не отрывает взгляда от пациента, сосредоточив на нем все свое внимание и этим приковав его внимание к себе. Во время этой процедуры другие благоговейно удерживают дыхание, и некоторое время в просторном, приглушенном коврами помещении не слышно ничего, кроме его медленных шагов и порою облегченного или подавленного вздоха. Но обыкновенно это длится недолго, и один из больных начинает от прикосновения Месмера дрожать, конвульсивная судорога проходит по его членам, его бросает в пот, он кричит, вздыхает или стонет. И едва у одного обнаруживаются видимые признаки будоражащей нервы силы, как другие участники цепи тоже начинают чувствовать знаменитый, несущий исцеление кризис.словно электрическая искра, пробегает по замкнутому ряду волна подергиваний, возникает массовый психоз; второй, третий пациент впадает в судороги, и в мгновение ока шабаш ведьм достигает вершины. Одни, закатив глаза, корчатся на полу, другие начинают пронзительно смеяться, кричать, стонать и плакать, некоторые, охваченные судорогами, носятся в дьявольской пляске, некоторые — все это можно видеть запечатленным на гравюрах той поры — как бы впадают под влиянием жезла или упорного взгляда Месмера в обморочное состояние или гипнотический сон. С тихой, застывшей на губах улыбкой лежат они безучастно, в каталептическом оцепенении, и в это время музыка по соседству продолжает играть, чтобы состояние напряженности все усиливалось и усиливалось, ибо, по знаменитой «теории кризисов» Месмера, всякая нервно обусловленная болезнь должна быть доведена до высшей точки своего развития, должна как бы выйти наружу, чтобы потом тело могло исцелиться. Тех, кто слишком сильно охвачен кризисом, кто кричит, буйствует и корчится в судорогах, служители и помощники Месмера быстро уно-



сят в соседнюю, плотно обитую, наглухо изолированную комнату, в «salle des crises»<sup>1</sup>, чтобы они там успокоились (что, разумеется, дало глумливым статейкам повод утверждать, будто нервные дамы получают там успокоение путем в высшей степени физиологическим). Поразительнейшие сцены ежедневно разыгрываются в волшебном кабинете Месмера: больные вскакивают, вырываются из цепи, заявляют, что они здоровы, другие бросаются на колени и целуют руки спасителю, некоторые умоляют усилить ток и еще раз их коснуться. Понемногу вера в магию его личности, в его личные чары становится для его пациентов формой религиозного помешательства, а сам он — святым и исцелителем несчетного числа людей. Как только Месмер показывается на улице, одержимые недугом бросаются к нему, чтобы только дотронуться до его одежды; княгини и герцогини на коленях просят, чтобы он посетил их; опоздавшие, не получившие доступа к его «ушату» покупают себе, для личного употребления, так называемые «petits baquets», маленькие «ушаты», чтобы лечиться магнетизмом по его методу на дому. И в один прекрасный день Париж может созерцать глупейшую картину: по самой середине улицы Бонди сотня человек, веревками привязанных к намагнетизированному Месмером дереву, ждет «кризиса». Никогда ни один врач не знал такого стремительного и шумного успеха, как Месмер; пять лет подряд парижское общество только и говорит, что о его магически-магнетическом лечении.

Но нет ничего опаснее для возникающей науки, чем стать модой и предметом светской болтовни. Против своей воли Месмер попадает в двусмысленное положение: как честный врач, он хотел дать науке новое целебное средство, а дает, оказывается, лишь модную тему для разговоров тем, кто в своей праздности готов следовать за модой на край света. Заводят споры: за Месмера или против, и обе стороны спорят так же несерьезно, как прежде спорили приверженцы Пиччини или Глюка, Руссо или Вольтера. Кроме того, столь прятная эпоха, как восемнадцатое столетие, спешит отыскать во всяком новшестве сторону эротическую: придворные кавалеры ждут

---

<sup>1</sup> Зал кризисов (франц.).

от магнетизма одного основного эффекта—оживления своей утомленной мужской силы, а про дам сплетничают, что они ищут в *salle des crises* натуральнейшей формы охлаждения нервов. Каждый мелкий писака вступает теперь в дискуссию, выпуская глупую, восторженную или пренебрежительную брошюру; анекдоты и памфлеты подбавляют литературного перцу в медицинский спор, и в конце концов месмеромания переносится даже в театр. 16 ноября 1784 года итальянская королевская труппа разыгрывает фарс под названием «*Les docteurs modernes*»<sup>1</sup>, в котором Раде, стихотворец третьего сорта, высмеивает магнетизм. Но он прогадывает, ибо фанатики месмеризма не допускают даже в театре шуток над своим кумиром. И вот представители высокопоставленных семейств, слишком гордые, разумеется, для того, чтобы самим утруждать свои уста, посылают в театр лакеев с приказом освистать пьесу. Во время представления какой-то королевский государственный советник бросает из ложи в ряды слушателей печатную брошюру в защиту магнетизма, и когда на следующий день недалёковидный автор пьесы, Раде, направляется в салон мадам де Вильруа, она велит слугам указать ему на дверь: герцогиня не принимает субъектов, которые осмеливаются «издеваться над новым Сократом наподобие Аристофана». День ото дня сумасшествие нарастает, и чем больше профанов начинают развлекаться новой салонной игрой, тем фантастичнее и нелепее становятся крайности. В присутствии принца Прусского, а также всех членов магистрата в полном служебном облачении подвергают в Шарантоне магнетизации старую лошадь. В замках и парках возникают магнетические роши и гроты, в городах — тайные кружки и ложи, дело доходит до открытых схваток врукопашную между приверженцами и противниками системы, даже до дуэлей; короче говоря, вызванная Месмером сила выходит за пределы своей собственной сферы, медицины, и затопляет всю Францию опасным и заразительным флюидом снобизма и истерии—месмероманией.

---

<sup>1</sup> «Современные доктора» (франц.).

# АКАДЕМИЯ ВМЕШИВАЕТСЯ В ДЕЛО

**П**еред лицом распространяющейся эпидемии безумия уже нельзя делать вид, будто Месмера в науке не существует. Возможность или невозможность жизненного магнетизма превратилась из предмета городских толков в дело государственное, и ожесточенный спор должен наконец получить разрешение с высоты академической кафедры. Культурные круги Парижа и дворянство почти целиком за Месмера, королева Мария Антуанетта под влиянием принцессы Ламбаль всецело на его стороне, все ее придворные дамы поклоняются «божественному немцу». Лишь один человек во всем Бурбонском дворце смотрит на эту магическую возню с упорным недоверием — это король. Абсолютно чуждый неврастении, с обложенными жиром флегматичными нервами, обжора в духе Рабле, с отличным пищеварением, Людовик XVI не в состоянии проявить особого любопытства к вопросам врачевания души; и когда перед отъездом в Америку ему представляется Лафайет, благодушный монарх весело посмеивается над ним: «Что-то скажет Вашингтон по поводу того, что он пошел в аптекарские ученики к господину Месмеру». Он ведь против всяких беспокойств и тревожений, добрый, толстый король Людовик XVI; в силу какого-то внутреннего чутья он ненавидит революции и новшества даже и в области духовной. Человек деловитый, основательный, любящий

порядок, он высказывает пожелание, чтобы внесли наконец ясность в эту бесконечную распрю по поводу магнетизма; и в марте 1784 года он подписывает приказ Обществу врачей и Академии, чтобы они немедленно подвергли официальному рассмотрению магнетизм как в его полезных, так и вредных проявлениях.

Редко видела Франция состав более внушительный, чем тот, который выделили обе организации для порученного им дела: имена почти всех участников и донныне пользуются мировой известностью. В числе четырех врачей находится и некий доктор Гильотен, который через семь лет изобретает отличную машину, в одну секунду излечивающую все земные болезни,— гильотину. Среди других имен блистают славой такие, как имя Бенджамена Франклина, изобретателя громоотвода, Байльи, астронома и в дальнейшем мэра Парижа, Лавуазье, обновившего химию, и Жюсье, знаменитого ботаника. Но при всей своей учености эти столь дальновидные в остальном умы не подозревают, что двое из них, астроном Байльи и химик Лавуазье, сложат через несколько лет свою голову под машиной своего коллеги Гильотена, с которым они в таком дружеском единении исследуют теперь магнетизм.

Спешка несовместима с достоинством Академии, ее должны заменить методичность и основательность. Проходит несколько месяцев, прежде чем ученая коллегия выносит окончательный отзыв. Этот официальный документ честно и добросовестно удостоверяет прежде всего бесспорное действие магнетических сеансов: «Некоторые тихи, спокойны и испытывают блаженное состояние, другие кашляют, плюют, чувствуют легкую боль, теплоту по поверхности всего тела, начинают усиленно потеть; третьих охватывают конвульсии. Конвульсии необычайны по частоте, продолжительности и силе. Едва начавшись у одного, они появляются тут же и у других. Комиссия наблюдала и такие, которые продолжались три часа, они сопровождалась выделением мутной, слизистой жидкости, исторгаемой силою такого напряжения. Наблюдаются в отдельных случаях и следы крови. Эти конвульсии характеризуются быстрыми произвольными движениями всех членов, судорогами в глотке, подергиваниями в области живота (*hypochondre*) и желудка

(*épigastre*), блуждающим или застывшим взором, пронзительными криками, подскакиваниями, плачем и неистовыми припадками смеха; затем следуют длительные состояния утомления и вялости, разбитости и истощения. Малейший неожиданный шум заставляет вздрагивать в испуге, и замечено, что изменения силы звука и темпа исполняемых на фортепьяно мелодий действуют на больных, причем более быстрый темп возбуждает их еще больше и усиливает неистовство нервных припадков. Нет ничего поразительнее зрелища этих конвульсий; тот, кто их не видел, не может составить о них никакого понятия. Удивительно, во всяком случае, спокойствие одной части больных и возбужденное состояние остальных; удивительны различные, неизменно повторяющиеся промежуточные явления и та симпатия, которая возникает между больными; можно наблюдать, как больные улыбаются друг другу, нежно разговаривают друг с другом — и это умеряет судорожные явления. Все подвластно тому, кто их магнетизирует. Если они даже, по-видимому, находятся в полном изнеможении, его взгляд, его голос тотчас же выводят их из этого состояния».

Таким образом, то обстоятельство, что Месмер влияет на своих пациентов внушением или как-либо иначе, установлено официально. Тут участвует нечто необъяснимое, удостоверяют профессора, нечто незнакомое им при всей их учености: «Судя по этому стойкому воздействию, нельзя отрицать наличие некоей силы, которая действует на людей и покоряет их и носителем которой является магнетизер». Этой последней формулировкой комиссия, собственно говоря, вплотную подошла к щекотливому пункту: она сразу же подметила, что удивительные эти явления имеют источником человека, особое личное воздействие магнетизера. Еще один шаг в этом направлении, еще немного внимания непонятной «связи» между магнетизером и медиумом, и ученые на целый век опередили бы свое время, начав рассматривать проблему под углом зрения, свойственным нашим дням. Но этого последнего шага комиссия не делает. Ее задача — установить, согласно королевскому указу, существует или нет магнетически-жизненный флюид, то есть новый физический элемент. Поэтому со школьной педантичностью она

ставит только два вопроса, пункт А и пункт Б: во-первых, доказуем ли вообще этот жизненный магнетизм и, во-вторых, полезен ли он как лечебное средство; «ибо,— аргументирует она *more geometrico*<sup>1</sup>,— жизненный магнетизм может существовать и вместе с тем не быть полезным, но ни в коем случае он не может быть полезным, если не существует».

Таким образом, комиссия занята не таинственным контактом между врачом и пациентом, между магнетизером и медиумом, то есть не сутью проблемы, а единственно вопросом о «*présence sensible*»<sup>2</sup> таинственного флюида и его доказуемости. Можно его видеть? Нет. Можно обонять? Нет. Можно его взвешивать, трогать, измерять, пробовать на вкус, рассматривать под микроскопом? Нет. И вот комиссия прежде всего устанавливает эту его непознаваемость для органов чувств: «*S'il existe en nous et autour de nous c'est donc d'une manière absolument insensible*»<sup>3</sup>. После такого не слишком трудного утверждения комиссия переходит к вопросу, доказуемо ли по крайней мере действие этой незримой субстанции. На этот предмет экспериментаторы решают подвергнуть магнетизации прежде всего самих себя. Но, как известно, на людей, скептически настроенных и абсолютно здоровых, внушение не действует ни в какой мере. «Никто из нас ничего не почувствовал, и прежде всего ничего такого, что можно было бы назвать реакцией на магнетизм; один только ощутил во второй половине дня нервное раздражение, но никто не испытал кризиса». Укрепившись таким образом в своем недоверии, они с особой предвзятостью приступают к рассмотрению бесспорного факта воздействия на других. Они ставят пациентам ряд ловушек: предлагают, например, одной женщине несколько чашек, из которых только одна намагнетизирована, и действительно пациентка ошибается и берет себе другую чашку, ненамагнетизированную. Казалось бы, этим доказано, что действие магнетизма—шарлатанство, «*imagination*», воображение. Но академики должны согласиться одновременно, что у той же самой пациентки,

---

<sup>1</sup> По способу геометрии (лат.).

<sup>2</sup> «Осязасом наличии» (франц.).

<sup>3</sup> «Если он и существует в нас и вокруг нас, то лишь в абсолютно невоспринимаемой органами чувств форме» (франц.).

как только сам магнетизер подносит ей чашку, сразу наступает кризис. Решение задачи опять-таки близко и, собственно говоря, уже найдено: логически им бы следовало теперь установить, что эти явления возникают в силу особого контакта между магнетизером и медиумом, а не благодаря какой-то таинственной материи. Но, как и сам Месмер, академики обходят уже близкую к разрешению проблему личного воздействия, передаваемого посредством внушения или флюидальным путем, и выносят торжественное заключение «nullité du magnétisme»<sup>1</sup>. Там, где ничто не ощущается на глаз и на ощупь, где ничем не пахнет,—там ничего и нет, поясняют они, а это замечательное воздействие покоится исключительно на одном воображении (слово, чрезвычайно близкое к понятию «внушение», которое они просмотрели).

Такое торжественное признание магнетизма несуществующим снимает, разумеется, и второй вопрос — об универсальной полезности магнетического (мы говорим психотерапевтического) лечения. Ибо действие, причины которого Академия не может указать, ни в каком случае не должно быть признано перед всем миром полезным или целебным. И вот лица, признанные способными судить о деле (и на сей раз оказавшиеся неспособными понять существо дела), утверждают, что метод господина Месмера опасен, ибо эти искусственно вызванные кризисы и конвульсии могут стать хроническими. И свое заключение они излагают, наконец, в тезисе, для прочтения которого надо набрать побольше воздуха: «После того как члены комиссии признали, что флюид жизненного магнетизма не познается ни одним из наших чувств и не произвел никакого воздействия ни на них самих, ни на больных, которых они испытали, после того как они установили, что касания и поглаживания лишь в редких случаях вызывали благотворное изменение в организме и имели своим постоянным следствием опасные катаклизмы способности воображения, после того, как они, с другой стороны, доказали, что воображение и без магнетизма может вызвать судороги, а магнетизм без воображения ничего не в состоянии вызвать, они единогласно постановили, что ничто не доказывает существования магнетически-

---

<sup>1</sup> «Недействительности магнетизма» (франц.).

жизненного флюида и что, таким образом, этот непознаваемый флюид бесполезен, что разительное его действие, наблюдавшееся при публичных сеансах, должно быть частично объяснено прикосновениями и возбуждаемым ими воображением, а также тем автоматическим воображением, которое против нашей воли побуждает нас повторять действия, воспринятые нашими чувствами. Вместе с тем комиссия считает себя обязанной присовокупить, что эти прикосновения, эти непрестанно повторяющиеся старания вызвать кризис могут быть вредными и что зрелище таких кризисов опасно в силу вложенного в нас природою стремления к подражанию, а потому всякое длительное лечение на глазах у других может иметь вредные последствия».

Этот официальный отзыв от 11 августа 1784 года сопровождается секретным рукописным донесением комиссии на имя короля, в котором в мрачном свете изображается опасность для нравственности, какую влечет за собой раздражение нервов и допущение к сеансам лиц обоего пола. После такого приговора Академии и равным образом отрицательного и неприязненного отзыва врачебной коллегии вопрос о психотерапевтических методах, о лечении путем личного воздействия раз и навсегда снят для ученого мира. Не помогает и то, что несколько месяцев спустя открыты и в ряде опытов с непреложной ясностью продемонстрированы явления сомнамбулизма, гипноза и медиумического воздействия на чужую волю, что они вызвали громадное возбуждение во всем интеллектуальном мире; для высокоученой Парижской Академии, после того как она однажды в восемнадцатом столетии изложила свое мнение письменно, не существует, почти до двадцатого века, никаких гипнотических, сверхчувственных явлений. Когда в 1830 году один французский врач предлагает дать ей новое доказательство, она отвергает его. Она отвергает все и вся даже в 1840 году, когда Брайд своей «Неврогипнологией» сделал из гипноза всем понятное орудие науки. В каждом селе, в каждом городе Франции, Европы и Америки магнетизеры-любители уже с 1820 года демонстрируют в переполненных залах примеры самого поразительного влияния на людей; ни один полубразованный или даже на четверть образованный человек не пробует отрицать их. Но Париж-



ская Академия, та самая, что отвергла громоотвод Франклина и противооспенную прививку Дженнера, которая назвала паровое судно Фультона утопией, упорствует в своем бессмысленном высокомерии, отворачивает голову и утверждает, что ничего не видит и не видела.

И так длится ровно сто лет, пока наконец французский врач Шарко не добивается в 1882 году, чтобы сиятельная Академия соблаговолила официально познакомиться с гипнозом; так долго—битых сто лет — ошибочный приговор Академии Францу Антону Месмеру тормозил открытие, которое, окажись академики более справедливыми и вдумчивыми, могло бы уже в 1784 году обогатить науку.

Еще раз — в который раз? — психотерапевтический метод ниспровергнут академической юстицией. Едва только Медицинское общество публикует свой отрицательный отзыв, как в лагере противников Месмера воцаряется ликование, словно навеки покончено со всяческими видами врачевания путем воздействия на психику. В каждом магазине продаются забавные гравюры, которые изображают «Победу науки» в наглядном даже для неграмотных виде: озаренная ослепительным ореолом, комиссия ученых разворачивает свиток с уничтожающим приговором, и перед лицом этого «семикратно пылающего света» бегут верхом на метлах Месмер и его ученики, украшенные каждый ослиной головой и ослиным хвостом. На другой гравюре изображена наука, мечущая молнии в шарлатанов, которые, спотыкаясь о разбитый ушат здоровья, проваливаются в преисподнюю; третья, с надписью «Nos facultès sont en rapport»<sup>1</sup>, изображает Месмера, магнетизирующего длинноухого осла.

---

<sup>1</sup> Здесь: «Между нашими натурами есть глубокая (франц.).»

Брошюры с издевательствами появляются дюжинами, на улицах распевают новую песенку:

La magnétisme est aux abois,  
La Faculté et e'Académie  
L'ont condamné tout d'une voix,  
Et même couvert d'infamie.  
Après ce jugement, bien sage et bien légal,  
Siquelque esprit original  
Persiste encore dans son délire,  
Il sera permis de lui dire:  
Crois au magnétisme... animal!<sup>1</sup>

В продолжение нескольких дней кажется действительно, что и теперь в Париже, как некогда в Вене, тяжкий удар академической палицы окончательно переломил Месмеру хребет. Но дело происходит в 1784 году; гроза революции, правда, еще не разразилась, но опасный дух беспокойства и сопротивления уже чувствуется повсюду. Приговор затребован христианнейшим монархом, торжественно провозглашен королевской Академией — при короле-солнце никто не осмелится бы пойти наперекор столь грозному проклятию. Но при слабом Людовике XVI королевская печать не гарантирует от насмешек и дискуссий; дух надвигающейся революции давно уже проник в общество и охотно вступает в страстный спор, противореча мнению короля. И целый рой негодующих брошюр разлетается по Парижу и Франции, чтобы реабилитировать Месмера. Адвокаты, врачи, коммерсанты, представители высшей знати публикуют под своими полными именами благодарственные отчеты о своих исцелениях, и среди пустой дилетантской болтовни в этих памфлетах можно разыскать немало откровенного и смелого. Так, Ж. Б. Бонфуа, член коллегии хирургов в Лионе, настойчиво спрашивает, могут ли господа члены Академии предложить лучший способ лечения. «Как поступают при нервных болезнях, этих донныне еще совершенно непонятных заболеваниях? Прописывают холодные и горячие ванны, стимулирующие освежаю-

---

<sup>1</sup> Магнетизм при последнем издыхании, академия и факультет единогласно осудили его и даже покрыли позором. Если после такого отзыва, столь же мудрого, сколь и законного, какой-нибудь чудак вздумает упорствовать в своем безумии, можно будет с полным правом ему сказать: «Верь в воздействие... животное!» (франц.)

щие, возбуждающие или успокаивающие средства, и ни один из этих жалких паллиативов не дал до сих пор столь поразительных результатов, как психотерапевтический метод Месмера». В «Doutes d'un provincial»<sup>1</sup> некий аноним обвиняет Академию в том, что она в своей высокомерной ограниченности даже близко не подошла к самой проблеме. «Недостаточно, господа, если мысль ваша поднимается выше предрассудков нашего столетия. Нужно еще позабыть интересы своего сословия ради всеобщего благополучия». Один адвокат пишет пророчески: «Господин Месмер, на основе своих открытий, построил целую систему. Эта система может быть так же плоха, как и все предшествующие, ибо всегда опасно делать выводы относительно первопричин. Но если, независимо от этой системы, он ясно изложил некоторые смутные идеи, если хоть одна истина обязана ему своим существованием, то он имеет неоспоримое право на человеческое уважение. В этом смысле он будет признан более поздней эпохой, и никакие комиссии и правительства в мире не смогут отнять у него его заслуги».

Но академии и ученые общества не вступают в дискуссии, они решают. Едва вынеся приговор, они предпочитают надменно игнорировать всякие возражения. Но в этом единственном, особом случае происходит нечто неприятное и неожиданное: из самой среды академиков выступает обвинителем член комиссии, причем один из самых видных, — знаменитый ботаник Жюсье. По указу короля он присутствовал при опытах, отнесся к ним с большей добросовестностью и меньшей предвзятостью, чем другие его коллеги и поэтому при окончательном решении вопроса отказался дать свою подпись под великой хартией опалы. От острого взора ботаника, привыкшего с благоговейным терпением наблюдать мельчайшие и незаметнейшие нити и следы семян, не скрылся слабый пункт расследования: комиссия, сражаясь с ветряными мельницами теории, была мимо цели, вместо того чтобы, убедившись в безусловной эффективности месмеровского лечения, доискиваться возможных ее причин. Не интересуясь фантазмагориями Месмера, магнетизацией деревьев, зеркал, воды и животных, Жюсье попросту уста-

<sup>1</sup> «Сомнения одного провинциала» (франц.).

навливает тот новый, существенный и поразительный факт, что при новом методе на больного действует какая-то сила. И хотя он столь же мало, как и остальные, может подтвердить осязаемость и зримость этого флюида, тем не менее Жюсье, с точки зрения логики, вполне правильно допускает возможность такого агента, «который может переноситься от одного человека к другому и часто оказывает на этого последнего видимое воздействие». Какого рода этот флюид — психического, магнетического или электрического, — об этом честный эмпирик не решается самостоятельно высказать какое-либо предположение. Возможно, говорит он, это сама жизненная сила, «force vitale», но, во всяком случае, какая-то сила здесь, несомненно, налицо, и долгом беспристрастных ученых было исследовать эту силу и ее действие, а не отрицать предвзято впервые обнаруживающийся феномен, окрестив его таким расплывчатым и неопределенным словом, как «воображение». Столь неожиданное заступничество со стороны вполне беспристрастного ученого означает для Месмера огромную моральную поддержку. Теперь он сам переходит в наступление и обращается в парламент с жалобой, указывая, что комиссия при ознакомлении с делом обратилась только к Делону, вместо того чтобы опросить его, истинного изобретателя метода, и требует нового, непредубежденного расследования. Но Академия, довольная тем, что отделалась от неприятного казуса, не отвечает ни слова. Она полагает, что с того мгновения, как сдан в печать ее приговор, бесповоротно ликвидирован и тот толчок, который дал науке Месмер.

Но в этом деле Парижской Академии с самого начала как-то не везет. Ибо как раз в тот момент, когда она вышвырнула нежелательный и непризнанный факт внушения за дверь медицины, он возвращается обратно, через дверь психологии. Именно 1784 год, когда, по мнению Академии, ее отзыв положил конец отдающему колдовством способу терапии, становится подлинным годом рождения современной психологии; именно в этом году ученик и помощник Месмера Пюисегюр открывает явление искусственно вызываемого сомнамбулизма и бросает новый свет на скрытые формы взаимодействия души и тела.

# МЕСМЕРИЗМ БЕЗ МЕСМЕРА

Судьба неизменно оказывается богаче выдумкою, чем любой роман. Ни один художник не мог бы придумать для трагического рока, неумолимо преследовавшего Месмера всю жизнь и долгое время спустя после смерти, символа более иронического, чем тот факт, что этот отчаянный искатель и изыскатель не сам сделал самое важное свое открытие и что система, именуемая месмеризмом, не является ни учением Франца Антона Месмера, ни его изобретением. Он, правда, первым вызвал на свет проявления той силы, которая стала решающей для познания динамики души, но — роковое обстоятельство — он ее не заметил. Он смотрел на нее и все просмотрел. А так как по действующему везде и всегда соглашению открытие принадлежит не тому, кто его подготовил, но тому, кто его закрепил и формулировал, то слава досталась не Месмеру, а его верному ученику, графу Максиму де Пюисегюру, доказавшему восприимчивость человеческой психики к гипнозу и бросившему свет на таинственную промежуточную область между сознательным и бессознательным. Ибо в роковом 1784 году, когда Месмер сражается с Академией и учеными обществами за излюбленные свои ветряные мельницы, за магнетический флюид, этот ученик публикует свое чисто фактическое, трезвое до конца «Rapport des cures opérées a Bayonne par le magnétisme animal, adressé

à M. l'abbé de Poulanzet, conseiller-clerc au parlement de Bordeaux, 1784»<sup>1</sup>, которое при помощи бесспорных фактов вносит недвусмысленную ясность в то, что метафизически настроенный немец тщетно искал в космосе и в своем мистическом мировом флюиде.

Опыты Пюисегюра пробивают доступ в мир психики с совершенно неожиданной стороны. От самых ранних времен, в средние века так же, как и в древности, наука с неизменным изумлением рассматривала лунатика, сомнамбулу как явление исключительное, из ряда вон выходящее. Среди сотен тысяч и миллионов нормальных людей неизменно появляется на свет один такой удивительный любитель ночных прогулок, который, задетый во сне лунным лучом, с закрытыми глазами встает с постели, с закрытыми глазами, не глядя и не нащупывая, взбирается на крышу по ступенькам и перекаладинам лестниц, с сомкнутыми веками пробирается на головокружительной высоте по выступам, карнизам и гребням крыш, а потом опять возвращается к своей постели, не сохраняя на другой день ни малейшего представления и воспоминания о своем путешествии в бессознательное. И этому очевидному феномену никто до Пюисегюра не мог найти объяснения. Таких людей нельзя было назвать душевнобольными, потому что, бодрствуя, они толково и добросовестно делали свое дело. Признать их нормальными тоже нельзя было: ведь их поведение в сомнамбулическом сне противоречило всем признанным законам природы, ибо когда такой человек, закрыв глаза, шагает во мраке и, несмотря на то, что веки его смежил сон и зрачки не воспринимают света, замечает малейшие неровности, когда он с лунатической уверенностью взбирается по крутизне, которой он, бодрствуя, никогда не преодолел бы,— кто же ведет его, не давая ему упасть? Кто его поддерживает, кто делает его ясновидящим? Что за странное внутреннее зрение под сомкнутыми веками, что за противоестественное второе чувство, что за «sens intérieur»<sup>2</sup>, какое «second sight»<sup>3</sup> ведет

---

<sup>1</sup> «Сообщение о сеансах лечения жизненным магнетизмом, имевших место в Бойонне, адресованное аббату де Пуланзе, советнику парламента в Бордо, 1784 год» (франц.).

<sup>2</sup> «Внутреннее чувство» (франц.).

<sup>3</sup> «Второе зрение» (англ.).

этого спящего наяву или бодрствующего во сне, как открыленного ангела, через все опасности?

Так непрестанно, со времен древности вновь и вновь спрашивали себя ученые; тысячу, две тысячи лет стоял испытующий ум человека перед одним из проявлений той магической игры, которой природа время от времени нарушает правильный порядок вещей, как бы желая таким непостижимым отклонением от своих обычных твердых законов напомнить человечеству о благоговении перед иррациональным.

И вот внезапно, весьма некстати, когда никто того не желал, один из учеников этого чертова Месмера, даже не врач, а простой магнетизер-любитель устанавливает при помощи неопровержимых опытов, что эти явления сумеречного состояния—не единичный промах в творческом плане природы, не случайное отклонение в ряду нормальных человеческих типов, вроде ребенка с телячьей головой или сиамских близнецов, но органическое и массовое явление, и к тому же—открытие еще более важное и неприятное! — доказывает, что такое сомнамбулическое состояние, когда воля парализована и поступки совершаются бессознательно, можно вызвать искусственно почти у всех людей в магнетическом (мы говорим: гипнотическом) сне. Граф Пюисежюр, знатный, богатый и, согласно моде, весьма филантропически настроенный человек, уже давно стал страстным последователем Месмера. Из дилетантской гуманности, из философского любопытства он безвозмездно дает в своем поместье в Бюзанси сеансы магнетического лечения по рецептам своего наставника. Его больные — вовсе не истерические маркизы и вырождающиеся аристократы, но кавалерийские солдаты, крестьянские парни, народ грубый, здоровый, не неврастеничный и поэтому представляющий собой куда более важный материал для опытов. Как-то раз к нему снова обращается целая группа ищущих помощи, и граф-филантроп, верный указаниям Месмера, старается вызвать у своих больных по возможности более бурные кризисы. И вот он неожиданно повергнут в изумление, более того, в испуг. Молодой пастух, по имени Виктор, вместо того, чтобы ответить на магнетические пассы подергиваниями, конвульсиями и судорогами, которых от него ожидали, становится просто том-



ным и мирно засыпает под его поглаживанием. Поскольку такое поведение противоречит правилу, согласно которому магнетизер должен прежде всего вызвать конвульсии, а не сон, Пюисегюр пытается расшевелить увальня. Но тщетно! Пюисегюр кричит на него — тот не двигается. Он трясет его, но, удивительное дело, этот крестьянский парень спит совершенно другим, не похожим на обычный сном. И внезапно, когда он вновь отдает ему приказ встать, парень действительно встает и делает несколько шагов, но с закрытыми глазами. Несмотря на сомкнутые веки, он держится совершенно как наяву, как человек, владеющий всеми чувствами, и сон в то же время не прерывается. Он среди бела дня впал в сомнамбулизм, начал бродить во сне. Смущенный Пюисегюр пытается заговорить с ним, предлагает ему вопросы. И что же, крестьянский парень в сонном состоянии отвечает вполне разумно и ясно на каждый вопрос и даже выражается более изысканно, чем обычно. Пюисегюр, взволнованный этим своеобразным явлением, повторяет опыт. И действительно, ему удается вызвать такое состояние бодрствования во сне, такой сон наяву, при помощи магнетических приемов (правильнее, приемов внушения) не только у молодого пастуха, но и у целого ряда других лиц. Пюисегюр, увлеченный своим неожиданным открытием, с удвоенным рвением продолжает опыты. Он дает так называемые послегипнотические приказания, то есть велит спящему выполнить после пробуждения ряд определенных действий. И в самом деле, медиумы, придя в сознание, выполняют в точном соответствии с приказом то, что было им внушено в сомнамбулическом состоянии. Теперь Пюисегюру остается только описать в своей брошюре эти удивительные вещи, и Рубикон, за которым начинается современная психология, перейден: явления гипноза зафиксированы впервые.

Само собой разумеется, гипноз не впервые в мире появился у Пюисегюра, но у него он впервые был осознан. Уже Парацельс сообщает, что в одном монастыре в Каринтии монахи, лечившие больных, отвлекали их внимание блестящими предметами; в древности следы гипнотических приемов наблюдаются со времен Аполлония Тианского. За пределами человеческого общества, в жи-

вотном царстве, уже давно известен был завлекающий и приводящий в оцепенение взгляд змей, и даже мифологический символ Медузы — что он означает, как не возможность парализовать чужую волю силою внушения? Но это насильственное расслабление чужого внимания никогда еще не применялось методически, даже и самим Месмером, который своими поглаживаниями и пристальным взглядом добивался его несчетное число раз. Правда, нередко ему бросалось в глаза, что у некоторых пациентов под его взглядом или при поглаживании тяжелели веки, появлялась зевота, вялость, ресницы их нервно вздрагивали и медленно смыкались; даже случайный свидетель Жюсье описывает в своем сообщении эпизод, когда один пациент вдруг встал, начал магнетизировать других пациентов, потом возвратился с закрытыми глазами и спокойно сел на свое место, не отдавая себе никакого отчета в своих поступках, — точь-в-точь лунатик среди бела дня. Десятки, сотни раз, может быть, наблюдал Месмер за долгие годы своей практики такое оцепенение, такое погружение в себя и угасание внешних чувств. Но он искал лишь кризиса, добивался как средства исцеления лишь конвульсии и поэтому упорно не замечал удивительных сумеречных состояний. Загипнотизированный идеей своего мирового флюида, этот вечный неудачник, гипнотизируя, сам глядит только в одну точку и теряет в своей теории, вместо того, чтобы поступить согласно исполненному мудрости изречению Гете: «Важнее всего понять, что все фактическое — уже теория. Не следует искать чего-либо за явлениями, они сами — научная система». Таким образом, Месмер упускает идею, которая могла бы увенчать его жизнь, и то, что посеял отважный предтеча, достается, как жатва, другому. Открытие важнейшего феномена, «ночной души человека», открытие гипнотизма похищено из-под носа у Месмера его учеником Пюпсегюром. И, строго говоря, месмеризм в какой-то мере так же несправедливо назван по имени Месмера, как Америка по имени Америго Веспуччи.

Последствия этого на первый взгляд ничтожного наблюдения, сделанного в одной из месмерических мастерских, оказались в будущем безграничными. В короткий срок пределы наблюдения раздвинулись вовнутрь, открылось как бы третье измерение. Ибо после того, как

опыт над простым деревенским парнем из Бюзанси показал, что в области человеческого мышления существует между черным и белым, между сном и бодрствованием, между разумом и инстинктом, между волей и насилием над ней, между сознательным и бессознательным множество скользких, неустойчивых, преходных состояний, положено начало дифференциации той области, которую мы именуем душой. Этот сам по себе в высшей степени незначительный эксперимент неопровержимо свидетельствует, что даже самые необычные, психические явления, которые, кажется, появляются, словно метеориты, из пространства природы, подчиняются вполне определенным нормам. Сон, доселе воспринимавшийся только как отрицательная категория, как отсутствие бодрствования, и, следовательно, как черный вакуум, обнаруживает в этих вновь открытых промежуточных степенях сна наяву и бодрствования во сне, как много тайных сил действует в человеческом мозгу за пределами сознательного разума и насколько явственней проявляется жизнь души тогда, когда отвлечено контролирующее сознание (мысль, здесь лишь робко намеченная, но которая через сто лет получает творческое развитие в психоанализе). Все психические явления приобретают благодаря этому переключению на подсознание совершенно другой смысл; несчетное количество творческих мыслей врывается в дверь, не столько сознательно отпертую человеческой рукой, сколько распахнутую случаем. «Благодаря месмеризму мы впервые вынуждены были подвергнуть исследованию явления сосредоточенности и рассеянности, усталости, внимания, гипноза, нервных припадков, симуляции, а они все в совокупности и составляют современную психологию» (Пьер Жане). Впервые получает человечество возможность логически осмыслить многое, что считалось до сих пор сверхъестественным и чудесным.

Когда так неожиданно в результате незначительного наблюдения Пюисегюра расширилось понятие о внутреннем мире человека, восторг современников не знал границ. И нелегко описать то почти жуткое по быстроте своей воздействие, которое оказал на всех образованных людей Европы «месмеризм», как первая стадия познания доселе таинственных явлений. Только что Монголь-

фье добился владычества над эфиром и наново открыт Лавуазье химический строй элементов, теперь удался первый прорыв в область сверхчувственного; не удивительно, что все поколение проникнуто чрезмерно смелой надеждой: вот-вот раскроется наконец полностью изначальная тайна души. Поэты и философы, эти вечные землемеры царства духа, первыми проникают на новые континенты, едва только открыты неведомые дотоле берега; смутные предчувствия предсказывают им, как много скрытых кладов можно разыскать на этих глубинах. Уже не в рощах друидов, не в пещерах фемы и кухнях ведьм ищут романтики романтическое и необычайное, а в этих новых подлунных областях между сном и явью, между волею и вынужденным безволием. Из всех немецких писателей больше всех заворочен этой «ночной стороной природы» самый сильный, самый зоркий, Генрих фон Клейст. Так как его по природе влечет ко всякой бездне, то он всецело отдается радости творческого погружения в эти глубины, воплощая в поэзии самые головокружительные состояния на грани между сном и явью. В один миг, со свойственным ему напором, проникает он сразу же вплоть до глубинных тайн психопатологии. Никогда не было сумеречное состояние изображено гениальнее, чем в «Маркизе О.», никогда явления сомнамбулизма не были воспроизведены столь клинически точно и вместе с тем детально, как в «Кетхен из Гейльбронна» и в «Принце Гомбургском». В то время как Гете, тогда уже осторожный, лишь со сдержанным любопытством издали следит за новыми открытиями, романтическая юность бурно бросается за ними вслед. Э. Т. А. Гофман, Тик и Brentано, в философии Шеллинг, Гегель, Фихте со всею страстью примыкают к этому сулящему переворот учению, Шопенгауэр усматривает в месмеризме решающий аргумент в пользу доказываемого им примата воли над чистым разумом. Во Франции Бальзак в «Луи Ламбере», самой личной из своих книг, дает прямо-таки биологию мирообразующей мощи воли и жалуется, что не все еще прониклись величием месмеровского открытия — «si importante et si mal appréciée encore»<sup>1</sup>. По ту сторону океана Эдгар Аллан

---

<sup>1</sup> «Столь значительного и так мало еще оцененного» (франц.).

По творит с кристаллической ясностью свою классическую новеллу о гипнозе. Мы видим: повсюду, где в мрачной стене вселенской тайны наука пробивает брешь, в нее тотчас же устремляется, как светящийся газ, фантазия поэтов и оживляет вновь открытые области образами и событиями; всегда — и Фрейд тому пример в наши дни — с обновлением психологии возникает и новая психологическая литература. И будь каждое слово, каждая теория, каждая мысль Месмера стократно неверны (что еще весьма сомнительно), все же он более творчески, чем все ученые и исследователи его эпохи, указал путь новой и давно необходимой науке, приковав взор ближайшего поколения к тайне психики.

Дверь распахнута, лучи врываются в пространство, никогда еще не озарявшееся светом знания. Но происходит то, что и всегда: чуть только где-либо открывается доступ к новому, как вместе с серьезными исследователями гуда проникает целая свора любопытных, мечтателей, дураков и шарлатанов, ибо человечеству присуще священное и опасное заблуждение, что оно одним прыжком может перешагнуть границы земного и приблизиться к мировой тайне. Если область познания раздвигается для него хоть на один вершок, то оно в самоуверенном своем недовольстве уже надеется, что в его руках вместе с единичным знанием оказался и ключ к целому. Так было и на этот раз. Как только открыт факт, что в состоянии искусственного сна загипнотизированный может отвечать на вопросы, начинают верить, что медиум может отвечать на все вопросы. С весьма опасной торопливостью сновидцы объявляются ясновидцами, сны наяву отождествляются с пророческими снами. Полагают, что в таком замороженном человеке просыпается другое, более глубокое, так называемое «внутреннее чувство». «В магнетическом ясновидении тот дух инстинкта, который направляет птицу за море, в никогда не виданные страны, который побуждает насекомое к пророческому действию во имя потомства, еще не рожденного, обретает внятный язык; он дает ответы на наши вопросы» (Шуберт). Не знающие меры приверженцы месмеризма безапелляционно заявляют, что в момент кризиса сомнамбулы могут видеть будущее, их чувства

могут воспринимать события в любом направлении и на любом расстоянии. Они могут прорицать и предсказывать, заглядывать внутрь благодаря интроспекции (особый род самосозерцания) своего и чужого тела и безошибочно определять таким способом болезни. В трансе они могут, никогда не учившись, говорить по-латыни, по-еврейски, по-арамейски и по-гречески, называть неведомые им имена, шутя решать труднейшие задачи; брошенные в воду, сомнамбулы не идут будто бы ко дну; благодаря дару прорицания они при помощи «сердечной ямки» способны читать книги закрытые и запечатанные, положенные им на голое тело; они могут вполне отчетливо созерцать события, происходящие в других частях света, раскрывать в своих снах преступления, совершенные десятки лет назад,— короче, нет столь нелепого фокуса, который не приписывался бы чудесным способностям медиумов. Сомнамбул отводят в погреб, где, по слухам, скрыты сокровища, и зарывают их по грудь в землю, чтобы при помощи их медиумического чутья найти золото и серебро. Или ставят их с завязанными глазами посреди аптеки, чтобы они силою своего «высшего» чувства нашли правильное лекарство для больного, и вот среди сотен лекарств они вслепую выбирают единственно благотворное. Самые невероятные вещи приписываются без всякого колебания медиумам; все оккультные явления и методы, донные еще занимающие наш трезвый мир: ясновидение, чтение мыслей, спиритическое вызывание духов, телепатические и телепластические художества,— все это имеет началом фанатичный интерес той поры к «ночной стороне природы». Проходит некоторое время, и появляется новое распространенное ремесло — профессиональный медиум. И так как медиум ценится тем дороже, чем более поразительные откровения от него исходят, то карточные шулеры и симулянты при помощи трюков и обмана взвинчивают свои «магнетические» силы до невероятных пределов. Уже во времена Месмера начинаются по вечерам, в затемненных комнатах, знаменитые спиритические беседы с Юлием Цезарем и апостолами; энергично вызывают и «материализуют» духов. Все легковверные, все болтуны и люди с извращенной религиозностью, все полупоэты, как Юстинус Кернер, и полуученые, как Эннемозер и Клюге, гро-

моздят одно на другое чудеса, якобы совершенные во сне наяву; поэтому вполне понятно, что при виде их шумливой и часто неуклюжей взвинченности наука сначала недоверчиво пожимает плечами и в конце концов сердито отворачивается. Постепенно на протяжении девятнадцатого столетия месмеризм приобретает все более дурную славу. Слишком большой шум, поднятый вокруг какой-нибудь идеи, всегда делает ее невразумительной, и ничто так не препятствует влиянию творческой мысли, как ее преувеличение.

## ВОЗВРАТ В ЗАБВЕНИЕ

**Б**едный Месмер! Никто не удручен шумным вторжением названного в его честь месмеризма более, чем он сам, ни в чем не повинный родоначальник этого имени. Там, где он честно старался насадить новый метод врачевания, теперь в порыве неумеренного восторга топчет и бушует вакхический рой скороспелых некромантов, лжемагов и оккультистов, и благодаря злощастному наименованию «месмеризм» Месмер чувствует себя ответственным за моральную потраву. Напрасно без вины виноватый предтеча отбивается от непрошенных последователей: «В легкомыслии, в неосторожности тех, кто подражает моему методу, заключается источник множества направленных против меня предубеждений». Но как изобличить извратителей своего собственного учения? С 1785 года «жизненный магнетизм» Месмера настигнут и насмерть сражен месмеризмом, его буйным и незаконным порождением. То, чего не могли добиться соединенными силами врачи — Академия и наука, — благополучно совершили шумные и неистовые последователи: на десятки лет Месмер прослыл легкомысленным фокусником и изобретателем ярмарочного шарлатанства.

Напрасно протестует, напрасно борется еще несколько лет живой человек, Месмер, против недоразумения, именуемого месмеризмом, — заблуждение тысяч людей



значит больше, чем правота одного. Теперь все против него: его враги — потому, что он зашел слишком далеко, его друзья — потому, что он не разделяет их крайностей, и прежде всего отступается от него столь благожелательное доселе время. Французская революция сразу же погружает в забвение его многолетний труд. Массовый гипноз, более неистовый, чем конвульсии возле ушата, потрясает всю страну; на смену магнетическим сеансам Месмера приходит новое всеисцеляющее средство — железный нож гильотины. Теперь у всех этих принцев, и герцогинь, и аристократических философов нет больше времени остроумно рассуждать о флюиде; пришел конец и сеансам в замках и самим замкам. Друзей и врагов, королеву и короля, Байльи и Лавуазье губит тот же кусок отточенного железа. Нет, миновала пора, когда философически настроенные умы будоражила лечебная магия и ее создатель, — теперь мир думает только о политике и тревожится прежде всего за собственную голову. Месмер видит, что его клиника опустела, ушат покинут, с трудом заработанный миллион франков разменян на ничего не стоящие ассигнации; только жизнь оставлена ему, да и той, по-видимому, угрожает опасность. Вскоре судьба его германских соотечественников, Тренка, Клотца и Адама Люкса, научит его, как непрочно держится на плечах во время террора чужеземная голова, и подскажет, что немцу лучше всего переменить место жительства. И вот Месмер замыкает свой дом и, вконец обедневший и забытый, бежит в 1792 году из Парижа от Робеспьера. *Nic incipit tragoedia*<sup>1</sup>. В короткий срок лишившись славы и богатства, одинокий пятидесятивосьмилетний человек, усталый и разочарованный, покидает арёну своих европейских триумфов, не зная, что предпринять и где преклонить голову. Мир не нуждается в нем больше, почему-то не хочет его знать, — того, кого еще вчера все встречали как спасителя и осыпали всевозможными почестями и знаками внимания. Не разумнее ли будет обождать теперь лучших времен на родине, в тиши Боденского озера? Но он вспоминает, что у него есть еще дом в Вене, доставшийся ему после смерти жены, чудесный дом на Загородной улице; там надеет-

---

<sup>1</sup> «Здесь начинается трагедия» (лат.).

ся он найти в старости желанный покой и возможность продолжать свои занятия. Пятнадцати лет, полагает он, достаточно, чтобы и самая пылкая ненависть улеглась. Старые врачи, когда-то недруги, давно уже в могиле, Мария Терезия умерла, а за нею и два императора, Иосиф II и Леопольд,— кто вспомнит теперь о злополучном приключении с девицей Парадиз!

Этот состарившийся человек надеется, что в Вене он найдет покой. Но у достохвальной придворной полиции в Вене хорошая память. Едва прибыв на место, 14 сентября 1793 года, «пользующийся дурной славой врач» доктор Месмер вызывается в полицию, где его спрашивают о «предшествующем местопребывании». Так как он заявляет, что был только в Констанце и в «тамошней местности», то у магистрата Фрейбургского округа немедленно затребованы «соответствующие данные» о его «предосудительном образе мыслей»; староавстрийский служилый конь начинает ржать и пускается рысью. От констанцского бургомистра получают, к сожалению, благоприятные сведения,— что Месмер вел себя там «безупречно и жил весьма одиноко» и что никто ничего не заметил «в отношении ошибочных опасных утверждений». Таким образом, приходится подождать, чтобы потом еще покрепче затянуть петлю, как в свое время, после случая с девицей Парадиз. Действительно, проходит некоторый срок, и затевается новое дело. В доме Месмера живет, в садовом павильоне, принцесса Гонзаго. Как человек вежливый и благовоспитанный, д-р Месмер делает своей квартирантке официальный визит. Так как он вернулся из Франции, то принцесса заводит, конечно, разговор о якобинцах — и в тех же выражениях, которыми пользуются в соответствующих кругах, говоря о русских революционерах. В возмущении своем она трактует—я цитирую дословно, по тайному донесению на французском языке— «ces gueux comme des régicides, des assassins, des voleurs»<sup>1</sup>. И вот Месмер, сам бежавший от террора и потерявший из-за революции все состояние, все же, как человек мыслящий, находит такого рода определения крупного события в истории мировой культуры несколько упрощенными и говорит в том примерно

---

<sup>1</sup> «Этих нищих как цареубийц, разбойников, воров» (франц.).

смысле, что люди эти в конце концов боролись за свободу и лично не являются ворами, они обложили налогами богатых в пользу государства и что в конце концов и император тоже вводит налоги. Бедная принцесса Гонзаго почти лишается чувств. У нее в доме настоящий якобинец! Едва успел Месмер затворить за собой дверь, как она бросается с ужасающей новостью к своему брату, графу Ранцони, и к гофрату Штупфелю; тотчас же оказывается налицо (ведь мы в старой Австрии!) темная личность, именующая себя «кавалером» Дезалер, которого полицейский рапорт называет, правда, «некий» Дезалер (полиция могла бы и больше о нем знать). Этот сыщик усматривает великолепный случай заработать несколько банкнот и тотчас же пишет всепокорнейшее донесение в высочайшую канцелярию. Там граф Коллоредо повергнут в тот же смертельный ужас: якобинец в добром городе Вене! Как только возвращается с охоты его величество, богохранимый император Франц, ему с осторожностью сообщают страшное известие, что в его резиденции пребывает приверженец «французской разнузданности», и его величество тотчас же изволил приказать, чтобы учинено было строгое следствие. И вот 18 ноября несчастного Месмера отводят, «избегая всяческой огласки», в особое арестное помещение при полиции.

Но еще раз приходится убедиться, как глупо верить с излишней поспешностью тайным доносам. Секретный доклад полиции на имя императора хромает, оказывается, на обе ноги, ибо «выясняется из произведенного следствия, что Месмер не признал себя виновным в произнесении указанных, противных государству речей и что таковые не доказаны установленным законом образом», и довольно жалостно звучит во «всеподданнейшем докладе» министра полиции, графа Пергена предложение «Месмера отпустить, сделав ему настоящее внушение и строгий выговор». Что остается императору Францу, как не огласить «высочайшую резолюцию»: «Освободить из-под ареста Месмера, и поскольку таковой сам заявляет, что намерен в скорейшем времени отбыть отсюда к месту своего рождения, то следить за тем, чтобы он скорее отбыл и за время своего хотя бы и короткого пребывания в Вене не пускался ни в какие

подозрительные речи». Но такое решение вопроса не слишком по нутру достохвальной полиции. Уже раньше министр доносил, что арест Месмера «имел последствием немалое волнение в ряду его сторонников, коих здесь у него достаточное количество», поэтому полиция опасается, что Месмер подаст официальную жалобу на ее незаконные действия. И вот полицейское управление сочиняет с целью замять все дело «ad mandatum Excellentissimi»<sup>1</sup> следующий документ, который достоин занять место в музее в качестве образца староавстрийского приказного стиля: «Ввиду того, что освобождение Месмера не может почитаться доказательством его невиновности, ибо он искусным отрицанием произнесенных им, согласно имеющимся показаниям, предосудительных речей отнюдь не очистился в полной мере от тяготеющего над ним подозрения и избегнул, в соответствии с сим, официального объявления consilii abeundi<sup>2</sup>, лишь поскольку сам настоятельно представил о своем намерении отбыть без задержки; посему следует поставить его в известность о том, что оглашение через печать не должно иметь место и что он, Месмер, поступил бы правильно, отказавшись от официального оправдания и тем паче признав мягкость, каковая в обращении с ним проявлена». Таким образом, оглашение, обнародование не состоялось, дело замяли и притом так основательно, что в течение ста двадцати лет никто не знал о вторичном изгнании Месмера из Вены. Но факультет мог быть доволен: теперь навсегда покончено в Австрии с неприятным медиком.

Куда же теперь, старик? Состояние потеряно, на родине, в Констанце, подстерегает императорская полиция, во Франции свирепствует террор, в Вене ждет тюрьма. Война — непрекращающаяся, безжалостная война всех наций против всех наций бьется о границы — и переливается через них. И от этого сумасшедшего мирового грохота не по себе ему, старому, испытанному исследователю, обнищавшему, забытому человеку. Он хочет только покоя и куска хлеба, чтобы продолжать начатый труд и в новых опытах сделать наконец свою излюбленную идею

---

<sup>1</sup> «По поручению превосходительнейшего» (лат.).

<sup>2</sup> Подписания удалить.

очевидной для человечества. И вот Месмер спасается в вечное убежище европейской интеллигенции, в Швейцарию. Он поселяется в одном из небольших кантонов, в Фрауэнфельде, и, чтобы поддержать жизнь, занимается скудной практикой. Десятки лет живет он во мраке, и никто в крохотном кантоне не подозревает, что седоволосый тихий человек, пользующий крестьян, сыроваров, жнецов и служанок,— тот самый доктор Франц Антон Месмер, с которым боролись и которого привлекали на свою сторону императоры и короли, в комнатах которого теснилась высшая знать и дворянство Франции, на которого шли войной все академии и факультеты Европы и чьей системе посвящены сотни печатных трудов и брошюр,—вероятно, больше, чем кому-либо другому из современников, включая Руссо и Вольтера. Никто из прежних учеников и последователей не посещает его, и, вероятно, за все эти годы пребывания во мраке никто не узнал о месте его жительства: так притаился этот одинокий человек в тени небольшой, отдаленной горной деревушки, где он провел, непрестанно работая, трудные годы наполеоновской эпохи. Едва ли найдется во всей мировой истории пример столь стремительного падения с вершины шумной славы в бездну забвения и неизвестности; едва ли мы найдем чью-либо биографию, в которой полная неизвестность пришла бы за поражающими триумфами и так же скоро, как в этой замечательной и, можно сказать, неповторимой судьбе, судьбе Франца Антона Месмера.

Ничто не выявляет характера человека лучше, чем испытание золотом успеха и огнем неудачи. Чуждый наглости и хвастовства в дни своей безмерной славы, этот стареющий человек и в забвении скромнен и полон стоической мудрости. Без борьбы, можно даже сказать, охотно отходит он во мрак и не делает ни малейшей попытки еще раз обратить на себя внимание. Напрасно немногие оставшиеся ему верными друзья зовут его в 1803 году вернуться после десятилетнего затворничества назад в Париж, уже успокоившийся и вскоре ставший императорским, и снова открыть там клинику, собрать вокруг себя новых учеников. Месмер отклоняет их предложение. Он не хочет больше споров, пререканий и болтовни; он бросил свою идею в мир, пусть она плывет

по течению или потонет. В благородном отречении он отвечает: «Если, несмотря на мои усилия, мне не выпало счастье просветить своих современников относительно их собственных интересов, то я испытал все же внутреннее удовлетворение, исполнив свой долг перед обществом». Лишь для самого себя, в тишине и безвестности, вполне анонимно продолжает он свои опыты и не спрашивает больше, значат ли они что-либо для аплодирующего или равнодушного мира; не современность, а будущее — так предчувствует он пророчески — отдаст дань справедливости его трудам, и лишь после его смерти идеи его начнут жить. Ни единой ноты нетерпения не слышно в его письмах, ни единой жалобы на угасшую славу, утраченное богатство, — одна лишь тайная уверенность, лежащая в основе всякого великого терпения.

Но лишь земная слава может угаснуть, как свеча, — живая мысль не угасает. Брошенная однажды в сердце человечества, она выживает и в самую неблагоприятную пору, чтобы потом неожиданно расцвести; ни один стимул не пропадет для вечно любопытствующего духа науки. Революция, наполеоновские войны разбросали во все стороны сторонников Месмера и остановили приток последователей; и, не вникая в суть, можно подумать, что незрелый еще посев безнадежно растоптан поступью военных легионов. Но среди мировой сутолоки, в полной тайне даже от самого забытого всеми Месмера, живет и развивается его первоначальное учение в среде немногих молчаливых приверженцев. Ибо, как ни странно, именно военное время усиливает у вдумчивых натур потребность искать прибежище от буйства и насилия окружающего мира в области духа. Прекраснейшим символом истинного ученого на вечные времена остается Архимед, который, не отрываясь, продолжает чертить свои круги, в то время как банда солдат врывается в его дом. Подобно тому как в разгаре последней мировой войны Эйнштейн, не уstraшенный озверелостью эпохи, вычисляет свой преобразующий вселенную, отвлеченный принцип, так в период, когда наполеоновские войска маршируют по всей Европе и географическая карта ежегодно меняет окраску, когда дюжинами лишаются престолов короли и дюжинами создаются новые монархи, несколько скромных врачей в отдаленнейших

провинциях размышляют над положениями Месмера и Пюисегюра и развивают их дальше, как бы укрывшись в глубоком убежище своей сосредоточенности. Они работают в одиночку во Франции; в Германии, в Англии, чаще всего ничего друг о друге не зная; никто из них не знает об исчезнувшем Месмере, и Месмер не ведаёт о них. Свободные в своих утверждениях, осторожные в выводах, они испытывают и проверяют описанные Месмером явления, и каким-то подпольным путем, через Страсбург, под влиянием писем Лафатера из Швейцарии новый метод проникает дальше. В особенности возрастает интерес в Швабии и в Берлине; знаменитый Гуфелянд, лейб-медик при прусском дворе и член всех ученых комиссий, имеющий большое влияние на короля, добивается от него особого указа, которым учреждается наконец комиссия для повторной проверки месмеризма.

В 1775 году Месмер впервые обратился в Берлинскую Академию — и мы помним, с каким печальным результатом. Теперь, почти сорок лет спустя, в 1812 году, когда то же учреждение берется за проверку магнетизма, Месмер, выдвинувший проблему, забыт так основательно, что при слове «месмеризм» никто уже не думает о Франце Антоне Месмере. Комиссия поражена, когда один из ее членов неожиданно вносит на одном из заседаний вполне естественное предложение — вызвать в Берлин человека, открывшего магнетизм, Франца Антона Месмера, чтобы он обосновал и разъяснил свой метод. Как, изумляются они, Франц Антон Месмер еще жив? Но почему же он так упорно молчит, почему не выступит гордо и с триумфом теперь, когда его ждет слава? Никто не может понять, почему великий, всемирно известный человек так скромно и незаметно ушел в забвение. Тотчас же посылают врачу кантона Фрауэнфельд настоятельное приглашение — почтить академию своим визитом. Его ждет аудиенция у короля, внимание всей страны, возможно даже триумфальное восстановление доброго имени после стольких перенесенных несправедливостей. Но Месмер отказывается, — он слишком стар, слишком устал. Он не хочет больше ввязываться в борьбу. И вот в сентябре 1812 года к Месмеру посылают королевского эmissара, профессора Вольфарта с полномочиями «просить изобретателя магнетизма господина доктора Месмера

сообщить все сведения, которые могут служить к ближайшему установлению, описанию и уяснению этого важного предмета, с тем чтобы содействовать этой поездкой целям комиссии».

Профессор Вольфарт тотчас же уезжает. И по прошествии тридцати лет безвестности мы получаем наконец известие об этом исчезнувшем человеке. Вольфарт сообщает: «Я увидел, что первое же личное знакомство с изобретателем магнетизма превзошло все мои ожидания. Я застал его погруженным в ту благотворную деятельность, которой он себя посвятил. В его преклонном возрасте тем более удивительными показались мне широта, ясность и пронизательность его ума, неутомимое и живое рвение, с которым он делится своими сведениями, его столь же простая, сколь и выразительная, крайне своеобразная благодаря удачным сравнениям речь, а также изящество его манер и любезное обхождение. Если взять огромный запас положительных знаний во всех отраслях науки, какой не часто встретишь у одного ученого, и благожелательную мягкость сердца, сказывающуюся во всем его существе, в словах, поступках и во всем окружении, если взять еще и могучую, почти чудесную силу воздействия на больных, оказываемого его пронизательным взором или даже спокойным поднятием руки, если прибавить ко всему благородную, внушающую благоговение внешность,—то таковы будут главные черты в портрете Месмера, такого, каким я его нашел». Без всякой утайки раскрывает Месмер посетителю свой опыт и свои идеи, позволяет ему принять участие в лечении больных и передает профессору Вольфарту все свои заметки, чтобы он сохранил их для потомства. Но всякую возможность выйти на свет, привлечь к себе внимание он отклоняет с поистине великолепным спокойствием. «Так как путь моей жизни вот-вот оборвется, для меня нет дела более важного, чем посвятить остаток своих дней исключительно практическому применению того средства, в огромной пользе которого убедили меня мои наблюдения и опыты, с тем чтобы мои последние труды умножили число фактических данных». Таким образом, нам неожиданно достался портрет этого замечательного человека в преклонных летах, после того как он прошел все ступени славы и ненависти, богатства и бедности и,



наконец, забвения, с тем чтобы спокойно и величественно встретить смерть убежденным в непреходящей ценности своей жизни.

Его последние годы—закат мудреца, искушенного и просветленного духом исследователя. Материальные заботы не гнетут его, так как французское правительство назначило ему пожизненную ренту в возмещение миллиона франков, потерянного им на обесцененных государственных бумагах. И вот, независимый и свободный, он может вернуться на родину, к Боденскому озеру, и символически замкнуть круг своего существования. Так живет он, словно небогатый землевладелец-дворянин, следуя лишь своей склонности, и склонность эта до последнего дня остается неизменной: служить науке и исследованию все новыми и новыми опытами. Сохраняя ясность зрения, точность слуха и живость ума вплоть до последнего мгновения, он применяет свою магнетическую силу ко всем, кто с доверием к нему обратится; часто отправляется он в коляске в дальний путь, чтобы взглянуть на интересного больного и, насколько возможно, помочь ему лечением по своему методу. В промежутках он производит физические опыты, строит модели и чертит и никогда не пропускает еженедельного концерта у князя Дальберга. В этом музыкальном кружке все, кто с ним встречается, превозносят исключительную, универсальную эрудицию этого всегда прямо держащегося, всегда невозмутимого и величественно спокойного старца, с мягкой улыбкой рассказывающего о своей былой славе и говорящего без всякой злобы и горечи о самых пламенных и яростных своих противниках. 5 марта 1814 года, в восьмидесятилетнем возрасте, почувствовав приближение смерти, он просит одного семинариста сыграть ему на его любимой стеклянной гармонике. Это все тот же инструмент, на котором пробовал свои силы юный Моцарт в доме на Загородной улице, тот самый, из которого извлекал в Париже новые и неведомые гармонии Глюк, тот инструмент, что сопровождал его на всех путях и перепутьях его жизни—до самой смерти. Его миллионы рассеялись, слава поблекла; после всего шума, всех распрей и разговоров, вызванных его учением, престарелому отшельнику ничего не осталось, кроме этого инструмента и любимой музыки. Так, с непоколебимой

верои в то, что он возвращается к гармонии, в мировой флюид, уходит, как истинный мудрец, тот, кого ненависть представила шарлатаном и пустословом, и его завещание трогательно свидетельствует о стремлении к полной безвестности: он хочет, чтобы его похоронили, как хоронят всех, без малейшей пышности. Это последнее желание выполнено. Ни в одной газете нет известия о его кончине. Как человека, никому не ведомого, предали земле на чудесном кладбище в Мерсбурге, где покоится и Дросте-Гюльсгоф, старца, чья слава гремела когда-то в мире и чьи труды, намечающие пути в будущее, лишь в наше время становятся доступными пониманию. Друзья сооружают ему символический памятник в форме мраморного треугольника, с мистическими знаками, солнечными часами и буссолью, которые должны аллегорически изображать движение во времени и пространстве.

Но такова уж судьба всего необычного—вечно возбуждать ненависть в людях: злые руки мажут грязью и разрушают солнечные часы и буссоль, эти непонятные знаки на могиле Месмера,—так же, как поступают невежественные писаки и исследователи с его именем. Годы прошли, пока снова в недавнее время не поставили на место, в пристойном виде, камень над его могилой; и вновь проходят годы, прежде чем более просвещенное потомство вспоминает наконец о его заглохшем имени и о роковой судьбе великого немецкого врача-предтечи.

# ПРЕЕМНИКИ

**В**сегда возникает трагедия духа, когда изобретение гениальнее, чем изобретатель, когда мысль, которую художник или исследователь хотят воплотить, им не по силам и они вынуждены выпустить ее из рук, завершённой лишь наполовину. Так было и с Месмером. Он ухватился за одну из важнейших проблем нового времени, но справиться с нею было выше его сил; он задал миру вопрос и сам безнадежно мучился в поисках ответа. Избрав ошибочный путь, он все же оказался предтечей, пролагателем новых дорог к цели, которую он избрал первым, ибо — и это непреложный факт — все современные психотерапевтические методы и добрая часть психологических проблем восходят непосредственно к этому человеку, Францу Антону Месмеру, который первый воочию доказал силу внушения, путем несколько примитивных, правда, и обходных практических приемов, но все-таки доказал вопреки усмешкам, глумлению и презрительному невниманию чисто механистической науки. Это одно возвышает его жизнь до подвига, его судьбу — до исторического события.

Месмер — первый профессиональный врач нового времени, обнаруживший и в дальнейшем непрестанно вновь вызывавший то благотворное воздействие, которое оказывает на потрясенного больного лицо, владеющее даром внушения, своей близостью, своими речами, разго-

ворами и приказаниями; он только не мог объяснить его и видел еще в этой непонятной ему душевной механике средневековую магию. Ему (как и другим его современникам) недостает самого важного понятия—именно понятия «внушение», под которым разумеется та исцеляющая через посредство психики передача силы, происходящая либо благодаря воздействию воли на расстоянии, либо благодаря излучению некоего внутреннего флюида (по этому вопросу мнения и сейчас еще расходятся). Его ученики уже ближе подходят к проблеме, каждый со своей стороны: образуются две школы, так называемые флюидистическая и анимистическая. Делез, представитель флюидистической теории, по-прежнему придерживается гипотезы Месмера об истечении материальной нервной субстанции, особого вещества; подобно тому как спириты верят в телекинез и некоторые исследователи—в учение о силе «од», он полагает, что действительно возможно органическое выделение нашего телесного «личного» вещества. Анимистический последователь Месмера, шевалье Барбарен, отрицает всякую передачу материи от магнетизера к магнетизируемому и видит только чисто психическое внедрение воли в чужое сознание. Поэтому он вовсе не нуждается в подсобной гипотезе Месмера о непостижимом чувствами флюиде. «Croyez et veuillez!»<sup>1</sup> — вот и вся его волшебная формула — концепция, которую в дальнейшем попросту перенимают Christian Science, Mind Cure<sup>2</sup> и Куэ. Но его психологическая теория все более и более проникается мыслью, что внушение—один из самых решающих факторов при всяком психическом воздействии. И вот наконец в 1843 году Брайд в своей «Неврогипнологии» дает неоспоримое, основанное на многих экспериментах описание этого процесса принуждения чужой воли, насилия над нею, короче говоря, процесса гипноза. Уже в 1818 году одному немецкому магнетизеру, Вингольту, бросилось в глаза, что его медиум засыпал скорее, когда на нем самом был сюртук с блестящими стеклянными пуговицами. Но этот не получивший образования наблюдатель не уловил тогда решающей связи, а именно, что такое отвлечение взгляда на блестящий предмет скорее вы-

<sup>1</sup> «Верьте и желайте» (франц.).

<sup>2</sup> Психотерапия (англ.).

зывает усталость внешнего чувства, способствующую внутренней податливости сознания. И вот Брайд впервые вводит в практику технический прием — сначала утомляет взор медиума при помощи небольших блестящих хрустальных шариков и лишь потом приступает к пассам; этим путем гипноз вводится наконец в науку, столь недоверчивую до сих пор, как технический лечебный прием, лишенный всякой таинственности. Впервые решаются теперь во Франции университетские профессора продемонстрировать в аудиториях — правда, поначалу только на душевнобольных — опороченный и заклеянный гипноз: Шарко — в Сальпетриер, в Париже, Бернем на факультете в Нанси. 13 февраля 1882 года Месмер удостоивается в Париже реабилитации (правда, при этом ни одним словом не вспоминают о несправедливо обойденном человеке): внушение, прежде именовавшееся месмеризмом, признается научно обоснованным врачебным средством тем факультетом, который сто лет держал его в опале. Теперь, после того как пробита дорога, психотерапия, столь долго теснимая, шагает от успеха к успеху. В Сальпетриер учеником Шарко поступает молодой врач-невропатолог Зигмунд Фрейд и знакомится там с гипнозом; он становится для Фрейда мостом, который тот впоследствии сожжет за собою, как только вступит в область психоанализа; и он, следовательно, в третьей ступени наследования пожнет плоды посева, брошенного Месмером как будто в скудную землю. Столь же творчески влияет месмеризм на религиозные и мистические течения в психотерапии: Mind Cure и самовнушение. Никогда не могла бы Мери Бекер-Эдди основать свою Christian Science без знакомства с «*veuillez et croyez*», без терапии убеждения Квимби, который, в свою очередь, получил толчок от ученика Месмера Пуайена. Немыслим был бы спиритизм без впервые примененной Месмером цепи, без понятия транса и связанного с ним ясновидения, немыслима и Блаватская с ее теософским цехом. Все оккультные науки, все телепатические, телекинетические опыты, все ясновидящие, вещающие во сне — все в конечном счете ведут свое происхождение от «магнетической» лаборатории Месмера. Совершенно новый род науки возникает из опороченного убеждения этого забытого человека в том, что, воздействуя внуше-

нием, можно подвинуть душевные силы больного на такие деяния, которых никогда не добиться лечебными методами школьной медицины,— человека, честного в своих намерениях, правого в своих предчувствиях и ошибавшегося лишь в попытках объяснить то важное, что он сам совершил.

Но, может быть, мы стали осторожными в эпоху, когда одно открытие обгоняет другое, когда вчерашние теории блекнут за одну ночь и внезапно обновляются другие, существующие долгие века, может быть, ошибаются даже и те, которые еще сегодня высокомерно именуют фантазией спорную идею Месмера о допускающем передачу, текущем от человека к человеку личном флюиде, ибо очень возможно, что последующий час мировой истории неожиданно превратит ее в истину? Мы, чьего слуха в ту же секунду, без провода и без мембраны, достигает слово, произнесенное в Гонолулу или в Калькутте, мы, которые знаем, что эфир пронизан невидимыми течениями и волнами, и охотно верим, что несчетное число таких силовых станций бесполезно и неведомо для нас работает во вселенной, мы поистине не столь смелы, чтобы предвзято отвергать теорию, согласно которой от живых покровов и возбужденных нервов исходят одаренные силою токи, подобные тем, которые Месмер недостаточно точно назвал «магнетическими», отрицать, что в отношениях человека к человеку все же действует, может быть, принцип, сходный с «жизненным магнетизмом». Ибо почему не может человеческое тело, близость которого возвращает угасшему жемчугу блеск и сияние жизненной силы, не создавать действительно вокруг себя ореола теплоты или излучений, действующих на нервы возбуждающе или успокаивающе? Почему в самом деле не могут возникать между телами и душами тайные течения и противотечения, не может существовать между индивидом и индивидом притяжение и отталкивание, симпатия и антипатия? Кто в этой области дерзнет произнести смелое «да» или дерзкое «нет»? Может быть, уже завтра физика, работающая все более и более тонкими измерительными приборами, докажет, что то, что мы сегодня воспринимаем просто как напор душевной силы, есть все же нечто вещественное, доступная восприятию тепловая волна, проявление электрических или химических сил, энергия,

которую можно измерить и взвесить, и что нам приходится вполне серьезно считаться с тем, над чем отцы наши смеялись, как над глупостью. Поэтому возможно, вполне возможно, что мысли Месмера о творчески излучающейся жизненной силе суждено еще вернуться в мир, ибо что такое наука, как не постоянное претворение в действительность древних грез человечества? Всякое новое изобретение раскрывает и подтверждает предвидение какого-нибудь человека; во все времена действию предшествовала мысль. Но история, слишком торопливая, чтобы быть справедливой, служит только успеху. Она превозносит только свершение, только победоносный конец, а не отважную, негодованием и неблагодарностью отмеченную попытку. Только завершителя венчает она, а не зачинателя; только победителя озаряет своим светом, а борца ввергает во тьму — так было и с Месмером, первым в ряду новых психологов, который бескорыстно подчинился вечному жребию пришедших слишком рано. Ибо все еще блюдетя — когда-то во плоти, а ныне в духе — древнейший и варварский закон человечества, неумолимый завет, во все времена требовавший, чтобы первенцы приносились в жертву.

# ГЁЛЬДЕРЛИН

Но трудно смертному узнать блаженных.  
«Смерть Эмпедокла»







вой свободы. Фанфары революции пробудили это юношество, блаженная весна духа, новая вера пламенит их души. Невозможное вдруг стало близким, вся мощь и великолепие мира стали добычей любого смельчака, с тех пор как двадцатитрехлетний Камилл Демулен одним отважным жестом разрушил Бастилию, с тех пор как отрочески стройный адвокат из Арраса, Робеспьер, ураганом декретов заставил трепетать императоров и королей, с тех пор как скромный корсиканский капитан, Бонапарт, мечом размежевал Европу по собственному усмотрению и руками авантюриста захватил самую блистательную корону мира. Их час настал, час юных: подобно первой нежной зелени после первого весеннего дождя, внезапно восходит этот героический посев светлого, восторженного юношества. Одновременно во всех странах подымается оно, обратив взор к звездам, и устремляется через порог нового столетия в свое собственное царство. Восемнадцатое столетие, казалось им, принадлежало мудрецам и старцам, Вольтеру и Руссо, Лейбницу и Канту, Гайдну и Виланду, медлительным и терпеливым, великим и ученым; теперь очередь за юностью и смелостью, нетерпением и страстью. Мощно вздымается бурная волна: со дней Ренессанса Европа не видала более чистого духовного подъема, более прекрасного поколения.

Однако новый век не любит свою смелую юность, он страшится ее одержимости, смотрит с недоверием и трепетом на экстатическую силу ее экзальтации. И железной косой он немилосердно косит свою весеннюю поросль. Сотнями тысяч уносят храбрецов Наполеоновские войны, в течение пятнадцати лет размалывает смертоносная мельница самых благородных, самых смелых, самых жизнерадостных юношей всех племен, и земля Франции, Германии, Италии, вплоть до снежных полей России и пустынь Египта, обагрена и напоена их горячею кровью. И, словно желая истребить не только самих юношей, призванных под ружье, но и самый дух юности, самоубийственная ярость не довольствуется воинами, солдатами и обрушивается на мечтателей и певцов, которые переступили порог столетия, едва выйдя из отрочества, на эфебов духа, на блаженных певцов: на самых святых подымет гибель свою секиру. Никогда за столь короткое время не приносилась столь величественная гека-

томба поэтов и художников, как на заре нового столетия, которое Шиллер, не предчувствуя близости своего рокового часа, приветствовал громким гимном. Никогда не скашивала судьба столь роковой жатвы чистых и рано отлетевших душ. Никогда алтарь богов не был так обильно орошен божественной кровью.

Многообразна их смерть, но для всех преждевременна, всем суждена в час наивысшего внутреннего подъема. Первый, Андре Шенье, юный Аполлон, с которым для Франции воскресла Эллада, в последней карете террора совершил свой путь на гильотину: еще один день, один-единственный день, ночь с восьмого на девятое термидора,— и он был бы спасен от кровавой плахи и возвращен своим антично чистым напевам. Но рок не сжался над ним, над ним и над другими: жестоко, как Гидра, он пожирает целое поколение. После долгих столетий Англии вновь дан лирический гений, мечтательный, элегический юноша, Джон Китс, блаженный вестник всеединства,— в двадцать шесть лет рок вырывает последний вздох из его звенящей груди. Над гробом Китса склоняется его брат по духу, Шелли, пламенный мечтатель, природой избранный провозвестник ее прекраснейших тайн; потрясенный, он поет брату по духу похоронную песнь, самую прекрасную из всех когда-либо посвященных поэтом поэту,— элегию «Адонаис»; но проходит год,— и бессмысленная буря выбрасывает его труп к тирренским берегам. Лорд Байрон, его друг, любимейший наследник Гёте, спешит к месту его гибели, и, как Ахилл для Патрокла, возжигает для умершего костер у южного моря: в пламени возносится прах Шелли к небу Италии, а сам лорд Байрон через два года, в Миссолунги, сгорает в лихорадке. Одно десятилетие — и в Англии, во Франции опал благороднейший цвет лирической поэзии. Но и для молодого поколения Германии не менее сурова эта жестокая рука: Новалис, мистически постигший глубочайшие тайны природы, преждевременно угасает, как свеча, тающая в темной келье. Клейст, охваченный бурным отчаянием, простреливает себе висок; вслед за ним Раймунд погибает насильственной смертью, а двадцатичетырехлетнего Георга Бюхнера уносит нервная горячка. Вильгельм Гауф, рассказчик, наделенный богатейшей фантазией, нерасцветший ге-

ний, сходит в могилу двадцати пяти лет, и Шуберт, обращенная в мелодию душа всех этих певцов, исходит раньше времени последней песней. Всеми бичами и ядами болезни, убийством и самоубийством истребляется молодое поколение: благородный меланхоличный Леопарди вянет в мрачном недуге; Беллини, певец «Нормы», умирает в магическом расцвете; Грибоедов, самый светлый ум пробуждающейся России, заколот в Тифлисе каким-то персом. Его погребальную колесницу — пророческое совпадение! — встречает на Кавказе Александр Пушкин, восходящий гений России, ее духовная заря. Но немного времени остается ему, чтобы оплакивать безвременно погибшего друга: через несколько лет его поражает на дуэли смертельная пуля. Никто из них не достигает сорокалетнего возраста, лишь немногие доживают до тридцати лет; так в один час сломлена журчащая лирическая весна, самая яркая из всех, какие знала Европа, разбит и рассеян священный сонм юношей, на всех языках воспевающих гимн природе и блаженству мира. Одиноко, как Мерлин в заколдованном лесу, потеряв счет времени, полузабытый, полупоэтический, восседает в Веймаре Гёте, мудрый старец, и лишь с его старческих уст изредка еще срывается орфическая песнь. Предок и наследник нового поколения, на чей преждевременный уход он глядит изумленным взором, хранит он в бронзовой урне звучащий огонь.

Только один из священного сонма, самый чистый из всех, Гёльдерлин, надолго остается на обезбоженной земле: рок послал ему самый странный удел. Еще цветут его уста, еще бродит его стареющее тело по немецкой земле, еще, сидя у окна, блуждает он взглядом по любимому ландшафту долины Неккара, еще подымлет он благоговейный взор к «отцу эфиру», к вечному небосклону, — но ум его угас, окутанный беспробудным сном. Словно прорицателя Тиресия, ревнивые боги не умертвили того, кто их подслушал, но лишь ослепили его дух. Как Ифигению, священную жертву, его не заклали, а окутали тучей и унесли в Понт духа, в киммерийский мрак чувств. Его слова непроницаемы, его душа погружена во тьму: еще десятки глухих лет живет он с помутившимся сознанием, «в небесное проданный рабство», потерянный для себя и для мира, и только ритм, глухо

звучащая волна льется распыленными, раздробленными звуками из его трепещущих уст. Вокруг него расцветают и вянут весны — он не считает их. Вокруг него гибнут и умирают люди — он не знает об этом. Шиллер и Гёте, Наполеон и Кант, боги его юности, давно ушли из мира, гремящие железные дороги избороздили его Германию, которую он видит только в сновидениях, города сжимаются в кулак, страны стираются с лица земли — ничто не трогает его переставшее мыслить сердце. Постепенно седеют волосы; робкая, призрачная тень былой красоты, бродит он по улицам Тюбингена, забава детей, посмешище студентов, не знающих, какой высокий дух скрыт, умерщвленный, под трагической маской: все живущие давно уже позабыли о нем. Как-то около середины нового столетия Беттина, услышав, что он (некогда встреченный ею как божество) еще влачит свою «змеиную жизнь» в доме скромного столяра, испугалась, словно увидев выходца из царства Аида, — так чужд его образ эпохе, так отзвучало его имя, так забыто его величие. И когда однажды он лег и тихо умер, эта неслышная кончина не вызвала отзвука в немецком мире, словно бесшумное падение осеннего листка. Ремесленники опускают его в поношенной одежде в могилу, тысячи исписанных им листков теряются или небрежно сохраняются и десятки лет пылятся в библиотеках. Непрочитанной, неслышанной остается для целого поколения героическая весть последнего, чистейшего посланца священного сонма.

Как греческая статуя в недрах земли, на годы, на десятилетия скрывается духовный облик Гёльдерлина во прахе забвения. Но когда, наконец, любовной рукой извлечен из мрака торс, новое поколение трепетно ощущает неуываемую чистоту этого изваянного из мрамора юношеского образа. В изумительной соразмерности предстает облик последнего эфеба немецкого эллинизма, и вновь, как некогда, вдохновение расцветает на его певучих устах. Все весны, им предвозвещенные, увековечены в его образе. И с сияющим, просветленным челом входит он в нашу эпоху из тьмы, словно из таинственной отчизны.

# ДЕТСТВО

В мир часто шлют из тихой обители  
Своих любимцев боги на краткий срок,  
Чтобы, их чистый образ вспомнив,  
Смертного сердце вкушало радость,

**Д**ом Гёльдерлина расположен в Лауфене, патриархальной монастырской деревушке на берегу Неккара, в нескольких часах пути от родины Шиллера. Этот мягкий и ласковый сельский мир Швабии — самая живописная в Германии местность, ее Италия: Альпы не давят угрюмо нависающим массивом, и все же чувствуется их близость, серебристыми извилинами льются реки, орошая виноградники, добродушие народа, смягчив суровость его алеманских предков, охотно изливается в песнях. Богатая, но не слишком изобильная земля, мягкая, но не изнеживающая природа: ремесло и земледелие, почти не разделенные, мирно живут под одним кровом. Идиллическая поэзия всегда находит родину там, где природа благосклонна к человеку, и, даже изгнанный в глубокий мрак, поэт с умиленным чувством вспоминает об утраченном пейзаже:

Ангелы родины! Вы, пред которыми взор и колена  
Должен и сильный склонить в час, когда он одинок,  
Или теснее прильнуть к друзьям дорогим, умоляя,  
Чтобы с ним вместе они радости ношу несли,—  
Вам благодарность моя, всеблагне!

Какую нежность, какую элегическую мягкость обретает его скорбный подъем, когда он воспекает эту Швабию, свое небо под небом вечности, какой умиротворенной возвращается в русло ровного ритма волна экстатического чувства, когда он предается этим воспоминаниям! Покинув родину, преданный своей Элладой, обманутый в своих надеждах, воссоздает он из нежных воспоминаний все ту же картину мира своего детства, запечатленную навеки в торжественном гимне:

Земли блаженные! Нет здесь холма без лозы виноградной,  
Осенью падает дождь зрелых плодов на траву.  
Радостно в реки стопы окунают горящие горы,  
Зеленью мхов и ветвей главы свои увенчав,  
И, точно внуков толпа на плечи могучего деда,  
В горы взбираются ввысь замки и хижин толпа.

Всю долгую жизнь он стремится на эту родину, словно к небу своей души: детство Гёльдерлина — это его самое ясное, самое счастливое, самое лучезарное время.

Нежная природа окружает его, нежные женщины растят его: у него нет отца, нет (по воле злого рока) никого, кто бы мог привить ему твердость и суровость, укрепить мускулы его чувства для борьбы с вечным врагом, с жизнью, — в отличие от Гёте, у которого дух педантической дисциплины с ранних лет развивает чувство ответственности и придает воску влечений заранее намеченные формы. Только благочестию учат его бабушка и нежная мать, и мечтательный ум рано уносится в первую беспредельность всякой юности: в музыку. Но идиллия быстро кончается. Четырнадцать лет чуткий ребенок поступает воспитанником в монастырскую школу в Денкендорфе, затем в Маульброннский монастырь, восемнадцати лет — в Тюбингенский закрытый институт, который он покидает лишь в конце 1792 года; почти целое десятилетие это свободолюбивое существо томится в четырех стенах, в монастырской келье, в гнетущей скученности. Контраст слишком резок, чтобы не оказать болезненное, даже разрушительное действие: вольность мечтательных игр в поле и на берегу, женственная теплота материнских забот сменяются черной монашеской одеждой, монастырской дисциплиной, механически распределенной по часам работой. Школьные, монастырские годы для Гёльдерлина то же, что для Клейста годы в кадетском корпусе: подавленной



чувство переходит в чувственность, чрезмерная возбужденность вызывает состояние сильнейшего внутреннего напряжения, возникает неприятие реального мира. Что-то в душе его надорвано, надломлено навсегда. «Я признаюсь тебе,— пишет он спустя десятилетие,— во мне сохранились задатки детских лет, сердечные склонности той поры: одна и теперь мне дороже всего — это моя восковая мягкость... Но именно эту часть моего сердца меньше всего щадили, пока я был в монастыре». Когда за его спиной закрылась тяжелая монастырская дверь, самый благородный, самый затаенный порыв, поддерживавший в нем веру в жизнь, был преждевременно подорван и наполовину заглох, раньше чем он вышел на свет дневного солнца. И уже витает вокруг его пока еще ясного юношеского чела — правда, лишь легким дуновеньем — тихая меланхолия, то чувство потерянности в мире, которому суждено было с годами все плотнее окутывать его душу, погружая ее во мрак, и в конце концов скрыть от его взора всякую радость.

Так уже здесь, в полумраке детства, в решающие годы созревания, возникает в душе Гёльдерлина неисцелимый раскол, неумолимая цезура, разделяющая мир внешний и его собственный мир. И эта рана не затягивается никогда: вечно живо в нем чувство заброшенного на чужбину ребенка, вечная тоска по рано утерянной блаженной отчизне, которая подчас является ему как *fata morgana*, в поэтическом облаке чаяний и воспоминаний, музыки и грез. Непрестанно чувствует себя вечный отрок изгнанным из неведомого изначального мира, насильно сброшенным с небес детства, первых мечтаний, на жесткую землю, во враждебную сферу; и с ранней поры, с первой суровой встречи с действительностью, гноится в его раненой душе чувство вражды к миру. Жизнь ничему не может научить Гёльдерлина, и все, что попадает ему на пути,— мнимая радость и отрезвление, разочарование и счастье — все это не влияет на неизбежно укрепившуюся в нем отрицательную оценку действительности. «О, с юных лет мир отпугивает мой дух», — пишет он однажды Нейферу, и действительно он никогда не вступает в связь и в сношения с миром, он становится наглядным примером того, что в психологии называется «интровертивным типом», одним из тех характеров, ко-

торые недоверчиво замыкаются от всех внешних импульсов, так что только развитие искони присущих им задатков формирует их духовный облик. Уже полуотроком, он грезит лишь о том, что было пережито в детстве, вживается в чаяния мифических времен, в небывалый мир Парнаса. Половина его стихов варьирует один и тот же мотив неразрешимого контраста между доверчивым, беззаботным детством и враждебной, чуждой иллюзий практической жизнью, противоречия «существования во времени» и духовного бытия. В двадцать лет он дает одному из своих стихотворений печальное заглавие «Некогда и ныне», и в гимне «К природе» изливается в строфы та же вечная мелодия его переживаний:

В дни, когда твоим играл покровом  
И цветком на лоне нежном был,  
Твое сердце в каждом звуке новом,  
Вторя, сердцем трепетным ловил,  
В дни, когда еще с тоской и верой  
Пред тобой, богат, как ты, стоял,  
Мир любил еще огромной мерой  
И для слез еще предлоги знал;

В дни, когда за солнцем улетало  
Сердце, словно слыша зов его,  
Звезды братьями своими звало,  
Узнавало в веснах божество,  
В дни, когда еще за свежим лугом  
Дух твой, дух твой, радостно звеня,  
В сердце волны зыбил друг за другом,—  
Золотое время ведал я.

Но на этот гимн детству отвечает уже мрачная, мис-  
норная тема раннего разочарования, враждебности к  
жизни:

Все мертво, все, что меня взрастило,  
Радость мира юного мертва.  
Эта грудь, в которой небо жило,  
Ныне луг, где скошена трава.  
Пусть весна поет мне, как когда-то,  
Песню, чтоб тревоги все узнать,—  
Ах! Но к утру жизни нет возврата,  
Сердцу вновь весны уже не знать.  
Лучшая любовь всегда страдает,  
То, что любим мы,— одна лишь тень,  
Если снов золотых душа не знает,  
Для меня мертва природы сень.  
Как пути далеки до отчизны,  
В дни веселье не знало ты,  
Сердце, ты ее не сыщешь в жизни,  
Если мало для тебя мечты.\*

В этих строфах, бесчисленные вариации которых повторяются во всем его творчестве, романтическое отношение к жизни выражено уже с полной определенностью; взор его всегда обращен в прошлое, «на волшебное облако, которым окутал меня добрый гений моего детства, чтобы я не увидел слишком рано всю мелочность окружавшего меня варварского мира». Уже отроком он враждебно отстраняет поток извне идущих переживаний: в прошлое и ввысь — единственные устремления его души, никогда его воля не направлена к жизни, всегда за ее грани. Он не соприкасается и не желает соприкоснуться со своим временем, даже в борьбе с ним. И он направляет все силы на то, чтобы молча претерпеть все и сохранить себя в чистоте. Вещество его души ни с чем не смешивается и не соединяется, оно стойко, как ртуть в воде и в огне. Поэтому его окружает роковое, непобедимое одиночество.

Развитие Гёльдерлина, собственно говоря, закончено, когда он покидает школу. Правда, росла интенсивность всех его душевных движений, но его реальный, чувственный опыт уже не обогащался новыми восприятиями. Он ничему не хотел учиться, ничего не хотел брать из враждебной ему сферы повседневности; его чуткий инстинкт чистоты запрещал ему сливаться с неоднородной материей жизни. Но тем самым он — в высшем смысле — преступает мировой закон, и его судьба становится — в античном духе — искуплением его *hybris*<sup>1</sup>, героической, священной гордыни. Ибо слияние есть закон жизни, он не терпит, чтобы человек исключал себя из вечного круговорота: кто отказывается погрузиться в этот горячий поток, тот погибает у берега от жажды; кто не участвует в нем, тот навсегда останется изгоем, обреченным на трагическое одиночество.

Притязание Гёльдерлина служить только искусству, а не жизни, только богам, а не людям, как и притязание его Эмпедокла, невыполнимо, преувеличенно (повторяю: лишь в высшем, в трансцендентальном смысле). Ибо только богам дано царить в чистом, в неслиянном, и неизбежна та месть, которую жизнь самыми низменными средствами готовит презирающим ее: она отказывает

---

<sup>1</sup> Высокомерие, гордость (греч.).

им в хлебе насущном, и тот, кто не хочет ей служить, впадает в самое унижительное рабство. Именно потому, что Гёльдерлин отказывается от части, он лишается всего; именно потому, что его дух отвергает оковы, жизнь его становится зависимой. Красота Гёльдерлина — в то же время его трагическая вина: веруя в мир высший, возвышенный, он подымает мятеж против низшего, тленного мира, от которого он уносится лишь на крыльях поэзии. И лишь в тот миг, когда он, ничего не желавший знать, познает смысл своего предназначения — свой закат, героическую гибель, — он овладевает судьбой: лишь краткий час между восходом и закатом солнца, между отплытием и крушением принадлежит ему, но этот пейзаж юности — героический пейзаж: скала упорного духа, опененная бурлящими волнами бесконечности, белоснежный парус, затерянный в буре, и осиянный огненными молниями взлет в облака.

# ПОРТРЕТ ТЮБИНГЕНСКОГО ПЕРИОДА

Язык людей был невнятен мне.  
На лоне благих богов я рос.

**С**ловно солнечный луч в просвете тяжелых облаков, блистает на единственном сохранившемся раннем портрете облик Гёльдерлина: стройная юношеская фигура, мягкая волна белокурых волос отброшена назад, ясное, словно излучающее утренний свет чело открыто. Ясны также уста, и женственно мягки щеки, готовые, кажется, тотчас вспыхнуть румянцем, лучисты глаза под красивым изгибом черных бровей; и во всем его нежном облике нет ни одной скрытой черты, говорящей о суровости или надменности, скорее девическая застенчивость, затаенно-нежная волна чувства. «Благопристойность и учтивость» отмечает в нем с первой встречи и Шиллер, и легко представить себе скромного юношу в строгом одеянии протестантского магистра, задумчиво бродящего по монастырским коридорам в черном платье без рукавов, с

белым сборчатым воротником. Он напоминает музыканта — можно даже уловить некоторое сходство с юношеским портретом Моцарта, — и таким охотно рисуют его школьные товарищи. «Он играл на скрипке, правильные очертания его лица, мягкое выражение, стройный стан, его аккуратная, чистая одежда и несомненный отпечаток чего-то высшего во всем его существе врезались мне в память навеки». Трудно представить себе резкое слово на этих нежных устах, нечистое желание в мечтательном взоре, низкую мысль на благородно возвышающемся челе, но так же трудно сочетать веселье с аристократически мягкой сдержанностью этого облика, и таким, робко ушедшим в себя, наглухо замкнувшимся в себе, описывают его товарищи: никогда он не присоединялся к обществу, и лишь в трапезной, в кругу друзей, восторженно читает стихи Оссиана, Клопштока и Шиллера или музыкой разрешает свой мечтательный экстаз. Не выказывая гордости, он все же незаметно держит остальных на расстоянии: когда он, строгий, стройный, выходит из кельи, словно навстречу кому-то незримому, высшему, им кажется, «будто Аполлон проходит по залу». Даже в чуждом искусстве скромном пасторском сыне и будущем пасторе, написавшем эти слова, образ Гёльдерлина невольно вызывает воспоминание об Элладе, его истинной отчизне.

Но только на мгновение так ярко, словно освещенный лучом духовного рассвета, выступает этот облик из грозового мрака его судьбы, божественный облик в божественном ореоле. До нас не дошли его портреты в зрелом возрасте: точно судьба пожелала показать нам Гёльдерлина только в расцвете, чтобы мы знали сияющий лик вечного юноши, — и затем, полвека спустя, поблекшую, иссохшую маску впавшего в детство старика — и не представляли себе лицо зрелого мужа (каким он, в сущности, никогда и не был). В промежутке — тайна и мрак; только по устным преданиям можно догадываться о постепенном угасании голубиного блеска, окружавшего этот девически целомудренный облик, о постепенном угасании

возвышенно-окрыленной, сияющей юности. Пленявшая Шиллера «учтивость» застывает в судорожное напряжение, робость превращается в мизантропический страх перед людьми: в потертом сюртуке домашнего учителя, последний за столом, в соседстве с продажной ливреей лакея, он вынужден научиться униженным, раболепным жестам: робкий, запуганный, измученный, беспомощно страдая от сознания своей духовной мощи, он утрачивает свободную, звенящую походку, которая будто на крыльях ритма несла его по облакам; в то же время покидает его и внутреннее душевное равновесие. Гёльдерлин рано становится недоверчивым и обидчивым, «самое незначительное, мимолетное слово могло его оскорбить», двусмысленность его положения порождает неуверенность в себе и превращает его израненное, бессильное самолюбие в смесь горечи и упрямства, глубоко затаенную в груди. Он приучается скрывать свой внутренний облик от грубой черни духа, которой он вынужден служить, и постепенно эта угодливая маска становится его плотью и кровью. Только безумие, которое, как всякая страсть, обнаруживает все скрытое на дне души, делает отвратительно явной эту внутреннюю гримасу: раболепство, за которым губернёр скрывал свой внутренний мир, превратилось в болезненную манию самоуничтожения, в отпугивающую приветливость, в бесконечные приседания и унижительные поклоны, которыми он встречает всякого незнакомца, осыпая его титулами (в постоянном страхе быть узнанным): «Ваше святейшество! Ваше превосходительство! Ваша милость!» И лицо его постепенно приобретает утомленное, безучастное выражение, свойственное человеку, глубоко ушедшему в себя; омрачается взор, некогда мечтательно устремленный ввысь, а теперь мерцающий и угасающий, подобно тлеющему пламени; но по временам уже вспыхивает под веками ярко и зловеще молния демона, которому обречена его душа. Наконец, в годы забвения становится сутулым стройный стан и — грозный символ! — клонится вперед под тяжестью черепа, и, когда, через пятьдесят лет, спустя полвека после

юношеского портрета, карандашный рисунок вновь являет нам черты юноши, некогда «проданного в небесный плен», мы с ужасом узнаем прежнего Гёльдерлина в худощавом беззубом старике, который, опираясь на палку и торжественно подняв руку, декламирует стихи в пустое пространство, в бесчувственный мир. Лишь естественная соразмерность очертаний лица торжествует над внутренним разрушением, и лоб, скрывая падение духа, сохраняет благородную выпуклость: как изваяние, белеет он под сединой густых и спутанных волос, являя потрясенному взору незыблемую чистоту. Объятые ужасом, созерцают редкие посетители призрачную маску Скарданелли, тщетно пытаюсь узнать в ней посланца рока, благоговейно возвестившего, как прекрасен и как опасен натиск таинственных сил. Но увы! «Его уж нет, он далеко». Только тень Гёльдерлина еще сорок лет во мраке блуждает по земле: поэт унесен богами в образе вечного юноши. Из иной сферы сияет его чистая, нестареющая красота: она отражена в несокрушимом зеркале его песнопений.



# ПРИЗВАНИЕ ПОЭТА

И в божественность верят  
Только те, кто причастен к ней.

**Ш**кола была для Гёльдерлина тюрьмой: полный тревоги и смутного пророческого страха, вступает он в вечно чуждый ему мир. Все внешние знания, какие мог дать Тюбингенский закрытый институт, он получил: в совершенстве владеет он древними языками — еврейским, греческим, латинским; вместе с Гегелем и Шеллингом, своими однокашниками, он усердно занимался философией; печатью и подписями удостоверены его успехи в теологии: «*Studia theologica magno cum successo tractavit. Orationem sacram recte elaboratam decenter recitavit*»<sup>1</sup>. Итак, он умеет произносить хорошие протестантские проповеди, и викариат, брыжжи и берет обеспечены прилежному студизису. Желание матери исполнено: ему открыта дорога к светской или духовной карьере, к амвону или к кафедре.

Но уже с первой минуты не лежит у него сердце к службе, ни к духовной, ни к светской: он хочет лишь служения: он знает о своем призвании провозвестника высшего порядка. Уже в классе он — «*litterarum elegantiarum*

---

<sup>1</sup> «С большим успехом занимался теологией. Достоинно произнес тщательно приготовленную проповедь» (лат.).

assiduus cultor»<sup>1</sup>, как гласит причудливо-лестный диплом,— писал стихи, сперва элегически-подражательные, потом пламенно устремленные вслед вдохновенному полету Клопштока и, наконец, выдержанные в бурных шиллеровских ритмах «гимны к идеалам человечества»; начат, в первых неуверенных набросках, роман «Гиперион». И только здесь, в этой возвышенной, неземной сфере, находит его ясновидящий дух родную стихию: с первой минуты решительно направляет мечтатель руль своей жизни к беспредельности, недостижимому берегу, у которого ей суждено разбиться. Ничто не может сбить его с пути: с саморазрушающей верностью он следует этому таинственному зову.

С самого начала Гёльдерлин отвергает, как компромисс, любой выбор профессии, не желает соприкоснуться с вульгарной практической деятельностью, отказывается «погубить себя недостойным занятием», перебросить хотя бы самый узкий мост между прозой гражданской службы и возвышенностью внутреннего призвания.

...Мое призванье —  
Высоких славить, затем богом  
Дан мне дар слова и благодарность,—

гордо заявляет он. Он хочет остаться чистым в своей воле и цельным в своем существе. Он не хочет «разрушительной» действительности, он ищет вечно чистый мир, ищет вместе с Шелли

тот мир,  
Где музыка, чувство, свет лунный —  
Одно,\*

где нет нужды в компромиссах, в слиянии с низменным, где чистый дух может утвердиться в чистоте неслиянной стихии. В этой фанатической непоколебимости, в этом великолепном неприятии реальной жизни яснее, чем в любом стихотворении, проявляется величественный героизм Гёльдерлина: он с самого начала знает, что с такими притязаниями нужно отказаться от жизненных благ, от дома и семьи, от положения в обществе, он знает, что легко «быть счастливым с мелким сердцем», знает, что он

---

<sup>1</sup> «усердный радетель изящной литературы» (лат.).

обречен остаться «неискушенным в радостях». Но он хочет, чтобы жизнь его была не честным прозябанием, а участью поэта: с недвижным взором, устремленным ввысь, с непреклонным духом в хилом теле, с несытой плотью в убогом рубище, подступает он к незримому алтарю, одновременно и жертва и жрец.

В этой внутренней цельности, в таинственном стремлении сохранить свою чистоту, отдаться полнотою души лишь всей жизни, а не одному занятию, заключена подлинная, самая плодотворная сила этого нежного, кроткого юноши. Он знает, что поэзия, если отдавать ей на краткий срок малую частицу сердца и духа, не сможет слиться с беспредельностью: тот, кто хочет провозглашать божественную истину, должен отдаться ей всецело, принести себя в жертву. В понимании Гёльдерлина поэзия — священнодействие: истинный, призванный поэт должен отдать все, чем земля наделяет других, за данное ему милостью богов право приблизиться к ним; служитель стихий, он должен жить среди них, в священной отрешенности от мира, в просветляющей опасности. Беспредельного можно достигнуть, лишь сохранив цельность: раздробив свою волю, достигают только низших целей. С первой минуты чувство Гёльдерлина постигает необходимость безоговорочного выбора: еще до окончания института он решил не становиться пастором, никогда не связывать себя прочно с повседневной жизнью и вечно оставаться лишь «хранителем священного огня». Он не знает пути, но ему ведома цель. И с удивительной ясностью духа, сознавая все опасности, которые влечет за собой его слабая позиция в жизни, он сам провозглашает в утешение себе блаженные слова:

Разве люди земли всей—не семья твоя?  
Разве хлеба не даст Парка—твоя раба?  
Что ж! Иди безоружный  
Вдаль по жизни, отринув страх!  
Все, что сбудется, пусть благо несет тебе!

И он решительно вступает на стезю своей судьбы.

Этой решимостью во что бы то ни стало остаться в жизни цельным, сохранить чистоту и предопределена его добровольно избранная судьба, его рок. Трагизм и внутренний разлад подстерегают его так рано еще и потому,

что на первых порах не грубый мир, предмет его ненависти, становится его главным противником в героической борьбе, а люди, самые любимые и больше всех любящие его (что может быть тяжелее для чувствительного сердца?). Его героическая воля слить воедино жизнь и поэзию встречает подлинных противников в нежно его любящей, нежно любимой им семье: это мать и бабушка, самые близкие ему люди, чьи чувства он менее всего хотел бы ранить, но которых ему придется все же рано или поздно горько разочаровать. Как всегда, героический порыв человека встретил самых опасных противников именно среди нежных, заботливых людей, которые, искренне желая добра, стремятся разрядить напряжение и дружелюбным дыханием задуть «священный огонь» настолько, чтобы он уместился в домашнем очаге. И трогательно видеть, как — *fortiter in re, suaviter in modo*<sup>1</sup> — непоколебимый в главном, но мягкий в обращении, преданный сын в течение десяти лет всевозможными увертками морочит своих близких, утешает их, и, преисполненный благодарности, просит прощения, что не может исполнить их страстного желания и стать пастором. И самый большой подвиг Гёльдерлина в этой скрытой борьбе — его умение молчать и щадить своих противников: ибо то, что действительно воодушевляет его и закаляет — свое призвание поэта, — он целомудренно и даже как-то робко скрывает. О своих стихах он всегда говорит как о «поэтических опытах», и обещания успеха, которые он дает матери, звучат не слишком самоуверенно. «Я надеюсь, — пишет он, — когда-нибудь стать достойным вашего расположения». Никогда он не хвалится своими опытами, своими успехами, напротив, он всегда говорит о себе как о начинающем: «Я глубоко убежден, что дело, которому я служу, благородно и что оно благотворно для человечества, — если только сумеешь выразить все с должным совершенством». Но мать и бабушка издали видят только факт: без положения и крова, чуждый всему миру, мечется он в погоне за пустыми химерами. Одинокие вдовы, день за днем проводят они безвыездно в своем скромном домике в Нюртингене, год за годом откладывают мелкие серебряные монеты,

---

<sup>1</sup> Храбро на деле, но в мягкой форме (лат.).

отказывая себе в лишнем куске хлеба, в лишнем платье или полене дров, чтобы способный мальчик мог учиться. С удовлетворением читают они его почтительные письма из школы, радуются его успехам и одобрению учителей, преисполнены гордости, когда появляются в печати его первые стихи. И они мечтают, что теперь, получив образование, он скоро станет викарием в каком-нибудь швабском городке, женится на миловидной, белокурой девушке, и они по воскресеньям с гордостью будут слушать, как он проповедует с амвона слово божие. Гёльдерлин знает, что он должен разрушить эту мечту, но он не вырывает ее безжалостно из дорогих рук: мягко, настойчиво он отстраняет всякое напоминание о такой возможности. Он знает, что, несмотря на всю их любовь, они все же подозревают в нем бездельника, и пытается объяснить им свое призвание, пишет им, что «в своей праздности он не празден и не стремится к привольной жизни за чужой счет». В ответ на их сомнения он всегда торжественно подчеркивает, как серьезно и нравственно то, что он делает. «Поверьте мне,—почтительно пишет он матери,—что я не легкомыслен по отношению к вам и что меня часто тревожит забота, как бы согласовать мои планы в жизни с вашими желаниями». Он старается им доказать, что «теперешней своей деятельностью так же служит людям, как служил бы в должности пастора», однако в глубине души он знает, что никогда ему не удастся их убедить. Из глубины его сердца вырывается стон: «Это не упрямство: так диктует мне моя природа и мое теперешнее положение. Природа и судьба — это единственные силы, которым никогда не следует отказывать в повиновении». Но все же одинокие старые женщины не оставляют его: вздыхая, они посылают блудному сыну свои сбережения, стирают ему белье и вяжут носки; много тайных слез и забот вплетено в их вязанье. Но проходят годы, а их дитя все мечется в странствиях от одного случайного занятия к другому, растрачивая себя — с их точки зрения — на пустыки, и они с тою же мягкой настойчивостью, которая свойственна и их дитяти, вновь стучатся к нему с прежней просьбой. Они не хотят отвлечь его от поэтических упражнений, робко замечают они, но полагают, что он мог бы соединить их с должностью пастора: они как бы предвидят идиллическую ре-

звнѣяцію Мѣрике, сумевшего разделить жизнь между поэзией и миром. Но здесь они коснулись того, что составляет стихийную мощь Гѣльдерлина, — его веры в нераздельность жреческого служения, и теперь он развертывает, как знамя, свое тайное убеждение. «Многие, — пишет он матери в ответ на ее увещевания, — более сильные, чем я, пробовали заниматься коммерцией или служить по ученой части и в то же время оставаться поэтами. Но им приходилось рано или поздно жертвовать одним ради другого, и в обоих случаях это было нехорошо... ибо, жертвуя службой, они поступали нечестно по отношению к людям, жертвуя искусством, они грешили против своего естественного, ниспосланного им богом предназначения, а это столь же или даже более грешно, чем грешить против плоти своей». Но эта таинственно величавая убежденность в своем призвании не подкреплена даже самым ничтожным успехом: и в двадцать пять и в тридцать лет Гѣльдерлин, жалкий магистр и прихлебатель за чужим столом, все еще должен, как мальчик, благодарить их за присланную «фуфаечку», носовые платки и носки и выслушивать из года в год все более горестные упреки разочаровавшихся в нем близких. С мукой выслушивает он их и в отчаянии стонет, обращаясь к матери: «Как я хотел бы не доставлять вам больше огорчений!» И все же вновь и вновь он должен стучаться в единственную дверь, открытую для него во враждебном мире, и вновь он заклинает их: «Будьте же терпеливы ко мне». И наконец он бессильно опускается у этого порога, как разбитый бурей челнок на морское дно. Его борьба за право на жизнь в идеальном мире стоила ему жизни.

Героизм Гѣльдерлина невыразимо прекрасен потому, что он чужд гордости и веры в победу: он знает лишь свое предназначение, слышит тайный зов, он верит в призвание, а не в успех. На редкость уязвимый, он никогда не чувствует себя неуязвимым Зигфридом, против которого бессильны копыта судьбы, никогда не видит себя победителем, триумфатором. Именно чувство обреченности, вечной тенью сопровождающее его на жизненном пути, сообщает его борьбе героическую мощь. Не следует смешивать безымянную веру Гѣльдерлина в поэзию как высший смысл жизни с эгоистической верой поэта в свои силы: фанатизму, с которым он вверяется своему

предназначению, равна его скромность в оценке собственного дарования. Ему в корне чужда мужественная, почти болезненная самонадеянность Ницше, избравшего себе девизом формулу: *Pauci mihi satis, unus mihi satis, nullus mihi satis*<sup>1</sup>, — мимолетное слово может обескуражить его и заставить усомниться в своем даровании, холодность Шиллера расстраивает его на целые месяцы. Как мальчик, как школьник, он склоняется перед заурядными рифмоплетами, перед Концем, перед Нейфером, но за этой личной скромностью, за этой крайней мягкостью характера кроется непоколебимая, как сталь, воля к поэзии, готовность к жертвенному служению. «О милый, — пишет он другу, — когда же наконец поймут, что чем выше сила, тем скромнее она в своих проявлениях, и что божественное, обнаруживаясь, всегда содержит известную долю смирения и скорби!» Его героизм не героизм война, героизм силы, а героизм мученика, радостная готовность принять страдание за незримые ценности, готовность идти на гибель за свою веру, за идею.

«Воля твоя да свершится, судьба!» — с этими словами благоговейно склоняется непреклонный перед роком, которому он сам себя обрек. И я не знаю более благородной формы героизма на земле, чем эта, единственная не обогретенная кровью и низменной жадой власти: высшее мужество духа — это героизм без насилия, не бессмысленный мятеж, а признание необоримой необходимости и добровольное подчинение ей.

---

<sup>1</sup> «Мне нужны немногие, мне нужен один, мне не нужен никто» (лат.).

# МИФ О ПОЭЗИИ

Путь указан мне не людьми:  
В сердце святом любовь бесконечная  
Влекла меня в бесконечность.

**Н**икто из немецких поэтов не верил так горячо в поэзию и ее божественные истоки, как Гёльдерлин, никто не защищал с таким фанатизмом ее абсолютную власть, ее неслиянность с делами мирскими: всю свою безупречную чистоту этот исступленный фанатик влагает в понятие поэзии. Как ни удивительно, этот шваб, этот кандидат на пасторскую должность обладает вполне античным отношением к незримому, к высшим силам, он гораздо более глубоко верит в «отца-эфир» и всемогущий рок, чем его сверстники, Новалис и Brentano, в своего Христа. Поэзия для него то же, что для них Евангелие: откровение последней истины, пьянящая тайна, преосуществленные дары, дающие пламенное посвящение и причащающие земную плоть беспредельности. Даже для Гёте поэзия — лишь частица бытия; но для Гёльдерлина она абсолютный смысл бытия, и что для одного — только личная потребность, то для друго-



го — потребность сверхличная, религиозная. В поэзии он с трепетом познает дыхание божества, оплодотворяющего и одухотворяющего землю, в поэзии — единственную гармонию, которой в благостные мгновения разрешается извечный разлад бытия. Как эфир наполняет бездну между небом и землей и своей лазурью незримо сглаживает ужасную пустоту, которая зияла бы между звездной сферой и нашей планетой, так поэзия заполняет пропасть между высшей и низшей сферой духа, между божеством и человеком. Я повторяю: поэзия для Гёльдерлина не музыкальная приправа жизни, украшение на духовном теле человечества, но воплощение высшей целесообразности и высшего смысла, всеохраняющее и все-созидающее начало; поэтому посвятить ей жизнь — значит совершить самое достойное жертвоприношение. Только величием этого воззрения объясняется величие героизма Гёльдерлина.

Неотступно творит Гёльдерлин в своей поэзии этот миф о поэте, и только поверив в него вслед за Гёльдерлином, мы можем постигнуть его страстное чувство ответственности, жажду цельности, пронизывающую его жизнь. Для него, для благоговейного почитателя «высших сил», мир двойствен, как в представлении греков, в учении платоников. В вышине «боги блаженствуют в вечном сиянье», недоступные и все же причастные человеческой жизни. Внизу пребывает и трудится косная толпа смертных на бессмысленной каторге повседневности.

Бродит во мраке ночном, живет как в обители Орка  
Род наш, не зная богов. В одиночку каждый прикован  
К тяжелой работе своей. Шумит и гремит мастерская,  
Каждый себя только слышит, в безмерном труде напрягая  
Мощные руки свои, передышки не зная: но вечно,  
Вечно бесплодным, как Фурии, труд остается несчастных.

Как в одном из стихотворений гётевского «Дивана», мир разделен на свет и мрак, пока заря не «сжалится над мукой», пока не явится посредник между двумя сферами. Ибо в мироздании оставалось бы только двустороннее одиночество, одиночество богов и одиночество людей, если б не возникла между ними мимолетно-благостная связь, если б высший мир не отражал мир низший, а низший мир — мир возвышенный. Даже боги в вышине,

«блаженствуя в вечном сиянье», не вполне счастливы: они не могут познать себя, пока другие их не познают:

Точно героям венок, священным стихиям для славы  
Нужно сердце людей, которые могут познать их.

Так стремится низменное ввысь, возвышенное — к низменному, дух — к жизни, и жизнь возносится к духу: все предметы бессмертной природы лишены смысла, пока их не познали смертные и не возлюбили земной любовью. Роза тогда только становится настоящей розой, когда впивает радостный взор, вечерняя заря тогда только становится прекрасной, когда ее сияние воспринимает сетчатка человеческого глаза. Как человек, чтобы не погибнуть, нуждается в божественном, так божество, чтобы стать реальным, нуждается в человеке. Так божество создает свидетелей своего могущества, уста, воздающие ему хвалу, поэта, который делает его истинным божеством.

Это основное ядро воззрений Гёльдерлина—как почти все его поэтические идеи — быть может, заимствовано, восходит к «колоссальному шиллеровскому духу». Но насколько расширено холодное признание Шиллера—

Без друзей в тоске, творец вселенной  
Создал светлых духов сонм нетленный,—  
Святости его святых зеркал,—

в орфическом видении Гёльдерлина—в мифе о рождении поэта:

И безымянным бы остался  
Во мраке и одиноком тот,  
Кому и светила, и пламя молний  
И волны земных морей,  
Словно мысли, подвластны: творец вселенной,  
Он в истинности своей себя не обрел бы средь смертных,  
Если бы сердца напеву не вторила община хором.

Итак, не от тоски, не от праздной скуки создает себе божество поэта— у Шиллера еще господствует представление об искусстве как о некой возвышенной «игре»,—а по необходимости: нет божества без поэта, благодаря ему оно становится божеством. Поэзия— тут мы касаемся первооснов мировоззрения Гёльдерлина—это мировая необходимость, она не создает нечто внутри космоса, она творит сам космос. Не ради забавы посылают

боги поэта, а в силу необходимости: он нужен им, «посол струящегося слова»:

Богам довольно бессмертья,  
А если им и надобно что, всеблаженным,  
Так только одно: нужна  
Бессмертным смертных порода —  
Герои и люди все.  
Богам о себе знать не дано.  
Должен во имя бессмертных  
(Коль молвить так они дозволят)  
Другой постигнуть их чувством.  
Такой им и нужен.

Он им нужен, богам, но и людям нужны поэты,

священные сосуды,  
Ибо в них хранится жизни вино —  
Дух героев.

В них сливается то и другое, высшее и низшее, они разрешают диссонанс в необходимую гармонию, в общность, ибо

И находит всеобщего духа мысль  
В тиши завершенье в душе поэта.

Так пребывает, избранный и отверженный, меж одиночеством и одиночеством этот созданный земным, пронизанный божественным образ поэта, призванного божественно созерцать божественное, чтобы в земных обликах открыть его земле. От людей он идет, богами он призван: его бытие — посланничество, он звенящая ступень «нисхождении небесного к земному». В поэте глухому человеческому чувству символически предстает божество: как в таинстве святых даров, в его слове вкушают люди плоть и кровь бесконечности. Потому обегает вокруг его чела незримая жреческая повязка, поэтому дает он нерушимый обет чистоты.

Этот миф о поэте — центр духовного мира Гёльдерлина: сквозь все свое творчество непоколебимо пронесит он нерушимую веру в жреческое назначение поэзии; поэтому этический пафос его творчества приобретает сакральный, торжественный оттенок. Каждый стих начинается возвышенно: в то мгновение, когда в поэзии он обращает свой дух к небесам, он чувствует себя уже не-

причастным земле, чувствует себя только глашатаем, вещающим человечеству волю высших сил. Кто хочет быть «гласом богов», «вестником героя» или (как он где-то говорит) «языком народа», тот должен отличаться возвышенною речью, высокими стремлениями, чистотой провозвестника богов; с незримых ступеней храма он обращается к незримому, неисчислимому сонму, к призрачной толпе, к призрачному народу, который должен возникнуть из племени земного, ибо «то, что непреходяще, учреждают лишь поэты». С тех пор как умолкли боги, их именем и словом говорят они, ваятели вечного среди земной юдоли труда. Потому так торжественно, возвышенно звучат его стихи, лишенные прикрас и белоснежные, как жрецеское облачение. Поэтому таким высоким слогом говорит он в своих стихах. И этого высокого представления о своей миссии или, вернее, своем посланничестве, не отнял у Гёльдерлина и горький опыт многих лет. И лишь в одном омрачается, трагически окрашивается его миф: постепенно приходит он к мысли, что его посланничество не безмятежно-блаженная избранность, как грезились ему в весеннем блеске юности, а героический рок. Юноше оно казалось лишь счастливой благодатью, зрелый муж постиг, что его призвание — это ужасающе прекрасное шествие над бездной, среди мрачных туч рока, под молниями фатума и гневным громом высших сил:

Огнем небесным воспаляя нас,  
И боль святую боги даруют нам.

Он познает: быть призванным к жрецескому служению — значит лишиться счастья. Избранный отмечен красным знаком, как в бесконечном лесу дерево, назначенное под топор: истинная поэзия бросает вызов судьбе, и потому лишь тот может быть истинным поэтом, кто сознательно жертвует легкой и умеренной жизнью и добровольно отдается игре высших сил. Только тот, кто сам готов пережить героическую трагедию, провозвестником которой явился, кто от уюта домашнего очага устремляется в грозу, чтобы внимать глаголу богов, только тот станет героем. Уже Гиперион говорит: «Отдайся гению один раз, и он порвет все цепи, наложенные на тебя жизнью», — но лишь Эмпедокл, лишь омраченный Гель-

дерлин осознает ужасное проклятие, ниспосланное богами тому, кто «как божество, зрит божество»:

Судили они,  
Чтобы свой собственный дом  
Разрушил, чтобы в обломках  
Сын его и отец был погребен,  
Чтобы все, что сердцу любезно,  
Отринул бы тот, кто хочет стать  
Подобным богам,— мечтатель.

Поэт, соприкасаясь с первозданной мощью высших сил, постоянно подвержен опасности: он словно громоотвод, который своим тонким, устремленным ввысь острием притягивает сверкающую вспышку беспредельности, ибо он, посредник, должен, «в песню облеченный», смертным «передать небесное пламя». Величественным вызовом встречает он, вечно одинокий, зловещие силы, в их атмосфере он сам воспринимает концентрированный огненный заряд почти смертельной мощи. Ибо он не имеет права молчать, скрывая пробудившееся в нем пламя, обжигающее его уста пророчество, ибо

Спалил бы его —  
Врага себе самому —  
Небесный пламень,  
Что на волю рвется, руша темницы,

но он и не властен открыть до конца сокрытое; умолчать о божестве—святотатство, но не меньшее святотатство—открыть все до конца, изменить ему словом. Божественное, героическое он должен искать среди людей, терпеть их низость, не отчаиваясь в человечестве; он должен воздавать хвалу богам и прославлять величие тех, кто его, вестника богов, оставляет в земной скорби одиноким. И слово и молчание становятся для него святой потребностью: поэзия — не блаженная свобода, как мечталось юноше, не радостное парение, а горестный священный долг, рабство избранных. Кто однажды дал обет служения, остается связанным навсегда; никогда он не сорвет с себя Нессову одежду поэзии, даже если сожжет себя (судьба Геракла и всех героев). Он не может ни преступить, ни отступить: рок тяготеет над избранником богов.

Итак, Гёльдерлин понимает весь трагизм своей судьбы; как у Клейста и Ницше, трагическое чувство гибели

рано приобретает власть над его жизнью и бросает зловещую тень на десятилетие вперед. Но этот мягкий, слабый внук пастора, как и пасторский сын Ницше, обладает классическим мужеством: подобно всем потомкам Прометея, он хочет померяться силами с безмерным. Он никогда не пытается, подобно Гёте, плотинами и дамбами ввести в русло демонические силы, затопляющие его существо, изгнать или обуздать их. В то время как Гёте постоянно убегает от своей судьбы, хочет спасти драгоценное сокровище жизни, которой он вверен, более твердый духом Гёльдерлин безоружным вступает в единоборство с бурей: чистота — единственное его оружие. Смело и все же благоговейно (это великолепное созвучие проходит сквозь всю его судьбу и слышится в каждом стихотворении) он возвышает голос для гимна, чтобы напомнить собратьям, мученикам поэзии, о святой вере, о героизме высшей ответственности, о героизме их призвания:

Мы не имеем права отречься  
От благородства высшего — от воли.  
Придать тому высокий образ божий,  
Что не имело образа...

Огромную награду не добудешь исподтишка, питая лишь мелкие замыслы, жадно цепляясь за повседневное счастье. Поэзия—вызов судьбе, одновременно благоговение и смелость: кто ведет беседу с небесами, тот не должен страшиться их молний и неизбежности рока.

Поэты! Под господнею грозой  
Нам подобает, обнажив главу,  
Стоять и луч отца своей рукою  
Ловить и, в песню облачив,  
Небесный дар передавать народу.  
Ведь сердцем мы одни чисты,  
Как дети; мы не запятнали рук,  
И чистый луч отца не опалит их.  
И, сострадая божьему страданью,  
Смятенное пребудет твердым сердце.

# ФАЭТОН ИЛИ ВДОХНОВЕНИЕ

Вдохновенье, мы с тобою  
Входим словно в тишь могила  
И плывем с твоей волною  
В тихой радости без сил.  
Но, когда зовут нас Оры,  
С новой гордостью встаем  
И горим, как звезд узоры,  
В кратком сумраке ночном.\*

**Н**о для той героической миссии, какая в мифе Гёльдерлина приписывается поэту, юный мечтатель — зачем преднамеренно скрывать? — обладает, в сущности, очень скромным поэтическим дарованием. Ни духовные устремления, ни поэтический почерк двадцатичетырехлетнего магистра не говорят о яркой индивидуальности: форма его первых стихотворений, отдельные образы, символы и даже слова с точностью повторяют те же образцы, которые вдохновляли его еще в школьные годы в Тюбингене,—оды Клопштока, звонко-стремибельные гимны Шиллера, немецкую просодию Оссиана. Его поэтические мотивы скудны, и только юношеский пыл, с которым он повторяет их во все более и более возвышенных вариациях, скрывает узость его духовного горизонта. И воображение его витает в смутном, лишенном пластических образов мире: боги, Парнас, родина,—его грезы не выходят за пределы этого круга, даже слова,

эпитеты «небесный», «божественный», возвращаются с монотонной навязчивостью. Еще более незрел мир его идей, целиком зависящих от Шиллера и немецких философов; лишь позже темным облаком поднимается из глубины его омраченной души таинственная афористическая речь орфика, подобная вещаниям пророка, чьими устами глаголет не его человеческий дух, но дух всемирный. В ней нет даже намека на те важнейшие элементы, из которых создается пластический образ: нет умения видеть чувственные предметы, юмора, знания людей, словом, нет ничего, что связано с земным миром, и, так как упрямый инстинкт Гёльдерлина отвергает всякое слияние с жизнью, эта врожденная слепота к жизни в конце концов приводит его как бы к состоянию непрерывной грезы, делает его мировоззрение чисто умозрительным. В субстанции его стихов нет соли и хлеба, нет объема и цвета: неизменно остается она эфирной, прозрачной, невесомой, и самые мрачные годы сообщают ей только таинственность, некую бестелесную облачность, воздушность. Да и плодovitость его ничтожна, творчество часто прерывается у него утомлением чувств, тупой меланхолией, расстройством нервов. Рядом с естественной сочной полнотой Гёте, чьи стихи несут в зародыше все токи и соки жизни, рядом с этой возделанной сильной рукою плодородной нивой, которая простирается под открытым небом, впивая лучи солнца и влагу, прочие его дары, поэтический надел Гёльдерлина кажется особенно бедным: быть может, единственный раз в истории немецкой культуры при столь ничтожных поэтических задатках развился такой большой поэт. Его «материал» — как говорят о певцах — был недостаточен. Его искусство — во владении материалом. Он был слабее всех других, но в его душе выросли крылья, уносившие его в небеса. Его дарование обладало малым удельным весом и потому могло высоко взлетать; по сути, гений Гёльдерлина — не гений художника, а скорее чудо чистоты. Его гений — вдохновение, незримый полет.

Поэтому природное дарование Гёльдерлина нельзя измерить филологической меркой — ни вширь, ни вглубь. Гёльдерлин — прежде всего проблема интенсивности. Как поэтическая фигура он кажется (в сравнении с другими, мускулистыми и крепкими) тщедушным рядом с Ге-



те и Шиллером, с мудрыми и многогранными, изливающимися мощным потоком гениями он кажется наивно простодушным и как будто бессильным, подобно Франциску Ассизскому, кроткому, немудрому праведнику рядом с гигантскими столпами церкви, рядом с Фомой Аквинским, Бернардом Клервосским, Лойолой, рядом с великими строителями собора средних веков. Как у Франциска, у него есть только ангельски чистая нежность, только иступленное чувство братства со стихиями, но в то же время и подлинно францисканская необоримая сила восторга, экстатического вознесения над тесной юдолью. Подобно Франциску, он стал художником, не овладевая искусством, — одной лишь силой евангельской веры в высший мир, только силой героического отречения — отречения юного Франциска на рыночной площади в Ассизи.

Итак, не одна какая-то частица душевных сил, не личная поэтическая одаренность сделали Гёльдерлина поэтом, но способность возвышаться, сосредоточив все силы души, все свое существо до экстатической приподнятости, необычайная сила отталкивания от земли, саморастворения в безграничном. Гёльдерлин творит не кровью и нервами, не соками своего тела; не чувственные впечатления, не собственные переживания питают его творчество, но лишь врожденное судорожное вдохновение, извечная тоска по недостигаемой выси. Для него не существует отдельных поэтических тем, потому что всю вселенную он видит поэтически и только поэтически переживает. Весь мир представляется ему необъятной героической эпопеей, все, что он берет из него в свои песни: пейзаж, поток, человека или чувство, — тотчас же безотчетно героизируется им. Эфир для него «отец», как солнце — «брат» для Франциска; источник и камень открывают ему, будто древнему греку, свои дышащие уста и заключенную в них мелодию. И самые обыденные предметы, к которым он прикасается звучащим словом, становятся таинственно причастны платоновскому миру идей, становятся призрачными, мелодично трепещут в сияющем свете речи, в которой лишь звуки слов общи с привычным языком повседневности: сами слова, будто бы впервые открываясь человеческим взорам, сверкают неведомой свежестью, словно утренняя роса на лугу. Ни-

когда, ни до него, ни после, не создавала немецкая поэзия таких окрыленных, таких вознесенных над землей напевов: словно с птичьего полета он видит все предметы с духовных высот, со священных высот, к которым жгучая сила чувства стремится его душу мечтателя. Поэтому в его песнях, словно в сновидениях, все предметы как бы свободны от силы тяжести, не предметы, а души предметов: никогда Гёльдерлин (и в этом его величие, но в то же время и ограниченность) не научился видеть мир. Всегда он вымышлял его сам. Мудрецом он не стал никогда и навсегда остался мечтателем, сновидцем. Но именно незнание действительности дало ему магическую власть — без участия разума постигать ее в более чистых сущностях, в грезах об иных, более высоких сферах, не ощупывая ее грубой рукой, не прикасаясь к ней зрячим сердцем.

Эта величественная способность к внутреннему подъему — самая характерная и единственная сильная сторона Гёльдерлина; никогда он не пребывает в изменной, неоднородной земной повседневности, всегда окрыленно возносится в высший мир — в свою отчизну. Он вне действительности, у него своя собственная сфера — его звучащий потусторонний мир. Безудержно стремится он ввысь:

О, мелодии надо мной бесконечные,  
К вам, к вам \*

Как стрела из натянутого лука, устремляется он в небо, за грани зримого: ему необходима высота, чтобы ощутить свое истинное «я» (которое грезится ему в какой-то необъятной запредельности, в фантастической выси). О том, что такая натура неизбежно находится в непрерывном напряжении, я бы сказал даже, в опасном состоянии идеальной экзальтации, говорят уже самые ранние свидетельства. Шиллер с первой встречи отмечает, скорее с порицанием, чем с одобрением, эту пылкость порывов и жалеет об отсутствии постоянства и основательности. Но для Гёльдерлина эти «невыразимые восторги, когда земная жизнь отходит, и нет больше времени, и сбросивший оковы дух становится божеством», эти судорожные взлеты за пределы своего «я» — родная стихия. «Вечный

Ф. Стефан Цвейг. Т. 6. 129

прилив и отлив», он может быть поэтом, лишь сосредоточив все душевные силы. Без вдохновения, в трезвые часы своей жизни, Гёльдерлин — самый несчастный, самый скованный, самый мрачный человек, в минуты восторга — самое блаженное, самое свободное существо.

Но его вдохновение, собственно говоря, беспредметно: его содержание исчерпывается самим состоянием. Он вдохновляется лишь тогда, когда воспевает вдохновение. Оно для него одновременно субъект и объект, оно, как высшая полнота, разрывает все формы, и, возникнув из вечности и в вечность возвращаясь, оно лишено очертаний. Даже у Шелли, наиболее близкого ему лирического гения, вдохновение более связано с землей: для него оно отождествляется с общественными идеалами, с верой в свободу человека, в мировой прогресс. Вдохновение Гёльдерлина, как дым в небо, уходит в эфемерную сферу, оно переживает само себя, как ярчайшее божественное ощущение счастья на земле, оно воспевает себя, наслаждаясь собой, и наслаждается собой, воспевая. Поэтому Гёльдерлин неустанно описывает свое собственное состояние, его поэзия — неумолчный гимн рождающей силе, потрясающая жалоба на бесплодие, ибо «боги умирают, когда умирает вдохновение». Поэзия для него неразрешимо связана с вдохновением, а вдохновение может разрешаться только в песне; поэтому оно (в полном согласии с его мифом о космической необходимости поэта) является разрешением от пут личности и всего человечества. «О дождь небесный, о вдохновение! Ты вернешь нам весну народов», — мечтает уже Гиперион, а в Эмпедокле раскрывается лишь неизмеримый контраст между божественным (то есть творческим) и земным (то есть не представляющим ценности) чувством. В этой трагической поэме мы ясно постигаем все своеобразие его вдохновения. Исходная точка творчества — это брезжущее, безрадостное и безбольное чувство внутреннего созерцания, мечтательной грезы:

Не ведая желаний, увенчав  
Чело цветами, он блуждает в мире  
Своим, божественный покой вкушая;  
Не смеет даже воздух потревожить  
Счастливец...

Он не замечает окружающего мира; только в нем самом нарастает таинственная вздымающаяся ввысь сила:

Молчит весь мир; лишь в нем само собой  
Растет, рождая радость, вдохновенье,  
Покуда, словно молния, во мраке  
Восторга творческого мысль блеснет.

Итак, не переживание, не идея, не воля воспламеняет в Гёльдерлине творческий импульс — «само собой растет» вдохновение. Не от трения о какой-нибудь земной предмет воспламеняется оно: «нечаянно», «по мановению свыше» сверкнет непостижимый миг, когда

Незабвенный,  
Нечаянно, по мановенью свыше,  
Нисходит гений творческий на нас:  
Немеет разум, и все тело  
Дрожит, как молнией поражено.

Вдохновение — это пламя, упавшее с небес, возгоревшееся от молнии. И вот Гёльдерлин рисует знакомое ему божественное состояние горения, когда все земные воспоминания выгорают в огне экстаза:

Здесь он чувствует себя,  
Как бог в родной стихии: наслажденье  
Его — божественный напев.

Раздробленность индивида преодолена, «небо человека» достигает единства чувства («Слиться воедино со вселенной — в этом жизнь божества, это небо человека», — говорит его Гиперион). Фаэтон, символ его жизни, достиг в огненной колеснице звезд, уже звучит вокруг него музыка сфер; в эти творческие экстатические минуты Гёльдерлин достигает апогея своего существования.

Но к этому чувству блаженства пророчески примешивается предчувствие падения, вечное ожидание гибели. Он знает, что пребывание в пламени, проникновение в тайну богов, ложе за трапезой бессмертных, нектар и амброзия даются смертным лишь на краткий срок. Зная законы судьбы, он объясняет свою судьбу:

Полноты божественной бремя  
Изредка может снести смертный. Но с этой поры  
Вся его жизнь — лишь греза о ней!

Бурное странствие в колеснице Феба неизбежно приводит—гибель Фэтона!—к гадению в бездну.

...Едва ли  
К мольбам нетерпеливым нашим боги  
Снисходят...

И теперь гений, ясный и благотворный, показывает Гёльдерлину другой свой лик — темный, мрачный лик демона. Гёльдерлин всегда низвергается из поэзии в жизнь и разбивается, подобно Фэтону, он падает не на родимую землю, а гораздо глубже, в безбрежное море меланхолии. Гёте, Шиллер, все они возвращаются из поэзии, словно из путешествия, из другой страны, иногда утомленные, но все же сосредоточенные мыслью и здоровые душой; Гёльдерлин падает с высот поэзии словно из облаков, и разбитый, израненный, таинственным изгнанником пробуждается в действительном мире. И это пробуждение от энтузиазма равносильно умиранию души; упав с небес, он особенно уязвим, чувствителен к косности и пошлости реальной жизни: «боги умирают, когда умирает вдохновение. Пан гибнет, если умирает Психея». Ради действительной жизни не стоит жить, вне экстаза все бездушно и мертво.

Здесь — как бы в контрапунктическом противопоставлении беспримерной силе экзальтации, свойственной организму Гёльдерлина, — коренится совершенно особая тоска поэта, которую, в сущности, нельзя назвать меланхолией или патологическим помрачением ума. Так же как и его экстаз, она возникает и питается только «само собою» и не зависит от реальных переживаний (не следует переоценивать эпизод с Диотимой!). Его тоска не что иное, как состояние реакции после экстаза, неизбежно бесплодное: если в мгновения подъема он чувствует близость беспредельности, то в бесплодном состоянии он сознает свою бесконечную отчужденность от жизни. И, мне кажется, его тоску можно назвать чувством отчужденности, сожалением изгнанного ангела о небесах, детски жалобной тоской по незримой родине. Никогда Гёльдерлин не пытается распространить свою тоску за пределы своего «я», как это делали Леопарди, Шопенгауэр и Байрон, обратившие ее в мировую скорбь («ненависть к человечеству ненавистна мне»), никогда не

решается он в своем благоговении признать бессмысленной и отвергнуть какую-нибудь часть святой вселенной: только себя он чувствует чуждым реальной практической жизни. У него нет другого понятного людям языка, кроме песни: в простой беседе он не может выразить свое существо. Поэтому творчество для Гёльдерлина—коренная проблема существования, поэзия—единственный «отрадный приют» для изгнанника неба и земли; никогда поэт не взывал искренне «*Veni creator spiritus*»<sup>1</sup>, ибо Гёльдерлин знает, что ничего не может создать по желанию: только сверху, как парение ангелов, может осенить его гений. Утих экстаз, и он слепо блуждает по обезбоженному миру. «Пан погиб для него, если умирает Психея», жизнь — серая грудка шлака, без проблесков пламени «цветущего духа». Но его печаль бессильна против мира, его тоска лишена музыки: поэт утренней зари, он умолкает в сумерках. И так он постепенно несется по темному течению, нетленный труп собственного «я», он остается поэтом до последнего часа своей жизни, но он не в силах высказать себя,—Гёльдерлин с надломленными крыльями, Скарданелли, трагический призрак.

Тот, кто знал его ближе всех и часто видел его в дни помрачения рассудка, Вайблингер, назвал его в одном из своих романов Фаэтоном. Фаэтон. Греки создали образ прекрасного юноши, на огненной колеснице песни вознесшегося в небесную обитель богов. Они позволяют ему приблизиться, лучом света звенит его звучный полет по небу,—потом они безжалостно низвергают его во мрак. Боги наказывают того, кто осмеливается приблизиться к ним, они разбивают его тело, ослепляют его взор и бросают смельчака в пропасть судьбы. Но они в то же время и любят отважных, пламенно стремящихся им навстречу, и по воле богов их имена сияют чистыми образами среди вечных звезд, внушая смертным святое благоговение перед богами.

---

<sup>1</sup> «Приди, дух животворящий» (лат.).



ла когда-то возлюбленной Жан-Поля, не могла не быть чуткой к сентиментальным натурам. Майор встречает его приветливо, мальчик нежно привязан к нему, утренние часы представляются ему всецело для поэтических занятий, совместные прогулки пешком и верхом дают ему возможность снова ощутить близость любимой им природы, с которой он так долго был разлучен, а во время визитов в Веймар и Иену заботливая Шарлотта вводит его в избранный круг: он знакомится с Шиллером и Гёте. Непредубежденный человек признает без колебаний, что Гёльдерлин был устроен как нельзя лучше. Его первые письма полны восторга и даже необычной для него веселости: шутливо пишет он матери, что «с тех пор, как у него нет забот и хандры, он начал толстеть», восхваляет «предупредительную любезность» своих друзей, которые передают первые фрагменты едва начатого «Гипериона» в руки Шиллера и тем самым открывают ему путь к читателям. На миг создается впечатление, будто Гёльдерлин нашел свое место в мире.

Но вскоре подымается в нем демоническая тревога, тот «ужасный дух беспокойства», который гонит его, словно водопад с горной вершины. В письмах появляются мрачные нотки, жалобы на «зависимость», и внезапно всплывает причина: он хочет уйти. Гёльдерлин не может жить в оковах должности, профессии, в определенном кругу; всякое иное существование, кроме поэтического, для него невозможно. В этом первом кризисе он еще не сознает, что только живущие в нем самом демонические силы ревниво обрывают всякую нить, связывающую его с миром; пока еще внешними причинами объясняет он то, чему подлинной причиной служит лишь ежеминутно воспламеняющаяся в нем тяга прочь: на этот раз это упрямство мальчика, его тайный порок, который он не может побороть. В этом уже сказывается неприспособленность Гёльдерлина к жизни: девятилетний мальчик обладает более сильной волей, чем он. И он отказывается от места. Шарлотта фон Кальб, понимая действительную причину его ухода, пишет его матери в утешение глубокую истину: «Его дух не может опуститься до мелочного труда... или, вернее, его душа слишком угнетается им».

Так изнутри разрушает Гёльдерлин каждую предста-



вившуюся возможность занять какое-либо место в жизни: поэтому психологически глубоко неверно ходячее сентиментальное воззрение биографов, что Гёльдерлина всюду унижали и оскорбляли, будто и в Вальтерсгаузене, и во Франкфурте, и в Швейцарии его низводили на положение слуги. В действительности все и всюду старались его щадить. Но его кожа была слишком тонка, его восприимчивость слишком сильна, «его душа слишком угнетается мелочами». То, что Стендаль сказал однажды о своем двойнике Анри Брюларе: «Ce qui ne fait qu'effleurer les autres me blesse jusqu'au sang»<sup>1</sup>, относится и к Гёльдерлину, как и ко всем чувствительным натурам. Обычную действительность он ощущал как враждебную силу, мир как жестокость, зависимость как рабство. Только в поэтическом порыве он чувствует себя счастливым, вне этой сферы его дыхание беспокойно, он мечется и задыхается в земном воздухе, как в петле. «Почему я умиротворен и добр, как дитя, когда в сладком досуге я спокойно занимаюсь самым невинным из всех дел?» — удивляется он, испуганный вечным разладом, который приносит ему каждая встреча. Он еще не знает, что его жизненная неприспособленность неисцелима, пока еще называет случайностью то, за чем скрывается демон, внутренняя необходимость и предназначение, он еще верит, что «свобода», что «поэзия» может привязать его к миру. И он делает дерзкую попытку жить независимо: полный надежд на свое едва начатое произведение, Гёльдерлин вырывается на свободу. Радостно платит он горькими лишениями за жизнь в духе. Зимой он проводит целые дни в постели, чтобы сберечь дрова, никогда не разрешает себе больше одной трапезы в день, отказывается от пива и вина, от самых скромных удовольствий. В Иене он посещает только лекции Фихте, изредка Шиллер уделяет ему часок, все остальное время он одиноко проводит в своем бедном углу (который трудно даже назвать каморкой). Но душа его странствует с Гиперионом в Грецию, и он мог бы назвать себя счастливым, если бы его сердцу не суждено было вечно страдать от беспокойства и разлада.

---

<sup>1</sup> «То, что едва задевает других, ранит меня в кровь» (франц.).

# ОПАСНАЯ ВСТРЕЧА

Ах, если б я не ходил в ваши школы!  
*«Гиперион»*

**Г**лавное побуждение, толкнувшее Гёльдерлина к свободе, это — влечение к героическому, стремление найти в жизни «великое». Но прежде чем он решается искать его в собственной душе, он хочет увидеть «великих», поэтов, священный сонм. Не случайность приводит его в Веймар: там Гёте, и Шиллер, и Фихте, и рядом с ними, как сияющие планеты вокруг солнца, Виланд, Гердер, Жан-Поль, братья Шлегель — все созвездие немецкой культуры. Дышать этой возвышенной атмосферой жаждет его враждебная всему непоэтическому грудь; здесь будет он пить, словно нектар, воздух новых Афин, в этой эkkлeсии духа, в этом колизее поэтических ристаний испытает свою силу.

Но он должен еще подготовиться к такой борьбе, ибо молодой Гёльдерлин чувствует, насколько уступает он и разумом, и богатством мыслей, и образованностью объемлющему весь мир Гёте, Шиллеру с его колоссальным, искушенным в мощных абстракциях умом. И он решает — вечное заблуждение немцев, — что ему нужно система-

тическое «образование», что он должен «записаться» на лекции по философии. Точно так же, как Клейст, он насилует свою насквозь спонтанную экзальтированную натуру, пытаясь метафизически истолковать те небеса, которые он ощущает в блаженные минуты, доктринами подкрепить свои поэтические замыслы.

Я опасаясь, что никогда еще не было сказано с должной откровенностью, как пагубны были не только для Гёльдерлина, но и для всей немецкой поэзии встреча с Кантом и занятия метафизикой. И пусть традиционная история литературы продолжает считать великим завоеванием неосмотрительность немецких поэтов, поспешивших присоединить к своим поэтическим владениям метафизику Канта, — непредубежденный взор должен наконец увидеть роковые последствия этого вторжения догматического умствования в область поэзии. Кант, по моему глубочайшему убеждению, связал по рукам и ногам чистое творчество классической эпохи, подавил его конструктивным мастерством своего мышления и, толкнув художников на путь эстетического критицизма, нанес неизмеримый ущерб радостно-чувственному приятию мира, свободному полету воображения. Он надолго подавлял чистую поэзию в каждом поэте, подчинившемся его влиянию, да и как мог этот мозг в человеческом образе, этот воплощенный рассудок, этот гигантский глетчер мысли оплодотворить фауну и флору воображения? Как мог этот самый безжизненный человек, обезличивший и превративший себя в автомат мысли, человек, никогда не прикасавшийся к женщине, ни разу не выезжавший за черту своего провинциального города, человек, в продолжение пятидесяти, нет, семидесяти лет ежедневно в один и тот же час автоматически пускавший в ход тщательно пригнанные колеса и зубцы своей мыслительной машины, — как могла, спрашивается, эта стерильная натура, этот лишенный всякой спонтанности, в застывшую систему превратившийся ум (гениальность которого заключается именно в этой фанатической конструктивности) когда-либо оплодотворить поэта, насквозь чувственное существо, черпающее вдохновение в святых причудах случая, непреходящей страстью гонимое в область бессознательного? Влияние Канта отнимает у классиков их великую первобытную страстность, напоенную мощью

Ренессанса, и незаметно толкает их к новому гуманизму, к ученой поэзии. И разве это не величайшая потеря крови для немецкой поэзии, если Шиллер, создатель самых ярких образов, всерьез занимается умственной игрой, стараясь расщепить поэзию на категории, на сентиментальную и наивную, или когда Гёте рассуждает с братьями Шлегель о классицизме и романтизме? Незаметно для себя поэты отрезвляются в слишком ярком свете философии, созерцая холодный рационалистический блеск, излучаемый систематическими, нерушимо-логическими умами: в ту пору, когда Гёльдерлин приезжает в Веймар, Шиллер уже утратил пьянящую мощь своих ранних демонических вдохновений, и Гёте (здоровая натура которого с инстинктивной враждебностью сопротивлялась всякой систематической метафизике) сосредоточил свои интересы на научных вопросах. О том, в каких рационалистических сферах встречались их мысли, говорит их переписка, величественное свидетельство полного уразумения мира; но все же скорее это переписка двух философов или эстетиков, чем поэтическая исповедь: в ту пору, когда Гёльдерлин встречается с Диоскурами, поэзия под магнетическим влиянием созвездия, имя которого Кант, перемещается из центра к периферии их существа. Настала эпоха классического гуманизма, но (роковая противоположность Италии) самые мощные поэты эпохи не бегут, подобно Данте, Петрарке и Боккаччо, из мира сухой учености в поэтические сферы: Гёте и Шиллер на долгие и — увы! — невозвратимые годы уходят из божественного мира образов в более холодный мир эстетики и науки.

Так и в молодом поколении, признававшем их своими наставниками, укрепляется роковое заблуждение: надо быть «образованными», надо подвергнуть себя «философской муштре». Новалис, ангельски далекий от всего земного, увлекающийся, порывистый Клейст, оба по натуре прямые противоположности холодному, рассудочно-вещественному Канту и подобным ему умозрительным философам, совсем не инстинктивно, а лишь из чувства неуверенности бросаются во враждебную им стихию. И Гёльдерлин, живущий порывами вдохновения, поэт, которому чужда всякая логика и претит всякая систематика, человек, чье мироощущение независимо, неподвласт-

но сознательной воле, заковывает себя в цепи абстрактных понятий, интеллектуальных категорий: он считает, что обязан говорить на эстетически-философском жаргоне своего времени, и все его письма иенского периода полны схоластических толкований, по-детски трогательных потуг быть философом, словом, всем, что так противоречит его глубокому прозрению, его беспредельной интуиции. Ибо Гёльдерлину свойствен именно алогический, лишенный всякой рассудочности тип мышления: его мысли озаряют его на мгновение вспышками гениальности, но их совершенно невозможно сочетать в силлогизмы; их магический хаос противится всякой попытке связать и объединить их. Говоря о «созидающем духе»:

Лишь цветы мне понятны,—  
Мысль его непонятна мне,—

он прозревает свой предел: только предчувствие становления дано ему выражать, воплощать схемы, абстракции бытия он не в силах. Мысли Гёльдерлина — метеоры, небесные камни, а не глыбы, добытые в земной каменоломне и гладко обтесанные; из них нельзя сложить прочную стену (всякая система — стена). Они в беспорядке лежат в его душе там, куда упали, ему незачем придавать им форму, шлифовать их; и то, что Гёте сказал однажды о Байроне, в тысячу раз больше относится к Гёльдерлину: «Он велик лишь тогда, когда создает стихи. Когда он рассуждает, он сущий младенец». Однако этот младенец садится в Веймаре на школьную скамью перед кафедрой Фихте, перед кафедрой Канта, и так усердно начиняет себя доктринами, что Шиллер вынужден ему напомнить: «Избегайте по возможности философских материй, это — самые неблагоприятные темы... держитесь ближе к чувственному миру, тогда вы меньше рискуете потерять трезвость во вдохновении». И много времени проходит, прежде чем Гёльдерлин замечает, что именно лабиринт логики грозит ему отрезвлением: чувствительнейший барометр его существа, поэтическая продуктивность, падает и показывает ему, что он, человек полета, попал в атмосферу, угнетающую его чувства. И тогда только он решительным движением отбрасывает прочь систематическую философию: «Я долго не понимал, почему

изучение философии, которое обычно вознаграждает потребное для него упорное прилежание спокойствием, почему меня оно делает тем более мятежным и страстным, чем полнее я ему отдаюсь. И теперь я объясняю это тем, что такие занятия в большей степени, чем следовало, отдаляли меня от моей природной склонности».

Впервые обнаруживает он в себе ревнивую власть поэзии, не позволяющую вечному мечтателю отдаться ни чистому разуму, ни чувственному миру. Его существо требовало парения между высшей и низшей стихией: ни в мире абстракций, ни в мире реальном не мог найти покоя его созидающий дух.

Так обманула философия того, кто смиренно постучался в ее дверь: вместо уверенности она внушает колеблющемуся новые сомнения. Но другое, более грозное разочарование вызывают в нем поэты. Издалека они казались ему вестниками радостного избытка, жрецами, возносящими сердце к божеству; он ждал, его вдохновение возрастет рядом с ними, рядом с Гёте и особенно с Шиллером, которого он читал ночи напролет в Тюбингенском институте и чей «Карлос» был «волшебным образом его юности». Они должны были помочь ему победить неуверенность, дать то единственное, что просветляет жизнь: вознесение в беспредельность, возвышенную пламенность. Но здесь выступает на сцену вечное заблуждение детей и внуков в отношении своих наставников: молодежь забывает, что хотя созданное мастерами остается вечно юным, хотя над совершенными произведениями искусства время течет, как вода по мрамору, не замутившись, но сами поэты старятся. Шиллер стал надворным советником, Гёте — тайным, Гердер — советником консистории, Фихте — профессором; их интересы — при всех ясных каждому различиях — перешли от непосредственного поэтического творчества к проблематике поэзии: все они уже навек заточены в своих творениях, бросили якорь в жизни, а такому забывчивому существу, как человек, ничто, быть может, не становится более чуждым, чем его собственная молодость. Таким образом, взаимное непонимание предопределено уже разницей лет: Гёльдерлин ждет от них вдохновения, они учат его осмотрительности, он хочет от соприкосновения с ними загореться еще ярче, они стараются умерить его пламя. Он

хочет почерпнуть у них свободу, научиться жить в духе, а они стараются обеспечить ему общественное положение. Он хочет укрепить свое мужество для великой борьбы с судьбой, а они, по доброте сердечной, склоняют его к выгодному миру. Он хочет быть горячим, они хотят его охладить. Так, несмотря на душевную склонность и личную симпатию, горячая и остывшая кровь в их жилах остаются чужды друг другу.

Уже первая встреча с Гёте символична. Гёльдерлин приходит к Шиллерам, застаёт у них пожилого господина, холодно обратившегося к нему с незначительным вопросом, на который он даёт безразличный ответ, — и только вечером он с испугом узнаёт, что в первый раз видел Гёте. Он не узнал Гёте, — не узнал его в тот раз, а в духовном смысле не узнал никогда, как не узнал и Гёте Гёльдерлина: нигде, кроме писем к Шиллеру, в течение почти сорока лет Гёте не упоминает о нем ни единой строчкой, и Гёльдерлин был так же односторонне увлечен Шиллером, как Клейст Гёте: каждый из них направляет свою любовь на одного из Диоскуров и с присущей молодости несправедливостью пренебрегает другим. Но и Гёте точно так же прошел мимо Гёльдерлина, если написал, что в его стихотворениях запечатлены «нежные стремления, разрешающиеся в удовлетворенности»; и, конечно, он не понял Гёльдерлина, его глубокую, не находящую удовлетворения страстность, одобрительно отмечал в нем «известную мягкость, сердечность, меру» и советовал творцу гимнов «писать преимущественно маленькие стихотворения». Изощренное чутье ко всему демоническому на этот раз изменило Гёте, поэтому и в его отношении к Гёльдерлину нет обычного пылкого отпора: оно сохраняет характер мягко безразличного добродушия, а в сущности, холодного невнимания, которое так глубоко оскорбило Гёльдерлина, что, уже впад в безумие (потеряв рассудок, он еще туманно различал былые склонности и антипатии), он гневно отворачивался, если посетитель произносил имя Гёте. Он пережил разочарование, испытанное и другими немецкими поэтами того времени, то разочарование, которое Гильпарцер, охлажденный в чувствах и умевший скрывать свои мысли, тем не менее выразил с полной отчетливостью: «Гёте обратился к науке и в великолепии своего квиетизма тре-

бовал только умеренности и бездействия, в то время как во мне пылали все факелы фантазии». Даже самый мудрый оказался недостаточно мудр, чтобы, приближаясь к старости, понять, что экзальтация и юность — одно.

Итак, между Гёльдерлином и Гёте совершенно естественно не завязалось прочных отношений, да и было бы просто опасно, если бы Гёльдерлин с обычным для него смирением последовал советам Гёте, охладил от природы присущий ему накал, если бы он послушно настроил себя на идиллический, буколический лад; поэтому, сопротивляясь Гёте, он спасал себя в самом высоком смысле. Но трагедией и бурей, потрясшей самые корни его существа, было отношение к Шиллеру, ибо здесь любящий должен был утвердить себя в противовес любимому, творение — противопоставить себя творцу, ученик — учителю. Почитание Шиллера было фундаментом его мироотношения; поэтому глубокое потрясение, которое испытывает его впечатлительная психика под влиянием нерешительности, равнодушия и боязливости Шиллера, грозит разрушить весь его мир. Но это взаимное непонимание между Шиллером и Гёльдерлином — явление высокого этического порядка; это сопротивление любящего и болезненный разрыв можно сравнить лишь с уходом Ницше от Вагнера. И здесь ученик преодолевает обаяние учителя во имя идеи и сохраняет высшую верность, верность идеалу, жертвуя верностью простого повиновения. В действительности Гёльдерлин остается более верным Шиллеру, чем Шиллер сам себе.

В самом деле, Шиллер в ту пору еще свободно управляет своим созидающим духом, бесподобный пафос его речи еще находит путь к сердцу немецкого народа, но все же болезненный, прикованный к комнате и креслу поэт охладевает, позволяя умственному началу взять верх над чувственным, и теряет молодость раньше, чем более пожилой Гёте. Энтузиазм Шиллера не то, чтобы улетучился или уменьшился, — нет, он теоретизировался; бурная, мятежная сила мечтаний Шиллера-тираноборца кристаллизуется и оформляется в «методику идеализма»; место пламенной души занимает пламенный язык, вера переходит в сознательный оптимизм, которому немногого не хватает, чтобы превратиться в мещанский, ручной немецкий либерализм. Теперь Шиллер воспринимает пре-



имущественно умом, уже не вкладывая в переживания «безраздельно» (как этого требует Гёльдерлин) все свое существо, всю свою жизнь. И странным должен был показаться этому честному, достигшему ясности человеку час, когда перед ним впервые предстал Гёльдерлин. Ибо не кто иной, как он сам создал Гёльдерлина, который обязан ему не только формой стиха и общим направлением: все мышление молодого поэта уже многие годы питается исключительно идеями Шиллера, его верой в совершенствование человечества. Гёльдерлин сформирован и воспитан его поэзией, он в той же мере создан Шиллером, как и другие юные мечтатели, как маркиз Поза и Макс Пикколомини: он узнает в Гёльдерлине самого себя — но в преувеличении, свое слово, воплощенное в человеке. Все, чего требовал Шиллер от юноши, — вдохновение, чистота, экзальтация, — все это в Гёльдерлине претворилось в жизнь: в этом юном мечтателе реально осуществляются все сформулированные им требования, предъявляемые к идеалу. Бывший для Шиллера лишь риторическим и догматическим требованием, идеализм для Гёльдерлина — вся жизнь; он полон веры в богов и в Элладу, которые для Шиллера давно стали великолепной декоративной аллегорией, — веры религиозной, а не только поэтической; он исполняет миссию поэта, которую тот лишь постулирует в мечтах. Его собственные теории; его грезы внезапно приобретают видимый облик во плоти: отсюда и тайный испуг Шиллера, когда он впервые видит этого юношу, героя своих произведений, свой идеал в образе живого человека. Он узнает его сразу: «Я нашел в этих стихотворениях многое от своего прежнего облика, и уже не в первый раз автор напомнил мне меня самого», — пишет он Гёте и, растроганный, склоняется над этим внешне смиренным, но внутренне пылающим человеком, как над отблеском угасшего огня собственной юности. Но именно эта вулканическая пламенность, этот энтузиазм (который он неустанно проповедует в своей поэзии) кажется ему теперь, в зрелом возрасте, опасным для нормальной жизни: Шиллер, с житейской точки зрения, не может одобрить в Гёльдерлине как раз то, чего сам требовал в поэзии: пенящуюся экзальтацию, стремления сделать в жизни одну-единственную ставку — и он должен — траги-

ческий разлад — отвергнуть как нежизнеспособный им самим созданный образ идеального мечтателя. Здесь, может быть, впервые обнаруживает Шиллер, к каким опасным разногласиям с самим собой пришел он, расчленив свою жизнь на героическую поэзию и уютно-бюргерское повседневное существование: венчая лаврами юных героев своих произведений — маркиза Позу, Макса, Карла Мора — и посылая их на гибель (их героизм как бы слишком велик для земного существования), он испытывает явное смущение перед другим своим созданием, перед Гёльдерлином. Ибо его проникновенный взор познает, что тот идеализм, которого он требовал от немецкого юношества, уместен только в идеальном мире, в драме, а здесь, в Веймаре и Иене, эта поэтическая бескомпромиссность, эта демоническая непримиримость воли непременно погубит молодого человека. «Он слишком субъективен... его состояние опасно, потому что к таким натурам трудно подойти», — как о бессмысленном явлении говорит он о «мечтателе» Гёльдерлине, — почти теми же словами говорит Гёте о «патологическом» Клейсте; они интуитивно прозревают в обоих скрытый лик демона, опасность взрыва в их душе, раскаленной и запертой, как паровой котел. В то время как поэт Шиллер лирически возносит юных героев и позволяет им в блаженном экстазе бросаться в бездну чувств, в реальной жизни добродушный, доброжелательный человек старается умерить пыл Гёльдерлина. Он заботится об его частной жизни, об его общественном положении, находит ему должность и издателя для его сочинений, — с глубокой душевной симпатией, с отеческой нежностью заботится о нем Шиллер. И, стремясь ослабить и смягчить зловещую напряженность его экзальтации, стремясь «сделать его благоразумным», он мягко, но планомерно (при всей своей симпатии) связывает его, не дает ему возноситься, не подзревая, что даже малейший нажим может сломить эту чувствительную, впечатлительную, хрупкую душу. Так постепенно осложняются отношения: пронизательным взором строителя судеб Шиллер провидит над головой Гёльдерлина грозный меч самоуничтожения, а Гёльдерлин, со своей стороны, чувствует, что «единственный человек, отнявший у него свободу», Шиллер, «от которого он непреодолимо зависит», помогая ему в повсе-

дневной жизни, не понимает глубин его существа. Он жаждал подъема, прилива новых сил: «для духа дружественное слово, исходящее из сердца мужественного человека, — словно живительная вода, истекающая из горных недр и в кристалльных струях приносящая нам тайную силу земли», — говорит Гиперион; но оба они, Шиллер и Гёте, равнодушно дарят ему редкие капли своего одобрения. Ни разу они не наградили его щедрым восторгом, ни разу не воспламенили его сердце. Так близость Шиллера становится для него не только счастьем, но и мукой. «Я всегда поддавался соблазну видеть Вас, а, видя Вас, всякий раз чувствовал, что я для Вас ничего не значу», — пишет он ему горькие, из глубины сердца вырвавшиеся слова прощания. И, наконец, он открывает двойственность своего чувства: «поэтому я решаюсь признаться, что иногда я вступаю в тайную борьбу с Вашим гением, чтобы охранить от него свою свободу». Он не может — это стало ему ясно — открывать сокровенные глубины своей души тому, кто по мелочам критикует его стихи, кто хочет умерить его восторженность, видеть его умеренным и холодным, а не «субъективным и экзальтированным». Из гордости, несмотря на свойственное ему смирение, он скрывает от Шиллера наиболее значительные свои стихи, показывает только пустячные мелочи, эпиграммы, потому что сопротивляться Гёльдерлин не умеет, он может только сгибаться и таиться, такова его постоянная реакция. Он неизменно остается коленопреклоненным перед богами своей молодости: не угасает в нем почтение и благодарность к тому, кто был «волшебным облаком его юности», кто дал его голосу напевы. Изредка наклоняется к нему Шиллер с ласково-поощрительным словом, и Гёте с безразличной приветливостью проходит мимо него. Но они оставляют его коленопреклоненным, пока у него не разломит спину.

Так желанная встреча с великими становится для него роковой и опасной. Год свободы в Веймаре прошел почти бесплодно, хотя он и надеялся завершить начатые вещи. Философия — это «убежище для неудачных поэтов» — не дала ему ничего, поэты его не воодушевили: наброском остается «Гиперион», драма не окончена, и, несмотря на крайнюю экономию, средства его истощены. Первая битва за право жить, как должен жить поэт, как

будто проиграна, ибо Гёльдерлин должен снова сесть на шею матери и с каждым куском хлеба проглатывать немой упрек. Но в действительности он именно в Веймаре победил самую большую опасность: он не отступил от «неделимости вдохновения», не дал себя обуздать и умерить, как хотели его доброжелатели. Его гений утвердился в своей глубочайшей стихии, и, наперекор всякому благоразумию, демон одарил его инстинктом, глухим ко всяким урокам. На попытки Шиллера и Гёте низвести его к идиллии, к буколке, к умеренности он отвечает еще более бурным взрывом. Увещания Гёте к поэзии в образе Эвфориона —

Но ввысь не надо  
Без меры влечься!  
Смотри, не падай,  
Не изуеься...  
Сдерживай, сглаживай  
Буйную силу,  
Или нас заживо  
Вгонишь в могилу.  
Черпай свободу  
Здесь, на лугу<sup>1</sup>,—

этот призыв к поэтическому квиетизму, к идилличности, Гёльдерлин встречает страстной отповедью:

К чему смирять меня, когда сгорает  
Моя душа в цепях железных дней,  
Лишать меня, кого борьба спасает,  
Рабы, стихии пламенной моей? \*

Вдохновение, «пламенную стихию», в которой душа Гёльдерлина живет, как саламандра в огне, он вынес незапятнанной из искушения классической холодностью,— упоенный судьбой, он, «кого борьба спасает», вновь окунается в жизнь, ибо

Будет в горне таком  
И все, что чисто, коваться.

То, что должно было его погубить, сперва закаляет его, и то, что его закалило, приносит ему гибель.

---

<sup>1</sup> Перевод Б. Пастернака.

# ДИОТИМА

Тех, кто слабее, похищают Парки.

**М**адам де Сталь записывает в свой дневник: «Frankfurt est une ville très jolie, on y dine parfaitement bien, tout le monde parle le français et s'appelle Contard»<sup>1</sup>.

В одно из этих семейств Гонтар потерпевший крушение поэт приглашен домашним учителем к восьмилетнему мальчику; здесь, как и в Вальтерсгаузене, на первых порах все кажутся его мечтательному, легко воспламеняющемуся взору «очень хорошими и редкими людьми»; он чувствует себя прекрасно, хотя значительная доля его прежней пылкости уже утрачена. «Я и так похож на цветок,— элегически пишет он Нейферу,— который однажды вместе с вазоном упал на улицу; вдребезги разбился вазон, ветки сломаны, корни поранены, и теперь, с трудом посаженный в свежую землю, он тщательным уходом едва спасен от увядания». Он сам знает о своей «хрупкости» — самая глубокая его суть может дышать

<sup>1</sup> «Франкфурт — очень красивый город; там отлично едят, все говорят по-французски и носят фамилию Гонтар» (франц.).

только в идеальной поэтической атмосфере, в воображаемой Элладе. Никогда те или иные обстоятельства действительности, тот или иной дом — ни Вальтерсгаузен, ни Франкфурт, ни Гауптвюль — не были к нему особенно суровы, но это была действительность, а всякая действительность была для него трагична. «The world is too brutal for me»<sup>1</sup>, — говорит однажды его брат Китс. Эти нежные души могли выносить лишь поэтическое существование.

И вот его поэтическое чувство непреодолимо стремится в этом кругу к одному-единственному образу, который он, несмотря на всю близость, ощущал в своих идеальных грезах, как вестницу «инога мира»: это была мать его воспитанника, Сюзанна Гонтар, его Диотима. Действительно, облик этой немки, знакомый нам благодаря мраморному бюсту, сияет греческой чистотой линий; такую она представляется с первого мгновения и Гёльдерлину. «Гречанка, не правда ли?» — восторженно шепчет он Гегелю, посетившему его в ее доме: она вышла, грезит он, из его собственного неземного мира и, как он, пребывает чуждой среди черствых людей в горестной тоске по родине:

Ты терпишь молча, ибо понять тебя  
Они не могут. Молча, потупившись,  
В прекрасный день, увы! напрасно  
Ищешь ты близких в свете солнца...  
Нежно-высоких душ не найти нигде.

Вестницей, сестрой, заблудившейся душой из другого, из его мира — такой представляется Гёльдерлину, святому мечтателю, жена его хозяина; но к глубокому чувству родства не примешивается помысел о чувственном обладании (всякое чувство у Гёльдерлина неукротимо уносится в высшую, в духовную сферу). Впервые в жизни он встречается с отражением идеала, когда-то чаянного или встреченного в других мирах. И в странной аналогии стихам Гёте к Шарлотте фон Штейн —

Ах, когда-то — как давно то было! —  
Ты сестрой была мне иль женой<sup>2</sup> —

---

<sup>1</sup> «Мир слишком груб для меня» (англ.).

<sup>2</sup> Перевод В. Левица.

он приветствует Диотиму как желанную, как сестру в магическом предсуществовании:

Диотима, жизнь благая,  
Искони сестра моя!  
Рук к тебе не простирая,  
Я вдали уж знал тебя\*.

Здесь его упоенная восторженность впервые встречает в раздробленном, порочном мире гармоничное создание, «все и одно»: «миловидность, и величие, и покой, и жизнь, и дух, и душа, и плоть составляют благостное единство в этом существе», и впервые в одном из писем Гёльдерлина, как звук органа, с беспредельной душевной силой гремит слово «счастье»: «Я все так же счастлив, как в первый миг. Это вечная, радостная, святая дружба с существом, которое случайно забрело в наше бездушное и беспорядочное столетие. Теперь мое чувство красоты ограждено от заблуждений. Ему служит маяком эта головка мадонны. Мой рассудок учится у нее, моя надорванная душа каждый час смягчается, просветляется в ее умиротворенном покое».

Вот в чем секрет необычайной власти этой женщины над Гёльдерлином: успокоение. Такой экстатической натуре, как Гёльдерлин, нет нужды учиться у женщины горению: счастье для его вечно пылающего духа — в разрядке напряжения, а возможность обрести покой — безмерное благодеяние. И эту благодать умиротворения дарит ему Диотима. Ей удалось то, что не удавалось ни Шиллеру, ни матери, ни единому человеку: гармонией она укрощает «таинственный дух беспокойства». Ее заботливо простертая рука, ее материнская нежность чувствуется в строках «Гипериона», угадываются ее старания привлечь к жизни этого смятенного, живущего в постоянных бурях юношу: «...советом и увещанием пыталась она сделать из меня спокойное и радостное существо, пробирая меня за беспорядочную прическу, поношенный костюм и обгрызанные ногти». Нежно охраняет она, будто нетерпеливое дитя, того, кто должен охранять ее детей, и в этом окружающем его и проникающем в его душу покое — блаженство Гёльдерлина. «Ты ведь знаешь, каким я был, — пишет он близкому другу, — знаешь, как я жил без веры, как скуп стал в своих чувствах и как поэтому был несчастен; мог ли я быть таким, каков

я теперь,— радостным, как орел,— если бы мне не явилось оно, оно одно?» Более чистым и святым кажется ему мир, с тех пор как вопль его неслыханного одиночества претворился в гармонию.

Сердце ль не свято мое, жизнью прекрасной полно,  
С той поры, как люблю? \*

На миг облако меланхолии покидает чело Гёльдерлина:

На миг смягчился  
Горькой судьбы удары,

Один-единственный раз, именно в этот раз, его жизнь становится на краткий срок подобна его стихам, превращается в блаженное парение.

Но демон бодрствует в нем, его неотступная «ужасная тревога».

...Его покоя  
Нежный цветок цветет недолго \*,

Гёльдерлин принадлежит к той породе людей, кому не суждено долго пребывать на одном месте. Даже любовь «успокаивает его лишь затем, чтобы сделать еще более мятежным», как говорит Диотима о его двойнике Гипериионе, и он, самый чуткий из всех, осененный духом магического предвидения, безотчетно чувствует, какой недуг нарастает в его душе. Он чувствует: им не дано вечно пребывать «вместе, как двум лебедям влюбленным», и в его «Просьбе о прощении» явственно слышится тайная скорбь, омрачающая его горизонт:

О святая душа! Мною нарушен был  
Твой блаженный покой. Боль затаенную  
Этой жизни страданья  
От меня лишь узнала ты.

И незаметно назревает в нем «чудесное влечение к пропасти», таинственная тяга, которая ищет бездны: постепенно овладевает им лихорадка еще неосознанной неудовлетворенности. Все более мрачным кажется ему окружающая повседневность, и, как молния из нависших туч, сверкают из письма слова: «Я истерзан любовью и ненавистью». Его чувствительность оскорбляет пошлая роскошь дома, которая действует на окружающих, «как на крестьян молодое вино», его возбужденное чувство



придумывает оскорбления, пока наконец (как и всякий раз впоследствии) не наступает злоеший взрыв. Что произошло в тот день: может быть, супруг, не поощрявший духовных интересов, связывавших его жену с домашним учителем, стал ревновать или даже грубо обошелся с ним — это остается тайной. Ясно только, что с этой минуты душа Гёльдерлина навсегда остается оскорбленной и уязвленной: словно хлынувшая кровь, льются сквозь стиснутые зубы строфы:

Коль с позором паду, коль не отмстит душа  
Наглым, коль побежден сворой гонителей  
Злобных гения буду,  
Если в гроб я сойду, как трус,  
То забудь обо мне, доброе сердце, и  
От забвенья спасти имя мое не тщишь.

Но он не сопротивляется, не защищается, как подобает мужчине: будто пойманный вор, он позволяет выгнать себя из дому и лишь в условленные дни тайно приезжает из Гамбурга для встречи с сохранившей верность возлюбленной. Мальчишески слабым, почти женским кажется поведение Гёльдерлина в этот решительный час: он пишет отнятой у него женщине восторженные письма, он воспевает ее как прекрасную невесту Гипериона и на исписанных листках украшает ее всеми гиперболами страсти, но не пытается в борьбе завоевать живое, близкое, любимое существо. В отличие от Шеллинга, от Шлегеля он не вырывает, презрев опасности и сплетни, любимую женщину из ненавистной постели, из рук постылого супруга, чтобы ввести ее в свою жизнь: никогда он, беззащитный, не спорит с судьбой, вечно он склоняется перед ее силой, заранее признает себя побежденным жизнью — «the world is too brutal for me». Трусостью и слабостью пришлось бы назвать это непротивление, если бы за этой покорностью не скрывалась большая гордость и спокойная мощь. Ибо это бесконечно уязвимое существо ощущает в себе нечто неуязвимое, некую сферу, недостижимую, не загрязняемую грубым прикосновением мира. «Свобода — глубокое слово для того, кому это слово понятно. Я глубоко унижен, неслыханно оскорблен, лишен надежд, цели, лишен даже чести, и все же есть во мне сила несокрушимая, которая, пробуждаясь, всякий раз пронизывает мое тело сладким трепетом». И в этом слове,

в этой славе — тайна Гёльдерлина: за хрупким, болезненным, невзрачным бессилием его плоти таится высшая твердость духа — неуязвимость божества. Потому все земное, в сущности, не имеет силы над бессильным, потому все события проходят по невозмутимо ясному зеркалу его души, словно облака в предрассветном или предзакатном сумраке. Что бы ни случилось с Гёльдерлином, ничто не может захватить его всецело; так и Сюзанна Гонтар живет лишь в его мечтах, как эллинская мадонна, и исчезает, как мечта, которую он с болью в сердце оплакивает. Ребенок горше и мятежнее скорбит об отнятой игрушке, чем он об утрате возлюбленной: как покорно, как невесомо, как бескровно и безболезненно это прощание:

Я хочу умереть! В вечности встречусь я,  
Диотима, с тобой. Но ответит тогда  
Страсть, и чужды друг другу  
Будем в мире блаженном мы.

Даже то, что ему дороже всего, не задевает его за живое: события не имеют власти над Гёльдерлином, он всегда остается мечтателем, витающим в небесах фантастом. Ни обладание, ни утрата не затрагивают глубочайшей основы его жизни, отсюда неуязвимость гения при крайней впечатлительности человека. Для того, кто мог все потерять, все оборачивается прибылью; страдание очищается в его душе и становится творческой силой: «неизмеримые страдания выковывают неизмеримую мощь». В тот миг, когда «душа уязвлена», в унижении, наступает высший взлет его силы, пробуждается «мужество поэта», гордо отбрасывающее оружие самозащиты и бесстрашно переступающее порог судьбы:

Разве люди земли всей — не семья твоя?  
Разве хлеба не даст Парка — раба твоя?  
Что ж! Иди безоружный  
Вдаль по жизни, отринув страх!  
Все, что сбудется, пусть благо несет тебе!

Все, что исходит от людей, вся обида и скорбь не имеют власти над Гёльдерлином-человеком. Но судьбу, ниспосланную богами, его гений приемлет всем своим певучим сердцем.

# СОЛОВЬИНАЯ ПЕСНЬ ВО ТЬМЕ

Не пенилась и не рвалась бы ввысь  
Волна души, и стала б чистым духом,  
Когда б немой, седой утес судьбы  
Не стал ей на пути.

**Н**ет сомнения, лишь в мрачный, скорбный час, отдавшись блаженству одинокой песни, мог Гёльдерлин написать строки, в которых слышится извечная, стихийная мощь: «Только теперь постиг я до конца древний, непреложный закон судьбы: новым, неведомым блаженством наполняется сердце, если оно все вынесет, перетерпит полночь страдания, и, как соловьиная песнь во тьме, лишь среди глубочайшей скорби начинает звучать для нас божественная песня жизни вселенной». Теперь только сгущается в трагическую печаль отрочески мечтательная меланхолия, и элегическая грусть, переливаясь через край, оборачивается гимнической мощью. Закатились светила его жизни, Шиллер и Диотима, и во тьме одиночества запевает он свою «соловьиную песнь», и не пройдет она, пока жива немец-

кая речь; теперь только Гёльдерлин «закален до мозга костей и принял посвящение». Все, что одинокий поэт создает в те немногие годы на острой грани экстаза и бездны, совершенно и отмечено благословением гения: сброшена вся кора, вся скорлупа, скрывавшая огненное ядро его существа; свободно изливается первозданная мелодия его бытия в несравненные ритмы песни судьбы. В это время и создается неповторимое трезвучие его жизни: лирика Гёльдерлина, роман о Гиперионе, трагедия об Эмпедокле — три героических перепева его собственного взлета и падения. Лишь в трагическом крушении своей земной судьбы обретает Гёльдерлин высшую гармонию.

«Кто переступает через свое страдание, вступает в высшие области», — говорит его Гиперион. Гёльдерлин сделал этот решительный шаг, отныне он поднялся над собственной жизнью, над личными страданиями, он встречает свою судьбу уже не сентиментальными поисками, а трагической уверенностью. Он стоит в величии одиночества, подобный своему Эмпедоклу на Этне: внизу — человеческие голоса, в высях — вечные мелодии, впереди — огненная бездна. Идеалы рассеялись, как облака, и даже образ Диотимы как бы едва мерцает сквозь сон, и встают могучие видения, отверзаются очи пророка, гремит гимн и звучат слова предвестия. В зените своей судьбы Гёльдерлин пребывает вне времени, вне общества; он отказался от всего, что называется покоем и счастьем, предчувствие близкого заката героически возносит его над заботами дня. И одна только забота еще тревожит его: только бы не пасть слишком рано, только бы успеть пропеть великий пэан, победную песнь души. И еще раз повергается он перед незримым алтарем с мольбой о героической гибели, о смерти с песнью на устах:

Одно лишь лето дайте, могучие,  
И осень, чтобы песне созреть моей,  
Пусть сладкой сытому игрою  
Сердцу покажется смерть желанной,

Душе, что не имела божественных  
При жизни прав, и в Орке покоя нет;  
Но я сумел создать святые  
Песни, к которым стремится сердце.

О тихий мир теней, сколь желанен ты!  
Пусть струн моих здесь смолкнет бряцание,—  
Все ж буду счастлив. Ведь когда-то  
Жил я, как боги. Чего же боле?

Но уже близок конец нити, которую молчаливые Парки выпряли такой короткой, уже сверкают ножницы в руках старшей. Но этот краткий срок наполнен до предела: «Гиперион», «Эмпедокл», лирика сохранились для нас, а с ними и трезвучие гения. Потом он падает в бездну мрака. Боги не дали ему завершить свои создания. Зато его самого они создали совершенным.

Знаешь ли ты, о чем печаль твоя?  
Не годы протекли с тех пор, как ушло то  
время, не скажешь точно, когда это было,  
когда ушло, но оно было, оно есть, оно в  
тебе. И ищешь ты более счастливое время,  
более прекрасный мир.

*Диотима Гипериону.*

«Гиперион» — это детский сон Гёльдерлина о потустороннем мире; о незримой обители богов на земле, тот мечтою оберегаемый сон, от которого он никогда не очнулся вполне для действительной жизни. «Я только предчувствую, но еще не нахожу», — сказано в первом наброске: без опыта, не зная ни мира, ни даже художественных форм, преисполненный чаяний поэт принялся вымышлять жизнь, прежде чем начать жить; подобно романам других романтиков, подобно «Ардингелло» Гейнзе, «Штернвальду» Тика, «Офтердингену» Новалиса, его «Гиперион» вполне априорен, он предшествует всякому опыту: в нем только вымысел, только поэзия, только бегство от мира вместо действительного мира, ибо в восторженно исписанные листки спасаются от враждебной действительности немецкие молодые идеалисты в начале нового века, в то время как по ту сторону Рейна французские идеалисты находят гораздо лучшее толкование идеям того же наставника — Жан-Жака Руссо. Они устали вечно мечтать о лучшем мире, не поэ-

зией, а деянием и насилием хотят они преобразить земную жизнь; Робеспьер уничтожает свои стихотворения, Марат — свои сентиментальные романы, Демулен — свои поэтические опыты, Наполеон — свою повесть в духе «Вертера»; они берутся за переустройство мира сообразно своему идеалу, в то время как немцы витают в прекрасных чаяниях и в музыке. Они называют романами не то сонники, не то дневники своей впечатлительности, аморфные и растянутые, в которые они напускают столько легкого тумана своих едва расцветших чувств, что в конце концов вымысел скрывает от их глаз действительный мир. Они мечтают до полного чувственного изнеможения, они блаженствуют в благороднейших восторгах духовного сладострастия: триумф Жан-Поля знаменует апогей и вместе с тем конец этого невыносимо сентиментального романа, который был не столько поэзией, сколько музыкой, импровизацией на всех струнах напряженного чувства, страстно возвышенным слиянием исполненной чаяний души с мировой мелодией.

Из всех этих трогательных, чистых, божественно-наивных антироманов — прошу прощения за причудливое слово — «Гиперион» Гёльдерлина самый чистый, самый трогательный и в то же время самый наивный. В нем есть и беспомощность наивного мечтателя и шумный полет гения, он надуман до того, что выглядит иногда как пародия, но в нем звучит и торжественный ритм бесстрашного марша сквозь безбрежность; сразу не перечислить всего, что в этой трогательной книге неудачно, незрело, не угадано. Но надо набраться мужества (в противовес модному преклонению перед Гёльдерлином, которое старается найти у него, как и у Гёте, величие даже в неудачах) и безжалостно признать абсолютную неизбежность неудачи, обусловленную коренными особенностями дарования Гёльдерлина. Прежде всего это не книга о жизни. Отчужденный от людей, Гёльдерлин был и остался неспособен воплощать в образах человеческую психологию.

«Друг, я не знаю себя, и людей никогда я не знаю», —

прозорливо сказал он о самом себе; в «Гиперионе» автор, никогда не приглядывавшийся к людям, пытается со-

здавать человеческие образы, рисовать обстановку, ему незнакомую (войну), страну (Грецию), в которой он никогда не был, эпоху (современность), в которую он никогда не вживался. Так он, бесконечно богатый в мире своих прозрений, вынужден для изображения реального мира непозволительно много заимствовать из чужих книг. Имена попросту взяты из других романов, греческие пейзажи перенесены из путевых записок Чендлера, положения и образы ученически скопированы с современных произведений, фабула полна реминисценций, эпистолярная форма подражательна, и в той же мере, как и поэтическая форма, почерпнуто из книг и бесед философское содержание. Ничто в «Гиперионе» — почему не сказать правду? — не принадлежит Гёльдерлину, кроме самого основного: небывалого взлета чувств, бурлящего ритма, речи, величественно вздымающейся навстречу беспредельности. В высшем смысле этот роман имеет цену лишь как музыка.

И не только образной, но и умственной силы не хватает этой мировой книге грез, которую тщетно пытались назвать философским романом, чтобы заботливо прикрыть все нарушения земной правды, скудость образов, аморфность. Эрнст Кассирер с большим остроумием и прилежанием разложил певучий конгломерат «Гипериона» на элементы кантовской, шиллеровской, шеллинговской и гегелевской философии, однако, думается мне, он сделал это совершенно напрасно, ибо прозрения Гёльдерлина, по существу, не связаны ни с какой философией. Его недисциплинированный, склонный к скачкам, неметодичный дух, пифическая мудрость которого всецело основывалась на интуиции, на откровении, никогда не мог овладеть системой, то есть архитектурно-связанными, логически сцепленными рядами мыслей; известное «смятение идей», противоположное «смятению чувств» у Клейста, некоторая бессвязность мышления типичны для Гёльдерлина задолго до полной утраты способности связывать мысли (его болезнь!). Его несосредоточенный, легко воспламеняющийся, восторженный дух мог вспыхнуть от каждой искры, попадавшей в пороховую бочку его вдохновения: таким образом, философия была ему полезна лишь постольку, поскольку она была применима в поэзии, была инспиративна. Идеи при-



обретают для него ценность лишь как стимулы вдохновения, как баллистические кривые внутреннего полета. Но Гёльдерлин, чья духовная сила заключалась единственно в «благочестивом созерцании» вещей, никогда не испытывал глубокой благодарности к теоретическим воспарениям и хитросплетениям немецкой профессорской философии. И если он иной раз и черпал в ней случайные импульсы, то всегда транспонировал ее, претворяя в экстаз и ритм: он переплавляет слова своих друзей, Гегеля или Шеллинга, примерно так же, как Вагнер — философию Шопенгауэра в увертюру к «Тристану» или вступление к третьему акту «Мейстерзингеров», то есть в музыку, в эмоциональный избыток. Его мышление — только обратный переход индивидуального переживания в мировое чувство: так дыхание человеческой груди нуждается во флейте, в тростнике, чтобы, превратившись в звук, вернуться в мировое единство.

Весь запас оригинальных идей «Гипериона» может вместиться в ореховой скорлупке: из гремящего лирического потока извлекается лишь одна-единственная мысль, и эта мысль, как всегда у Гёльдерлина, есть, в сущности, чувство, единственное переживаемое им чувство несовместимости внешнего мира, банального, нечистого, не имеющего цены, с внутренним, чистым миром, дуалистическая дисгармония жизни. Слить оба мира, внутренний и внешний, в высшую форму единства и чистоты, установить на земле «теократию красоты», *ep kai rap* «всеединство» — вот идеальная задача личности и всего человечества. «Святая природа, ты одна во мне и вне меня. И, без сомнения, не так трудно слить то, что вне меня, с божественным началом во мне», — так молит юноша, мечтатель Гиперион, исповедующий эту возвышенную религию единения. В нем дышит не холодная воля Шеллинга, существующая лишь на словах, а — да простится мне невольный каламбур! — пламенная воля Шелли к стихийному смешению с природой или стремление Новалиса прорвать тонкую пленку между миром и «я», чтобы сладострастно слиться с горячим телом природы. Новы и своеобразны в этой воле к всеединению жизни и к всеочищению души у Гёльдерлина только миф о блаженном веке, когда человечество, само того не сознавая, жило в естественном состоянии аркад-

ской гармонии с миром, и нерушимая вера в возвращение блаженного века. То блаженство, что некогда боги дарили человеку, а человек бессмысленно расточал в неведении, вновь добудет в многовековом подневольном труде непокорный дух, горный восторг. «С детской гармонии началась история народов, гармония духа будет началом новой истории мира. Будет только красота, человек и природа соединятся в лоне всеобъемлющего божества». Ибо, продолжает Гёльдерлин свое поразительное пророчество, не бывает у человека грез, в основе которых не лежало бы нечто действительное. «Идеал есть то, что некогда было природой». Потому и блаженный век должен был некогда существовать, раз мы жаждем его наступления. И, раз мы так жаждем его, наша воля его возродит. Рядом с исторической Элладой мы должны воздвигнуть новую Элладу, Элладу духа; и Гёльдерлин, ее избранный предтеча на немецкой почве, создает в своей поэзии эту новую всеотчизну.

И вот повсюду ищет юный вестник Гёльдерлина этот «прекраснейший мир»: его родиной поэт сделал море восточной страны, чтобы раньше открылись перед его светлым взором берега царства грез. Первым идеалом Гипериона (ведь он блистательная тень Гёльдерлина) была природа, всеобъединяющее начало; но она не в силах рассеять врожденную меланхолию вечно ищущего, ибо, сама цельность, она недоступна растерзанному разладом духу. Он ищет слияния в дружбе, но и она не может заполнить необъятное пространство его сердца. Любовь как будто дарит ему эту блаженную связь, но Диотима исчезает, а с ней и этот едва начавшийся сон. Остается еще героика борьбы за свободу, но и этот идеал разбивается о действительность, ибо в действительности война есть грабеж, убийство и зверство. К прародине богов направляет свои стопы тоскующий пилигрим, но Греция уже не Эллада, племя неверных оскверняет мистическую обитель. Никогда не находит мечтатель Гиперион цельности, гармонии, безотчетно постигает он свой ужасный удел; он пришел в этот мир слишком рано или слишком поздно; он догадывается, что его «век неисцелим». Мир опошлен и раздроблен.

Солнце духа — прекраснейший мир, — навеки сокрылось,

Ныне лишь бури одни спорят в холодной ночи.

И когда Гёльдерлин, уступая могучему гневу, гонит Гипериона в Германию, где тот на себе испытывает тяготеющее над каждым индивидом проклятие разобщенности, специализации, оторванности от священной цельности жизни, тогда голос Гипериона начинает звучать грозным предостережением. Кажется, будто провидец увидел, какая опасность надвигается на страны Запада, увидел американизм, механизацию, бездушное наступающего столетия, которое—надеялся он—осуществит его пламенные чаяния и создаст «теократию красоты». В нынешние времена каждый занят только собою в противоположность человеку античности и человеку предреченного им будущего, постигающему мировое единство:

...В одиночку каждый прикован  
К тяжелой работе своей. Шумит и гремит мастерская,  
Каждый себя только слышит...

...но вечно,

Вечно бесплодным, как фурии, труд остается несчастных.

Несвязанность Гёльдерлина с современностью становится вызовом на поединок, с которым он обращается к эпохе, к отечеству, увидев, что на немецкой земле не возникает его новая Эллада, его «Germania», и он, самый верующий среди своего народа, возвышает голос для ужасного проклятия, более сурового, чем все слова, сказанные когда-либо о своем народе немцем, одержимым искалеченной, раздробленной любовью к нему. Тот, кто отправился в мир на поиски, возвращается разочарованным в свой потусторонний мир идей. «Я отрезвился от этой мечты, от мечты о человеческом мире». Но куда бежит Гиперион? Роман не дает ответа. Гёте в «Вильгельме Мейстере», в «Фаусте» ответил: в деятельность; Новалис: в сказку, в мечту, в священную магию. Гиперион, вечно вопрошающий, неспособный созидать, остается без ответа: словно мелодический вопль тоски, теряется его дыхание в пустоте. Его младший брат Эмпедокл уже знает высшее убежище: он, созидатель, бежит от мира в поэзию, от жизни в смерть. В нем уже царит высшее знание гения,— Гиперион вечно остается юношей, безудержным мечтателем, он «только предчувствует, но не находит».

«Гиперион» — это музыка предчувствия, не больше; его не назовешь ни настоящей поэмой, ни совершенным творением. И без филологического выстукивания и выслушивания ясно чувствуется, что здесь хаотически переплетаются наслоения различных годов и разных впечатлений, что меланхолия разочарованного человека, впавшего в состояние глубокой депрессии, уныло завершает то, что радостно начал юноша, опьяненный вдохновенными планами. Осенней усталостью овевая вторая часть романа, звенящее сияние экстаза мрачно меркнет, и лишь с трудом можно узнать в надвигающемся мраке «обломки мыслей, некогда живых». Его идеал, цельность, не достигнута им в этом произведении, как и во всех других: судьба обрекла его создавать лишь фрагменты, браться за великие дела — и не завершать их; он так и не изведal, что значит блаженный вздох после окончания прекрасного творения. «Гиперион» — это юношеский опыт, прерванное сновидение, но все недочеты и просчеты в нем скрадываются изумительным ритмом языка, который благодатно повелевает чувствами и во вдохновении и во мраке. В немецкой прозе нет ничего более кристального, более окрыленного, чем эта звучащая волна, которая не утихает ни на одно мгновение: ни одно немецкое поэтическое произведение не обладает такой непрерывностью ритма, таким устойчивым равновесием парящей мелодии. Ибо для Гёльдерлина возвышенное слово было естественным дыханием, музыка — исконной стихией его бытия: потому она не преднамеренно, а совершенно естественно господствует в этом произведении и своей магией искупает его слабые стороны. Все заполняет, все пронизывает и возвышает эта звенящая, возносящаяся проза, она развеивает одежды неправдоподобных персонажей, и они словно оживают в парении; она придает скудным идеям столь мощный подъем, что они гремят как небесное откровение; овевая этой музыкой, невиданные ландшафты расцветают, будто красочный сон. Гений Гёльдерлина всегда приходит из не постижимого мира, из другого измерения; он всегда окрылен, всегда он нисходит из высших сфер в изумленное и покоренное сердце. Бессильный в искусстве и в жизни, он неизменно побеждает музыкой и чистотой.

# СМЕРТЬ ЭМПЕДОКЛА

Как молчаливые звезды, ясен,  
Из тьмы сомнений долгих восходит сонм  
Образов чистых...

**У** Эмпедокла те же чувства, которые обуревали Гипериона, возведены до степени героизма: «Эмпедокл» — это уже не элегия предчувствия, а трагедия твердого знания своей судьбы; то, что в «Гиперионе» ствучало лирической песней судьбы, здесь звенит драматической рапсодией. Фантазер, беспомощный искатель стал героем, бесстрашным и мудрым; огромный шаг сделал Гёльдерлин с той поры, как у него «уязвлена вся душа»: он достиг духовной примиренности и, переступив ее мрачный порог, вступил в глубочайшие глубины добровольной, антично-благоговейной покорности судьбе. Поэтому таинственная скорбь, которая, словно музыка, овеивает оба произведения, окрашена различно: в «Гиперионе» — только предрассветный сумрак, в «Эмпедокле» — темная, чреватая роком туча, из которой сверкают молнии негодования и мощная рука грозит полным уничтожением. Чувство рока героически поднято до степени чувства обреченности: если мечтатель Гиперион еще ценил благородство жизни, чистоту и цельность су-

ществования, то Эмпедоклу, в котором высшее знание угасило все мечты, нужно уже не величие жизни, а лишь величие смерти. В «Гиперионе» отрок, дитя вопрошает жизнь, в «Эмпедокле» зрелый муж дает мужественный ответ: там — элегия начала, здесь — величественный апофеоз блаженного конца, героической гибели.

Поэтому Эмпедокл на голову выше худосочного, смятенного мечтателя Гипериона: высший ритм облекается здесь в форму стиха, ибо не случайные страдания человека обнажаются здесь, а святая мука гения. Страдания юности принадлежат лишь ему и земле, это общий удел юности; но скорбь гения не принадлежит ни земле, ни ему самому, ибо такое страдание «свято»: «Скорбь его есть дань богам». Здесь открывается вся разница между двумя мирами, между окропленным росой веры мягким ландшафтом души и этим героическим пейзажем: скалы, одиночество, великая буря; оба мира разделены бороздой, проведенной плугом судьбы, — возмужанием духа. Тот, кто так и не научился жизни, кто пережил крушение твердыни веры в своем сердце, тот предается последней, самой возвышенной мечте — мечте об уходе в бессмертие.

Смерть в красоте, свободный уход человека, сохранившего цельность души и ненадломленные чувства, — вот что хотел представить самому себе Гёльдерлин (и как недалеко был он от такого решения в те дни, когда разрушал собственную жизнь): в его бумагах сохранился предварительный план драмы «Смерть Сократа». Значит, он хотел сперва изобразить героическую гибель мудрого, свободного человека. Но вскоре умного скептика Сократа заслоняет сохранившийся в темном предании образ Эмпедокла, о судьбе которого дошли до нас только многозначительные слова: «Он мнил себя выше всех прочих смертных, обреченных многим видам гибели». Это сознание своей отличности от всех, своего превосходства, своей чистоты делает его духовным предком Гёльдерлина, и сквозь мрак тысячелетий поэт наделяет легендарного мудреца своим разочарованием в раздробленном, вечно фрагментарном мире, бурлящем гневом против неверующего, эгоистичного человечества. Юноше Гипериону он мог дать только свои мусические предчувствия, свою смутную тоску, свои нетерпеливые иска-

ния — ему же, Эмпедоклу, «вечно чуждому», он дарует свою мистическую связь со вселенной, свой экстаз и глубокое предчувствие гибели. В Гиперионе он мог лишь поэтизировать, символизировать самого себя; в Эмпедокле испытанный муж возвышает самого себя до героизма, до божественного упоения, в Эмпедокле осуществляется его идеал: всеми своими чувствами воспарить на крылах величавого образа.

Эмпедокл из Агригента — это ясно сказано в первом наброске Гёльдерлина — «смертельный враг всякого одностороннего существования», ему и жизнь и люди причиняют боль, потому что «он, со своим вездесущим сердцем, не может жить с людьми широко и свободно, как бог, и любить людей горячо, как бог». Поэтому Гёльдерлин наделяет его своим сокровеннейшим свойством — неделимостью чувства; Эмпедокл, как поэт, как истинный гений, осенен благодатью слияния со вселенной, «небесного родства» с вечной природой. Но опьяненная сила Гёльдерлина вскоре возносит его еще выше, превращает его в чародея духа,

Пред кем в священный день,  
Когда вкушал он смерти ликованье,  
Божественное сбросило покровы,  
Кого земля и свет любил и в чьей  
Груди был дух разбужен духом мира.

Однако именно благодаря этому всепостижению мудрец страдает от раздробленности жизни, от того, что «все сущее подчинено закону преемственности», от того, что ступени, пороги, двери и границы вечно разделяют все живущее, и даже самый пылкий энтузиазм не в силах спаять разрозненных людей, переплавить дробную форму существования в пламенное единство. Так Гёльдерлин придает космический характер своему личному переживанию — разладу между собственной верой и трезвостью мира: он обременяет Эмпедокла и восторгами своей жизни — экстагическими взлетами вдохновения и горькими минутами глубокого упадка, холодного разочарования. Ибо Эмпедокл в тот миг, когда он появляется в трагедии Гёльдерлина, уже утратил свою мощь: боги (в понимании Гёльдерлина — вдохновение) его оставили, «лишили его силы», ибо, опьяненный экстазом, он впал в гордыню, чрезмерно кичась своим блаженством:

Ненавистен  
Тот богу мечты,  
Кто вырос до срока.

Чувство исключительности превратилось в его душе в блаженное исступление, Фаэтонов взлет настолько приблизил его к небесам, что он возомнил себя богом и стал похваляться:

Служанкой мне  
Властолюбивая природа стала,  
И если чтят ее, то лишь моя  
Заслуга в этом. Звездный небосвод,  
И море с островами — все, что видит  
Наш взор,— чем было бы оно? Чем были б  
И эти струны мертвые, когда б  
Звук, и слова, и душу я им не дал?  
Что боги, что их дух, когда бы я  
Не возвещал о них?

И вот он лишен благодати, из великого избытка мощи он низвергнут в великую немощь: «широкий, полный жизни мир» кажется пораженному немотой пророку «утраченным владением». Голос природы тщетно звучит для него, не пробуждая мелодического отклика в его груди: он погрузился в земное бытие. Здесь сублимировано основное переживание Гёльдерлина, павшего с небес вдохновения в реальный мир, и в могучие сцены драмы он претворяет бесчестие, постигшее его в те дни. Ибо люди тотчас узнают о бессилии гения и, неблагодарные, набрасываются на безоружного, злобно издеваясь над ним, гонят Эмпедокла из города, лишают его очага — точно так же, как они изгнали Гёльдерлина из дома и отняли у него любовь, обрекая его на глубокое одиночество.

Но тут, на вершине Этны, в священном одиночестве, где природа вновь обрела для него голос, в прежнем величии восстает поникший герой трагедии, величаво возносится героическая песнь. Знаменательный символ: едва Эмпедокл утолил жажду кристально чистой водой горного ключа, как чистота природы вновь магически вливается в его кровь,

меж мною и тобой  
Опять встает рассвет былой любви.



скорбь превращается в познание, необходимость — в радостное приятие. Эмпедокл познает путь к возврату, к последнему слиянию: он поднимается над людьми — в одиночество, над жизнью — в небытие. Теперь Эмпедоклу осталось одно, самое блаженное стремление: к последней свободе, к возврату во всеединство,— и, уверовав в мир, он радостно идет навстречу желанному концу:

Сыны земли робеют  
Всегда пред тем, что ново им и чуждо...  
В своем дому замкнувшись, лишь свои  
Дела и знают; взор их глубже в жизнь  
Не проникает. Робкие, должны  
Они в конце концов покинуть дом,  
В стихию воротиться, умирая,  
Чтоб каждый, в ней омывшись, снова юность  
Обрел. Великий дар ниспослан людям:  
Что могут сами юность вновь обрести:  
Из смерти очистительной, что сами  
Они избрали в должный срок, восстанут  
Народы, как Ахилл восстал из Стикса,—  
Непобедимыми.

Отдайтесь же природе добровольно,  
Пока она не призвала вас!

Величественным вихрем подымается в нем мысль о свободной смерти, и мудрец познает высокий смысл кончины в должный срок, внутреннюю необходимость собственной смерти: жизнь разрушает, раздробляя, смерть восстанавливает чистоту, растворяя во всеединстве. А чистота — высший закон для художника; не сосуд, а дух должен он сохранить невредимым:

Тот, через кого  
Вещает дух, в свой час исчезнуть должен.  
Природа божества порой нам зрима  
В богам подобном смертном: так ее  
Находит вновь взыскующее племя.  
Но только смертный, коему она  
Своим блажеиством наполняла сердце,  
Поведает о ней,— она сосуд  
Спешит разбить, чтоб больше ничему  
Не послужил он на потребу людям.  
О, дайте умереть счастливым этим,  
Пока в тщете, в позоре, в своеволие  
Себя не погубили; пусть в свой срок  
Себя с любовью отдадут богам.

Только смерть может спасти святыню поэта — не надломленный, не загрязненный жизнью энтузиазм, только смерть может сделать вечным мифом его существование.

Не пристало  
Иное тем, пред кем в священный день,  
Когда вкушали смерти ликованье,  
Божественное сбросило покровы,  
Кого земля и мир любил и в чьей  
Груди был дух разбужен духом мира.

В предвкушении смерти черпает он последнее, высшее вдохновение: как у лебедя в смертный час, раскрывается замкнутая душа в музыке... в музыке, которая величаво начинается, чтобы не кончиться. Ибо здесь трагедия обрывается, или, вернее, тает, уносясь ввысь. Подняться над этим блаженством саморастворения Гёльдерлин не мог — только снизу отвечают удаляющемуся, точно в эфирных высях замирающему голосу освобожденного медные звучания хора, воспевающего апанке — вечную необходимость:

Свершилось оно,  
Как дух пожелал  
И время, что зреет,  
Ибо нам, ослепленным,  
Нужно было увидеть  
Явленное чудо.

И, величаво завершая трагедию, антистрофа воздаст хвалу непостижимому:

Велик его демон,  
Велика принесенная жертва.

Последним своим словом, последним дыханием воспевает судьбу Гёльдерлин, непоколебимо верный жрец священной необходимости.

Нигде Гёльдерлин — поэт, созидатель высоких образов, не подошел так близко к греческому миру, как в этой трагедии, в которой он, воплотив великую двузначность: жертвоприношение есть в то же время торжественное вознесение, — достигает героических высот античности полнее и чище, чем авторы всех прочих немецких трагедий. Одиноким человек в порыве любви идет наперекор богам и судьбе, гения гнетет исконной мукой разнородность и дробность неокрыленного мира — в этом стихий-

ном конфликте Гёльдерлин победоносно разрешил свою тоску. То, что не удалось Гёте в «Тассо», где страдания поэта сведены к житейским невзгодам, к тщеславному злобствованию классового высокомерия и обманутого любовного безумия, здесь благодаря чистоте трагической стихии приобретает истинность мифа; в образе Эмпедокла личные черты гения не играют никакой роли, и его трагедия есть трагедия поэзии, трагедия творчества вообще. Ни одной пылинки лишнего эпизода, ни одного пятна театральной мишуры на величественно развешивающемся плаще драматического шествия, женщины не мешают его восхождению эротической интригой, ни рабы, ни слуги не вмешиваются в ужасный конфликт одинокого поэта с возлюбленными богами: благоговейная вера Данте, Кальдерона и древних веет над необозримым простором, раскинувшимся над единой судьбой, и так стоит она под открытым небом времен. Ни одна немецкая трагедия не знает такого необъятного неба, ни одна не стремится так естественно из дощатого балагана на агору — широкую рыночную площадь — слиться с празднеством, с жертвоприношением. В этом фрагменте (как и в другом — в трагедии о Гискаре) еще раз воплотился в явь античный мир, воскрешенный страстной волей души. Мраморное здание со звенящими колоннами, высится «Эмпедокл», словно греческий храм на земле современности, — на первый взгляд недостроенный, оставленный вчерне и все же вполне законченный и совершенный.

# ПОЭЗИЯ ГЁЛЬДЕРЛИНА

Рожденное чистым загадочно. Песнь  
Не должна покровов срывать с него,  
Ибо, раз начав, не изменишься ты.

**Ч**етыре стихии насчитывали греки: огонь, воду, воздух и землю,— поэзия Гёльдерлина состоит лишь из трех: в ней нет земли, этого символа весомости и прочности, земли тусклой и цепкой, связующей и образующей. Его стих создан из огня, возносящегося к небу, ибо огонь — символ взлета, вечного вознесения; его стих легок, как воздух, с вечным парением блуждающих облаков и звучащим ветром; его стих чист и прозрачен, как вода. Он сверкает всеми красками, он всегда в движении, непрерывный прилив и отлив, вечное дыхание созидающего духа. Его стих не уходит корнями вглубь, пережитое не держит его на привязи, он всегда враждебно уносится прочь от тяжелой, плодоносной земли: в нем есть нечто от бродящих по небу облаков, не знающих родины, не ведающих покоя, то озаряемых утренними лучами вдохновения, то омрачаемых тенью меланхолии, и часто сверкает из их сумрачной гущи воспламеняющая молния, и раздается гром пророчества. Но всегда они блуждают в высшем, эфирном мире, всегда

оторваны от земли, недоступны осязанию, постигаются лишь чувством. «В песне реет их дух», — сказал однажды Гёльдерлин о поэтах, и в этом реянии, в этом веянии пережитое разрешается музыкой, как огонь улетает вверх дымом. Все направлено ввысь: «Теплом уносится дух в эфир», — когда материя сгорает, испаряется, испепеляется, чувство сублимируется. Поэзия для Гёльдерлина — это всегда претворение твердой, земной субстанции в дух, сублимация мира в мировой дух, но не сгущение, уплотнение и материализация. В стихотворении Гёте, даже в самом одухотворенном, все же ощущается материя, его вкушаешь как плод, оно доступно всем нашим внешним чувствам, в то время как стихотворение Гёльдерлина ускользает от них. Как бы ни было оно возвышенно, в нем всегда сохраняется доля теплоты живого тела, аромат времени, возраста, соленый привкус земли и судьбы: всегда заключена в нем частица человека Иоганна Вольфганга Гёте и кусочек его мира. Стихотворение Гёльдерлина сознательно лишено всего индивидуального: «личное не дает воспринимать поэзию в чистоте», — говорит он туманно и в то же время внятно. Благодаря этой дематериализации его стихам свойственна своеобразная статика: они не покоятся замкнуто в самих себе, они держатся в воздухе как планер — инерцией полета; всегда вызывая ассоциации с чем-то ангелоподобным — то есть чистым, белым, бесполом, парящим и, словно сон, не касающимся земли, они кажутся блаженно-невесомыми, растворенными в собственной мелодии. Гёте творит, твердо стоя на земле, Гёльдерлин — уносясь от земли ввысь: поэзия для него (как для Новалиса, для Китса, для всех этих рано ушедших гениев) — преодоление силы тяжести, растворение слова в звуке, возврат в бушующую стихию.

Земля же, тяжесть и твердость, четвертая стихия вселенной, не причастна, как я уже сказал, окрыленному веществу поэзии Гёльдерлина: она вечно остается в его глазах низменным, грубым, враждебным началом, от которого он стремится уйти и которое силой тяготения вечно напоминает ему о его земной природе. Однако и от земли художник может почерпнуть священную силу искусства: она дает твердость, четкость, тепло и объем, да-

рует божественную полноту тому, кто сумеет ими воспользоваться. Бодлер, творивший с той же духовной страстностью, но бравший материал лишь из мира земных предметов — вот, пожалуй, самый яркий антипод Гёльдерлина среди лириков. Его стихотворения как бы спрессованы (о стихах Гёльдерлина скажешь только — растворены), это скульптура духа, не менее устойчивая перед лицом вечности, чем музыка Гёльдерлина; кристалличность и объемность стихов Бодлера не менее чиста, чем прозрачная белизна и парение Гёльдерлина, — они противостоят друг другу, как небо и земля, как облако и мрамор. Но в тех и в других возвышение и претворение жизни в искусство, пластическое или музыкальное, достигает совершенства: между ними — бессчетное множество поэтических обликов, в разной степени связанных с землей или отрешенных от нее, но все это лишь блистательные переходные формы. Гёльдерлин и Бодлер — крайние пределы, в них — высшая степень сгущения и высшая степень растворения. В поэзии Гёльдерлина это размывание конкретного или, как он выражается в духе Шиллера, «отречение от случайного», так полно, так начисто уничтожена предметность, что заглавия нередко понапрасну стоят над его стихотворениями: достаточно прочитать три оды — к Рейну, к Майну и к Неккару, — чтобы убедиться, в какой степени обезличен у него даже пейзаж: Неккар впадает в аттическое море его грез, храмы Эллады сияют на берегах Майна. Его собственная жизнь расплывается в символ, Сюзанна Гонтар превращается в зыбкий образ Диотимы, немецкая родина — в некую мистическую «Germania», события — в сон, мир — в миф; все сгорает в лирическом огне, от земных предметов, от собственной судьбы творца не остается и следа пепла. У Гёльдерлина переживание не воплощается (как у Гёте) в стихотворение, оно исчезает, растворяется в стихотворении, без остатка испаряется в облако, в мелодию. Гёльдерлин не претворяет жизнь в поэзию, он бежит от жизни в стихи, как в высшую, более реальную действительность своего бытия.

Этот недостаток земной силы, чувственной определенности, пластичности дематериализует не только объективное вещественное содержание поэзии Гёльдерлина:

ее орудие, ее язык — это не земная, плодоносная, осязаемая, насыщенная красками и весомая материя, а прозрачная, мягкая облачная субстанция. «Язык — великое излишество» — эти слова, вложенные им в уста Гипериона, лишь грустное утешение, ибо словарь Гёльдерлина вовсе не так богат: он отказывается черпать из обильного потока, лишь из чистых источников, скупое и расчетливо заимствует он избранные слова. Словарный состав его лирики, наверное, раз в десять меньше шиллеровского и в сотню раз беднее сокровищницы Гёте, который смело, без малейшей чопорности обращается к народному языку, к языку рынка, чтобы постигнуть его законы и творчески обновить свой запас. Словесный источник Гёльдерлина, как бы ни был он чист и профильтрован, лишен всякой стремительности, а главное, разнообразия и нюансов.

Он сам вполне сознает это добровольное самоограничение и опасность такого отказа от всего чувственного. «Мне недостает не столько силы, сколько легкости, не идей, а нюансов, не основного тона, а разнообразного подбора тонов, не света, а тени, и все это по одной причине: я слишком боюсь низменного и обыденного в действительной жизни». Он предпочитает пребывать в нищете, замкнуть свой язык в зачарованном круге, лишь бы не почерпнуть ни золотника из полноты суетного мира. Для него гораздо важнее, «не заботясь об украшениях, переходить от одного торжественного звука к другому, чтобы каждый звук в гармоничной смене составлял нечто цельное», чем придавать мирской характер языку лирики, потому что на поэзию, по его представлению, нельзя смотреть как на нечто земное: ее можно лишь предчувствовать как нечто божественное. Опасность впасть в монотонность он предпочитает опасности погрешить против чистой поэзии: чистота речи для него выше богатства. Поэтому без конца повторяются (в мастерских вариациях) эпитеты «божественный», «небесный», «священный», «вечный», «блаженный»; как будто только освященные античностью, духовно облагороженные слова он допускает в свою поэзию и отвергает те, которые принесены дыханием времени, те, которые согреты теплотой тела народа, изношены и потерты от употребления. Подобно жрецу, всегда одетому в строгое, белое

облачение, стихи Гёльдерлина выступают лишь в торжественных, лишенных украшений одеждах языка, отличающих его от щеголеватых, легкомысленных, распутных поэтов. Он намеренно выбирает туманные, многозначительные слова, будто фимиам распространяющие вокруг священное, праздничное благоухание. В этих возвышенных словесных полотнах нет ничего сочного, осязаемого, четко очерченного, пластичного, чувственного. Гёльдерлин никогда не выбирает слова весомые, слова яркие, посредством которых достигается чувственная пластичность: нет, он выбирает слова невесомые, рвущиеся вверх, придающие стихам бестелесность, уносящие из дальнего мира в горний, в божественный мир экстаза. Все эти эфемерные эпитеты — «блаженный», «небесный», «священный», эти ангельские, эти бесполое слова — так хотелось бы мне их назвать — лишены красок, как белое полотно, как парус... именно как парус, наполненный бурей ритма, дыханием вдохновения, — так округляют они свою напряженную ткань и уносят вдаль. Вся сила Гёльдерлина, вся его сила (как я уже говорил) зиждется единственно на возносящей силе его вдохновения: все предметы, а значит, и слова он поднимает в иную сферу, где они приобретают новый удельный вес, не тот, что в нашем угнетенном, заглушенном, стесненном мире, где они только «облака благозвучия». Там, «в веющей песне», эти пустые, лишенные красок слова внезапно освещаются новым светом, они торжественно плавают в эфире, их таинственный гром обретает тайный смысл. Они полны значительности, а не значения, они будят неясные высокие предчувствия: таково излюбленное колдовство Гёльдерлина. Его поэзия не стремится к наглядности, она жаждет только лучезарности (потому она и не отбрасывает пластической тени); она не хочет, живописуя, явить глазам нечто реальное, земное, она хочет возносить в небеса нечто бестелесное, видимое лишь духовным взором. Поэтому самое главное для поэзии Гёльдерлина — ее бурный порыв ввысь; все его стихотворения начинаются, как он однажды говорит о трагической оде, «в великом пламени, где чистый дух и правда чистая души все грани переходят». Первым строкам его гимнов всегда присуща известная краткость, отрывистость разбега, который необходим поэтическому



слову, чтобы, оттолкнувшись от прозы бытия, унести в свою стихию. У Гёте нет резкого перехода от поэтической прозы (в особенности в юношеских письмах) к стиху, нет цезуры между двумя формами поэтической мысли: подобно амфибии, живет он в двух мирах — в прозе и в поэзии, в плоти и в духе. Напротив, в беседе язык Гёльдерлина неповоротлив, его проза, в письмах и в статьях, постоянно спотыкается о философские формулы, она неуклюжа в сравнении с божественной легкостью естественной для него ритмической речи: как альбатрос в стихотворении Бодлера, он с трудом тащится по земле и блаженно парит и покоится в облаках. Едва Гёльдерлин, оттолкнувшись от земли, достигает сферы вдохновения, как ритм льется с его уст, словно огненное дыхание, в чудесную вязь искусных сцеплений сплетается затрудненный синтаксис, контрапункт блестящих инверсий поражает ослепительной, волшебной легкостью: будто прозрачная ткань, будто кристальное крыло насекомого, звенящие, светящиеся крылья «веющей песни» не заслоняют от нашего взора эфир и его безбрежную синеву. Столь редкая у других поэтов устойчивость вдохновения, непрерывность певучего потока звуков для Гёльдерлина вполне естественна: «в «Эмпедокле», в «Гиперионе» никогда не сбивается ритм, ни одна строка ни на миг не спускается на землю. От малейшего прозаизма отворачивается восторженный певец: его поэтическая речь в сравнении с прозой жизни звучит словно чужеземный язык, никогда он не примешивает низменных слов к возвышенным. Лиризм, энтузиазм в минуты вдохновения до краев наполняет его существо, восторг «паденья ввысь» (его собственные прекрасные слова) уносит его далеко за пределы действительности. Вскоре судьба в потрясающем символе явила всем, насколько творчество было в нем сильнее разума, а язык поэзии — роднее, чем язык жизни: лишившись рассудка, Гёльдерлин теряет способность к низменной земной речи, к беседе, но до последнего часа звонкой струей бьется в нем ритм, мерцают проблески песен на его слабеющих устах.

Это величие, эта абсолютная свобода от всяких прозаизмов, этот вольный полет в эфирной сфере не был с самого начала достоянием Гёльдерлина; мощь и красо-

та его стихов возрастает по мере того, как демон, исконный властелин его души, постепенно вытесняет из них осознанность. Первые поэтические опыты Гёльдерлина мало примечательны и, главное, совершенно безличны: кора, скрывающая кипящую внутри лаву, еще не взорвана. Начинаящий поэт только подражает, заимствует, и притом в почти непозволительной степени: не только строфическую форму и духовный склад берет ученик у Клопштока, но, не задумываясь, переписывает целые строки и строфы из его од в тетради с собственными стихами. Однако вскоре в Тюбингенский институт проникает влияние Шиллера, и этот поэт, от которого Гёльдерлин «непреодолимо» зависит, увлекает его в свой духовный мир, в классическую атмосферу, пленяет строгостью рифмованной формы, своим строфическим полетом. Ода преобразуется в благозвучный, обточенный, насыщенный мифологическими образами шиллеровский гимн, широкошумный и звучный; тут подражание не только достигает совершенства оригинала, но превосходит самые мастерские формы образца (мне, по крайней мере, гимн Гёльдерлина «К природе» кажется прекраснее самого прекрасного стихотворения Шиллера). Но уже и в этих схематических произведениях робко звучат элегические ноты, выдавая собственную гёльдерлиновскую мелодику. Ему остается лишь усилить эту интонацию, всецело отдаться полету в высший, в идеальный мир, отбросить классицистическую форму и заменить ее формой классической, свободной, обнаженной, не укладывающейся в рифмованные строки, — и стих Гёльдерлина — «веющая песня», чистый ритм — создан. В этих первых попытках найти самого себя отчетливо, словно остов летательной машины, видно все их обдуманное построение: он еще пытается, верный систематической, уравновешенной поэтической манере Шиллера, придать внутреннюю устойчивость нерифмованному, не расчлененному на строфы парящему стихотворению; вглядываясь внимательно в стихи этого периода, мы находим в них неподвижную (многими подмеченную, но наиболее убедительно и подробно показанную Виетором) трехчленную схему — взлет, снижение и, наконец, парение: в каждом звучит гармонически разрешенное трезвучье тезиса, антитезиса и синтеза. В десятках сти-

хотворений можно проследить эту схему «прилива и отлива», которые всегда стремятся к одному гармоническому устью: пока еще чудесный полет гёльдерлиновского стиха отягчен ясно видимым вещественным элементом — остатками механического приспособления, технического устройства.

Но и эту последнюю змеиную кожу традиционности, последний остаток системы, шиллеровской конструктивности сбрасывает он с себя. Он познает великолепное беззаконие, повелительно льющийся ритм подлинной лирики, и если сведения Беттины не всегда заслуживают доверия, то все же, передавая рассказ Сенклера, она сообщает подлинные слова Гёльдерлина: «Дух может быть выражен только вдохновением, ритм подчиняется только тому, в ком оживает дух. Кто создан для поэзии, в божественном смысле, тот должен признать над собой беззаконие нисходящего свыше духа и пожертвовать ему законом: не как я желаю, но как желаешь ты». Впервые отвергает Гёльдерлин разум, рационализм в поэзии и отдается первобытной силе. Демонически-экзальтированное начало прорывается в нем шумно, ритмично, сбросив цепи закона и отдавшись ритму. И только теперь забила ключом из глубины его бытия, его поэтического языка искони звучавшая в нем музыка, ритм — эта хаотически бушующая и все же глубоко индивидуальная сила, о которой он сказал: «...все есть ритм: судьба человека — это небесный ритм, и всякое произведение искусства — только ритм». Всякая закономерность лирической архитектоники исчезает, только собственной мелодии орфически вторит стихотворение Гёльдерлина: во всей немецкой лирике едва ли найдутся стихи, в которых ритм играл бы такую же основную роль, как в стихах Гёльдерлина, где краски и формы кажутся сквозными, прозрачными и невесомыми, как облако; стихи Гёльдерлина утрачивают субстанцию, материю, они уже ничуть не похожи на хорошо выкованные, крепко слаженные, прочно пригнанные создания Шиллера, они легки, как птица, воздушны, как ангел, свободны, как облако; их ни с чем не сравнимая звенящая стихия окрыленно возносится за пределы чувственной постижимости. Мелодия Гёльдерлина, так же как и мелодия Китса, иногда Верлена, несется из мирового пространства, не из нашего

мира; в чем ее своеобразии — можно только почувствовать, и чудо ее — в парении. Поэтому в его стихах почти невозможно обнаружить основное ядро и пластически наглядные элементы, которые поддаются выделению и переводу: в то время как стихи Шиллера, строка за строкой, и большинство стихотворений Гёте в существенных чертах могут быть переданы на иностранном языке, стихи Гёльдерлина совершенно нельзя пересаживать на другую почву, ибо выразительная сила самого немецкого оригинала не в постижимых зрением и слухом средствах. Ее тайна — волшебство, ее нельзя скопировать, она остается единственной во всем языковом царстве.

Ритм Гёльдерлина прежде всего лишен устойчивости, и в этом смысле не похож, например, на ритм Уота Уитмена (хотя в них схоже стремление к свободно текущему бурному поэтическому излиянию). Уот Уитмен сразу нашел свой каданс, свой поэтический язык: и с тех пор все его творчество на протяжении десяти, двадцати, тридцати, сорока лет пронизано этим одним ритмическим дыханием. Напротив, у Гёльдерлина ритм речи постоянно меняется, укрепляется, ширится, он становится все более и более раскатистым, шумным, неукротимым, напряженным, смятенным, стихийным, грозным. Он начинается, подобно источнику, нежной, звучной, расплывчатой мелодией и оканчивается бушующим, величественным пенящимся водопадом. И это освобождение, это усиление тиранического самовластья ритма, приводящее к его высшему взлету и взрыву, таинственно идет (как и у Ницше) рука об руку с внутренним саморазрушением, с нарастающим помрачением разума. Ритм приобретает свободу по мере того, как ослабевают в психике поэта логические связи; в конце концов поэт уже не в состоянии сдержать мощно вздымающуюся в нем волну: она захлестывает его и, как труп, он плывет, увлекаемый бушующими водами своей песни. Лишь постепенно в стихах Гёльдерлина ритм обретает свободу, сбрасывает все цепи и становится единоличным тираном за счет связности и внутренней упорядоченности: раньше всего он сбил с себя звенящие оковы рифмы, затем разорвал одежду строфы, слишком тесную для глубокого дыхания его груди; обнаженное, словно

античная статуя, стихотворение дает волю своей телесной красоте и, словно эллинский бегун на ристаниях, спешит навстречу беспредельности. Все метрические формы постепенно становятся слишком тесными для его вдохновения, все глубины слишком мелкими, все слова слишком тусклыми, все ритмы слишком тяжеловесными — исконная классическая соразмерность лирического построения, доведенного до замкового камня, рушится, мысль вздымается из отдельных образов, все темнее, все могучее, словно грозовая туча, все шире становится ритмическое дыхание, величественно смелые инверсии нередко связывают в одно предложение по несколько строк, — стихотворение превращается в песнь, гимнический призыв, пророческое прозрение, героический манифест. Отныне Гёльдерлин начинает претворять весь мир в миф, все сущее — в поэзию. Европа, Азия, его «Germania», в сновидении возникшие области духа, как облака, сияют из невиданных далей, магические сочетания в потрясающих импровизациях роднят даль и близь, действительность и мечту. «Мир как сон, и сон как мир» — слова Новалиса о последнем освобождении поэта сбываются теперь для Гёльдерлина. Преодолена сфера личности. «Любовные песни — усталый полет, — пишет он в ту пору, — совсем иное — высокая и чистая радость песен отчизны»; так вулканически пробивает себе дорогу новый пафос, рожденный переизбытком чувств. Начинается переход в мистическую сферу; время и пространство потонули в пурпурном мраке, разум принесен в жертву вдохновению, нет уже стихов — есть лишь «поэтическое моление», прорезанное молниями и окутанное пифическими парами: юношеский восторг первых лет превратился в демоническое опьянение, святое неистовство. Блуждание без пути странным образом дает себя знать в этих больших стихотворениях: без руля они отчаливают в необъятное море, послушные только велению стихии, потусторонним звукам, и каждое из них — «bâteau ivre»<sup>1</sup>, без весел мчащийся с песнями по течению от порога к порогу. В конце концов ритм Гёльдерлина не выдерживает напряжения и разрывается, язык сгущается и насыщается до такой степени, что утрачивает смысл: это лишь

---

<sup>1</sup> «Пьяный корабль» (франц.).

звуки «из пророческой роши Додоны» — ритм порабощает мысль и становится, «как винограда бог, божественным, безумным, беззаконным». Поэт и его творение растворяются в высшем избытке, в последнем излиянии сил в бесконечность. Мысль Гёльдерлина бесследно растворяется, испаряется в стихе, и смысл стихотворения, в свою очередь, угасает в хаотическом мраке. Все земное, все личное, все обладающее формой пожирается этим полным самоуничтожением: химерой, орфической музыкой развеиваются его последние слова в родном ему эфире.

# ПАДЕНИЕ В БЕСКОНЕЧНОСТЬ

Единое должно разбиться.  
Эмпедокл

Нисходит светило с небес  
Величаво. Доли  
Сверкают, свет вечерний впивая.

**Т**ридцатилетним переступает Гёльдерлин порог столетия: великие творения подарили ему последние, полные страданий годы. Лирическая форма найдена, героический ритм высокой песни создан, собственная молодость увековечена им в образе мечтателя Гипериона, а трагедия духа — в «Смерти Эмпедокла». Никогда он не стоял на такой высоте и никогда не был так близок к гибели. Ибо волна, мощно вознесшая его высоко над мерой жизни, уже достигла высшей точки и готова низвергнуть его вниз. И он сам пророчески предчувствует близкий закат, он знает, что

Несется воле вопреки он  
К рифу от рифа, руля лишенный,  
Тоскою непонятной к безднам влеком.

Что пользы в том, что он создал великие творения? Жестокая действительность мстит тому, кто ее презирает, и мир, о котором он ничего не хочет знать, отказыв-





ней и изначальным призванием его жизни: он начинает сомневаться в поэзии. Друзья далеко, голос желанной славы безмолвствует:

...Между тем мне кажется часто —  
Лучше уснуть мне, чем так жить одному, без друзей,  
Ждать без конца и не знать, что меж тем  
говорить или делать  
Нужно, и нужен ли сам в скудное время поэт.

Еще раз познает он бессилие духа в борьбе с железной действительностью, еще раз склоняет он под ярмо усталые плечи, еще раз «продается на сторону», убедившись, что невозможно «жить писательским трудом, если не хочешь быть слишком угодливым». В блаженный час осени дано ему еще раз увидеть любимую родину и в Штутгарте отпраздновать с друзьями «осенний праздник». И опять он надевает поношенный магистерский сюртук и отправляется домашним учителем в Швейцарию, в Гауптвиль, в рабство повседневности.

Пророческое сердце Гёльдерлина предчувствует заход солнца, собственные сумерки и близость гибели! Преисполненный грусти, он прощается с юностью: «Скоро, юность, угаснешь ты», — и вечерняя прохлада трепетно веет в его стихах:

Мало жил я. Но вечер мой  
Холодный близок. Тени безмолвной здесь  
Я стал уже, уже без песен  
Дремлет в груди, содрогаясь, сердце.

Крылья сломлены, и он, живший подлинной жизнью только в парении, в поэтическом полете, уже никогда больше не найдет равновесия. Теперь он должен расплачиваться за то, что не был занят «лишь поверхностностью бытия», за то, что «и в любви и в труде подвергал всю душу разрушающему действию реальности». Сияющий ореол гения гаснет над его челом, он бояливо замыкается в себе, чтобы укрыться от людей, общение с которыми причиняет ему почти физическую боль. Чем больше иссякает в нем способность владеть собою, тем ярче вспыхивает в нервах притаившийся демон. Постепенно чувствительность Гёльдерлина становится болезненной, его душевные порывы — физическими взрывами. Каждый пустяк может его вывести из себя и

разбить нарочитое смирение, которым он пытается защититься, словно панцирем; чрезмерно восприимчивый и забитый, он всюду видит «оскорбления, гнет и презрение». И организм острее реагирует на всякое атмосферическое изменение приступами усталости или вспышками: то, что прежде было только «святой неудовлетворенностью» духа, становится неврастенической меланхолией, которой он отдается всем существом и которая выражается теперь в нервных припадках. Все более порывистыми становятся его манеры, все более неуравновешенны его настроения, и, некогда столь ясный, взор уже загорается беспокойным мерцанием над впалыми щеками. Неудержимо охватывает пожар все его существо; демон, мерцающий и непостоянный, мрачный дух этого пламени, приобретает все большую власть над своей жертвой; он становится «одурманивающим беспокойством», которое «все тяжелее давит ему на душу», — и вот он бросает его из одной крайности в другую: из жара в холод, из экстаза в отчаяние, от серебристого ощущения божества в самую мрачную меланхолию, из страны в страну, из города в город. Лихорадочное раздражение перебрасывается с трепещущих нервов на мысли; наконец, пламя охватывает его поэзию, беспокойство человека становится все более заметным в бессвязной речи поэта, уже неспособного остановиться на одной мысли и логически ее развить. И как в жизни он мечется из дома в дом, так в поэзии лихорадочно устремляется он от образа к образу, от идеи к идее. И этот демонический пожар не утихнет, пока не уничтожит весь внутренний мир Гёльдерлина, пока не останется ничего, кроме обугленного остова его тела, в котором демон бессилен разрушить только божественно-чуждую ему стихию — музыку, изначальный ритм, безотчетно струящийся с его уст.

Таким образом, в клинической истории Гёльдерлина нет определенного момента катастрофы, нет резкого перехода от душевного здоровья к душевной болезни. Гёльдерлин сгорает постепенно, изнутри; демоническая сила не сразу, подобно лесному пожару, пожирает его бодрствующий разум, а она палит его, как тлеющий под спудом огонь. Только одна частица его существа — божественная частица, теснее всего связанная с поэзией, —

оказалась огнеупорной, как асбест: его поэтическая интуиция переживает трезвое мышление, мелодия — логику, ритм — слово: болезнь Гёльдерлина представляет, быть может, единственный клинический случай, когда творчество живет дольше, чем рассудок, и совершенные творения искусства создаются разрушенным духом — так и в природе иногда (очень редко) у дерева, пораженного молнией и обугленного до корней, еще долго цветет не затронутая пламенем вершина. Переход Гёльдерлина в патологическое состояние совершается постепенно; если у Ницше внезапно обрушивается огромное, небес духа достигшее здание, то у Гёльдерлина как бы крошатся один за другим камни фундамента, который постепенно оседает в вязкую почву бессознательного. Лишь в его поведении все яснее выступают признаки беспокойства, нервного страха, повышенная восприимчивость приводит к приступам бурного раздражения, и эти приступы повторяются все резче, промежутки между ними становятся все короче: в былые годы он мог оставаться на одном месте в продолжение целых месяцев, даже лет, прежде чем напряжение разрядится катастрофой, — теперь разрядка наступает быстрее. В то время как в Вальтерсгаузене и Франкфурте Гёльдерлин провел годы, в Гауптвиле и Бордо он выдерживает лишь несколько недель; его неприспособленность к жизни становится все безудержнее и агрессивнее. И жизнь снова бросает его, как разбитый челнок, в материнский дом — неизменную гавань всех его странствий. И в последнем отчаянии, вновь потерпев крушение, простирает он руки к тому, кто в юности направлял его судьбу: еще раз пишет он Шиллеру. Но Шиллер уже не отвечает, не желает поддержать его, и, как камень, падает он, всеми покинутый, в бездну своего рока. Еще раз отправляется он, неисправимый, в странствие, еще раз пробует «заняться воспитанием детей», но безрадостно его отплытие: обреченный смерти, он заранее прощается навсегда.

И тут завеса опускается над его жизнью; его история становится мифом, а судьба — легендой. Известно, что «в прекрасные весенние дни» он «странствовал» по Франции и провел ночь на грозных, покрытых снегом высотах Оверни (так пишет он), в ледяной пустыне, среди бури и стужи, на жестком ложе, с заряженным пи-

столетом под рукой; известно, что он приехал в Бордо, в семью немецкого консула, и внезапно оставил этот дом. Но затем надвигается туча и скрывает его закат. Не он ли был тот чужестранец, о котором через десятки лет рассказывала в Париже некая дама? Он вошел в ее парк и, восторженный, с воодушевлением вел беседу с холодными мраморными изображениями богов. Правда ли, что по пути на родину его настиг солнечный удар, что «огонь, могучая стихия, охватил его», что «его поразили Аполлон» как сказал он в пророческом символе? Правда ли, что грабители отняли у него в пути одежду и последние деньги? На все эти вопросы мы никогда не получим ответа: непроницаемой тучей окутан его обратный путь, его закат. Известно только, что однажды к Маттисону в Штутгарте вошел некто, «бледный, как смерть, исхудалый, с пустым, блуждающим взором, длинными волосами и бородой, одетый как нищий», и, когда Маттисон в страхе отшатнулся от этого призрака, тот глухим голосом пробормотал свое имя: «Гёльдерлин». Теперь челнок разбит. Еще раз приплывают обломки к материнскому дому, но мачта надежды, руль разума сломлены навсегда, и с этих пор дух Гёльдерлина живет в безысходной ночи, лишь изредка освещаемой таинственными орфическими молниями. Его ум омрачен, но из глубин помешательства звучит иногда осмысленное слово, и, как отдаленные раскаты грома, проносится над поникшей головой величавый ритм поэзии. В беседе он не всегда способен уловить смысл, в письме простейшие намерения запутываются у него в вычурный клубок, все больше замыкается от мира его существо, все безудержнее льется поток звенящих слов, вытесняя осмысленную речь. Слои за слоями разрушается его дух, его личность; в возвышенном безумии он — только рупор пифического слова, «глашатай потусторонних велений» (говоря словами Ницше), толкователь и провозвестник высоких речей, которые нашептывает ему демон и которых не может постигнуть его ум. Люди робко сторонятся его (часто, словно зверь из клетки, вырывается у него нервное раздражение) или потешаются над ним; только Беттина, сумевшая и здесь, как у Бетховена и Гёте, почуять флюид гениальности, и Сенклер, сказочно преданный друг, узнают присутствие бога в почти животной тупости того, кто «в небесное про-

дан рабство». «Несомненно для меня в этом Гёльдерлине,— пишет эта изумительно чуткая женщина,— что божественная сила захлестнула его своей волной — сила языка, своим мощным, стремительным течением затопившая и поглотившая его сознание; и, когда воды схлынули, сознание его было уже расслаблено и умерщвлено». Никто не выразил благороднее и пронизательнее его судьбу и никто так великолепно не донес до нашей души отзвук его демонических бесед (потерянных для нас, как импровизации Бетховена), чем Беттина, сообщавшая Поггероде: «Слушая его, невольно вспоминаешь шум ветра: он бушует в гимнах, которые внезапно обрываются, и все это — будто кружится вихрь; и потом им как будто овладевает глубокая мудрость,— и тогда совершенно забываешь о том, что он сумасшедший; и, когда он говорит о языке и о стихе, кажется, будто он близок к тому, чтобы раскрыть божественную тайну языка. Потом снова мысли его тонут во мраке, он утомляется, запутывается, и ему кажется, что он этого не достигнет». Все его существо утопает в музыке: часами (как и Ницше в последние туринские дни) он сидит за роялем и, стуча ногтями о клавиши, берет аккорды, словно стараясь уловить веющие над ним бесконечные мелодии, вихрем проносимые в его голове, или в бесконечных монологах ритмично декламирует отдельные слова и целые гимны. Некогда вознесенный поэзией, блаженный энтузиаст, теперь он снесен, унесен звучащим потоком: с песнью на устах, подобно индейцу в «Гайавате», его брата по судьбе Ленау, он падает в бушующий водопад.

До глубины души потрясенные и в то же время «благоговейно взволнованные непостижимым чудом», мать и друзья сперва оставляют его в уютном родительском доме. Но все безудержнее неистовствует демон в больном; умирание рассудка сопровождается буйными взрывами, огонь, прежде чем угаснуть навсегда, еще вспыхивает зловещим пламенем. Они вынуждены отвезти его в клинику, потом к друзьям и, наконец, поместить в дом честного столяра Циммера. Со временем огонь угасает, припадки ослабевают, Гёльдерлин впадает в детство и становится по-детски кротким, грозы, потрясавшие его нервы, переходят в тягостный сумрак. Его каталептическое буйство превращается в тихое помешательство, и, хотя

больной становится снова доступным, небо его духа остается отныне навеки омраченным, и лишь изредка сверкнет на миг светлый луч прояснения, освещая ему былое. Он способен еще вспоминать некоторые детали из прошлого, но себя самого он забыл. Как сквозь дымку сновидения, ощущает его обездушенное тело нежную благодать весенней природы, он вдыхает насыщенный ароматами сладкий воздух полей; еще сорок лет бьется в выгоревшей изнутри оболочке одинокое сердце, но только тень Гёльдерлина призраком блуждает во времени. Гёльдерлин, блаженный юноша, давно унесен богами в облака, как Ифигения в Авлиде. В иных селениях живет он возвышенной жизнью.

А то, что еще сорок лет бессознательно плывет по мутным водам времени,— это лишь духовный труп Гёльдерлина, искаженная, призрачная тень, которая, не ведая самой себя, называет себя то «господином библиотекарем», то «Скарданелли».

# ПУРПУРНЫЙ СУМРАК

Но и во тьме  
Пылающие образы сияют.

Орфические стихотворения, которые создает духовно ослепленный поэт в годы сумерек и полного мрака, его «ночные песни», принадлежат к числу самых необычайных творений мировой литературы: их можно сравнить в современную ему эпоху, да и во все времена, лишь с пророческими книгами Вильяма Блэка, как и он, посланника неба, глашатая богов, которого современники называли «unfortunete lunatic, whoes personal inoffensiveness seaures him from confinement»<sup>1</sup>. И здесь и там поэзия — магическое творчество под диктовку демона; и здесь и там детский наивный слух за явным значением слов улавливает изначальный орфический звук, прорывающийся из иных сфер; и здесь и там чуждая жизни, неведающая рука творит собственное, новое небо над сияющим звездами, объатым молниями духа хаосом и рождает собственный миф. Поэзия (и рисунок

---

<sup>1</sup> «Несчастливым сумасшедшим, которого только безобидность спасает от заключения» (англ.).

у Блэка) в сумерках души становится пифической вестью: как жрица, опьяненная необычайными видениями над вешими парами дельфийского ущелья, судорожно бормочет слова глубин, так здесь созидающий демон выбрасывает из погасшего кратера духа огненную лаву и раскаленные камни. В этих демонических стихотворениях Гёльдерлина звучит уже не земной, служащий средством общения язык, не человеческая речь, а чистый ритм, освобожденный от всякого смысла, то впадающий в полную невнятицу, то, как молния среди ночи, одной строкой магически освещающий глубины мира. В апокалиптическую сферу поставлен пророк:

С этих вещей гор  
Видны долины, струи потоков,  
И может человек узреть Восток  
И перемен волшебных ряд ему душу волнует,  
С небес нисходит  
Правдивый образ, и слова богов  
Щедрым дождем упадают, рождая отзвуки в рощах.

Речи сновидца стали мелодическим пророчеством, «отзвуком рощ», потусторонним голосом, волей, повелевающей его волей: здесь поэт уже не говорит и не творит, а бессознательно всматривается в изначальные слова. Демон, изначальная мощная воля, лишил воли и дара речи усталый, колеблющийся дух и говорит его трепещущими устами, его безвольным языком, словно через мертвый, глухо гудящий рупор. Живой человек, прежний Фридрих Гёльдерлин угас, «его нет здесь», и, словно пустой маской, пользуется демон его бессознательным обликом.

Ибо эти ночные песни, эти отрывочные импровизации ясновидения,— они уже исходят не из защищенной от всех ветров, возделанной, земным светом озаренной сферы искусства, из области соизмеримого: это не кованая медь, вышедшая из упорядоченной мастерской духа, а метеорический металл, упавший с незримых небес вдохновения и преисполненный неземных магических сил. В ткани всякого подлинного стихотворения сплетены нити бессознательного наития и нити трезвого рассудка и умения; то одна, то другая нить выступает ярче. При нормальном развитии поэта (например, у Гёте) в зрелом возрасте техническая сторона, земной элемент обычно преобладает над вдохновением: искусство, которое первона-



чально является поэту лишь как таинственное предчувствие, преобразуется в его руках в мудрое мастерство, в подчиняющую души власть. В стихах Гёльдерлина, напротив, непрерывно берет верх вдохновение, демонизм гениальной импровизации, в то время как интеллектуальное начало, художественный расчет постепенно исчезают. В его поздних лирических созданиях все слабее становится внутренняя связь, строки текут друг за другом как попало, следуя только бурному течению звука; поток музыки перехлестывает через всякую преграду, всякую цезуру, ломает всякую форму. Ибо ритм стал уже самодержавным, изначальная сила возвращается в беспредельность. Иногда можно еще заметить, как Гёльдерлин, все больше теряющий себя, пытается сопротивляться этой непреодолимой силе, стремится удержать и развить единую поэтическую мысль. Но разливающаяся волна вырывает у него из рук недовершенное, и он стонет:

Ах, себя мы не знаем:  
В нас царит неведомый бог\*.

Немощный поэт все больше выпускает из рук руль своего творчества. «Как ручей, уносит в дали меня нечто необъятное, будто Азия», — говорит он о силе, отнимающей его у самого себя. Его ослабевший мозг словно бы не в силах удержать мысли, и они падают, бессвязные, в пустое пространство; то, что смело вознеслось на крыльях пафоса, оканчивается трагическим бормотанием. Нить речи запутывается, превращается в клубок ритмически нагроможденных фраз, в котором не найти ни конца, ни начала: нередко едва зародившаяся мысль уже ускользает от быстро утомляемого внимания поэта. Как бы дрожащей рукой неуклюже склеивает он беспомощные переходы плоскими «ведь» или «но это», или в изнеможении торопится закончить свою речь бессильно покорными словами: «Многое можно было бы сказать об этом». Такое стихотворение, как «Патмос», в необъятной широте духовного охвата протянутое над вечностью, словно шатер небосвода, в окончательной редакции расплывается в бормотание, в жалкий набросок того, о чем поэт хотел возвестить; не став лирическим изливанием, связанная речь как бы распадается в нем на ряд стенографических записей.

Теперь

Хотел бы я путь рыцарей воспеть  
В Иерусалим, страдания в Каноссе  
И Генриха. Но чтобы мне при этом  
Не изменило мужество. Понять должны мы  
Это прежде. Ведь как ветер утра — имена  
От дней Христа. И будет с нами \*.

Но эти как будто косноязычные звуки, в которых нередко отсутствует внешняя последовательность мыслей, магически связаны высшим смыслом. «Опутанный пышными лианами случайных образов, дух уже не в силах спаять частности; бессвязность мышления распускает все синтаксические петли, но под взорванной формой жарче и ярче пылает раскаленное содержание поэзии Гёльдерлина: в этих великих песнях ваятель превращается в могучего духовидца, горящий взор которого видит весь мир в зареве поэтического пожара. В своем ритмическом упоении, в алогическом опьянении Гёльдерлин достигает таких глубин языковой мудрости, какие не были ему доступны, пока он пребывал в здравом уме, — «слова богов щедрым дождем упадают, рождая отзвуки в ро́щах». Если новый стиль его гимнов утратил утреннюю прозрачность, чистоту контуров, утонувшую в возвышенном смятении, то демоническое вдохновение компенсирует их внезапными озарениями духа, которые бросают ослепительный свет на хаос чувств и на миг вырывают из мрака все глубины и вершины природы. Отныне поэтические озарения Гёльдерлина налетают, как буря, как молния: они кратковременны и вырываются неожиданно из мрачно гремящих туч его широкошумных од, но они освещают необъятный горизонт. Поэтическая одержимость Гёльдерлина охватывает весь мир; космическими видениями, покинув певца, уносятся его напевы в свою отчизну, в хаос.

Скитаясь во мраке, лишь изредка прорезаемом злоеющим сверканием молний, полуослепленный, он прикасается к всемирным связям, к знамениям и образам времен и сфер. И в этом чудесном странствии в край, где нет дорог, почти в самом конце пути, за миг до падения в пропасть, совершается чудо: в глубочайшем лабиринте, в бурном сумраке духа, встречает он то, что тщетно искал при свете рассудка: та й ну Э л л а д ы. На всех дорогах своего детства ждал он ее, в небесах идеала, в сфе-

ре грез искал он в юности свою Элладу, тщетно посылал он на поиски мечтателя Гипериона ко всем берегам современности и былого. Он вызвал из подземного царства тень Эмпедокла, прочитал книги мудрецов, «изучение греков заменяло ему общение с друзьями»; только потому стал он так чужд своему отечеству, своему времени, что вечно находился в пути к этой воображаемой Элладе, и, сам пораженный своей зачарованностью, не раз спрашивал себя:

Что это, что  
К старым, благим берегам  
Влечет меня так, что люблю их  
Я больше, чем свою отчизну?  
Ибо, словно в небесное  
Проданный рабство,  
Я там, где прошел Аполлон.\*

Эллада была постоянной целью его странствий, она лишила его домашнего очага, вырвала из объятий родного народа, бросила в пропасть вечных разочарований, завела в дебри отчаяния, беспросветного, безысходного одиночества.

И вот среди хаоса чувств в миг глубочайшего расщепления духа, запылала ему тайна Эллады. Как Вергилий вел Данте, так Пиндар ведет великого скитальца, заблудившегося в стране струящегося потоком слова, навстречу последнему опьянению гимнической речи, и, ослепленный, он видит в облике мифа, пылающий словно карбункул в разверзнувшемся ущелье, тот эллинский мир, который впервые извлек из бездны на свет другой одержимый демоном и демоном просветленный мудрец — Ницше. Гёльдерлин сумел только заглянуть в эту пламенную сферу и пророчески возвестить о ней, но его весть — это первое живое, горячей кровью напоенное, чувственное прозрение, открывшее засыпанный прахом мировой кладезь духа. Это уже не классическая, гипсовая Греция гуманистов, которую проповедовал Винкельман, не расслабленная Эллада эллинизма, которую воссоздавал Шиллер в своем «робком, несмелом подражании античности» (убийственное определение Ницше): это азиатская, восточная Греция, еще кровавая и юная, едва вырвавшаяся из варварства, еще дышащая горячими парами материнского лона хаоса. Дионис, опьяненный,

в вакхическом экстазе, появляется из мрака пещеры; уже не холодный, стеклянно-прозрачный свет Гомера ласкает ясные формы жизни: трагический дух вечной судороги исполински возрастает в восторгах и муках. Только прорыв демонизма в нем самом позволил Гёльдерлину впервые узреть демонизм в античности, показать, что эта начальная Греция есть видение начала мира, в котором связаны в единую величавую перспективу исторические эпохи, Азия и Европа, и сливаются друг с другом культуры варварства, язычества и христианства.

Ибо та осиянная Греция, которую видит Гёльдерлин из своего мрака,— это уже не маленькая Эллада, выдвинутый в море полуостров, а центр мира, начало и средоточие всякого бытия. «Оттуда исходит, туда указывает грядущий бог». Это источник всего духовного, внезапно пробившийся из ущелья варварства, и в то же время святое море, куда впадали некогда потоки народов, мать будущей «Germaniae», звено, соединяющее мистерию Азии с мифом о распятом; как и Ницше в последнем крушении духа, Гёльдерлин среди своих сумерек преисполнен прозрения глубочайшей, высшей связи Христа и Пана, трагическим чаением «распятого Диониса», которым мнил себя Ницше в последнем упоении. Неизмеримо вознесен символ Эллады. Никогда не создавал поэт более смелую концепцию истории, чем Гёльдерлин в своих последних, на первый взгляд лишенных смысла песнях.

И тут, в этих гремящих песнях, в глыбисто-хаотических, громоздящихся, как утесы, переводах из Пиндара и Софокла, язык Гёльдерлина поднимается над эллинистической, чисто аполоновской ясностью его первых опытов: словно гигантские обломки микенской стены, мифической, изначальной Греции высятся эти переложения трагических ритмов в мире нашего холодного, искусственно согретого языка. Не слово поэта, не трезвое значение каждой строки в сохранности переправлено здесь с одного языкового берега на другой: пламенное ядро создающей страсти вновь возгорается в своем исконном могуществе. Подобно тому, как в органическом мире слепые слышат яснее и глубже, подобно тому, как омертвление одного чувства повышает восприимчивость, яркость других чувств, так дух Гёльдерлина-художника шире раскрывается для ритмической мощи глубин с той поры, как по-

мерк для него ясный свет трезвого разума: с неистовой смелостью сжимает он язык, пока кровь мелодии не брызнет из всех его пор; он ломает кости синтаксического строения, чтобы сообщить им новую гибкость, и звенящими ритмическими ударами вновь выковывает их звучащее напряжение. Как Микеланджело в своих незавершенных глыбах, так Гёльдерлин в своих хаотических фрагментах совершеннее, чем само совершенство, которое всегда знаменует конец, завершение: не голос одного поэта, а хаос, первобытная мощь звучит в них могучим гимном.

Так величественно, в пурпурном сумраке, уходит в ночь дух Гёльдерлина; прежде чем обратиться в черный прах, костер еще раз мощно взметает в небо свое пламя. Не только мечтательный гений Гёльдерлина, но и демон его, безудержный в своей тоске,— подобие божества. Когда у других поэтов демоническое начало прорывается наружу, взрывая сковывавшую его форму человеческой личности, пламя его обычно замутнено парами алкоголя (Граббе, Гюнтер, Верлен, Марло) или смешано с дымящимся фимиамом наркотического самоусыпления (Байрон, Ленау). Опыянение Гёльдерлина чисто, и его уход — не падение, а героический возврат в беспредельность. Язык Гёльдерлина растворяется в ритме, его дух — в возвышенном видении: он растворяется в своей исконной стихии. Самый закат его — музыка, его умирание — песнь. Подобно Эвфориону, символу поэзии в «Фаусте», сыну немецкого и эллинского духа, только тленной, телесной частью своего существа он погружается во мрак небытия; серебристый ореол его взвивается к небу и парит среди звезд.

# СКАРДАНЕЛЛИ

Но он далеко, его здесь нет,  
Он путь утратил, ибо ему  
Гении дали язык небесный.

**Н**а протяжении сорока лет земная жизнь Гёльдерлина окутана облаком безумия; на земле остается лишь его жалкая стареющая тень — Скарданелли: ибо так и только так подписывает его беспомощная рука беспорядочные листки со стихами. Он забыл самого себя, и мир забыл его.

Среди чужих людей, в доме честного столяра, тянется жизнь Скарданелли далеко в глубь столетия. Незаметно пролетает время над сумеречным челом, и наконец белеет от его бледного прикосновения некогда светлокудрая голова. Вдали новый мир рождается в роковых падениях и переменах: Наполеон вторгается в Германию и получает отпор, Россия преследует его до Эльбы и Святой Елены, там живет он, словно скованный Прометей, еще десять лет, умирает и становится легендой, — Тюбингенский отшельник, некогда воспевавший «Аркольского героя», ничего не знает об этом. Шиллера, властителя его

юности, однажды ночью опускают в могилу веймарские ремесленники, годы и годы истлевает его прах, потом раскрывается гроб, и Гёте задумчиво держит в руках череп друга,— но Скарданелли, в «небесное проданный рабство», уже не понимает слова «смерть». И сам Гёте, восьмидесятитрехлетний веймарский мудрец, уходит в небытие вслед за Бетховеном, Клейстом, Новалисом, Шубертом; даже Вайблингер, студентом часто посещавший Скарданелли в его уединении, уже похоронен,— а он все еще влачит «свое змеиное существование». Вырастает новое поколение, неизвестные сыновья Гёльдерлина, Гиперион и Эмпедокл, уже любимые и признанные, странствуют по немецкой земле,— но ни слова, ни звука об этом не доносится в Тюбингенский склеп его духа. Он пребывает вне времени, весь погруженный в вечность, в ритм и мелодию.

Время от времени зайдет чужой человек, любопытный посетитель, взглянуть на забытого поэта, уже ставшего легендой. К старой городской башне прислонился домик, и там наверху, в мезонине с зарешеченным окном, из которого, однако, открывается широкий вид на окрестности,— тесный уют Скарданелли. Добрый столяр провожает посетителя наверх к маленькой двери: за ней слышится речь, но в комнате нет никого, кроме больного, непрерывно бормочущего что-то в высоком стиле. Будто псалмы, льется с его уст этот смятенный поток слов без формы и смысла. Иногда помешанный садится за рояль, играет часами, но не находит связи между звуками, не может извлечь осмысленного звучания; раздаются только мертвые ряды аккордов и с фанатическим упорством повторяется одна и та же скудная и краткая мелодия, ее сопровождает призрачный стук запущенных ногтей по расстроенным клавишам. Но все же изгнанник духа пребывает постоянно в стихии звука, ритма: как в эоловой арфе звенит ветер, пролетая над отверстием выдолбленного тростника, так и здесь сквозь выжженный мозг тянется вечный звон стихии.

Наконец, объятый невольным трепетом, стучится подслушивающий посетитель в дверь; глухое, встрево-

женное, испуганное «войдите» раздается в ответ. Худощавый человек, похожий на канцеляриста из рассказа Гофмана, стоит посреди маленькой комнаты; хрупкий стан почти не согнулся под бременем лет; волосы, уже поседевшие и поредевшие, падают на красиво очерченный лоб. Пятьдесят лет страданий и одиночества не смогли до конца разрушить благородство этого некогда юношеского облика; острая линия, отточенная лезвием времени, обрисовывает чистый силуэт от нежного изгиба висков до сурово очерченных губ и округлого подбородка. Изредка вздрагивают нервы, внезапная судорога пробегает по измученному лицу, и все тело, вплоть до костлявых кончиков пальцев, словно пронизывает электрический ток. Но до ужаса неподвижным остается некогда столь мечтательный взор: призрачно немой и невидящий, как у слепого, покоится его зрачок под веками. И все же мысль и жизнь еще тлеет и вспыхивает где-то в этом блуждающем призраке: бедный Скарданелли уже сгибается с преувеличенной угодливостью в бесконечных поклонах и реверансах перед высоким гостем. Поток почтительных обращений — «Ваше высочество! Ваше святейшество! Ваше преосвященство! Ваше величество!» — взволнованно срывается с его уст, и с подавляющей предупредительностью провожает он гостя к подобострастно придвинутому стулу. Беседа не клеится: беспокойный и смятенный, он не в силах удержать нить мысли и логично ее развивать; чем судорожнее старается он говорить связно, тем больше запутывается в клубке слов и непонятных звукосочетаний, причудливых и фантастических, уже не принадлежащих немецкому языку. Он еще понимает с трудом некоторые вопросы, еще мерцает в омраченном мозгу луч просветления, когда называют имя Шиллера или вообще упоминают образы былого. Но если кто-нибудь неосторожно обмолвится именем «Гёльдерлин», Скарданелли приходит в гнев и ярость. Если беседа затягивается, больной постепенно становится беспокойным и нервным: напряжение мысли и попытки сосредоточиться слишком мучительны для его усталого мозга; посетитель



прощается, и до самой двери сопровождают потрясенного гостя поклоны и реверансы.

Но удивительно: в этом лишенном рассудка человеке, которого нельзя одного выпустить на улицу (потому что гордость образованного общества Германии, господства студенты, издеваются над несчастным и пьяным улюлюканьем доводят его до бешеных вспышек), среди пепла разрушенного духа до последнего дня сохраняется горящая искра: это поэзия. Только одна она продолжает жить — что достаточно символично — и после его духовного заката. Скарданелли сочиняет стихи так, как сочинял их, может быть, в детстве Гёльдерлин. Часами он исписывает целые листы стихами и фантастической прозой — Мёрике, растерявший их, не удостоив внимания, рассказывает, что ему принесли целые бельевые корзины этих рукописей; и если посетитель просит у Скарданелли листок на память, он немедленно садится и пишет уверенной рукой (и почерк не поддавался разрушению) по желанию стихи о временах года, или о Греции, или «на отвлеченные темы» — например:

Подобно дня горящего рождению,  
Что льющемся с высот лучей потоком  
Соединяет сумерек виденья,—  
Познание, в духе скрытое глубоким.\*

Внизу он подписывает какую-нибудь фантастическую дату (едва дело касается реальных вещей, разум его покидает) и «с глубоким почтением Скарданелли».

Эти строки, созданные угасшим рассудком, стихи Скарданелли, нисколько не похожи на стихотворения сумеречных дней, часов пурпурного сумрака, на широкошумные оды «ночных песен»: в них совершается таинственный возврат к первоначальным формам. Ни в одном из этих стихотворений он не прибегает к свободным ритмам гимнов, созданных у порога безумия; все они рифмованы (нередко только по принципу ассонанса) и написаны правильными строфами, все требуют короткого дыхания в противоположность прежним широким и бурным потокам. Как будто его нетвердый, неустойчивый дух боится в

свободной оде соскользнуть в буйный водоворот ритма и опирается на рифму, как на костыль. Ни одно из этих стихотворений нельзя назвать разумным и ясным, и в то же время ни одно из них не назовешь бессмысленным; это уже не поэтическая, а только звуковая форма, лирически вторящая какому-то неопределенному смыслу, который поэту не удастся установить логически. Но все же эти стихи умалишенного, стихи Скарданелли,— еще стихи, в то время как творчество других душевнобольных поэтов — например, стихи Ленау, сочиненные в Винентальской больнице,— представляют собой пустое нагромождение рифм («Но швабы слабы, слабы, слабы»). В стихах Скарданелли еще клубятся непроницаемыми тучами сравнения, еще звучит подчас с потрясающей искренностью вопль души, как в этом бесподобном четверостишии:

Давно я испытал земные наслажденья,  
И юности моей угасли треволненья.  
Давно прошел апрель, и дни умчались мая:  
Я стал ничем, и жить я боле не желаю.

Это похоже скорее не на стихи умалишенного, а на стихи поэта-ребенка, большого поэта, впавшего в детство; в них есть наивность и непринужденность детского мироотношения, но нет ничего бессвязного или чудовищного, каких-нибудь нелепых преувеличений. Как в букваре, следует картинка за картинкой, и с наивностью шуточного стиха рифмуются возвышенные строки. Может ли семилетний ребенок воспринять пейзаж чище и простодушнее, чем Скарданелли, когда он пишет:

Я от той картины мирной,  
Где стоит зеленый бор,  
Как от вывески трактирной,  
Оторвать не в силах взор.  
Тихих, милых дней отрада  
Льет мне свой спокойный свет.  
Спрашивать тебе не надо,  
Коль я должен дать ответ.\*

Без тени задумчивости, вызванные лишь случайным дуновением чувства, подобные музыкальной импровиза-

ции, проносятся картины — игры блаженного ребенка, для которого в мире существуют только цвета и звуки и зыбкая связь форм. Как в часах со сломанными стрелками продолжает бессмысленно тикать механизм, так Скарданелли — Гёльдерлин творит в пустое пространство погасшего мира: дышать значит для него творить. Ритм пережил в нем рассудок, поэзия — жизнь. Так исполняется в трагическом искажении самое глубокое желание его жизни — быть только поэтом, всем существом всецело раствориться в поэзии. Человек умирает в нем раньше, чем поэт, рассудок раньше, чем мелодия; смерть и жизнь воплощают в его судьбе то, чего он сам некогда пророчески пожелал как истинного конца истинного поэта: «Сгорая в огне, понести наказание за то, что огонь укротить не смогли мы».

# ВОСКРЕСЕНИЕ В СОВРЕМЕННОСТЬ

Я только утренний и беззаботный  
И проходящий облак был. И спал,  
Пока горел я одиноко, мир.\*

*Эмпедокл.*

**И**стория — самая суровая среди богинь. Бесстрастным и неподкупным взором созерцает она глубины времен и железной рукой, без улыбки и сострадания сообщает событиям форму. Непоколебимая, она кажется равнодушной, но все же есть в ее бесстрастии ведомая ей тайная отрада. Ее задача — оформлять события, судьбы сгущать в трагедии, а радости ее — в этой суровой работе создавать маленькие аналогии, неожиданные, причудливые сопоставления народов и времен, знаменательные случайности. По ее воле ничто не остается одиноким в своей судьбе, всему подыскивает она параллель. Так и посмертной судьбе Гёльдерлина находит она точное подобие.

7 июня 1843 года детски легкое тело угасшего гения унесли из комнаты и опустили в землю. Скарданелли умер, а Гёльдерлин еще не воскрес в поэзии и в славе. Его подлинное существо забыто, курсы истории литературы вскользь упоминают его имя в числе второстепенных светил — спутников Шиллера, его бумаги — целые тома и

кипы — частью небрежно заброшены, частью отправлены в Штутгартскую библиотеку, где каждая пачка снабжается номером и шифром Msct<sup>1</sup>. Теперь они истлевают в забвении, так как профессиональные историки литературы, ленивые стражи гения, перелистывают их едва ли раз в пятьдесят лет. По какому-то безмолвному уговору они считаются негодными для чтения, как создания умалишенного, графомана, как курьез, и на протяжении почти четверти века никто не решается запылить пальцы об эти нетронутые кипы.

За несколько месяцев до того, в самом конце 1842 года, в Париже, на Boulevard des Italiens, падает на улице полный господин, пораженный ударом; покойника вносят в подворотню и опознают в нем министерского советника и бывшего консула Анри Бейля. Один-два некролога, появившиеся в газетах, напоминают, что monsieur Бейль написал под псевдонимом Стендаль несколько остроумных книг: путевые заметки, романы. Но никто не замечает его смерти. Многочисленные кипы его рукописей (чтобы они никого не обременяли) переправляются в Гренобльскую библиотеку и в течение полувека пылятся там, непотревоженные; как и рукописи Гёльдерлина в Штутгарте, они тоже считаются неинтересными для чтения, лишенными всякой ценности упражнениями одержимого страстью к писательству мономана; в течение пятидесяти лет никто не берет на себя труд расшифровать их. Два поколения одинаково равнодушно проходят мимо творений величайшего французского прозаика и величайшего немецкого лирика. История в своей причудливой иронии любит такие сопоставления.

Но Стендаль пророчески написал: «Je serai célèbre vers 1900»<sup>2</sup>, — и приблизительно в это же время гений Гёльдерлина, как звезда, поднялся над немецким миром. Единицы уже и прежде предугадывали значение того или другого; но только Фридрих Ницше — ясный и пророческий ум последнего столетия, — только он узнал в них обоих своих духовных предков. Великолепие свободы открывает он в одном поэте, который в звуках гим-

---

<sup>1</sup> Manuscriptum — рукопись (лат.).

<sup>2</sup> «Я буду знаменит к 1900 году» (франц.).

нов покидал тесные пределы своей природы, чтобы броситься в мир, великолепие независимости в другом, в своей неумолимой пронизательности достигавшем глубин самопознания; один был гений вдохновенный, другой — гений божественно трезвый, но в обоих жила пламенная страсть к искусству, оба остались чужды и непонятны своей эпохе, ибо воплощали в себе жар или холод, но не теплоту умеренности, обычности, популярности. В них находит он, великий ясновидец, оба полюса своего существа, даже не зная их до конца: «Анри Брюлар» — психологическое завещание Стендаля — в то время еще покрыт пылью так же, как гимны Гёльдерлина; еще одно поколение успело прожить целую жизнь и умереть, прежде чем их ядро было извлечено из-под темной коры забвения и равнодушия.

Зато поистине величественно возвращение Гёльдерлина в современность. Подобно прекрасной статуе греческого юноши, которая столетиями покоилась нетронутая под сыпучими песками времени, предстает он — символ вечной юности — в нетронутой красоте. Иные поэты воспринимаются двояко, воспринимаются по-разному в разные эпохи своей жизни: Гёте — бурный отрок, глубоко-мысленный муж, ясновидящий старец, Шиллер — пламенный зачинатель, вдумчивый завершитель. Он же, Гёльдерлин, всегда представляется духовному взору под знаком юности (как Кант — всегда под знаком старости): облако, его похитившее, сохранило его нетленным. Лишь окрыленным рисуется он воображению, сияющим гением утренней зари, поэтом солнечного восхода с омытыми росой очами; всегда он будто нисходит с высот, спускается из высшей сферы, и стихи его насыщены не кровью, семенем и дневным жаром, а пламенем другого, неземного огня. Даже демонической, темной силе, зловеще, смертельно его пронизавшей, его чистота сообщает серафический блеск: огонь без дыма, взлет без судороги, экстатическое слово кротко льется с его уст. И вот, сияющий чистотой, идет он навстречу поздним поколениям, словно героический символ немецкого идеализма, символ духовно-мечтательного парения в облаках, которое нашло у Шиллера театральное, у Фихте теоретическое, у романтиков католически-мистическое воплощение, а в широких

народных массах уже давно выродилось в плоский политический оптимизм.

В Гёльдерлине этот великолепный расцвет сердца приобретает исключительно яркую мощь, ибо

Но там, где бродят чистые,— явственней  
Витает дух,—

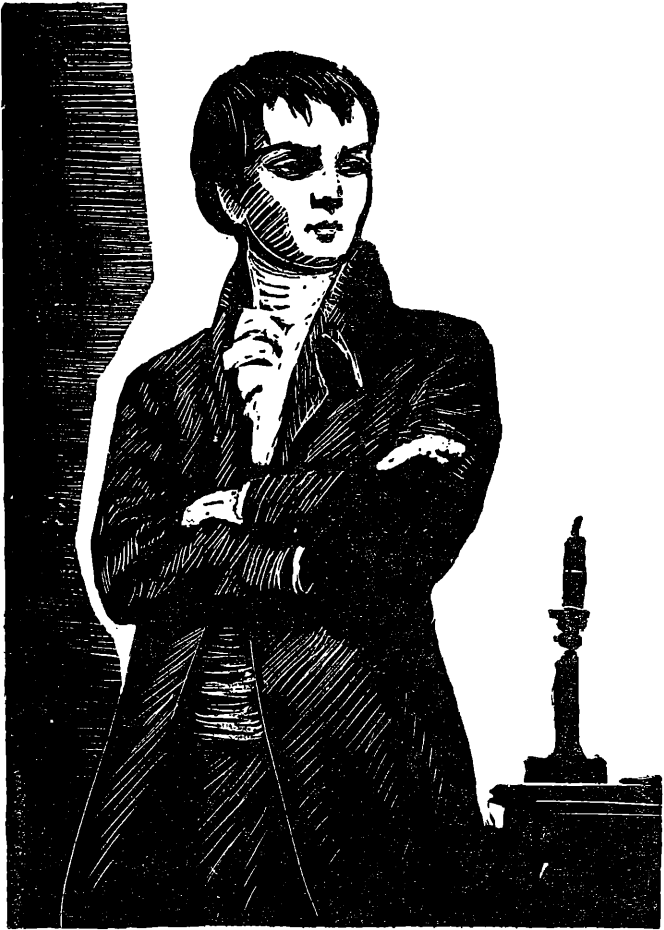
и сама его судьба, слагаясь в героическую легенду, возмечивает его слово. Воплощая безграничное стремление к безграничным небесам, цветущий энтузиазм всякой юности, встает он, вечный юноша, сияя мраморной белизной, перед каждым новым верующим поколением. Если Гёте — это Зевс Отриколийский, бог полноты и силы, то Гёльдерлин — это юный Аполлон, бог утра и песни. Мифом о нежном герое, святом и чистом, веет от его тихого образа, и, как юный серафим, опоясанный и окрыленный, витает серебристый луч его песни над нашим тяжелым и смятенным миром.

# ГЕНРИХ ФОН КЛЕЙСТ

Выносит бурю омертвель дуб,  
Но крепкий буря сломит и повалит,  
Вцепившись в роскошную вершину.

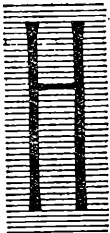
*Пентесилея.*





Я тебе, наверно,  
Кажусь загадкой? Правда? — Можешь быть  
Спокоен, Бог мне кажется такой же.

«Семейство Шроффенштейн»<sup>1</sup>,



ет ветра, который не носил бы его, мятежного, нет города, в котором бы он, вечный странник, не побывал. Почти всегда он в пути. Из Берлина в грохочущей почтовой карете мчится он в Дрезден, к Рудным Горам, в Байреит, в Хемниц, внезапно его тянет в Вюрцбург, потом он пересекает места,

<sup>1</sup> Перевод Б. Пастернака,

занятые наполеоновской армией и попадает в Париж. Он решает остаться там на год, но спустя несколько недель уже бежит в Швейцарию, меняет Берн на Тун, Базель опять на Берн и, как брошенный с размаху камень, падает будто с неба в тихую обитель Виланда, в Османштет. Прошел день — и его гонит дальше, еще раз с бешеной быстротой он пронесется через Милан, мимо итальянских озер, снова в Париж, очертя голову он бросается в Булонь, в гущу вражеской армии, и, смертельно больной, неожиданно пробуждается в Майнце. Снова кидается он в Берлин, в Потсдам; служба приковывает его на целый год к Кенигсбергу, потом он срывается с места и устремляется наперерез французской армии в Дрезден, но его хватают по подозрению в шпионаже и отправляют в Шалон. Едва получив свободу, он начинает вновь кружить по городам и, не считаясь с войной против Австрии, стремится из Дрездена в Вену; во время битвы при Асперне его арестуют, и он бежит в Прагу. Время от времени он на целые месяцы исчезает, как река, уходящая под землю, и появляется опять где-нибудь за тысячу миль; в конце концов сила притяжения швыряет его в Берлин. Несколько раз уже со сло-манными крыльями он перелетает с места на место; обессилев, он в поисках чаши, которая скрыла бы его от свирепого охотника, ищет приюта во Франкфурте, у сестры, у родных. Но покоя он не находит. Тогда он еще раз садится в карету (его настоящее, единственное жилище за все тридцать пять лет), отправляется в Ванзее и пускает себе пулю в лоб. Там, у проезжей дорожки, его могила.

Какую цель преследует, странствуя, Клейст? Или, вернее, кто преследует его, побуждая к вечным странствиям? Никакая филология не поможет понять это: почти все его путешествия лишены смысла; они бесцельны и, по-видимому, беспричинны. Деловыми мотивами их не объяснить. То, что в добросовестном исследовании называют причиной, обычно является лишь поводом, обманчивой маской, скрывающей лик демона. Для рассудительного человека блуждания этого Агасфера останутся вечной загадкой; и потому вовсе не случайно трижды арестуют Клейста как шпиона.

В Булони Наполеон готовится к высадке в Англии,—

в расположении его войск, как лунатик, блуждает только что получивший отставку прусский офицер. Чудом спасается он от расстрела. Французы идут на Берлин, он же спокойно разгуливает среди солдат, пока его не высылают. У Асперна австрийцы вступили в решительное сражение, а этот странный, не от мира сего скиталец пересекает поле битвы с несколькими патриотическими стихотворениями в кармане вместо удостоверения личности. Такая беспечность логически необъяснима: здесь властвует чья-то мощная воля, отчаянная тревога измучившей себя души. Чтобы объяснить его странствия, поговаривали о секретных поручениях, — этим можно было бы объяснить одно, два путешествия, но не вечное бегство на протяжении всей жизни. По сути же, странствия Клейста лишены цели.

У него нет цели: как стрела, летит он, но не в определенный город, не в определенную страну, не с определенным намерением, срываясь словно с туго натянутого лука, — он убегает от самого себя. Он хочет убежать от себя, обогнав самого себя, он (сходный образ встречается у Ленау, глубоко родственного ему поэта) меняет города, как больной в жару — полотенца. Всюду ищет он прохлады, ищет выздоровления, но нет очага для гонимого демоном, нет для него приюта. Так бродит по разным странам Рембо, так Ницше меняет города, а Бетховен — квартиры, так Ленау перебирается с континента на континент: каждый из них чувствует над собой бич, ужасный бич внутренней тревоги, живет под знаком трагического непостоянства бытия. Все они гонимы неведомой силой и навек обречены пребывать в ее власти: она проникла в их кровь и бешено гонит ее по жилам, безраздельно господствует в их мозгу. Они должны погибнуть сами, чтобы погубить своего врага, своего властелина и демона.

Клейст знает, куда ведет его демон. Знает с самого начала: в пропасть. Не знает он только, удаляется ли он от пропасти или, пылая, стремится к ней навстречу. Подчас кажется (Гомбургский принц признается в этом перед открытой могилой), будто пальцы его судорожно цепляются за жизнь, глубоко зарываясь в последний клочок земли, который может удержать его от гибели; и тогда он ищет спасения от страшной тяги к глубинам,

пробует уцепиться за сестру, за женщину, за друга, чтобы те не дали ему упасть. Иногда же он изнемогает от страстного желания броситься навстречу концу, навстречу последнему падению в последние глубины. Вечно он помнит о пропасти, но не знает, впереди она или позади, жизнь в ней или смерть. Пропасть Клейста — внутри его существа, потому он не может ее избежать. Она всегда рядом с ним, будто тень.

Так мечется он по странам, словно один из тех живых факелов из христианских мучеников, которые были окутаны паклей и подожжены по приказу Нерона: объятые пламенем, мчались и мчались они без цели вперед. Подобно им, Клейст не замечал никаких вех на дороге; едва ли успевал он рассмотреть города, в которых пришлось ему побывать. Вся его жизнь — вечное бегство от пропасти и вечное стремление к глубинам, ужасная, мучительная гонка со сдавленным горлом и бешено бьющимся сердцем. Отсюда этот величественно-жуткий крик радости, когда, изнемогая от муки, он добровольно бросается в бездну.

Жизнь Клейста — это не жизнь, а бешеная скачка навстречу концу, грандиозная охота, звериное опьянение кровью и чувственностью, жестокостью и жестоким, охота, сопровождаемая фанфарами и радостным улюлюканьем при виде добычи. Стая несчастий гонится за ним: как загнанный олень, он бросается в чащу, и крутым усилием воли ему иногда удается схватить одну из гончих судьбы; он закалывает свою жертву — три, четыре, пять охваченных вспышкой страсти, напоенных горячей кровью произведений — и, окровавленный, он снова мчится в заросли. Когда же они готовы настичь его, быстроногие псы судьбы, он подымается в последнем прекрасном порыве и — чтобы не стать добычей обыденности — отважным прыжком бросается в бездну.

# ИЗОБРАЖЕНИЕ НЕИЗОБРАЗИМОГО

Я не знаю, что сказать тебе обо мне,  
человеке неписуемом,

*Из письма.*

**У** нас почти нет его изображений. На чрезвычайно неудачной миниатюре и на другом, тоже невысокого достоинства портрете мы видим вполне заурядное, круглое мальчишеское лицо уже взрослого человека, ничем не примечательное лицо молодого немца с черными вопрошающими глазами. Ни одна черта не изобличает поэта или хотя бы просто человека, живущего духовной жизнью, ни одна деталь не порождает любопытства, вопроса о душе, скрытой под этой холодной внешностью; проходишь мимо равнодушно, ничего не угадывая, не проявив даже особого интереса. Внутренний мир Клейста таился слишком глубоко под его наружностью. Его тайну нельзя было раскрыть во плоти, выразить резцом.

Нет и рассказов о нем. Все свидетельства современников, даже друзей, чрезвычайно скудны, и все они плохо очерчивают его облик. На одном как будто сходятся все: он не был ярок, и не бросались в глаза его характер и внешность. В нем не было ничего, приковывающего внимание людей: он не возбуждал в художнике желания взяться за кисть и не манил поэта рассказать о нем. В нем была, должно быть, какая-то беззвучность, незаметность, странная невзрачность, было что-то мешающее стать тайному явным — исключительная непроницаемость. Сотни людей говорили с ним,

не подозревая, что он поэт; друзья и товарищи встречались с ним из года в год и ни разу не запечатали на бумаге этих встреч; о тридцати пяти годах его жизни нельзя собрать и десятка анекдотов. Чтобы яснее ощутить, как призрачен был образ Клейста для его поколения, надо вспомнить Виландово описание приезда Гёте в Веймар — вспышку пламени, которое ослепляет каждого, кому оно сверкнет издали хоть раз в жизни; надо вызвать в памяти сияние, которое излучали на свою эпоху Байрон и Шелли, Жан-Поль и Виктор Гюго, сияние, которое тысячекратно отразилось в разговорах, письмах, стихах. Между тем никто не брался за перо, чтобы упомянуть о встрече с Клейстом; три строчки, набросанные Клеменсом Brentano, рисуют самый законченный портрет, какой можно найти среди дошедших до нас записей: «Приземистый тридцатидвухлетний человек, круглоголовый, с быстро меняющимся настроением, детски добрый, бедный и замкнутый». Даже это скупое описание говорит больше о характере, чем о внешности. Все смотрели мимо него, никто не заглянул в его лицо. Все, перед кем он промелькнул, заметили только внутренний его облик.

Его оболочка была слишком тверда (и в этом *in pice*<sup>1</sup> трагедия его жизни). Все он таил в себе. Его страсти не отражались в глазах. Его порывы угасали на устах, замирали на первом слове. Он говорил мало, быть может, из застенчивости, ибо не обладал даром слова,— но, может быть, и в силу абсолютной скованности чувства.

В одном письме он сам с потрясающей силой говорит о своей неспособности к речи, о печати, жгущей его уста. «Не существует, — пишет он, — средств для общения. Даже то единственное, чем мы обладаем, — язык, — не пригоден для этого; он не может обрисовать душу и создает лишь отрывочные фрагменты. Поэтому меня охватывает чувство, похожее на страх, всякий раз, как я хочу кому-нибудь открыть свой внутренний мир». И он молчал, молчал не из высокомерия или вялости, а из чрезмерной целомудренности чувств, и это молчание, глухое, мрачно-задумчивое, тягостное молчание, в котором он проводил среди людей целые часы, было единственным,

---

<sup>1</sup> Буквально — в орехе; сжато, вкратце (*лаг.*).

чем он обращал на себя внимание, оно и еще некоторая рассеянность, словно облачность на ясном небе. Иногда он внезапно обрывал речь, устремляя вперед неподвижный взор (всегда внутрь — в глубь незримой пропасти), — и Виланд рассказывает, что он «время от времени что-то бормотал за столом и имел вид человека, оставшегося наедине с собой или своими мыслями или занятого совершенно другими делами». Он не умел беседовать и быть непосредственным, все общепринятое и условное было ему настолько чуждо, что одни неприязненно отмечали «что-то мрачное и странное» в этом Каменном госте, в то время как других раздражала его резкость, цинизм, его чрезмерная насильственная правдивость (когда подчас, раздосадованный собственным молчанием, он заставлял себя говорить). Вокруг него никогда не создавалось атмосферы легкой беседы, его лицо и речь не излучали ласку и обаяние. Лучше всех понимавшая его Рахиль выразила это лучше всех: «От него исходила суровость». Даже она, обладавшая таким ярким даром изображения и повествования, сумела выразить лишь дух его личности, а не обрисовать его пластический облик. Большинство людей, встречавшихся с ним, не замечали его или отшатывались с ужасом и мучительным чувством. Немногие, знавшие его лучше, любили, и любившие любили страстно; но и в их душу закрадывался в его присутствии тайный страх, ставивший границы сближению. Тем же, кому этот скрытный человек открывал душу, он показывал всю ее глубину. Но каждому сразу становилось ясно, что эта глубина — глубина пропасти. Никто не чувствует себя хорошо рядом с ним и все же он магически привлекает к себе близких. Никто из знавших его не покидает его окончательно, но никто не выдерживает его до конца: давление его личности, накал его страсти, непомерность его требований (почти от каждого он требует совместной смерти!) слишком гнетут, чтобы их можно было вынести. Каждый стремится к нему, и каждого отталкивает его демон; каждый доверяет ему самое высокое и в то же время самое ужасное, каждый сознает, что только шаг отделяет его от смерти и гибели. Когда Пфюль в Париже не застает его вечером дома, он бежит в морг искать его среди самоубийц. Когда Мария фон Клейст не получает от него известий в течение недели,



она посылает сына отыскать его, чтобы не дать свершиться самому страшному. Кто не знал его, считал его равнодушным и холодным. Кто его знал, содрогался в ужасе перед сжигавшим его мрачным огнем. Никто не может прикоснуться к нему, поддержать его: для одних он слишком горяч, для других слишком холоден. Только демон остается ему верен до конца.

Он знает сам, что «опасно связываться со мной», — так он сказал однажды. Поэтому он не винит тех, кто отстраняется от него: всякого, кто приближался к нему, обжигало его пламя. Вильгельмине фон Ценге, своей невесте, неумолимостью нравственных требований он испортил молодость. Ульрику, любимую сестру, лишил состояния. Марию фон Клейст, искреннего друга, оставляет обездоленной и одинокой. Генриэтту Фогель тянет за собой в могилу. Он знает своего грозного демона, ужасную, неподвластную пространству силу его воздействия; поэтому он все больше, все судорожнее замыкается в себе, становится еще более одиноким, чем создала его природа. В последние годы он целые дни проводит в постели с трубкой, пишет, творит, изредка выходит — и то больше всего «в трактиры и кофейни». Его необщительность становится все более суровой, все меньше места он занимает в памяти людей; когда в 1809 году он исчезает на несколько месяцев, друзья равнодушно считают его умершим. Никто не замечает его отсутствия, и, если б его смерть не была столь мелодраматична, никто не ощутил бы ее, — слишком нем, слишком чужд, слишком непроницаем стал он для мира.

У нас нет его изображения, нет изображения его внешнего облика и, пожалуй, даже внутреннего, кроме того, что отразилось в зеркале его произведений и экспансивных писем. Существовало, правда, одно изображение неизобразимого — чудесное изображение, которое потрясло немногих, читавших его, — исповедь в духе Руссо, «История моей души», написанная им незадолго до смерти. Но мы ее не знаем; он сжег ее, или, быть может, равнодушные хранители его наследия беспечно утратили эту рукопись так же, как его роман и многие другие произведения. Так исчезает его облик во мраке, в котором он мерцал тридцать пять лет. У нас нет его изображения, мы знаем лишь его мрачного спутника — демона.

# ПАТОЛОГИЯ ЧУВСТВА

Я буду проклинать покорных сердцем.

*Пентесилея*<sup>1</sup>.

**В**рачи, поспевшие из Берлина для освидетельствования еще не остывшего тела самоубийцы, находят организм здоровым и жизнеспособным. Ни в одном органе не гнездится недуг, и нет причины для иной смерти, кроме насильственной, кроме пули, которую уверенной рукой пустил себе в висок отчаявшийся человек. Но, чтобы разукрасить диагноз учеными словами, они записывают в протокол, что Клейст был «Sanguino-cholericus in summo gradu»<sup>2</sup> и что возможен вывод о «болезненном состоянии духа». Чувствуется: это слова смущения, диагноз a posteriori<sup>3</sup> без показаний и доказательств. Психологически существенной в их протоколе остается для нас только предпосылка: Клейст был здоров и жизнеспособен, его органы были в порядке. Этому не противоречат также свидетельства его биографов, часто упоминающих о загадочных упадках нервных сил, о запорах и некоторых других заболеваниях. Болезни Клейста, вероятно, были (пользуясь психоаналитическим термином) скорее бегством в болезнь, чем настоящими недугами, непреодолимой потребностью в физическом покое после экстатических душевных напряжений. Его прусские предки завещали ему прочное, пожалуй, слиш-

---

<sup>1</sup> Перевод Ф. Сологуба и А. Чеботаревской.

<sup>2</sup> «Сангино-холериком в высшей степени» (лат.).

<sup>3</sup> на основании последующего опыта (лат.).

ком прочное сложение: не в плоти гнезился его рок, не в крови он бушевал, а незримо витал и созревал в душе.

Однако это вовсе не душевнобольной, не ипохондрик, не мизантропически мрачная натура (хотя Гёте осуждающе говорит о нем: «Его ипохондрия уж чересчур велика»). Клейст не был одержимым, не был сумасшедшим; самое большее, что можно сказать,— он был экзальтирован, если употребить это слово в его точном, прямом смысле (а не в том презрительном, в каком высокомерно употребил его поэт гимназистов Теодор Кёрнер, который, узнав о самоубийстве Клейста, пренебрежительно отозвался «об экзальтированном пруссаке»). Клейст был экзальтирован в смысле чрезмерного напряжения, он был истерзан постоянным внутренним разладом и постоянно пребывал в трепетном напряжении, которое, как струна, звучало и отвечало касаниям гения. В нем было слишком много страстности, безмерной, невероятной, необузданной, безудержно преувеличивающей страстности чувства, которая постоянно клочкотала и никогда не могла прорваться наружу ни словом, ни делом, потому что моральное чувство, столь же взвинченное и преувеличенное, кантовский и сверхкантовский «долг перед человечеством» насильственными императивами отталкивали страсть и подавляли ее. Он был страстен до порочности при почти болезненном инстинкте чистоты; он хотел всегда быть правдивым и был вынужден всегда молчать. Отсюда это постоянное напряжение, невыносимая мука душевной взвинченности, когда наглухо сомкнуты уста. Он был слишком полнокровен, но в то же время слишком рассудочен, слишком темпераментен, но и слишком сдержан, слишком увлекаем и слишком этичен и в области чувства был так же склонен к преувеличенной чувствительности, как в области мышления к преувеличенной правдивости. Так, нарастая, проходит этот разлад через всю его жизнь; рано или поздно такой напор неизбежно должен был привести к взрыву, если бы не открылся какой-нибудь клапан. А у Клейста (именно в этом его обреченность) не было никакого клапана, не было отдушины: он не изливался в слове, его напряжение не разряжалось в беседах, играх и маленьких любовных приключениях, не растворялось в алкоголе или опиуме. Только в грезах (в его произведениях) щедро расточалась

его необузданная фантазия, его жгучие (и часто мрачные) влечения; бодрствуя, он смирял их железной рукой, но убить их он не мог. Немного нерешительности, равнодушия, мальчишества, беспечности, и, пожалуй, его страсти перестали бы напоминать плененных хищников; но он, сластолюбец, сладострастник чувства, был фанатиком дисциплины, он применял к себе прусскую муштровку и постоянно пребывал в разладе с самим собой. Его внутренний мир был словно подземной клеткой для загнанных, но не укрощенных желаний, он дрессировал их раскаленным железом своей воли. Но голодные звери бунтовали. И в конце концов разорвали его.

Это несоответствие между реальным и заданным существованием, это постоянное действие напряженных до предела влечений и постоянное противодействие бодрствующего духа претворило его страдание в судьбу. Две половины его существа не были пригнаны и постоянно стирали друг друга до крови: он был русским по духу, неумеренным, томящимся по чрезмерному, и в то же время он был затянут в мундир бранденбургского дворянина; ему были даны великие вождедения и в то же время неколебимо строгое сознание, что он не должен им уступать. Его ум стремился к идеалу, но осуществления его он ждал не от мира, как Гёльдерлин (другой трагик духа): Клейст предписывал этические нормы не для других, а только для себя. И, готовый отчаянно преувеличивать всякое чувство, всякую мысль, он преувеличивал эти нравственные требования, так же как и все остальное; даже свою окаменелую норму он накалял докрасна и возводил в страсть. То, что ни один из друзей, ни одна женщина, вообще ни один человек не отвечал его преувеличенным требованиям,— это не могло бы погубить Клейста. Но то, что он не мог противостоять внутреннему натиску влечений и непреодолимых вождедений, что он не мог — этому виною его горячность — усмирить себя,— вот что постоянно унижало его гордость; отсюда эти самообвинения в его письмах, это отвращение и презрение к себе, ощущение преступности, которое мешает ему заглянуть внутрь, замыкает его уста и ранит душу. Постоянно ведет он (всегда в качестве обвинителя) тяжбу с самим собой. Все время он, суровый судья, судит себя. «От него веяло суровостью,— сказала Рахиль, и неумо-

лимой суровостью дышало его отношение к самому себе. Когда он заглядывал в свою душу — а Клейст был достаточно мужествен и искренен, чтобы заглядывать в самую глубь, — он ужасался, словно видел там лик Медузы. Он был совсем не таким, каким хотел быть, и нет человека, который принуждал бы себя к большему: едва ли кто-нибудь предъявлял к себе более высокие нравственные требования (при столь незначительной способности осуществить категорический идеал), чем Генрих фон Клейст.

И в самом деле: под холодной, мрачной, непроницаемой скалой внешнего оцепенения таилось змеиное гнездо демонических вождений, — и одно разжигалось другим. Никто не подозревал, что под холодной, властной замкнутостью Клейста трепещет адский клубок, но сам Клейст хорошо знал шипящий выводок страстей, гнездившихся в глубинном мраке его души. Уже в отрочестве он осознал его и потом всю жизнь мучился этим сознанием: чувственная трагедия Клейста возникла рано; повышенная возбудимость была ее началом, повышенная возбудимость — ее концом. Нет повода чопорно обходить молчанием этот интимнейший кризис его юности, после того как он сам доверил его своей невесте и своему другу; кроме того, это поэтический спуск в лабиринт его страсти. Мальчиком, кадетом, не зная еще женщин, он делал то, что делают почти все чувственные мальчики в пору весеннего пробуждения сексуальности. И так как он был Клейстом, он безмерно предавался этому юношескому пороку; но, так как он был Клейстом, он безмерно страдал от своего слабоволия.

Чувственность заставляла его ощущать себя душевно запятанным, физически расшатанным, и его склонная к чудовищным гиперболам фантазия, вечно поглощенная страшными картинками, рисует ему ужасные последствия этого юношеского порока. То, на что другие смотрят легко, как на еле заметную юношескую ссадину, раковой опухолью въедается в его душу: уже в возрасте двадцати одного года он до гигантских размеров раздувает дефект (наверное, только воображаемый) своего *sexus*<sup>1</sup>. В письме, вероятно, лишь предостерегая и пугая

---

<sup>1</sup> Пол, сексуальность (лат.).

самого себя, он рассказывает об одном (несомненно, выдуманном) молодом человеке, погибающем в больнице «от юношеских заблуждений», «с обнаженными, бледными, иссохшими членами, со впалой грудью и бессильно опущенной головой»; и чувствуешь, как этого прусского юнкера терзают отвращение и унижительный стыд от сознания, что он не сумел себя уберечь от своих вожделений.

Одно привходящее обстоятельство поистине трагически усугубляет его пытку: чувствуя себя сексуально несостоятельным, он помолвлен с чистой, невинной девушкой, которой он читает длинные лекции о нравственности (считая себя неопытным, запятнанным до глубочайших тайников души), которой он объясняет супружеские и материнские обязанности (сомневаясь, что будет в состоянии исполнить супружеский долг). Вот тогда и начинается двойное существование Клейста; ужасная трещина вносит в его жизнь беспримерное напряжение; оттого так рано вздымаются в его пока еще свободно дышащей груди гремучие противоречия страстей, бурно смешиваются стыд и гордость, чувственность и нравственность. И уже тогда начинается ужасное переполнение его существа, которое он робко и стыдливо скрывает, пока оно однажды не излилось из его уст: он доверил другу свою навязчивую мысль и свой мнимый позор, лишивший его спокойствия. Этот друг — его звали Брокес — не был Клейстом, гиперболистом и преувеличителем. Он сразу ясно определил действительные размеры опасности, указал Клейсту врача в Вюрцбурге, и через несколько недель хирург будто бы операцией, на самом же деле, вероятно, внушением, освободил его от мнимой половой несостоятельности.

Его *sexus* был таким образом исцелен. Но эротика Клейста так и не стала вполне нормальной, вполне обузданной. Обычно в человеческой биографии нет необходимости касаться «тайны пояса», но в данном случае как раз этот пояс скрывает затаенные силы Клейста: несмотря на выдающуюся одаренность, жизнь Клейста предопределена удивительно колеблющейся и все же типично чувственной конституцией. Вся его безгранично преувеличивающая, безудержно чувственная оргиастика, неумеренно насыщенная образами, изливающаяся в из-

быточности, несомненно, обязана своими проявлениями скрытым эксцессам; быть может, никогда в литературе поэтическое воображение не носило столь явно клинической формы (я нарочно не говорю: клейма) предвкушающей, разжигающей себя грезами и в грезах себя изнуряющей, исчерпывающей юношеской возмужалости. Обычно объективный, ясный изобразитель, Клейст в эротических эпизодах становится необузданным, восточно цветистым, его видения превращаются во взволнованные чувственные мечтания, соперничающие друг с другом в преувеличениях (описания Пентесилеи, вечно повторяющийся образ персидской невесты, выходящей нагой из купальни с каплями сандала на теле); этот нерв в его исключительно скрытном организме словно обнажен и трепещет при малейшем прикосновении. Видно, что повышенная чувственная возбудимость его юности была неискоренима, что хроническое воспаление его эроса никогда не проходило, как он ни подавлял его, как ни умалчивал о нем в более поздние годы. В этой области у него никогда не было равновесия, никогда у Клейста половая жизнь (отвратительное слово, которое я употребляю по необходимости) не шла по простому и широкому пути здоровой мужественности. Всегда (как в юные годы) был у него какой-то минус, недостаток нормального инстинктивного влечения и всегда был какой-то плюс, какой-то излишек преувеличений, экстаза и пламенности: все связи Клейста носят на себе отпечаток этого преуменьшения и преувеличения, выраженного в самых разнообразных формах, которые переплетаются и отливают самыми причудливыми, самыми опасными сторонами и оттенками. Именно потому, что у него не было прямого сексуального влечения (а может быть, и сексуальной способности), он был склонен к бесчисленным промежуточным формам проявления чувственности: вот откуда его магическое знание всех перекрестков и окольных путей эроса, всех его масок и костюмов, изумительное знание всей многоликости влечений. В нем мерцают все переходы и превращения, самые соблазнительные возможности, но непроницаемый туман скрывает его вожелания. Даже изначальное стремление к женщине у него не вполне устойчиво; в то время как для Гёте и для большинства поэтов, как бы ни колебалась магнитная стрелка их же-

ланий, притягивающим полюсом всегда является женщина, Клейст, подчиняясь неукротимому инстинкту, бродит по всем направлениям. Достаточно прочесть его письма к Рюле, Лозе и Пфюлю: «С чисто девичьими чувствами я созерцал твое прекрасное тело, когда в Туне... ты погружался в воды озера», или еще яснее: «Ты возрождал дух греков в моем сердце; я бы мог с тобой спать», чтобы заподозрить в нем извращенность. Это было бы неверно: Клейст не извращен, но его плотские потребности (благодаря недостатку активного естественного выражения) принимают экзальтированные формы. Столь же пламенно, с тем же избытком эротического пыла пишет он своей «единственной» Ульрике, которая все же была его сводной сестрой (странно пародируя его женственные переживания, она путешествовала с ним в мужском костюме). Каждое чувство он сдобривает крутой солью своей преувеличенной чувственности, всегда он вносит смуту в свои переживания. Близ Луизы Виланд, тринадцатилетней девушки, не перейдя к уничижительным отношениям, он вкусил соблазн духовного обольщения, к Марии фон Клейст его влечет материнское чувство, к последней женщине — Генриэтте Фогель — также приковывает его не связь (как отвратительны все эти слова!), а только бешеная экзальтированность смерти. Ни к одной женщине, ни к одному мужчине не было у Клейста ясного, простого отношения — не любовь, а всегда какая-то сложность, чрезмерность, всегда какой-то избыток или недостаток, который является истинной природой его эроса; всегда он стремится — как сказал о нем с магическим ясновидением Гёте — к «смятению чувств». Как бы глубоко ни взрывал он свою душу, никогда он не черпал, не исчерпывал в переживаниях свою любовную мощь, никогда он не освобождался (как Гёте) свершением или бегством: он всегда задевал, не захватывая, этот «чувственно-сверхчувственный жених», распалеймый жгучим ядом своей крови. Мужественность и женственность, желание и исполнение, доброта и жестокость, духовность и чувственность — все противоречивые начала сковывают его, соединяясь в одну сверкающую, раскаленную цепь. И в эротике Клейст не охотник, а затравленный зверь, подвластный демону страсти.



Именно потому, что Клейст чувственно так многозначен, так загадочен, и, быть может, именно потому, что физически он был не вполне однолинеен и полноценен, он превосходит всех других поэтов в науке любви. Накаленная атмосфера его крови, постоянная предельная натянутость его нервов вызывают из подземных глубин самые затаенные ответвления чувства: странные прихоти, заглушенные и загашенные у других, у него лихорадочно вырываются наружу и пламенем обжигают эрос его образов. Преувеличивая изначальные страсти — а Клейст был художником не только благодаря точности своих наблюдений, но и благодаря превышению меры, — он всякое чувство доводит до патологии. Все, что обычно называется *pathologia sexualis*<sup>1</sup>, в его произведениях воплощается в образах, и притом в почти клинических образах; мужественность он доводит почти до садизма (Ахилл, Веттер фон Штраль), страсть — до нимфомании, волнение крови — до сексуального убийства (Пентесилея), женскую чувственность — до мазохизма и рабства (Кетхен из Гейльбронна); к этому он примешивает все темные силы души, гипнотизм, сомнамбулизм, прорицание. Все, что хранится на самом дне сердца, — эксцентричность чувства, выход за установленные разумом пределы, — все это и только это влечет его к поэтическому изображению. В его произведениях всегда царят буйные, чувственно разгоряченные грезы: он заклинал злых демонов, жгучие силы своей крови, лишь загоняя их бичом страсти в художественные образы. Искусство для него — заклятие, изгнание злых духов из терзаемой плоти в мир фантазии. Он не изживает свой эрос, а лишь переживает его в грезах; так возникают его гигантские, зловещие искажения, пугавшие Гёте, отталкивавшие многих.

И все же было бы грубой ошибкой видеть в Клейсте сластолюбца (просто эрос разъясняет природу характера нагляднее, чем порывы чисто духовной страсти). Для того, чтобы стать сластолюбцем, ему не хватает самого момента наслаждения. Клейст — противоположность наслаждающемуся сладострастнику, он страдалец, мученик своих страстей, бессильный осуществить свои пламенные грезы; отсюда связанность, сдавленность его

---

<sup>1</sup> Сексуальной патологией (лат.).

никогда не изливающихся и вечно бурлящих вожделений. И здесь, как везде, он гоним, затравлен демоном, в вечной борьбе с принуждением и натиском, в невыносимой муке, под гнетом своей природы.

Но эрос не один в бешеной своре, гоняющей его вдоль и поперек по жизненному пути: другие его страсти не менее опасны и кровожадны, ибо и там он — величайший во всей новой литературе гиперболист — стремится к эксцессу; всякое душевное бедствие, всякое чувство он своей лихорадкой доводит до мании, до клинического состояния, до самоубийства. Ад страстей открывается всякий раз, когда обращаешь взор на какое-нибудь произведение Клейста, на какое-нибудь проявление его личности. Он весь был насыщен ненавистью, горечью, сдавленным, агрессивным раздражением. И как убийственно грызла его эта обманутая жажда могущества, видишь всякий раз, когда хищный зверь освобождается от власти занесенного над ним бича и нападает на самых сильных — на Гёте или Наполеона. «Я сорву венец с его чела» — вот еще самое милостивое слово, обращенное к человеку, к которому он прежде обращался, стоя «на коленях своего сердца».

Другой зверь из ужасной стаи буйных чувств — честолюбие, сроднившееся с бешеной, безоглядной гордостью, честолюбие, попирающее ногами все препятствия. И еще один вампир сосет его кровь и мозг — мрачная меланхолия, но не меланхолия Леопарди и Ленау — состояние душевной пассивности, мелодичные сумерки сердца, а, как он пишет, «скорбь, с которой я не могу совладать», стремительная, пламенная лихорадка смерти, жгучая мука, которая гонит его обратно в одиночество, как гонит Филоктета с его отравленной раной. И тут кроется причина нового бедствия: мука нелюдимости, в «Амфитрионе», вложенная им в уста бога — творца мира, — и она преувеличена и доведена до иступленного одиночества. Все, что его волнует, становится болезнью и эксцессом: даже духовные, интеллектуальные влечения — к нравственности, справедливости, правде — и они в его чрезмерности претворяются в гримасы страсти: правдивость превращается в сутяжничество за правду (Кольгаас), стремление к истине — в свирепый фанатизм, потребность в нравственности — в ледяную, ожесточенную дог-

матику. Он всегда выходит за грани, всегда стрела попадает рикошетом в его тело, непрерывно отравляемое ядом и горечью разочарования. Все эти страстные порывы, эти возбуждающие, злокачественные яды, накапливаясь в нем, вызывают губительное брожение: и здесь (как в его эросе) не наступает разрядки в действии. Ненависть к Наполеону внушает ему страстное желание убить его, уничтожить французов, но он не берется за меч и даже не становится с ружьем в ряды армии. Его честолюбие стремится «Гискаром» затмить Софокла и Шекспира, но пьеса остается беспомощным фрагментом. Тоска гонит его к людям, и десять лет он тщетно ищет спутника к смерти — и ждет десять лет, пока наконец не находит спутницу — пораженную раком, разочарованную женщину. Энергия, сила питают только его мечты и делают их буйными и кровожадными. Так, под палящими лучами воображения всякая страсть, тропически разрастаясь, приобретает ту невыносимую напряженность, которая разрывает его нервы, но не может расплавить, по выражению Гамлета, «эту слишком крепкую плоть». Тщетно призывает он «покой, покой от страстей»; они не покидают его, и в каждой струе его творчества kloкочет пар гипертрофированных чувств. Его демон не отводит бича: сквозь заросли судьбы, вечно гонимый, должен он продолжать свой путь к пропасти.

Гонимый всеми страстями — вот образ Клейста. Но ошибкой было бы видеть в нем необузданного человека: глубочайшая его мука, его извечная трагедия в том, что, непрерывно подхлестываемый бичами, уязвляемый жалами своих страстей, он вечно себя обуздывает; всякий раз, когда он рвется вперед, его одергивает беспощадная узда воли, и всякий раз, когда он устремляется к внутренней чистоте, губительный инстинкт увлекает его в сторону. Обычно у родственных ему, опустошающих себя поэтов — у Гюнтера, Верлена, Марло — грандиозный размах страсти сочетается с очень слабой, девичьей волей, и их размалывают, затопляют собственные вожделения. Они пропивают, проигрывают, проматывают себя, их сметает внутренний вихрь их существа; они не падают внезапно в пропасть, а опускаются со ступени на ступень, постепенно скатываются на дно при постоянно слабеющем сопротивлении воли. У Клейста же — и в этом,

только в этом корень его трагедии — демонически сильной страстности противопоставлена демоническая воля духа (так же как в его творчестве буйный, опьяненный мечтатель сочетается с холодным, трезвым наблюдателем и зодчим). Его противодействие инстинктам так же мощно, как сами инстинкты, и эта удвоенная мощь возвышает его внутреннюю борьбу до героизма. Иногда он бывает подобен своему Гискару, который, страдая в своей палатке (в душе), обессиленный гноящимися язвами, отравленный губительными соками, величественным жестом замыкает уста своей тайне и является народу. Клейст не уступает себе ни на пядь, он не дает безвольно втянуть себя в пропасть; железная воля сопротивляется этому бешеному напору страсти:

Стой, нерушимо стой, как свод стоит,  
Где каждый камень рухнуть наземь рад,  
Ты темя камнем угловым подставь  
Огням небесным и кричи: разите!  
И пусть тебя до самых пят расколют,  
Пока дыханье в этом юном теле  
Удерживает камень и цемент\*.

Эту святую гордыню он противопоставляет судьбе, и властно, мощно, в страстном порыве к самосохранению и самовозвышению, он ставит преграду горячему неистовству самоуничтожения. Так жизнь Клейста становится гигантоманией, гигантской борьбой слишком возвышенной природы; трагедия его не в избытке одного и недостатке другого, как у большинства людей, а в избытке и того и другого; избыток ума наряду с избытком крови, избыток нравственности наряду с избытком страсти, избыток дисциплины наряду с избытком необузданности. Он был из числа перенасыщенных людей, и «неизлечимая болезнь», которой было одержимо это «хорошо задуманное тело» (как говорит Гёте), в сущности, заключается в чрезмерной силе. Природа затратила на него гораздо больше энергии, чем нужно человеку на протяжении всей жизни: так неистова была эта полнота, что неумеренные дозы стали ядом и роком; тонкая кора земной плоти не может справиться с таким избытком сил и токов. Клейст должен был поэтому взорваться, как перегретый котел: не безмерность, а чрезмерность была его демоном.

# ПЛАН ЖИЗНИ

Во мне все спутано, как льняные волокна  
в прялке.

*Из юношеского письма.*

**К**лейст рано ощутил в себе этот хаос чувства. Уже мальчиком, а еще сильнее двадцатилетним гвардейским офицером он полусознательно замечает, как мощно растет его внутреннее возмущение против тесного мира. Но он предполагает, что это смятение, эта отчужденность — брожение молодости, результат неудачной жизненной установки и главным образом недостаток подготовки, воспитания, системы. И действительно, Клейст не был подготовлен к жизни: из опустевшего родительского дома он попадает под начало к эмигрантупастору, потом в кадетский корпус, где он должен изучать военное искусство, в то время как тайная склонность влечет его к музыке — первый прорыв чувств в беспредельность. Но лишь тайком он может играть на флейте (видимо, он владел ею мастерски): целый день он занят суровой прусской военной службой, учениями на невеселых песчаных плацах своей родины. Кампания 1793 года, бросившая его наконец в настоящую войну, была самой жалкой, самой неудачной, самой скучной,

самой бесславной кампанией в немецкой истории. Никогда он не упоминал о ней как о военном подвиге; только в одном стихотворении, посвященном миру, он выражает стремление уйти от этого безумия.

Военный мундир стесняет его жаждущую свободу грудь. Он чувствует, как бродят в нем силы, и догадывается, что они не проявятся действительно в мире, пока он не сумеет их укротить. Никто его не воспитывал, никто его не поучал, и вот он сам хочет быть своим воспитателем, «построить себе жизненный план», или, как он говорит, «научиться правильно жить»; и, так как он пруссак, первая его мысль — о порядке. Он хочет установить в себе порядок, «жить правильно» — согласно определенным нормам, принципам, идеям — и полагает, что внутренний хаос (он его предугадывает) можно усмирить лишь правильной, построенной по определенной схеме жизнью, чтобы, как он формулирует, «вступить в нормальную связь с миром». Его основная мысль заключается в следующем: каждый человек должен составить себе жизненный план. И это заблуждение не оставляет его почти до последних дней: он считает, что нужно наметить себе цель, потом тщательно избрать средства, полагая, что можно, как в стратегии или математике, вычислить и начертить свою задачу. «Свободный мыслящий человек не остается покорно на том месте, куда его толкает случай... он чувствует, что можно возвыситься над своей судьбой, что можно даже, в точном смысле слова, руководить судьбой. Он разумом определяет то, что составило бы его высшее счастье, он намечает жизненный план... Пока человек не в состоянии определить свой жизненный план, он остается несовершеннолетним; ребенок — он под опекой родителей, взрослый — он под опекой судьбы» — так философствует молодой человек в двадцать один год, собираясь пережить рок. Он еще не знает, что его судьба — внутри его существа и в то же время за гранью его сил.

Но напряжением воли он швыряет себя в жизнь. Он сбрасывает мундир. «Военное сословие, — пишет он, — стало мне так ненавистно, что постепенно мне становилось в тягость содействовать его целям». Но как, ускользнув от одной муштровки, найти себе другую? Я уже говорил: Клейст не был бы пруссаком, если бы его мысль не об-

ратилась прежде всего к порядку. И он не был бы немцем, если бы не верил, что внутреннего порядка можно достигнуть путем образования. Образование для него, как и для всякого немца, ключ к тайнам жизни; учиться, прочитать как можно больше книг, сидеть на лекциях, записывать их, слушать профессоров — так рисуется юноше путь в мир. При помощи теорий и правил, естествознания и философии, истории, литературы и математики Клейст хочет познать мировой дух, укротить демона. И, вечный преувеличитель, он неистово погружается в науку. Все, что он делает, все, к чему прикасается, он накаляет своей демонической волей; он как бы опьянен рассудительностью и превращает педантизм в оргию. Как и его немецкому предку, доктору Фаусту, ему кажется слишком медленным последовательное, постепенное приобретение знаний: он хочет всего достичь одним прыжком и в науке познать наконец подлинную жизнь, «истинную» форму жизни. Обольщенный писаниями эпохи Просвещения, он со всем фанатизмом своей стремительной воли верит, что «добродетель» в понимании греков поддается изучению, верит в единую формулу жизни, которую можно вывести с помощью науки и образования, чтобы каждый раз пользоваться ею как схемой, как таблицей логарифмов. Поэтому он, словно в отчаянии, окунается то в логику, то в чистую математику, то в экспериментальную физику, потом бросается к латинскому и греческому языкам, и все это «с самым кропотливым прилежанием», однако без цели и плана, как и следовало ожидать от его безудержной и фанатичной натуры. Ясно чувствуется, что он, стиснув зубы, старается довести до конца свое дело: «Я поставил себе цель, требующую непрерывного напряжения всех моих сил и каждой минуты времени, если я хочу ее достичь», — но эта «цель» все время остается далекой. Он учится впустую, и чем больше он наспех схватывает разрозненных знаний, тем менее он познает внутреннюю цель. «Все науки для меня одинаково важны, — неужели я должен переходить от одной науки к другой и вечно плавать на поверхности, не углубляясь ни в одну из них?» Напрасно он — лишь бы убедить себя в пользе этих занятий — самым педантичным образом проповедует своей невесте педантичную механику нравственного поведения, месяца-

ми, как зловредный школьный учитель, мучает бедную девушку нелепыми, надуманными вопросами и ответами, которые он старательно записывает ради ее «образования». Никогда Клейст не был антипатичнее, бесчеловечнее, педантичнее, никогда он не был в большей мере пруссаком, чем в этот несчастный период, когда он, с книгами, лекциями и наставлениями в руках, искал в себе человека, никогда он не был более чужд себе и своему пламенному существу, чем в ту пору, когда он стремился выработать из себя полезного гражданина и человека.

Но не суждено ему спастись от демона, завалить его книгами и пандектами: ужасным, жгучим пламенем вырывается он внезапно из мира книг. Вдруг, в один час, в одну ночь, уничтожен первый жизненный план Клейста: погибла религия разума, вера в науку. Он прочитал Канта, злейшего врага всех немецких поэтов, их соблазнителя и губителя, и этот холодный, чересчур яркий свет ослепляет его взор. Ошеломленный, он должен объявить несостоятельным свое высшее убеждение — веру в целебную силу образования, в познаваемость истины: «Мы не можем решить, воистину ли является истиной то, что мы называем истиной, или это нам только кажется?» «Острие этой мысли» пронзает его «до сокровеннейших глубин» сердца, и, потрясенный, он восклицает в одном письме: «Моя единственная, моя высшая цель погибла, и у меня нет иной». Жизненный план сведен на нет. Клейст снова наедине с собой, с этим страшным, гнетущим, таинственным «я», которое он не умеет обуздать. Именно то, что сейчас, как всегда, в безмерной страсти он ставит на карту всю свою жизнь, всю неограниченность своего духовного бытия, делает его душевное поражение столь страшным и опасным. Когда Клейст теряет веру или страсть, он каждый раз теряет все: его трагедия и его величие в том, что он всецело и безраздельно отдается чувству, никогда не оставляя пути к возврату и обретая освобождение только в разрушительных взрывах.

И на этот раз он освобождается, разрушая. С проклятием разбивает он об стену судьбы звенящий кубок, из которого годами пил хмельное блаженство. «Печальный разум» — так называет он теперь свой повержен-



ный кумир; он бежит от книг, от философии, от теорем и, вечный гиперболист, слишком рьяно бросается в другую крайность, с той же преувеличенной жаждой, с тем же фанатическим рвением предаваясь новому идеалу. «Мне противно все, что называется знанием». С обычным для него порывом он бросается в противоположную крайность, вырывает веру из своей души, как прожитый день из календаря. И тот, кто еще вчера видел спасение в образовании, волшебство — в знаниях, исцеление — в культуре, оплот — в науке, теперь восторгается тупостью, примитивом, животнорастительным прозябанием. Тотчас же — страстность Клейста не знает слова «терпение» — построен новый жизненный план, конструктивно столь же слабый, столь же малообоснованный на фундаменте опыта: теперь прусский юнкер вдруг стремится к «затененной, спокойной, незаметной жизни», хочет стать крестьянином, жить в том одиночестве, которое в свое время так соблазнительно обрисовал Жан Жак Руссо; он требует не больше того, что персидские маги считают самым угодным богу: «Обработать поле, посадить дерево и зачать ребенка». Этот план захватил и в тот же миг умчал его; с той же поспешностью, с которой он хотел стать мудрым, он стремится теперь стать тупым. Прошел день — и он покидает Париж, куда бежал, «сбитый с толку изучением печальной философии», прошел день — и он бросает свою невесту, только потому, что она не может сразу согласиться с его новым планом жизни и сомневается в том, что она, дочь высокопоставленного генерала, сможет быть полезной работницей в поле и в коровнике. Но Клейсту некогда ждать: одержимый идеей, он горит как в лихорадке. Он штудирует труды по агрономии, работает с швейцарскими крестьянами, колесит вдоль и поперек по кантонам, чтобы на последние деньги купить себе имение (на разрытой войной земле); даже в самых трезвых стремлениях — к учености или сельскому хозяйству — он не свободен от власти де-

Его жизненные планы — будто трут: они воспламеняются при первом соприкосновении с действительностью. Чем больше его усилия, тем больше неудач: суть его в том, чтобы, преувеличивая, разрушать. Клейст достигает цели только вопреки своей воле: темная сила все-

гда вершит в нём то, о чем воля и не подозревает. И пока с раскаленным сверх меры педантизмом разума он ищет выхода в образовании, а потом в необразованности, освобождается инстинкт, темная деспотическая воля его существа. Она подобна нарыву, который, пока лечат его, унимая внутреннюю боль мазями и бинтами рассудка, прорывается, обнаружив скрытое брожение и освободив связанного демона, демон изливается в поэзии. Слепое орудие чувства, Клейст без всяких расчетов начал в Париже «Семейство Шроффенштейн» и робко показал его друзьям; но едва он заметил и учуял, что клапан раскрылся, едва он обрел отдушину для своих чрезмерных чувств и ощутил, что здесь, в этом мире границ, связанности и меры, дана воля его фантазии, как эта воля уже помчалась в беспредельность (стремясь с прежней жадностью в первый же час достигнуть последней грани). Поэзия — первое освобождение Клейста: ликуя, он возвращает себя демону (который готов уже был его оставить) и, как в пропасть, бросается в собственную бездонность.

# ЧЕСТОЛЮБИЕ

О, непростительно будить в нас  
честолюбие — мы становимся добычей  
фурий.  
*Из письма.*

**С**ловно вырвавшись из тюрьмы, бросается Клейст в опасную беспредельность поэзии. Наконец его бурному натиску дан простор; стесненное воображение может найти свободу в образах, излиться в бескрайности слова. Но для человека, подобного Клейсту, не существует радости, ибо для него нет меры. Едва начинает он первое свое произведение, едва осмеливается признать себя творцом, поэтом, как тотчас же он хочет быть самым прекрасным, самым великим, самым могущественным поэтом всех времен, и своему первенцу он ставит дерзновенное требование — превзойти самые величественные произведения греков и классиков.

Все захватить в первом же набеге — так диктует ему чрезмерность, воплощаясь в литературном творчестве. Другие поэты робко начинают с надежд и чаяний, с подражаний и опытов и счастливы, если им удалось создать хорошее, значительное произведение; но Клейст, все возводя в превосходную степень, от первого своего опыта требует недостижимого. Его «Гискар», к которому

он приступает (после раннего, почти сомнамбулического произведения «Семейство Шроффенштейн»), должен, обязан быть величайшей трагедией всех времен. Одним прыжком он хочет достигнуть вечности; литература не знает более титанического дерзновения, чем Клейстово требование бессмертия при первой же пробе силы. Это показывает, сколько высокомерия было скрыто в перегретом котле его груди: с шипением и свистом оно вырывается в клубящихся словах. Если Платон бредит Илиадами и Одиссеями, которые он собирается создать, то это робкий самообман слабой природы. Но Клейст жестоко серьезей в своем соревновании с богами духа; охваченный страстью, он возносит ее (как и она его) в безмерность, и с этой минуты, когда открылось ему собственное назначение, честолюбие становится для него почти смертельным импульсом бытия. Его гордыня — не на жизнь, а на смерть, с тех пор как он бросил богам упрямый вызов произведением, которое (как он внушает Виланду) должно соединить в себе «дух Эсхила, Софокла и Шекспира». Вечно Клейст ставит на карту все свое достоинство. И с этих пор план его жизни не в том, чтобы жить, вернее, правильно жить, а в том, чтобы достигнуть бессмертия.

Клейст начинает свое произведение в спазмах крайнего восторга, в опьянении. Все — даже творчество — у него превращается в оргию; возгласы наслаждения и муки, стоны и торжествующие клики вырываются из его писем. То, что ободряет и укрепляет других поэтов — дружеское поощрение, — заставляет его трепетать от страха и радости: так возбуждено все его существо альтернативой удачи или неудачи. То, что приносит счастье другим, для него (здесь, как и всюду) — опасность, ибо каждым нервом принимает он великое решение. «Начало произведения, которое должно показать миру твою любовь ко мне, — пишет он сестре, — возбуждает удивление у всех, кому я его читаю. О Иисус! Если бы я мог довести это до конца! Пусть исполнит небо это единственное мое желание, а потом да вершится воля его». На эту единственную карту — на «Гискара» — ставит он всю свою жизнь. Погруженный в работу на своем острове среди Тунского озера, спустившись в собственными руками вырытую пропасть, он ведет борьбу с демоном, борь-

бу за освобождение, борьбу Иакова с ангелом. Иногда он ликует в восторженном иступлении: «Скоро я сообщу тебе много радостного, ибо я приближаюсь к полноте земного счастья». В другое время он познает, какие темные силы он вызвал в себе: «О, злосчастное честолюбие! Оно отравляет все радости». В минуты смятения он просит смерти: «Я молю бога о смерти», — потом снова охватывает его страх, что он «умрет раньше, чем кончит свою работу».

Никогда, быть может, поэт не боролся с большей ожесточенностью за свое произведение, чем Клейст в те недели непроницаемого одиночества на маленьком острове Тунского озера. Ибо «Гискар» больше, чем литературное отображение его внутреннего существа: в этом титаническом облике он хочет изобразить всю трагедию собственной жизни, необъятные стремления мужественного духа, пробудившиеся, когда тело подорвано тайным недугом и немощью. В завершении — его Византия, власть над миром, призрачное могущество, которое конквистадор желает завоевать решимостью, преодолев сопротивление плоти, сопротивление народа. Подобно Гераклу, срывающему со своей окровавленной кожи Несову одежду, стремится Клейст вырвать из души испепеляющее пламя, он хочет спастись от демона, загнав его в символ, образ. Завершить — это значит выздороветь. В победе — освобождение, в честолюбии — самосохранение, отсюда эта отчаянная судорога, эти напряженные, словно обратившиеся в мускулы, нервы. Тут идет борьба за жизнь, — он это чувствует вместе с друзьями, заклинаящими его: «Вы должны завершить «Гискара», даже если на ваши плечи свалятся Кавказ и Атлас».

Никогда Клейст не отдавался так всецело своему произведению, — раз, два, три раза подряд пишет он эту трагедию и каждый раз уничтожает ее, каждое слово запечатлелось в его памяти так отчетливо, что он декламирует ее у Виланда наизусть. Месяцами вкатывает он на гору тяжеловесный камень, и всякий раз снова скатывается в пропасть: ему не дано, как Гёте в «Вертере», в «Клавиго», одним взмахом крыльев освободиться от призрака, смущающего его душу, — слишком крепко вцепился в нее демон. Наконец, побежденный, он опускает руки. «Небо — свидетель, дорогая Ульрика (и я готов уме-

реть, если это не подливая правда), — вздыхает измученный поэт, — с каким удовольствием я дал бы по капле крови из моего сердца за каждую букву письма, которое я мог бы начать словами: «Мое произведение закончено». Но ты знаешь, кто делает больше, чем в силах сделать. Полтысячи дней подряд и большинство ночей я потратил, чтобы к многочисленным венцам, украшающим наш род, прибавить еще один; теперь же наша святая хранительница говорит мне: довольно... Было бы неблагоприятно тратить силы на произведение, которое, как я теперь убедился, слишком трудно для меня. Я отступаю перед тем, кто еще не пришел, и за тысячелетие до его прихода склоняюсь перед его духом».

Наступает мгновение, когда кажется, что Клейст готов склониться перед судьбой, что его сияющий дух приобрел власть над неистовым чувством. Но им еще владеет злой демон безмерности: он не может выдержать героическую позу великого отречения, его честолюбие, раз возбужденное, не дает себя обуздать. Тщетно стараются друзья вырвать его из когтей мрачного отчаяния, тщетно они советуют ему предпринять путешествие в более светлые края: то, что было задумано как увеселительная прогулка, становится бессмысленным бегством с места на место, из страны в страну, бегством от самых ужасных мыслей. Неудача «Гискара» — удар кинжалом в бешеную гордость Клейста; его властное, титаническое высокомерие внезапно переходит в прежнее грызущее самоуничижение. Еще раз является страшная мысль его юности — страх перед импотентностью, перед бессилием, но на этот раз — в области искусства. Как тогда в отношении мужской силы, так теперь в отношении силы творческой он боится оказаться несостоятельным, и, как тогда, преувеличивая свою слабость, он в бешенстве стонет: «Это ад дал мне половинные таланты: небо дарует человеку полноту или вовсе обездоливает его». Клейст, не знающий меры, признает лишь все или ничего, бессмертие или гибель.

И он бросается в ничто; так совершается безумное деяние, как бы первое самоубийство, более трудное, чем совершенное впоследствии настоящее: в Париже, привезя с собой лихорадку из бессмысленной поездки, он сжигает своего «Гискара» и другие наброски, чтобы спасти

себя от их властного требования стать бессмертным. План жизни разрушен; в такие мгновения, будто вызванная чарами, всегда всплывает его противоположность: план смерти. И, освободившись от демона честолюбия, торжествуя и в то же время сознавая свое поражение, он пишет бессмертное письмо, быть может, самое прекрасное из когда-либо созданных художником в минуту неудачи: «Моя дорогая Ульрика! То, о чем я напишу, может тебя свести в могилу, но я должен, должен, должен это сделать. В Париже я перечел свое незаконченное произведение, отверг его и сжег, и теперь — конец. Небо лишает меня славы, лучшего блага земли; как упрямый ребенок, я возвращаю ему все остальные. Я не могу быть достоин твоей дружбы, и я не могу жить без этой дружбы: я бросаюсь в смерть. Будь спокойна, возвышенная, — я умру прекрасной смертью на поле битвы... я вступлю во французскую военную службу, армия скоро переправится в Англию, и всех нас за морем встретит гибель; я радуюсь при мысли о бесконечно прекрасной могиле». И действительно — с затемненным сознанием, обезумев от совершенного им, мчится он через всю Францию в Булонь; испуганному другу едва удается вернуть его, и месяц он с помраченным рассудком живет у какого-то врача в Майнце.

Так кончается первый отчаянный набег Клейста. Одним взмахом он хотел извергнуть весь свой внутренний мир, своего демона, но он лишь рассек свою грудь, и в его окровавленных руках остался торс, — правда, один из прекраснейших торсов, когда-либо созданных поэтом.

Он ничего не заканчивает — и это достаточно символично, — кроме сцены упорства Гискара: он стойко переносит свои страдания, свою немощь, но Византия не достигнута, трагедия не закончена. И все же эта борьба за трагедию уже сама по себе является героической трагедией. Лишь тот, кто познал в своей душе целый ад, мог так бороться за божество, как Клейст, борющийся этим произведением с самим собой.

# ПРОБУЖДЕНИЕ В ДРАМЕ

Я творю только потому, что не могу перестать.

*Из письма.*

**У**ничтожив «Гискара», мученик своей страсти думает, что задушил в себе ужасного гонителя, немилосердного кредитора. Но жив его демон, призрак, восставший из сокровенных глубин его существа,— честолюбие: злосчастное покушение было так же бессмысленно, как выстрел в собственное изображение в зеркале,— разбился угрожающий образ, но цел его двойник. Клейст теперь уже не может отказаться от искусства, как морфинист от морфия: наконец он находит клапан, который на краткое время ослабит напор воображения, невыносимую чрезмерность чувств, в поэтических грезах даст выход их избытку. Тщетно он противится, смутно сознавая, что будет неизбежно вовлечен в новую страсть; но, слишком полнокровный в своих чувствах, он уже не может обойтись без этого обильного кровопускания, приносящего облегчение. Кроме того, состояние съедено, военная карьера испорчена, скучная чиновничья судьба претит его сильной натуре, и другого выхода



не остается, хотя он и восклицает, измучившись: «Писать книги за деньги — о, только не это!»

Искусство, творчество становится принудительной формой его существования; мрачный демон принял образ и вселяется в его произведения. Все жизненные планы, которые так методически составлял Клейст, разорваны в клочья бурей судьбы. Теперь он покоряется глухой и мудрой воле своей природы, из беспредельных мучений человека выковыивающей беспредельность.

Как насилие, как порок, тяготит его отныне искусство. Этим объясняется удивительная принужденность, взрывчатость и разорванность его драм. Все они, кроме «Разбитого кувшина», годного для постановки и написанного на пари, правда, чрезвычайно нервной рукой, — лишь взрывы его глубочайших чувств, бегство из ада собственной души: в них слышится иступленный вопль, напоминающий вздох задыхающегося, вдруг ощутившего струю воздуха; они резко отталкиваются от туго натянутых нервов, они — прошу простить мне это сравнение, но я не знаю более удачного — извергнуты внутренним пламенем и необходимостью, как семя, разгоряченное кровью. Они не оплодотворены мыслью, едва овеяны разумом, обнаженные, нередко бесстыдно обнаженные, рожденные беспредельной страстью, они врываются в беспредельность. Каждая возводит какое-нибудь чувство, сверхчувство в превосходную степень, в каждой взрывается какая-нибудь раскаленная клеточка его замурованной, чреватой всеми инстинктами души. В «Гискаре» он, словно сгустки крови, выплевывает все свое честолюбие Прометея, в «Пентесилее» изливается его эротический пыл; в «Битве Арминия» беснуется неистовая до озверения ненависть, во всех трех драмах отражается скорее его лихорадочный пульс, чем температура внешнего мира, и даже в более спокойных, менее связанных с его личностью произведениях, в «Кетхен из Гейльбронна» и в новеллах еще вибрируют под током его нервы, еще трепещет почти до жестокости быстрая смена эпического зноя и разумной трезвости. Куда бы ни последовать за Клейстом — всюду магическая и демоническая сфера, сумерки и затемненность чувств, те яркие молнии великих гроз, тот душный воздух, который всю жизнь давил на его собственное сердце. Вот эта вынужденность, эта сернопламенная атмосфера

извержения делает драмы Клейста величественно необычными; в драмах Гёте мы тоже чувствуем биение жизни, но лишь эпизодически — это только порыв подавленной души к свободе, самооправдание, уход и бегство. В них нет губительно-взрывчатого, вулканического начала клейстовских драм, где из самой затаенной, самой недоступной, самой смертоносной глубины сердца внезапно выбрасываются потоки лавы. Эта насильственность взрыва, это творчество на скалистой грани между жизнью и смертью — вот что отличает драмы Клейста от костюмированной игры мыслей у Геббеля, где проблемы возникают из мозга, а не из вулканических глубин души, или от драм Шиллера, где великолепные концепции и конструкции воздвигаются где-то за рубежом личных страданий, за пределами исконной опасности, угрозы существованию.

Ни один немецкий поэт, кроме Клейста, не отдавался своей драме так глубоко и безраздельно, никто так убийственно не терзал свою грудь творчеством; только музыка может создаваться так вулканично, так деспотически-самозабвенно, и как раз это грозное свойство властно влекло жившего под вечной угрозой музыканта Гуго Вольфа, еще раз заставившего услышать в «Пентесилее» этот внутренний взрыв исхлестанной бичами страсти.

Не служит ли эта необходимость, эта насильственность у Клейста возвышенным воплощением требования, предъявленного трагедии две тысячи лет тому назад Аристотелем, — чтобы она «стремительным разрядом очищалась от опасных аффектов»? На определения «опасных» и «стремительным» падает (незамеченное французами и большинством немцев) главное ударение, и это правило словно специально установлено для Клейста, ибо чьи аффекты были опаснее его аффектов (я пытался это показать), чьи разряды были стремительнее? Он не был (как Шиллер) укротителем своих проблем, он был одержим ими; но именно это отсутствие внутренней свободы придает его взрывам необычайную силу и катастрофичность. Его творчество не знает обдуманного, планомерного изложения, это всегда извержение, бешеная борьба за избавление от ужасного, грозящего почти смертельной опасностью, надвинувшегося бедствия. Каждый герой его произведений (как и он сам) считает постав-

ленную ему задачу самой существенной в мире, каждый до нелепости поглощен своим чувством, у каждого все поставлено на карту, каждый должен сказать «да» или «нет» всему своему бытию. Все в Клейсте (а потому и в его образах) становится лезвием, кризисом: страдания отечества, которые у других вызывали лишь многословную патетику, философия (которую скептически созерцал Гёте, воспринимая ровно столько, сколько было полезно для его духовного развития), Эрос и страдания Психеи — все становится у Клейста лихорадкой и манией, предельной мукой, угрожающей разрушить его существование. Но именно это и делает жизнь Клейста столь драматичной, его проблемы столь трагичными; они не остаются, как у Шиллера, поэтической фикцией, а становятся жестокой реальностью его чувств; отсюда та подлинно трагическая атмосфера его творчества, какой нельзя найти ни у одного немецкого поэта. Мир, вся жизнь у Клейста в напряжении: собственные противоречия он отразил в преувеличенных образах, возвел к полярности человеческой природы; неспособность легко воспринимать, серьезность переживания должна каждого его героя — Кольгааса, принца Гомбургского, Ахилла — привести к конфликту с его противниками, и, так как это противодействие (как и его собственное) тоже возвеличено и преувеличено до неизмеримости, неизбежно создается драматическая коллизия, не случайно возникшая, а самым роком предопределенная трагическая сфера.

Итак, естественным образом, невольно приходит Клейст к трагедии: только она могла отобразить болезненную противоречивость его натуры (в то время как эпос допускает более спокойные, более мягкие формы, драма требует крайней обостренности, и потому лишь она отвечала требованиям его склонного к преувеличениям и экстравагантности характера). Его страсти с жгучей непреодолимостью влекут его к буйным излияниям, насильно толкают его к драме; они, а не он, создают эти произведения, поэтому мне кажется грубой ошибкой искать у Клейста признаки метода, планомерного построения, сознательного труда. Гёте несколько иронически говорил о «незримом театре», для которого были предназначены эти пьесы; этим незримым театром была для

Клейста демоническая природа мира, которая из мощной раздвоенности, из диаметральной противоречий создает такое напряжение, такое движение, которое действительно способно взорвать и затопить подмостки. Никто не был и не желал быть менее практиком, чем Клейст; он жаждал освобождения и разгрузки; всякая игра, так же как и целенаправленность, противоречит беспокойной страстности его характера. Его концепции неуклюжи и негибки, его сцепления непрочны, вся техническая сторона сделана *al fresco* (поспешной и нетерпеливой рукой): там, где его кисть не гениальна, он ударяется в театральность, опускаясь до мелодрамы; местами он впадает в вульгарность уличной комедии, рыцарских представлений, волшебного театра, чтобы одним прыжком, одним взлетом (подобно Шекспиру) снова перенестись в возвышенную сферу духа. Сюжет для него только предлог и материал; накалять страстью—его подлинная страсть. Нередко он создает нарастание при помощи самых низменных, самых грубых, самых ходячих приемов («Кетхен из Гейльбронна», «Семейство Шроффенштейн»), но, воспламенившись страстью и со стремительностью парового двигателя ворвавшись в родную стихию противоречий, он создает напряжения, не имеющие себе равных.

Техника Клейста кажется наивной, его композиции ошибочными и банальными; медленно, нередко окольными, извилистыми путями он проникает в самую сердцевину конфликта, чтобы внезапно взорвать чувство с ему одному свойственной мощью и смелостью. Поэтому он должен опускаться на самое дно, поэтому нужна ему, как Достоевскому, длительная подготовка, самые причудливые сплетения, извивы и лабиринты. В начальных сценах его драм («Разбитый кувшин», «Гискар», «Пентесилея») факты и положения сплетаются в тесный узел; сначала как бы собираются тучи, которые могут вызвать трагическую грозу, и он любит эту насыщенную, тяжелую, непроницаемую атмосферу, потому что своей смятенностью, безнадежностью, безысходностью она напоминает атмосферу его души, смятенная ситуация соответствует тому «смятению чувств», которое так беспокоило чуждого демонизму Гёте. И, конечно, в основе этого насильственного утаивания, этой загадочности кроется до-

ля извращенного упоения страданием; в напряжении и торможении он вкушает сладострастие, возбуждая и воспламеняя свое и чужое нетерпение. Так драмы Клейста, прежде чем зажечь чувство, заставляют трепетать нервы; подобно музыке «Тристана», они расточительной монотонностью, многозначительными намеками и волнующими недомолвками стремятся вызвать вихрь чувств. Только в «Гискаре» одним движением, словно отдергивая завесу, с солнечной ясностью он обнажает всю ситуацию; остальные драмы («Принц Гомбургский», «Пентесилея», «Битва Арминия») начинаются с сумбура положений и характеров, из которого вытекают и, разрастаясь, подобно лавине, с грохотом сталкиваются страсти героев. Все перегнав, они иногда ломают своей чрезмерностью намеченную вначале общую концепцию; если не считать «Принца Гомбургского», постоянно чувствуешь, что персонажи Клейста как будто вырвались из-под его лихорадочной руки и помчались в беспредельность, плененные могуществом чувств, неожиданным и непредвиденным в трезвом замысле. Клейст не владеет, как Шекспир, своими образами и проблемами: они уносят его за крайнюю черту. Каждый из них — ученик чародея из Гётевой баллады, и они следуют демоническому зову, а не ясной, планомерной воле; в высшем смысле Клейст не ответствен за них, как за слова, произнесенные во сне и произвольно выдающие затаенные стремления.

Эта вынужденность, связанность, подчиненность воли господствует и в языке его драм: он подобен дыханию взволнованного человека. Язык то искрится, рассыпаясь и растекаясь, то угасает в хрипах, выкриках и молчании. Постоянно тяготеет он к крайностям: порою величественно образный в своем лаконизме, словно вылитый из бронзы в своей застывшей сдержанности, он быстро расплавляется в пламени чувств. Часто в нем попадают отдельные сгустки, насыщенные кровью, как напряженные мускулы, но часто фразу, словно бомба, разрывает пробившееся чувство. Пока язык обуздан, он дышит мужеством и силой, но, как только чувство обращается в страсть, он словно ускользает из-под власти Клейста, растворяя в образах все его грезы. Клейсту никогда не удастся вполне овладеть своей речью; он безжа-

лостно искривляет, изгибает, разрывает, изламывает фразы, чтобы сделать их устойчивыми, он (вечный преувеличитель) часто растягивает их настолько, что не связать концов; но над одним простирается все же его власть и терпение: никогда не сливаются у него стихи в одну общую мелодию, все брызжет, искрится и кипит страстями. Как его героев, бессильных сдержать свою чрезмерность, начинает лихорадить, так и его в конце концов охватывает бессилие обуздать слова: когда Клейст дает себе волю (а в творчестве он обнажает самые глубинные слои своего существа), он одержим и неудержим в своей чрезмерности. Поэтому ему не удастся ни одно стихотворение (кроме магической литании смерти); плотины и водопады создают не плавное, ровное течение, а только пороги и бурные водовороты; его стих и дыхание равно беспокойны и немелодичны. Только смерть вдохновляет его на музыку, на последнее излияние.

Гонитель и гонимый, охотник и затравленный зверь— таким является нам Клейст среди своих образов, и то, что делает его драмы особенно драматичными, заключается не в концепции, не в замысле, не в эпизодическом событии, а в необычайном, окутанном тучами горизонте, величественно расширяющем и возвышающем их до героизма. Клейсту присуще врожденно трагическое восприятие мира: в своих трагедиях он ощущает и оформляет не материю отдельного сюжета, а мировую материю. Возложенное на него бремя рока он в неистовом преувеличении передает другим, и трещина, зияющая в груди каждого его героя, является для него частью громадной расселины, которая рассекает вселенную, превращая ее в сплошную неисцелимую рану, в вечное страдание. Ницше глубоко проник в истину, заметив о Клейсте: он часто говорит «о хрупкости мира», ибо его привлекает «неисцелимость природы»,— мир для него поистине неисцелим, несоединим, весь он печальная неразрешенность и неразрешимость.

Клейст достигает поэтому подлинно трагической ситуации: лишь тот, кто непрестанно ощущает мир, как улику — не только как сюжет, но и как обвинение,— может выступить в драме—роль за ролью, речь за речью—обвинителем, судьей, должником и кредитором, давая каждому возможность защищать свои права от чудовищной не-

справедливости природы, создавшей человека раздробленным, двойственным, вечно неудовлетворенным. Такой взгляд на мир невозможен при ясном зоре. Гёте иронически написал в альбом другому пессимисту, Артуру Шопенгауэру:

В себе найти ты хочешь ценность.  
Уверуй прежде в ценность мира.

Никогда трагический дух Клейста не мог, подобно гению Гёте, «уверовать в ценность мира», и ему не было суждено «найти ценность в себе». Об его собственную неудовлетворенность космосом разбиваются все его творения: трагические дети истинного трагика, они вечно хотят превзойти себя и головой пробить непоколебимую стену судьбы. Чуждая непримиримости мудрость Гёте, удовлетворенно принимавшая жизнь, невольно сообщалась его образам, его проблемам, и потому они не достигали античного величия, даже облачаясь в тунику и становясь на котурны. Даже трагически задуманные образы — Фауст и Тассо — находят утешение и успокоение, «спасение» от последних глубин своего «я», от священной гибели. Он знал, великий мудрец, роковую силу истинной трагедии («это погубило бы меня», — признается он, говоря о замысле настоящей трагедии); своим орлиным взором он видел всю глубину скрытой в нем самой опасности, но у него было достаточно мудрой осторожности, чтобы не поддаться ей. Клейст же, напротив, был героичен без мудрости, он был мужествен и одержим волей к постижению последних глубин; сладострастно он гнал свои грезы и образы навстречу последним возможностям, зная, что они повлекут его за собой к святому року. Мир представлялся ему трагедией, и он творил трагедии из своего мира, — лучшей и самой возвышенной из них была его жизнь.

# МИР И СУЩНОСТЬ МИРА

Радостным я могу быть только наедине с собой, потому что лишь тогда могу быть вполне правдивым.

*Из письма,*

**К** лейст мало знал действительный мир, но много знал о сущности мира. Он пребывал в отчуждении и вражде к своей среде и эпохе и так же не в состоянии был понимать холодность окружающих его людей и связывающие их условности, как те — его упрямую замкнутость, его фанатические преувеличения. Его психология была бессильна, быть может, даже слепа по отношению к общему типу, ко всем обычным явлениям; только там, где он заставляет себя преувеличивать чувства, переносить людей в высшие измерения, пробуждается бдительность его взора. Только страстью, избыточностью внутреннего мира он связан с миром внешним; только там, где человеческая природа становится демонической, губельной и непостижимой, исчезает его отчужденность: словно ночная птица, он видит ясно не при свете, а лишь в сумерках чувств — во мраке сердца. Кажется, только самое затаенное, огнедышащее в человеческой природе родственно его истинной, пламенной сфере. Там, в вулканическом извержении, в хаосе первобыт-



ных аффектов, царит и становится ясновидящим его страстный талант; поверхность жизни, холодная твердая кора повседневного существования, плоская форма бытия не привлекают его взора. Он был слишком нетерпелив, чтобы стать холодным наблюдателем, чтобы подолгу экспериментировать над реальностью; жестоким тропическим зноем он ускоряет рост событий: только пламенный, только страстный человек оказывается для него проблемой. В конце концов он изображал не людей; его демон сквозь земную оболочку познавал в них своих братьев — демонов искусства и природы.

Поэтому все его герои так лишены равновесия: частью своего существа они пребывают вне сферы обыденной жизни, каждый из них — гиперболист своей страсти. Все эти неукротимые дети его чрезмерной фантазии, как сказал Гёте о «Пентесилее», «принадлежат к своеобразной семье»; им всем присущи его характерные черты: не примиримость, резкость, своеволие, прямолинейность, бурное упрямство и непреклонность; все они отмечены печатью Каина: они должны губить или погибать. Все они обладают странной смесью пыла и холодности, избытка и недостатка, страсти и стыда, безудержности и сдержанности, переменчивости и переливчатости — мощным зарядом атмосферного электричества в нервах. Они смущают даже тех, кто хотел бы их полюбить (как смущал сам Клейст своих друзей): в их глазах сверкает нездешне-зловещий огонь, внушающий страх даже самому непредубежденному человеку; поэтому их героизму не суждено было стать популярным, «национальным», хрестоматийным героизмом. Даже в Кетхен, на один только шаг отстоящей от банальности, где она бы слилась с народными образами Гретхен и Луизы, — даже в ее душе кроется болезненная черта, непонятная простому уму, — чрезмерность преданности; и в Арминии, национальном герое, в нем также есть избыток политичности, лицемерной ловкости; в нем слишком много от Талейрана, чтобы он мог стать патриотической статуей.

В банально-идеальный образ Клейст всегда вкрапляет каплю губительной крови, которая делает этот образ чуждым народу: у прусского офицера — принца Гомбургского — страх перед смертью (изумительно правдивый, но несовместимый с привычным ореолом), у грече-

ской царицы Пентесилей — вакхическая страстность, у графа фон Штраля — доля бурбонства, у Туснельды — «частица глупости и женски-кокетливого тщеславия». Всех их Клейст спасает от приторности, от шиллеровского налета, от олеографичности, в каждого влагает что-нибудь первобытно-человеческое, что обнаженным, бесстыдно обнаженным выступает за драматической декорацией во время прорыва страсти.

В духовном облике каждого есть что-то необычное, неожиданное, негармоничное, нетипичное, каждый (кроме театрально расставленных статистов — Кунигунды и солдат), как у Шекспира, обладает какой-нибудь резкой чертой; Клейст столь же антитеатрален в драматургии, сколь бессознательно далек от идеальности в изображении людей. Всякая идеализация возникает благодаря либо сознательной ретуши, либо поверхностности и близорукости. Но Клейст всегда смотрит зорко и ничто не презирает больше, чем мелкое чувство. Он может быть безвкусен, но не банален, упрям и экзальтирован, но не слащав.

Для сурового и прошедшего все испытания поэта, для него, познавшего подлинное страдание, трогательность — враждебная стихия; потому он сознательно изгоняет сентиментальность и целомудренно замыкает уста своим героям в те минуты, когда начинается банальная романтика — главным образом в любовных сценах, — разрешая им только краску стыда, смущенный лепет, вздохи или последнее молчание. Он запрещает им быть обыденными; поэтому они — надо сказать прямо — немецкому народу, как и всякому другому, знакомы лишь литературно и не перешли — в поговорках или образах — со сцены в быт. Национальными героями они являются только для воображаемой немецкой нации, точно так же как на сцене они могут быть только персонажами того «Воображаемого театра», о котором Клейст говорил Гёте. Они не приспособляются, они обладают всем своеволием и нетерпимостью их творца, и потому каждый создает вокруг себя атмосферу одиночества. Его драмы не имеют в литературе ни предков, ни потомков, они не унаследовали и не породили стиля. Клейст был особым случаем, и особым, единичным случаем был его мир.

Единичным случаем, ибо его мир не принадлежит к

определенной эпохе — 1790—1807 годов, не ограничен Бранденбургом или Германией; он не пронизан духовно веянием классицизма, не омрачен католическими сумерками романтики. Мир Клейста столь же необычен и вневременен, как и он сам, — это сфера Сатурна, существующая по ту сторону древнего света и ясно очерченных явлений. Как человек, так и природа, естественный мир интересуют Клейста лишь у последней границы, там, где начинается демонизм, где естественное отсвечивает магическим, природное — чудесным, где мир оказывается хаосом, лишенным всяких норм, и, нарушая все пределы, приближается к невысказанному, неправдоподобному, я сказал бы даже, становится чрезмерным и порочным.

В событиях, как и в людях, Клейста занимает аномальность, отступление от правил («Маркиза О...», «Нищенка из Локарно», «Землетрясение в Чили»), мгновение, когда и люди и события как бы выходят из предначертанного им круга. Недаром он с такой страстностью читал «Ночную сторону природы» Шуберта; все сумеречные явления сомнамбулизма, лунатизма, внушения, животного магнетизма — желанный материал для его преувеличивающей фантазии, которая — будто ей недостаточно человеческих страстей — привлекает еще и таинственные силы космоса, чтобы вернее соблазнить свои создания: превратить смятение фактов в смятение чувств! Клейст больше всего любит странствовать в области необычайного: там, в тумане ущелий, он чувствует близость демона и его магический зов; там он не соприкасается с обыденным — с тем, что отталкивает и отпугивает его; вечно безмерный, он все глубже погружается там в тайну природы и в самой сущности мира, как в чувстве, ищет превосходную степень.

В этом отказе от явного Клейст как будто близок к своим современникам, к романтикам, но между поэтами полунадуманного, полунаивного суеверия, тоски по сказочному блаженству и его вымученной любовью к фантастическому зияет целая бездна: романтики ищут чудесного как благочестия, Клейст — чудовищного как болезни природы. Новалис хочет верить и наслаждаться этой верой, Эйхендорф и Тик хотят растворить суровость и бессмысленность жизни в игре и музыке,

Клейст жё, алчный, хочет уловить тайну, скрытую явлениями, и ощутить ее, доведя до крайних пределов; в последний мрак чудесного и сказочного он вонзает свой испытующий, холодно-страстный, неумолимо зондирующий взор.

Чем необычнее переживание, тем больше влечет Клейста рассказать о нем вещественно,— он даже бравирует реалистическим изображением непостижимого, и его страстный интеллект, словно спираль, поворот за поворотом ввинчивается вплоть до последнего слоя в ту сферу, где сочетаются таинственным браком магия природы и демонизм человека. Тут он приближается к Достоевскому больше, чем кто-либо из немцев: образы Клейста перегружены всем нездоровьем перенапряженных нервов, а нервы болезненно соприкасаются с демонизмом природы и вселенной. Как Достоевский, он не только правдив, но в силу своей экзальтации сверхправдив, и потому прозрачная, но одновременно гнетущая атмосфера нависает как душное небо над ландшафтом его душевного мира, где стужа рассудка внезапно сменяется то зноем фантазии, то гневным ураганом страсти.

Конечно, он величествен и полон глубокого прозрения в сущность, этот ландшафт Клейста,— едва ли другой немецкий поэт достигал такой мощи,— но все же трудно его вынести, никто не может остаться в нем надолго (да и сам автор не мог выдержать больше десяти лет), с такой силой напрягает он нервы, так непрестанно тревожит чувство резким контрастом зноя и стужи. Он слишком мощен, чтобы пребывать в нем всю жизнь, слишком сдавлена и насыщена его атмосфера; слишком большой тяжестью ложится на душу его небо; в нем слишком много жара и слишком мало солнца; слишком много ослепительно яркого света в слишком тесном пространстве. Будучи вечно раздвоенным, Клейст как художник тоже лишен родины, лишен твердой почвы под колесами своей мчащейся кареты. Он везде и нигде, и всюду он бездомен: он живет в мире чудес, не веря в них, изображает действительность, не любя ее.

# НОВЕЛЛИСТ

Ибо это свойство подлинной формы — непосредственно, немедленно передавать смысл: слабая же форма искажает его, как плохое зеркало, и не напоминает ни о чем, кроме самой себя.

*Письмо поэту поэту.*

**В** двух мирах живет его душа—в самом жарком, тропическом зное фантазии и в самом трезвом, самом холодном, объективном мире анализа,— поэтому раздвоено его искусство, и каждая половина безудержно стремится к своему полюсу. Часто драматурга Клейста соединяли воедино с Клейстом-новеллистом, называя его просто драматургом. В действительности же две эти формы воплощают полярность, двойственность его внутреннего «я», доведенную до последнего рубежа: драматург Клейст безудержно набрасывается на свой материал, накаляет его лихорадочными ударами своего пульса, новеллист Клейст преодолевает свое участие в повествовании, насильно подавляет себя, остается в стороне, чтобы его дыхание не проникло в рассказ. В драмах он возбуждает и разжигает себя, в новеллах он хочет возбудить и разжечь других — читателей; в драме он гонит себя вперед, в новелле сдерживает себя. Но то и другое — безудержность и сдержанность — приводит его к крайним возможностям искусства: его драмы — самые субъективные, самые стремительные, самые

пылкие в репертуаре немецкого театра, его новеллы — самые сдержанные, самые ледяные, самые сжатые произведения немецкого эпоса. Искусство Клейста стремится всегда к превосходной степени.

В новеллах Клейст исключает свое «я», он подавляет свою страстность, или, вернее, он переводит ее на другие пути. И здесь фанатик гиперболы впадает в чрезмерность: он доводит это (очень искусное) самоисключение до эксцесса, до крайней объективности, снова угрожающей искусству (угроза — его стихия). Немецкая литература никогда не достигала такого объективного, внешне спокойного отношения, такой мастерской вещественности рассказа, как в этих восьми новеллах и нескольких анекдотах; может быть, только последнего, раскрепощающего элемента не хватает их, казалось бы, безупречному совершенству: не хватает естественности. И в эпосе Клейст действует по принуждению — по принуждению неколебимой воли, как обычно по влечению своих мощных страстей; ему не хватает изюминки — радости повествования, спокойного, беззаботного вымысла, врожденной легкости речи. Чувствуешь, как упрямо сжимаются его уста, чтобы трепетным вздохом не выдать мучительного сладострастия, которое он испытывает, нагнетая напряжение; чувствуешь, как лихорадочно дрожит рука в болезненном усилии сдержать узду, как сурово он подавляет себя, чтобы остаться безучастным. В этом вечном торможении, в этой сдержанности, в затаенности, в нарочитом, почти злостном запутывании читателя, вынужденного блуждать по хитроумно сооруженному лабиринту фактов, кроется тайное, извращенное сладострастие — естественное развитие, прямой путь не свойственны ни его эротике, ни его повествованию. Для того, чтобы это ощутить, нужно только сопоставить «*Novelas ejemplares*»<sup>1</sup> Сервантеса, его блаженно легкое движение сюжета, лукавую игру в прятки и загадки — и напряженную, туго натянутую, взвинченную технику Клейста, который даже рассудительность превращает в эксцесс и обращается к читателю, словно стиснув зубы: нет Ариэля в его угнетенной, отягченной душе, его небо нависает над бездной, и не звучит здесь музыка.

---

<sup>1</sup> «Назидательные новеллы» (исп.).

Клейст хочет быть холодным — и становится ледяным, он хочет говорить тихо — и говорит сдавленным шепотом, он стремится к строгому, римскому, достойному Тацита повествованию, но судорога сводит его стиль. С титанической силой устремляется Клейст к преувеличению. Никогда немецкий язык не был таким откованным, но в то же время никогда он не был так металлически холоден, так сурово прост, как в прозе Клейста: Клейст пользуется им не как арфой (подобно Гёльдерлину, Новалису и Гёте), а как оружием или плугом — с огромным напряжением. И этим негибким, твердым, отлитым, как бронза, языком он — вечный фанатик противоречий — рассказывает о самых захватывающих, самых стремительных, самых бурных событиях; его холодная, протестантски строгая трезвость и ясность вступают в борьбу с самыми фантастическими, самыми неправдоподобными явлениями. Он искусственно запутывает сюжет, хитрит, отпуская вожжи рассказа, только ради суровой и злобной радости нагнать страх на читателя, захватить, испугать его, чтобы потом на самом крутом повороте одним движением остановить бешеную скачку. Кто не почувствует за кажущейся холодностью Клейста-новелиста демонического стремления загнать читателя в сферу, которая служит ему самому пристанищем, — в чудовищные переживания, в глубь мрака и опасности, — может счесть техникой то, что в действительности является иным ликом глубочайшей страстности, фанатизмом самонасилования. Я никогда не мог читать его новелл без легкого трепета, порождаемого не сюжетом (в «Нищенке из Локарно»), а напряженной, вызывающей дрожь вибрацией деспотически сжатой воли, проявляющей себя в молчании, в мнимом покое с еще большей мощностью, чем в избытке стихов и страстных воплях Пентесилеи. Все недоброе, все тайное, хитрое в Клейсте проявляется именно тогда, когда он себя сдерживает, потому что покой, самообладание и самопреодоление противоречат его внутренней сути: непринужденность, высшая магия художника, была для него недоступна там, где, насилуя свою природу, он стремился возвести в закон спокойную сдержанность.

И все же: как много достигла его воля, его демо-

нически сильная воля в области прозы, — словно сталь, сковывает он кровь в венах языка! Это мастерство ощущается больше всего в случайных, не продуманных заранее очерках, в маленьких анекдотах и заметках, написанных без усилий творческой воли, — для газеты, чтобы заполнить свободный столбец. Двадцать строк полицейского отчета, кавалерийский эпизод напряжением его пластического таланта обретают непреходящую форму: ни один пузырек психологии не проникает в магический кристалл повествования, в котором сама вещественность становится прозрачной.

В новеллах большего объема уже чувствуется стремление к объективности. Характерная для Клейста страсть к запутыванию и закручиванию, к искусственной концентрации, сладострастие игры с тайной делают его новеллы скорее волнующими, чем пластичными; они воспламеняют своей мнимой холодностью: «Маркиза О...» (анекдот, рассказанный Монтенем в восьми строках), увлекает, будто шарада, «Нищенка из Локарно» давит, как жуткий кошмар. Все возбуждающее, возмущающее, мучительное, все увлекающее вдаль оттого так живо ощущается в этих призрачных грезах, что благодаря намеренно трезвому стилю хроники они являются нашему внутреннему взору вовсе не смутными призраками, а пластическими образами, запечатленными в своей земной и в то же время нездешней естественности. Весь демонизм его воли здесь (как и прежде, в пору увлечения рационалистической философией) превращен в трезвость, но в трезвость, доведенную до экцесса: словно открывается обратная сторона его существа — экзальтация в воздержании от экзальтированности, чрезмерность в соблюдении меры. Стендаля тоже влекло к холодной, необразной, несентиментальной прозе; он ежедневно читал Гражданский кодекс, так же как Клейст ставил себе в образец стиль хроники; но в то время как Стендаль приобретает только технику, неистовым Клейстом овладевает страсть к бесстрастности — чрезмерность напряжения переключается с него на читателя.

Всегда чувствуется, однако, избыток, неотделимый от его существа; поэтому самая сильная из его новелл —



та, где претворяется в образ лейтмотив его существа,— «Михаэль Кольгаас», этот самый яркий тип преувеличителя из числа созданных Клейстом, человек, который преувеличением разрушает свою силу, доводит прямоту до упрямства, правдивость до сутяжничества за правду, бессознательно он стал символом своего творца, который лучшее свое достоинство превратил в опасность и фанатизмом воли вытеснил себя за все пределы и цели. В дисциплине и сдержанности Клейст так же демонически чрезмерен, как в безудержности и в излишнии.

С наибольшим совершенством выступает это смешение, как я уже сказал, в непреднамеренном, в тех маленьких анекдотах, которые он написал, не заботясь об их художественном достоинстве, и, кроме того, в замечательном автопортрете этого странного человека: в его письмах. Ни один немецкий поэт не раскрыл себя миру так, как Клейст в горсточке написанных им писем. Они, я бы сказал, несравнимы с психологическими документами Гёте и Шиллера: искренность Клейста бесконечно смелее, безудержнее, безнадежнее и безусловнее, чем бессознательно стилизованные, всегда эстетически оформленные исповеди классиков. Верный себе, Клейст и в исповеди предается излишеству: в самое жестокое самобичевание он вкладывает какую-то скрытую ноту наслаждения; он охвачен не только любовью к истине, но и лихорадочным стремлением к ней, он всегда величественно экстатичен в глубочайшей боли. Нет ничего ужаснее воплей этого сердца, и в то же время они доносятся как бы из беспредельной выси — словно трепетный крик подстреленной хищной птицы. Нет ничего величественнее того героического пафоса, с которым жалуется его одиночество. Будто слышишь мучительные вопли отравленного Филоктета, оторванного от братьев и спорящего с богами; на одиноком острове своего духа в муках самопознания, срывая с себя одежду, он является здесь в наготе, но не в бесстыдной наготе,— так является истекающий кровью, пылающий огнем, только что вырвавшийся из сражения человек. Мы слышим крик из глубочайшей глубины земной, крик истерзанного бога или затравленного зверя, и потом опять слова ужасной трезвости — слишком сильный,

ослепляющий внутренний свет. Ни в одном произведении не раскрывается Клейст с такой полнотой, как в своих письмах, ни одно не обнажает так глубоко его двойственность, его изобилие и скудость, восторги и расчеты, сдержанность и страсть, пруссачество и первобытность. Может быть, в пропавшей рукописи, в «Истории моего внутреннего мира», все эти огни и молнии сливались в едином потоке света, но это произведение, которое, без сомнения, было не компромиссом «Поэзии и правды», а фанатизмом одной только правды, до нас не дошло. Здесь, как и всегда, рок замкнул Клейсту уста, запретив «невыразимому человеку» выдать свою заветную тайну, чтобы он всегда предстал перед нами тенью своего демона и чтоб осталось скрытым его последнее одиночество.

# ПОСЛЕДНЯЯ СВЯЗЬ

Все вещи побеждает чувство правды.  
«Семейство Шроффенштейн»<sup>1</sup>.

**В** каждой драме Клейст был выразителем своей сути: в каждой явил он миру долю своего душевного пламени, претворял в образ страсть. Так, по частям, мы узнали о нем и его разладе; но его образ не попал бы в сонм бессмертных, если бы в своем бессмертном произведении он не достиг вершины: изображения всей глубины своей несвободы. В «Принце Гомбургском» с предельной гениальностью, которой судьба лишь раз одаряет художника, он возвел себя, свою изначальную движущую силу, свой жизненный конфликт в трагедию — в антиномию сдержанности и страсти. В «Пентесилее», в «Гискаре», в «Битве Арминия» лишь одно какое-нибудь стремление вторгается в драму во всей своей чрезмерности, смелым и решительным порывом в беспредельность; здесь же превращается в целую вселенную не единичное стремление, а весь смятенный мир стремлений; действие и противодействие, обычно сменяющиеся беспорядочно, здесь приведены к взаимодействию и равновесию. А что же такое равновесие сил, как не высшая гармония?

Искусство не знает более прекрасных мгновений, чем те, когда чрезмерность вливается в соразмерные формы, когда приходит раздающееся в сферах мгновение и на

---

<sup>1</sup> Перевод Б. Пастернака.

краткий миг диссонанс растворяется в благостной гармонии, когда смыкаются самые непримиримые противоречия, мимолетно касаясь друг друга устами слов и любви: чем ужаснее раздвоенность, тем величественнее это слияние, тем больше мощи в созвучии встречающихся потоков. Ни в одной немецкой драме нет такого величественного, такого полного разряда, как в клейстовском «Принце Гомбургском»: самый опустошенный из немецких поэтов (за час до самоуничтожения) дает своему народу самую совершенную трагедию, так же как Гёльдерлин за час до наступления последнего мрака — мировой музыкой звучащие орфические гимны, как Ницше накануне душевного заката — высшее опьянение ума, оргию, блеск и сверкание слова. Это таинственное предчувствие гибели непостижимо и не допускает объяснений, оно невыразимо прекрасно, как последнее голубоватое мерцание угасающего пламени.

В «Принце Гомбургском» Клейст на миг укротил демона, взяв его в полон своим произведением. В «Пентесилее», в «Гискаре», в «Битве Арминия» ему удавалось отрубить только одну из голов душившей его гидре, на этот же раз он схватил ее целиком и воплотил вовне — в художественном образе. Именно в этой драме чувствуется его сила, потому что здесь она направлена не в пустоту, здесь страсть не вырывается наружу без пользы, с шипением и чадом, как пар из перегретого котла, а борется с противодействующей силой. В этой драме — в ее точно пригнанном, безупречном драматическом механизме — ни один атом внутреннего напряжения не теряется в пустом пространстве необузданной чрезмерности: напор и преграда, течение и сопротивление обладают здесь равной силой. Клейст нашел спасение, не выходя за свои пределы, а как бы удвоив себя: противоречия потеряли разрушительную силу, потому что он не позволяет, как прежде, тому или иному стремлению свободно течь и поглощать все остальные. В этом произведении он уяснил себе антиномичность своей природы. Но ясность всегда приводит к познанию, а знание — к примирению. Страсть и сдержанность прекращают борьбу в его душе и смотрят друг другу в глаза: сдержанность (курфюрст, приказывающий провозгласить в церкви принца Гомбургского победителем)

приносит дань уважения страсти, страсть (принц Гомбургский, требующий для себя смертного приговора) приносит дань уважения норме. Обе силы познают себя как частицу извечной Силы, требующей возмущения во имя движения и сдержанности во имя порядка; вырывая из смятенной груди свои противоречия и вознося их к звездам, Клейст впервые преодолевает свое одиночество и становится участником в созидании мира.

Чудодейственно вливается здесь в чистые, возвышенные формы все, к чему он стремился, что пытался осуществить, вливается, укрошенное чувством последней связи с миром и полного примирения. Все страсти, владевшие им тридцать лет, неожиданно отливаются в образы, уже не самовластно преувеличенные, а проясненные. Бешеное честолюбие Гискара претворилось в чистую, действительную пламенность юного героя, принца Гомбургского; зверский, кровожадный, бряцающий оружием варварский патриотизм «Битвы Арминия» доведен до безмолвно строгого чувства отечества; сутяжничество и правовое упрямство Кольгааса очеловечены в образе курфюрста до сознательной защиты закона; ведомство Кетхен лишь голубеет, как нежный лунный свет над летней сценой в саду, овеваемой потусторонним ароматом смерти, а пылкость Пентесилеи, ее буйная жажда жизни растворяется в тихом томлении. Впервые в произведении Клейста звучит скрытая нота доброты, слышится дуновение мягкой человечности и понимания, и эта последняя струна, которой он никогда не касался, серебряной жалобой арфы вторит мрачной мелодии.

В «Принце Гомбургском» нежданно сочеталось все, что волнует человека, и как перед взором умирающего в последние мгновения его жизни проходит все пережитое, так в этом последнем произведении журчит все прошлое, протекая, словно примиренное воспоминание о прожитой жизни: все заблуждения, все ошибки, все упущения, все, что казалось бессмысленным и тщетным, вдруг приобретает смысл в этих образах.

Философия Канта, терзавшая душу двадцатилетнего юноши, душившая его, как «жизненный план», теперь

подает реплики курфюрсту, одухотворяя образ монарха. Кадетские годы, военное воспитание, которому он посылал тысячи проклятий, воскресают в великолепной фреске армии, в этом гимне товарищеской солидарности; даже земля Бранденбурга, уже многие годы ему ненавистная, становится здесь почвой событий, и в воздухе, обычно не ощущаемом в его трагедиях, чувствуется дальний простор.

Все, что он преодолел,— традиция, дисциплина, эпоха,— как небо, высится над его произведением; впервые его творчество вырастает на родной почве, вытекает из призвания крови. Впервые разрежен воздух, нет мучительного напряжения, оно свободно от нервного трепета, впервые, не насилуя, не тесня друг друга, прозрачно льются стихи, впервые звучит музыка. Мир призраков, обычно пылавший демоническим напряжением глубин, теперь, словно сумерки, витает над земной жизнью; будто сладостный звон последних шекспировских драм, звон веселого познания и освобождения, опускает завесу над гармоническим миром.

«Принц Гомбургский» — самая правдивая драма Клейста, потому что в ней заключена вся его жизнь. Тут сосредоточены все скрещения и смещения его сущности — любовь к жизни и стремление к смерти, искаженные меры и чрезмерность, наследие и приобретенное достоинство: только здесь, исчерпывая себя, он становится правдивым и выходит за пределы осознанной им правды. Отсюда это веяние пророческой тайны в сцене смерти, хмель самоубийства, страх перед роком — предвосхищенные творчеством часы его смерти и в то же время повторение всей прожитой жизни. Только обреченные на смерть обладают этим высшим познанием, этим двойным зрением, проникающим и в прошлое и в будущее. Среди немецких драм только «Принц Гомбургский» и «Эмпедокл» дарят нам эту призрачную музыку, этот отзвук беспредельности. Ибо только смертное томление может так расплавить душу, только чистое отречение — достигнуть сфер, где никнет утомленная страсть; то, в чем судьба так упорно отказывала Клейсту в его алчных и гневных набегах, она дарит ему в тот час, когда он уж ничего не ждет: она дарит ему совершенство.

# СТРАСТЬ К СМЕРТИ

Все трудное, что в силах человека,  
Я сделала,— к безмерному стремилась.  
Всю жизнь свою поставила я на кон,  
И выпала решающая кость,  
Должна постигнуть я, что проиграла!

*Пентесилея*<sup>1</sup>.

**Н**а высшей ступени своего искусства, в год появления «Принца Гомбургского», Клейст роковым образом достиг и высшей ступени своего одиночества. Никогда он не был так забыт миром, таким лишним в своей эпохе, в своем отечестве; службу он бросил, журнал ему запретили, его заветная мечта — вовлечь Пруссию в войну на стороне Австрии — остается тщетной. Его злейший враг — Наполеон — держит Европу в руках, как покорную добычу, прусский король из вассала Наполеона превращается в его союзника. Пьесы Клейста не имеют успеха и, путешествуя из театра в театр, осмеиваются публикой или отклоняются равнодушным директором; его книги не находят издателя, сам он остается не у дел; Гёте от него отвернулся, другие не знают его или не считают достойным внимания, покровители его оставили, приятели забыли; последней покидает его самая верная, некогда «Пилладу подобная» сестра Ульрика.

---

<sup>1</sup> Перевод Ф. Сологуба и А. Чеботаревской.

Каждая карта, на которую он ставил, бита, и последнюю оставшуюся у него, самую ценную — рукопись его лучшего произведения, «Принца Фридриха Гомбургского», — он уже не может пустить в ход: он уже вне игры, и никто не доверяет его ставке. И тут, вновь вынырнув на поверхность, он пытается, после многих месяцев безвестной жизни, вернуться в свою семью: еще раз он едет во Франкфурт-на-Одере к своим — освежить душу каплей любви, но родные посыпают солью его раны, и желчь стекает с их уст. Обеденный час в кругу Клейстов, свысока поглядывающих на уволенного чиновника, на обанкротившегося издателя газеты, на неудачливого драматурга, видящих в нем недостойного представителя их рода, — этот час лишил его последних сил. «Я готов лучше десять раз умереть, — пишет он в отчаянии, — чем еще раз пережить то, что я испытал во Франкфурте за семейным обедом».

Родные его оттолкнули, столкнули в ад, кипящий в его груди; с омраченной душой, пристыженный и униженный, отправляется он опять в Берлин. Несколько месяцев он бродит там в стоптанных башмаках, в поношенном костюме, подает в различные ведомства прошения о предоставлении должности, предлагает (тщетно) издателям роман, «Принца Гомбургского», «Битву Арминия», угнетает друзей своим жалким видом; в конце концов он надоел всем, и ему самому надоели поиски. «Моя душа так изранена, — жалуется он, — что когда я высовываю нос из окна, мне кажется, будто дневной свет причиняет мне боль». Его страсти иссякли, силы истощены, надежды разбиты:

Он в каждый слух бросает тщетный зов,  
И, видя знамя времени, что рея  
К глупцам перелетает от глупцов,  
Он обрывает песнь, — с него довольно, —  
Роняя лиру со слезой невольной\*.

И вот среди этого молчания, самого глубокого молчания, какое знал, быть может, еще только Ницше, его сердца касается мрачный голос, зов, который звучал ему всю жизнь, всякий раз, как иссякала его бодрость, как овладевало им отчаяние: мысль о смерти.



С ранней юности преследует его эта мысль о добровольной смерти, и так же, как еще в отрочестве он составил план жизни, так заранее приготовил он и план смерти — эта мысль усиливается в нем всякий раз в часы бессилия; темной скалой вздымается она в его душе, когда убывает прилив страстей и пенящийся поток надежд. Не счесть в письмах Клейста и в его встречах этих пламенных призывов к смерти; и, может быть, позволителен такой парадокс: он только потому мог так долго выносить жизнь, что ежечасно был готов от нее отказаться.

В любую минуту он готов умереть, и если он так долго медлит, то в этом виноват не страх, а гипербола, виновата чрезмерность его природы, ибо даже от смерти требует он грандиозности, экзальтации, избытка; он не хочет лишать себя жизни мелко, ничтожно, трусливо: он стремится, как он пишет Ульрике, к «прекрасной смерти», — и эта идея, такая мрачная и гибельная, у Клейста окрашивается усладой пьянящего сладострастия. Он хочет броситься в смерть как в торжественную брачную постель, и в изумительном сплетении чувств (его эротика, никогда не находившая своего русла, изливается во все глубины его природы) он мечтает о смерти как о мистической любовной смерти, как о вдвойне блаженной гибели.

Какой-то первобытный страх — он увековечил его в сцене «Принца Гомбургского» — внушает ему, одинокому, опасение, что это одиночество жизни будет преследовать его и в потустороннем мире, в вечности: поэтому с самого детства в мгновения высшего экстаза он предлагает каждому, кого он любит, умереть с ним. Неудержимо стремившийся к любви в жизни, он тоскует по любви и по смерти. В земном существовании ни одна женщина не могла удовлетворить его чрезмерности, не могла идти в ногу с фанатически устремленными, доведенными до экстаза чувствами, никто — ни невеста, ни Ульрика, ни Мария фон Клейст — не могли подняться до точки кипения его требований; только смерть, только превосходная и непревосходимая степень — Пентесилея выдала его пламень — способна удовлетворить его потребность в любви. Желанна для него только та женщина, которая согласится с ним умереть, женщина, ок-

важная этим до предела гиперболизированным чувством, и «ее могилу он предпочтет постели всех королей мира» (так восклицает он в предсмертном ликовании). Каждому, кто ему дорог, настойчиво предлагает он стать своим спутником, чтобы уйти во мрак. Каролине фон Шиллер (почти чужой ему) он заявляет, что готов «застрелить и ее и себя», а своего друга Рюле он завлекает ласковыми и страстными словами: «меня не покидает мысль, что мы еще должны что-то сделать вместе — приди, свершим еще что-нибудь прекрасное и умрем! Одной из миллионов смертей, которыми мы уже умирали и которые еще предстоят нам. Это то же самое, что перейти из одной комнаты в другую». Как обычно, холодная мысль превращается у Клейста в страсть, в пламя, в экстаз. Все больше и больше опьяняется он желанием положить величественным жестом конец медленному распылению сил и усилий, произвести взрыв во имя героического саморазрушения — и вырваться из убожества, связанности, изломанности неудовлетворенного жизнью чувства в фантастическую смерть, озвученную фанфарами упоения и экстаза: мощно расправляет члены его демон, ибо он хочет вернуться наконец в свою беспредельность.

Эта страсть к совместной смерти остается непонятной для друзей и для женщин, как все его преувеличения. Тщетны его настояния, тщетны мольбы: он не находит себе спутника в бездну — все они с испугом и недоумением отвергают безумное предложение. Наконец — в тот час, когда его душа переполнилась горечью и отвращением, когда мрак сердца затмил его взор и чувство, — он встречает женщину, почти чужую, которая благодарна ему за это странное приглашение. Она больна, приговорена к смерти, ее тело так же поражено раком, как его душа — отвращением к жизни; неспособная к смелому решению, но тотчас заразившаяся его экстазом, погибающая позволяет увлечь себя в пропасть.

Клейст нашел теперь человека, который избавит его от одиночества в последний миг падения; и вот рождается эта удивительная, фантастическая брачная ночь нелюбимого с нелюбимой. Стареющая, смертельно больная, некрасивая женщина (облик которой он созерцал

только под наркозом своей мысли) бросается с ним в бессмертие. В глубине души эта остроумная, сентиментально-восторженная жена кассира ему чужда: вероятно, он никогда не знал ее как женщину,— но он обручился с ней под другой звездой, под другим знаком, в святом таинстве смерти. Слишком незначительная, слишком мягкая, слишком слабая для него в жизни, она прекрасна как союзница в смерти, ибо над его последними часами она волшебным образом зажигает обманчивую зарю общения и любви. Он сам предложил себя; ей только оставалось взять его,— он был ей предназначен и уготован.

Жизнь его подготовила, слишком подготовила: она его затоптала, поработила, унизила и разочаровала,— но с величественной мощью подымается он в последний раз и создает из смерти героическую трагедию. Художник и вечный гиперболист, живущий в нем, мощным вздохом раздувает издавна тлеющий огонь тайного решения; пламя восторга и блаженства брызжет из груди Клейста с той минуты, как он обеспечил себе добровольную смерть, с той минуты, как он, по его словам, «созрел для смерти», с той минуты, как он знает, что не жизнь его победит, а он победит жизнь. И тот, кто никогда не мог дойти до подлинного утверждения жизни (как Гёте), теперь, ликуя, провозглашает свободное, блаженное утверждение смерти. Великолепны эти звуки: впервые, подобно колоколу, зазвучало все его существо — ясно, без диссонанса. Исчезла надтреснутость, рассеялась глухость: чисто звенит каждое слово, произнесенное, написанное под нависшим молотом судьбы. Светлый день уже не причиняет ему боли, он дышит свободно, раскрывшаяся душа уже вдыхает беспредельность, пошлая обыденность далека, внутренний свет становится миром, и блаженно переживает он в час заката стихи «Принца Гомбургского», своего второго «я»:

Отныне ты, бессмертие, мое!  
Тысячекратным солнцем льешь сиянье  
Ты сквозь повязку на моих глазах.  
Вот крылья вырастают за плечами,  
И в тишине эфира реет дух;  
И, как корабль, гонимый ветром, видит,  
Что погружается надежный порт,

Так в дымке жизнь передо мною тает.  
Вот вижу формы я еще и краски,  
И вот — сплошной туман передо мной\*.

Экстаз, который тридцать пять лет гнал его по часам жизни, кротко возносит его к блаженству отбытия. В последний час, истерзанный, он собирает свои силы, и раздвоенность его образует сплав великого чувства. В тот миг, когда, свободный и спокойный, он вступает во мрак, он освобождается от своей тени: демон его жизни покидает растравленную плоть и, как дым над пламенем, уносится в сферы. В последний час разрешается мука и боль, и демон становится музыкой.

# МУЗЫКА ЗАКАТА

Удар не всякий человек обязан  
Сносить без мук: кто богом посещен,  
Имеет право никнуть!

«Семейство Шроффенштейн»<sup>1</sup>.

**Д**ругие поэты жили с большим блеском, шире охватывали мир в своих произведениях, теснее связывали творчество с жизнью, своим существованием поспешествуя и преображая судьбы мира; но никто не умирал величественней, чем Клейст. Ни одна смерть не звучала такой музыкой, не являла такого опьянения и взлета; дионисийским жертвоприношением заканчивается эта «самая мучительная жизнь, когда-либо прожитая человеком» (предсмертное письмо). Еще раз в свое последнее мгновение возносится он к последнему простору чувства и величественным жестом перебрасывает мост над вечной пропастью между отчаянием и блаженством; тот, кому ничто не удалось в жизни, горестной и жалкой, сумел выразить мрачный смысл своего существования в героической гибели. Иные (Сократ, Андре Шенье) в эти последние мгновения достигали

<sup>1</sup> Перевод Б. Пастернака.

moderato чувств, стоического, веселого равнодушия, мудрого, безропотного приятия смерти,—Клейст, вечный преувеличитель, и смерть возводит в страсть, в опьянение, в оргию, в экстаз. Его гибель — блаженство, упоение, неизведенное в жизни самозабвение, разверстые объятия, опьяненные уста, веселие, избыток. С песней бросается он в пропасть.

Только раз, этот единственный раз, спали оковы с уст и души Клейста; в первый раз стал ликующим и певучим его глухой, сдавленный голос. Никто, кроме спутницы его умирания, не видел его в эти прощальные дни, но чувствуется, что взор его опьянен, что сияет над ним ореол внутренней радости. То, что он создает, то, что он пишет в те часы, выходит за все достигнутые им грани,—его предсмертные письма представляются мне самым совершенным его творением, последним взлетом, подобным дионисийским дифирамбам Ницше, ночным песням Гёльдерлина: в них веет ветер неведомых сфер, свобода от власти земли. Музыка, его глубочайшая склонность, которой он предавался, тайно играя на флейте в тихой обители своей юности, гармония, запретная для судорожно сжатых уст поэта, открывается ему вновь: впервые изливается он в ритме и мелодии. В эти дни он пишет свое единственное настоящее стихотворение, мистически упоенное любовное излияние — литанию смерти — стихотворение, дышащее сумерками и вечерней зарей, полулепет, полумолитву, далекое от бодрствующей мысли и все же волшебное прекрасное. Упрямство, суровость, резкость и отвлеченность, холодный свет ума, трезво освещавший самые жгучие его стремления, разрешен музыкой; прусская строгость, судорожность его почерка растворилась в мелодий,—впервые он парит в слове и чувстве: земля уже не имеет власти над ним.

И, возносясь в высь, «как два веселых воздухоплателя», говорит он в предсмертном письме, он еще раз бросает взгляд на мир, и прощание его беззлобно. Свои страдания — он их уже не понимает: все, что угнетало

его, из беспредельности кажется таким бессмысленным, далеким, ничтожным. Соединившись для смерти с другой женщиной, он вспоминает о той, для которой жил, которая любила его: о Марии фон Клейст; ей пишет он из глубины души исповедь и слова прощания. Мысленно обнимает он ее еще раз, но уже бесстрастно, безмятежно — как уходящий в вечность. Он пишет сестре Ульрике: еще трепещет в душе горечь, вызванная перенесенным унижением, и суровы его слова. Но восемь часов спустя, в комнате смерти, «у Штимминга», воспаривший на крыльях предчувствия, упоенный блаженством, он уже не может оскорбить: он вновь обращается к некогда любимой со словами любви и прощания, с лучшими пожеланиями. А лучшее, что Клейст может пожелать в жизни, гласит: «Да пошлет тебе небо смерть, хоть наполовину столь радостную и невыразимо веселую, как моя: это — самое искреннее, самое сердечное пожелание, какое я могу придумать».

Наконец создан порядок, успокоен его беспокойный дух; небывалое, неправдоподобное событие: Клейст, истерзанный, ощущает связь с миром. Демон потерял власть над ним, он уже не преследует его: он получил от своей жертвы все, чего требовал. Еще раз, в нетерпении, перебирает Клейст свои бумаги: перед ним законченный роман, две драмы, история его духовного развития — никому она не нужна, никто ее не знает, никто не должен ее знать. Копье честолюбия не вонзается в защищенную панцирем грудь: небрежно сжигает он свои рукописи (в том числе и «Принца Гомбургского», случайно сохранившегося для нас в копии); ничтожной кажется ему скудная посмертная слава, литературная жизнь в веках перед лицом открывающихся перед ним сфер. Осталось сделать немного, но и к этому он приступает деловито и осмотрительно: в каждом распоряжении чувствуется его ясный, не смущаемый ни страхом, ни страстями разум. Он просит Пегилена отправить несколько писем, уплатить долги, которые он заботливо записывал пфенниг за пфеннигом: чувство

долга не оставляло Клейста вплоть до «триумфальной песни его смерти». Быть может, нет другого прощального письма, проникнутого таким демонизмом объективности, как письмо Клейста к военному совету: «Мы лежим мертвые на Потсдамской дороге», — начинает он с той же неслыханной смелостью, что и в своих новеллах; он сразу вводит в событие, и, как в новеллах, повесть о неслыханной судьбе человека выкована объективно, с металлической чеканностью. И нет прощального письма, пронизанного таким демонизмом чрезмерности, как обращение Клейста к возлюбленной — к Марии фон Клейст: в его последний час еще раз ослепительно сверкнула двойственность его жизни — сдержанность и экстаз, — вознесенная до героики, до величественной мощи.

Его подпись — последний итог громадного счета, предъявленного им жизни: энергично он делает росчерк, — сложный расчет закончен, он собирается порвать заемное письмо. Веселые, словно жених и невеста, едут они в Ванзее. Хозяин гостиницы слышит их смех, они хохочут на лугу, весело пьют кофе на свежем воздухе. И вот — ровно в условленный час — раздается выстрел и вслед за ним другой — в сердце спутницы и в рот себе. Его рука не дрогнула. Поистине, умереть он сумел лучше, чем жить.

\* \* \*

Не по своей воле стал Клейст великим трагическим поэтом немецкого народа, а по воле своей судьбы — только потому, что сам он был трагической натурой и трагедией была его жизнь; именно это — мрачность, запутанность, скованность, напряженность и в то же время пламенность его существа — исключает подражание его драмам, не превзойденным потомками — ни холодной отвлеченностью Геббеля, ни беспокойным пылом Граббе.

Его судьба, его атмосфера составляют неотъемлемую часть его произведений: поэтому неумным и лишним ка-



жется мне вопрос, к каким вершинам привел бы он немецкую трагедию исцеленный, освобожденный от своего рока. Напряженность и напряжение были сутью его существа, саморазрушение в чрезмерности — неопровержимым смыслом его судьбы; поэтому его добровольно ранняя смерть — такое же произведение мастера, как и «Принц Фридрих Гомбургский»: рядом с могучими властителями жизни, подобными Гёте, должен время от времени являться мастер гибели, создающий из смерти бессмертную поэму.

«Бывает благом смерть как жизненный удел», — несчастный Гюнтер, написавший этот стих, не сумел создать хорошую смерть, он опустился в свое злополучие и погас, как сгоревшая свеча.

Клейст, истинный трагик, возвышает свое страдание, высекая из него бессмертный памятник заката; всякое страдание становится осмысленным, если ему дана благодать творчества. Тогда оно становится высшей магией жизни. Ибо только тот, кто раздвоен, знает тоску по единству. Только гонимый достигает беспредельности.

# СТЕНДАЛЬ

Qu'ai-je été? Que suis-je?  
Je serais bien embarrassé de le dire.

Чем был я? Что я такое? Я бы  
затруднился ответить на это.

*Стендаль, «Анри Брюлар».*



# ЛЖИВОСТЬ И ПРАВДОЛЮБИЕ

Всего охотнее я бы носил маску  
и менял имена.

*Из письма.*



ишь немногие лгали больше и мистифицировали мир охотнее, чем Стендаль; лишь немногие полнее и глубже него говорили правду.

Нет числа его личинам и обманам. Не успеешь раскрыть книгу, как на обложке или в предисловии бросается в глаза первая личина, ибо признать, скромно и по-

просту, свое подлинное имя автор книги, Анри Бейль, ни в каком случае не согласен. То жалуется он себе, собственной властью, дворянский титул, то обернется каким-то «Сезаром Бомбе», то ставит перед своими инициалами А. Б. таинственные буквы А. А., за которыми ни один черт не угадает весьма скромного «ancien auditeur» (что по-нашему значит всего-навсего «отставной аудитор»); только под псевдонимом, в чужом одеянии чувствует он себя уверенно. Порою он прикидывается австрийским чиновником на пенсии, порою «ancien officier de cavalerie»<sup>1</sup>; охотнее же всего прикрывается загадочным для своих соотечественников именем Стендаль (по названию маленького прусского городка, стяжавшего благодаря его карнавальная прихоти бессмертие). Если он ставит дату, — можно ручаться, что она неверна; если в предисловии к «Пармской обители» он рассказывает, что книга написана в 1830 году в расстоянии тысячи двухсот миль от Парижа, — значит, это шутничество, потому что на самом деле роман сочинен в 1839 году и притом в самом центре Парижа. Противоречия непринужденно громоздятся друг на друга и тогда, когда дело касается обстоятельств его жизни. В одном из автобиографических очерков он торжественно сообщает о том, что был на поле сражения при Ваграме, Асперне и Эйлау; все это сплошная ложь, ибо, как неопровержимо свидетельствует дневник, в это самое время он преспокойно сидел в Париже. Несколько раз упоминает он о продолжительном и весьма важном разговоре своем с Наполеоном, но — увы! — в следующем томе мы читаем признание, более заслуживающее доверия: «Наполеон не пускался в разговоры с дурнями вроде меня». Приходится, таким образом, осторожно относиться к каждому слову Стендаля, особенно к его письмам, которые он, будто бы из страха перед полицией, принципиально датирует неправильно и подписывает каждый раз другим псевдонимом. Прогуливаясь по улицам Рима, он,

---

<sup>1</sup> Отставной кавалерийский офицер (франц.).

конечно, дает обратный адрес «Орвието»; отправляя письмо якобы из Безансона, он на самом деле проводит этот день в Гренобле; год и чаще всего месяц указаны неверно, подпись, как правило, вымышленная. Усердные биографы выудили более двухсот таких фантастических подписей: Стендаль (а на самом деле Анри Бейль!) подписывается в письмах Коттинэ, Доминик, Дон Флегме, Гайяр, А. Л. Фебюрье, барон Дорман, А. Л. Шампань или даже присваивает имена других писателей: Ламартин или Жюль Жанэн. Вопреки распространенному мнению причина этого шутовства — не только страх перед черным кабинетом австрийской полиции, но и врожденная, от природы присущая страсть дурачить, изумлять, притворяться, прятаться. Стендаль не прочь приврать без всякого внешнего повода — только для того, чтобы вызвать к себе интерес и скрыть свое собственное я; словно искусный боец — удары шпаги, сыплет он град мистификаций и измышлений, чтобы не дать любопытным приблизиться к себе. Он и не скрывал никогда, что любит одурачить, поинтриговать: на письме одного из друзей, сердито обвинявшего его в бессовестном обмане, он помечает сбоку: «vrai» — «правильно». Храбро и не без иронического самодовольства проставляет он в своих служебных документах неверный служебный стаж и расписывается в лояльности то к Бурбонам, то к Наполеону; все, что им написано — и для печати и к частным лицам, — кишит противоречиями, как пруд икрой. И — рекорд всяческой лживости! — последняя из его мистификаций, согласно его завещанию, увековечена даже в мраморе его надгробия на Монмартрском кладбище. И ныне можно прочесть вводящую в заблуждение надпись «Арриго Бейле, миланец» над местом последнего успокоения того, кто, как добрый француз, был окрещен именем Анри Бейль и родился (к своему великому огорчению) в глухом провинциальном городке Гренобле. Даже перед лицом смерти захотелось ему предстать в маске; ради нее облекся он в романтическое одеяние.

И все-таки, несмотря на это, мало кто из людей поведал миру так много правдивых признаний, как этот искусный притворщик. Стендаль умел при случае говорить правду с той же степенью совершенства, с какой обычно любил лгать. Он первый с несдержанностью, сначала ошеломляющей и даже внушающей страх и лишь потом побеждающей вас, во всеуслышание и без обиняков поведал о таких сокровенных переживаниях, которые другими людьми тщательно затуманиваются или подавляются у самого порога сознания; наблюдая за собой, он добровольно делает такие точные признания, какие в других случаях не вырвешь клещами,— столь силен бывает стыд. Ибо Стендаль столь же мужествен, более того, столь же дерзостен в правде, как и во лжи; и там и здесь он с великолепною беспечностью переходит все рамки общественной морали, все рубежи внутренней цензуры. Боязливый в жизни, робеющий перед женщинами, таящийся и окапывающийся в искусно созданных блиндажах своего притворства, он, едва взяв в руки перо, преисполняется храбростью: никакие задержки ему уже не мешают, наоборот, обнаружив в себе какие бы то ни было «зажимы», он цепляется за них и вытаскивает на свет все внутренние препятствия, чтобы с величайшей тщательностью анатомировать их. С тем, что больше всего подавляло его в жизни, он как психолог справляется лучше всего. На этом пути он интуитивно, с удачливостью гения, уже в 1820 году распознал секрет многих из тех замысловатых пружин и затворов душевной механики, которые психоанализу лишь столетие спустя удалось разложить на составные элементы и реконструировать при помощи сложнейших и тончайших приемов; его врожденный и искусенный упражнением психологический опыт одним скачком опередил на целое столетие терпеливо продвигавшуюся вперед науку. И притом в распоряжении Стендаля нет иной лаборатории, кроме наблюдения над собой; устремляясь вперед, в неизвестное, он не опирается на устойчивую теорию; единственным его орудием

ем остается всепроникающее, остро отточенное любопытство, единственную профессиональную добродетелью — бесстрашная, ничем не смущаемая решимость дойти до истины. Он наблюдает свои чувства и говорит о них свободно и открыто, и чем свободнее, тем красноречивее, чем интимнее, тем страстнее. С наибольшим удовольствием исследует он свои самые дурные, самые затаенные чувства: достаточно вспомнить, как часто и фанатически хвалится он своею ненавистью к отцу, как рассказывает, глумясь, о том, что, получив известие о его смерти, целый месяц тщетно пытался почувствовать скорбь. Свои тягостные переживания на почве сексуальных задержек, постоянные неудачи у женщин, муки, доставляемые ему непомерным тщеславием, все это преподносит он читателям с точностью и деловитостью расчерченной генеральным штабом карты. Сведения о вещах самого интимного и деликатного свойства, из тех, о которых не заикнулся до него ни один человек, не говоря уже о том, чтобы доверить их печати, Стендаль сообщает с бесстрашием клинического отчета. В этом суть его подвига: в прозрачном, эгоистически-холодном кристалле его интеллекта, словно во льду, сохранены для потомства многие драгоценные признания человеческой души. Не будь этого своеобразнейшего из притворщиков, мы знали бы много меньше о мире наших чувств и его скрытой изнанке.

Так разъясняется мнимое противоречие: именно ради усовершенствования в искусстве познания истины добивается Стендаль мастерства в притворстве, в технике лжи. Ничто, по собственному его признанию, не повлияло на его психологическое чутье так благоприятно, как то, что, живя в кругу семьи в непробудной скуке, он с детства вынужден был притворяться. Ибо только тот, кто сотни раз на самом себе наблюдал, как легко срывается с языка ложь и как молниеносно быстро перекрашивается и извращается ощущение на пути от сердца к устам,— только такой искушенный в увертках и уловках человек знает (и знает много лучше, чем чест-



ные и благомыслящие тупицы), «какие нужны меры предосторожности, чтобы не солгать». Путем бесчисленных опытов над самим собою этот острый и искушенный ум убедился, как быстро всякое чувство, едва обнаружив, что за ним наблюдают, смущается и спешит набросить одежды, так что приходится одним рывком, молниеносно быстро и резко, как рыбак поймавшую на крючок добычу, подсекать и вытягивать истину из потока сознания в тот короткий миг, когда она, без одежд и покровов, не подозревая, что за ней наблюдают, нагая, подступает к берегу сознания. Ловить такие наблюдения над самим собой, подцеплять острием карандаша, прежде чем они скроются в область подсознательного или примут защитную окраску притворства,— вот в чем состояло своеобразное наслаждение этого опытного и страстного охотника за истиной, к тому же достаточно умного, чтобы знать, как редки такие миги удачи и как бесконечно ценны они,— не меньше, чем сама добыча. Ибо, как ни странно, немногие в продолжение всей своей жизни хранили такое уважение к истине, как Стендаль, чемпион лжи; он знал, конечно, что она не ждет на широкой и людной улице, греясь в лучах дневного солнца, готовая отдаться ласкам любых грубых рук, пойти на поводу за любым, кто добродушно потянет ее за собой. Он знал, хитроумный Одиссей, плавающий по волнам сердца, что истины — это ящерицы, живущие в пещерах, боящиеся света, отскакивающие при звуках неуклюжих шагов, ловко ускользающие, когда их хватают; нужна тихая поступь, чтобы подкрасться к ним, нужны легкие и нежные руки и глаза, умеющие видеть и в темноте. И прежде всего нужна страсть, закаленная разумом, окрыленная сердцем; нужно любопытство — подслушивать и выслеживать; нужно, как говорит он, «иметь мужество спуститься до мельчайших подробностей» — под темные своды души, к лабиринту нервных сплетений; только там схватишь иной раз крохотные афоризмы познания, малые, но абсолютные истины, осколки и частицы той веч-

но недостижимой и необъятной Истины, которую, как полагают грубые умы, можно замуровать в мавзолеях их систем и поймать редкою сетью их теорий. А он, этот мнимый скептик, ценит ее много выше; он, знаток, знает, как мгновенна она и как редка, знает, что ее не загонишь, как домашнюю скотину, в хлев, не продашь, не сбудешь, что познание дается только познающему.

Постигнув, таким образом, всю ценность Истины, Стендаль никогда не навязывал никому своих собственных истин, не рекламировал их; для него важно было только оставаться откровенным с самим собою и по отношению к себе. Отсюда и его безудержная лживость по отношению к другим; никогда не почувствовал этот убежденный эгоист, этот вдохновенный самонаблюдатель малейшей потребности поверять что-либо другим — особенно о самом себе, наоборот, он щетинился всеми иглами острой своей злости, только бы не даваться в руки неуклюжему любопытству и без помехи прокапывать свои пути, эти своеобразные глубокие ходы в собственных глубинах. Вводить других в заблуждение — такова была его постоянная забава; быть честным с самим собой — такова его подлинная, непреходящая страсть. Но ложь долго не живет, время кладет ей конец, а познанная и осознанная человеком истина переживает его в веках. Кто хоть однажды был искренен с собою, тот стал искренним навсегда. Кто разгадал свою собственную тайну, разгадал ее и за других.

# ПОРТРЕТ

Ты уродлив, но у тебя есть свое лицо.  
*Дядюшка Ганьон — юному Анри Бейлю*

**С** умерки в тесной мансарде на улице Ришелье. Две восковые свечи освещают письменный стол, с полудня работает Стендаль над своим романом. Резким движением бросает он перо: довольно на сегодня! Отдохнуть, выйти на улицу, пообедать как следует, подхлестнуть себя непринужденной беседой в компании, обществом женщин!

Он приводит себя в порядок, надевает сюртук, взбивает волосы; теперь только короткий взгляд в зеркало! Он смотрит на себя, и в тот же миг угол его рта кривится сардонической складкой: нет, он себе не нравится! Что за неизящная, грубая, бульдожья физиономия — круглая, красная, мещански дородная! Как противно расположился посреди этого провинциального лица толстый, мясистый нос с раздувающимися ноздрями! Правда, глаза не так уж плохи, небольшие, черные, блестящие, озаренные беспокойным светом любопытства; но слишком глубоко сидят они под густыми бровями и тяжелым квадратным лбом; из-за этих глаз его еще в полку дразнили *Le Chinois* — китайцем. Что еще в этом

лице хорошего? Стендаль злобно всматривается в себя. Ничего хорошего, ничего утонченного, никаких черт одухотворенности; лицо тяжелое и вульгарное, массивное и широкое, отчаянно мещанское! И притом, пожалуй, эта круглая, обрамленная темной бородой голова — еще самое лучшее в его несуразном облике: вот прямо под подбородком зобом выпирает из-под тесного воротника слишком короткая шея, а ниже лучше и не смотреть, ибо он ненавидит свое глупое выпяченное брюхо и эти некрасивые, слишком короткие ноги, несущие тяжкий вес Анри Бейля с таким трудом, что еще в школе товарищи прозвали его «бродячей башней». Все еще ищет Стендаль в зеркале чего-нибудь утешительного. Вот руки, да, руки сошли бы еще, пожалуй, — женственно-нежные, гибкие, с отточенными, полированными ногтями, они все же свидетельствуют об уме и благородстве; и кожа, гладкая и чувствительная, как у девушки, тоже, пожалуй, может кое-что сказать сочувствующей душе об аристократизме и тонкости его природы. Но кто видит, кто замечает в мужчине такие немужские мелочи? Женщины интересуются только лицом и фигурой, а лицо и фигура у него — он знает это уже пятьдесят лет — безнадежно плебейские. «Обойщик», сказал про его наружность Огюстен Филон, а Монселе дал ему прозвище «дипломат с физиономией аптекаря»; но и такие определения кажутся ему слишком любезными, слишком дружественными, ибо сейчас, угрюмо всмотревшись в безжалостное зеркало, Стендаль сам выносит себе приговор: «*Macellaio italiano*» — итальянский мясник.

И хоть бы это тело, жирное и тяжеловесное, было полно грубой мужской силы! Есть ведь женщины, питающие доверие к широким плечам, женщины, которым в иные минуты казак приятнее, чем денди. Но каким-то подлым образом — он это хорошо знает — его неуклюже мужицкая фигура, его полнокровие — только приманка, притворство плоти. В этом гигантском теле дрожит и трепещет клубок чувствительных до болезненности нервов; «*monstre de sensibilité*»<sup>1</sup>, — с изумлением говорят про него все врачи. И — насмешка судьбы! — эта душа мотылька заключена в такое изобилие плоти и жи-

---

<sup>1</sup> Образец феноменальной чувствительности (франц.).

ра. В колыбели, ночью, подменили ему, очевидно, душу, и теперь, болезненно чувствительная, дрожит и дрогнет она при каждом раздражении в своей грубой оболочке. Открыли окно в соседней комнате — и острый холод пронизывает уже тонкую, в жилках, кожу; хлопнули дверью — и дико вздрагивают нервы; дурно запахло — и у него кружится голова; рядом с ним женщина — и на него нападает смутный страх: он трусит или от застенчивости ведет себя грубо и непристойно. Непонятное смешение! Неужели нужно столько мяса, столько жира, такой живот, такой неуклюжий извозничий костяк, чтобы служить оболочкой для столь тонкого и уязвимо-го чувства? К чему это тяжелое, непривлекательное, неуклюжее тело при столь нежной, уязвимой и сложной душе?

Стендаль отворачивается от зеркала. С его внешностью дело безнадежное, он знает это с юности. Тут не поможет даже тот чародей-портной, что соорудил ему скрытый корсет, подпирающий сверху висячий живот, и сшил эти отличные панталоны из лионского шелка, скрывающие его смешную коротконогость; не поможет ни средство для волос, возвращающее давно поседевшим бакенбардам каштановый цвет молодости, ни изящный парик, прикрывающий лысый череп, ни расшитый золотом консульский вицмундир, ни гладко отполированные, сверкающие ногги. Конечно, эти приемы и приемчики едва-едва приглаживают и припомаживают его безобразия, прикрывая тучность и одряхление, но вот ни одна женщина на бульваре не обернется ему вслед, ни одна не будет в экстазе смотреть ему в глаза, как мадам де Реналь его Жюльену или мадам де Шастелле его Люсьену Левену. Нет, никогда не обращали они на него внимания, даже когда он был юным лейтенантом; не то что теперь, когда душа заплывла жиром и старость бороздит лоб морщинами. Кончено, пропало! С таким лицом не видать счастья у женщин, а другого счастья нет!

Итак, остается одно: быть умным, ловким, притягательно-остроумным, интересным, чтобы внутренние достоинства отвлекали внимание от наружности, нужно ослеплять и обольщать неожиданностью и красноречием: «*les talents peuvent consoler de l'absence de la beauté*» —

«гибкость ума может заменить красоту». При столь несчастной наружности на женщин надо действовать умом; надо распалать их любопытство в тончайших его нервных разветвлениях, раз не можешь подействовать на их чувства эстетически. Держаться меланхолически с сентиментальными и цинично с фривольными, а иногда и наоборот, быть начеку, проявлять неизменное остроумие. «Amusez une femme et vous l'aurez»<sup>1</sup>. Умно пользоваться каждой слабостью, каждой минутой скуки, притворяться пылким, когда ты холоден, и холодным, когда пылаешь, поражать переменами, запутывать ловкими ходами, все время показывать, что ты не такой, как другие. И прежде всего не упускать ни одного шанса, не бояться неуспеха, ибо порою женщины забывают даже, какое лицо у мужчины,— ведь поцеловала же Титания в одну странную летнюю ночь ослиную голову.

Стендаль надевает модную шляпу, берет в руки желтые перчатки и пробует перед зеркалом свою насмешливо-холодную улыбку. Да, таким он должен явиться сегодня вечером у мадам де Т.— насмешливым, циничным, дерзко-непринужденным и холодным, как лед; надо поразить, заинтересовать, ослепить; надо заслонить эту возмутительную физиономию словами, будто маской. Только поразить нужно сильно, сразу, с первой минуты, привлечь к себе внимание; это лучшее, что можно сделать,— скрыть внутреннюю слабость под костюмом бреттера и наглеца.

Спускаясь с лестницы, он обдумывает план эффектного выступления: он прикажет лакею доложить о себе, как о коммерсante Сезаре Бомбè, и только тогда войдет в салон; он изобразит громкоголосого говоруна, торговца шерстью, никому не даст и слова произнести, будет говорить блестяще и нагло о своих предприятиях до тех пор, пока смешливое любопытство не обратится на него одного и женщины не освоятся с его лицом. Потом фейерверк анекдотов, остроумных и соленых, способных привести их в возбуждение, потом темный уголок, который скроет недостатки его внешности, два-три стакана пунша. И, может быть, может быть, к полуночи дамы признают, что он все-таки мил.

---

<sup>1</sup> «Сумейте занять женщину, и она будет вашей» (франц.).

# КИНОЛЕНТА ЕГО ЖИЗНИ

**1799** год. Почтовый дилижанс на пути из Гренобля в Париж остановился в Немуре, чтобы сменить лошадей. Возбужденные кучки людей, плакаты, газеты: молодой генерал Бонапарт сломал вчера в Париже шею республике, дал конвенту пинка и объявил себя консулом. Пассажиры оживленно обсуждают события, и лишь один из них, молодец лет шестнадцати, широкоплечий и краснощекий, проявляет к ним мало интереса. Какое ему дело до республики или консульства? Он едет в Париж — формально, чтобы поступить в Политехническую школу, а на самом деле, чтобы избавиться от провинции, испытать, что такое Париж, Париж, Париж! И сразу же в бездонную чашу этого имени вливается пестрый поток грез. Париж — это блеск, изящество, радость, окрыленность, задор. Париж — антипровинция, это свобода, и прежде всего женщины, множество женщин. Он неожиданно и непременно романтически познакомится с одной из них, юною, прекрасною, нежною, элегантною (может быть, похожей на

Викторину Кабли, гренобльскую актрису, которую он робко обожал издали); он спасет ее, бросившись наперерез взбесившимся лошадям, несущим разбитый кабриолет, он совершит для нее, как грезится ему, что-нибудь великое, и она станет его возлюбленной.

Дилижанс катится дальше, безжалостно попирая колесами эти ранние грезы. Мальчик почти не глядит в окно, почти не разговаривает со спутниками; он, этот теоретический Дон-Жуан, мечтает о приключениях, романтических подвигах, о женщинах, о прекрасном Париже. Наконец дилижанс останавливается перед шлагбаумом. С грохотом катятся колеса по горбатым улицам в узкие, грязные, глубокие провалы между домами, пропахшие прогорклыми кушаньями и потом нищеты. В испуге глядит разочарованный путник на страну своих грез. Так это и есть Париж? «*Ce n'est donc que cela?*» — «Только и всего?» Впоследствии он постоянно будет повторять эти слова — после первой битвы, при переходе армии через Сен-Бернар, в ночь первой любви. Действительность после столь необузданных грез вечно будет казаться его безмерному романтическому вожделению тусклой и бледной.

Они останавливаются перед неприметной гостиницей на улице Сен-Доминик. Там, в мансарде пятого этажа, с люком вместо окна, в комнате узкой и темной, как тюремная камера, настоящем питомнике сердитой меланхолии, проводит Анри Бейль несколько недель, не заглянув ни разу в учебник математики. Часами шатается он по улицам, глядя вслед женщинам — как соблазнительны они, полуобнаженные в своих новомодных костюмах римлянок, с какою готовностью перекидываются шутками со своими поклонниками, как умеют смеяться, легко и обольстительно; но сам он не решается подойти ни к одной из них, неуклюжий, глупый мальчишка, в зеленом провинциальном плаще, малоэlegantный и еще менее предприимчивый. Даже к падким до денег девушкам, из тех, что бродят под масляными фонарями, не смеет он подступиться и лишь мучительно завидует более смелым товарищам. У него нет друзей и знакомых, нет работы; угрюмо бродит он, погруженный в грезы о романтических приключениях, по грязным улицам, настолько погруженный в себя, что



не раз рискует оказаться под колесами встречного экипажа.

В конце концов, приниженный, изголодавшийся по человеческому слову, теплу и уюту, приходит он к своим богатым родственникам Дарю. Они милы с ним, приглашают его навещать их, открывают ему двери своего прекрасного дома, но — первородный грех в глазах Анри Бейля! — они сами родом из провинции, и этого он не может им простить; они живут, как буржуа, богато и привольно, а его кошелек тощ, и это наполняет его горечью. Угрюмый, неловкий, молчаливый, сидит за столом гостеприимных хозяев их тайный враг, скрывая под личиною мелочного, иронического упрямства острую тоску по человеческой нежности. «Что за неприятный, неблагодарный тип!» — думают, вероятно, про себя старики Дарю. Поздно вечером возвращается из военного министерства домой измученный, усталый, неразговорчивый Пьер (впоследствии граф) Дарю, кумир семьи, правая рука всемогущего Бонапарта, единственный поверенный его военных замыслов. Следуя внутреннему, скрытому влечению, этот стратег охотнее всего стал бы поэтом, как и юный гость, которого он, за его замкнутость и молчаливость, считает глупым увальнем, необразованным деревенщиной: ведь сам он, Пьер, переводит в часы досуга Горация, пишет философские трактаты, впоследствии, сняв мундир, он составит историю Венеции, а пока что, пребывая в близости Наполеона, он занят более важными делами. Не знающий устали работага, он дни и ночи проводит в уединенном кабинете генерального штаба за составлением планов, расчетов и писем, — неизвестно с какою целью. Юный Анри ненавидит его за то, что тот хочет помочь ему выдвинуться, в то время как он не желает выдвигаться, ему хочется уйти в себя.

Но в один прекрасный день Пьер Дарю призывает ленивца; тот обязан немедленно отправиться с ним в военное министерство — для него приготовлено место. Под плетью Дарю приходится пухлому Анри писать письма, доклады и рапорты, с десяти часов утра до часу ночи, так что руку ломит. Он не знает еще, для чего нужна эта оголтелая писанина, но скоро об этом узнает весь мир. Сам того не подозревая, он работает над осуще-

ствлением итальянского похода, который начнется Маренго и кончится Империей; наконец «Moniteur» открывает тайну: война объявлена. Маленький Анри Бейль переводит дыхание: слава богу! теперь этот мучитель Дарю отправится в ставку, конец унылому кропанию. Он торжествует. Лучше война, чем эти самые страшные на свете, самые ненавистные для него вещи: работа и скука.

\* \* \*

Май 1800 года. Арьергардный отряд итальянской армии Бонапарта в Лозанне.

Несколько кавалерийских офицеров съехались в кучку и смеются так, что качаются султаны на киверах. Забавное зрелище: коротконогий толстый мальчишка, не то военный, не то штатский, сидит торчком на строптивной кляче, неуклюже, по-обезьяньи вцепившись в нее, и воюет с упрямым животным, которое упорно норовит сбросить неумелого всадника на землю. Его огромный палаш, болтающийся на перевязи, бьет по крупу и раздражает несчастную кобылу, которая наконец взвизгивает на дыбы и в высшей степени рискованным галопом несет жалкого кавалериста по полям и канавам.

Офицеры развлекаются по-королевски. «Ну-ка, вперед! — говорит наконец, сжалившись, капитан Бюрельвилье своему денщику, — помоги этому дурачку!» Денщик галопом скачет вслед, хлещет чужую кобылу нагайкой, пока она не останавливается, потом берет ее под уздцы и тащит новичка назад. «Что вам нужно от меня?» — спрашивает тот, побагровев от стыда и негодования, у капитана; вечный фантазер, он помышляет уже об аресте или о дуэли. Но забавник-капитан, узнав, что перед ним двоюродный брат всесильного Дарю, становится тотчас же вежливым, предлагает свое знакомство и спрашивает странного новобранца, где он разъезжал до сих пор.

Анри краснеет: не признаваться же этим невеждам в том, что он был в Женеве и стоял со слезами на глазах перед домом, где родился Жан-Жак Руссо. И тут же он прикидывается бойким и дерзким, разыгрывает храбреца, — так неуклюже, что привлекает симпатии. Для начала офицеры по-товарищески обучают его высоко.

19. Стефан Цвейг. Т. 6. 289

кому искусству держать поводья между средним и указательным пальцами, правильно опоясываться саблей, открывают тайны военного ремесла. И сразу же Анри Бейль начинает чувствовать себя солдатом и героем.

Он чувствует себя героем; во всяком случае он не допустит, чтобы кто-либо сомневался в его храбрости. Он скорее откусит себе язык, чем задаст вопрос некстати, чем голос его дрогнет от страха. После всемирно известного перехода через Сен-Бернар он небрежно поворачивается в седле и почти презрительно задает капитану свой вечный вопрос: «Только и всего?» Услышав орудкий гул у форта Бард, он опять притворяется изумленным: «Это и есть война, только и всего?» Все-таки он понюхал теперь пороху; частица невинности в этой жизни утрачена, и он нетерпеливо дает шпоры коню, торопясь на юг, в Италию — окончательно разделаться с невинностью: от недолгих походов на войне к бесконечным любовным похождениям.

\* \* \*

Милан, 1801 год. Корсо у Порты Ориентале.

Война пробудила женщин Пьемонта, они спешат покинуть свои темницы. С тех пор, как в стране французы, они ежедневно, сняв вуали, разъезжают в своих низеньких каретках по сверкающим под голубым небом улицам, останавливаются, болтают со своими возлюбленными или чичисбеями, не без удовольствия улыбаются в глаза нахальным молодым офицерам и многозначительно поигрывают веером и букетами.

Скрывшись в узкую полосу тени, семнадцатилетний унтер-офицер с вожделием смотрит на элегантных женщин. Да, Анри Бейль, не участвуя ни в одной баталии, стал неожиданно унтер-офицером 6-го драгунского: будучи кузеном всемогущего Дарю, добьешься чего угодно. Над головой развевается, качаясь, прикрепленный к блестящей каске черный драгунский султан, под белым кавалерийским плащом грозно позвякивает огромная сабля, у отворотов сапог звенят шпоры; поистине он выглядит воякой, недавний мальчишка, толстый и пухлый.

Собственно говоря, ему следовало бы со своей частью гнать австрийцев за Минчо, вместо того, чтобы

шляться по Корсо, волоча по мостовой саблю и с вожделением глядя на женщин. Но уже в семнадцать лет он не любит ничего вульгарного, он сделал открытие, что «не требуется много ума, чтобы размахивать саблей». Простая солдатская служба не для кузена великого Дарю: ему можно побыть и здесь, в ослепительном Милане; тем более что на биваках нет ни прекрасных женщин и, главное, нет La Scala, божественного театра Ла Скала с операми Чимарозы, с восхитительными певицами. Здесь, а не в палатке на каком-нибудь болоте Северной Италии и не в комнатке генерального штаба в Каза Бовара устроил себе Анри Бейль главную квартиру. Каждый вечер он неизменно является первым, едва только загораются один за другим огни в лоджах всех пяти ярусов; позже появляются дамы «*riù she seminude*» — больше чем наполовину обнаженные под легким шелком, а над их мраморными плечами клонятся мундиры. Ах, как прекрасны они, эти итальянки, как блаженно и весело наслаждаются они тем, что Бонапарте привел в Италию пятьдесят тысяч молодых людей, готовых на горе миланским супругам взять на себя их обязанности.

Но, увы, ни одна из них до сих пор и не подумала среди этих пятидесяти тысяч сделать своим избранником Анри Бейля из Гренобля. Да и как знать ей, пышной Анджеле Пьетрагруа, кругленькой дочке торговца сукнами, охотно демонстрирующей гостям свою белую грудь и любящей, чтобы губы ее щекотали офицерские усы, как знать ей, что этот маленький круглоголовый толстяк со сверкающими и раскосыми черными глазами, «*il Cinese*» — китаец, как она называет его в шутку и слегка равнодушно, влюблен в нее, что днем и ночью он мечтает о ней, отнюдь не жестокосердной, как о недостижимом кумире, и со временем своей романтической любовью обессмертит ее, пухленькую мешаночку на выданье? Правда, он каждый вечер вместе с другими офицерами приходит играть в фараон, робко сидит в углу, не произнося ни слова, и бледнеет, когда она заговаривает с ним. Но разве он хоть раз пожал ей руку, тихонько коснулся коленом ее колена, послал ей письмо или шепнул ей «*mi piase*»<sup>1</sup>? Привыкшая к

<sup>1</sup> Мне приятно (итал.).

большей определенности со стороны французских офицеров-драгун, полногрудая Анджела едва замечает ничтожного младшего офицера, и он, неловкий, упускает ее благосклонность, не зная, не подозревая того, как охотно, и радостно, и обильно дарит она свою любовь всякому желающему. Ибо, несмотря на свой огромный палаш и свои сапоги с отворотами, Анри Бейль все еще застенчив, как в Париже; робкий Дон-Жуан до сих пор не потерял невинности. Каждый вечер принимает он решение пойти в атаку, старательно заносит в записную книжку поучения своих старших товарищей, как в открытом бою побороть женскую добродетель; но, едва очутившись вблизи любимой, божественной Анджелы, мнимый Казанова тотчас же робеет, теряется и краснеет, как девушка. Чтобы стать мужчиной до конца, решает он наконец пожертвовать своей невинностью. Некая миланская профессионалка («я начисто позабыл, кто она была такая и как выглядела», — заносит он позднее в свои записки), предлагает ему себя в качестве жертвенного алтаря, но, к сожалению, ответный ее дар значительно менее благороден; она возвращает французу ту болезнь, которую, как говорят, спутники коннетабля де Бурбон принесли в Италию и которая с тех пор именуется французской. И, таким образом, служителю Марса, мечтавшему нести нежную службу Венере, приходится долгие годы приносить жертву строгому Меркурию.

\* \* \*

Париж, 1803 год. Снова в мансарде пятого этажа, снова в штатском. Сабля исчезла, кисти, шпоры, шнуры и патент на лейтенантский чин заброшены в угол. Он достаточно поиграл в солдатики — чуть не до тошноты — «j'en suis saouï!». Как только эти дурни решили, что он возьмется за гарнизонную службу в грязных деревнях, станет чистить свою лошадь и подчиняться начальству, Анри Бейль удрал. Нет, подчиняться не его призвание, высшее счастье для этого упряма «никому не отдавать приказов и не быть ни у кого в подчинении». И вот он написал министру письмо с просьбой об отставке, и одновременно другое — своему скаредному отцу, с требованием денег, и отец, которого Анри злобно оклеветал в своих книгах (и который, вероятно, любил своего

сына так же неумело и застенчиво, как тот женщина), этот «father», этот «bâtard»<sup>1</sup>, как именует его Анри, издеваясь, в своих записках, действительно, каждый месяц посылает ему деньги. Немного, правда, но достаточно для того, чтобы заказать приличный костюм, купить шикарный галстук или белую писчую бумагу для сочинения комедий. Потому что принято новое решение: Анри Бейль не хочет больше изучать математику, он хочет стать драматическим писателем.

Начинает он с того, что изо дня в день посещает «Comedie Française», дабы учиться у Корнеля и Мольера. Потом новое открытие, чрезвычайно важное для будущего драматурга: нужно знать женщину, нужно любить и быть любимым, найти «belle âme», прекрасную душу, «âme aimante»<sup>2</sup>. И вот он начинает ухаживать за маленькой Аделью Ребуффе и до конца постигает романтическое наслаждение безответной любовью; к счастью, пышнотелая ее мать, как отмечает он в дневнике, несколько раз в неделю утешает его любовью земною. Это забавно и поучительно, но все же это не настоящая, великая любовь его грез. И он неуклонно ищет высокого идеала. В конце концов маленькая актриса из Comedie Française Луазон приковывает его кипучую страсть и принимает его поклонение, не позволяя пока ничего большего. Но самую большую любовь Анри испытывает тогда, когда женщина ему противится, ибо он любит только недостижимое; и в самом скором времени двадцатилетний Бейль пылает страстью.

\* \* \*

Марсель, 1803 год. Изумительное, почти невероятное превращение.

Неужели это действительно он, Анри Бейль, экскелейтенант наполеоновской армии, парижский денди, вчерашний поэт? Неужели это он — этот конторщик фирмы Менье и К<sup>0</sup> — колониальные товары en gros et en detail<sup>3</sup>, подвизавший себе черный передник и восседающий на высоком табурете в тесном подвале, пропахшем маслом и винными ягодами, в одном из грязных марсельских переулков налево от гавани? Неужели тот вы-

<sup>1</sup> Ублюдок (франц.).

<sup>2</sup> Любящую душу (франц.).

<sup>3</sup> Оптом и в розницу (франц.).

сокий дух, что вчера еще воспевал в стихах возвышенные чувства, занялся ныне сбытом изюма и кофе, сахара и муки, пишет напоминания клиентам и торгуется с чиновниками в таможенных? Да, это он, круглоголовый упрямец. Если Тристан оделся нищим, чтобы приблизиться к любимой Изольде, если королевские дочери нарядились пажам, чтобы следовать в крестовый поход за своим рыцарем, то он, Анри Бейль, совершил куда более героический поступок: он стал конторщиком колониальной фирмы, подмастерьем-пекарем и лавочником-сидельцем, чтобы последовать за своею Луазон в Марсель, куда она получила ангажемент. Что за беда целыми днями пачкаться в сахаре и муке, если вечером можешь проводить актрису из театра прямо к себе в постель, если можешь любоваться стройным молодым телом возлюбленной в волнах южного моря и впервые чувствовать гордость обладания?

Чудесное время, чудо сбывшейся мечты! К сожалению, нет ничего более опасного для романтика, как подойти слишком близко к своему идеалу. Постепенно открываешь, что Марсель с его шумно жестикулирующими южанами, собственно говоря, столь же провинциален, как и Гренобль, а улицы его так же грязны и вонючи, как в Париже. И даже живя с кумиром своего сердца, можно прийти к печальному выводу, что кумир хотя и прекрасен, но непроходимо глуп, и тогда начинаешь скучать. В конце концов даже радуешься, когда театр прекращает контракт, и кумир облачком уплывает в Париж; излечиваешься от одной иллюзии с тем, чтобы завтра же неумоимо пуститься в поиски другой.

\* \* \*

Брауншвейг, 1806 год. Новый маскарад.

Снова мундир, но не грубый унтер-офицерский мундир, привлекающий исключительно маркитанток, швеек и горничных. Теперь головы немецких сановников почтительно обнажаются, когда представитель интендантства Великой армии, *monsieur l'intendant* Анри Бейль, проходит по улицам с г-ном фон Штромбах или другим видным лицом брауншвейгского общества. Впрочем, нет, это уж не Анри Бейль, не угодно ли внести небольшую поправку: с тех пор, как он в Германии, и притом в столь

высокой должности, он именует себя г-ном фон Бейлем, «Henri de Beule». Правда, Наполеон не пожаловал ему дворянства, он даже не отметил малым крестом Почетного Легиона или каким-нибудь другим орденом заслуг этого сомнительного воина, который прекрасно устраивался во всякой войне и умел занимать недурные места благодаря своему кузену Дарю; но Анри Бейль, со свойственной ему пронизательностью приметил, что brave немцы падки до титулов, как мухи до меда; к тому же неприятно в благородном обществе, где хорошенькие аппетитные блондинки так и манят тебя протанцевать с ними, появиться в качестве ординарного буржуа, а всего две буквы алфавита придают блестящему мундиру особый ореол. Собственно говоря, на г-на Бейля возложена неприятная миссия: он должен выкачать еще семь миллионов контрибуции из основательно ошипанного округа и притом поддерживать порядок и вносить организацию. Он и проделывает это одной рукой достаточно, по-видимому, ловко и проворно, но другая его рука остается свободной для игры на бильярде, охотничьих упражнений и для удовольствий еще более тонких: ибо и в Германии, оказывается, женщины не так уж неприятны. Предметом его платонических порывов становится какая-нибудь белокурая, благородного происхождения Минхей, а более низменные потребности удовлетворяет по ночам услужливая подруга одного из друзей, украшенная звучным именем Кнабельхубер. Таким образом, Анри опять устроился с приятностью. Не завидуя маршалам и генералам, которые заваривают кашу под солнцем Аустерлица или Йены, он тихонечко сидит себе в тени, читает книги, велит переводить для себя немецкие стихи и снова пишет чудесные письма сестре своей Полине, становясь все более тонким и искусственным знатоком искусства жизни, следуя как турист за армией по всем полям сражений, оставаясь дилетантом в художествах, и чем лучше познает он мир, чем лучше умеет наблюдать, тем больше обретает он самого себя.

\* \* \*

1809 год, 31 мая. Вена. Раннее утро. Шотландская церковь, темная, полупустая.

У первой скамьи — несколько коленопреклоненных,



бедно одетых, в трауре старичков и старушек — родственники покойного папаша Гайдна из Рорау. То обстоятельство, что ядра французских орудий стали неожиданно залетать в любимую Вену, насмерть перепугало braveго, но уже одряхлевшего, трясущегося старца. Автор национального гимна умер патриотически, со словами этого гимна: «Бог да поможет императору Францу», — и пришлось спешно, в грохоте вступающей в город армии вынести детски легкое тело старика из небольшого домика в гумпендорфском предместье и предать кое-как земле. И вот музыкальный мир Вены с опозданием правит по маэстро заупокойную мессу в Шотландской церкви. Немало людей отважилось покинуть в честь покойного свои занятые постоем дома; может быть, стоит среди них и коротконогий чудак со спутанной львиной гривой — господин ван Бетховен, может быть, в хоре мальчиков наверху поет и двенадцатилетний малыш из Лихтенталя — Франц Шуберт. Но никто не интересуется в этот миг друг другом, ибо внезапно появляется в полной форме французский офицер, судя по всему, довольно высокого ранга, в сопровождении второго господина, в шитом парадном академическом мундире. Все невольно вздрагивают от испуга: неужели хотят эти незваные пришельцы-французы запретить им воздать последнюю честь доброму старому Гайдну? Нет, вовсе нет. Г-н фон Бейль, аудитор Великой армии, явился совершенно неофициально; он случайно узнал в ставке, что по этому случаю будет исполнен реквием Моцарта. А для того, чтобы послушать Моцарта или Чимарозу, этот сомнительный вояка способен проехать сто миль верхом: для него сорок тактов его любимых мастеров значит больше, чем грандиозная, историческая битва с сорока тысячами убитых. Осторожно подходит он к скамье и прислушивается к первым медленным аккордам. Странно, реквием ему не очень нравится, он находит его чересчур «шумным», это не «его» Моцарт, легкокрылый, отрешенный от земной тяжести; и всегда, всякий раз, когда искусство переходит ту ясную, мелодическую линию, за которой взамен человеческих голосов начинают звучать страстно и неистово голоса вечных стихий, это искусство становится ему чуждым. И вечером, в Кертнертор-театре, «Дон-Жуан» не сразу доходит до него; и если бы его

сосед по скамье господин ван Бетховен (о котором он ничего не знает) обрушил на него аквилон своего темперамента, он испугался бы этого священного хаоса не менее, чем его великий веймарский собрат по искусству господин фон Гёте.

Месса окончилась. С довольным лицом, задерно сверкая глазами и шитьем мундира, выходит Анри Бейль из церкви и идет, не торопясь, вдоль Грабена; он находит очаровательным этот прекрасный, чистый город и его жителей, умеющих сочинять и исполнять хорошую музыку и при этом не быть такими жесткими и угрюмыми, как другие немцы, там, на Севере. Собственно говоря, ему следовало бы отправиться сейчас в свою канцелярию, его заботам вверено снабжение великой армии, но это кажется ему не столь важным. Ведь его братец Дарю работает как вол, и Наполеон уж как-нибудь добьется победы; слава господу богу, создавшему таких чудачков, которым работа — одно удовольствие, можно недурно пожить за их спиною. И кузен Бейль, еще в юности достигший виртуозности в дьявольском искусстве неблагодарности, добровольно избирает себе другое, более приятное занятие — утешать живущую в Вене мадам Дарю, страдающую от неистового трудолюбия супруга. Можно ли найти лучшее воздаяние благодетелю, чем самому стать благодетелем его жены, подарив ей нежность своего чувства? Они верхом катаются по Пратеру, в разрушенном увеселительном замке завязываются нити близости. Они осматривают галереи, сокровищницы и загородные виллы знати, в удобных рессорных колясках добираются до Венгрии, в то время как при Ваграме солдаты раскраивают друг другу черепа, а бравый супруг Дарю корпит над бумагами. Послеполуденные часы посвящены любви, вечера — Кертнертор-театру, предпочтительно Моцарту и во всяком случае музыке; постепенно, постепенно начинает понимать этот чудак в интендантском мундире, что смысл и радость всей жизни для него в одном лишь искусстве.

\* \* \*

1810—1812 годы. Париж. Расцвет империи.

Жизнь все прекраснее. Есть деньги, и нет обязанностей. Бог — свидетель! Без всяких особых заслуг, бла-

годаря вмешательству нежных женских ручек получено звание члена Государственного совета и управляющего имперскими движимыми имуществами. Но, к счастью, Наполеон, по сути дела, не нуждается в своих советниках, время у них есть, и они могут разгуливать — вернее, разъезжать! — сколько угодно. Ибо Анри Бейль, с кошельком, основательно набитым благодаря неожиданному новому званию, завел теперь собственный, сверкающий свежим лаком кабриолет, обедает в Café de Foу, заказывает костюмы у лучшего портного, состоит в связи с кузиною и, кроме того, — идеал его с юных лет! — содержит танцовщицу, по фамилии Берейтер. Как странно, что в тридцать лет больше удачи в любви, чем в двадцать, как непонятно, что, чем ты холоднее, тем более страстны женщины! Теперь и Париж, который показался юному студенту таким отвратительным, начинает понемногу нравиться. Поистине жизнь становится чудесной! И чудеснее всего — есть деньги и есть время, столько времени, что для собственного удовольствия, в сущности, только для того, чтобы лишний раз вспомнить о любимой Италии, пишется книга, как бы продиктованная оттуда, из того мира: «Histoire de la peinture»<sup>1</sup>. Ах, писать труды по истории искусства — какое это приятное, какое необременительное занятие, особенно если устроиться так же хорошо, как Анри Бейль, то есть на три четверти переписывать их из других книг, а остальное заполнять, не стесняясь, анекдотами и курьезами; но какое счастье — приблизиться к великим умам хотя бы в качестве дилетанта! Может быть, думает Анри Бейль, когда-нибудь, к старости, станешь сочинять книги, чтобы возобновить в памяти минувшее время и женщин. Но не сейчас: жизнь еще слишком богата, полна и интересна, чтобы убивать ее за письменным столом.

\* \* \*

1812—1813 год. Небольшая помеха: Наполеон опять затеял войну, на этот раз на несколько тысяч миль дальше. Но Россия, сказочно далекая страна, манит неиз-

---

<sup>1</sup> «История живописи» (франц.).

менно любопытного туриста. Какая неповторимая возможность взглянуть на Кремль и на москвитов, проехаться на восток на государственный счет, конечно, в арьергарде, спокойно и не подвергаясь опасности, так же, как некогда в Италии, Германии, Австрии! И действительно, он получает от Марии-Луизы объемистый пакет, полный писем к державному супругу; ему торжественно вручаются полномочия доставить тайную корреспонденцию в Москву, мчась в повозках экстра-почты или в санях с теплыми меховыми полостями. Так как война — он знает это по личному опыту — смертельно скучна на близком расстоянии, он частным образом забирает с собою кое-что для личного развлечения, а именно двенадцать переплетенных в зеленый сафьян рукописных томов своей «Histoire de la peinture» и начатую много лет назад комедию. Где же работается лучше, чем в главной квартире? В конце концов явятся в Москву и Тальма и Большая опера, слишком скучать не придется, потом новая разновидность — польские и русские женщины...

Бейль останавливается по пути только там, где дают представления: на войне и в путешествии он не может обойтись без музыки, всюду ему должно сопутствовать искусство. Но в России его ждет представление еще более потрясающее: Москва пылает на весь мир пожаром, какого ни один поэт не созерцал еще со времен Нерона. Но этот патетический миг не вдохновляет Анри Бейля на создание каких-либо од, и в своих письмах он мало распространяется об этом неприятном событии. Уже с давних пор военная какофония представляет для этого утонченного жизнелюбца меньший интерес, чем десять тактов музыки или умная книга; благородное биение сердца потрясает его больше, чем бородинская канонада, и история занимает его только тогда, когда это история его собственной жизни. Из грандиозного пожара он выуживает для себя Вольтера в красивом переплете, собираясь захватить его с собой, — «Souvenir de Moscou». Но на этот раз война своими ледяными стопами наступает на пальцы даже тыловым мечтателям. У Березины аудитор Бейль (единственный во всей армии офицер, помышляющий о таких пустяках) успевает еще безукоризненно побриться, но потом — во

всю прыть через рушащийся мост, иначе можно распрощаться с жизнью. Дневник, «Histoire de la peinture», чудесный экземпляр Вольтера, лошадь, шуба и чемодан достались казакам. В оборванном платье, грязный, затравленный, с полопавшейся на морозе кожей, он попадает в Пруссию. И первый освежающий глоток воздуха для него — опера, он погружается в музыку, как другие в ванну. И весь русский поход и гибель великой армии обращаются для Анри Бейля всего лишь в интермеццо между двумя спектаклями, между «Clemenza di Tito»<sup>1</sup> в Кенигсберге при возвращении и «Matrimonio segreto»<sup>2</sup> в Дрездене при выступлении в поход.

\* \* \*

1814—1821 годы. Милан. Анри Бейль опять в штатском: хватит с него войн, раз и навсегда хватит. Одно сражение вблизи ничем не отличается от другого, в каждом видишь то же самое, «то есть ничего». Довольно с него всяких полномочий и бумаг, отечеств и битв, чинов и орденов. Пусть Наполеон в своей «соупгоманье» — военной мании, еще раз завоюет Францию, пусть, но без всякого содействия господина аудитора Бейля, который только хочет самого естественного и вместе с тем самого трудного — жить наконец своей собственной жизнью, никому не отдавая приказов и никому не подчиняясь. Еще три года тому назад, в промежутке между двумя обычными наполеоновскими кампаниями, удрал он, счастливый и довольный, как дитя, в отпуск, в Италию, с двумя тысячами франков в кармане; уже тогда началась у него тоска по собственной юности, не оставлявшая стареющего Бейля до последнего часа, — а имя его юности Италия, Италия и Анджела Пьетрагруа, которую он, маленький унтер-офицер, любил робко и застенчиво и о которой он невольно стал думать, едва карета покатила вниз со знакомых перевалов. К вечеру он прибывает в Милан. Скорее смыть дорожную пыль, переодеться и бегом туда, в родной дом его сердца, в Ла Скала, слушать музыку. И действи-

---

<sup>1</sup> «Милосердие Тита» (итал.).

<sup>2</sup> «Тайный брак» (итал.).

тельно, как сам он выразился, «музыка пробуждает любовь».

На следующее утро он торопится к ней, велит доложить о себе; появляется она, все еще прекрасная, приветствует его вежливо, но сдержанно. Он представляется — Анри Бейль, но и имя не говорит ей ничего. Тогда он начинает вспоминать Жуанвила и других товарищей. И тут любимое лицо, тысячи раз ему грезившееся, овещается улыбкой. «Ah, Ella è il cinese» — «Ах, так это вы — китаец!» Презрительная кличка — это все, что помнит Анджела Пьетрагруа о своем романтическом поклоннике. Но Анри Бейлю уже не семнадцать лет, и он не новичок; смело и страстно признается он в своей прежней любви к ней и в любви настоящей. «Почему же вы тогда мне не сказали?» — изумляется она. Она охотно подарила бы ему эту мелочь, которая ничего не стоит женщине с сердцем; к счастью, и теперь не поздно, и вскоре романтик получает возможность, правда, с опозданием на одиннадцать лет, вышить на своих помочах дату любовной победы над Анджелой Пьетрагруа — 21 сентября, в половине двенадцатого утра.

Но потом барабаны еще раз потребовали его назад, в Париж. Еще раз, в последний раз, в 1814 году, пришлось ему ради этого неистового корсиканца управлять провинциями и защищать отечество, но, к счастью, появились в Париже три императора — к счастью, ибо Анри Бейль, никуда не годный француз, смертельно рад, что война окончилась, хотя бы и поражением. Наконец-то он может окончательно отбыть в Италию, навсегда освободившись от всяческих должностей и отечеств. Чудесные годы, всецело отданные музыке, женщинам, разговорам, творчеству, искусству! Годы, проведенные с возлюбленными, правда, с такими, которые позорно обманывают его, как чрезмерно щедрая Анджела, или отвергают из целомудрия, как прекрасная Матильда. И все-таки годы, в которые все больше и больше чувствуешь и познаешь свое «я», каждый вечер наново омываешь душу музыкой в Ла Скала, наслаждаешься порою беседою с благороднейшим поэтом своего времени, г-ном Байроном, и впитываешь все красоты страны, все богатства художественного творчества на пространстве от Неаполя до Ра-

венны. Никаких подчиненных, никого поперек дороги, сам себе господин, а вскоре и самому себе наставник! Несравненные годы свободы! «Evviva la Libertà!»<sup>1</sup>.

\* \* \*

1821 год. Париж. Evviva la Libertà? Нет, невыгодно теперь толковать о свободе в Италии, это слово задевает австрийские власти и потому небезопасно. Не следует также писать книг, ибо если даже они представляют чистейший плагиат, как «Письма о Гайдне», или на три четверти списаны у других авторов, как «История итальянской живописи» или «Рим, Флоренция и Неаполь», то все-таки, сам того не замечая, рассыплешь кое-где между строк некоторое количество перца и соли, и это щекочет нос австрийским властям; и тогда строгий цензор Вабрушек (лучше имени не придумать, но, бог свидетель, так его зовут!) не замедлит поставить в известность министра полиции Седлицкого о содержащихся в книгах «бесчисленных предосудительных местах». В результате человеку свободомыслящему и свободно путешествующему угрожает опасность быть принятым австрийцами за карбонария, а итальянцами — за шпиона, и потому лучше, поступившись еще одной иллюзией, ретироваться восвояси. Потом, чтобы быть свободным, нужно еще кое-что: нужны деньги, а этот убудок отец (Бейль редко именуется более вежливо) показал теперь с полной очевидностью, какой он был круглый дурак, если при всей своей скупости и при всем своем трудолюбии не сумел оставить даже небольшой ренты своему блудному сыну. Куда же податься? В Гренобле задохнешься от скуки, а приятным прогулкам в тылу армии пришел конец с тех самых пор, как грушевидные головы Бурбонов плотно и жирно отпечатались на монетах. Итак, назад в Париж, в мансарду. То, что было до сих пор только удовольствием дилетанта, станет отныне работою: надо писать книги, книги, книги.

\* \* \*

1828 год. Салон мадам де Траси, супруги философа. Полночь. Свечи почти догорели. Мужчины играют в вист, мадам де Траси, пожилая дама, болтает, сидя на софе, с гостьей-маркизой, одну из своих подруг. Но она

<sup>1</sup> Да здравствует свобода! (итал.)

слушает рассеянно, все время беспокойно настораживаясь. Сзади, из другой комнаты, от камина доносится подозрительный шум: пронзительный женский смех, приглушенный мужской бас, потом вновь возмущенные выкрики «*Mais non, c'est trop*»<sup>1</sup>, и вновь этот внезапный, быстро подавляемый, странный смех. Мадам де Траси нервничает: конечно, это несносный Бейль опять угощает дам пикантными разговорами. Умный и тонкий человек, оригинальный, занимательный, он был бы всем хорош, если бы близость с актрисами и, в частности, с этой итальянкой, мадам Паста, не испортила его манер. Она просит извинения и семенит в другую комнату позаботиться о благопристойности. В самом деле, он здесь: стоит со стаканом пунша в руке, подавшись в тень камина, с явной целью скрыть свою тучность, и сыплет анекдотами, от которых покраснел бы и мушкетер. Дамы готовы обратиться в бегство, они смеются и протестуют, но все-таки не двигаются с места, захваченные его талантом рассказчика, не в силах сдержатъ любопытство и волнение. Он подобен Силену, раскрасневшийся и тучный, с искрящимися глазами, благодушный и мудрый; заметив мадам де Траси, он под ее строгим взглядом разом обрывает речь, и дамы, пользуясь удобным случаем, со смехом кидаются из комнаты.

Вскоре огни гаснут, лакеи с подсвечниками в руках провожают гостей вниз по лестнице, у подъезда ждут тричетыре экипажа, дамы садятся со своими спутниками; Бейль, мрачный, остается один. Ни одна не берет его с собою, ни одна не приглашает его. Как рассказчик анекдотов он еще котируется, но в остальном не представляет для женщин никакого интереса. Графиня Кюриаль дала ему отставку, а на танцовщицу не хватает денег. Понемногу приближается старость. Угрюмо шагает он под ноябрьским дождем к своему дому на улице Ришелье; не беда, если костюм запачкается, портному все равно не заплачено. Вообще, вздыхает он, лучшее в жизни позади, нужно бы, собственно говоря, положить конец. Он сердито взбирается на верхний этаж (одышка, при его короткой шее, уже дает себя знать), зажигает свечу, роется в бумагах и счетах. Печальный баланс! Состояние прожи-

---

<sup>1</sup> Нет, это слишком! (франц.)



то, книги не приносят никакого дохода: за несколько лет его «Апоуг» разошелся ровным счетом в числе двадцати семи экземпляров. «Можно сказать, священная книга — никто не решается до нее дотронуться», — цинично пошутил вчера издатель. Остаются пять франков ренты в день, может быть, и много для хорошенького мальчика, но убийственно мало для пожилого, располневшего мужчины, любящего свободу и женщин. Лучше всего положить конец. Анри Бейль берет чистый лист бумаги *in folio* и четвертый раз в этом меланхолическом месяце ноябре пишет завещание: «Я, нижеподписавшийся, завещаю своему двоюродному брату Ромэну Колумбу все, что мне принадлежит в этой квартире, на улице Ришелье, 71. Прошу отвезти меня прямо на кладбище. Погребение не должно стоить дороже тридцати франков». И приписка: «Прошу прощения у Ромэна Колумба за причиняемые ему хлопоты; также прошу не скорбеть по поводу того, что неизбежно должно было произойти».

«По поводу того, что неизбежно должно было произойти» — друзья поймут эту осторожную фразу завтра, когда их призовут и окажется, что пуля из армейского револьвера перекочевала в его черепную коробку. Но, по счастью, Анри Бейль сегодня устал, он откладывает самоубийство до следующего вечера; а утром приходят друзья, им удается развеселить его. Разгуливая по комнате, один из них видит на письменном столе белый лист с заголовком «Жюльен». «Что это?» — спрашивает он с любопытством. «Ах, я хотел начать роман», — поясняет Стендаль. Друзья в восхищении; они подбадривают меланхолика, и он в самом деле принимается за роман. Заглавие «Жюльен» зачеркивается и заменяется другим, снискавшим впоследствии бессмертие: «Красное и черное». И действительно, с этого дня с Анри Бейлем покончено: другой начал свой вечный путь, и имя ему — Стендаль.

\* \* \*

1831 год. Чивитта-Веккия. Новое превращение.

Канонерские лодки салютуют, приветственно развеваются флаги — тучный господин в пышном вицмундире французского дипломата сходит с парохода на пристань. Не шутите: этот господин, в шитом фраке и панталонах с позументами — французский консул Анри Бейль. Пере-

ворот снова выручил его: когда-то война, а теперь — июльская революция. Либерализм и неуклонная оппозиция глупым Бурбонам принесли плоды: благодаря усердному женскому предстательству он сразу же назначен консулом на любимом юге, — собственно говоря, в Триесте, но, к несчастью, господин фон Меттерних признал пребывание там автора вредных книг нежелательным и отказал в визе. Приходится, таким образом, представлять Францию в Чивитта-Веккии, что менее приятно; но все-таки это Италия, и годовое жалованье — пятнадцать тысяч франков.

Стыдно, может быть, не знать, где сразу же найти на карте Чивитта-Веккию? Отнюдь не стыдно: из всех итальянских городов это — самое жалкое поселение, раскаленный добела котел, где вскипает под африканским солнцем африканская лихорадка; узкая гавань времен древнеримских парусных судов забита песком, город выпотрошен и пуст, мрачен и скучен, так что «с тоски подохнешь». Больше всего в этом месте ссылки нравится Анри Бейлю почтовая дорога в Рим, потому что в ней только семнадцать миль, и г-н Бейль сразу же решает пользоваться ею чаще, чем своими консульскими привилегиями. Ему, собственно, следует работать, сочинять донесения, заниматься дипломатией, пребывать на своем посту, но ведь эти ослы из министерства иностранных дел все равно не читают его отчетов. К чему же напрягать ум ради этих чинуш, лучше свалить все дела на своего подчиненного, пройдоху Лизимаха Кафтаглиу Тавернье, злобную бестию, которая его ненавидит и которой придется выхлопотать орден Почетного Легиона, чтобы негодяй попридержал язык по поводу его частых отлучек. Ибо и здесь Анри Бейль предпочитает относиться к своей службе не слишком серьезно: обманывать государство, которое загоняет писателей в такое болото, — это, по его мнению, долг чести всякого уважающего себя эгоиста; не лучше ли осматривать римские галереи в обществе умных людей и под всякими предложениями мчаться в Париж, чем медленно и верно чахнуть здесь? Разве мыслимо ходить все к одному и тому же антиквару, к этому синьору Буччи, и беседовать все с теми же полудворянами? Нет, уж лучше беседовать с самим собою. Разыскать в старых библиотеках и купить несколько томов хроник, и лучшее

использовать для новелл, и хотя тебе исполнилось пятьдесят лет, рассказывать самому себе, как ты юн душою. Да, это самое лучшее — оглянуться на самого себя, чтобы забыть о времени. И таким далеким кажется тучному консулу робкий мальчик из далекого прошлого, что, описывая его, он верит, будто «открывает для себя кого-то другого». Так пишет г-н Бейль, alias<sup>1</sup> Стендаль, о своей юности, зашифровав ее, чтобы никто не догадался, кто этот А. Б., этот Анри Брюлар; играя в эту утешительную и обманчивую игру — в самоомоложение, он сам забывает о себе, всеми забытом.

\* \* \*

1836 — 1839 годы. Париж.

Поразительно! Еще раз он воскрес, еще раз вынырнул на свет. Бог да благословит женщин, все доброе только от них! Они неумолимо льстили великолепному графу де Моле, ставшему министром, и он соизволил наконец закрыть глаза на то противное интересам государства обстоятельство, что г-н Анри Бейль, являющийся, собственно говоря, консулом в Чивитта-Веккии, растянул, нагло и ни слова не говоря, свой трехнедельный отпуск в трехлетний и не думает возвращаться на свой пост. Да, три года консул вместо своего болота сидит в Париже, предоставив орудовать на юге мошеннику-греку, и получает здесь полное содержание; у него свободное время и хорошее настроение, он может бывать в обществе и еще раз, теперь уже очень робко, попытаться найти любовницу.

Он может делать что угодно и прежде всего то, что представляется ему лучшим в жизни: ходить взад и вперед по комнате отеля и диктовать роман «Пармская обитель». Ибо когда получаешь, не служа, большое жалованье, можно равнодушно относиться к глупым издателям, выплачивающим такому елейному празднослову, как г-н Шатобриан, сотни тысяч, а с ним торгующимся из-за лишнего франка. Можно позволить себе роскошь идти против течения, писать роман без слащавости, без приторного аромата резеды, потому что ты свободен. А для Анри Бейля нет иного неба над землею, как свобода.

---

<sup>1</sup> Иначе (лат.).

Но небо это внезапно обрушивается. Смещен славный и снисходительный министр, граф де Моле, его покровитель — следовало бы при жизни воздвигнуть ему памятник! — и в министерстве иностранных дел появляется новый властелин, маршал-солдат Сульт. Он ничего не знает о Стендале и видит в списках только консула Анри Бейля, которому платят за представительство в Папской Области и который взамен этого три года благодушествует в парижских театрах. Генерал сначала изумляется, потом обрушивает свой гнев на ленивца, журирующего вместо того, чтобы корпеть над актами. Следует строгий приказ выехать без промедления. Анри Бейль, брюзжа, облачается в мундир и совлекает с себя фрак писателя Стендаля; усталый и недовольный, он в пятьдесят четыре года, под палящим летним солнцем, снова должен отправиться в изгнание; и он чувствует — в последний раз!

\* \* \*

22 марта 1841-го года. Париж.

Крупный, тяжеловесный мужчина с трудом тащится по излюбленному своему бульвару. Но где то блаженное время, когда он любовался здесь женщинами, кокетливо, как денди, размахивая изящной тростью? Теперь, при каждом шаге его дрожащая рука опирается на твердую палку. Как постарел он, Стендаль, за последний год! Когда-то блестящие глаза погасли под тяжелыми синеватыми веками, нервный тик сводит губы. Несколько месяцев назад его впервые поразил удар — страшное напоминание о первом любовном даре, когда-то давно полученном в Милане; ему пустили кровь, мучили мазями и микстурами, и, наконец, министерство согласилось на его отъезд из Чивитта-Веккии. Но что значат Париж, восторженная статья Бальзака о «Пармской обители» и первые, робкие ростки славы для человека, которого «однажды уже коснулось ничто», к которому простерла свои костлявые пальцы смерть?.. Устало тянется печальная человеческая тень к своему жилищу, едва озираясь на быстрые, блестящие экипажи, на празднично болтающих пешеходов, на кокоток, шуршащих шелком, — медленно передвигающееся черное пятно грусти на блестящем световом экране по-вечернему переполненной улицы.

Внезапно собирается толпа, теснятся любопытные: толстый господин свалился навзничь у самой Биржи и лежит с выпученными, остановившимися глазами и синим лицом — его сразил второй, смертельный удар. Слабый хрип вырывается у него из горла, в то время как шею его высвобождают из тесного воротника; его относят в аптеку, а потом навзрх, в маленькую комнату отеля, заваленную бумагами, заметками, начатыми трудами и тетрадами дневников. И в одной из них находят странно-пророческие слова: «Не вижу ничего смешного в том, чтобы умереть на улице, если только это не намеренно».

\* \* \*

1842 год. Ящик.

Громадный деревянный ящик, подпрыгивая, продвигается малою скоростью из Чивитта-Веккии, через всю Италию, во Францию. Его везут к Ромэну Колумбу, двоюродному брату Стендаля и душеприказчику, который из чувства долга (ибо кто еще вспомнит о покойнике, удостоенном газетами некролога в шесть строчек) думает издать полное собрание сочинений этого чудака. Он велит вскрыть ящик: боже, как много бумаги, исписанной к тому же шифрованными условными знаками, сколько вздора нагородил этот скучающий графоман! Выудив две-три наиболее подходящие, разборчивые рукописи и сняв с них копии, потом даже этот — самый преданный — человек устает. На романе «Люсьен Левен» он делает скорбную пометку «Rien à faire» — «Ничего не делаешь»; также и автобиография, «Анри Брюлар», откладывается в сторону как неподходящая — на много десятков лет. Что же делать теперь со всем этим «fatras», с никому не нужной грудой бумаги? Колумб снова укладывает все в ящик и посылает к Крозэ, другу юности Стендаля, а Крозэ переправляет ящик в гренобльскую библиотеку, на вечное упокоение. Там, согласно исконному библиотечному обычаю, к каждой связке бумаг приклеиваются нумерованные ярлыки, рукописи штампелуются и вносятся в реестр: *Requiescant in pace!*<sup>1</sup> Шестидесять томов *in folio*, труд всей жизни Стендаля, его запечатленная им самим жизнь стоят, схороненные по ус-

<sup>1</sup> Да почнут в мире! (лат.)

таву, в обширной книжной усыпальнице и могут без помехи покрываться пылью. Ибо в течение сорока лет никому не приходит в голову пачкать руки пылью уснувших фолиантов.

\* \* \*

1888 год. Ноябрь. Париж.

Население прибывает, город неудержимо ширится. В Париже восемь миллионов человеческих ног, которые не желают ходить пешком; и Общество Парижских Омнибусов проектирует новую линию на Монмартр. На пути встречается досадное препятствие — Cimetiere, Монмартрское кладбище; что же, техника справится с этим препятствием, можно соорудить над мертвыми мост для живых. Правда, в этом случае нельзя обойтись без того, чтобы не потревожить несколько могил; и вот в четвертом ряду, под номером одиннадцатым, находят забытую, запущенную могилу с забавной надписью: «*Arrigo Beyle, Milanese, visse, scrisse, amò*»<sup>1</sup>. Итальянец на этом кладбище? Странная надпись, странный покойник! Случайно кто-то из мимо идущих вспоминает, что был когда-то французский писатель Анри Бейль, изъявивший желание быть похороненным под чужим именем. Наскоро организуют комитет и собирают некоторую сумму, чтобы приобрести новую мраморную доску для старой надписи. И вот заглухшее имя снова зазвучало внезапно над истлевшим телом в тысяча восемьсот восемьдесят восьмом году, после сорока шести лет забвения.

И странный случай: в том самом году, когда вспоминают о его могиле и вновь извлекают тело из недр земли, молодой польский преподаватель языков Станислав Стриенский, заброшенный в Гренобль и отчаянно скучающий там, роется как-то в библиотеке и, увидев в углу старые, запыленные рукописные фолианты, начинает их читать и расшифровывать. Чем больше он читает, тем интереснее становится материал; он ищет и находит издателя; появляются на свет дневник, автобиография «Анри Брюлар» и «Люсьен Левен», а вместе с ними впервые и подлинный Стендаль. Его истинные современники

---

<sup>1</sup> «Арриго Бейле, миланец. Жил, писал, любил» (итал.).

восторженно узнают в нем родственную душу, ибо он трудился не для своей эпохи, а для грядущего, следующего поколения. «Je serai célèbre vers 1880»<sup>1</sup> — эти слова, часто встречающиеся в его книгах, в свое время незначашие, обращенные в пустоту, ныне стали поразительной действительностью. В то время, когда прах его извлекается из глубины земли, встает из мрака минувшего и труд его жизни; с точностью почти до года предсказал свое воскресение тот, кто внушал вообще так мало доверия, — поэт всегда, в каждом своем слове, а в этих словах еще и пророк.

---

<sup>1</sup> Я стану знаменит около 1880 года (*франц.*).

## «Я» И ВСЕЛЕННАЯ

Il ne pouvait plaire, il était trop différent.

Он не мог нравиться, в нем не было  
цельности.

**Т**ворческая раздвоенность Анри Бейля — прирожденная, унаследованная от родителей, которые сами очень мало подходили друг к другу по характеру. Шерюбен Бейль — при этом имени отнюдь не следует вспоминать Моцарта! — отец или *bâtard*, как злобно именуется его Анри, его ожесточенный сын и враг, являет собою законченный тип провинциального буржуа, цепкого, скупого, житейски умного, окаменевшего в денежных расчетах, такого, каким пригвоздила его к позорному столбу литературы гневная рука Флобера и Бальзака. От него Анри Бейль унаследовал не только физическое строение — массивность и тучность, но и эгоистическую, до мозга костей владевшую им одержимость самим собою. Его мать, Анриетта Ганьон, представляла собою южнороманский тип не только по происхождению, но и по психологическому складу. Эту пб-южному чувственную, сентиментальную, тонко-музыкальную натуру мог бы воспеть Ламартин или с умилением живописать Жан-Жак Руссо. Ей, рано умершей, обязан Анри Бейль своей страстностью в любви, преувеличенностью



чувства, болезненной и почти женскою нервной восприимчивостью. Непрерывно толкаемый в противоположные стороны этими двумя разнородными струями в своей крови, Анри, странный плод этого союза столь различных характеров, всю жизнь колеблется между материнским и отцовским наследием, между романтикой и реализмом; будущему писателю суждено навсегда сохранить двойственность, вечно жить в двух мирах сразу.

Как тип резко реагирующей, маленький Анри определился очень рано: он любит мать (любит даже, как он сам признается, с подозрительной страстностью преждевременного созревшего чувства) и ненавидит отца, «father'a», ревниво и презрительно, глухой, испански холодной, цинической пытливо-инквизиторской ненавистью. Едва ли найдет психоаналитик более совершенное литературное выражение «Эдипова комплекса», чем первые страницы стэндалевской автобиографии «Анри Брюлар»! Но эта преждевременная напряженность чувства внезапно обрывается: мать умирает, когда Анри минуло семь лет, а на отца он склонен смотреть как на умершего с той минуты, когда шестнадцатилетним мальчиком покинул в почтовом дилижансе Гренобль; с этого дня, мнит он, молчание, презрение и ненависть убили в нем отца, похоронили его навеки. Но и засыпанный щелочью, залитый известковой жидкостью пренебрежения, жилистый, расчетливый, деловито-буржуазный папаша Бейль еще пятьдесят лет живет, проникнув в кровь и плоть Анри Бейля, в котором еще пятьдесят лет борются прототипы двух враждующих душевных рас, Бейли и Ганьоны, дух деловитости и дух романтизма, и ни тот, ни другой не могут взять верх. Вот сейчас Стендаль — истинный сын своей матери, но в следующий, а часто и в тот же самый миг он уже сын своего отца, то он робко-застенчив, то непроницаемо-ироничен, то романтически-мечтателен, то настороженно-деловит, то музыкально-меланхоличен, то логически-трезв. Жар и холод в молниеносном, ежесекундном приливе и отливе встречаются и, бурля, с шипением преграждают друг другу путь. Чувство затопляет рассудок, затем интеллект снова резко останавливает поток ощущений. Ни одной минуты это дитя противоречий не принадлежит какой-нибудь одной сфере; в извечной войне ума и чувства редко происхо-

дили сражения более величественные, чем та непрерывная психологическая битва, которую мы именуем Стендалем.

Следует оговорить сразу же: битва не решающая, не на смерть. Стендаль не побежден, не растерзан своими противоречиями; от любой трагедии эта эпикурейская натура защищена своеобразным моральным равнодушием, холодным настроженным любопытством наблюдателя. В продолжение всей жизни этот бдительный дух уклоняется от разрушительных демонических сил, ибо первое правило его мудрости — самосохранение; и подобно тому, как на войне настоящей, наполеоновской, он всегда умел оставаться в тылу, вдали от перестрелки, так и в битве душевной Стендаль охотнее играет роль наблюдателя, чем бойца в гуще свалки, где борьба идет не на жизнь, а на смерть. Ему не свойственно отдаваться до конца моральным проблемам, подобно Паскалю, Ницше, Клейсту, для которых каждый конфликт поневоле становился вопросом жизни: он, Стендаль, довольствуется тем, что с безопасной позиции своего рассудка наблюдает раскол своих чувств как некое эстетическое зрелище. Поэтому в существе своем он не потрясается этими противоречиями и не питает ненависти к своей раздвоенности, скорее даже любит ее. Он любит свой алмазно твердый, точный ум, как нечто очень ценное, потому что он дает ему понимание мира, и когда чувства в смятении, ставит им точные и безусловные пределы. Но, с другой стороны, Стендаль любит и чрезмерность своего чувства, свою сверхвпечатлительность, потому что она отрешает его от тупых и пошлых будней, потому что эти порывы эмоций, подобно музыке, высвобождают душу из тесной темницы тела и уводят ее в бесконечное. Точно так же ведомы ему и опасности этих двух полюсов его существа: интеллект сообщает трезвость и холодность самым высоким мгновениям, чувство увлекает слишком далеко в расплывчатость и недостоверность и тем самым губит ясность, без которой он не может жить. И он охотнее всего придал бы каждому из этих двух душевных складов черты другого; неустанно пытается Стендаль сообщить интеллектуальную ясность своему чувству и внести страстность в свой интеллект, до конца жизни соединяя под одной напряженной и восприимчивой

оболочкой романтического интеллектуала и интеллектуального романтика.

Таким образом, каждая формула Стендаля содержит две переменных, никогда не сводясь к одной из них; только в такой двойственности мировосприятия выявляет он себя до конца. Достижения его интеллекта, взятого отдельно, оказались бы невысоки, как и лирическое напряжение его чувства; наиболее сильными моментами он обязан именно воздействию и взаимодействию своих природных противоречий. Он говорил о себе: «Lorsq'il n'avait pas d'emotion il était sans esprit»<sup>1</sup>, то есть он не может правильно мыслить, если чувства его не взволнованы; но вместе с тем он и не может чувствовать без того, чтобы не проверить тотчас же учащенное биение собственного сердца. Он обожествляет мечтательность, как ценнейшую сторону своего жизнеощущения («C'est que j'ai le plus aimé, était la reverie»<sup>2</sup>), и в то же время не может жить без ее противоположности — трезвости духа («Si je ne vois pas clair, tout mon monde est anéanti»<sup>3</sup>). Таким образом, ему одинаково необходимы обе ипостаси: и острый интеллектуалист и экзальтированный романтик,— и прежде всего необходима ему эта сладострастно щекочущая нервы игра противоречий. Подобно тому как Гёте признается однажды, что понятие, именуемое в просторечии наслаждением, «заключено для него где-то между чувственностью и разумом», так и Стендаль только благодаря огненному смешению духа и плоти воспринимает осмысленную красоту мира. Он знает, что только от постоянного трения друг о друга противостоящих элементов его природы возникает душевное электричество — те пощипывающие искорки в нервных путях, та напряженная, покалывающая, потрескивающая жизненная сила, которую мы и сейчас чувствуем, едва берем в руки любую книгу, любую страницу Стендаля; только благодаря этим разрядам жизненной энергии между полюсами возникает в нем неотделимое от его существа тепло, творящее и излучающее свет, его никогда не слабеющий ин-

<sup>1</sup> «Ничего не чувствуя, он лишался и ума» (франц.).

<sup>2</sup> «Больше всего я любил мечтать» (франц.).

<sup>3</sup> «Мир погибает для меня, если я не вижу его отчетливо» (франц.).

стинкт сублимации использует каждую вспышку страсти, чтобы поддержать необходимое высокое напряжение. Среди его многочисленных выдающихся наблюдений *in psychologicis*<sup>1</sup> есть одно особенно замечательное: подобно тому, как мускулы нашего тела нуждаются в постоянной гимнастике, чтобы не ослабнуть, точно так же должно непрестанно упражнять, развивать и совершенствовать наши психические силы; этот труд самосовершенствования Стендаль выполнял более упорно и последовательно, чем кто бы то ни было. Он холит и лелеет оба полюса своего существа, необходимые ему в борьбе за познание, с такою же любовью, как артист свой инструмент, как солдат свое оружие; неукоснительно тренирует он свое «я». Чтобы поддержать высокое напряжение чувства, «*érectisme morale*», он ежевечерне подогревает свою возбудимость музыкою в опере и, будучи уже пожилым, намеренно ищет для самоподстегивания новой влюбленности. Заметив признаки ослабления памяти, он, дабы укрепить ее, продельывает специальные упражнения; как бритву по утрам, оттачивает он на ремне самонаблюдения свою способность правильного восприятия. Он заботится о том, чтобы книги и беседы ежедневно подвозили ему «пару сажень новых идей»; он обогащает, напрягает, и подстегивает, и обуздывает себя, стремясь достигнуть все большей утонченности и интенсивности душевных сил; неутомимо точит он свой ум, облагораживает чувство.

Благодаря такой умелой и изощренной технике самосовершенствования Стендаль как интеллектуально, так и эмоционально достигает необычной степени чуткости. Нужно вернуться в мировой литературе на десятилетия вспять, чтобы найти другого писателя с такой тонкой восприимчивостью и одновременно с таким острым умом, такую легко ранимую, нервную чувствительность в сочетании с кристально-холодным и кристально-чистым интеллектом. Правда, нельзя безнаказанно обладать такими нежными нервными окончаниями, такими чуткими и сладострастными под тонким слоем кожи; утонченность всегда означает легкую уязвимость, и то, что для искусства является благом, почти всегда обра-

---

<sup>1</sup> В области психологии (лат.).

щается для художника в бедствие. Как страдает эта сверхтонченная натура, Стендаль, среди окружающего мира, как угрюм он, как чужд своей слезливой патетической эпохе! Такого рода интеллектуальное чувство такта должно оскорбляться каждым проявлением духовной ограниченности, такую романтическую душу кошмаром гнетет толстокожесть и моральная тупость среды. Как принцесса в сказке чувствует горошину под сотней перин и одеял, так и Стендаль болезненно воспринимает каждое неискреннее слово, каждый фальшивый жест. Все лжеромантическое, все грубо преувеличенное и трусливо неопределенное действует на его изощренный инстинкт, как холодная вода на больной зуб. Ибо его гипертрофированная и вместе с тем прозорливая страсть ко всему искреннему и естественному, его интеллектуальный опыт страдает и от преувеличенности и от вялости чувств другого человека: «*Mes bêtes d'aversion se sont le vulgaire et l'affectè*»<sup>1</sup>, — и от пошлости и от напыщенности. Одна фраза, переслащенная чувством или вспучившаяся на дрожжах патетики, может испортить ему удовольствие от всей книги, один неудачный жест — отравить любое любовное приключение. Както он в волнении наблюдает одну из наполеоновских битв: трагическая суматоха, пронизанная грохотом орудий, озаренная огненным отблеском неожиданно заигравшего в облаках кровавого заката, — все это действует на его артистическую душу опьяняюще. Он стоит, содрогаясь, разделяя общий восторг и ужас. И тут, по несчастью, одного из генералов рядом с ним осеняет мысль отметить это потрясающее зрелище каким-нибудь значительным словом. «Битва гигантов!» — говорит он, довольный, своему соседу, и это неуклюже-патетическое определение разом лишает Стендаля способности что-либо чувствовать. Он торопливо уходит, огорченный, разочарованный, ограбленный, проклиная остолопа-генерала; и всякий раз, как его непомерно чувствительное небо приметит малейший привкус фразерства или фальши в изъяснении чужого чувства, его собственное чувство такта возмущается. Неясность мышления, многословие, всякое афиширование, выставление напоказ своих ощуще-

<sup>1</sup> «Мне внушают омерзение и все пошрое и все аффектированное» (франц.).

ний вызывают у этого гения чувствительности тошноту,— поэтому так мало удовольствия доставляет ему искусство современников, которое принимает чересчур уж слащаво-романтические (Шатобриан) или псевдогероические (Виктор Гюго) позы; по той же причине не выносит он большинства людей. Но эта чрезмерная сверхчувствительность обращается в той же степени и против него самого. Едва заметив у себя малейшее отклонение от правды чувства, ненужное *crescendo*, сентиментальную приподнятость тона или же трусливую расплывчатость и нечестность,— он сам себя бьет по пальцам, как строгий учитель. Его вечно бодрствующий и неумалимый разум крадется за ним по пятам в его самых затаенных мечтаниях и беспощадно срывает с него все покровы стыдливости. Редкий художник столь основательно воспитывал в себе честность, редкий наблюдатель своей души заглядывал столь суровым взором в самые глухие ее тайники и закоулки.

Зная себя так хорошо, Стендаль лучше всякого другого сознает, что эта чрезмерная нервная и интеллектуальная чувствительность — его гений, его достоинство и вместе с тем угроза для него. «*Ce que ne fait qu'effleurer les autres, me blesse jusqu'au sang*»: то, что лишь слегка затрагивает других, в кровь ранит его, чрезмерно восприимчивого. И поэтому Стендаль с юных лет инстинктивно воспринимает этих «других», «*les autres*», как полярную противоположность своему «я», как представителей чуждой душевной расы, с которыми у него нет общего языка и какой-либо возможности столкнуться. Эту «разнородность» с ранних лет почувствовал на себе в Гренобле маленький, неуклюжий, неприветливый от застенчивости мальчик, глядя, как шумно веселятся его беззаботные товарищи по школе; еще болезненнее испытал это на себе впоследствии новоиспеченный унтер-офицер Анри Бейль в Италии, когда, мучительно завидуя и не умея подражать другим офицерам, он изумлялся их способности укрощать миланских дам и многозначительно, с сознанием собственного достоинства, греметь саблей. Но в то время он еще стыдился своей изнеженности, молчаливости, способности краснеть, своей застенчивости и чувствительности, считая их недостатком, досадным изъяном для мужчины. Годами пытал-

ся он — смехотворно и без всякого результата! — пересилить свою природу, подражать шумной и хвастливой черни и пускаться на глупейшие фанфаронады, чтобы только казаться похожим на этих бойких парней и завоевать их расположение. Лишь постепенно, с мучительным трудом находит он в своей неизлечимой отчужденности какое-то меланхолическое очарование. Не зная успеха у женщин из-за своей робости и неуместных припадков целомудрия, он начинает со свойственными ему вниманием и пронизательностью выпытывать у самого себя, в чем причины его неудач; так пробуждается в нем психолог. Почувствовав к самому себе любопытство, он начинает открывать самого себя. Прежде всего Стендаль устанавливает, что он не такой, как другие, — тоньше, чувствительнее, чутче. Никто кругом не чувствует так страстно, никто так четко не мыслит, ни в ком нет этого странного противоречия: способности воспринимать все до тонкости и наряду с этим полной неспособности чего-либо добиться на деле. Несомненно, должны существовать и другие люди этой замечательной разновидности, именуемой «*être supérieur*»<sup>1</sup>, иначе как мог бы он понимать Монтеня, острый, глубокий ум, чуждый всему плоскому и грубому, если бы не был той же породы; как мог бы он чувствовать Моцарта, если бы не обладал тою же душевною легкостью? И вот в тридцать лет Стендаль впервые начинает подозревать, что он вовсе не неудачный образчик человеческой породы, а скорее особый ее представитель, принадлежащий, может быть, к редкой и благородной расе тех «*êtres privilégiés*»<sup>2</sup>, которые встречаются во всех странах, у всех племен и народов, вкрапленные в них, как благородные камни в простую породу. Он чувствует себя их соотечественником (родство с французами он сбрасывает, как ставшее чересчур тесным платье), сыном другой, незримой родины и братом людей с тончайшим строением души и с умными нервами — тех, что никогда не собираются в неуклюжие толпы или деловые шайки и лишь время от времени посылают вестника в бесконечность. Для них одних, для «*harpu few*»<sup>3</sup>, для проникновенных знатоков с ост-

<sup>1</sup> Высшее существо (франц.).

<sup>2</sup> Существа привилегированные (франц.).

<sup>3</sup> Счастливое меньшинство (англ.).

рым взором и тонким слухом, которые прочтут и неподчеркнутое и инстинктом сердца понимают самый мимолетный жест и взгляд, — для них пишет он, через головы современников, свои книги, им одним открывает он тайнопись своего чувства. С тех пор, как он научился презрению, какое ему дело до шумной, громкоголосой черни, которой в глаза бросаются только яркие, грубо намалеванные буквы плакатов, которой по вкусу только жирное и пересоленное? «*Que m'important les autres?*» — «Какое мне дело до других?» — гордо говорит его Жюльен, но это крик его собственного сердца. Нет, не стыдиться того, что не имеешь успеха в таком подлом и пошлом мире, у этих неповоротливых тяжелодумов: «*l'égalité est la grande loi pour plaire*»<sup>1</sup>, чтобы примениться к этому сброду, нужно мериться с ним одной меркой, но, слава богу, ты «*être supérieur*», «*être extraordinaire*»<sup>2</sup>, ты единственный, особенный индивид, обособленная личность, а не баран из стада. Все внешние унижения — медленное продвижение по службе, неудачи у женщин, полнейший неуспех в литературе — Стендаль после этого открытия воспринимает с какой-то изощренной радостью, как признак своего превосходства. Прежнее чувство неполноценности победно переходит в надменность тонкую, сдержанную и заметную только посвященным, величественно-безмятежную стендалевскую надменность. Он сознательно отдаляется теперь все больше и больше от тесного общения с людьми и занят только одной мыслью: «*de travailler son caractère*» — выработать определенность характера, свой особый внутренний облик. Только своеобразие имеет ценность в этом американизированном, построенном по тейлоровской системе мире: «*il n'y a pas d'intéressant que ce qui est un peu extraordinaire*»<sup>3</sup>, — так будем своеобразны, укрепим в себе корень странности! Ни один голландец, из числа помешанных на тюльпанах, не делал бережнее редкой, путем скрещивания полученной породы, чем Стендаль свое своеобразие и свою двойственность; он обрабатывает их своей особой духовной эссенцией, которую назы-

<sup>1</sup> «Быть таким же — вот основное правило, чтобы понравиться» (франц.).

<sup>2</sup> Высшее существо, особое существо (франц.).

<sup>3</sup> Только немного странное интересно (франц.).



ваает «бейлизмом»; правда, вся эта философия не что иное, как искусство сохранять в неприкосновенности Анри Бейля в Анри Бейле. Он отгораживается колючей проволокой странностей и мистификацией, охраняет сокровищницу своего «я» с фанатизмом скряги и едва-едва позволяет кому-либо из друзей бросить беглый взор через зарешеченное узкое окно во внутренние свои покои. Только для того, чтобы прочнее уединиться от всех других, он вступает в сознательную оппозицию своей эпохе и, как его Жюльен, живет «en guerre avec toute la société»<sup>1</sup>. Будучи писателем, он презирует литературную форму и объявляет свод гражданских узаконений образцом «artis poeticae»<sup>2</sup>; будучи солдатом, глумится над войной, будучи политиком, иронически относится к истории, будучи французом, издевается над французами; везде и всюду ограждается он от людей окопами и колючей проволокой, только чтобы они не подошли к нему слишком близко. Само собою понятно, что из-за этого ему приходится отказаться от всякой карьеры, от успеха на военном, дипломатическом, литературном поприще, но это только усиливает его гордость; «я не баран из стада, стало быть, я ничто»; да, только бы быть ничем для этих плебейских душ, остаться ничтожным в глазах этих ничтожеств. Он счастлив, что не подходит ни к каким их классам, расам, сословиям, отечествам; он в восторге, что может на собственных своих двух ногах двуногим парадоксом шествовать собственным путем, вместо того чтобы широкой дорогой удачи брести среди этого подъяремного рабочего скота. Лучше отстать, лучше стоять в стороне одному, только бы остаться свободным. И Стендаль гениально умел оставаться свободным, освобождаться от всякого принуждения и влияния. Если из нужды ему приходится принять какую-нибудь должность, надеть форму, то он отдает только минимум, необходимый для того, чтобы удержаться у общественного корыта, и ни на грош больше. На всякой должности, во всяком деле, чем бы он ни занимался, умеет он, действуя ловкостью и притворством, остаться совершенно свободным и независимым. Облачит его кузен Дарю в гусарскую куртку— от этого он отнюдь не чувствует себя солдатом; пишет

<sup>1</sup> В войне со всем обществом (франц.).

<sup>2</sup> Поэтического искусства (лат.).

он роман — это не значит, что он причислил себя к профессиональным литераторам; если ему приходится надеть шитый мундир дипломата, он в служебные часы сажает за письменный стол некоего г-на Бейля, у которого со Стендалем только и есть общего, что скелет, кожа да круглый живот. Но ни искусству, ни науке, ни тем менее службе не отдает он и частицы подлинной своей сущности; и действительно, ни один из его товарищей по службе за всю жизнь не заподозрил, что проделывает строевые упражнения или строчит акты рядом с величайшим писателем Франции. И даже его знаменитые собратья по литературе (кроме Бальзака) видели в нем всего только занимательного собеседника, отставного офицера, время от времени совершающего воскресные экскурсии в их владения. Из всех его современников, может быть, один только Шопенгауэр жил и творил в таком же абсолютном духовном уединении, в такой же разобщенности с людьми и с таким же внешним неуспехом, такой же гордый своей обособленностью, как его великий собрат *in psychologicis* Стендаль.

Таким образом, какая-то последняя частица стэндалевской сущности остается все время в стороне, и единственной подлинной и постоянной заботой Стэндала было химически исследовать состав этого замечательного вещества и поддерживать его действительное напряжение. Он сам никогда не отрицал себялюбия, автоэротичности такой интровертивной жизненной установки; наоборот, он хвалился своей отъединенностью и вызывающе именует ее новым словом «эготизм». Эготизм — не опечатка: отнюдь не следует смешивать его с незаконнорожденным братом, плебеем с увесистыми кулаками — эгоизмом. Эгоизм попросту хочет забрать себе все, что принадлежит другим; у него алчные руки и искаженное гримасой зависти лицо. Ему незнакомы приязнь, великодушие, он ненасытен, и даже присущая ему доля духовных влечений не спасает его от приземленной грубости чувств. Стэндалевский же эготизм ни от кого ничего не хочет, он с аристократической надменностью оставляет корыстным — их деньги, тщеславным — их власть, карьеристам — их ордена и ленточки, литераторам — мыльные пузыри их славы: пусть блаженствуют! Он презрительно улыбается, глядя сверху вниз, как они тянут шею за золотом,

подобострастно гнут спину, украшаются титулами, на-шпиговываются отличиями, как они сбиваются в груп-пы и группочки и тщатся управлять миром. «Nabeant! Nabeant!»<sup>1</sup> — иронически улыбается он, без зависти и без алчности: пусть набивают себе карманы и животы! Эготизм Стендаля — это лишь страстная самозащита: он не проникает в чужие владения, но и за свой порог не пускает никого. Он ограждает себя китайской стеною от всякого постороннего влияния, от всякой возможности проникновения в его душу чужих идей, мыслей, сужде-ний; свой чисто личного порядка спор с миром разре-шает он в благородном поединке, к которому чернь не имеет доступа. Его эготизму свойствен один только вид честолюбия — создать в душе человека, именуемого Анри Бейль, совершенно изолированное помещение — теплицу, где беспрепятственно может распускаться редкий тропи-ческий цветок индивидуальности. Ибо свои взгляды, свои склонности, свои восторги, свои самолюбивые притяза-ния и свои чудачества Стендаль хочет выращивать толь-ко из себя самого и только для себя самого; ему совер-шенно безразлично и неважно, что значат та или иная книга, то или иное событие для других, он высокомер-но игнорирует воздействие данного факта на современ-ность, на мировую историю или даже вечность; хоро-шим он называет только то, что ему нравится, правиль-ным — то, что он в данный миг считает уместным, пре-зренным — то, что он презирает, и его нисколько не бес-покоит возможность остаться одному при своем мнении, наоборот, одиночество льстит ему, усиливает его само-уверенность «Que m'important les autres!» Девиз Жюльена для этого подлинного и просвещенного эготиста остается в силе так же *in aestheticis*<sup>2</sup>.

«Но, быть может, — раздастся здесь несколько по-спешное возражение, — к чему такое пышное слово — эготизм — для определения того, что само собой разу-меется? Это ведь самое естественное — называть пре-красным то, что находишь прекрасным, и строить жизнь по своему собственному усмотрению!» Конечно, так хо-чется думать, но, если присмотреться, кому удастся аб-солютно независимо чувствовать, независимо мыслить?

<sup>1</sup> Пусть получают (лат.).

<sup>2</sup> В области эстетики (лат.).

И кто из тех, которые составляют свое мнение о книге, картине, событии будто бы самостоятельно, обладает в дальнейшем мужеством неуклонно отстаивать его перед целой эпохой, целым миром? Все мы подвержены неосознанным влияниям в большей степени, чем предполагаем сами: воздух эпохи проникает в наши легкие, даже в сердце, наши суждения и взгляды и бесчисленные суждения и взгляды наших современников трутся друг о друга и стачивают свои острия и лезвия, в атмосфере невидимо, как радиоволны, распространяется внушение массовых идей; таким образом, естественным рефлексом человека является отнюдь не самоутверждение, а приспособление своего образа мыслей к образу мыслей своей эпохи, капитуляция перед чувствами большинства. Если бы подавляющее большинство человечества не было бы податливо, как воск, и способно легко приспособляться, если бы миллионы людей, в силу инстинкта или косности, не отказывались от своих личных, частных взглядов, гигантская машина давно бы остановилась. Поэтому нужна каждый раз особая энергия, особое, мятежно напряженное мужество, — а как мало людей обладают им! — чтобы противопоставить этому духовному гнету в миллион атмосфер свою изолированную волю. Недюжинные, испытанные силы должны соединиться в одном индивидууме, чтобы он мог отстоять свою самобытность: твердое знание мира, быстрый и прозорливый ум, царственное презрение ко всякой толпе, всякому стаду, дерзкое пренебрежение общественной моралью и прежде всего мужество, мужество и еще раз мужество, непоколебимая, ничем не смущаемая решимость иметь свои особые убеждения.

Этим мужеством обладал Стендаль, эголист из эголистов, понаторевший во многих турнирах, ловко и искусно владеющий оружием рыцарь без страха и упрека в защите своего «я». Отрадно смотреть, как смело устремляется он на свою эпоху, как полвека бьется он один против всех, молниеносно увертываясь и яростно нападая, не имея иного панциря, кроме своего высокомерия: не раз поражаемый, обливаясь кровью из невидимых ран, он держится до последней минуты, не уступив и пяди своей самобытности и своеволия. Оппозиция — его стихия, самоутверждение — его страсть. Достаточно просле-

дить по сотне примеров, как дерзновенно, как смело идет против общественного мнения этот непреклонный спорщик, как храбро бросает он ему вызов. В эпоху, когда все бредят битвами, когда во Франции, по его словам, «понятие героизма неизбежно связано с представлением о тамбурмажоре», он изображает Ватерлоо как необозримую сумятицу хаотических сил; он признается без стеснения, что зверски скучал во время русского похода (который военные писатели именуют всемирно-исторической эпопеей). Он не боится утверждать, что поездка в Италию для свидания с возлюбленной была ему важнее, чем судьба отечества, ария Моцарта интереснее любого политического кризиса. «Il se fiche d'être conquis», плевать ему на то, что Франция занята чужими войсками, ибо, гражданин Европы и мира, он ни на минуту не задумывается о бешеных поворотах военного счастья, о признанных мнениях, о патриотизмах («le ridicule le plus sôt»<sup>1</sup>) и национализмах; он думает единственно о выявлении и претворении в жизнь своей духовной природы. И это личное он выделяет среди ужащающего грохота мировых переворотов так самовлюбленно, с такой нежностью, что, читая его дневники, сомневались иногда, был ли он в самом деле очевидцем этих исторических событий. И в некотором смысле Стендаль действительно отсутствовал, даже в те моменты, когда проезжал верхом на коне через театр военных действий или сидел в своем служебном кресле: всегда он был только сам с собою и никогда не считал, что внешнее участие в событиях, не затрагивающих его душу, обязывает его все же к душевному участию; и подобно тому, как Гете в исторические дни заносит в свои хроники заметки о прочитанных китайских писателях, так и Стендаль, верный себе, в часы исторических потрясений, заносит в дневник важные лишь для него самого частности своей личной жизни; история его времени и его собственная история как бы пользуется разным алфавитом и разным словарем. Поэтому Стендаль как свидетель событий внешнего мира столь же ненадежен, сколь достоверен в своих свидетельствах о собственном внутреннем мире; для него, совершеннейшего, признанного и непревзойденного

---

<sup>1</sup> Глупейшая из смехотворностей (франц.).

эготиста, любое событие сводится только к тому аффекту, который оно вызвало у некоего единственного и неповторимого индивида, именуемого Стендалем-Бейлем; может быть, никогда ни один человек искусства не жил с таким упорным фанатизмом исключительно ради своего «я» и не развил его с таким искусством в «я» подлинно независимое, чем этот героический себялюбец и убежденный эготист.

Но именно благодаря этому ревнивому хранению, этой тщательной и герметически притертой укупорке стендалевская эссенция дошла до нас в чистом виде, не потеряв ни крепости, ни аромата. Изоляция сохраняет; подобно насекомому в янтаре, подобно отпечатку доисторического папоротника на камне, сущность Стендала благодаря предельно отъединяющему действию его эготизма, спасена от разрушительного, обезличивающего влияния эпохи и сохранена в своей подлинности. В нем, не окрашенном в модные цвета его времени, можем мы наблюдать на редком и тончайшем образце человека *par excellence*<sup>1</sup> извечный индивидуум, психологически обособленный от окружающей среды. И в самом деле, ни одно произведение, ни один характер не сохранились от того века во Франции в такой нетронутой свежести и новизне; он отверг время, и творения его действуют вне времени; он жил лишь своей внутренней жизнью, и потому так живо его воздействие на нас. Человек, сохранивший себя до конца, сослужил человечеству такую же службу, как и тот, кто до конца себя отдал; оберегая свое «я», он оберегает неповторимый отрезок земной правды от всесокрушающего потока превращений. Чем более живет человек современностью, тем вернее умирает он вместе с ней. Чем большую долю подлинной своей сущности сохранит в себе человек, тем больше останется от него навеки.

---

<sup>1</sup> По преимуществу (франц.).

# ХУДОЖНИК

A vrai dire, je ne suis moins que sûr  
d'avoir quelque talent pour me faire lire.  
Je trouve quelquefois beaucoup de plaisir  
à écrire. Voilà tout.

Говоря по правде, я вовсе не уверен в том, что обладаю достаточным талантом, чтобы заставить читать меня. Иной раз мне доставляет большое удовольствие писать. Вот и все.

*Стендаль — Бальзаку*

**Н**ичему не отдается Стендаль, этот ревностнейший во всей истории литературы самоохранитель, до конца — ни человеку, ни профессии, ни должности. И если он создает книги, романы, новеллы, психологические очерки, то в эти книги он вписывает себя самого или, если угодно, пишет книги для самого себя, причем и эта страсть служит исключительно его любви к себе. Стендаль, который как величайшей заслугой своей жизни хвалится тем, что «ничего никогда не делал иначе как для собственного удовольствия», остается художником лишь до тех пор, пока это занятие возбуждает его, он служит искусству постольку, поскольку искусство служит его конечной цели: его «diletto», его приятному самочувствию, его самоудовлетворению. Невольно напрашивается искушение назвать его дилетантом, — если бы только высокомерие современных профессионалов не исказило первоначальный смысл слова, служившего

когда-то искренним и почтительным обозначением аристократа духа, который избрал своим спутником искусство ради подлинного удовольствия и радости — «diletto» — а не ради унылого ремесла или заработка. И грубо ошибаются все те, которые, только потому, что Стендаль, как писатель, приобрел такое значение в мире, предполагают, будто он сам принимал всерьез свое искусство; боже, как возмущился бы этот фанатик независимости, узнав, что его причисляют к писательскому цеху, считают литератором по профессии; и лишь по своему разумению, сознательно искажая последнюю волю Стендаля, его душеприказчик запечатлел в камне эту литературную переоценку: «Scrisse, visse, amò», — начертал он на мраморе, в то время как в завещании указана была другая последовательность «Visse, scrisse, amò», ибо Стендаль, верный своему девизу, хотел, чтобы такой последовательностью увековечено было предпочтение, которое он отдавал жизни перед писательством; наслаждение казалось ему важнее творчества, жизнь была ценнее, чем труд жизни, а все его писательство являлось не чем иным, как забавной дополнительной функцией его саморазвития, одним из многих тонизирующих средств против скуки. Мало знает его тот, кто не согласится с очевидным фактом: литература была для этого страстного любителя жизни только случайной, отнюдь не основной формой выражения своей личности.

Правда, молодым человеком, только что прибыв в Париж, он, по предельной своей наивности, тоже хотел сначала сделаться писателем — знаменитым писателем, конечно, — но кто в семнадцать лет не хотел того же? Он сочиняет в этот период пару философских трактатов, работает над комедией в стихах, которой не суждено быть законченной, но все это без особого жара и тщеславия; потом он на четырнадцать лет совершенно забывает литературу, проводит время в седле или за канцелярским столом, прогуливается по бульварам, ухаживает с меланхолической безнадежностью за любимыми женщинами и думает гораздо больше о живописи и музыке, чем о писательстве. В 1814 году, испытывая денежные затруднения и досадуя, что приходится продавать своих лошадей, он наскоро, под чужим именем, выпускает книгу «Жизнь Гайдна», вернее говоря, он нагло обкрадывает



автора этой книги, несчастного итальянца Карпани, который затем мечет громы и молнии по адресу неведомого г-на Бомбе, ограбившего его так неожиданно. Потом он компилирует историю итальянской живописи, опять-таки по чужим книгам, сдабривая ее несколькими анекдотами, частью потому, что это дает деньги, частью находя удовольствие в работе пером и в одурачивании людей при помощи всяческих псевдонимов, он импровизирует сегодня — книгу по истории искусства или по политической экономии («Un complot contre les industrielles»)<sup>1</sup>, завтра — литературно-критический очерк («Racine et Shakespeare»)<sup>2</sup> или психологический этюд («De l'amour»)<sup>3</sup>. Эти случайные попытки убеждают его в том, что писать вовсе уж не так трудно. Если есть голова и мысли легко соскальзывают с языка, то, собственно говоря, между писанием и разговором не очень уж большая разница, а еще меньше между разговором и диктовкой (к форме Стендаль до того равнодушен, что 'набрасывает свои книги просто карандашом или диктует без всякой предварительной работы); таким образом, литература для него в лучшем случае приятное и оригинальное развлечение. Уже одно то, что он никогда не удосужится поставить под своими произведениями настоящее имя — Анри Бейль, — достаточно свидетельствует о его равнодушии к признанию света. «Ancien officier de cavalerie»<sup>4</sup>, хотя и не считает ниже своего достоинства писать книги — мещанского «достоинства» Стендаль не признает, — но и не видит в этом занятия, которым может гордиться джентльмен по духу и которому можно отдать свою подлинную страсть. И в самом деле, пока у него есть служба и деньги, г-н аудитор Анри Бейль чрезвычайно мало беспокоится о писателе Стендале и держит его в дальнем углу своего жизненного уклада.

Только в сорок лет он начинает чаще садиться за работу. Почему? Потому ли, что он стал честолюбивее, вдохновеннее, преданнее искусству? Нет, отнюдь нет. Только потому, что его одолевает полнота, что за письменным столом удобнее сидится, чем в седле, и потому — увы! —

<sup>1</sup> «Заговор против промышленников» (франц.).

<sup>2</sup> «Расин и Шекспир» (франц.).

<sup>3</sup> «О любви» (франц.).

<sup>4</sup> Бывший кавалерийский офицер (франц.).

что нет успеха у женщин, и есть гораздо меньше денег и гораздо больше лишнего, ничем не заполненного времени; короче, потому что нужны суррогаты «pour se désen-puuer», чтобы избавиться от скуки. Как парик занял место густых и вьющихся волос, так и роман является ныне заменой жизни; недостаток действительных приключений он возмещает фантазиями и в конце концов находит писательство даже занимательным, а в себе самом видит собеседника более приятного и остроумного, чем все салонные краснобаи, вместе взятые. Да, если не относиться к делу слишком серьезно, не потеть и не надуться тщеславием, как эти парижские литераторы, то писание романов — занятие не только очень приятное, но и полезное, чистое, благородное, достойное эгоиста, изящная, мало обязывающая игра ума, все более и более увлекательная для человека в годах. Дело к тому же не из очень трудных: в три месяца продиктуешь роман, без всяких черновиков, какому-нибудь переписчику подешевле, и потратишь, таким образом, не слишком много времени и труда. Кроме того, попутно можно развлечься, иной раз выставить дураками своих врагов, поиздеваться над тупостью света; можно поведать самые тайные движения своей души, приписывая их какому-нибудь вымышленному юноше, чтобы не выдать себя под этой маской и не подвергнуться насмешкам первого попавшегося тупицы, можно быть страстным, не компрометируя себя, и по-мальчишески грезить в пожилом возрасте, не стыдясь себя самого. И вот творчество становится для Стендаля наслаждением, затаеннейшим восторгом умудренного искателя наслаждений. Но никогда не является у него мысль, что он творит большое искусство, делает историю литературы. «Je parlais des choses que j'adore et je n'avais jamais pensé à l'art de faire un roman»<sup>1</sup> открыто признается он Бальзаку; он не думает о форме, о критике, о публике, о газетах и вечности: как безупречный эгоист он думает, когда пишет, только о себе и своем удовольствии. И в конце концов поздно, очень поздно, к пятидесяти годам, он делает странное открытие: можно даже зарабатывать

---

<sup>1</sup> Я говорил о вещах, которые люблю, и никогда не думал, как нужно писать романы (франц.).

деньги книгами, немного, правда, но зато сохраняя независимость, не кланяясь и не прислуживаясь, не смешиваясь с людьми, не отдавая отчета какому-нибудь бюрократу-начальнику. И это подбадривает его, так как высшим идеалом Анри Бейля остается одиночество и независимость.

Правда, книги не имеют сколько-нибудь заметного успеха, желудок читателя не привык к таким сухим, не политым маслом сентиментальности блюдам, и ему наряду с созданными уже персонажами приходится измыслить себе другую, далекую публику, избранников, живущих в другом столетии, «*harpu few*», поколение 1890 или 1900 года. Но равнодушие современников не очень огорчает Стендаля, для этого он слишком презирает окружающее; в конечном итоге книги эти — всего только письма, адресованные ему самому, опыты чувства, имеющие целью повысить его собственное жизнеощущение и развить дух, мысль, сознание наиболее дорогой для него, единственной личности — Анри Бейля. Если ему, застенчивому толстяку, отказывали женщины, то здесь он может, грезя наяву, стать стройным и прекрасным юношей, каким-нибудь Жюльеном или Фабрицио, и смело говорить некогда любимым так робко женщинам то, на что никогда не решался маленький Анри. Если идиоты из министерства иностранных дел не дали ему возможности проявить себя на дипломатическом поприще, то здесь ему представляется случай в запутанных хитросплетениях и сложнейшей игре ума показать свою способность к интригам, свой «макиавеллизм», и попутно осудить и осмеять *«in effigie»*<sup>1</sup> этих самых тупиц. Можно посвятить несколько теплых строк любимым пейзажам, воскресить незабвенные миланские дни. Постепенно Стендалю во всей полноте открывается высшая сладость — пребывая вдали от других, в уединении, восстанавливать связь своего одинокого я с миром, но не с миром реальным — пошлым и грубым, — а с другим, стоящим на уровне его духовной воли, более вдохновенным, страстным, ярким, и одновременно более мудрым, блистающим и свободным. — *Que m'importent les autres*, — Стендаль пишет только для себя. Старею

---

<sup>1</sup> В их изображении (лат.).

щий эпикуреец нашел себе новую, последнюю и тончайшую усладу — писать или диктовать при двух свечах, за деревянным столом, у себя наверху, в мансарде, и эта интимная безмолвная беседа со своей душой и своими мыслями становится для него к концу жизни важнее, чем все женщины и утехи, чем *Café Foy*, дебаты в салонах и даже музыка. Наслаждение в одиночестве и одиночество в наслаждении — этот свой первый и исконнейший идеал пятидесятилетний Анри Бейль находит в искусстве.

Поздняя, закатная услада, конечно, уже омраченная мыслями о конце. Ибо творчество Стендаля вступает в свои права слишком поздно для того, чтобы творчески определить его жизнь; оно лишь заканчивает, пронизывает музыкой его медленное умирание. В сорок три года Стендаль начинает свой первый роман, «Красное и черное» (более ранний — «Арманс» — не может идти в счет), в пятьдесят лет — второй, «Люсьен Левен», в пятьдесят четыре года — третий, «Пармскую обитель». Тремя романами исчерпываются его литературные достижения, тремя романами, которые, если привести их к одному движущему центру, представляют собою только один, — три вариации одного и того же основного, первичного переживания — истории души Анри Бейля-юноши, которую стареющий Анри Бейль неустанно воскрешает в себе, не давая ей отмереть. Все три могли бы носить придуманное его последователем и хулителем Флобером заглавие «L'éducation sentimentale» — «Воспитание чувств».

Ибо все эти трое юношей: презираемый сын крестьянина Жюльен, Фабрицио, изнеженный маркиз, и Люсьен Левен, сын банкира, вступают с тем же пылким и безмерным идеализмом в свое холодное столетие, все трое грезят Наполеоном, геройскими подвигами, величием, свободой; все они поначалу, в избытке чувства, ищут форм более высоких, тонких и окрыленных, чем те, в которые воплощается действительная жизнь. Все они несут навстречу женщине смятенное и нетронутое сердце, полное затаенной страсти, романтику юности, не угасшую от соприкосновения с пошлым жизненным расчетом. И все трое горестно пробуждаются от внезапного сознания того, что в этом ледяном, враждебном мире нужно

таить пыл своего сердца, подавлять свои грезы, извращать свою истинную сущность; их чистый порыв разбивается, столкнувшись с плебейским духом эпохи, всецело посвятившей себя наживе, мелочностью и мещанской трусостью «других», этих извечных врагов Стендаля. По-немногу они постигают уловки своих противников, их искусственность в мелких кознях, их хитрые расчеты, искусство в интриге; они становятся изощренными, лживыми, холодно-светскими. Или еще хуже: они становятся хитрыми, расчетливыми и опытными эгоистами, как сам стареющий Стендаль, становятся блестящими дипломатами, гениальными дельцами и надменными епископами; короче, они входят в сделку с действительностью и приспособляются к ней тотчас же после того, как с болью в сердце сознают себя изгнанными из мира, который был подлинной родиной их душ,—мира юности и чистого идеализма.

Ради этих троих юношей, или, вернее, ради ушедшего вдаль юноши, который когда-то, таясь, жил в его душе, робкий и пылкий, доверчивый и замкнутый, ради того, чтобы еще раз пережить «*sa vie à vingt ans*», свою жизнь в двадцатилетнем возрасте, и писал пятидесятилетний Анри Бейль свои романы. В них ум холодный, умудренный и разочарованный рассказывает о юности сердца, искушенный и трезвый интеллектуалист изображает вечную романтику первых шагов. Так чудесным образом примиряются в этих романах противоречия его духа: в них с трезвостью зрелых лет представлена благородная смятенность молодости, и борьба всей жизни Стендаля — борьба между рассудком и чувством, между реализмом и романтикой — победно завершилась в трех незабываемых битвах, из которых каждая столь же памятна человечеству, как Маренго, Ватерлоо и Аустерлиц.

Эти трое юношей, с различною судьбой и характерами, принадлежащие к разным расам, являются братьями по чувству; тот, кто их создал, передал им по наследству присущую ему от природы романтику и завещал развивать ее. И, равным образом, три противопоставленные им лица: граф Моска, банкир Левен и граф де ла Моль — являются лицом единым: это тот же Бейль, но в более позднюю пору, уже законченный интеллектуалист, живущий лишь умом, умудренный возрастом чело-

век, в котором рентгеновскими лучами рассудка три лица символически повествуют о том, что делает жизнь в конце концов из юности, как «l'exalté en tout genre se degoûte et s'éclaire peu à peu»<sup>1</sup> (Анри Бейль о своей собственной жизни). Героические грезы отмерли, волшебное опьянение возмещается безрадостным превосходством в тактике и практике, природная страстность — холодной игрою расчета. Они правят миром: граф Моска — княжеством, банкир Левен — биржей, граф де ла Моль — дипломатией; но они не любят марионеток, танцующих по их указке, они презирают людей, потому что слишком близко, слишком явственно наблюдают их убожество. Они способны еще отраженно чувствовать красоту и героику, но именно отраженно, и отдали бы все свои свершения за смутную, порывистую, неумелую юношескую страсть, которая ничего не достигает и вечно грезит обо всем. Подобно Антонио, умудренно-холодному вельможе, перед лицом Тассо, юного и пылкого поэта, противостоят эти прозаики бытия своим юным соперникам, наполовину готовые помочь, наполовину враждебные, с презрением во взоре и с затаенной завистью в душе — так же, как ум противостоит чувству и трезвая явь — сновидению.

Между этими двумя полюсами мужской судьбы, между юношески смутной тоскою по прекрасному и уверенной в своем превосходстве волею к реальной власти вращается стэндалевский мир. Между конечными точками существования мужчины, между старостью и юностью, между романтикой и зрелостью эпически колышутся и влекутся волны вздымающегося чувства. Навстречу юношам, робко и жгуче вождедеющим, выходят женщины; они принимают их вскипающую страсть в звенящие свои фиалы, музыкой своей благости смиряя яростное неистовство их желаний. Чистым светом разгорается чувство этих нежных, благородных даже в страсти женщин Стендаля: мадам де Реналь, мадам де Шастелле, герцогини Сансеверины; но даже их святая самоотверженность не может сохранить в кристальной чистоте души возлюбленных, ибо каждый жизненный шаг все глубже и глубже завлекает этих молодых людей в тину че-

---

<sup>1</sup> «Восторженному все становится омерзительно, и он начинает яснее смотреть на вещи» (франц.).

ловческой пошлости. Возвышенной, сладостно ширящей душу стихии этих героических женщин противостоит все та же пошлая действительность, плебейски-расчетливый, змеино-мудрый, змеино-холодный род мелких интриганов, стяжателей — словом, людей, ибо такими они неизменно представляются Стендалю в его презрении ко всякой посредственности. Храня и в зрелости свою влюбленность в любовь, глядя на женщин сквозь романтические очки юности, благоговейной рукою низводя эти созданные грезой кумиры с таинственных высот своего сердца к своим героям, он одновременно со всей силою бушующего в нем гнева толкает на сцену, как на эшафот, шайку низких дельцов. Из огня и грязи лепит он этих судей, прокуроров, министров, не выдавших боя офицеров, салонных болтунов, мелких сплетников — все эти душонки, из которых каждая в отдельности податлива и липка, как дермо; но — извечный фатум! — все эти нули, поставленные в ряд, раздуваются в числа и сверхчисла, и, как всегда на земле, им удается раздавить истинное величие.

Так в эпическом его стиле трагическая меланхолия неизлечимого романтика сменяется острой, как кинжал, иронией разочарованного. Мастер в обеих сферах, гражданин обоих миров — мира разума и мира чувств, он в своих романах в изображение действительного мира влил столько же ненависти, сколько страстности и огня вложил в картины мира идеального, воображаемого. Но именно то и сообщает стендалевским романам их особую прелесть и значительность, что они являются творениями поздними, где живой еще поток воспоминания сливается в одно целое с творящим образы созерцанием; в них молодость чувства и превосходство мудрой мысли. Ибо только на расстоянии творчески познаются смысл и очарование всякой страсти. «Un homme dans les transports de la passion ne distingue pas les nuances» — тот, кто одержим страстью, не различает в это время ни оттенков, ни источника, ни границ своих ощущений; он, может быть, способен в лирических гимнах излить свой экстаз в безбрежность, но не сумеет разъяснить и истолковать его с эпическим спокойствием. Для истинного эпического анализа нужен ясный взор, холодная кровь, бодрствующий разум, нужна дистанция вре-

мени, чтобы страсть перегорела и пульс в руке художника бился ровно. Стендалевские романы великолепно сочетают непосредственное переживание и созерцание извне; в них, на грани расцвета и отмирания своей мужественности, художник осознанно рисует чувство; он еще раз отраженно чувствует свою страсть, но он уже понимает ее и способен, изливая эту страсть из души, ставить ей границы вовне. В создании романа для Стендаля имел значение лишь один импульс, одно наслаждение — созерцать глубочайшие глубины своей вновь разыгрывающейся страсти; внешняя фабула, техника романа чрезвычайно мало его интересуют, интригу он сочиняет в порядке чистой импровизации (он сам признается, что, кончая одну главу, никогда не знает, что произойдет в следующей); отдельные эпизоды и характеры не всегда как следует согласованы и часто перепутываются до полного неправдоподобия, — это заметил еще Гёте, один из его первых и внимательнейших читателей. Говоря откровенно, чисто мелодраматические элементы его романов мог бы создать любой NN. Самого Стендаля как художника чувствуешь до конца только в моменты наибольшего напряжения страсти у его героев. Художественной мощью и живостью его произведения обязаны исключительно внутренним бурям. Они лучше всего там, где мы замечаем, что автор волнуется вместе с героем, они всего несравненнее тогда, когда собственная душа Стендаля, пугливая и таящаяся, переливается в слова и действия его любимых героев, когда он заставляет их страдать от собственной раздвоенности. Описание битвы при Ватерлоо в «Пармской обители» представляет собою подобную гениальную аббревиатуру всех его юных лет в Италии. Как некогда сам он помчался в Италию, так и его Жюльен отправляется к Наполеону, чтобы на полях сражений обрести ту героиню, к которой тянется его душа; но шаг за шагом действительность обрывает его идеальные представления. Вместо звучного грохота кавалерийских атак он видит бессмысленную сумятицу современной битвы, вместо Великой армии — шайку грубых, изрыгающих проклятия наемников, вместо героев — людей, одинаково посредственных и дюжинных как под простой одеждой, так и под шитым мундиром. Такие минуты отрезвления освещены



Стендалем с мастерством исключительным; ни один художник с большей яркостью и совершенством не показал того, как душевная восторженность неизменно поспрашивается в нашем земном мире холодной действительностью; в моменты, когда нервы, мозг и чувства наэлектризованы и готовы дать вспышку, когда обнажается двойственность Стендаля, психологический его гений неизменно торжествует. Только там, где он наделяет своего героя своими собственными переживаниями, он становится художником вопреки своему пониманию искусства; его описания совершенны только тогда, когда изображаются чувства, родственные его душе. Таким образом, последние, заключительные слова его автобиографии вскрывают и последнюю тайну его творчества: «*Quand il était sans émotion, il était sans esprit*»<sup>1</sup>.

Но, странно, именно эту тайну своего сочувствия хочет Стендаль — сочинитель романов — скрыть любой ценой. Он стыдится того, что случайный и, может быть, иронически настроенный читатель отгадает, насколько обнажил он свою душу, выдумывая этих Жюльенов, Люсьенов и Фабрицио. Пусть никто не заподозрит, что каждый его нерв дрожит в унисон описываемому, — того требует его странное душевное целомудрие. Потому и притворяется Стендаль в своих эпических произведениях холодным, как лед; он делает вид, что дает в чисто деловом изложении хронику каких-нибудь дальних событий романического свойства, он сознательно леденит свой стиль: «*Je fais tous les efforts, pour être sec*»<sup>2</sup>. Но он скавал лучше и искреннее: «*pour paraître sec*» — казаться безучастным, ибо нужно иметь очень уж нетонкий слух, чтобы за этим нарочитым «*secco*»<sup>3</sup> не увидеть эмоционального соучастия писателя. Кто-кто из романистов, но только не Стендаль, этот патетик из патетиков, был в своем повествовании холоден; на самом деле с тою безнадежностью, с которой он в своей личной жизни избегал «*de laisser deviner ses sentiments*» — выдавать свои чувства, пытается он и в творчестве стыдливо скрыть свое волнение ровным и бесстрастным тоном. Публично исповедоваться в своих чувствах для этого фана-

<sup>1</sup> «Лишенный чувств, он лишался и разума» (франц.).

<sup>2</sup> «Я всячески стараюсь быть сухим» (франц.).

<sup>3</sup> Сухо (итал.).

тика такта, этого сверхвпечатлительного человека, так же отвратительно, как выставлять напоказ зияющую рану; его замкнутая душа не допускает, чтобы в голосе повествователя слышалась сочувственная дрожь или слезы умиления, отвергает штаобриановский, хорошо поставленный «*ton déclamatoire*»<sup>1</sup>, актерскую напыщенность, перекочевавшую с подмостков Комедии в литературу. Нет, лучше казаться жестким, чем слезливым, лучше безыскусственность, чем пафос, лучше уж логика, чем лирика! Он и пустил в оборот набившие в дальнейшем оскомину слова, будто каждое утро перед работой он читает свод гражданских узаконений, насильно приучая себя к его сухому и деловому стилю. Но при этом Стендаль ни в каком случае не имел в виду сухость как свой идеал; на самом деле за этим «*amour exagéré de la logique*»<sup>2</sup>, за страстью к ясности скрываются поиски стиля незаметного, который словно бы улетучивается, создав представление: *le style doit être comme un vernis transparent: il ne doit pas altérer des couleurs ou les faits et pensées sur lesquels il est placé*<sup>3</sup>. Нельзя лирически выпячивать слово при помощи затейливых колоратур, «*fiorituri*» итальянской оперы, наоборот, оно должно исчезать за содержанием, оно должно, как хорошо скроенный костюм джентльмена, не бросаться в глаза и лишь точно выражать душевные движения. Ибо точность для Стендаля дороже всего; его галльский инстинкт ясности ненавидит все расплывчатое, затуманенное, патетическое, напыщенное, раздутое и прежде всего тот самоуслаждающийся сентиментализм, который Жан-Жак Руссо перетащил во французскую литературу. Он хочет ясности и правды даже в самом смятенном чувстве, стремится осветить самые затененные извилины сердца. «*Escrîre*», писать значит для него «*anatomiser*»<sup>4</sup>, то есть разлагать сложное ощущение на его составные части, термометром измерять накал чувств, клинически наблюдать страсть, как некую болезнь. Ибо в искусстве, как

---

<sup>1</sup> Декламационный голос (франц.).

<sup>2</sup> Преувеличенная любовь к логике (франц.).

<sup>3</sup> Нужно, чтобы стиль был как прозрачный лак: он не должен искажать цвета, то есть действия и мысли, на которые он положен (франц.).

<sup>4</sup> Анатомировать (франц.).

и в жизни, все запутанное бесплодно. Кто опьяняет сам себя грезами, кто с закрытыми глазами бросается в свое собственное чувство, тот в хмелю наслаждения упускает его высшую, духовную форму — познания в наслаждении; только тот, кто точно мерит свою глубину, мужественно и во всей полноте ею наслаждается; только тот, кто наблюдает свою смятенность, познал красоту собственного чувства. Поэтому охотнее всего упражняется Стендаль в старой персидской добродетели — осмысливать ясным умом то, о чем поведало в своем опьянении восторженное сердце; душою преданнейший слуга своей страсти, он благодаря рассудку в то же время остается ее господином.

Познать свое сердце, придать новое очарование тайне своей страстности, разумом измеряя ее глубины, — вот формула Стендаля. И так же точно, как он, чувствуют и его духовные чада, его герои. И они не хотят поддаться обману, позволить слепому чувству увлечь себя в неизвестность; они хотят быть настороже, наблюдать это чувство, исследовать его, анализировать, они хотят не только чувствовать свои чувства, но одновременно и понимать. Ни одна фаза, ни одно изменение не должны скрыться от их бдительности; непрестанно проверяют они себя: искренне ли данное ощущение или лживо, не кроется ли за ним другое, еще более глубокое. Когда они любят, они время от времени переводят двигатель своей страсти на холостой ход и следят по стрелке за числом атмосфер, давлению которых они подвержены, — статистики своего собственного сердца, упорно мыслящие, чуждые сентиментальности исследователи своих чувств. Неустанно спрашивают они себя: «Полобил я уже ее? Люблю ли ее еще? Что чувствую я в этом ощущении и почему не чувствую больше? Искренне ли мое влечение или надуманно? Может быть, я сам себе внушаю чувство к ней или, может быть, просто разыгрываю что-то?» Неустанно хватаются они за пульс своей возбужденности, сразу замечая, если хоть на мгновение кривая сердечного жара оборвется; их бдительность беспощадно контролирует их самоотдачу, с механической точностью учитывают они расход своего чувства. Даже в те моменты, когда увлекательная интрига стрелой рвется вперед, торопливый ход повествования

прерывается этими вечными «pensait-il», «disait il à soi-même», этими «подумал он», «сказал он сам себе»; для всякого движения, для всякого нервного толчка ищут они, как физики или физиологи, рациональных объяснений. Это сообщает им особенную, чисто стэндалевскую двойственность; вдохновенно рассчитывают они свои чувства и после холодного размышления решаются на страсть, как на предприятие. В качестве примера для того, чтоб показать, с какой рассудочностью, с какой прозорливой бдительностью Стендаль заставляет действовать своих героев даже в пылкие мгновения увенчанной обладанием юношеской страсти, беру описание знаменитой любовной сцены из «Красного и черного». Жюльен, рискуя жизнью, в час ночи взбирается по лестнице к мадемуазель де ла Моль, близ открытого окна ее матери,— поступок, придуманный романтическим сердцем и проверенный страстным расчетом,— но в разгаре страсти над обоими берет верх разум. «Жюльен чувствовал себя в высшей степени растерянно, он не знал, как ему следует себя вести, и не испытывал никакой любви. Стараясь преодолеть свое замешательство, он подумал, что надо держаться посмелее, и попытался обнять Матильду. «Фу»,— сказала она, отталкивая его. Очень довольный тем, что его оттолкнули, он поспешно огляделся по сторонам». Так рассудочно-сознательно, так холодно-осторожно мыслят герои Стендаля даже в самых своих рискованных приключениях. И прочтите теперь продолжение сцены, когда, несмотря на свою возбужденность, после долгих размышлений, гордая девушка наконец отдается секретарю своего отца. «Матильде приходилось делать над собою усилия, чтобы говорить с ним на «ты»... Спустя несколько мгновений это «ты», лишенное всякой нежности, уже не доставляло никакого удовольствия Жюльену; его самого удивляло, что он не испытывает никакого счастья, и чтобы вызвать в себе это чувство, он обратился к рассудку. Ведь он сумел внушить уважение этой гордячке, которая так скупа на похвалы, что если когда кого и похвалит, то тут же и оговорится; это рассуждение наполнило его самолюбивым восторгом». Значит, лишь по зрелом рассуждении, выполняя принятое решение без всякой нежности, без какого бы то ни было пылкого порыва, соб-

лазняет этот головной эротик романтически любимую девушку; а та, в свою очередь, говорит сама себе, непосредственно «argès»<sup>1</sup> буквально вот что: «И все-таки я должна заставить себя разговаривать с ним, ведь с возлюбленным принято разговаривать». «Кто, женщиной владея, был в таком нелепом настроении»,— приходится спросить вместе с Шекспиром. Решился ли какой-нибудь писатель до Стендаля заставить людей в самый миг обольщения так холодно и расчетливо себя контролировать,— и притом людей, в жилах у которых, таковы все стэндалевские характеры, течет отнюдь не рыбаья кровь.

Но тут мы близко подходим к сокровеннейшим приемам изображения психологии у Стендаля: даже высший жар измеряет он градусами, разлагает каждое чувство на отдельные импульсы. Никогда Стендаль не рассматривает страсть en bloc<sup>2</sup> и всегда делит ее на составные элементы, следит за ее кристаллизацией в лупу, даже в «лупу времени», и то, что в реальном пространстве протекает как единое судорожное движение, его гениальный аналитический ум рассекает на бесконечное множество временных молекул: он искусственно замедляет психические движения, чтобы представить их нашему уму более ясными. Действие стэндалевских романов разыгрывается, таким образом, исключительно в пределах психического, а не земного времени — в этом их новизна! Оно, это действие, протекает не столько в области реальных событий, сколько на молниеносных нервных путях, соединяющих мозг и сердце; в творчестве Стендаля эпическое искусство, нащупывая и предугадывая пути своего дальнейшего развития, впервые обращается к освещению бессознательных функциональных процессов; «Красным и черным» зачинается тот «roman expérimental», которому суждено впоследствии неразрывно связать психологическую науку и поэтическое творчество. Нам не должно удивлять, что современники Стендаля, еще не подготовленные к такому почти математическому анализу чувства, отвергали поначалу этот новый род искусства как антипоэтический, считая, что душевные движения изображаются в нем грубо материальными, механи-

<sup>1</sup> Вслед за (франц.).

<sup>2</sup> В целом (франц.).

ческими. В то время как даже Бальзак, не говоря уже о других, выделив одно какое-нибудь душевное движение, преувеличивал его почти до пределов мономании, Стендаль упорно ищет под микроскопом бактерий — возбудителей всякой страсти, ищет незримых носителей и передатчиков той особой болезни, которую психология, пребывающая еще в пеленках, обозначает неясным и чрезмерно обобщающим словом «*amour*», любовь; его интересуют именно варианты любви в пределах широкого понятия любви, дробление чувства на мельчайшие клеточки, движущий момент каждого движения. Несомненно, такой неторопливо исследовательский метод убавляет плавно и быстро нарастающую ударную силу, свойственную более непосредственному и эмоциональному изображению: от некоторых страниц Стендаля тянет трезвым холодком лаборатории или лекционного зала. Но все же у Стендаля в его страстной одержимости искусством не меньше творческой силы, чем у Бальзака, только смысл для него в логике, в фанатических поисках отчетливости, в стремлении стать ясновидцем души. Созданная им картина мира — только путь к постижению души, образы людей — только наброски автопортрета. Ибо Стендаль, эгоист в высшем, самом высшем смысле этого слова, изображает страсти лишь затем, чтобы самому пережить их снова, более интенсивно и осознанно; он старается узнать человека лишь затем, чтобы лучше узнать самого себя; искусства ради искусства, радости объективного изображения, радости выдумки и сочинительства, самодовлеющего творчества Стендаль — тут его граница — никогда не знал и никогда к ним не стремился. Никогда не доходит этот себялюбивейший из художников, этот мастер в области духовного автоэротизма, до бескорыстного отказа от себя во имя вселенной, до потребности раствориться до конца в чувстве, до широкого душевного движения: «Прими, о мир, меня в объятия». Неспособный чувствовать такое экстатическое самоотречение, Стендаль, несмотря на свое выдающееся понимание искусства, неспособен постигнуть и творчество таких писателей, которые черпают свою мистическую мощь не только из области человеческой, но и из первозданного хаоса, из космоса. Все паническое, все титаническое, все проникнутое чувством вселенной — Рембрандт,

Бетховен, Гёте — пугает этого человека и только человека; всякая бурная, сумрачно-неразумная красота остается безнадежно сокрытой от его острого умственного взора, — он постигает прекрасное только в аполлинически соразмерных, отчетливых очертаниях: в музыке — Моцарта и Чимарозу, мелодически ясных; в живописи Рафаэля и Гвидо Рени, сладостно понятных; он остается полностью чужд другим великим, раздираемым гневными противоречиями, гонимым демоническими силами. Среди всего шумного мира приковывает его страстное любопытство только человечество, а среди человечества только один, непостижимый до конца человек, микрокосм, Стендаль. Для того, чтобы постигнуть его одного, стал он писателем, стал ваятелем только для того, чтобы изваять его образ. Один из совершеннейших художников по силе своего гения, Стендаль лично никогда не служил искусству; он пользуется им только как тончайшим и одухотвореннейшим из инструментов, чтобы измерить полет души и воплотить его в музыку. Никогда не было оно для него целью, а всегда только средством, ведущим к единственной и вечной его цели — к открытию своего я, к радости самопознания.

# DE VOLUPTATE PSYCHOLOGICA<sup>1</sup>

Ma véritable passion est celle de  
connaître et d'éprouver. Elle n'a  
jamais été satisfaite.

Моею истинною страстью было познавать  
и испытывать. Эта страсть никогда не  
получила полного удовлетворения.

**К** ак-то в обществе подходит к Стендалю добрый буржуа и светски-любезным тоном осведомляется у незнакомого ему господина о его профессии. Тотчас же коварная улыбка кривит рот этого циника, в маленьких глазках появляется надменный блеск, и он отвечает с наигранной скромностью: «Je suis observateur du coeur humain» — «Я наблюдатель человеческого сердца». Это, конечно, ирония, брошенная, словно молния, в лицо остолбеневшему обывателю, чтобы разыграть его, но все же в этой шутовой игре в прятки есть и немалая доля откровенности, так как в действительности Стендаль всю свою жизнь ничем не занимался так планомерно и целеустремленно, как наблюдением над жизнью души, и не было у него страсти более упорной и долгой, чем страсть «de voir l'intérieur des cerveaux»<sup>2</sup>. Его справедливо можно причислить к искус-

---

<sup>1</sup> О сладострастии психолога (лат.).

<sup>2</sup> Заглядывать в мозг людей (франц.).



нейшим психологам всех времен, к великим знатокам души и прославить как нового Коперника в астрономии сердца,— и все-таки Стендаль вправе улыбнуться, если ему самому или кому-либо другому случится по ошибке признать психологию его призванием. Ибо призвание — это всегда полнейшая самоотдача, это профессиональная, целеустремленная работа, в то время как Стендаль всю жизнь занимался психологией не систематически, научно, а как бы мимоходом, *ambulando*, прогуливаясь и развлекаясь. И для полной определенности нужно еще раз настоятельно подчеркнуть то, на что мы уже десяток раз указывали раньше: приписывать Стендалю сколько-нибудь серьезное отношение к работе, строгую деловитость, стремление к эмоциональному или моральному воздействию — значит плохо понимать и неверно оценивать его собственный психологический тип. Ибо даже тем, что составляло предмет его страсти, этот на редкость легкомысленный жуир, избравший себе девизом: «*L'unique affaire de la vie est le plaisir*»<sup>1</sup>, — занимался без глубокомысленных морщин на лбу, без систематического усердия, единственно ради «*diletto*», для собственной сердечной утехы, бесцельно и непринужденно. Никогда он как художник не становится рабом своего произведения, не отдается ему с маниакальной беззаветностью какого-нибудь Бодлера или Флобера, а если он и создает образы, то лишь для того, чтобы в них полнее насладиться собою и вселенною. Подобно тому, как в своих путешествиях он не уподобляется какому-нибудь Гумбольдту, тщательно исследователю и дотошному землемеру новооткрытых стран, но как турист походя восхищается ландшафтом, нравами и чужеземными женщинами, точно так же и психологией он занимается не как основной профессией (это можно было бы сказать про ученого, к каковым он не относится), не бросается он навстречу познанию со сверлящей и жгучей совестью Ницше или жаждой покаяния, обуревавшей Толстого: познание так же, как искусство, для него лишь род наслаждения, усиленного тем, что в нем принимает участие мозг, и любит он познание не как задачу, а как одну из осмысленнейших игр ума. Поэтому в каждой из его склонностей, в каждом

---

<sup>1</sup> Единственное дело в жизни — это удовольствие (франц.).

увлечении есть оттенок радости, есть что-то не по-ремесленному музыкальное, блаженное и окрыленное, есть легкость и жгучая жадность огня. Нет, он не похож на суровых, усердных пролагателей путей в глубины этого мира, на немецких ученых, не похож и на пылких, гонимых своею жаждой охотников за высшими истинами познания, вроде Паскаля и Ницше. Мышление для Стендаля — это пенящаяся, как вино, радость думать, чисто человеческое наслаждение знать, светлое и звенящее опьянение нервных центров, неподдельное и цельное, совершенное и бесценное наслаждение любопытства — *volutas psychologica*.

Стендаль знал, как немногие, это сладострастие психолога, он был, почти как пороку, подвержен этой изысканной страсти людей выдающегося ума; но как красноречиво его тонкое опьянение тайнами сердца, как легко, как одухотворяюще его психологическое искусство! Его любопытство протягивает свои щупальца — разумные нервы, тонкий слух, острое зрение — и с какою-то возвышенною чувственностью высасывает сладкий мозг духа из живых вещей. Его гибкому интеллекту нет нужды надолго впиваться, он не душил свои жертвы и не ломает им кости, дабы уложить в прокрустово ложе системы; стендалевский анализ сохраняет неожиданность внезапного счастливого открытия, новизну и свежесть случайной встречи. Его благородный и мужественный охотничий азарт слишком горд для того, чтобы, потя и пыхтя, гнаться за частицами познания и травить их на смерть сворами аргументов; он брезгливо презирает непривлекательное ремесло — вспаривать животы у фактов и разглядывать их внутренности, на манер гаруспиков: его тонкая восприимчивость, его тонкое чутье ко всяким эстетическим ценностям не нуждаются в грубой и алчной хватке. Аромат вещей, неуловимое дыхание их сущности, их эфирные духовные излучения раскрывают этому гениальному дегустатору их смысл и тайну, по ничтожному движению он узнает чувство, по анекдоту — историю, по афоризму — человека; ему достаточно мимолетной, еле осязаемой детали, «*gassoucsi*»<sup>1</sup>, слабого намека, чтобы молниеносным взором попасть в

---

<sup>1</sup> Ракурса (франц.).

цель; он знает, что именно эти разрозненные наблюдения, «les petits faits vrais»<sup>1</sup>, имеют в психологии решающее значение. «Il n'y a d'originalité et de vérité que dans les détails!»<sup>2</sup> — говорит в его романе банкир Левен, и сам Стендаль превозносит метод того столетия, когда «отдавали предпочтение деталям, и по праву», предчувствуя следующее столетие, когда психология перестанет возиться с пустыми, тяжеловесными, рыхлыми гипотезами, когда будут из молекул истины о клетках и бактериях строить учение о теле, а по кропотливым наблюдениям над деталями, над легчайшими колебаниями и вибрациями нервов исчислять напряжение душ. В то самое время, когда преемники Канта, Шеллинг, Гегель e tutti quanti<sup>3</sup>, стоя на кафедре, с ловкостью фокусников вынимают из своей профессорской шляпы всю вселенную, этот отшельник, влекомый к познанию себялюбием, знает уже, что пора многобашенных дредноутов от философии, пора гигантских систем безвозвратно миновала и что только легко скольльзящие подводные лодки малых наблюдений господствуют в океане духа. Но как одинок он в своем искусстве умом разгадывать тайны среди односторонних профессионалов и потусторонних поэтов! Как обособлен он, как опередил их, усердных, вышколенных психологов тогдашнего времени, как далеко опередил он их тем, что не тащил за спиною груза начиненных эрудицией гипотез; он, вольный стрелок в великой войне духа, никого не хочет завоевать и поработить — «je ne blâme, ni approuve, j'observe»<sup>4</sup>, он гонится за познанием ради игры, ради спорта, ради собственной мудрой улады! Подобно своему собрату по духу, Новалису, так же, как он, опередившему философию своим поэтическим мышлением, он любит только «цветочную пыльцу» познания, эти случайным ветром занесенные, но заключающие в себе сущность всего живого споры — основу плодоношения, в которой содержатся в зародыше все широко разветвляющееся древо системы познания. Наблюдательность Стендаля неизменно направлена лишь на мельчайшие, доступные только микро-

<sup>1</sup> Мелкие подлинные факты (франц.).

<sup>2</sup> Только в деталях правда и подлинность (франц.).

<sup>3</sup> И им подобные (итал.).

<sup>4</sup> Я не порицаю, не одобряю, а только наблюдаю (франц.).

скопу изменения, на короткие мгновения первичной кристаллизации чувства. Только тут осязает он в живой полноте таинственный момент брачного слияния души и тела, который схоластики высокопарно именуют «мировой загадкой»; именно благодаря мельчайшим наблюдениям открывает он величайшие истины. Таким образом, его психологизм кажется поначалу филигранным, кажется искусством миниатюры, игрою в тонкости, ибо везде, в том числе и в романах, открытия Стендаля, его догадки и прозрения касаются только почти неразличимых оттенков, последних, уже едва воспринимаемых движений чувства; но он держится непоколебимого (и справедливого) убеждения, что малейшее точное наблюдение над чувством дает для познания движущих сил души больше, чем всякая теория: «Le coeur se fait moins sentir que comprendre»<sup>1</sup>, нужно научиться различать душевные изменения по сокровеннейшим симптомам, подобно тому, как различают градусы жара по тонким делениям на шкале термометра, ибо наука о душе не располагает иным, более надежным доступом во мрак, как только эти, случайные наблюдения. «Il n'y a de surement vrai, que les sensations»<sup>2</sup>. И вот достаточно «в течение всей жизни сосредоточить внимание на пяти-шести идеях» — и уже выявляются не общеобязательные, конечно, а индивидуальные законы, своего рода духовный строй, понять который или хотя бы угадать составляет радость и наслаждение для всякого истинного психолога.

Стендаль сделал бесчисленное множество таких мелких удачных наблюдений, мгновенных открытий, из которых некоторые стали аксиомами, фундаментом для всякого художественного воспроизведения душевной жизни. Но сам Стендаль не придает никакой цены этим находкам и небрежно бросает на бумагу осевшие его мысли, не приводя их в порядок или тем более в систему; в его письмах, дневниках, романах можно найти эти плодородные зерна рассыпанными среди груды фактов: случайно найденные и брошенные туда, они беззаботно

---

<sup>1</sup> «Сердце скорее позволяет понять себя, чем почувствовать» (франц.).

<sup>2</sup> «Только ощущения наверняка обладают истинностью» (франц.).

предоставлены случаю, который вновь может их обнаружить. Все его психологические труды состоят в общем итоге из сотни или двух сотен сентенций: иногда он дает себе труд связать две-три мысли воедино, но никогда ему не приходит в голову спаять их в одно упорядоченное целое, в одну законченную теорию. Даже единственная его монография на психологическую тему, выпущенная им в свет между двумя другими книгами, монография, посвященная любви, является смесью отрывков, сентенций и анекдотов: из осторожности он называет свой труд не «L'amour» — «Любовь», а «De l'amour» — «О любви», правильное было бы перевести «Кое-что о любви». Он всего лишь спустя рукава обрисовывает несколько разновидностей любви: amour-passion — любовь-страсть, amour physique, amour-goût<sup>1</sup>, и набрасывает, недолго думая, теорию ее возникновения и угасания, но все это только «в карандаше» (Стендаль на самом деле писал книгу карандашом). Он ограничивается намеками, предположениями и ни к чему не обязывающими гипотезами, которые перемежает, словно в непринужденной беседе, забавными анекдотами, потому что Стендаль ни в коем случае не хотел быть глубокомысленным, додумывать до конца, думать для других, никогда не давал он себе труда пуститься в погоню за случайно попавшимся ему на глаза явлением. Обдумывание, разработку, возведение в систему этот беззаботный турист по Европе человеческой души великодушно и небрежно предоставляет усердию ломовых извозчиков и носильщиков психологии, ее чернорабочих; и в самом деле, целое поколение французов развивало и варьировало мотивы, которые он наиграл, легко пробегая клавиши. Десятки психологических романов возникли из его знаменитой теории кристаллизации любви (эта теория сравнивает осознание чувства с «gameau de Salzbourg», с веткою, когда-то давно побывавшею в соленой воде и насыщенной солью, которая, попав в щелочную воду из рудника, в одну секунду обрастает кристаллами); из одного вскользь брошенного им замечания о влиянии расы и среды на художника Тэн создал свою пухлую, тяжеловесную гипотезу, а заодно и свою известность. Но сам

---

<sup>1</sup> Любовь чувственная, любовь-склонность (франц.).

Стендаль — не работник, а лишь гениальный импровизатор — в своем увлечении психологией не шел дальше отрывочной мысли, афоризма, следуя в этом примере своих французских предков: Паскаля, Шамфора, Ларошфуко, Вовенарга, которые, так же как и он, из чувства почтения к мимолетности всех истин, никогда не соединяли отдельных своих прозрений, дабы плотно усадить в широкое кресло единую тяжеловесную Истину. Он беззаботно бросает свои догадки, равнодушный к тому, угодны ли они людям, будут ли они признаны уже сегодня или только через сто лет. Он не беспокоится о том, написано ли это кем-нибудь до него или другие спишут у него; он думает и наблюдает так же непринужденно и естественно, как живет, говорит и пишет. Этому свободному мыслителю никогда не приходило в голову искать спутников, последователей и учеников; его счастье в том, чтобы созерцать и созерцать все глубже, думать и думать все яснее. Как всякая простая человеческая радость, радость его мышления щедра и общительна.

В том состоит великолепное преимущество Стендаля над всеми деловитыми и маститыми психологами, что он предается этой науке сердца мудро, беззаботно и с наслаждением, как искусству, а не как серьезному профессиональному занятию. Он, как Ницше, не только обладает мужеством мышления, но иногда и чарующим задором мысли; он достаточно силен и дерзок, чтобы вступить в игру с истиной и любить познание с почти плотским сладострастием. Ибо духовность Стендаля не только головная; это подлинная, полновесная, определяющая всю жизнь интеллектуальность, напоенная и пропитанная всеми жизненными соками его существа. В ней есть привкус полнокровной чувственности и соль острой иронии, едкость горького опыта и перец колющей злости; мы чувствуем душу, гревшуюся под солнцем многих небес, овеянную ветрами широкого мира, чувствуем все богатство жадно начавшейся и в пятьдесят лет все еще не насытившейся и не увядшей жизни. Как обильно и легко пенится и сверкает этот ум от переливающегося через край жизненного чувства! Но все его афоризмы — это только отдельные, случайно выплеснувшиеся через край капли его богатства, наибольшая и ценнейшая часть которого хранится, одновременно и огненная и ледяная, в его ду-

ше, в тонко отшлифованной чаше, которую разобьет только смерть. Но даже в этих выплеснувшихся каплях есть светлая и окрыляющая мощь духовного опьянения; они, как хорошее шампанское, ускоряют медленное биение сердца и возрождают угасшую радость жизни. Его психология — это не геометрический метод хорошо вышколенного мозга, а сконцентрированная сущность целой жизни, основа мышления подлинного человека; это делает его истины такими истинными, его прозрения такими прозорливыми, его открытия такими общезначимыми, одновременно мгновенными и вечными, ибо никакое усердие мыслителя не в состоянии столь полно охватить жизнь, как радость свободной мысли, как беззаветный задор независимого ума. Все целеустремленное застывает, достигнув цели, все временное костенеет в своем времени. Идеи и теории, как тени гомеровского Аида, — только голые видимости, бесформенные призраки; лишь тогда, когда напоит их человеческая кровь, приобретают они голос и образ и могут внятно обращаться к человечеству.

# АВТОПОРТРЕТ

Qu'ai-je été? Que suis-je?  
Le seras bien embarrassé de le dire.

Чем был я? Что я такое?  
Я бы затруднился ответить на это.

**В** поразительном мастерстве автопортрета Стендаль не имел других учителей, кроме самого себя. «Pour connaître l'homme il suffit de s'étudier soi-même, pour connaître hommes il faut les pratiquer»<sup>1</sup>, — говорит он как-то и тут же добавляет, что людей он знает только по книгам, что все свои наблюдения он производил единственно на себе самом. Стендалевская психология неизменно исходит от него самого и неизменно к нему возвращается. Но этот путь вокруг индивида охватывает всю ширь человеческой души.

Первую школу самонаблюдения Стендаль проходит в детстве. Покинутый рано умершей матерью, страстно им любимой, он видит вокруг себя только враждебных, чуждых ему по духу людей. Он принужден прятать и скрывать свою душу, чтобы ее не заметили, и так, постоянно притворяясь, он рано обучается «искусству рабов» — лжи. Забившись в угол, молча прячась от этих грубых провинциальных ханжей, в кругу которых он родился по какой-то ошибке природы, он, обиженный и

<sup>1</sup> Чтобы узнать человека, достаточно изучить самого себя; чтобы узнать людей, нужно с ними общаться (франц.),



надутый, проводит все время, выслеживая и наблюдая отца, тетку, гувернера, всех своих мучителей и угнетателей, и ненависть сообщает его взору злобную остроту, ибо всякое одиночество делает человека бдительнее к себе и к другим. Так, еще в детском возрасте научается он злорадно подсматривать, безжалостно разоблачать, преследовать своим любопытством — постигает все защитные приемы угнетенного, «рабье искусство» человека зависимого, который в каждой сети ищет петлю, чтобы проскользнуть, в каждом человеке его слабость; короче говоря, он, прежде чем приобрести познания светские и деловые, приобретает познания психологические благодаря потребности в самозащите, под давлением своей непонятости.

Вторая ступень для этого получившего такое опасное начальное образование психолога длится, собственно говоря, всю жизнь: его высшею школою становится любовь, женщины. Давно известно — и сам Стендаль не отрицает этого грустного факта, — что на поприще любви он не был героем, завоевателем, победителем и менее всего был Дон-Жуаном, каковым, тем не менее, очень охотно рядился. Мериме сообщает, что никогда не видел Стендаля иначе как влюбленным и, к сожалению, почти всегда несчастливо влюбленным. «*Mon attitude générale était celle d'un amant malheureux*», — «Почти всегда я был несчастен в любви», — приходится ему признаться; приходится признаться и в том, что «немногие офицеры наполеоновской армии имели так мало женщин, как он». При этом его широкоплечий отец и мать, в жилах которой текла горячая южная кровь, передали ему по наследству весьма кипучую чувственность, «*un tempérament de feu*»<sup>1</sup>: всякий раз при виде женщины у него разгораются глаза. Но хотя его темперамент и допытывается нетерпеливо, окажется ли эта женщина для него «*agable*»<sup>2</sup>, и в бумажнике у него бережно хранится рецепт одного из товарищей по полку, как лучше всего побороть добродетель, хотя на вопрос приятеля, как влюбить в себя женщину, он и дает бравурный совет: «*Ayez la d'abord*»<sup>3</sup>, — вопреки всему этому наигранному донжуанству Стендаль

<sup>1</sup> «Огненный темперамент» (франц.).

<sup>2</sup> Доступна (франц.).

<sup>3</sup> Для начала овладейте ею (франц.).

всю жизнь остается в любви рыцарем довольно печального образа. Дома, за письменным столом, вдали от поля битвы, этот типичный фантазер-сладострастник отличается в любовной стратегии («loin d'elle il a l'audace et jure de tout oser»<sup>1</sup>); в своем дневнике он точно высчитывает день и час, когда заставит пасть свою сегодняшнюю богиню («In two days I could have her»)<sup>2</sup>, но едва оказавшись поблизости от нее, этот would-be<sup>3</sup> Казанова тотчас же превращается в гимназиста; первая атака неизменно кончается (он сам в этом признается) крайне неприятным для мужчины конфузом перед лицом готовой уже сдать женщины. В самый неподходящий момент какая-то досадная робость подавляет (даже чисто физически) его прекрасный порыв; когда его галантность должна принять активные формы, он становится «timide et sôt»<sup>4</sup>, когда следует проявить нежность, становится циничным и сентиментальным — перед самой атакой; короче говоря, из-за своих расчетов, из-за своей скованности он упускает удобнейшие случаи. Именно избыток, чрезмерная утонченность его ощущений делают его неуклюжим и неловким; в сознании своей застенчивости, боясь показаться сентиментальным и «d'être dur»<sup>5</sup>, он — романтик невпопад — прячет свою нежность «sous le manteau de hussard» — под гусарским плащом сплошной грубости и солдатской прямолинейности. Отсюда его постоянные фиаско у женщин, его хранимое в тайне и в конце концов разглашенное друзьями отчаяние. Ни к чему не стремился Стендаль всю свою жизнь так страстно, как к легким любовным успехам («L'amour a toujours été pour moi la plus grande des affaires ou plutôt la seul»<sup>6</sup>), и ни к одному философу, ни к одному поэту, даже к Наполеону не питает он такого искреннего почтения, как к своему дяде Ганьону или двоюродному брату Марсиалю Дарю, которые обладали несметным числом женщин, хотя и не прибегали к особым пси-

<sup>1</sup> «Вдали от нее он дерзок и клянется отважиться на все»; (франц.).

<sup>2</sup> В течение двух дней я рассчитываю овладеть ею (англ.).

<sup>3</sup> Желаящие быть (англ.).

<sup>4</sup> Робок и глуп (франц.).

<sup>5</sup> Остаться в дураках (франц.).

<sup>6</sup> «Любовь всегда была для меня самым важным, вернее, единственным делом» (франц.).

хологическим приемам, или, может быть, именно потому, что не прибегали к ним,— ибо Стендаль понял постепенно, что чем больше будешь вкладывать чувств, тем меньше добьешься реального успеха у женщин; «успех у женщин имеешь только в том случае, если прилагаешь для победы не более усилий, чем для выигрыша бильярдной партии»,— внушает он себе в конце концов. Значит, и здесь, по его мнению, изъян заключается в чрезмерной восприимчивой душевной организации, в избытке чувства, понижающем силу необходимого в данном случае напора: «J'ai trop de sensibilité pour avoir jamais le talent de Lovelace»<sup>1</sup>; он признает себя слишком тонко организованным, чтобы иметь положительный успех в жизни, и в частности успех в роли соблазнителя, каковым он был бы в тысячу раз охотнее, чем писателем, художником, дипломатом Стендалем.

Эта мысль о своей донжуанской несостоятельности постоянно угнетает Стендаля: ни над одной проблемой не раздумывал он так много и напряженно, вновь и вновь к ней возвращаясь. Именно этому нервозному, рожденному от неуверенности в себе анатомированию своего «я», и прежде всего — своей эротике, обязан он (и мы вместе с ним) столь полным проникновением в сокровеннейшие сплетения чувственных восприятий. Он сам рассказывает, что лучше всего подготовили его как психолога любовные неудачи, малое число его побед (их он насчитывает всего шесть или семь, в том числе главным образом неоднократно бравшиеся уже другими крепости или добровольно капитулирующие добродетели); имей он, как другие, успех в любви, никогда не пришлось бы ему так упорно наблюдать женскую душу в ее тончайших и нежнейших эманациях; на женщинах научился Стендаль ставить опыты над своей душой; отчужденность и здесь создала из наблюдателя совершенного знатока.

Такое систематическое самонаблюдение заставило его необычайно рано попытаться изобразить самого себя, к чему была еще и особая, крайне своеобразная причина: этот человек, желающий познать себя до конца, то и дело о себе забывает. У Стендаля плохая или,

---

Я слишком чувствителен,  
веласа (франц.).

обладать талантом Ло-

лучше сказать, очень своевольная и капризная память; во всяком случае, на нее нельзя полагаться, и поэтому он никогда не выпускает из рук карандаша. Без устали делает он заметки — на полях книги, на отдельных листках, на письмах и прежде всего в своих дневниках. Опасение забыть что-либо из пережитого, утратить важное звено в непрерывной цепи своей жизни (этого единственного произведения искусства, над которым он работает планомерно и упорно) приводит к тому, что он сразу же записывает всякое движение чувства, всякое событие. На письме графини Кюриаль, потрясающем, раздираемом рыданиями любовном письме, он с каменной деловитостью конторщика ставит даты начала и конца их связи, он отмечает, когда и в каком именно часу он одержал окончательную победу над Анджелой Пьетрагруа; с одинаковой точностью он ведет запись своим сокровеннейшим душевным тайнам и франкам, истраченным на обед, книги или стирку белья. Непрерывно делает он пометки, всегда и обо всем; и часто создается впечатление, что думать он начинает, только взяв в руки перо. Этой нервической графомании обязаны мы шестьюдесятью или семьюдесятью томами, где во всех возможных жанрах — беллетристическом, эпистолярном, даже в анекдотах — изображен один герой — он сам (до сих пор и половина этих томов еще не опубликована). Не тщеславие и не болезненная потребность в самообнажении, но исключительно эгоистический страх, что сквозь решето его памяти прольется хотя бы капля той неповторимой субстанции, имя которой — Стендаль, сохранил нам его биографию в такой полноте.

Эту особенность своей памяти, как и все, ему присущее, Стендаль подверг анализу с прозорливостью ясно видящего. Прежде всего он устанавливает, что память его эгоистична, иначе говоря, она равнодушно опускает все то, что не относится к самому Стендалю (впрочем, разве могла бы она быть иной у него?). «Je manque absolument de mémoire pour ce que ne m'intéresse pas»<sup>1</sup>. Что не касается его лично, что не ранит, словно острый осколок, его сердце — глубоко или поверхностно, — то сразу же заживает безболезненно и бесследно. То, что не за-

<sup>1</sup> «Я совершенно лишен памяти на те вещи, которые меня не интересуют» (франц.).

трагивает чувств, почти не задерживается в его памяти: цифры, даты, обстоятельства, местности; он начисто забывает все подробности важнейших исторических событий, не помнит, когда встретился с женщиной, с другом (даже с Байроном и Россини); он путается в своих воспоминаниях, смещает их сознательными или бессознательными домыслами; и при этом не думает даже отрицать свой недостаток, откровенно признаваясь в нем: «Je n'ai de prétention à la véracité, qu'en ce que touche mes sentiments»<sup>1</sup>. Лишь там, где задето его чувство, Стендаль ручается за фактическую достоверность. В одном из своих произведений он настойчиво утверждает, что никогда не берется описывать вещи в их реальности, а изображает лишь впечатление от них («Je ne prétends pas peindre les choses en elles-mêmes, mais seulement leur effet sur moi»), — лучшее доказательство того, что события «les choses en elles-mêmes» существуют для Стендаля не сами по себе, а лишь постольку, поскольку они будоражат его душу; зато в таких случаях эта абсолютно односторонняя память чувства реагирует с несравненной быстротою и точностью. Тот самый Стендаль, который вовсе не уверен, говорил ли он когда-нибудь с Наполеоном или нет, помнит ли он действительно самый переход через Большой Сен-Бернар или только виденную десятки лет спустя гравюру, где изображен этот эпизод, этот Стендаль способен с кристаллической ясностью вспомнить мимолетный жест женщины, ее интонацию, ее движение, если только они когда-либо взволновали его сердце. Емкость его памяти измеряется не важностью самого события, а только чувством, которое им вызвано. Везде, где чувство молчало, целые десятилетия затянуты плотным слоем темного тумана. И еще более странно: в тех случаях, когда чувство заговорило чрезмерно страстно, Стендаль снова лишается способности запоминать. Сотни раз, когда дело касается самых напряженных моментов его жизни (перехода через Альпы, путешествия в Париж, первой ночи любви), он снова и снова констатирует: «Я ничего об этом не помню, впечатление было чересчур сильное». Переизбыток чувства разрывает впечатление на атомы, как взрыв —

<sup>1</sup> «Я и не говорю, что правдив, — если только дело не касается моих чувств» (франц.).

гранату. Он не может по-настоящему изображать то, чего не прочувствовал, как и того, что прочувствовал слишком сильно; и его любопытство — взор, направленный вперед, и его память — взор, направленный назад, обращены только на интимнейшие детали душевной жизни.

Таким образом, воспоминание может выкристаллизоваться у Стендаля только тогда, когда почва его сердца напоена влагой взволнованных чувств, но не наполнена бурным, дико низвергающимся потоком истинной страсти. Вне этого круга чувств память Стендаля (как и его художественная мощь) не безупречна: «*Je ne retiens que ce qui est peinture humaine. Hors de là je suis nul*»<sup>1</sup>, — в памяти Стендаля удерживаются прочно только те впечатления, которые усилены откликом в его душе. Потому этот решительный эгоцентрик не может считаться очевидцем даже собственной биографии: он, собственно говоря, неспособен представлять себя самого в прошедшем, он может только чувствовать себя в прошедшем. Обходным путем, через отражение событий в его душе, восстанавливает он их подлинный ход, никакие механические приемы запоминания ему не помогают, вместо того, чтобы припоминать, он придумывает, «*il invente sa vie*»<sup>2</sup>, сочиняет ее, опираясь на чувства. Таким образом, в его автобиографии есть нечто от романа, в его романах — нечто от автобиографии, так что и там и тут произведения Стендаля являются романтической реальностью.

Поэтому с точностью Стендаль вспоминает только отдельные частности, детали; не следует от него ждать столь законченного изображения собственного мира, как, например, «Поэзия и правда» Гёте. И, создавая собственную биографию, Стендаль, естественно, оказывается мастером отрывка, импрессионистом: ему на роду написано создать ее в форме дневника, записи за один день, наскоро закрепленной на бумаге мимолетной мысли. Действительно, он начинает свой портрет с разрозненных, случайных черточек и заметок в том самом «*Journal*», в дневнике, который он ведет десятки лет,

<sup>1</sup> «Я запоминаю только то, что относится к изображению человека. Все прочее проходит мимо меня» (франц.).

<sup>2</sup> «Он выдумывает свою жизнь» (франц.).

предназначая его, разумеется, только для себя (*un tel journal n'est fait que pour celui qui l'écrit*)<sup>1</sup>. Но, впрочем, разве может Стендаль когда-нибудь не быть раздвоенным, не идти в обход, не усложнять? Вот и этот дневник предназначается для двойного «я»: для того, которое пишет и упивается собой в 1801 году, и для другого, будущего Стендаля, которому он, собственно, и намерен изложить и объяснить свою жизнь («*ce journal est fait pour Henri, s'il vit encore en 1821. Je n'ai pas d'envie de lui donner occasion de<sup>3</sup> rire aux dépens de celui qui vit aujourd'hui*»<sup>2</sup>). В своем неудержимом стремлении найти себя, объяснить себе себя, познать себя и тем возвыситься, «*de se perfectionner dans l'art de connaître et d'étonner l'homme*»<sup>3</sup> девятнадцатилетний юноша ставит себя под контроль своего будущего, более умного «я», «*Henri plus méfiant*»<sup>4</sup>, более трезвого и холодного Стендаля, которому он желает представить эти «*Mémoires pour servir à l'histoire de ma vie*»<sup>5</sup>, словно этот мальчик в самом деле знает, что когда-нибудь взрослый мужчина будет жадно искать материалов для цельного автопортрета.

Здесь налицо одно из наиболее таинственных проявлений стендалевского гения — его пророческая подготовка к тому, чтобы стать самим собой: не ведая будущей формы своего выражения, без всякого обдуманного намерения Стендаль очень рано начинает с самого целесообразного — с фиксации отдельных мгновений душевной жизни, с накопления самых ценных, самых естественных впечатлений. Он упорно держится своего правила упорно удерживать все, что попадает к нему в руки, отмечать все эти «*petits faits vrais*», эти мелочи, песчинки, которые позднее в песочных часах опыта будут отмерять ход его жизни. Но сначала —

---

<sup>1</sup> «Такой дневник ведется только для того, кто его пишет» (франц.).

<sup>2</sup> «Этот дневник предназначается для Анри, если он еще будет жив в 1821 г. Я охотно готов дать ему случай посмеяться над сегодняшним Анри» (франц.).

<sup>3</sup> «Усовершенствоваться в искусстве узнавать и волновать людей» (франц.).

<sup>4</sup> «Более недоверчивого Анри» (франц.).

<sup>5</sup> «Записки, которые послужат для создания истории моей жизни» (франц.).

только поскорее записать, только удержать эти малые впечатления, пока они горячи, пока они беспокойно бьются в руке, как сердце пойманной птички! Не дать им упорхнуть, ловить и хватать все, но ничего не доверять памяти, этому ненадежному потоку, который все смывает и уносит в своем беге! Без боязни как попало складывать в просторный сундук пустяки, детские игрушки чувства: кто знает, может быть, став взрослым, склонишься охотнее всего над простенькими сувенирами своего утихшего сердца! Гениальный инстинкт побуждает юношу заботливо собирать и хранить эти моментальные снимки своих чувств; зрелый мужчина, опытный психолог, художник-мастер с чувством благодарности и со знанием дела создает на их основе величавую картину своей юности, свое жизнеописание, которое он назовет «Анри Брюлар», для этого чудесного романтического взгляда стареющего писателя в свое детство.

Ибо лишь очень поздно, так же поздно, как и к своим романам, приступает Стендаль к сознательному духовному воссозданию своей юности в автобиографическом сочинении, поздно и в лирическую минуту меланхолического расставания с прошлым. На ступенях церкви Сан-Пьетро и Монторио в Риме сидит пожилой человек и раздумывает о своей жизни. Еще два-три месяца, и ему исполнится пятьдесят; ушла, навсегда ушла молодость, а с нею женщины и любовь. Пора, кажется, задать вопрос: «Чем же я был? Что я собою представляю?». Минувало время, когда сердце исследовало само себя, чтобы стать сильнее, чтобы быть готовым к новым взлетам, новым приключениям, и теперь пора подвести итоги, оглянуться на самого себя и не заглядывать больше вперед, в неизвестность. И вечером, только что вернувшись со скучного раута у посланника (скучного потому, что больше не одерживаешь побед над женщинами и устаешь от бессвязной беседы), он решает внезапно: «Нужно описать свою жизнь! А когда это будет сделано, я, может быть, года через два-три пойму наконец, каким же я был: весельчаком или меланхоликом, умным или тупицей, мужественным или трусливым и прежде всего счастливым или несчастным». И вот, с тоскою оглядываясь назад в поисках истинного смысла своего существ-



вованая, стареющий Стендаль решает выполнить то, что предугадывал мальчик: дать цельное описание своей жизни, до конца познать себя, дорисовав свой автопортрет до конца.

Легко сказать, но трудно выполнить! Ибо Стендаль решил быть в этом «Анри Брюларе» (которого он пишет шифром, чтобы укрыться от постороннего любопытства) «попросту правдивым» — «*simplement vrai*»; но как трудно — он знает это — быть правдивым, оставаться правдивым в отношении себя самого, лавировать между многочисленными капканами тщеславия, особенно когда память у тебя такая непрочная, такая своевольная! Как не заблудиться в сумрачном лабиринте минувшего, как отличить светоч от блуждающего огонька, как избежать лжи, назойливо поджидающей, в обличье истины, за каждым поворотом дороги? И Стендаль, психолог, находит — впервые и, может быть, единственный из всех — гениальный способ не попасться в ловушку услужливого фальшивомонетчика — воспоминания, избежать неискренности, способ этот — писать, не откладывая пера в сторону, не перечитывая, не передумывая (*je prends pour principe de ne pas me gêner et d'effacer jamais*)<sup>1</sup>, доверяя первому побуждению как самому честному «*pour ne mentir par vanité*»<sup>2</sup>. Попросту откинуть всякий стыд, всякие опасения, давать самым неожиданным признаниям вырваться прежде, чем судья и цензор там, внутри, опомнится. Не давать художнику времени стилизовать, приукрашивать сказанное! Работать не как живописец, а как фотограф-моменталист, то есть каждый раз фиксировать порыв чувства в самом характерном повороте, прежде чем он примет искусственную театральную позу и кокетливо повернется к наблюдателю!

Стендаль пишет воспоминания о самом себе, не отрывая пера, в один присест, он никогда не перечитывает написанное, не заботится о стиле, о цельности, о рельефности до такой степени, словно набрасывает письмо к приятелю: «*J'écris ceci sans mentir, j'espère, sans me faire*

---

<sup>1</sup> «Я поставил себе за правило не стесняться и ничего не стирать» (франц.).

<sup>2</sup> «Чтобы не лгать из тщеславия» (франц.).

illusion, avec plaisir, comme une lettre à un ami»<sup>1</sup>. В этой фразе верно каждое слово: Стендаль пишет свой автопортрет, «как он надеется», искренне, «не строя себе никаких иллюзий», с «удовольствием» и «как частное письмо» и притом, «чтобы не лгать в художественной форме, как Жан-Жак Руссо». Он сознательно жертвует красотой своих мемуаров ради искренности, искусством ради психологии.

В самом деле, с чисто художественной точки зрения, «Анри Брюлар», так же, как и его продолжение, «Souvenirs d'un égotiste»<sup>2</sup>, представляют достижения сомнительные: и то и другое набросано слишком поспешно, небрежно, бессистемно. Всякий вспомнившийся ему эпизод Стендаль с быстротой молнии заносит в книгу, не заботясь, подходит ли он к данному месту или нет. Так же точно, как и в его записных книжках, высокое оказывается в непосредственном соседстве с мелким, отвлеченные общие места — с интимнейшими личными признаниями, и самозабвенное многословие нередко задерживает нарастание драматизма. Но именно эта непринужденность, эта работа спустя рукава позволяет ему пускаться на такие откровенности, из которых каждая, как психологический документ, ценнее иного тома in folio. Признания столь решительные, как пресловутый рассказ о рискованном влечении к матери и о смертельной, звериной ненависти к отцу, о чувствах, которые трусливо прячутся у других в дальние уголки подсознания, никогда не осмеливаются вырваться наружу, пока цензор бдит; эти интимнейшие детали контрабандно переходят границу — иначе выразиться трудно — в моменты, когда моральная бдительность сознательно приглушена. Только благодаря своей гениальной психологической системе — не давать ощущениям времени завить локоны «красивости» или «морали», навести на себя румяна стыдливости — ловит Стендаль эти детали во всей их щекопливости в такие минуты, когда от всякого другого, более неуклюжего и медлительного, они с криком отпрянули бы прочь: обнаженные и еще не успевшие устыдиться, эти застигнутые врасплох грехи и чудачества,

<sup>1</sup> «Я пишу это и надеюсь, что не лгу и не строю себе никаких иллюзий, пишу с удовольствием, как письмо к другу» (франц.).

<sup>2</sup> «Воспоминания эгогиста» (франц.).

внезапно очутившись на чистом листе бумаги, впервые глядят прямо в глаза человеку (ибо некоторые подробности никто еще до этого неустрашимого Крысолова не выманивал из их потаенных нор). Какие странные, трагические и дикие страхи, какие мощные взрывы демонического гнева возникают в этом детском сердце! Можно ли забыть сцену, где маленький Анри, этот затравленный, одинокий ребенок, «падает на колени и благодарит бога» за то, что умерла ненавистная тетка Серафи («один из двух дьяволов, посланных на меня в моем несчастном детстве» — другим был отец)? И тут же рядом — ибо чувства у Стендаля перекрещиваются как ходы лабиринта — мимолетное замечание, что даже этот дьявол однажды, на одну (в точности описанную) секунду возбудил в нем раннее эротическое чувство. Какое глубинное смешение изначальных ощущений! И какое нужно мастерство, чтобы так ясно разобраться в их дикой путанице, какая нужна смелость, чтобы так открыто в них признаться! Едва ли кто-нибудь до Стендаля постиг, как многосложен человек, как близко соприкасаются у кончиков его нервных волокон противоречивые стремления и как еще не оперившаяся детская душа содержит уже в себе, в тончайших наслоениях, пласт за пластом, все пошлое и возвышенное, грубое и нежное; именно с этих случайных, не замеченных им самим открытий зачинается в его автобиографии искусство анализа. Стендаль, первым из всех, отказывается от намерения создать свой монолитный образ — намерения, присущего даже Жан-Жаку Руссо (не говоря уже о таких наивных создателях автопортретов, как Казанова, для которых их «я» не только нечто близкое и постижимое, но и единственное средство постигнуть и охватить жизнь); Стендаль отчетливо сознает, как спутаны, перепутаны, запутаны в нем многие пласты, и, словно археолог, по осколку вазы, по надписи на камне получающий представление о том, какие древние гигантские эпохи оставили след в этом слое, он открывает по ничтожным намекам бесконечные области души человеческой, узнает ее властителей и тиранов, ее войны и битвы. Производя в самом себе раскопки, реконструируя самого себя, он пролагает своим преемникам и последователям путь к новым смелым завоеваниям. Едва ли простое любопыт-

ство к самому себе одного человека оказалось когда-либо более творческим и чреватым новыми открытиями, чем эта небрежная, но зато предпринятая гением самопознания попытка создать свой автопортрет.

Ибо именно эта небрежность, это безразличие к форме и построению, к потомству и литературе, к морали и критике, великолепная интимность и самоуспокоенность стендалевской попытки делают «Анри Брюлара» несравненным психологическим документом. В романах своих Стендаль хотел все-таки быть художником,— здесь он только человек, индивид, одушевленный любопытством к самому себе. В его автопортрете неопишуемая прелесть отрывочности и непреднамеренная правдивость импровизации; именно отсутствие окончательной определенности, законченности сохраняет для нас живым очарование его личности; Стендаля никогда не узнаешь до конца ни по его роману, ни по его автобиографии. Чувствуешь непрестанное влечение разгадать его загадочность, узнавая, понять его и, поняв, узнать. Этот дух-искуситель манит каждое новое поколение попробовать на нем свои силы. Так и поныне продолжает его сумрачная, холодная и пылкая душа с ее трепетными нервами и трепетным разумом заражать страстью все живое; воплотив самого себя, он вдохнул в новое поколение свое любопытство и свое искусство душевидца и, как истинный ценитель и прирожденный поклонник своей неповторимости, научил нас всей ослепительной прелестью самоизучения и самонаблюдения.

# СТЕНДАЛЬ В СОВРЕМЕННОСТИ

«Je serai compris vers 1900»

«Меня поймут около 1900 г.»

Стендаль.

**С**тендаль перелетел через целое столетие— девятнадцатое; он взял старт в dix huitième<sup>1</sup>, оттолкнувшись от грубого материализма Дидро и Вольтера, и приземлился в самой гуще нашей эпохи, когда родилась психофизика и психология впервые стала наукой. Нужны были, как выразился Ницше, «два поколения, чтобы его догнать, разгадать часть загадок, увлекавших его». Поразительно, как мало находим мы в его произведениях устарелого, мертвого: изрядная часть предвосхищенных им открытий стала уже общим достоянием, а некоторые из его пророчеств теперь только сбываются. Затертый позади своих современников, он в конце концов опередил их всех, за исключением Бальзака; ибо при всей диаметральной противоположности их творчества, только они двое создали образ своей эпохи, переживший ее: Бальзак, показывая расслоение общества и смешение его слоев, социальную власть денег, ме-

---

<sup>1</sup> Восемнадцатый век (франц.).

ханнизм политики, преувеличил все это — по сравнению с условиями своего времени до чудовищных масштабов; Стендаль же с его зорким глазом психолога и цепким вниманием разъял отдельного человека и увидел в нем множество тончайших оттенков. Бальзак создал правильную картину развития общества, а Стендаль — новую психологию; ибо их мерки, тогда казавшиеся слишком преувеличенными или чрезмерно дифференцированными, как нельзя лучше подходят к современному человеку и современному обществу. Бальзак в своем прозрении мира предсказал нашу эпоху, а Стендаль в своей интуиции — человека нашей эпохи.

Ибо люди Стендаля — это мы, люди сегодняшнего дня, более опытные в самонаблюдении, более искушенные в психологии, более радостные в своем сознании, более свободные в своей морали, более нервные и любопытные к себе самим, уставшие от всяческих мертвящих теорий познания и жадные лишь к познанию собственной крови. Для нас многосложный человек уже не чудовище, не исключение, каким чувствовал себя оказавшийся в одиночестве среди романтиков Стендаль: новые науки — психология и психоанализ — вооружили нас с тех пор тончайшими инструментами для освещения таинственного и объяснения запутанного. Но как много знал уже вместе с нами «этот удивительно прозорливый человек» (вторично именуется его так Ницше), разъезжавший в почтовых дилижансах и носивший наполеоновский мундир! Ведь это отсутствие в нем всякого догматизма, этот ранний всеевропеизм, неприязнь ко всякому механическому упрощению мира, ненависть ко всему помпезно-героическому — это наши черты! Как справедливо его явное презрение к сентиментальной преувеличенности чувств, свойственной его современникам, как точно угадал он свой час в нашем столетии! Бесчисленны пути, проложенные им в его отвлеченных изысканиях, для нашей литературы. Раскольников Достоевского был бы невымыслим без его Жюльена, невымыслимо толстовское описание Бородинской битвы без такого классического прообраза, как единственное правдивое изображение битвы при Ватерлоо, и мало кто из людей действовал так благотворно на неистово радостную мысль Ницше, как Стендаль своим словом и своими произведениями.

Так пришли наконец к нему эти «*âmes fraternelles*», эти «*êtres supérieurs*»<sup>1</sup>, которых он тщетно искал при жизни; его поздно обретенная родина, единственная, которую признавала его свободная душа гражданина мира — общество «людей, похожих на него», — дала ему право гражданства и увенчала его венцом гражданства. Ибо из его поколения никто, кроме Бальзака — единственного, кто братски его приветствовал, — не стал так близок нашему уму и чувству, не стал нашим современником. Напечатанные буквы, холодные листы бумаги, словно медиум, вызывают к нам его образ; вот он — близкий и знакомый, непостижимый, хотя и постигший себя, как никто, бросающийся из одной крайности в другую, излучающий загадочный свет, тайное воплотивший, но тайну не раскрывший, совершенный и все же незавершенный и всегда живой, живой, живой. Ибо как раз того, кто стоит в стороне от своей эпохи, следующая эпоха охотнее всего ставит в свой центр. И от самых неуловимых душевных движений во времени расходятся самые широкие круги волн.

---

<sup>1</sup> «Родственные души, высшие существа» (франц.).

МАРСЕЛИНА  
ДЕБОРД-ВАЛЬМОР

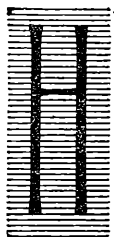
*ЖИЗНЬ ПОЭТЕССЫ*





# ПОГИБШЕЕ ДЕТСТВО

Жалейте сердце женское: ведь в нем  
Навски нечто детское таится.



а заре столетия, в бранном 1801 году, держит путь в Вест-Индию маленькая французская каравелла, сорок дней и сорок ночей по бесконечному океану. Только отчаянные смельчаки отваживаются в те годы на такой переход, потому что английские фрегаты хищно снуют по морям и охотятся, как за желанным призом, за каждым наполеоновским флагом.

На палубе, среди офицеров, авантюристов, комиссаров и купцов, среди всех этих скитальцев, гонимых желанием и судьбой,— две женские фигуры, испуганно льнувшие друг к другу, когда волны, словно жадные звери, прыгают через борт, два болезненных, хрупких существа: четырнадцатилетнее дитя, белокурая и нежная маленькая мадонна, и рядом с нею ее озабоченная мать. Бури сотрясают зыбкое судно, тропическое солнце палит обвисшие паруса, когда в часы штиля крохотный корабль бессильно колышется в безбрежно сверкающем зное океана. Ночью чужие звезды смотрят на нижнюю палубу, где они ходят взад и вперед, озабоченные и одинокие. Иногда девочка поет своим ломким, серебристым голоском старомодные романсы, чтобы утешить мать и изобразить веселость, которой в ее собственном сердце нет и следа.

Эта четырнадцатилетняя белокурая девочка под чужими звездами — Марселина Деборд, известная впоследствии под своим двойным именем Марселины Деборд-Вальмор как величайшая поэтесса Франции. Она родилась на севере, в Дуэ, 20 июня 1786 года, в том же округе у фламандской границы, который подарил французской речи величайших мастеров песни: Верлена, Самена, Роденбаха, Верхарна, Лерберга. В старинном роде Дебордов искусство в крови. Дядя — живописец, да и сам отец, чье ремесло сродни искусству, обязан своим немалым достатком вполне придворному занятию геральдика и рисовальщика гербов. Десять лет украшал он эмблемами дворянские кареты и расписывал гербами и девизами всевозможную парадную утварь. Но революция разрушила дворцы, кареты стали редкостью, а гербы пошли на слом. Из привольной зажиточности семья повергается во внезапную бедность, и седые сестры — нужда и забота — бродят вокруг дома. Заработок потеряян, нигде поблизости ни помощи, ни подспорья. Тогда мать с фантастической смелостью решает молить о спасении одного дальнего родственника, гваделупского плантатора, о богатстве которого из-за моря доходят легенды. Вопреки благоразумию, пренебрегая опасностями, она собирается в дорогу и берет себе в спутницы как раз самое немощное, самое юное, самое любимое — двенадцатилетнюю Марселину, златокудрое и нежное дитя, с

бледно-розовым, прозрачным лицом, как у Ван-Эйковых мадонн. До гавани недалеко, но им не хватает денег на переезд. Почти целых два года скитаются они по всей Франции, прежде чем им удастся скопить и выпросить требуемую сумму. Мать беспомощна и слабосильна, и добывать хлеб изо дня в день приходится двенадцатилетней Марселине. В годы беспечности, когда другие дети еще играют в куклы, она уже должна, как бездомная Миньона, выступать с бродячими актерами, должна каждый день танцевать и петь своим детским, хрупким голоском, только чтоб заработать кусок насущного хлеба. И сколькими слезами орошен этот тощий ломоть! Одна труппа, в которую она поступила, прогорает, в другой злая директриса однажды бьет и прогоняет ее, и от голодной смерти Марселину спасает лишь сострадание сердобольных товарищей. Но мать и дочь переносят все, лишь бы перебраться в страну золота: ведь там их ожидают богатство и спасение. Они голодают, нищенствуют, мерзнут и мыкаются по всей Франции; двадцать месяцев борются они, и наконец в Байонне кто-то не то дает им взаймы, не то дарит достаточно денег, чтобы они могли пуститься в опасный путь. Маленькой Марселине теперь четырнадцать лет, но ее детство безвозвратно погибло в нужде и заботах.

И вот сорок знойных дней, сорок звездно-черных ночей плывут они по океану, туда, к этому родственнику, который должен им помочь. Но прежде чем бросить якорь, капитан обменивается с берегом непонятными сигналами, и лицо его мрачнеет. Их ждет ужасная весть: Гваделупа уже не под французским владычеством, остров опустошен восстанием поработенных негров, и их родственник, богатый плантатор, на которого они возлагали все свои надежды, убит толпой одним из первых. Беспомощно стоят обе женщины на берегу, одни среди этих диких людей и дикой природы. Мать не выдерживает: желтая лихорадка в первые же дни уносит отчаявшуюся, и вот четырнадцатилетняя Марселина совсем одна, вдали от родины, среди чужих людей, под чужими звездами, предоставленная состраданию или произволу незнакомых людей. Нет таких ужасов, которых бы ей не пришлось испытать. Город постигает землетрясение, она видит, как из гор вырываются огненные стол-

бы и как рушатся дома. На коленях умоляет она губернатора отправить ее домой. Но проходят недели, несказанные недели тягостной нужды, о которых никто не знает, прежде чем ее желание исполняется, и, трижды бездомная, осиротелая, она плывет обратно на жалком купеческом корабле, снова сорок дней и сорок ночей. Она — единственная женщина на судне, и капитан, грубый пьяница, пытается воспользоваться ее беспомощностью. Он преследует ее, и испуганная девочка ищет спасения у матросов, которые поднимают своего рода великодушный бунт, чтобы защитить ее от его приставаний. Тогда в отместку он требует плату за переезд и, по прибытии в Гавр, отбирает у сироты сундучок со всем ее имуществом. В траурном платье, без денег и без друзей, пятнадцатилетняя девочка вступает в незнакомый город, но горькие испытания научили ее мужественно переносить лишения. Никому не ведомо, как она затем добралась до Лилля, где кое-кого знала. В 1803 году она вдруг появляется там, и сердобольные знакомые, тронутые ее судьбой, устраивают в ее пользу спектакль. Извещение о том, что выступит дитя, спасшееся от гваделупской резни, собирает зрителей и приносит ей такой сбор, что наконец после почти трехлетних странствий она может снова вернуться в Дуэ, к своим. В невеселый дом вступает она со своей печальной вестью. Отец едва перебивается, ее брату, не способному к серьезному труду, пришлось поступить в солдаты, и он сражается в Испании за Наполеона. И здесь так же темно, как и всюду. Только несколько дней отдыхает она у своих, потом спешно отправляется дальше, чтобы не быть им в тягость. Рано призывает ее жизнь: уж на тринадцатом году вся тяжесть житейской нужды сваливается на ее узкие плечи и душит ее детство.

Как всегда, талантлива, но слишком много чувствительности.

*Официальный отчет о театрах, 1818 г.*

**И** вот в эти годы, когда эстафеты привозят радостные вести из наполеоновской штаб-квартиры и можно, успокоившись насчет положения дел в Европе, сходить в театр, добрые граждане Лилля и Руана видят посреди привычного скопища посредственных комедиантов и постаревших героинь трогательную фигуру: молоденькую девушку нежного сложения, с застенчивыми движениями, серьезную и в то же время ласковую, стыдливую, но вместе с тем и не холодную. Миньона превратилась в Офелию, кроткую, мечтательную; но преждевременную строгость омраченного заботами лица обаятельно смягчает пленительная детскость, которой проникнуты каждое слово и малейший жест этой девушки. Ее внешность подкупает. Светлый, белокурый ореол осеняет лицо Марселины, о котором трудно сказать, было ли и оно когда-нибудь действительно краси-

вым. Сама она, скромная, считала себя *laid aux larmes*<sup>1</sup>, немногочисленные ее портреты неточны и не вполне достоверны. Но в отзывах выцветших провинциальных газет тех лет отчетливо оживает ее тогдашний облик, и при всей их сухой напыщенности они отмечают в конце концов те же черты ее существа, которые впоследствии сказались в поэтессе. Везде и всюду, в каждом художественном воплощении она очаровывала великой искренностью души, обладавшей поразительным даром обогащать до бесконечности всякое, даже самое малоценное ощущение, и глубокой, порожденной ее гением музыкальностью. К этому присоединялась еще и миловидность, озарявшая ее детские черты. Нечто неземное и мило сентиментальное было ей присуще в те годы, нечто подобное таинственной магии кротких зверей, трогательной грации оленей, пугливой легкости ласточки, красота вроде красоты беззащитных существ, у которых природа отняла всякое оружие, чтобы зато подарить им то душевное очарование, что и трогает и рождает сострадание. И в самом деле: беззащитные, страдающие, незаслуженно оскорбленные — вот роли, которые в те годы поручаются Марселине. Она никогда не играет ни героинь, ни любовниц, потому что ей чужды и страсть, алчущая и великая, и пафос, и эмфаза, и искрометное кокетство. Она умеет — и в этом предел и величие поэтессы и актрисы — изображать лишь то, что близко ее собственной судьбе. В те годы она играла гонимых — обиженную сироту, отверженную пастушку, Золушку у злых сестер, притесняемую невинность, любящую дочь — все эти небесно-голубые, сентиментальные девичьи образы, с которыми мы знакомы не столько даже по запыленным писаниям той поры, сколько по жеманным картинам Греза и по гравюрам в альманахах. Но в эту фальшь она вселяет душу, потому что уже с детства ее живая доброта взволнованно откликается даже на вымышленную судьбу. Только эта душевная впечатлительность, отвечающая мощным порыв-

---

<sup>1</sup> До слез некрасивой (франц.).

вом чувств на малейший человеческий трепет, делает ее значительной актрисой. И потом: ей даны слезы, легкие и все же искренние, не выжатые актерские слезы, а уже в те годы — слезы поэта, слезы, которые идут от горячего сердца и, подступая к горлу, прежде чем блеснуть на ресницах, придают голосу теплоту.

Вечер за вечером появляется она у рампы, и не одну сотню пестрых судеб представила она за эти два года на радость добрым гражданам Лилля и Руана. Но ее настоящая жизнь, та, что за кулисами, однообразна и тускла — безрадостное пролетарское существование, полное трудов и лишений. Когда наверху гаснут свечи и падает занавес, усталая, она спешит домой, где ее ждут нахлебницы, две ее сестры; еще более нищие, чем она сама, они гложут ее бедную жизнь. И вот при мигающей лампе она еще должна шить костюмы, стирать белье, переписывать роли, чтобы хоть сколько-нибудь приработать, и ценой неслыханного самопожертвования ей удается, при восьмидесяти франках жалованья, посылать еще иногда немного денег домой. Но среди каких лишений скоплены эти гроши! Своим родным она сплошь и рядом жертвует насущным хлебом. «Мне бросали цветы, — пишет она впоследствии, — а я шла домой голодная и никому об этом не говорила». И весь ужас Марселины перед собственной судьбой можно понять по тому крику, с которым, двадцать лет спустя, в величайшей нужде, она отшатывается от мысли отдать свою дочь в театр: «Лучше умереть, чем дать ей пережить то, что пережила я».

Счастливым случаем вызволяет ее из провинции. Артисты Комической оперы, гастролировавшие в Руане, слышат песенку, которую она поет в какой-то пьесе; милая внешность Марселины и необычайная одухотворенность ее игры привлекают их внимание. Они устраивают ей ангажемент в Париж, в Комическую оперу, и вот внезапно она оказывается на новом пути и без всякой школы и подготовки становится певицей мировой сцены. Великий композитор Гретри относится к ней с отеческой любовью,



называет ее *ma chère fille*<sup>1</sup> и вводит ее в свой дом: ей поручают хорошие роли, хотя ее нежный, но недостаточно сильный голос и грозит потеряться в обширном зале. Но музыканты, которых так же, как и остальных ее товарищей, покорили детское обаяние и робкая доброта ее души, когда она поет, намеренно играют тише, чтобы не заглушать ее пения, чтобы ее лучше было слышно. Пять, шесть лет проводит Марселина на этой сцене, быстрые, загадочные годы. Все, что было в Марселине детского, давно потонуло в приливе забот, в пучине будничных дел, но и женщина в ней еще не вполне проснулась. Ибо в ней еще не прозвучали те два голоса, которые пробудят Марселину для ее подлинного мира и вознесут ее жаждущее чувство в беспредельность: любовь и с ней поэзия.

---

<sup>1</sup> Моя дорогая дочь (франц.).

Создано сердце мое, чтоб любить только раз.

**Е**й уже двадцать один год. Ее чувство, это необходимо властное чувство, расточалось до сих пор в привязанности к отцу и в самоотверженном служении сестрам и брату, но теперь оно ищет чего-то большего, это повелительное *besoin d'aimer pour aimer*<sup>1</sup>. Плод ее чувства созрел. Не ведая, кому он назначен, она в эту пору страстно отдается дружбе, и приязнь Марселины главным образом направлена на молодую гречанку Делию, даровитую актрису того же театра. Описания современников рисуют ее как легкомысленную, ветреную, чувственную женщину. И здесь, как всегда, притягательной силой служит противоположность характеров. В доме Делии Марселина встречается с обольстителем. Здесь завязывается трагический роман ее жизни. Главу за главой можем мы его прочесть в ее стихах, шаг за шагом можем мы следить за планом кампании, которую ведет обольститель, за тем, как слабеет ее сопротивление, за перипетиями ее чувств; ибо тем и удивительна

<sup>1</sup> Потребность любить ради любви (франц.).

эта поэтесса, что, застенчивая в речах и стыдливая в жизни, она до конца выдает себя в своих стихах. В поэзии ее душа была всегда обнажена.

Делия и тут, как и на сцене, играет роль соблазнительницы, а Марселина— роль невинности. Главный актер, молодой поэт, возлюбленный Делии,—это «Оливье» элегий. Начальную сцену мы должны себе вообразить. Однажды (быть может, Марселина только что вышла) молодой поэт, без всякой задней мысли, из веселого любопытства, спрашивает Делию о сердечных делах ее приятельницы и с удивлением слышит предательский ответ, что двадцатилетняя девушка еще совершенно невинна. Делия с улыбкой советует ему попытаться счастья. Этот вызов кажется ему заманчивым, и они составляют легкомысленный заговор, как воспламенить холодное сердце. Уже в следующий раз он подсаживается к Марселине и говорит ей слова, наполняющие ее счастьем и смятением; он говорит их своим мягким голосом, чью певучесть она прославила в бесчисленных стихах и очарованию которого она всегда покорялась. Делия улыбается в стороне, с радостным любопытством следя за этой дозволенной изменой своего друга. Она незаметно расчищает для него путь и помогает советами в решении нетрудной задачи. Только позже, гораздо позже Марселине становится ясной эта легкомысленная игра, но уже слишком поздно, когда она восклицает:

...И если обольстил меня коварный друг  
Речами нежными — то дело ваших рук,  
Ваш замысел! теперь я это вижу...  
Но, более чем вас, его я ненавижу!<sup>1</sup>

Но вначале она испытывает только блаженное смятение. Правда, она в то же время чувствует и опасность; бессознательно, инстинктивно она содрогается перед искушением и пытается бежать. В небе, полном счастья, дальними зарницами сверкает мрачное предчувствие.

Я все предвидела, и я бежать хотела.

Но ее ясная воля уже не хочет возврата. Правда, она ищет спасения возле своих сестер и поверяет свой страх

---

<sup>1</sup> Все стихотворные цитаты из произведений Марселины Деборд-Вальмор даны в переводе А. Эфрон.

песням и поэзии, которая впервые расцветает в ней в это зное чувств; но судьба неотвратима, и она обречена.

Была твоею я, еще тебя не зная.  
Тебе посвящена вся жизнь моя с рожденья;  
Тебя не знала я, но, имя услышав  
Твое, я замерла в негаданном волненье.  
Восхищена, безгласна, не дыша,  
Впервые слышу зов, но отвечать не смею.  
Она твоя, она слылась с твоею,  
Тобою пробужденная душа.

Он чувствует ее смятение и сознает свою власть. Все настойчивее становятся его домогательства. Он обращается к ней в присутствии Делии, она не решается ему отвечать. Она бежит из этого дома (по ее стихам мы можем шаг за шагом проследить всю сцену), чтобы укрыться от него, вернее, от самой себя, от собственного желания.

О разум, помоги от глаз его укрыться...  
Напрасно повернуть судьбу хотела вспять,  
Спасаясь от тебя, самой себя бежать...

Он выходит следом за ней. Они в первый раз одни, она — испуганная, робкая, с бьющимся сердцем, он — рассудительный и расчетливый. С неподражаемой ловкостью касается он той струны ее сердца, которая до той поры одна лишь и звучала, — ее сострадания. Он знает, что ее доброта сильнее всякого влечения, и полагается скорее на ее сочувствие, чем на свои страстные мольбы. Он представляется печальным, меланхоличным, изображает мировую скорбь и разочарованность, и она, много-страдальная, забывает страх, потому что видит его страдающим и знает сама, что значит страдание. Ей кажется, что утешить его — ее долг. Она перестает его избегать, и главы ее романа быстро следуют одна за другой. Они уславливаются о свидании. Все ее существо стремится ему навстречу; тщетно берет она книгу, чтобы обмануть нетерпение, ее сердце говорит громче и заглушает все слова:

...Ужели вдруг читать я разучилась?  
Слова слились в одно и шепчут мне: «Идет!»

Она не может больше читать, не может больше жить, дышать, спать. Но все эти муки она любит ради него, она любит эту бессонницу, пронизанную думами о нем:

Спать больше не хочу. Бессонница родная!  
С тобою в сладости какой сравнится сон?

И когда он приближается, она уже не в силах бежать, его близость магнетически удерживает ее:

Увы, бежать, как прежде, я не в силах!

Ей уже ясно, что она всецело в его власти и что ее чувства охвачены той великой бурей, которую она наблюдала не раз на сцене, неистовствующей в чужой судьбе. Ее страх давно уже не похож на сопротивление, это всего лишь страх перед новым, страх перед счастьем. Она с ужасом сознает, что его воля над ней всесильна и что это уже не она сопротивляется неизбежному концу. Он может взять ее, когда захочет, она это чувствует, она это знает. И ее возглас выражает всю ее судьбу:

Сестра!

Моя последняя опора — честь его.

Он больше не колеблется. Мгновение — и менее опытный понял бы это — настало. Он неотступен и страстен. Ее слезы останавливают его еще на одну короткую, последнюю секунду, но его ласковый голос, этот голос, очарованию которого она вновь и вновь покорялась, занимает ее руки, и она чувствует, как ее душа отлетает в первом поцелуе:

Сестра, трепещущей души моей не стало:  
Она к пылающим устам его припала!

Ни чувства, ни разум уже не борются, прошлое и будущее растворяются в едином порыве, вспыхивает страсть:

И все исчезло в нашем пламени двойном.

И вот из ее стихов вырываются экстазы, огненные снопы восторга. Как невольник на свободу, бросается она в темницу этой страсти. Только тот, кто никогда не знал счастья, только женщина, у которой все детство, как у Марселины, было омрачено трагической печалью, может до такой степени загореться упоением. Она, никогда не предвкушавшая любви ни в играх, ни в мечтах, как дру-

гие, пьянеет от жгучего напитка его губ, она ликует в своем блаженном бессилии, ей сладко трепетать при звуках его голоса. Почти нестерпимой кажется ей его близость, у нее едва хватает сил сносить *le bonheur assablant*<sup>1</sup> его присутствия. Но насколько ужаснее безумие разлуки! Ей больно от избытка счастья, но она просит еще и еще. Все глубже погружается она в любовь:

Друг, не узнать тебе, одна лишь я постигла,  
Каких глубин в тебе любовь моя достигла.

Все выше вздымается ее восторг, он сносит все преграды рассудка, и вся ее душа неудержимым потоком устремляется в новое чувство.

---

<sup>1</sup> Обременительное счастье (франц.).

# ТРАГЕДИЯ

Любила я — не он!

**24** июня 1810 года чиновник парижского магистрата заносит в городские книги имя новорожденного младенца мужского пола и делает многозначительную пометку: «Отец неизвестен». Свидетелем выступает один из друзей Марселины, потому что «Оливье», таинственный возлюбленный, по видимому, не склонен заявить о себе публично. От узаконения их отношений он уклоняется под тем предлогом, будто отец никогда не согласится на его брак с актрисой. В действительности же он только о том и думает, как бы отделаться от обременительной связи. Марселина, в упоении любви и материнского счастья, не догадывается о постепенном охлаждении его страсти. Она тянется к нему всей своей пылающей душой; полная забот о нем, она еще напутствует бегущего самыми нежными пожеланиями, потому что он объявляет ей, что должен уехать, чтобы повидать отца и уговорить его:

Увидишь ты отца. В сыновнем поцелуе  
Ребенка своего привязанность святую

Отдай ему. На сердце положи  
Ему любовь мою и уваженье.  
Он стал и мне отцом — ему скажи.

На самом же деле неверный отправляется в Италию и долго отсутствует. Известия от него приходят скупо, но она, бесконечно добрая, доверчивая, еще не подозревает всей правды. Случайно она узнает о его возвращении и одновременно с этим слышит ужасную весть: он уже давно находится в связи с другой женщиной. Словно хлынувший поток крови, проносится в ее сознании страшная мысль:

О горе! Нравиться ему я разучилась!

Ей внезапно становится ясна вся трагическая действительность, и она с содроганием видит и свою ужасную ошибку и ту пошлую комедию, жертвой которой она стала. Она сознает, что и на этот раз, как столько раз в театре, она свое собственное безмерное чувство отдала игре. Грудь ее разрывается от отчаяния. Но кому ей жаловаться, кому? Делия, ее подруга, предала ее, всех остальных людей она забыла, отдавшись всецело ему одному. В своей сердечной муке она бросается в объятия сестры, и к ней обращены бессмертные стихи отчаяния, где пронзительные крики первой боли еще не переплавились в струящийся металл слов. Пронзительные и горячие от ее крови, эти крики, словно кинжалы, вонзаются в трепетные строки:

Сестра, ведь он ушел! Сестра, меня покинул!  
Чего же, брошенная, гибнущая, жду?  
Плачь надо мной, укрой объятьями своими...  
Мне слезы так нужны... но плакать не могу.  
О, как тебя люблю, стенающую горько!  
О, сколь прекрасней ты, чем в радостные дни!

Она знает, что он для нее потерян навсегда, но она не хочет этому верить. Она просит, она умоляет обмануть ее, подарить ей надежду, потому что правды она не в силах вынести. Она словно падает на колени перед своей сестрой и молит ее, молит о милосердной лжи:

Нет, брежу я! Скажи... ужели безвозвратно?  
Скажи скорее, что вернется он обратно,  
Что он не изверг... обмани меня — ну что ж!  
Но только пусть и он повторит эту ложь...  
Спеши к нему, скажи...



И при этом она знает, что он у другой, она это знает, она это видит. В долгие бессонные ночи эта картина явственно встает перед ней:

О, как он к ней прильнул! Как ей в глаза глядится!  
Как дарит у меня украденную страсть!

И она бежит от него, бежит от его взглядов, от его движений, она уезжает к своим сестрам, в провинцию, в одиночество. Она покидает театр, она зарывается в свою печаль где-то в глухом углу Франции. Вокруг нее рушится империя, под Лейпцигом гремит битва народов, казаки вступают в Париж, но ничего этого не чувствует ни в ее стихах, ни в ее письмах. Судьбы ее народа, время и пространство — все это для нее, истинной женщины, ничто в сравнении с чувством. Она знает только то, что она его любит, все еще любит, хоть она давно уже разгадала его дерзкую игру. И лишь для того, чтобы спасти свою гордость, чтобы оправдать свое чувство, сугубо верное неверному, она старается отыскать за собой какую-нибудь вину. Она пытается найти причину в себе самой. Напрасно. Она ищет и ищет, с рабским смирением, и все же ей поневоле приходится сказать:

Не изменяла, нет! Всю душу отдавала!..  
Любовью, как плющом, его я обвивала.

Но, несмотря на все, ей не удастся его возненавидеть, почувствовать к нему злобу. Она покорно признается:

Его совсем я ненавидеть не умею!

И вскоре ей становится ясно, что это больше чем отсутствие ненависти, со стыдом, униженная, уничтоженная, она сознает, что, несмотря на все, еще чувствует к нему любовь. В страхе поверяет она это стихам, в страхе перед самой собой:

Так, значит, все равно его еще люблю!  
Как я поражена печальным откровеньем...

И как она счастлива, когда слышит, что он болен, как счастлива, что это дает ей предлог, позволяет ей снова любить его:

Как разлюбить его, когда несчастлив он!

Наконец, после двух лет борьбы, она убеждается, что в ней нет никакой суровости, никакой ненависти и ника-

кого сопротивления, ничего, кроме желания, единственного, пламенного, жгучего желания снова увидеть его. Она мечтает, она молит о примирении, она обращается к своей сестре, обращается даже к Делии, которая ее предала, лишь бы вернуть его. Она сдается на его милость, она облегченно сбрасывает с себя свою гордость:

Дороже гордости мое мне было сердце!

Он позволяет себя упросить. Она его увидит. И как только она узнает, что ее желание исполнится, на нее нападает прежний страх. Она колеблется, она ищет извищений и, наконец, находит их:

Ужели вновь моим властителем он будет?  
...Но и в разлуке мною он владел!

Она понимает, что новый союз будет уже не тем счастьем, что прежде, счастьем упоения и страсти, а счастьем в слезах, счастьем недоверия; но она радостно принимает это бремя, хотя и знает, каким оно будет тяжким. Как пленница, встречает она своего возлюбленного. Она попрала и гордость и стыд, она трепетно склоняется перед этим счастьем унижения:

Возьмите трепетное сердце жертвы вашей  
И цепи рабства возвратите ей.

Он поднимает ее с колен, начинается короткая интермедия примирения. Но эта совместная жизнь, скрепленная покорностью и состраданием, длится недолго. Скоро он опять покидает ее, и теперь это уже разлука навеки. Он отдается новым увлечениям, его образ теряется в неизвестности. Марселина берет своего ребенка, последнее свое достояние, и снова возвращается в жизнь. Убежище ее любви разрушено, но взамен него возникла новая сила, утешение в несчастье: в ней родился поэт. Ее чувство, отвергнутое одним, обращается теперь ко вселенной, крылатые стихи выносят на простор ее одинокую муку, ее подавленные слезы превращаются в звонкий хрусталь.

# ОБОЛЬСТИТЕЛЬ

Моя тайна — имя.

**М**зыка разомкнула уста ее муке. Каждое легчайшее биение ее сердца стало строфою, каждый взлет и каждый упадок чувства она всю свою жизнь, и притом всегда в пламенный миг переживания и воспоминания о нем, исповедовала лирически. Нагим и лишенным покровов отдавала она ветру мира каждый трепет своей страсти, каждый позор своей души, но до смертного часа ее губы оставались неумолимо замкнутыми, когда дело касалось имени, имени того человека, который пробудил в ней эту бурю. Она сказала о себе все, но не выдала того, кто ее предал.

Вот уже пятьдесят лет, как история французской литературы тщетно охотится за этой единственной тайной Марселины, и впереди всех Сент-Бев, ее друг и поверенный. Авторы диссертаций и комментарий рыщут по всем ее путям в поисках жизнеописаний, чтобы где-нибудь напасть на имя этого «Оливье». Сквозь свет и темь, сквозь многообразно цветущие заросли ее стихов вся эта стая кидается на каждый след, нечаянно оставленный ею в

пути. Они обнюхивают каждый вздох, они откапывают каждую оброненную слезу. Но удивительным и почти непостижимым образом ее смиренная воля, глубокая стыдливость ее молчания и пиетет ближайших родственников до сих пор оказываются сильнее, чем все эти суетные старания. Его по-прежнему нельзя назвать никаким другим именем, кроме «Оливье», — тем именем, которое она ему дает в своих стихах и с которым она обращается к нему в двух дошедших до нас любовных письмах. Через семьдесят лет — библейский век — после ее смерти тайна все так же глубока и не разгадана, как в любой час ее жизни.

То немногое, что удалось о нем выведать, мы знаем от нее же самой, поведавшей свою страсть в стихах. Одна строка свидетельствует, что он был поэтом, в юности известным в очень узком кругу; в другом месте устанавливается его возраст, а именно, что он был на три года моложе ее; многие строфы славят его удивительный, нежный, проникновенный голос, который каждый раз вновь и вновь опьянял ее, а в письмах говорится о том, что он поехал в Италию и там заболел. Но самое примечательное указание, которое при установлении тождества должно иметь решающую силу, дано в одном стихотворении. Там сказано, что в их именах имеется нечто общее. Она говорит:

Ведь в имени моем  
Начертано твое благими небесами.

И затем еще раз:

Нельзя меня назвать, тебя ко мне не кинув,  
Со дня моих крестин нас связывает имя.

Легко себе представить, как жадно вся стая кинулась разведывать в этом направлении. *Marceline, Félicité, Joseph* — таковы три ее имени, и, таким образом, в шараде этих имен должно было встретиться его имя. Это и некоторые иные отдаленные доказательства склонили большинство к тому, чтобы считать ее избранником Анри де Латюша. В имени *Hyacinthe Joseph Alexandre Thabaud de Latouche* «Жозеф» служит соединительным звеном к имени Марселины, призвание его также отвечает искомым признакам, ибо он был поэтом и уже в

то время довольно видным, и даже третье обстоятельство неоспоримо, а именно то, что, будучи молодым человеком, он два года провел в Италии и что Жорж Санд восхваляет его «мягкий и проникновенный» голос. Сент-Бев, любопытный и нескромный в делах любви (это он преждевременно огласил письма Мюссе, доверенные ему Жорж Санд), хотел и тут снискать дешевую славу человека, который первым, еще при жизни Марселины, выведal ее тайну. Он желал удостовериться и для этого прибег к хитрости, которую нельзя назвать благородной: злоупотребляя тем, что ему было известно от одного приятеля ее лучшей подруги, который намекал на Латуша как на предполагаемого любовника Марселины, он поспешил воспользоваться смертью Латуша, чтобы обратиться к Марселине с иезуитски искусным письмом, в котором (как будто он и сам не знал его коротко) спрашивал у нее сведения о характере Латуша. Он втайне надеялся, что на этот робкий стук она распахнет все двери сердца, что эта прямодушная, героическая и порывистая женщина хоть в какой-нибудь строчке проронит явное признание в своем давнишнем чувстве.

И Марселина Деборд-Вальмор, эта удивительная душа, не задумывается прочесть реквиem над человеком, который когда-то был деятельным защитником ее стихов и раздобыл ей первого издателя. Ее письмо — памятник человечности и покоряющей доброты — сохранилось по сей день, и мы можем прочесть его. Для исследователей-психологов оно является последним и решающим доказательством, ибо Марселина, охваченная прекрасным и трудно сдерживаемым волнением, хоть и говорит здесь о Латуше сурово и с горечью, но укоряет скорее собственное свое чувство и с мольбой простирает к Сент-Беву руки, чтобы удержать его от строгого приговора. Она рисует все, что было опасного в Латуше, этом циничном человеке, собственному творчеству которого мешал избыток остроумия и иронии; но и в отрицательном она находит заслугу, хваля его за то, что он не причинил и малой доли всего того зла, какое мог бы, и его тайная мука, по ее словам, щедро искупает все те слезы, в которых он повинен. Книжным ученым и дилетантам сердца эти слова о слезах, в которых он повинен, кажутся достаточным доказательством. Как палачи, они, ликуя, подслу-

шали этот заглушенный крик, и с тех пор в доброй дюжине книг не умолкают шепот и шушуканье: Латуш, Латуш.

В самом деле: видимые доводы тяжело ложатся на чашу весов. Но на другую чашу упадет безмерный груз и вновь подымает кверху мутный балласт догадок и правдоподобных предположений. И этот груз — сама личность Марселины Деборд-Вальмор, чьи человеческие свойства скованы и одушевлены беспримерной и почти грозно повышенной прямоотой и правдивостью. Едва ли мыслимо считать ее способной на такой жалкий обман, как ввести этого человека, будто чужого, в дом к Вальмору, своему мужу, который знал ее прошлое из ее слов, писем и стихов и видел в Брюсселе могилу ее добрачного ребенка. И трудно допустить, чтобы она, такая чуждая всякому притворству, могла вдруг унизиться в своих письмах к Латушу до смиренной и учливой почтительности, она, писавшая «Оливье» самые пламенные и самые безудержные во всей французской лирике стихи и слова. Тайна ее ясного сердца здесь так же доказательна, как и все доводы разума.

Но если действительно, как все настойчивее, следуя голословной молве, утверждают исследователи, этим «Оливье» был Латуш, тогда эта трагедия обольщенной девушки была лишь вступлением к другой трагедии, еще более жестокой, какую не отважился бы измыслить ни один роман, — к трагедии матери. Ибо этот Латуш, который на двадцать втором году жизни был знаком с Марселиной и исправлял орфографические ошибки в ее ранних стихах, ведь это — чудовищная мысль! — тот самый, который, под маской благородного и сострадательного друга семьи, через двадцать пять лет — четверть века спустя — пытается обольстить Ондину, дочь Марселины, которую мать (ее письма трепещут от ужаса) лишь с трудом уберегла от него. Чтобы тот самый Латуш, которому она тайно родила сына, похороненного на кладбище под чужим именем, чтобы он, четверть века спустя, замыслил соблазнить ее дочь, — это такое представление, которое мое чувство почти отказывается воспринять. Правда, тогдашние ее письма к мужу, который по-приятельски гостил у Латуша, полны отчаянных предостерегающих криков. И действительно, может ли для матери быть что-ни-

будь ужаснее мысли о том, что ее ребенку угрожает гибель от того же человека, который некогда погубил и ее? Правда, она заставляет своего мужа потребовать у Латуша вернуть ее давний портрет. Но откуда у нее, у незлопамятной, через двадцать лет этот гнев, откуда эта запоздалая осторожность у всегда беспечной? Вопреки всем приведенным вероятностям мое чувство невольно отстраняет этого Латуша, и именно его, пока какой-нибудь случай не принесет взамен намеков решающего доказательства.

Пусть они ищут дальше,—я не знаю ничего прекраснее, чем то, что это имя все еще не найдено, что великая тайна ее сердца не разоблачена неопровержимо. Ибо какой малостью было бы добытое: именем, пустым звуком в воздухе, беглым сочетанием слогов по сравнению с глубоким символом анонимности, по сравнению с тем, что и для нас, как и для нее, он ничто, безымянное переживание. Он был только зовом, той властью, которая ей противостояла, той формой, в которую хлынула ее давно накопившаяся любовь, той глиной, которую разбивают, после того как она даст облик горячему литью. Для ее дальнейшей жизни он не имеет никакого самостоятельного значения, и на нем нет никакой вины. Потому что если он, забавляясь ее сердцем, и вызвал нечаянно это неистовое пылание, то он так же мало отвечает за это, как ребенок, который, играя со спичками, устроил пожар. Единственным деянием этого «Оливье» было то, что он приблизился, что он был ее роковым часом. Ему достаточно было указать ей ту глубину, в которую, блаженно пенясь, могло наконец низринуться ее чувство, так долго запруженное сором забот и тиной лишений, и тем он уже исполнил свое назначение и определил ее судьбу. Он дал ей возможность полюбить, и этим его значение исчерпано. Каким он был человеком — безразлично, потому что его власть над ее чувством на этом кончается. Он мог ее затем бросить или мучить ее, мог снова к ней вернуться и снова ее покинуть, но чувства ее он уже не мог ни усилить, ни обуздать, оно уже было вне его воли и сознания. Он мог только умножить ее боль или радость, изменить ее настроение, но уже не мог ничего уничтожить, уже не мог втиснуть обратно в почку распустившийся цветок ее страсти, этот чудесный,

пурпурный и неувядаемый цветок, который он, играя, раскрыл небрежными пальцами.

Мы можем догадываться, что влекло его к ней, мы можем понять, что его манило. Еще сладостнее, чем пробудить раннюю страсть в подростке, казалось ему разжечь своим дыханием в этой замкнутой, немолодой уже девушке огонь, погребенный под пеплом забот и печалей. И еще легче можем мы понять, что отстранило его от нее. Он хотел игры, он хотел этой пугливой девушке, изгнанной из садов детства всеми духами нужды и лишений, подарить первые плоды ласковых слов. Но пробудившаяся — уже не та. Из ее худенького тела вырывается пламя восторга, ее кротость превращается вдруг в вакхическое упоение страсти, она с неожиданным неистовством, с какой-то дикой жаждой прижимается к изумленному другу, словно хочет испить от него одного все блаженство небес и земли. Он ищет возлюбленную, а находит любящую, он хочет увидеть женщину удивительную, многообразную, вечно новую, а она — пламенная, всегда одна и та же. Он хочет наслаждения, а она дает ему любовь. Он хочет часов, а она предлагает ему всю бесконечность. Мы ясно видим из ее собственных признаков, что он испугался ее безмерного самозабвения, вулканического взрыва ее любви, ибо для нее, для неимущей, которая никогда ничем не обладала на земле, чувство становится миром и ширится в ней до беспредельности. Чрезмерность — единственная ее мера в любви; она вечно горит, каждое слово, каждое движение воспаляет ее. Слезами отвечает она на всякую малость, слезами восторга, рыданием отчаяния. Слезы — единственный ее язык в любви. Перед ним, холодным ловеласом, — вечно влажные взоры, вечно трепетное лицо; у нее есть только этот ответ, только он один:

Любовь видала от меня одни лишь слезы.

Слезы, слезы — ее мир; *pleurs*<sup>1</sup> и *larmes*<sup>2</sup> — наиболее частые рифмы в ее стихах. Ее страсть причиняет боль, она слишком горяча, она опалает, она сжигает. Тщетно

---

<sup>1</sup> Плач (франц.).

<sup>2</sup> Слезы (франц.).



пытается она сама, сознавая эту чрезмерность, укротить себя и мечтает о более спокойном наслаждении. Она и сама была бы рада взять от любви веселье, научиться ей, как игре:

Как бы хотела я любить иначе!  
Но не могу. От нежности я плачу,  
И для меня страдание — любовь.

И эта противоположность между ним, играющим, и ею, иступленною, все возрастает, по мере того как длится их связь. Ей не удается себя умерить, ему не удается подняться до нее. Он, вдохновивший ее, уже не поспевает за нею. В том эфире чувства, куда она хочет его увлечь, он, равнодушный, задыхается без воздуха. И вот он восстает против этого ига. Против ее доброты он борется жестокостью, против ее пламенности — холодом. Но она защищена своей любовью, и ее оружие — прощение. Он глумится над ней своей неверностью, и она ему прощает; он мучит ее ложью, и она его извиняет; он бежит ее, но ее любовь не слабеет. Все глубже растет в нем потребность доискаться самого дна ее доброты, испытать ее самоотречение, как испытывают бога. Но ему удается только разрушить ее жизнь, сделать ее несчастной; он остается бессильным перед демонической силой этой любви, которой он уже не может ни обуздать, ни уничтожить. Если он вколачивает ей в сердце ненависть, если он вливает ей в грудь отраву презрения к самой себе, жгучую горечь муки, то ее чувство все это жадно впитывает и превращает снова в любовь, которая способна лишь возрастить, но ослабеть не может. Что бы он ни делал, все бессильно пред ней, и даже его исчезновение не делает ее беднее. Едва ли в мировой литературе найдется более прекрасный пример той невероятной власти, которую первый оболъститель получает над всею жизнью женщины, тот первый, который размыкает ей тело и затаенное в ее крови чувство зовет наружу, к ее устам. Ибо этот человек — или уже мечта о нем — поглощает в жизни Деборд-Вальмор все благороднейшие силы любви, все божественное, безмерное, избыточное. То, что она дарит потом, — это рассудительная доброта, благодарность, уважение, чувственность, но всегда лишь единичное, никогда уже не тот стихийный порыв всего ее существа, не это извержение ее женственности. Позже дру-

гой человек становится рядом с нею, она ему верная жена, но и в его объятиях она сознает:

Как забывают — неизвестно мне.

Только высочайшая искренность позволяет ей осуществить это редкое и все же такое правдивое чудо двойственной любви, потому что уже старой женщиной она в иные минуты чувствует, что принадлежит не избранному ею мужу, а тому, созданному мечтою. Словно зарницами, мерцающими из тех далей, это очарование вновь и вновь озаряет ее давно успокоенную жизнь; пятидесяти лет, во время многотрудных актерских странствий с мужем по Италии, она испытывает перед новыми местами одно лишь трепетное чувство: что тридцать лет тому назад здесь звучали «его» шаги, и неожиданно из одного ее письма к подруге, написанного в 1836 году, вырывается крик признания: «Единственная душа, которую я хотела бы вымолить для себя у бога, не пожелала моей». Никогда, ни в радости, ни в горе, не может она забыть того, первого. Верная мужу, она, благодарная, верна и чувству; она никогда не отрекается от того далекого и уже почти мифического бога своего детства, который создал из нее женщину; в Вальморе она любит верною любовью мужа и отца своих детей, а в исчезнувшем, в «Оливье», такую же верною любовью—призрак своих сновидений, избыток своего собственного чувства. В «Оливье», в обольстителе, она всю свою жизнь любит любовь.

# ПОКИНУТАЯ

Все унижения, выпавшие в мире  
На долю женщины, я испытала.

**В** тот день, когда возлюбленный ее покинул, она покидает Париж. Она надеется, что вдали легче перенесет разлуку с ним, и бежит от его желанно-ненавистной близости в Брюссель, где получает в Théâtre de la Monnaie превосходный ангажемент. Вначале на нее обращают мало внимания, потому что в трех часах езды от города гремят пушки Ватерлоо и крушение империи заглушает слова и пение. Мировая трагедия слишком громка и близка, чтобы можно было прислушиваться к поддельному грому сцены.

Но вскоре ее с изумлением замечают. Ее искусство созрело в испытаниях, из расширенной болью груди полновучнее вырывается драматический вопль. Лишь теперь становится она героиней. Ее облик, когда-то умевший воплощать только детскую застенчивость, простодушие и робость, теперь трепещет чувственностью и страстью, ее скорбный голос, отзываясь в глубинах сердца, приобрел удивительную звучность, а произносимые стихи одушевляет мелодический ритм ее поэзии.

Но для Марселины Деборд-Вальмор успех никогда не означал счастья. Она воспринимала его только как шум, как далекий гул, но никогда не ошутимо, не как волну, на которой бы возносилась или падала ее жизнь. Она уклоняется от всех искушений, она замыкается от мира, она цепляется за единственное, что у нее осталось, — за свое дитя,

Залог бесценный горестной любви,

и ищет в невинных чертах дорогое и чужое лицо. Она хочет сузить, ограничить, огородить свою жизнь. Но судьба удивительно враждебна к ней. Какое-то проклятие ниспослано на нее неведомым богом, лишаящим ее покоя. Ее животворная боль должна оставаться вечно расплавленной, и судьба будоражит ее вновь и вновь, подобно тому, как перемешивают струящийся металл, чтобы он не дал шлаков и не застыл слишком рано в холодных формах. Вечно дается ей новое, но всегда лишь на время, вечно что-нибудь дарится, во что могла бы вращать ее страсть, и затем вырывается у нее, чтобы мучительно взрыть недра ее души. Жизнь почти не дает ей вздохнуть до того часто посещает смерть ее судьбу. Ее подруга, единственная, которая ее навещает и беседует с ней в эти дни, как вслед за тем и ее отец, внезапно умирает, а спустя несколько недель грозная болезнь настигает последнее, что у нее есть, — пятилетнего сына. Целых два месяца она как безумная борется с роком, но напрасно:

Их шестьдесят прошло, ужасных, горьких дней...  
Вотще у неба я еще хоть дня просила!  
Душа моя пуста, ее иссякли силы...  
...Я Смерть звала: меня ты первую убей!  
Но в гневе ледяном глуха к моим молениям,  
...Взяв роковой размах, не захотела Смерть,  
Сразив мое дитя, меня косою задеть.

Мальчик умирает. За один год она лишилась всего, что подарила ей судьба.

Все отнято: ребенок — смертью, друг — разлукой.

Ее отчаяние неопишимо. Из ее писем вырываются дикие крики, которые уже ни о чем не молят, кроме смерти.

Она опять так же бедна, так же одинока, как тогда, когда в черном платье, сиротой, стояла на Гаврской пристани, но только теперь еще больше, потому что ее жизнь обессилена безвременной утратой ребенка, а душа растерзана пренебрежением возлюбленного. Только теперь, когда она познала обладание, лишение становится болью. Напрасно ищет она конца. Она пытается спастись от мира бегством. Как монахиня в своей келье, хоронит она себя заживо. Она ничего больше не хочет иметь, ни о чем не хочет слышать, ни к чему не хочет привязываться, раз у нее все отнимают. Краткие часы спектаклей — единственные, когда она говорит с людьми, да и то это не ее слова, а заученные. Каждый живой человек для нее враг, каждый взгляд причиняет ей боль, потому что все становится сравнением и воспоминанием. Кубок полон. От этих лет сохранилось стихотворение «Les deux mères»<sup>1</sup>, которое трогательно рисует, как даже самый невинный повод растравляет раны страдальцы. На улице к ней приближается ребенок, ласково подбегает к ней с протянутыми ручонками, а она чуть ли не на коленях умоляет это чужое дитя не подходить к ней, потому что оно для нее — воспоминание:

О, почему же так меня твой вид тревожит?  
Чем можешь ты мое дитя напоминать?  
Вы только возрастом с моим ребенком схожи...  
...Достаточно, чтоб сердце растерзать!

И кажется, что со смертью ребенка кончилась и ее молодость. Тень страдания туманит ее глаза; она, и раньше невеселая, становится мрачной и угрюмой. Обильные слезы смыли налет юности с ее лица, голос стал ломким, она не может больше петь. Ее одиночество бесконечно. Она живет в мире, как покинутая Ариадна на пустынном Накосе, в сетованиях и в молитве. Вахх, пламенный бог упоения, ее покинул, любовный хмель исчез, и теперь она ждет лишь одного: смерти. Она уже слышит ее приближение, уже простирает к ней руки, чтобы погрузиться из этого мира в вечный мрак. Но она не знает, что тот, кто приближается окрыленным шагом, — это Тезей, освободитель, который снова уведет ее в живую жизнь.

---

<sup>1</sup> Две матери (франц.).

Нет ничего искреннее, чем мое сердце.  
Я могу его отдать, только отдав мою жизнь,

**В** героических и страстных ролях в ту пору выступает на сцене молодой актер Вальмор, которого брюссельские зрительницы вскоре прозвали «красавцем Вальмором». Отпрыск знатной семьи, племянник генерала империи, павшего в сражении под Бородином, он посвятил себя театру исключительно в силу артистического влечения. Слишком поздно вступив в мировую историю для того, чтобы сражаться на жизненной сцене под знаменами Наполеона, он хочет быть героем и конкистадором хотя бы в театре. Он на семь лет моложе ее, актерское дарование его посредственно, но все же он подкупает своей рыцарской внешностью и сзой почти надменной прямоотой. В пьесах они часто подают друг другу любовные реплики, он домогается, она противится, и из этой живой привычки обмениваться заимствованными чувствами постепенно вырастает своего рода близость.

А кроме того — в биографии Марселины всякий эпизод непременно мотивирован драматически, — эти два актера, по воле случая или предопределения встретившиеся на подмостках провинциального театра, эти две чужие жизни уже сталкивались однажды много лет тому назад. За шестнадцать лет до этого, когда юная Марсе-

лина собиралась на Гваделупу и, чтобы заработать несколько франков, выступала на сцене в Бордо, там, в одном знакомом доме, она качала на коленях маленького мальчика. Она болтала с ним, радовалась тому, какой он милый и разумный, и еще тогда обменялась с ним невинным братским поцелуем. Их губы знают друг друга: этот мальчик из Бордо, давно забытый маленький приятель, это — Вальмор. Воспоминание об этом эпизоде детства быстро завязывает дружбу между взрослыми.

Но Вальмор отвечает на дружеское чувство живым увлечением, и в нем постепенно растет желание связать себя прочными узами с чтимой женщиной. Он еще не решается открыться, он боится слов. Прекрасная мужская гордость удерживает его от бурного признания, которое может вызвать ее испуг и быстрый отказ. Осведомленный об ее несчастье, он, быть может, знает, что ее отрешенная от мира сердце надо возвращать к доверчивости шаг за шагом, мягкой рукой, как больного. И он выбирает наиболее осторожную форму слова: письмо. Хоть он и видит ее каждый день, он пишет ей письмо, в котором заявляет себя готовым доказать искренность своих чувств супружеской любовью.

Марселина получает письмо; она пугается и не хочет верить обращенным к ней словам. Она глядится в зеркало: ее щеки изъедены солью слез, острый резец страдания проложил борозды возле ее глаз, она чувствует себя опустошенной, отцветшей и незначительной. Ей тридцать один год, но она чувствует себя гораздо старше, ему же, юному, двадцать четыре — как же осмелиться связывать его, когда сама она привязана к воспоминанию и к скорби, которая ей кажется неутолимой? Ибо и в этот счастливый миг она чувствует, что ее сердце ничего не в силах забыть, что Оливье, этот образ неведомого, вечно горит в ее душе. Она решила быть верной, быть недоступной. И все же так удивительно заманчиво еще раз начать жизнь сначала, еще раз подняться к свету из этой необозримой бездны горя и лишений!

Она отвечает Вальмору письмом, в котором звучит и отказ и в то же время слышны колебания. Оно хочет выразить отказ и все же боится стать бесповоротным. Она просит его пощадить ее. «Не старайтесь внушить мне любовь, — я столько страдала!.. Я — печальная, я не

создана для того, чтобы любить». Она предостерегает его еще и еще раз, она отрицает возможность для себя нового чувства и, однако же, доказывает его своей боязнью нового испытания и своей просьбой пощадить ее. Она говорит ему, что готова покинуть Брюссель, если ее присутствие ему тягостно, она предостерегает и отклоняет. И все же она не находит ни одного слова, которое бы резко сказало: «нет». Ибо слишком нов, слишком чудесен для обездоленной этот незнакомый трепет — впервые не только любить, но и быть в самом деле любимой.

Вальмор понимает ее неправильно. Он думает, будто ее уклончивый ответ означает, что он слишком ничтожен для нее, для прославленной актрисы, первой в театре. Он еще не знает всей глубины ее безрадостности. Он хочет удалиться, но она уже зовет его обратно. Она спешит ему ответить, спешит уверить его, как искренне она его уважает, и в ее похвале уже звучат первые ноты сердечной склонности. Вальмор становится увереннее, он домогается уже настойчивее и горячее. Все мягче становится тон ее писем, все уступчивее. Она все еще не хочет верить, что ее снова желают вернуть к жизни, и, однако, уже верит этому. Она стыдится своего непостоянства, того, что после такого большого чувства она так скоро оказывается способной на новое чувство и, однако, уже всеми силами жаждет его. Счастье стало ей таким чуждым, что она страшится его и почти готова звать обратно свою скорбь:

Я счастья страшусь, и вновь мне плакать надо.  
Ведь слезы были сладостью моей,  
И в горестях была моя отрада.

Она сознает, что не может забыть, но чувствует себя достаточно сильной, чтобы, даже нося рану в сердце, соединиться с другим человеком. Она его предостерегала, она предостерегает его до последнего мгновения. Она прямодушно рассказывает ему всю свою жизнь, но он желает ее сильно и пламенно, и, почти ликуя, она наконец соглашается.

Трогательно читать в этих ее письмах, до чего она стала чужда счастью. Эта неожиданная перемена — для нее чудо. Она никак не может уразуметь, она с трудом воспринимает это забытое слово, это потерянное чувство. Словно она из тюрьмы, шатаясь, выходит на свет, и



глаза ее ослеплены, она не решается взглянуть. «Как? Так, значит, жизнь — это все-таки счастье?» — лепечет она в своем письме на следующий день после свадьбы. «Я счастлива. Как раскрывается моя душа при этом слове, которое я забыла, которое казалось угасшим навсегда!» «Я не знаю, где я, скажи мне, где я, любимый. Дай мне прочесть еще одно такое письмо, которое жжет мне сердце!» Она лепечет, она шатается все эти первые дни. И что всего чудеснее, всего невероятнее — это счастье длится целую жизнь. Потому что первое испытание сделало ее другой. Теперь она более способна осчастливить человека, потому что она смирилась. И уже не хочет объять весь мир, уже не хочет быть счастливой, но, как истая женщина, хочет только дать счастье. Отныне она уже ничего не желает для себя, все только для него. И вот у них начинается на долгие годы изумительная борьба, борьба смирения со смирением. Оба чувствуют себя недостойными один другого. Он сознает ее превосходство как актрисы, как поэтессы, чувствует ее человеческое благородство и склоняется перед нею. Она же ощущает с вечно новой благодарностью только одно — то чудесное, что он, будучи моложе ее на семь лет, радостно подарил ей свою лучезарную молодость, и она склоняется перед ним. Он поднял ее к жизни и из ее омертвевшего тела создал детей, и за это она благодарит его день за днем. Письма стареющей женщины горят тем же пылом, что и в день свадьбы, а он, чтобы хоть раз заговорить ее языком, нескладно выражает свои чувства в стихах. Ни одно из ее любовных стихотворений не было, быть может, таким трогательным, как эти стихи, вдохновленные ею, как эта неумелая попытка простого и искреннего человека уложить слова в рифмы, чтобы послужить ей на ее же лад. Нестерпимый страх, что он, младший годами, может обмануть и презреть ее, стареющую, что любовь может опять ее оттолкнуть, блаженно исчезает. День за днем она все сызнова изумляется тому, что все еще любима, и восхищается его душевной честностью. Она остается вечно удивленной тем, что и для нее есть любовь, вечно благодарной. Наконец-то она может себя отдавать, расточать, приносить в жертву, день за днем, и страшная тягостность ее внешней жизни делает эту жертву беспрерывной.

Иногда все же легкая тень прошедших времен падает на ее счастье. Вальмор втайне глубоко страдает, постоянно чувствуя, насколько тот, другой, не забыт. Он надеялся, что ему, снова научившему ее любви, она вместе со своей жизнью посвятит и свое творчество, что образ того, другого, который ее мучил и презирал, померкнет в обновленном счастье. Но Марселина Деборд-Вальмор не способна ко лжи. Ее творчество, возникающее из давней были, превратившейся в мечту, имеет, по-видимому, свои сокровенные законы, в которых она сама не властна. Уже в годы замужества она пишет и издает свои скорбные элегии к Оливье, к некогда любимому, и Вальмор, которому отдана вся ее живая любовь, должен наблюдать за печатанием стихов, обращенных к другому. Вряд ли можно измыслить более удивительную пытку для мужа. Но творчество сильнее, чем ее сознательная воля. Не счастье вдохновляет эту женщину, а трагизм; только слезы рождают в ней слово, и потому ее стихи обращены к тому, кто пробудил ее чувство, возвысил его до любовной муки, а к тому, кто ее осчастливил,— почти никогда. В Вальморе она любит мужа, супруга, а в Оливье — самое любовь, источник страдания, в котором ее сокровеннейшее счастье. В своей бесконечной искренности она свидетельствует, что в жизни женщины достаточно места для двойной любви, для любви действительной и идеальной, и что незабытое, давно умершее во плоти, остается недостижимо сокрытым в глубочайших недрах женского чувства, что переживания не отмирают с пережитым. Она видит, что Вальмора мучат ее признания, но она не властна над своим творчеством: в ней искренность могущественнее воли. Она безоружна перед собственной поэтической силой. Тщетно пытается она рассеять в нем эту ревность к стихам:

Стихи, что сердце тяготят твоё.

Как писательница, она всегда присоединяет к своему девичьему имени его имя, называет себя Марселиной Деборд-Вальмор, чтобы открыто оповестить об их союзе. Она пускает в ход все маленькие хитрости сердца, она обвиняет себя в преувеличении и, несомненно, искренна в минуту отчаяния, когда проклинает свое творчество, потому что оно сеет между ними разлад. Зато как она

счастлива, когда и она может ему что-нибудь простить. Поздно уже, сорока семи лет, он сознается ей, пятидесятичетырехлетней, что он не раз ее обманывал. И, почти ослепленная, отвечает она ему в удивительном письме: «Разве не было бы чудом, если бы ты избежал искушений твоего возраста и твоего ремесла? Поверь мне, важно лишь то, что они не смогли уничтожить нерасторжимости нашего союза. Я не сержусь ни на одну из тех женщин, кому ты нравился, дорогой мой друг. Скорее уж им не следовало бы прощать мне, что я твоя жена и, откровенно говоря, не заслуживаю такого счастья». Так, с добротой и чистосердечностью, они вновь и вновь укрепляют связь, которая их соединяет; даже бедность, вечная и нестерпимая их спутница, не способна отравить их чистую жизнь. Ее самоотречение находит все новые формы для своих порывов, чтобы принять наконец благороднейшее из своих обличий: она уже не притязает на любовь во имя нового счастья — любить его по-новому, по-иному. Уже мерцает снег в ее волосах, и теперь она окружает Вальмору, своего мужа, чудесной материнской нежностью. Он становится для нее как бы старшим ребенком, с которым больше всего забот, которому она старается приискать место, которого она охраняет, лелеет и поддерживает советами. Этого плохого провинциального актера, который нигде не может устроиться, которого в Руане освистывают, а в Париже никуда не принимают, ей приходится все время утешать, успокаивая его болезненно уязвленное тщеславие, ей приходится тридцать лет кряду скрывать от этого сомнительного комедианта и все же хорошего человека, что это она своей работой и мучениями поддерживает всю семью. И только когда у него проходит артистический угар и он получает скромную должность в библиотеке и становится просто отцом и мужем, наступает нечто вроде покоя в неустроенном доме. В позднейших письмах к страстному чувству все чаще примешиваются заботливые советы, супружество превращается в материнство и сестринскую близость. И разделяющие их годы, опасная разница в возрасте превращается благодаря ее доброте и смирению в еще большую близость и в еще более задушевный союз.

# КОЧЕВНИЦА

С шестнадцатой весны скитаюсь в лихорадке,

Горе и лишения теперь изгнаны из ее сердца, но они не расстаются со своей излюбленной жертвой и окружают ее жизнь извне. Тщетно ищет себе актерская чета какого-нибудь пристанища. Брюссельская труппа вскоре распадается, они устремляются в Париж, но Вальмор, чья посредственность как актера с уходом юности обнаруживается все очевиднее, оказывается помехой для их совместного ангажемента. Отливом их уносит снова в провинцию, от побережья к побережью долгие годы скитаются они там, взметаемые всеми бурями невзгод, двадцать, тридцать лет нигде не оседая, отовсюду опять изгоняемые. Днем и ночью, с маленькими детьми и всем домашним скарбом, кочуют они из города в город, снова и снова грузится на повозки все их имущество, снова и снова контракты и увольнения, надежды и разочарования. На несколько лет задерживаются они в Лионе, но это — привал на вулкане, потому что промышленный город лихорадочно взбудоражен восстаниями рабочих, на улицах расстреливают людей, и у населения быстро пропадает охота к комедии.

Мечта об искусстве давно угасла, это уже только суровое ремесло, которым они оба заняты ради детей, заработков, вынужденное занятие, у которого недоброжелательство и зависть отнимают последние радости. Даже между ними самими грозит вспыхнуть разлад, потому что все очевидней разнятся успехи Марселины от сомнительных триумфов ее мужа; но эта опасность представляет желанный случай доказать, насколько велико ее самопожертвование. Она быстро решается и покидает сцену, перестает быть героиней, чтобы стать отныне просто хозяйкой и матерью, героиней будней. Несчастья и дети утомили ее тело, надломили ее голос. Чувствительная к пренебрежению, равнодушная к славе, она давно уже устала ежедневно отдавать свои слезы чужим людям; ей становится страшно, когда вечером зажигаются свечи, страшно заполнять гримом морщины лица, и не успела она порвать с театром, как уже в восторге от своего решения. «Не играть на сцене — это такое счастье, которое я чувствую до слез».

Теперь он, Вальмор, глава семьи, ее кормилец и охранитель. У него прибавилось забот, но возросло и чувство собственного достоинства. Сначала он еще борется в больших городах, но после того как его освистали в Лионе, начинает избегать лучших сцен и бродит по провинции. Первые года Марселина ему сопутствует, но затем ее присутствие становится необходимым детям, и она только издали может ободрять мужа письмами. Она трогательно скрывает от него тысячи забот, которые разрывают ее день и похищают у нее ночь. Потому что она изо дня в день ведет героическую борьбу, чтобы обеспечить себе скудное существование: эта великая поэтесса, которой Франция обязана прекраснейшими, незабываемыми стихами, во все эти годы лишений — единственный работник в доме. Она шьет одежду детям, она стирает, штопает, стряпает; ночью, после всех трудов и забот, она пишет сентиментальные новеллы и романы, чтобы заработать несколько франков. Она тридцать лет работает как обреченная, она продает свою последнюю драгоценность — обручальное кольцо; она ищет работу, она чуть ли не просит милостыню, и на этой беднейшей из бедных еще висят другие обузы. Брат в английском плену, он неотступно клянчит денег, и ей приходится еще

экономить, чтобы послать ему малую лепту; родные в вечной нужде, она помогает и им; в лионские тюрьмы она несет последний хлеб со своего стола. Она неделями не отсылает писем, потому что ей нечем их оплатить. Она часто остается дома, потому что ее платье и обувь слишком плохи для улицы. Единственное ее утешение — это стихи, которые она сочиняет за работой, склонясь над пяльцами, и песенки, эти удивительные детские песенки, которыми она убаюкивает Ипполита, Ондину и Инесу, своих детей.

И притом как невелики ее желания! Они уместились бы в ореховой скорлупе: тишина, немного покоя, немного солнца и чуточку зелени. Она мечтает — как другие о коронах и каретах — о тихом деревенском доме, о скромном домашнем счастье, о совсем простой жизни. Только чтобы рядом был муж, только знать, на что будет завтра жить, только не видеть, как он устало приходит домой, пристыженный и измученный провалом в каком-нибудь жалком местечке, и не быть обязанной каждый день, с нечеловеческим напряжением, вымучивать из себя улыбку, встречая его. Но она должна оставаться кочевницей двадцать, тридцать лет подряд. Она взывает к богу:

Дорогам прикажи меня не уводить!

Но дороги уводят ее дальше. По всем странам должна она скитаться, и ноги ее изранены. В почтовой карете, на пути в Италию, где Вальмор должен играть с одной труппой, она пишет дрожащей рукой:

Дано деревьям время расцветать,  
Плодоносить, расти и умирать.  
Мне некогда: увя, всегда жешить должна я,  
О боже, дай вкусить, его не прерывая,  
Желанный отдых на моем пути,  
С детьми, в тени...  
...Нет больше сил идти!

Но бог ей не внимлет. Даже в Париже ей, пятидесятилетней женщине, все еще нет покоя. Четырнадцать раз переезжает она с квартиры на квартиру, всякий раз изгоняемая нуждой, всякий раз только шестой или седьмой этаж оказываются ей хоть сколько-нибудь по средствам. И ноги ее изранены. Она считает ступени в каж-

дом доме, где живет,— сто ступеней, сто двадцать, сто тридцать, и у нее вырывается крик ликования, когда она наконец может сообщить своим друзьям, что поселилась на улице Сент-Оноре на двадцать семь ступеней ниже. «Жить в третьем или четвертом этаже — это было бы моей мечтой»,— вздыхает она. Маленький балкон с несколькими цветами заменяет ей зелень, о которой она мечтает, в каких-нибудь двух-трех комнатах теснится ее жизнь, жизнь ее мужа и троих ее детей. Все ее силы уходят на отвратительную, мелочную борьбу за какие-нибудь двадцать, тридцать франков, которых всякий месяц недостает, она все время в плену у мелочных забот и до того отвыкла от настоящих денег, что, когда однажды друзья выхлопотали ей, в виде королевского подарка, четыреста франков пенсии, она ликует по поводу *inondation d'argent*<sup>1</sup>. И притом все эти заботы, всю эту нужду она старается скрыть от мужа. В 1842 году она пишет: «Все свои женские способности, всю свою изобретательность, все, что можно придумать в смысле слов и умолчаний, я употребляю на то, чтобы скрыть эту великую и смиренную борьбу от моего дорогого мужа, который не вынес бы ее и неделю. Ценою моих унижений я спасаю сго гордость, и только в той жизни он узнает, какими невинными хитростями, какими слезами, о которых знают только бог и я сама, мне до сих пор удавалось скрывать от него печальную тайну хлеба, который еще ни разу не отсутствовал на столе ни у него, ни у наших детей. И от холода они тоже не страдали». Но затем она снова восклицает: «Нужда убивает нас... Я задыхаюсь от мелких денежных забот, которые гложут мою жизнь, как моль — шерсть».

Так проходят десять лет, двадцать лет, тридцать лет. Она уже и сама не понимает. «Как же это так? — пишет она.— Работать дни и ночи и не иметь возможности существовать?» При этом Вальмор, которому во всех театрах отказывают, сам ничего больше не зарабатывает. На пятьдесят четвертом году жизни Марселина не знает, что делать *pour inventer leur existence*<sup>2</sup>. Это постоянное банкротство. Правда, у сына есть уже неболь-

---

<sup>1</sup> Денежный потоп (франц.).

<sup>2</sup> Чтобы придумать, как им существовать (франц.).

шой заработок, но этого мало, и вот ей приходится идти на последнее унижение: ей, гордой, отклонившей денежную помощь госпожи Рекамье, приходится обращаться во все министерства, ко всем друзьям, обивать пороги театров, чтобы добыть какую-нибудь работу Вальмору, чтобы спасти гордость этого человека, который под тяжестью всех этих разочарований изливается в самообвинениях и давно утратил былую бодрость. Наконец его удается устроить в Национальную библиотеку на небольшую должность с месячным окладом в двести франков. Криком радости встречает Марселина это назначение, но уже другая забота готова прийти на смену заботам денежным и житейским.

В ее жизни нет ни одного светлого, беззаботного дня, и страшным было бы сочувственное описание ее судьбы, не будь страдание движущей силой ее души и кипучим родником ее творчества.



# ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ

Разве можно быть справедливой и не жалеть все то, что дышит? Отсюда нередко эти порывы неосторожной жалости, которые заставляли меня верить притворным слезам. Мне легче стать их жертвой, нежели чувствовать, как у меня разбивается сердце.

**Т**олько страдающие знают, что такое страдание: и Марселина Деборд-Вальмор глазами сестры всюду угадывает человеческое несчастье. На нее, и без того почти задавленную заботами, еще и все остальные наваливают свои заботы. Она не знает, как раздобыть на завтра хлеба себе и детям, а тут у нее еще просят денег брат, отставной солдат, безработный дядя, старик свекор. И она дает, раньше чем взять себе. Ее, вечную просительницу, знают во всех министерских приемных. То она ходатайствует за бедную вдову, отставную актрису, то хлопочет об освобождении несчастного заключенного, то изнашивает подошвы, раздобывая пятьсот франков на обратный путь молодому итальянцу, — но никогда не просит для себя. Надо почитать ее письма: сама вечно бедствующая — она вечная заступница во всех людских скорбях; своими литературными связями она пользуется исключительно для того, чтобы облегчить чужую нужду.

Потому что чужая нужда для нее тяжелее собственной. Когда в Лионе вспыхивает восстание, она пишет удивительные слова: «Стыдно есть, стыдно быть в тепле, стыдно иметь два платья, когда у них нет ничего». Суровость суда, каждый его приговор повергают ее, для которой существует только кротость, в безутешное отчаяние. «Когда я вижу эшафот, я готова уползти под землю, я не могу ни есть, ни спать». И когда однажды, при одном из своих бесчисленных переездов, ей приходится поселиться напротив тюрьмы, она не решается смотреть в окно. Она не в состоянии понять, как можно наказывать, вместо того чтобы прощать. «Галеры! Боже мой! Из-за шести франков, из-за десяти франков, за вспышку гнева, за горячее, упрямое мнение...» Ее сердце не в силах этого постичь: для нее, как для русских, всякий преступник всего лишь «несчастный», а всякому несчастью она чувствует себя сродни. Поэтому, сама гонимая, сама преследуемая, она направляет всю силу своей воли на то, чтобы помогать другим. Однажды, в какой-то тюрьме, она проникает к начальнику, чтобы просить об освобождении заключенного, и когда она выходит с хорошими вестями из этого дома, где всюду запоры и решетки, она облегченно вздыхает: «Я чувствовала себя словно на небесах, когда выходила оттуда». В театрах она просит ролей для отставленных, у короля — за вдову, и когда Мартен, ее земляк, становится министром, она пишет ему на родном наречии, чтобы его задобрить. Усталая и больная, она встает с постели, чтобы спасти просроченную закладную одного своего знакомого: как ни слаба она, всякий призыв к состраданию неизменно придает ей силу, потому что здесь затронута самая подлинная ее сущность. Утешать — для нее жизненная потребность, и, творя добро, она всю безмерную силу своего чувства, которое когда-то отверг любимый, изливает на всех отверженных.

Эта зоркость Марселины Деборд-Вальмор к страданиям ни с чем не сравнима. Прочтите ее описания Италии: она в первый раз в Милане, но она замечает не мощенные мрамором улицы, по которым катят кареты, не сладострастно-чувственный воздух юга, как Стендаль; при первом же взгляде она видит множество нищих у церковных дверей, оборванных детей, трущобы; она уга-

дывает все то горе, которое робко ютится под этой роскошью. И в церкви она ощущает лишь безграничность страданий Христа и святое смирение мучеников. Встречаясь с каким-нибудь стародавним обычаем, она всякий раз обращает взоры на тех, кто обездолен: у нее нет выбора, потому что на все вокруг она смотрит растроганно. При восстаниях ее сердце заодно с вечно побеждаемым народом, с «чудесным народом». «Бедный народ,— восклицает она однажды,— доверчивый и смиренный, он на этот раз достиг только права умирать за своих детей... С нашими несчастьями и нашими убеждениями мы принадлежим к народу». Только отверженных любит она по-настоящему, сама отверженная. И, может быть, именно потому, что она так ласково, так отзывчиво чувствует страдание, к ней со всех сторон, словно по зову, доверчиво тянутся всякие несчастья. Ей поверяют тайны подруги, она утешительница мужа, которому своей трогательной ложью помогает переносить театральные неудачи; ее квартира всегда полна людей, которые у нее, неимущей, вечно чего-то просят и ждут от нее хотя бы благодетельного сочувствия. «Любая мелочь, что тебя мучит, для меня значительна»,— пишет она как-то подруге. Она жаждет утешать и с бесконечной любовью вбирает в себя все страдания. Хоть она и сама преисполнена горя, у нее всегда найдется место и для чужой печали, всегда найдутся слезы утешения; состраданием она словно спасается от собственных забот. Не находя она исхода в чужих печалях, она задохнулась бы в своих собственных.

Но никакая неблагодарность — а с ней она встречается часто,— никакая несправедливость не могут вызвать чувства гнева в ее кроткой и терпеливой душе. Она не способна к озлоблению. Мы знаем, как она простила Оливье, который вверг ее в пучину несчастья, и даже на тех, кто ее настоящие враги — на богатых, на жестокосердных, на себялюбивых,— никогда не поднимется ее сжатая в кулак рука. «О, эти богачи, власть имущие, судьи! — восклицает она однажды.— Они идут в театр, после того как сказали: казнить!» У нее вырывается только этот крик ужаса, в ней нет подлинного яростного возмущения, потому что она не умеет ненавидеть и просто не понимает такого рода людей. Они ей чуж-

ды, все те, кто не знает сострадания, кто никому ничего не дает. «Нет, богатые чувствуют не так, как мы, Полина,— пишет она подруге,— теперешние богачи являются к вам и так беззастенчиво рассказывают о своих несчастьях, что поневоле приходится жалеть их гораздо больше, чем самих себя».

Нет, богатые чувствуют не так, как она, вечно бедствующая, и она не понимает богатых. Она не способна понять человека, который таится и оберегает себя, который не изливается в мягкой радости помогающего и дарящего. Из своей безысходной нужды она только отчужденно, без ненависти, без горести, глядит на этих холодных и замкнутых людей как на существа не совсем такие, как она, потому что им недостает как раз того, в чем ее единственное богатство: щедрого, неисчерпаемого милосердия, вечно расточающего себя чувства. И в сокровеннейшей глубине своего всепрощающего сердца она даже, быть может, жалеет безжалостных, как самых бедных среди бедных.

# ПОЭТЕССА

Я, странница, в слезах бредущая дорогой,  
Поведала о том, что говорят лишь богу.

**О** бойденная судьбой, лишенная счастья, «пария любви», Марселина Деборд-Вальмор была и как поэт небогата. Царственная сокровищница языка оставалась для нее замкнутой всю жизнь. Горячую плоть своих стихов она не может украсить сверкающими, искрометными, переливчатыми самоцветами редкостных слов, затейливыми пряжками чеканных сочетаний, вековыми сокровищами унаследованной и перенятой культуры. Чтобы купить свободу своему чувству, у нее нет ничего, кроме мелкой монеты обиходной речи, словаря обывателя, чуть ли не ребенка. Марселина Деборд-Вальмор — самоучка, и образование ее не выше среднего уровня того времени. За свою недолгую юность она училась мало, поздно поступила в школу:

...Умела в десять лет я только быть счастливой.

Жизнь рано оторвала ее от детства, и нужда и заботы выбили у нее книги из рук. Судьба никогда не ос-

тавляла ей досуга, чтобы пополнить свое образование. Эта великая поэтесса не владеет даже самым малым — правописанием. Добрую долю ее стихов приходилось подчищать перед тем как сдавать в печать, а в ее письмах орфографические ошибки кишат, как рыба в пруду. Всякое чужеземное слово для нее камень преткновения. В одном из своих писем она говорит об «экиноксах», которыми были вызваны сильные ветры, и в душевном смиренней озабоченно сопровождает диковинное слово таким извинением: «Я это повторяю с чужих слов, потому что ты ведь знаешь, что я неученая, не учение деревьев, которые гнутся и выпрямляются, сами не зная почему». Искусство Марселины Деборд-Вальмор безыскусственно. Рифмы ее бедны, образы едва ли не те же, что можно встретить у синих чулков и дилетантов: слащаво-романтические сравнения с цветком, колеблемым дыханием ветерка, с облетающей розой, с ласточкой, которая ищет себе гнездо, с молнией, сверкающей среди ясного неба. Форма ее стихов довольно однообразна, и уже сонет, при скудости ее рифм, для нее слишком труден. В своем искусстве она бедна. Для обмена на чувство, на драгоценное чувство у нее нет ничего, кроме стертых медяков обыденной речи, ничего, кроме неприхотливых слов, которые, как говорит Рильке, «прозябают в буднях», маленьких, простых, чудесных слов, *les mots, les pauvres mots, les mots, divins, qui font pleurer*<sup>1</sup>. И свое поэтическое достояние она тоже добывает себе сама; поэтом делает ее не язык, не перенятое от других, а только то, что она извлекает из собственной груди, бесконечное чувство, и затем верховная сила всего ее существа — музыка.

Марселина Деборд-Вальмор вся — музыка, потому что вся она — душа. Ей дарована та высшая власть, та и земная и неземная власть, которая из семи звуков, из октавы, созидает целую вселенную ощущений. Самые холодные, самые трезвые слова становятся прозрачными и пронизанными огненным ритмом чувства. В ее стихах мы никогда не встретим ничего постороннего, никакого подражания, никаких проблем, никаких конструкций: всё — текучее, зыбкое, звучащее, колеблющееся, всё —

---

<sup>1</sup> Слов, бедных слов, божественных слов, от которых плачешь (франц.).

музыка, озарение. Она одухотворяет самую убогую рифму, самое незамысловатое слово, и все это, с трудом добытое, сплетает в блаженный венок.

В музыке и сущность, в музыке и источник ее творчества. Ибо не честолюбие, не подражательность привели ее к поэзии, как множество других. В молодости Марселина любит гитару. Ее тонкий слух запоминает мелодии, которые она слышит в театре, которые она слышит на улице, и так как девушка слишком бедна, чтобы покупать книги, где она могла бы найти слова, то дома, в долгие часы одиночества, она сама сочиняет меланхолические романсы и песенки к звучащему внутри нее напеву. Незаметно, совершенно бессознательно, так, как тянется к небу полевой цветок, из этой невинной игры вырастает подлинное влечение, страсть к поэтической исповеди. А когда ее голос начинает слабеть и она вынуждена отказаться от пения, она целиком переходит от напеваемого к написанному, к произносимому слову. «Музыка,— пишет Сент-Бев,— сама по себе начала превращаться в ней в поэзию; слезы запали ей в голос, и вот однажды элегия сама расцвела у нее на устах». Долгие годы она слагает стихи не для мира, она просто поет, чтобы убаюкать свою боль, «чтоб сердце бедное свое угомонить». Утратив мать, потеряв ребенка, осиротевшая в любви, она находит себе утешение в песне.

Она сама почти не сознает, что слагает стихи, она всю свою жизнь не понимала, что она «поэт». Ей теснит грудь, в душе закипает боль и грозит разорвать ей сердце, эта боль подымается все выше и душит ее, но у нее на устах она уже становится мелодией. В своих стихах она стонет, она плачет, она молится, она жалуется, и то, что другие женщины поверяют в церкви духовнику, то, что растворяется в поцелуях или одиноко тонет в слезах и жалобах, все это здесь, благодаря музыке души, становится взлетом и освобожденной мелодией. Она всегда разговаривает только сама с собою; погруженная в свой призрачный мир, она произносит монологи и совершенно забывает о том, что ведь и другие могут услышать ее голос. Потому-то ее стихи так неслыханно искренни, так откровенны. Они лишь изливание чувства, когда жизненная оболочка, напряженная болью, вдруг разрывается внутренним волнением. Эти стихи — нередко лишь

крик, иногда жалоба, иногда молитва, но всегда — одухотворенный голос. Это не что-либо найденное или сочиненное, это просто излившееся, случайное, ибо гений Марселины Деборд-Вальмор — гений непосредственности. Напетые за шитьем, среди трудов и забот, или занесенные на пестрых крыльях сна, эти стихи слетают к ней, легкие и трепетные, как мотыльки. Они никогда не возникают по магическому принуждению воли, в них нигде не чувствуется тяжести умысла, это едва ли не только мелодически колеблемый воздух. Стихотворение «Мое жилище» — разве это не чистый воздух, растворяющийся в музыке? Вслушайтесь в него, в эту молитву бедной души, чающей утешения:

Комнатка под крышей,  
В небо два окна;  
Обитает выше  
Лишь одна луна.

Кто стучится в двери?  
Что мне до того!  
В чей приход поверю,  
Раз не жду его?

Опустело место  
За столом моим,  
Опустело кресло,  
Где сидели с ним...

Счастье, упоенье  
Были как во сне.  
Лишь одно смирение  
Остается мне.

В этой искренности — высшая и единственная ценность ее стихов. Именно потому, что они ничем не обязаны фантазии, а всем — только пережитому, эти стихи так женственны. Это времена года ее души, и никогда еще после Сафо нам не было дано так глубоко и ясно заглянуть сквозь покровы поэзии в женское сердце, увидеть душу такой обнаженной, омываемой чувством. Смущение, застенчивость, страх, стыд и осторожность (ведь она говорит во сне) — все это ей чуждо. Мы, словно в чужую комнату, украдкой заглядываем в ее жизнь. Но она, обнаженная, так чиста, так благородна и целомудренна, что мы, подсматривая, не чувствуем стыда. Мы



знаем ее сокровеннейшие переживания и знаем поэтому переживания всех женщин благодаря этой одной, которая была искренна; и, таким образом, к ценности поэтической присоединяется и неоценимая познавательная ценность, ибо беспримерно в мировой литературе это блаженное чудо предельной искренности, благодаря которому из маленьких песен, строка за строкой, мы можем построить целую женскую судьбу, целое стихотворное жизнеописание, и при этом нигде не окажется ни единого слова лжи, ничего прикрашенного или лицемерного. Здесь мы можем созерцать во всей его неомраченной чистоте то чудо кристаллизации чувства, которое обычно таится от света и постижения, таинство беременности, трепет первого ощущения любви, ужас ожидания старости, трепет и счастье нового ощущения — взаимной любви, муку отчужденности от детей, которых уводит жизнь, растворение чувственной любви в любви к богу, в религии. Ни у одного поэта чувство не было столь прозрачно и до такой степени творцом поэзии, как в стихах Деборд-Вальмор, и выражение Сент-Бева — для нее высшая хвала: «Elle n'est plus poète, elle est la poésie même»<sup>1</sup>. Не сама она — творец, а чувство как бы творит через нее.

Музыка принесла ей поэзию, и музыка уносит поэзию от нее в мир. Подруги и посторонние кладут на ноты ее песенки; она изумлена, ей не верится, что они вдруг улетают в мир, окрыленные. Как некогда с любовью, так и теперь со славой: не привыкшая к счастью, она не может с ней освоиться, не может поверить, что эти стишки, которые она сочиняла за работой, полуиграя, полувосне, имеют какую-то ценность, какое-то значение. Ведь творчество было для нее только утишающим боль средством, маленькой радостью в великих страданиях, самообманом, своими восторгами и муками похожим на любовь:

Как в нежном промахе, в нем наслаждение есть!

И вдруг приходят люди, великие, знаменитые поэты, и прославляют это как литературу. Сент-Бев приветствует ее стихи гимном; Бальзак, приветливый колосс, задыхаясь и пыхтя, взбирается к ней по ста тридцати

---

<sup>1</sup> Она уже не поэт, она — сама поэзия (франц.).

ступеням, чтобы выразить ей свое восхищение; Виктор Гюго еще мальчиком восторгается ею. Со слезами и трепетом отвергает она все похвалы как незаслуженные, ей чудится чуть ли не насмешка в этом поклонении света, как некогда в поклонении Вальмора. Никакая слава не может отучить ее от этой глубочайшей скромности. Она становится «*stupide de joie*»<sup>1</sup>, едва услышит несколько приветливых слов; а когда Ламартин, знаменитейший из современников, приветствует ее великолепными стихотворениями, она содрогается, словно от ангельского зова. В ответном стихотворении, где на его прекрасные строки она откликается еще более прекрасными, она испуганно отклоняет всякую славу:

О, почему ты говоришь о славе,  
Когда я к слову этому глуха?

Снова и снова указывает она на ничтожество своей маленькой особы:

Чтоб вверить ветру слова мысль свою,  
Поэту строгая необходима школа.  
А я, дикарка, просто так пою,  
Мои учителя — леса и доли.

Она склоняет голову перед самым ничтожным поэтом, перед последним дилетантом и чуть ли не коленопреклоненно расточает ученическое благоговение перед госпожою Тастю — сочинительницей посредственных жеманных стихотворений. В течение всей своей жизни она не понимает, что такое литература. В оставшихся после нее трехстах письмах напрасно было бы искать хотя бы одну строку, имеющую отношение к этой ярмарке тщеславия; с удивительной, неисправимой наивностью она так же недооценивает себя, как переоценивает других. Латуша, автора «Фраголетты», этого сомнительного друга, она называет *homme d'immense génie*<sup>2</sup> и чувствует себя пожизненно обязанной ему, потому что он когда-то подсчитывал слоги в ее стихах и нашел ей издателя. Она и тут — вечно склоненная, вечно преданная, *pée à genoux*<sup>3</sup>, как она сказала однажды. Даже литература ничего не может поделать с ее одухотворенной застенчивостью.

<sup>1</sup> Сама не своя от радости (франц.).

<sup>2</sup> Человеком огромного таланта (франц.).

<sup>3</sup> Родившаяся коленопреклоненной (франц.).

Никак, никак не может она постигнуть того чуда, что ее маленькая, беспросветная, жалкая жизнь, ее угнетенные, робкие чувства могут в ком бы то ни было возбуждать внимание и сочувствие. Ведь это же только ее слезы переливаются в ее стихах, мимолетные кристаллы, которыми жизненная стужа, столкнувшись с внутренним жаром, усыпала, словно ледяными цветами, зеркальную поверхность ее судьбы. И действительно, *larmes et pleurs*<sup>1</sup> — это те два слова, которые проходят сквозь все ее творчество, это вечный припев ее стихов; скорбь и несчастье, эти две звезды, озарявшие ее жизнь, были и единственными вдохновителями ее поэзии. Но мало-помалу чувство ширится, отклоняется от личных переживаний и выливается в великое сострадание. Ее личная жизнь растворяется во вселенском чувстве. Самодовлеющая романтическая скорбь, которую она в свое время невольно переняла у плохих подражателей Байрона, мало-помалу перерастает в силу ее душевной доброты, в трагическое чувство счастья, и в то же время ее язык освобождается от всякой романтической напыщенности. Ее тихий голос становится громким, окликаая других; братское сочувствие всякому земному страданию помогает ей в позднейших ее стихах достигать возвышенного пафоса. Она обращается ко всем униженным:

Всех страждущих сестрой себя я называю,  
В огромном мире, где неузнанной бреду.

В своем голосе она чувствует жалобу всех матерей, все слезы мира сливаются с ее слезами, тысячи вздохов окрыляют ее поэзию. И в Лионе, в восставшем городе, ее жалоба становится обличением, ее голос переходит в крик. Ее — застенчивое, доверчивое дитя — любовь превратила в женщину, а материнство и скорбь сделали человеком и собратом людям. Она обвиняет, она дрожащим пальцем указывает на пушки, которые расстреливают живых людей, отцов, жен и матерей, и тревожное время невольно преобразует ее в великого гражданского поэта. Она рисует нужду рабочих, глумление богатых и комедию судов, она обращается ко всему человечеству и возносит свой голос к богу. Всякому несчастью она сестра:

---

<sup>1</sup> Слезы и плач (франц.).

Туда, где звон цепей, душа моя стремится;  
Слезами горькими раскрыла б все темницы...  
Но что могу? Одно — молить всем сердцем вдовым  
Благие небеса, чтоб рухнули оковы.

Ее любовь превратилась в любовь вселенскую, все, что в ней было сентиментального, развеяно бурями судьбы, и когда она теперь возвышает голос для жалобы, то это уже не жалоба на собственный удел: она, безропотно покорная своей участи, повелительно и смело говорит в защиту человечества. Громко, полнозвучно и грозно гремят ее стихи, обращенные к создателю всех мучений, к владыке скорби. Уже не женщина повествует о тоске и муке женского чувства, а неизреченное обращается к неизреченному, и прекраснейшие из стихов Деборд-Вальмор уже лишь беседы страдающего создания с его творцом, с богом.

# ЖЕНЩИНА

Доколе щедр — не хочешь умирать.

**О**на воистину женщина, потому что любовь есть смысл и подвиг всей ее жизни. Ее страсть питается не ответной любовью, всегда случайной и неопределенной, но потребностью любить, которая в ней безгранична и нескончаема. Не извне вторгается в нее чувство, единственное и неповторимое, но возникает изнутри, из неисповедимых глубин ее сердца. Здесь нет ни начала, ни конца, все сливается воедино, теснимое приливами души: дочерняя любовь, страсть, супружеская верность, материнство, чтобы наконец излиться в беспредельность любви к божеству, к которой она с самого начала бессознательно стремилась:

Кто не искал в любви — твоей любви, о боже!

Из края в край ее жизни неудержимой волной проносится этот поток. Ее чувство неутомимо, она неустанно отдает его мужу, детям, друзьям, миру и богу. Она все

та же бесконечно умиленная, дарящая, страдающая, и когда ее любовь скитается от первого мужа ко второму, от детей к церкви, то это скитальчество есть лишь высшая верность той внутренней целеустремленности жизни, которая должна проявиться вовне. Значительность ее переживаниям придает всегда не само событие, не внешний повод, а лишь чувство. Тот, кто стал ее обольстителем, на сцене ее жизни — всего лишь вестник, который подает реплику, чтобы могла зазвучать трагедия сердца, а затем удаляется и исчезает во тьме; великая игра, которую начала с нею любовь, кончается не с ним, а с ее собственной жизнью. Из ее взволнованной груди, пробудившись однажды, неустанно несется песнь ликования и муки, ария ее души не умолкает вплоть до последнего дня.

Я не знаю поэтессы, которая была бы в меньшей степени актрисой в своем чувстве, чем Деборд-Вальмор, профессиональная комедиантка. Она не героиня (как Жорж Санд, как Шарлотта Корде, Жанна д'Арк и Теруань де Мерикур), она — это лишь сам героизм повседневности; она не носительница великой страсти, *grande amoureuse* (как Помпадур, как Леспинас, как Нинон де Ланкло), а просто любящая и потому самотверженная женщина. Всю жизнь она в храме своего сердца приносит жертвы богу чувства. Она безропотно отдает все, что может отнять у своей жизни: возлюбленному — свою чистоту, мужу — каждодневный труд и силы, детям — заботы, чувству — стихи и небу — молитву. Отказать было бы для нее смертью:

Доколе щедр — не хочешь умирать!

Поэтому она ничего не оставляет себе, а если что-нибудь и достается на ее долю — сценическая, а впоследствии поэтическая слава, — то эти дары судьбы она отклоняет как недостойная их. Она хочет оставаться неукрашенной, служанкою, батрачкою чужих жизней, она хочет дарить сама, а не получать дары, она не хочет, чтобы даваемое ею было умалено ответным даянием.

Из всех своих часов, темных и смутных, плетет она венки, чтобы венчать других, и расточительно осыпает цветами своих стихов дорогое имя. Она никогда не знала счастья одаряемых; воистину женщина с хмурого детства до смертного часа, она черпает силу и вдохновение в беспримерном самопожертвовании, в самопожертвовании, которое ни о чем не спрашивает, не знает никаких обязательств, не ставит никаких условий, как и тогда, когда ради одной только радости самопожертвования она отдалась чужому человеку. Сама она отвыкла от счастья и находит его лишь в том, чтобы видеть счастливыми других. Она всегда отходит в сторону, и когда она просит, когда взывает к богу, то просит за мужа, за детей, сама безропотно готовая исчезнуть, погибнуть, и самое сладостное ее желание

Пчелою быть — и умереть в цветах.

Судьба не принимает ее в свои блаженные объятия, и она смиренно остается у ее ног; мало-помалу страдание перестает быть преследующим ее врагом и становится верным другом. И когда к ней приближается радость, она бежит ее, страшась, что в этой радости есть нечто, на что она не имеет права. Когда к ней сватается Вальмор, когда ее стихи встречают дружественный прием, она содрогается — приближение блага пугает ее:

Я трепещу от страха быть счастливой.

Ее счастье — она рано сознает это — только слезы, и она любит их как счастье, которого ей страшно лишиться. Мало-помалу к ее страданиям примешивается радость, и непроизвольно, в силу сокровеннейшей жизненной потребности, она овладевает своей болью и находит блаженство в страдании. Подобно тому, как говорится в стихах Готфрида Келлера, она может сказать про себя:

Я мастер стал в искусстве  
Страданий и скорбей  
И в самом зле отраду  
Нашел душе своей.

Страдание — подлинный ее мир, и ее жалоба становится молитвой. Молитва — оружие наше, говорит она про себя и про всех женщин, потому что она сознает, что только через страдание, а не через радость женщина становится причастна к великому единству, что всякое приятие должно быть для нее мукой и ко всякому ее наслаждению, телесному и душевному, неизменно должна быть примешана боль.

Поэтому никакое новое несчастье уже не может ее смутить: ее любовь нельзя убить, ее чувство нельзя разрушить. При первом разочаровании истерзанное сердце еще кричало, слишком непривычна была для него боль. Но уже и тогда это была всего лишь испуганная жалоба, не гнев и не укор; уже тогда она старалась превратить вину в предопределение, в самообвинение:

Истерзанная им, одну себя винила.

Уже тогда она ему прощает, прощает и подруге, которая его подговорила, потому что ей приходится сойтись себе самой:

Мне ненависть неведома.

Каждый раз она жертва — обманутая, но не разочарованная. Ее родные облепили ее жизнь, как паразиты, но она не обмолвилась ни словом жалобы. Латуш, мнимый друг, пытается обольстить ее дочь, и все-таки, когда после его смерти Сент-Бев обращается к ней с письмом, она пишет ему в ответ пламенную апологию. Для своего обольстителя она находит самые чудесные из слов прощения, которые когда-либо были произнесены женщиной:

Я богу говорю о нем, не проклиная,  
Чтоб бог его любил, как я его люблю.

Она для каждого находит извинение, и за всех тех, кто ее мучил и унижал:

За тех, кто огорчал меня своим презреньем,  
Кто в бурю заставлял покинуть кров,  
Кто солнце отнимал и сень дубов,  
Кто на пути моем бросал камень,—

за всех она молит бога:



О господи! И ты познал презренье!  
Неся свой тяжкий крест, ты указал нам путь.  
За всех безгласных, чьи мольбы теснят мне грудь,  
Не о возмездии прошу, но о прощенье!

И ему самому, богу, она прощает, что он отнял у нее четверых из пяти детей, что ниспослал своих ангелов смерти на всех, кто был ей дорог. Она обращается к богу не с жалобой на эту самую горькую из всех утрат, а с мольбой за других матерей. И героическая доброта самоотречения звучит в ее молитве:

О боже! Охраняй счастливых матерей  
Во имя матери своей и нас, скорбящих.  
В купели наших слез их окрести детей  
И обними моих, у врат твоих стоящих.

Он низверг на нее весь свой гнев, но она, богатая любовью, не способна гневаться на него, и чем больше он заставляет ее страдать, тем пламенней она его любит.

В этой кажущейся слабости, в этом беспредельном самоунижении скрывается сила Марселины Деборд-Вальмор, ее чудесный героизм. Ее жизнь — жизнь героини, святой, и Декав нашел для нее прекрасное имя: *Notre-Dame des Pleurs*<sup>1</sup>. Стойкой ее делает внутренний пыл. Подобно тому как ее худенькое, хрупкое тело вопреки всем болезням не сдастся больше полувека, так и ее характер преодолевает все невзгоды. У других сила выражается в делах и словах, ее же лучшие силы sneдаются в молчании, и никакие стихи нам не расскажут о том, что за муки терпела она в повседневной борьбе и трудах, среди нужды и унижений, чего ей стоила та улыбка, с которой она встречала вечером усталого мужа, чего ей стоил этот героизм — четыре раза подниматься с колен от смертного ложа своих детей и снова возвращаться к жизни, которая так ужасна. Эта тысячекратно закаленная сила, позволяющая ей бороться с отчаянием и неуклонно служить любви, и есть то чудо, которое поддерживает ее огонь вплоть до последнего дня

---

<sup>1</sup> Богородица слез (франц.).

и дает ей быть поэтом вплоть до последней строки. У других женщин чувство обычно угасает вместе с любовью, у других поэтесс страсть остывает по мере того как уходят годы, она же преобразует и беспредельно возвышает свое чувство. С возлюбленного на мужа, с мужа на детей переносит она свою жертвенную любовь, и никогда не угасает священный огонь. Что бы ни бросала в него жизнь — страдания, горечь, отвращение, — он только жарче разгорается, и шестидесятилетняя женщина служит ему еще самоотверженнее, чем молодая девушка. Пламя, которое некогда достигало всего лишь до уст возлюбленного, согревало ее детей и охватывало ее мужа, — в последние годы сливается воедино с вечным огнем.

Жизненный путь Марселины Деборд-Вальмор лежит через голгофу всех страданий; и, чтобы она познала высочайшее счастье и глубочайшую муку, жизнь возлагает на ее окровавленную голову темный, терновый венец материнства.

# MATER DOLOROSA

В молитвах за детей я проводила дни,  
Пусть за меня теперь помолятся они.

**В** жертвенности был смысл ее жизни, и поэтому высшим ее призванием было материнство. Здесь ее самоотречение, так щедро расточавшееся, могло стать непрерывным, и почти религиозную чистоту ее чувства ждал невинный отклик. Здесь она могла служить без конца, не слыша слов благодарности, утруждать свою плоть ради собственной плоти и крови. И только в этом женственнейшем из чувств гаснет вечный страх ее смиренной жизни, страх, что она недостойна и не заслуживает счастья. Когда она смотрит на своих детей, в ее запуганной душе возникает новое чувство:

Бог бедности моей дал роскошь материнства.

В бурях ее жизни здесь маленький островок счастья, и этого голоса, всегда такого озабоченного, нельзя узнать, когда Марселина говорит о своих детях. Покров печали спадает, и закипающая слеза уже не омрачает блаженной мелодии. Звучит ликование, которому ее никогда не могла научить любовь:

Душа моей души! Ребенок! Совершенство!  
Ты — пальмовая ветвь над горькой долей женской!  
Ты — нашей слабости защита и оплот,  
Ты — многославный материнства плод,  
Любовных ран единственный целитель,  
Чье милосердие не ведает границ,  
Склонившийся, как некогда Спаситель,  
Над робкой матерью, поверженною ниц.

Это пламенное материнство окружает маленькие жизни от их первого часа до возмужалости, оно начинается еще в предчувствии ожидания, оно уже летит им навстречу, и я бы сказал, что никогда еще мать не писала стихов прекраснее, чем стихи Марселины Деборд-Вальмор на рождение ее сына Ипполита. Таинство беременности преобразует глубокое, кровное ощущение в своеобразнейшее блаженное чувство, и она, еще истомленная страданиями, которые уже давно потонули в счастье, рассказывает своему ребенку о сладостных заботах ожидания, о том, как она, частицу за частицей, создавала его тело, как его чувства пронизаны ее мечтами и вся его жизнь уже пламенно предчувствовалась ее желаниями.

Как бога я узреть желала своего,  
Чтобы тебя создать по образу его!

Отделившись телом от тела, она все еще погружает свою душу в полудремотный дух ребенка и согревает его заботами любви. И по мере того как дети подрастают, она одна им служит. Она охраняет их сон, она отгоняет их страхи. С ними она и сама становится как дитя, ее поэзия учится языку лепечущих губ; она, чтобы баюкать свою девочку, сочиняет для нее стихи, которые стали бессмертны во французской литературе и которые в наши дни каждый ребенок в школе заучивает и твердит своим тоненьким голоском. Это «L'oreiller»<sup>1</sup> — прекраснейшая вечерняя молитва, какая есть в мире.

Как хорошо с тобой, моя подушка,  
Когда наступит ночь и слышен бури вой!  
О мягкая и белая подружка,  
Нам даже волки не страшны с тобой!

---

<sup>1</sup> «Подушка» (франц.).

Но помним мы, что есть другие дети:  
У них подушки нет, они не могут спать.  
Они бездомные, они одни на свете,  
Им даже «мама» некому сказать!

И, богу помолясь за бесприютных,  
Свою подушку поцелую я  
И тихо лягу в гнездышке уютном,  
Что мама приготовила моя.

Я первая увижу утром рано  
Луч солнечный сквозь полог голубой!  
Теперь же спать пора. Спокойной ночи, мама,  
И поцелуй меня. Нам хорошо с тобой!

Так, еще раньше, чем ее дети начинают говорить, она одушевляет музыкой их немые уста. А для своего сына, когда тот в первый раз отправляется в школу, она пишет очаровательный маленький рассказ «L'écolier»<sup>1</sup>, чтобы возбудить в нем прилежание, и с той поры тысячи матерей читали его вслух тысячам детей, когда те впервые, застегнув ранец, собирались в школу. Ей не приходится приневоливать себя к таким стихам, не приходится ради детей напускать на себя какую-то ребячливость, потому что ее самое радуют эти маленькие строфы. В этих детских песенках для нее вдруг пробуждается нечто давно забытое и уже похороненное: ее собственное детство. От детских улыбок на ее жизнь падает веселый отсвет, для этих прелестных, мелодических стихов она находит особые шаловливые обороты, ее омраченное сердце вновь расцветает радостью. Ей впервые беззаботно дышится. Бедность, осаждающая ее жизнь, застает ее сильной и неуязвимой, она переполнена новым счастьем—материнством; смерть для нее уже не страшна, судьба над ней не властна. Она восклицает ликуя:

Есть дети у меня! Их смех, их голоса  
Дыханьем свежим сердце наполняют.  
Когда на них смотрю — душа в моих глазах!

Они свою зарю в мою зарю вплетают!  
Пусть ранили меня — но рана не смертельна:  
Посеяв их весну, дождусь ее цветенья.

Но этой великой страдальице всякое земное обладание дано лишь как мимолетный залог, и она должна

<sup>1</sup> «Школьник» (франц.).

платить за него нескончаемыми слезами. Смерть стоит между счастьем и ею. Смерть похитила у нее первое дитя, дитя незнакомца, и первый ребенок, которого она дарит Вальмору, тоже умирает через несколько недель. Но вот судьба как будто умилоствилена этими двумя первыми жертвами ее любви, на смену погибшим рождаются еще трое и перерастают детский возраст: сын Ипполит и дочери Ондина и Инеса. Целых двадцать лет радуют они мать. Старшая, Ондина, кокетливая, умная и честолюбивая девушка, живо увлечена литературой; Сент-Бев просит ее руки, она ему отказывает; и вдруг Марселина узнает, что Латуш, дружественно бывающий у них в доме (и в котором некоторые биографы видят «Оливье», обольстителя Марселины и отца ее внебрачного ребенка), использует все свое искусство, и не совсем безуспешно, чтобы злоупотребить своими правами близкого знакомого. Объятая страхом, Марселина пишет далекой дочери горячие письма, дошедшие и до нас, где она с трогательной заботливостью предостерегает ее от той участи, которая когда-то постигла ее самое. Вместе со страхом пробуждается давняя боль пережитых страданий. Дни тревоги, месяцы отчаяния вторгаются в ее жизнь. Подобно тому как, созерцая счастье своих детей, она переживала вновь свое детство, так теперь в судьбе ее дочери грозит воскреснуть жестокая трагедия обольщенной. Она должна защитить свое дитя, ведь у нее самой тогда не было матери, которая оградила бы ее от несчастья, защитить — эту мысль едва вмещает разум — от, быть может, того самого «Оливье», от того же обольстителя, или, во всяком случае, от того же обольщения. Но Ондину удастся предостеречь, а вслед за тем и выдать замуж за простого и честного, уважаемого человека.

Спасти, чтобы вдвойне ее утратить. Ибо теперь, когда она, казалось бы, в безопасности, судьба обрушивает свой первый удар. Инеса, младшая дочь, медленно умирает от чахотки, следом за нею — единственный внук, ребенок Ондины, а немного погодя от той же болезни, к отчаянию матери, умирает сама Ондина. Со звездами ее глаз гаснут последние светочи, озарявшие жизнь Марселины, и так же, как некогда в любви, она теперь и в судьбе видит только мрачное издевательство, насмешку над счастьем, разрывающую ей сердце. Ее венец лежит

в пыли, она — *la mère découronnée*<sup>1</sup>: ее гордость, ее доверие сломлены, семь мечей мадонны пронзают ее грудь. И, словно эти дорогие жизни были связаны меж собою какими-то подземными корнями, внезапно рушится весь вал, которым, как ей казалось, она оградила свое существование. Ее дядя, ее брат, ее подруга, все умирают, почти одновременно, в эти страшные годы; подобно Ниобе, окаменев от горя, она видит, как они падают друг за другом под стрелами судьбы.

От любви сна еще могла бежать, но от смерти — нет. Перед смертью она бессильна. Она чувствует, что теперь все окончательно погибло. Любовь ее стареющего мужа уже не подарит ей, седой женщине, новых детей. Семья ее распалась, друзья исчезли, ей уже нечего любить на этом свете. С пожараща ее жизни пламя ее тоски возносится теперь лишь к небу.

У нее теперь остался только бог, чтобы любить, и ему она отдает свое единственное, последнее достояние, свою боль.

Я столько слез своих тебе отдам, о боже,  
Что ты мне возвратишь моих детей.

К нему обращены теперь все ее стихи, к нему направлены ее взоры. На земле больше нет пристанища для нее, и она стремится только в тот иной мир, где теперь ее дети и все, что она любила в эти глухие годы. В отчаянии стучится она в небесные врата и указывает на свои раны, на свою бедность.

Открой скорей, тебе удел мой вѣдом:  
Лишь жизнь моя как тень идет за мною следом.

Она указывает на свои раны и отдает свои слезы, всю свою боль она раскрывает пред ним.

Ее страдание стало ее высшим правом, и то, что некогда было ее блаженством, то она теперь приводит богу как самую высшую боль, стремясь вознестись к его сердцу.

Впусти меня — я мать!

---

<sup>1</sup> Развенчанная мать (франц.).

## УХОД В БЕССМЕРТИЕ

...Я ухожу, как за далекий бор  
Уходит нить ручья, текущего полями;  
Как птица, уношусь в сияющий простор,  
К источнику любви, что сердце утоляла.

**И** вот она, старая женщина, одна на свете. Бедность и печаль обводят ее тесный удел черной каймой. Поле ее жизни, после шестидесяти лет трудов, лежит в запустении. Напрасно вспахивал его плуг страдания — буря развеяла все семена. Одна последняя подруга осталась еще у нее, и ей она пишет о тайне своего одиночества.

«Вот послушай, сегодня я пошла в церковь и зажгла там восемь свечей, восемь свечей таких же бедных, как я сама. Эти свечи за восемь душ — за мою душу, за отца, мать, брата, сестер и детей. Я видела, как огни горели и сгорали, и казалось мне, — я должна умереть. Скажу только тебе — это было посещением бога». Но вскоре ей уже некому сказать задушевного слова: и эта последняя, Полина Дюшанж, опережает ее.

Только к тому, кто не отвечает, но все слышит, устремлены ее сетования. Все стихи, которые еще напишет Марселина Деборд-Вальмор, ее последние, озаренные милосердием стихи, — это беседы с богом. Она поднимает к небу залитое слезами лицо, чтобы не видеть больше земли, которая отняла у нее то, что было жизнью. Она уже давно простилась со всем.

Всем изумлениям моим пришел конец.  
Готова взмыть душа, со всем земным простившись.



Каждый лишний день ей в тягость, и шестьдесят лет тихой скорби неотступно гонят ее прочь из этого опустелого мира. Никому уже не нужна ее бесконечная любовь, и поэтому она не видит смысла жить. Покорность переходит в нетерпение, каждый лишний час среди людей и домов становится мукой:

Мне каждый день прошедший ношу облегчает.

Ее взгляд отверщен от этого мира и направлен всегда лишь вдаль, в грядущее или в прошлое.

Такою застает ее Мишле — *ivre d'amour et de mort*, — она упоена любовью и смертью. И из этого упоения возникают ее последние стихи, которые уже совершенно удалены от всего земного и пронизаны ощущением божества, как тумрак церкви — солнечным светом, пробивающимся сквозь цветные витражи. Жизнь могла у нее похитить все, только не жар сердца. Но теперь она уже не полыхает, как страстный факел, а горит в ясном безветрии, как некий вечный свет.

Нет, не угасло сердце — ввысь ушло!

Сквозь все утончающуюся телесную оболочку еще жарче пылает душа. Этими устами говорит почти уже не она сама. В этих стихах она уже восходящая, уже освобожденная, уже приблизившаяся к богу, сердечно связанная с ним... Содрогаясь, она возвращает ему «*Coigne effeuillée*»<sup>1</sup> своей судьбы.

Приду я в отчий сад в венке своем увядшем,  
Ведь там дано цветам, вновь возрождаясь, жить.  
Я волю дам душе, к стопам отца припавши,—  
Он ведает, чем боль и горе утолить.

Скажу ему без слов, рыданиями своими:  
«Взгляни, страдала я!..» Где прелесть юных дней,  
Где жар ланит моих? Но назовет он имя  
Мое, узнав меня под бледностью моей.

Он молвит: «О дитя, уставшее в скитаньях,  
С земного сбилась ты кремнистого пути?  
Дитя, я твой господь! Возрадуйся свиданью,  
В моей душе твой дом — спеши в него войти!»

---

<sup>1</sup> Увядший веноч (франц.).

О милосердие! О кров благословенный!  
Отец! Ты внял мольбам, дитя свое любя!  
Добилась я тебя надеждою блаженной,  
И все, что отнято, нашла я у тебя.

Не бросил ты цветка, утратившего свежесть.  
Земли слепой закон ты заменил своим,  
И ты меня прости в светлейшем из убежищ  
За то, что жизнь свою я раздала другим.

Еще год, и только плотью живет она на этом свете, от которого давно уже отвращены ее чувства. И, наконец, 23 июля 1859 года смерть берет ее к себе. Ее хоронят на высоком Монмартрском кладбище, недалеко от могилы Генриха Гейне, а в Дуэ, там в маленькой серой церковке, где ее крестили и где она играла ребенком, священник читает последнюю молитву за упокой ее души. Но в темном и величавом соборе славы все великие поэты Франции служат по ней заупокойную литургию. Бодлер, Сомен, Виктор Гюго, Анатоль Франс — каждый произносит ей свою литанию любви как благодарение за ее любовь, каждый читает ее великой душе поэтической молитву, и, быть может, прекраснейшую из них содал Верлен:

Иные славы есть — славнейшие, быть может,  
Чей оглушает гром, чей блеск глаза слепит,  
Ее же слава, что от жарких слез кипит,  
Дымится, пенится, — на музыку похожа.

Тот роковой поток любви, скорбей, страданий,  
Лишь кротостью ее и чистотой смирен,  
И день и ночь, дождем и солнцем осиянный,  
Стремит свои струи под светлым небом он.

Уж не поток — река гармоний и доверий,  
Живых и медленных отчаяний река,  
Чей путь не окаймляют берега,  
Чей бег не предрешен и не измерен.

То бесконечный гимн всей нежности людской,  
В него, средь ужаса, что нас влачит по свету,  
Дочь, мать, любовница вплетают голос свой,  
В том гимне слышится рыдание поэта,

Его великое всемирное моление  
И красота его живого мастерства,  
Где плоть и кровь, и смех и слезы поколений,  
Где все как бы само слагается в слова.

Пламя своих стихов каждый из них зажег от ее огня, и так лучезарная цепь поэтических строк протянулась от ее мира до нашего времени. Но лишь мало-помалу озаряет слава ее забытое имя. Ее письма раскрывают ту героическую трагедию, которую ее незаметная, подневольная жизнь таила даже от близких, и являют нам беспрецедентную гармонию творчества и жизни, слитых в сладостном и скорбном созвучии, прекраснее которого, пожалуй, ни одна поэтесса не исторгала из своей судьбы. И только нам, потомкам, дано благоговейно познать высшую тайну ее жизни и искусства, благороднейший завет поэта: утолить страдание бесконечною любовью и претворить жалобу в вечную музыку.

**ДИККЕНС**





ет, о том, как любили Чарльза 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 решиться назвать автора «Пикквика» Чарльзом Диккенсом, а упрямо величают его Бозом — старым, привычным и ласковым прозвищем. По их умилению, 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<sup>1</sup>, 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 Агнесе женится Копперфильд; 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, любили 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 «Пикквика» 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 ты-

---

<sup>1</sup> Старые поклонники Диккенса (англ.).

сдачи дешевых книжечек вселяли смех и радость даже в самые зачерствевшие сердца; маленький Николас Никклби, 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 невыносимой. 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 Фильдингом, 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 рассыпанных благодарной рукой цветов: слава и любовь не увяли за все эти годы. Сегодня, как и в тот давно миновавший час, когда Англия вручала ему, неизвестному и ничего не подозревавшему, неожиданный дар миро-



вой славы, Чарльз 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 противоположных 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 отмирающее. 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 Ламанша, 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 home<sup>1</sup>, 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 помехой этому была не Англия, не национальное начало само по себе, а бесславная со-

<sup>1</sup> Родной дом (англ.).

временность — 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 *impetium mundi*<sup>1</sup>, 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, Диккенс — символ Англии прозаической. Он был лояльным подданным другой королевы, кроткой, домовитой, незначительной *old queen*<sup>2</sup> 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 олицетворял 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:

---

<sup>1</sup> Власти над миром (лат.).

<sup>2</sup> Старой королевы (англ.).

время героев прошло. Правда, несколько человек не желают этому верить, силой своего энтузиазма они хотят повернуть вспять колесо катящегося вперед времени, хотят вернуть миру его прежний стремительный бег, но Англия желает 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 желает 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 дозволялось 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, разматываясь, развлекал и забавлял. В ту пору был спрос на каминное искусство, на книги, которые приятно читать, сидя у камина, 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, легко постижимое искусство находит 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 Ламанша. 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 клятву никогда не нарушать законов их страны. Вот так и английская традиция опутала объятую сном безвестности Диккенса и лишила его свободы — она принесла ему успех, который придавил его 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 «Пикквикского клуба» имели небывалый успех, через два месяца Боз стал национальным автором. Слава заставляла его продолжать повествование, «Пикквик» 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 непрерывно запугивали. Это жгло ему душу. Детство Диккенса и было тем подлинно поэтическим, трагическим познанием жизни, когда зерно его творческой воли попало на бла-

годарную 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, брошенным 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 гневе кулаками, не выступает против своего поколения, против законодателей, против буржуазии, против лживости 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 притупить 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, настоенное на вялом темпераменте эпохи, весьма характерно для Диккенса. Он и сам немногого 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 великолепном недовольстве действительно

стью 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 мещанские 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 избавления 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 *fairytale*<sup>1</sup>. 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 *selfe-made-man*<sup>2</sup>, выходцем

<sup>1</sup> Сказок (англ.).

<sup>2</sup> Человеком, всем обязанным самому себе (англ.).



из низов, сохранившим к ним трогательное уважение. Он с удивительным энтузиазмом относился ко всему банальному, его приводил в восторг каждый пустяк, каждая незначительная стародавняя вещица. Его книги сами представляют собою такую *curiosity shop*<sup>1</sup>, 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 неочтенных 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, гудеть и, наконец, напевать тихий старинный напев, говоривший сердцу больше, чем все унылые баллады рыцарей легендарных стран и канцоны «леди с моря». 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 — ощутимы 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 полюбить 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 миллио-

---

<sup>1</sup> Лавку древностей (англ.).

нам, 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, в Маршалси, и видел, как описывают имущество; слишком хорошо знал острую нужду в деньгах. Годы провел он на Хэнгерфордстэз, в грязной каморке 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 рабочий дом и чью душу согревала 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: Пикквик 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 «Давида Копперфильда» на всю жизнь обеспечили бы иного 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 неугомонную толпу бесчисленных героев, они, теснясь, завладевают нашим 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 каменистой крутизне суровых событий журча сбегает прозрачный родник беспечно-го 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. Диккенса 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 забавнейшие 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 беспрецедентной 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 горю 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 бережливо 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 «Давиде Копперфильде» — его завуалированной автобиографии — из глубины подсознания четкими силуэтами выступают воспоминания двухлетнего ребенка о матери, няне. У Диккенса нет смутных контуров, он не оставляет 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 Копперфильда и Пикквика — 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 заметные 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 хороший 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 естествен-

ных 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 особенности его зрения, благодаря которой этот пронизывающий 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 Пикквик 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, не 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 смутные чувства.

Стоит нам назвать одного из героев Бальзака или Достоевского, *père Goriot*<sup>1</sup> или Раскольникова,— и сразу как эхо возникнет чувство — воспоминание о самоотречении, отчаянии, хаосе страстей. При имени Пикквика 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 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 кобенеют 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 предопреде-

---

<sup>1</sup> Отца Горю (франц.).

лены заранее — чело украшает ореол святости или клеймо. Созданный им мир качается, как маятник, между good<sup>1</sup> и wicked<sup>2</sup>, 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 следует за другой, и все же вам не страшно. У Достоевского иногда внезапно разверзаются пропасти, и дух захватывает, когда чувствуешь, как в собственной душе распаивается 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 содрогаясь 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 ши-

---

<sup>1</sup> Добром (англ.).

<sup>2</sup> Злом (англ.).



роко 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 «Копперфильде» — 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 разбуженные 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, поддерживая 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 sense*<sup>1</sup>, школьный

---

Здравого смысла (англ.).

наставник — все они незримо присутствуют в мастерской художника и, вмешиваясь в его творчество, соблазняют 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 Диккенса: 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 Диккенса, нужно быть воплощением добродетели, пуританским идеалом. У Фильдинга и Смоллета, которые ведь тоже были англичанами, хотя и детьми более жизнерадостного века, герою несколько 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 Диккенса таких ужасных вещей не позволяют себе даже самые беспутные. Его гуляки, в сущности, совсем безобидны; их развлечения таковы, что любая spinster<sup>1</sup> может, не краснея, читать о них. Вот распутный шалопад 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 Диккенса 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 Диккенса от реальной действительности. Англия времен королевы Виктории помешала Диккенсу осуществить его сокровенное желание написать подлинно трагический роман. И она бы совсем затянула

---

<sup>1</sup> Старая дева (англ.).

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 спастись 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. Английское лицемерие глушит человеческие чувства и подчиняет взрослому 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 ббль побоев, увлеченный рисованием скелетов; вот Кит, наипреданнейший из преданных; маленький Никклби и затем этот то и дело возвращающийся на страницы романов хорошенький, «очень маленький и не очень-то обласканный мальчик» — сам Чарльз Диккенс, писатель, обессмертивший радости и печали своего детства, как никто другой. Все снова и снова рассказывал он об этом униженном, одиноком, запуганном, мечтательном мальчишке, которого родители сделали сиротой; и здесь его пафос вызывает настоящие слезы, звонкий голос становится полнозвучным, как колокол. Этот хоровод детских образов в романах Диккенса невозможно забыть. Смех и слезы, великое и смешное сливаются здесь в сплошную радугу;

сентиментальное и возвышенное, трагическое и комическое, правда и поэзия примиряются и образуют нечто новое и небывалое. Здесь он преодолевает английское, преходящее, здесь Диккенс беспредельно велик и несравненен. 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 юдолюю 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. Прикасаясь к ним осторожно, как к больным, он венчает 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 потому 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 мощь 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 мещанский мирок с объективистской важностью, не поет гимна добропорядочным 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 кувьркается 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 во-

обще, 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-то 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 всеразъедающей язвительной иронии Стерна, от озорного юмора деревенского дворянина, героя Фильдинга; 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 таится 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 кувырывается, 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 минуты 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 полюбились 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 колыхнется 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, блеснули слезы; в груди сотен и сотен людей, где отцвели или заглохли цветы веселья, он их снова взрастил — его влияние вышло далеко за пределы литературы. Находились 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 придать событиям любой поворот, преобразует и реальную действительность. Преобразует реальное, зримое, а затем и самую температуру восприятия чувств. Диккенс — в отличие от писателей, которые взывали об утешении и со-

страдании,— 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 поколений — веселый нрав *old merry England*<sup>1</sup>, 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, заглядывая 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. Чарльз 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.

---

<sup>1</sup> Веселой старой Англии (англ.).



## ПРИМЕЧАНИЯ

### ФРАНЦ АНТОН МЕСМЕР

Очерк «Франц Антон Месмер» входит в трилогию «Психика и врачевание» (*Die Heilung durch den Geist*, 1930) наряду с очерками о Мери Бекер-Эдди и Зигмунде Фрейде. Книга посвящена Альберту Эйнштейну. Издавалась в Собрании сочинений Цвейга (изд-во «Время», т. 11, 1932 г.).

Стр. 5. *Лихтенберг*, Георг Кристоф (1742—1799) — немецкий физик и писатель, автор критических и сатирических очерков и большого сборника афоризмов.

*Винкельрид*, Арнольд — герой освободительной борьбы швейцарцев против Австрии. В битве при Земпахе (1386 г.) первым бросился на вражеские копья и погиб, прорвав строй противника и тем обеспечив победу своим соотечественникам.

*Калиостро*, Алессандро (подлинное имя — Джузеппе Бальзамо, 1743—1795) — знаменитый международный авантюрист, выдававший себя за мага и целителя и подвизавшийся при многих европейских дворах.

*Граф Сен-Жермен* (подлинное имя и дата рождения неизвестны, умер в 1795 или в 1784 г.) — знаменитый авантюрист, выдававший себя за бессмертного мага, обладателя «философского камня», способного превращать металлы в золото, и «эликсира жизни». Так же, как и Калиостро, объездил многие европейские столицы.

*Джон Ло* (1671—1729) — знаменитый спекулянт, в 1716 году основавший в Париже банк и в течение трёх лет наводнивший страну бумажными кредитными билетами, не обеспеченными материальными ценностями. В результате начавшейся инфляции

Джон Ло, ставший министром финансов, разорился и вынужден был бежать из Франции.

Стр. 10. *Christian Science* («Христианская наука») — шарлатанское религиозное учение, бытующее в Америке и снискавшее там множество приверженцев. Согласно этому учению, человек, созданный по образу и подобию божьему, совершенен и не может заболеть, а болезней просто не существует. Основательница «христианской науки» — Мери Бекер-Эдди (1821—1910).

Стр. 11. *Гармоника мисс Дэвис* (иначе стеклянная гармоника) — старинный музыкальный инструмент; представлял собой ряд наполненных водою стеклянных стаканчиков, по краю которых проводили влажным пальцем, извлекая нежный звенящий звук. *Мисс Дэвис* — Мериэнн Дэвис (1744—1792) — знаменитая исполнительница, выступавшая с концертами на стеклянной гармонике по всей Европе и снискавшая особенный успех в Вене, при дворе Марии-Терезии.

Стр. 13. *Пиччини*, Никколо (1728—1800) — знаменитый итальянский оперный композитор.

*Ризини*, Винцент (1756—1812) — итальянский певец и композитор, живший и работавший в Австрии.

*Ван-Свитен*, Герард (1700—1772) — голландский врач, лейб-медик императрицы Марии-Терезии, президент медицинского факультета Вены и крупный деятель просвещения.

Стр. 14. *Сыны Енаковы* — упоминаемый в Библии (Второзаконие, 9, 2) народ великанов.

*Свенгали* — персонаж романа английского писателя и художника Джорджа Дюморье (1834—1896) «Трильби», гипнотизер.

*Спаланцани* — персонаж рассказа Гофмана «Песочный человек».

Стр. 16. *Парацельс* (Филипп Авреол Теофраст Парацельс Бомбаст фон Гогенгейм, 1493—1541) — знаменитый врач, в учении которого важные научные предвидения сочетаются с мистикой и суевериями, унаследованными от средневековой алхимии и схоластики.

Стр. 26. *Альтона* — город, впоследствии слившийся с Гамбургом.

Стр. 28. ...*высвобождается из магической пентаграммы*... — Пентаграмма — знак пятиконечной звезды, которому в средние века приписывали магическую силу. В «Фаусте» Гёте Фауст знаком пентаграммы преграждает путь из комнаты впервые явившемуся к нему Мефистофелю.

Стр. 32. ...*изгнание болезней по методу... патера Гаснера*... — Католический священник Иоганн Иозеф Гаснер (1727—1779) в 1775 г. прославился по всей Австрии «чудесными исцелениями»,

которых он достигал, «изгоняя бесов». Его «метод» вызвал бурные споры как среди духовенства, так и среди врачей.

Стр. 36. *Ван-Гаен*, Антон (1704—1776) — голландский врач, с 1754 года практиковавший в Вене и создавший там пользовавшуюся большой известностью клиническую школу.

Стр. 45. ...«Ecrasez l'infâme!» («Раздавите гадину!»), точнее «Ecrasons l'infâme» — «Раздавим гадину!») — знаменитые слова, которыми Вольтер заканчивал свои письма к энциклопедистам, разумея под «гадиной» религиозные предрассудки.

...*шарлатанах* — *розенкрейцерах*, алхимиках и филалетах... — *Розенкрейцеры* — члены тайного мистического общества, распространившегося в Германии, а затем и во Франции, начиная с XVII века; часто выдавали себя за магов и алхимиков. *Филалеты* — последователи знаменитого английского шарлатана-алхимика Иреня Филалета (XVII век).

*Мадам де Помпадур* (Жанна-Антуанетта Пуассон, 1721—1764) — всемогущая фаворитка короля Людовика XV.

*Дерево Дианы* — кристаллизирующаяся в форме дерева амальгама серебра и ртути, которой приписывали целебное действие.

Стр. 48. *Граф Д'Артуа* — брат Людовика XVI, после реставрации правивший под именем Карла X (годы жизни — 1757—1836, годы царствования — 1824—1830). *Мадам Ламбаль*, Мария-Тереза-Луиза (1749—1792) — придворная дама и близкая подруга королевы Марии-Антуанетты, в эпоху революции заключенная вместе с нею и казненная в период якобинского террора. *Принц Конде*, Луи-Анри-Жозеф (1756—1830) — один из принцев крови, играл видную роль при дворе Людовика XVI. *Герцог Бурбон* (Луи-Жозеф, принц Конде, 1736—1818) — отец принца Луи-Анри, генерал в армии Людовика XV, впоследствии командующий корпусом французских дворян-эмигрантов, сражавшихся против революционных войск. *Барон Монтескье* (ум. 1822 г.) — внук знаменитого философа, военный, участник войны за независимость в Америке. ...*герой дня, молодой маркиз Лафайет*... — Лафайет, Мари-Жан-Поль-Ив-Рок-Жильбер-Матье (1757—1834) — знаменитый политический деятель Франции; снарядил на собственные средства корабль и во главе отряда добровольцев отправился в Америку, где воевал на стороне восставших против английского владычества штатов. В описываемую эпоху — в феврале 1780 г. — вернулся на время в Париж; где был встречен с энтузиазмом.

Стр. 54. *Зороастро* — мифический основатель древнеперсидской религии; здесь — персонаж оперы Моцарта «Волшебная флейта», добрый волшебник.

Стр. 56. ...*спорили приверженцы Пиччини или Глюка*... — имеется в виду знаменитая распря сторонников итальянской оперы, представленной композитором Пиччини, и сторонников реформы, которую произвел в опере Кристоф Виллибальд Глюк (1714—

1787). В этой расправе, разыгравшейся в 70-х годах, приняло участие все образованное общество Парижа.

Стр. 57. ...издеваться над новым Сократом наподобие Аристофана...— Имеется в виду комедия Аристофана (446—385 гг. до н. э.) «Облака», где в карикатурном виде изображен знаменитый философ Сократ (469—399 гг. до н. э.).

Стр. 59. *Гильотен*, Жозеф-Иньяс (1738—1814) — французский врач, предложивший в 1789 г. казнь через обезглавливание с помощью машины, получившей его имя, но изобретенной не им, а уже применявшейся ранее в Италии. *Байльи*, Жан-Сильвэи (1736—1793) — ученый, специалист по истории астрономии, депутат, а затем председатель Генеральных штатов; на следующий день после взятия Бастилии народ провозгласил его мэром Парижа. *Жюсье*, Антуан-Лоран (1748—1836) — французский ботаник, внесший большой вклад в классификацию растений.

Стр. 72. *Аполлокий Тианский* (I век н. э.) — глава неопифагорейской религиозно-мистической школы, странствующий проповедник, выдававший себя за чудотворца и пророка. О его жизни нам известно из сочинения греческого писателя II—III вв. Филострата «Жизнь Аполлония Тианского».

Стр. 74. *Пьер Жане* (1859—1947) — французский врач и философ, специалист по экспериментальной психологии, автор нескольких книг по истории психологической науки.

Стр. 75. *не в рощах друидов, не в пещерах фемы...*— *Друиды* — жрецы у древних галлов; *фема* — средневековое тайное судилище в Германии.

Стр. 76. *Шуберт*, Готгильф Генрих (1780—1860) — немецкий врач, психолог и философ, отличавшийся склонностью к мистике и псевдонаучным фантазиям. Неоднократно приводимый Цвейгом термин «иочная сторона природы» заимствован из заголовка одной из книг Шуберта.

Стр. 77. *Юстинус Кернер* (1786—1862) — немецкий врач и поэт, автор лирических стихотворений и многих книг о ясновидении, сомнамбулизме и т. п., более фантастических, чем научных. Написал большой труд о Месмере. *Эннемовер*, Иозеф (1787—1854) — немецкий психолог, посвятивший многочисленные труды обоснованию теории животного магнетизма. *Клюге*, Карл Александр (1782—1844) — немецкий писатель и врач, автор книги «Опыт изложения животного магнетизма, как лечебного средства».

Стр. 80. *Тренк*, Фридрих фон (1726—1794) — прусский офицер, заточенный Фридрихом II в крепость за связь с его сестрой, принцессой Амалией. Тренк бежал, служил в Австрии и России, затем вернулся в Пруссию и снова был заточен в крепость на 9 лет. После освобождения жил во Франции, Австрии, затем в Пруссии. Сочувствуя Французской революции, отправился в Париж, где был казнен во время якобинского террора. *Клотц*, Ана-

харсис (1755—1794) — политический деятель эпохи Французской революции, пруссак по происхождению. Первым выдвинул идею братства народов в борьбе против тирании. Примыкал к самой революционной группе — гебертистам и был казнен после разгрома их организации Робеспьером. Адам Люкс (1766—1793) — политический деятель эпохи Французской революции, председатель комиссии Конвента по выработке конституции для вновь завоеванных областей за Рейном. Примыкал к жирондистам и был казнен после их разгрома.

Стр. 86. Лафатер, Иоган Гаспар (1741—1801) — швейцарский поэт и богослов, создатель псевдонаучной «физиогномической теории» — учения о том, как определять характер по строению и мимике лица.

Гуфелянд, Кристоф-Вильгельм (1762—1836) — знаменитый врач и популяризатор медицинских знаний; среди его пациентов были Гёте и Шиллер.

Стр. 89. Дросте-Гюльсгоф, Аннета (1797—1848) — немецкая поэтесса и новеллистка.

Стр. 91. Делез, Жан-Филипп-Франсуа (1753—1835) — французский натуралист, ярый приверженец теории животного магнетизма, автор книг «Критическая история магнетизма», «Защита магнетизма», «Практическое наставление в животном магнетизме».

Телекинез — один из предрассудков спиритизма, вера в то, что взыванный дух может двигать материальные предметы.

...учение о силе «од»... — выдвинутое немецким натуралистом Карлом фон Рейхенбахом (1788—1869) фантастическое учение об особой, излучаемой человеком силе, именуемой «од» и воспринимаемой лишь особо предрасположенными индивидами.

«Mind Cure» — английское обозначение метода психотерапии.

Куэ, Эмиль (1857—1926) — французский аптекарь, разработавший метод лечения самовнушением, состоящий в том, чтобы много часов подряд ежедневно повторять себе фразы, вроде «Я здоров», «У меня ничего не болит» и т. п.

Стр. 92. Шарко, Жан-Мартэн (1825—1893) — знаменитый врач-невропатолог, родоначальник современной науки о нервных заболеваниях. Работая в парижской больнице Сальпетриер, он основал там лабораторию, музей и превратил Сальпетриер в крупный научный центр, где читал лекции, пользовавшиеся мировой известностью.

Бернем, Ипполит (1837—1919) — французский врач, много работавший над проблемами внушения и гипноза и написавший на эту тему ряд значительных трудов.

Квимби, Финеас-Паркхерст (1802—1866) — американский врач-самоучка, пытавшийся лечить своих пациентов внушением. ...Блаватская с ее теософским цехом.— Блаватская Елена Петровна (1831—1891) — основательница мистического «теософического об-

щества» в Лондоне; в ее мистических сочинениях есть элементы явного шарлатанства. Ее последователи ставили целью открыть во всех религиях единую истину и «развивать сверхчувственные силы» человека.

## ГЕЛЬДЕРЛИН

Очерк «Гельдерлин» входит в трилогию «Борьба с безумием» (*Der Kampf mit dem Dämon*, 1925) наряду с очерками о Клейсте (см. в настоящем томе) и Ницше. Книга посвящена Зигмунду Фрейдю. Издавалась в Собрании сочинений Цвейга (изд-во «Время», т. 10, 1932 г.).

Стр. 98. ...эфебов духа...— Эфебы — в древних Афинах юноши от 18 до 20 лет, проходившие обязательное военное обучение и получавшие общее образование под руководством специально выделенных государством наставников.

Стр. 99. ...бессмысленная буря выбрасывает его труп к тирренским берегам.— Шелла погиб при кораблекрушении в Тирренском море (у западных берегов Италии), и его труп был через несколько дней выброшен на берег.

Новалис... преждевременно угасает...— Немецкий писатель-романтик Новалис (псевдоним Фридриха фон Гарденберга, 1772—1801) умер от чахотки, не дожив до 29 лет.

Раймунд, Фердинанд (1790—1836) — знаменитый венский комический актер и драматург, автор народных и сказочных комедий. Покончил с собой после укуса бешеной собаки.

Бюхнер, Георг (1813—1837) — немецкий драматург, автор первых немецких реалистических драм. Умер от переутомления мозга в Швейцарии, куда бежал из Германии, преследуемый за революционную деятельность.

Стр. 100. ...Леопарди вянет в мрачном недуге.— Джакомо Леопарди (1798—1837) — итальянский поэт-романтик; он был горбатым, полуслепым, его ослабленный ранним умственным напряжением организм не мог сопротивляться ни одной болезни. ...Беллини, певец «Нормы»...— Композитор Винченцо Беллини (1801—1835), автор прославленных опер «Норма», «Сомнамбула», умер тридцати четырех лет, спустя несколько дней после триумфальной премьеры своей оперы «Пуригане». Грибоедов... заколот в Тифлисе каким-то персом.— Фактическая ошибка Цвейга: Грибоедов был убит в Тегеране при разгроме русского посольства.

...Мерлин в заколдованном лесу...— Герой средневековых сказаний волшебник Мерлин был усыплен своей возлюбленной, феей Вирьеной, и проспал несколько веков в заколдованном лесу. ...Орфическая песнь.— Орфики — в Древней Греции секта почитателей

мифического певца Орфея. Дошедшие до нас гимны орфиков отличаются возвышенным слогом.

*Тиресий* — мифический фиванский прорицатель, слепец.

*Ифигения* — дочь Агамемнона, полководца греков в походе на Троию. Чтобы умилостивить Артемиду перед отплытием, Агамемнон должен был принести Ифигению в жертву, однако Артемиде на самом алтаре заменила ее ланью, а девушку перенесла в Тавриду (Крым), на берег *Понта* (Черного моря).

Стр. 101. *Беттина* — этим именем Цвейг называет Беттину (Элизабет) Арним (1785—1859) — немецкую писательницу, сестру поэта-романтика Брентано и жену его друга, также видного представителя романтического направления, Ахима фон Арнима; Беттина Арним была другом Гёте и Бетховена, в жизни которого сыграла важную роль.

Стр. 109. *Клошток*, Фридрих-Готлиб (1724—1803) — немецкий поэт, автор эпической поэмы «Мессиада» и прекрасных лирических од.

Стр. 117. *Мёрике*, Эдуард-Фридрих (1804—1875) — немецкий поэт, в творчестве которого сильны мотивы идиллического довольства жизнью. Долгие годы был сельским пастором, затем — преподавателем литературы в женском пансионе в Штуттгарте.

*чувствует себя неуязвимым Зигфридом...* — Зигфрид, герой древнегерманского эпоса «Песнь о Нибелунгах», стал неуязвимым, окунувшись в кровь убитого им дракона.

Стр. 124. *...Нессову одежду...* — намек на миф о гибели Геракла, надевшего платье, пропитанное ядовитой кровью убитого им кентавра Несса.

Стр. 126. *Фазтон* — в греческой мифологии сын бога солнца, попытавшийся заменить отца и поднявшийся на его огненных конях в небо. Не сдержав бега коней, Фазтон чуть не спалил небо и землю и был низвергнут молнией Зевса.

Стр. 128. *...подобно Франциску Ассизскому... рядом с Фомой Аквинским, Бернардом Клервосским, Лойолой... Франциск Ассизский* (1182—1226) — основатель ордена францисканцев; проповедовал евангельскую бедность, смирение, любовь к ближнему и ко всей природе. *Фома Аквинский* (1225—1274) — крупнейший богослов средневековья, создатель официального религиозно-католического мировоззрения. *Бернард Клервосский* (1113—1153) — настоятель монастыря в Клерво, обличитель пороков духовенства и советник пап. Канонизирован католической церковью. *Лойола, Игнатий* (1491—1556) — основатель ордена иезуитов, создатель основ иезуитского воспитания и беспринципной морали этого ордена.

*...отречение юного Франциска на рыночной площади в Ассизи...* — эпизод из жизни святого Франциска: юноша, растративший отцовские деньги на восстановление часовни, был отдан отцом

под суд, после чего публично отрекся от семьи и от мира, провозгласив своим отцом «отца небесного».

Стр. 133. «*Veni, creator spiritus*» («Приди, дух животворящий») — слова одного из самых распространенных католических церковных песнопений.

*Вайблингер*, Вильгельм-Фридрих (1804—1830) — немецкий поэт, автор философского романа «Фазтон», написанного в годы учения в Штуттгартской гимназии.

Стр. 134. *Шарлотта фон Кальб* (1761—1843) — немецкая писательница и мемуаристка; прожила долгую и несчастливую жизнь, пережила трагическую любовь к Шиллеру, затем к крупному немецкому писателю *Жан-Полю Рихтеру* (1763—1825); в старости в одном из монастырей Берлина написала роман «Корнелия» и воспоминания.

Стр. 137. *Виланд*, Кристоф-Мартин (1733—1813) — крупный немецкий писатель, автор романтического эпоса «Оберон», воспитательного романа «Агатов». *Гердер*, Иоганн-Готфрид (1744—1803) — немецкий мыслитель, друг Шиллера и Гёте, автор ряда трудов по философии, истории и по теории литературы. *Братья Шлегель* — *Август-Вильгельм* (1767—1845) и *Фридрих* (1772—1829) — идеологи и вожди немецкого романтизма; авторы поэтических произведений, критических и философских трудов, многочисленных переводов.

*Экклесия* — народное собрание в Древней Греции.

Стр. 142. *Диоскуры* (гр. миф.) — герои-полубоги, близнецы, сыновья Леды. Здесь Диоскурами названы Гёте и Шиллер.

Стр. 148. *Диотима* — персонаж диалога великого греческого философа Платона «Пир», женщина-философ, открывающая Сократу сущность любви.

*Мадам де Сталь*, Анна-Луиза-Жермена (1766—1817) — французская писательница, автор романов и книг о литературе. Ее труд «О Германии» впервые познакомил французов с литературой и философией немецкого романтизма.

Стр. 152. *В отличие от Шеллинга, от Шлегеля он не вырывает... любимую женщину...* — К Шеллингу ушла в 1801 году писательница Каролина Шлегель, в первом браке бывшая женой Августа Шлегеля. Фридрих Шлегель был женат на писательнице Доротеи Шлегель, ради него покинувшей первого мужа.

Стр. 157. *Гейнзе*, Вильгельм (1746—1803) — немецкий писатель, один из предшественников романтизма; действие его романа «Ардингелло, или блаженные острова» разворачивается в условной обстановке Италии XVI века. *Тик*, Людвиг (1773—1853) — крупнейший немецкий писатель-романтик; его роман «Странствование Франца Штернбальда», так же, как и роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген», дает условную, идеализированную картину немецкого средневековья.



Стр. 159. Чендлер, Ричард (1736—1810) — английский археолог, специалист по греческим древностям; автор книг «Путешествие по Греции» (1774), «Путешествие по Малой Азии» (1775).

Эрнст Кассирер (1874—1945) — немецкий философ неокантианской школы.

Стр. 165. «Смерть Сократа»... героическую гибель мудрого, свободного человека...— Сократ, осужденный на смерть афинским судом по демагогическому обвинению в безбожии и развращении юношества, отказался бежать из тюрьмы и выпил чашу с ядом, спокойно беседа с учениками.

...сохранившийся в темном предании образ Эмпедокла...— Эмпедокл из Агригента (V в. до н. э.)— греческий философ (жил в Сицилии), автор философской поэмы «О природе». По преданию, выдавал себя за чудотворца и бросился в кратер Этны, чтобы доказать свою божественность.

Стр. 176. ...как альбатрос в стихотворении Бодлера...— В стихотворении Бодлера «Альбатрос» поэт в повседневной жизни уподобляется могучей морской птице, альбатросу, неуклюже ковыляющему по палубе корабля под хохот матросов.

Стр. 177. Виетор — исследователь творчества Гёльдерлина, автор книги о нем «Письма Диотимы», вышедшей в 1921 году.

Стр. 180. окутанное пифическими парами...— прорицательница храма Аполлона в Дельфах — пифия — давала предсказания, опьяняясь поднимавшимися из расселины скалы парами.

«Vâteau ivre» («Пьяный корабль») — название одного из известнейших стихотворений Аргюра Рембо.

Стр. 181. ...звуки «из пророческой рощи Додоны»...— Додона — святилище Зевса, в котором предсказания давались по шесту листьев священного дуба.

Стр. 188. ...подобно индейцу в «Гайавате» его брата по судьбе Ленау...— «Гайаватой» по аналогии с известной поэмой Лонгфелло Цвейг именуется стихотворение австрийского поэта-романтика Николауса Ленау (1802—1850) «Три индейца»; в стихотворении говорится о том, как три индейца, не желая покориться белым, намеренно пускают свою лодку по течению в водопад. Цвейг называет Ленау «братом по судьбе» Гёльдерлина потому, что и Ленау окончил свои дни умалишенным.

Стр. 194. Пиндар (ок. 520—422 г. до н. э.) — знаменитый древнегреческий поэт, прославившийся своими торжественными одами.

Винкельман, Иогани-Иоахим (1717—1768) — знаменитый немецкий археолог и историк искусства; посвятил всю свою жизнь изучению художественных памятников античности, в которых, по его мнению, был воплощен классический идеал безмятежной гармонии. Такому «винкельмановскому» пониманию античности Цвейг противопоставляет ошибочно приписанное им Гёльдерлину истол-

кование ранней античной культуры в духе идеалистической концепции Ницше о «дионисическом» искусстве, в котором находит выражение необузданная стихия первобытных инстинктов человека.

Стр. 196. *Граббе*, Христиан-Дитрих (1801—1836) — немецкий драматург, автор значительных исторических трагедий. Стремься играть роль циничного и необузданного гения-индивидуалиста вел беспорядочное, божественное существование, подточившее его физические и моральные силы. *Гюнтер*, Иоганн-Христиан (1695—1723) — немецкий поэт, особенно прославленный своими любовными песнями. Вел жизнь странствующего поэта, умер в нищете. *Марло*, Кристофер (1564—1593) — крупнейший английский драматург, предшественник Шекспира. Его жизнь окружена легендами, одна из которых рисует Марло гулякой, завсегдаем лондонских таверн.

Стр. 206. *Зевс Отриколийский* — знаменитый бюст, находящийся в Ватиканском музее и названный по месту находки — деревне Отриколи в Италии (провинция Перуджа),

#### ФРИДРИХ ФОН КЛЕЙСТ

Очерк «Фридрих фон Клейст» является второй частью книги «Борьба с безумием».

Стр. 215. *Рахиль* — имеется в виду Рахиль-Антония-Фредерика Варнгаген фон Энзе (1771—1833), жена поэта и критика Карла-Августа Варнгаген фон Энзе. Женщина выдающегося ума и обаяния, она была другом крупнейших немецких философов и писателей (Шеллинг, Фихте, Фридриха Шлегеля, Гейне, посвятившего ей свое «Лирическое интермеццо») и оказала большое влияние на литературную жизнь своего времени.

Стр. 218. ...поэт гимназистов *Теодор Кёрнер*... — Теодор Кёрнер (1791—1813) — немецкий поэт, особенно прославившийся своими патриотическими стихотворениями, призывавшими к борьбе с Наполеоном. Погибший в бою с французами поэт пользовался огромной популярностью среди молодежи.

Стр. 241. *Гebbель*, Христиан-Фридрих (1813—1863) — немецкий драматург, в пьесах которого, часто подчиненных заранее заданной схеме, много места занимает резонерский самоанализ героев.

*Гуго Вольф* (1860—1903) — австрийский композитор, автор превосходных камерных песен. В результате заболевания центральной нервной системы жил под вечным страхом безумия, которое и настигло его в 1897 г.

Стр. 244. ...подобно музыке «Тристана»... — имеется в виду опера Вагнера «Тристан и Изольда».

...ученик чародея из Гётевой баллады...— в балладе Гёте «Ученик чародея» герой чарами заставляет метлу носить воду, а потом не может остановить ее.

Стр. 250. ...«Ночную сторону природы» Шуберта...— См. прим. к стр. 76.

Стр. 270. ...«у Шгимминга»...— название гостиницы, в которой застрелился Клейст,

## СТЕНДАЛЬ

Очерк «Стендаль» входит в трилогию «Три певца своей жизни» («Drei Sänger ihres Lebens») наряду с очерками о Казанове и Толстом. Книга посвящена Максиму Горькому. Издавалась в Собрании сочинений Цвейга (изд-во «Время», т. 6, 1928 г.).

Стр. 283. Огюстен Филон (1841—1916) — французский историк литературы, автор многочисленных трудов о писателях Франции и Англии XIX в.

Монселе, Шарль (1825—1888) — второстепенный французский литератор, автор романов, трудов о галантной литературе XVIII в. и поверхностных, анекдотического характера очерков о писателях — своих современниках.

Стр. 286. Политехническая школа — учебное заведение, созданное в Париже в 1795 г. для подготовки юношей к поступлению в технические высшие учебные заведения и для службы в инженерных войсках и в артиллерии.

Стр. 287. ...при переходе армии через Сен-Бернар...— эпизод итальянского похода Наполеона (весна 1800 г.): выбрав самый трудный путь — через альпийский перевал Сен-Бернар, — Наполеон сразу же оказался в тылу австрийцев, которых разбил 14 июня при Маренго.

Стр. 288. ...Пьер (впоследствии граф) Дарю...— Пьер Дарю (1767—1829) — виднейший государственный деятель эпохи Наполеона, с 1800 г. — генеральный секретарь военного министерства, затем (в 1805—1809 гг.) — генеральный интендант Великой Армии в Австрии и Пруссии, с 1811 г. — министр, один из активнейших участников подготовки похода в Россию.

Стр. 289. ...итальянского похода, который начнется Маренго и кончится Империей...— о битве при Маренго см. прим. к стр. 287. Под империей имеется в виду провозглашение Наполеона императором (май 1804 г.).

«Moniteur» (точнее «Moniteur universel») — газета, основанная в 1789 г. и ставшая при Наполеоне официозом.

Стр. 291. Чимароза, Доменико (1749—1801) — один из популярнейших итальянских композиторов XVIII века, автор 75 опер,

среди которых знаменитые комические оперы «Тайный брак» «Женские хитрости».

Стр. 292. *Спутники коннетабля де Бурбон*...— коннетабль де Бурбон (1490—1527) — французский полководец, изменивший королю Франциску I и перешедший к германскому императору, на стороне которого он и воевал в Италии против французов.

...*приносит жертву строгому Меркурию*...— то есть лечиться ртутью. Меркурий — старинное наименование ртути.

Стр. 297. ...*при Ваграме*...— битва при Ваграме произошла 6 июля 1809 г. между армией Наполеона и войсками Австрии, вновь начавшей войну против наполеоновского владычества.

Стр. 299. *Тальма, Франсуа-Жозеф* (1763—1826) — великий французский трагический актер.

Стр. 300. «*Clemenza di Tito*» («Милосердие Тита») — опера Моцарта, «*Matrimonio segreto*» («Тайный брак») — опера Чимарозы.

Стр. 303. *Паста, Джудитта* (1798—1865) — знаменитая итальянская певица, долгие годы выступавшая в Париже.

*Силен* (гр. миф.) — спутник Диониса, веселый старик, тучный и плешивый.

Стр. 306. *Шатобриан, Франсуа-Рене* (1768—1848) — французский писатель, реакционный романтик и ярый католик.

Стр. 307. *Сульт, Никола-Жан* (1769—1851) — наполеоновский маршал, при июльской монархии — военный министр и с 1839 г. — министр иностранных дел.

Стр. 311. ...*Шерюбен Бейль* — при этом имени отнюдь не следует вспоминать Моцарта...— имя «Шерюбен» означает «херувим»; «херувимом» — «Керубино» — зовут юного пажа в комедии Бомарше и в опере Моцарта «Свадьба Фигаро».

*Ламартин, Альфонс де* (1791—1869) — французский поэт-романтик.

Стр. 312. «*Эдипов комплекс*» — одно из основных положений психологической теории Фрейда — якобы присущее каждому мужчине стремление убить отца и стать мужем матери (назван по имени мифологического героя Эдипа, по неведению совершившего эти преступления).

Стр. 321. ...*только Шопенгауэр жил и творил в таком же абсолютном духовном уединении*...— основное произведение немецкого философа Артура Шопенгауэра, «Мир, как воля и представление», было закончено в 1819 г. (первая редакция); однако, его пессимистическая философия стала распространяться в Германии лишь после поражения революции 1848 г. Не имели успеха и лекции Шопенгауэра в Берлинском университете, где в то же время был профессором Гегель.

Стр. 331. ...*его последователем и хулителем Флобером*...— в письме к Луизе Коле от 22 ноября 1852 года Флобер писал о

«Красном и черном»: «Вещь, по-моему, плохо написана и мало понятна в отношении характеров и замысла».

Стр. 333. *Антонио, Тассо* — персонажи драмы Гете «Торкватто Тассо» — великий поэт итальянского Возрождения Тассо (1544—1595) и преследующий его придворный интриган, советник герцога д'Эсте Антонио.

Стр. 337. ...*афтерскую напыщенность, перекочевавшую с подмосток Комедии в литературу*... — в театре Французской комедии долгое время существовала традиция особой, искусственной декламации стихов, противоречившей нормам фонетики живого языка.

Стр. 340. «*Луна времени*» — метод ускоренной киносъемки, позволяющей в замедленном темпе показывать на экране быстрые движения.

...«*roman expérimental*» (экспериментальный роман) — название одного из сборников критических статей Золя, выдвинувшего требование научного, экспериментально-биологического подхода к анализу психологии героев в литературном произведении.

Стр. 344. *Гумбольдт, Александр* (1769—1859) — знаменитый немецкий путешественник и естествоиспытатель.

Стр. 345. *Гаруспики* — коллегия жрецов в Древнем Риме, ведавшая гаданиями по внутренностям жертвенных животных.

Стр. 348. *Тэн Ипполит* (1828—1893) — французский историк и теоретик искусства. Согласно его теории, развитие и характер искусства зависят от расы художника (в биологическом понимании), от эпохи и среды (под средой Тэн понимал географические и климатические условия страны).

Стр. 349. ... *не шел дальше афоризма, следуя примеру*... *Паскаля, Шамфора, Ларошфуко, Вовенарга*... — *Паскаль, Блез* (1623—1662) — великий философ и математик, автор книги «Мысли», представляющей собою, собственно, не сборник афоризмов, а наброски к незаконченной книге. *Шамфор, Никола-Себастиан-Рок* (1741—1794) — французский писатель, автор книги «Максимы и мысли, характеры и анекдоты», сатирически изображающей нравы французского общества эпохи «старого режима». *Ларошфуко, Франсуа де* (1613—1680) — французский писатель, автор блестящих «Размышлений, или Сентенций и моральных максим». *Вовенарг, Люк де Клапье* (1715—1747) — французский писатель, друг Вольтера, автор книги «Максимы».

Стр. 353. *Дарю, Марсиаль* (1774—1827) — брат Пьера Дарю, служивший в военной администрации захваченных Наполеоном стран.

Стр. 357. «*Поэзия и правда*» Гёте — автобиографическая книга Гёте «Поэзия и правда. Из моей жизни».

С. Ошеров

*Жизнь поэтессы*

Книга «Марселина Деборд-Вальмор. Жизнь поэтессы» издавалась в Собрании сочинений Цвейга (изд-во «Время», т. 8., 1930 г.).

Стр. 370. *Самен, Альбер (1859—1900)* — французский поэт-символист.

*Роденбах, Жорж (1855—1898)* — бельгийский писатель. Для творчества его характерны пессимизм и идеализация старины.

*Ван-Лерберг, Шарль (1861—1907)* — бельгийский поэт-символист.

Стр. 371. ... как бездомная *Миньона*.— *Миньона* — персонаж романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера». Вместе со стариком арфистом *Миньона* была обречена на бесконечные странствования.

Стр. 374. *Грез, Жан Батист (1725—1805)* — французский живописец, прославлявший в своем творчестве добродетели семейной жизни «третьего сословия». Картины его, особенно с шестидесятых годов, отличаются рассудочной слащавостью и театральной сентиментальностью («Девушка с птичкой» и т. п.).

Стр. 375. *Гретри, Андре Эрнест Модест (1741—1813)* — французский композитор. Родился в Бельгии, музыкальное образование завершил в Италии. Во Франции сблизился с энциклопедистами, влияние которых сказалось на революционном содержании его лучших опер.

Стр. 386. *Сент-Бев, Шарль (1804—1869)* — французский поэт, литературовед и критик. Его исследования литературы основаны на биографическом методе. Отсюда его повышенный интерес к личности возлюбленного *Марселины Деборд-Вальмор*.

Стр. 387. *Латуш, Анри де (Гиацинт-Жозеф-Александр Табо, 1785 — 1851)* — французский комедиограф и романист. Был другом *Марселины Деборд-Вальмор* и одним из первых популяризаторов ее творчества.

Стр. 396. ...как покинутая *Ариадна на пустынном Наксосе*...— Тезей убил чудовище *Минотавра* с помощью *Ариадны*, дочери критского царя *Миноса*, которая затем бежала с ним, но по пути в *Афины* была брошена *Тезеем* на острове *Наксосе*.

Стр. 407. *Рекамье, Жюли (1777—1849)* — жена парижского банкира, хозяйка модного литературно-политического салона, который во времена Первой империи служил центром притяжения для роялистов и других противников *Бонапарта*.

Стр. 409. *Когда в Лионе вспыхивает восстание*...— здесь и дальше речь идет о восстаниях, поднятых лионскими рабочими в 1831 г. под лозунгом «Жить работая или умереть сражаясь!» и в 1834 г. под красным знаменем и лозунгом «республики. Не-

смотря на то, что оба восстания были подавлены, их роль в истории велика, так как это были первые крупные выступления французского пролетариата.

Стр. 413. «Экиноксы» — от *aequinostium* (лат.) — время весеннего и осеннего равноденствия, с которым связан период бурь.

Стр. 415. Сафо (род. ок. 630 — ум. ок. 570 г. до н. э.) — выдающаяся древнегреческая поэтесса; дошедшие до нас эпиталамии, гимны и стихотворения Сафо отличаются тонким лиризмом, чистотой чувства и совершенством формы.

Стр. 417. Гастю, Сабина-Казимира-Амабль Вояр (1798—1885) — французская поэтесса, творчество которой высоко ценила Марселина Деборд-Вальмор.

Стр. 421. Корде, Шарлотта (1768—1793) — участница жирондистско-монархического заговора против революции. 13 июля 1793 г. обманным путем проникла к выдающемуся вождю санкюлотов, «другу народа» Жану-Полю Марату и убила его ударом кийжала. Была судима революционным трибуналом и по его приговору гильотинирована. Теруань де Мерикур (Анна Тервань, 1762—1817) — активная участница Французской революции, приобретшая популярность в Париже в 1789—1790 и 1792 гг. своими ораторскими выступлениями. Лишилась популярности после того, как примкнула к жирондистам. Леспинас, Клер-Франсуаза (1732—1776) — хозяйка светского литературного салона, одним из завсегдатаев которого был энциклопедист д'Аламбер. Ланкло, Нинон де (1620—1705) — дама французского полусвета, фаворитка кардинала Ришелье, хозяйка модного литературно-философского салона.

Стр. 424. Декав, Люсьен (1861—1949) — французский писатель и журналист.

Стр. 430. Ниоба — в античной мифологии дочь Тантала, жена фиванского царя Амфиона. Имея четырнадцать детей, Ниоба дерзнула насмеяться над богиней Латоной. В наказание за это дети богини — Аполлон и Артемида — убили всех сыновей и дочерей Ниобы; сама она превратилась в скалу, источающую слезы.

Стр. 432. Мишле, Жюль (1798—1874) — известный французский историк и писатель.

## ДИККЕНС

Очерк «Диккенс» входит в трилогию «Три мастера» («Drei Meister», 1919) наряду с очерками о Бальзаке и Достоевском. Книга посвящена Ромену Роллану. Издавалась в Собрании сочинений Цвейга (изд-во «Время», т. 7, 1929 г.),

Стр. 445. Джентри — мелкопоместное английское дворянство,

Стр. 449. *Маршалъси* — знаменитая долговая тюрьма в Англии, где сидел отец Диккенса. Описана Диккенсом в романе «Крошка Доррит».

Стр. 458. *...алкионически свободный край...* — Алкион — по-гречески «зимородок». Древние греки считали, что он устраивает свое гнездо на поверхности спокойного моря. Поэтому «алкионическими днями» называют дни полного штиля.

Стр. 459. *... Нелл, в которой он увековечил память... дорогой ему девушки.* — Нелл Трент — героиня романа Диккенса «Лавка древностей». Прототипом для нее, как и для некоторых других женских персонажей Диккенса, послужила умершая в семнадцатилетнем возрасте сестра его жены Мери Хогарт.

Стр. 460. *Келлер, Готфрид (1819—1890)* — швейцарско-немецкий писатель либерально-демократического направления. *Раабе, Вильгельм (1831—1910)* — немецкий писатель. Его произведения «Летопись Воробьиного переулка», «Проповедник голода» и другие написаны в мягкой, юмористической манере, которую Цвейг считает близкой юмору Диккенса.

*Ариэль* — добрый дух из шекспировской «Бури», находившийся в услужении у волшебника Просперо.

Стр. 463. «*Буколики*» — цикл стихотворений (эклог) Вергилия; посвящены сельской жизни. «*Георгики*» — поэма Вергилия о земледелии.

*А. Ибрагимов,  
Ю. Шейнин.*



СО Д Е Р Ж А Н И Е

ФРАНЦ АНТОН МЕСМЕР. <i>Перевод П. Бернштейн</i>	3
ГЕЛЬДЕРЛИН. <i>Перевод П. Бернштейн</i>	95
ГЕНРИХ ФОН КЛЕЙСТ. <i>Перевод П. Бернштейн</i>	207
СТЕНДАЛЬ. <i>Перевод В. Зоргенфрея</i>	273
МАРСЕЛИНА ДЕБОРД-ВАЛЬМОР. <i>Перевод М. Лозин-</i> <i>ского</i>	367
ДИККЕНС. <i>Перевод Ф. Зайбеля</i>	435
Примечания	464

Стефан Цвейг.  
Собрание сочинений в 7 томах.  
Том VI.

Редакторы  
С. Ошеров  
и  
М. Кораллов („Клейст“)

Технический редактор  
А. Шагарина.

---

Подп. к печ. 14/VI 1963 г. Тираж 385 000 экз. Изд. № 547. Зак. 744.  
Форм. бум. 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Физ. печ. л. 15. Условн. печ. л. 24,6.  
Уч.-изд. л. 23,01. Цена 90 коп.

---

Ордена Ленина типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина,  
Москва, А-47, улица «Правды», 24.

